



Lo monstruoso como estrategia para la ruptura de convenciones sociales y la construcción de la femineidad en los cuentos “Costumbres pre-matrimoniales” y “Sin remitente” de Jacinta Escudos

The monstrous as a strategy for the rupture of social conventions and the construction of femininity in the stories “Costumbres pre-matrimoniales” and “Sin remitente” by Jacinta Escudos

**María Fernanda
Arce Calvo**

*Universidad de Costa Rica
Costa Rica*

RESUMEN

En la presente investigación se analizan los cuentos “Costumbres pre-matrimoniales” y “Sin remitente” de Jacinta Escudos, en los cuales se encuentran dos personajes, ‘La madre’ y Anabell, respectivamente, quienes poseen características y conductas monstruosas que adoptan a fin de oponerse y luchar en contra de las normas de una sociedad que las anula como seres humanos. De manera que, el concepto de

monstruo va a entenderse como una forma de denominar aquello que se salga de la norma, pero también como una oportunidad para que los sujetos experimenten procesos de autoconocimiento sobre su cuerpo que van más allá de lo que se espera de ellos. En este caso, a través de la adquisición de máscaras y comportamientos “violentos”, estos personajes femeninos transgreden los ideales regulatorios y proponen una nueva femineidad que no limita su libertad sexual, ni las encasilla en estereotipos de género o edad, por lo que no son definidas como meros objetos subordinados a las acciones de quienes las rodean.

Palabras clave: lo monstruoso, femineidad, máscara, cuerpo femenino, identidad

ABSTRACT

This research analyzes the stories “Costumbres pre-matrimoniales” and “Sin remitente” by Jacinta Escudos, in which there are two characters, ‘The mother’ and Anabell, respectively, who have monstrous characteristics and behaviors that they adopt in order to oppose and fight against the rules of a society that invalidate them as human beings. Thus, the concept of *monster* will be understood as a way of denominating that which is outside the norm, but also as an opportunity for the subjects to experience processes of self-knowledge about their bodies that go beyond what is expected of them. In this case, through the acquisition of masks and “violent” behaviors, these female characters transgress regulatory ideals and propose a new femininity that does not limit their sexual freedom, nor classify them in gender or age stereotypes, so they are not defined as mere objects subordinated to the actions of those around them.

Keywords: monstrous, femininity, mask, female body, identity

1. Introducción

La literatura brinda un espacio para analizar los discursos reguladores del sujeto femenino, pues, a través de la ficción, crea una representación de múltiples sociedades y sus imaginarios relacionados con el género y la sexualidad. En varios textos es posible observar cómo muchas veces las mujeres pasan a un segundo plano, ya que son personajes llanos quienes cumplen únicamente con funciones muy específicas, como: ser madres/



madrastras, esposas, sirvientas, doncellas en peligro, o bien, las brujas o enemigas que deben ser vencidas por *el* héroe. La existencia de estos típicos personajes femeninos se atribuye al hecho de que por muchísimo tiempo *los autores* fueron los encargados de definir y construir la femineidad; sin embargo, cuando las mujeres comenzaron a tomar la pluma y a desarrollar sus propios textos, dieron inicio a una lucha por obtener un espacio digno dentro de esas ficciones masculinas. De manera que, mediante la escritura, se apropiaron de todos los *clichés*, así como de las figuras de ángeles y demonios con las que eran caracterizadas a fin de autodefinirse frente a la sociedad y romper con los esquemas de poder que las anulaban.

Por ejemplo, en Centroamérica, en medio de un convulso contexto político-social marcado por la revolución, comienzan a surgir textos eróticos escritos por mujeres, como *Poemas de la izquierda erótica* (1973) de Ana María Rodas, los cuales son considerados una extensión de la lucha social. Muchas autoras recurrieron a discursos de carácter sexual y a la incorporación de elementos fantásticos y monstruosos con la finalidad de abordar temáticas relacionadas con el espacio privado e indagar en la construcción del sujeto femenino en diversos aspectos de la vida. Asimismo, la crítica concuerda con que el surgimiento de esta literatura femenina coincide con un periodo de tránsito que experimenta la región luego de las guerras¹. Esto se evidencia en que, en muchos casos, los textos mantienen un predominante sentido social y de lucha, pero sin dirigirse en su totalidad a la política, sino relacionado con la causa feminista en pro de la visibilización de las mujeres como seres humanos integrales, iguales a sus compatriotas masculinos.

La presente investigación propone un análisis acerca de cómo Jacinta Escudos² introduce en sus textos elementos monstruosos que desestabilizan convenciones sociales y contribuyen con la construcción de una nueva perspectiva sobre la femineidad en donde la mujer se apropia de su cuerpo y su sexualidad. Esta apropiación se demuestra en los textos “Costumbres pre-matrimoniales” y “Sin remitente”, extraídos del cuentario *Cuentos sucios* (1997), en donde los personajes femeninos no miden las consecuencias de sus actos con tal de satisfacer sus deseos y obtener un espacio de importancia en el contexto donde se

1 Amber Learned, *El erotismo como logro del movimiento feminista en Centroamérica: los casos de Ana Istarú, Dina Posada y Jacinta Escudos* (Tesis de Maestría, Universidad de Saskatchewan, 2008) 10.

2 Jacinta Escudos es una escritora salvadoreña nacida en 1961. Su obra está compuesta por poemas, cuentos, novelas y crónicas. Sus creaciones artísticas tocan múltiples temas, por lo que sus textos no han podido ser totalmente clasificados por la crítica (Mackebach y Ortiz Wallner, 2005).



desarrollan. Para esto, se procederá de la siguiente manera: en primer lugar, se expondrán algunas generalidades sobre lo monstruoso y la femineidad monstruosa en la literatura; en segundo lugar, se establecerán las características que poseen los personajes femeninos de los cuentos elegidos que los convierten en seres monstruosos; en tercer lugar, se dará una explicación sobre la manera en que la presencia de elementos monstruosos contribuye con la apropiación del cuerpo y de la sexualidad femenina en estos cuentos, y, finalmente, las conclusiones a las que se ha llegado.

2. El concepto de lo monstruoso

La figura del monstruo ha sido una constante en la cultura humana desde tiempos inmemoriales, en todas las épocas y culturas podemos encontrar bestiarios creados a partir de sus creencias e inquietudes. En la literatura, el cine, la televisión y en todo tipo de juegos es posible encontrar monstruos con distintas apariencias, poderes y propósitos. Por este motivo, es posible afirmar que "las retóricas de lo monstruoso permiten leer las gramáticas cambiantes de ansiedades, repudios y fascinaciones que atraviesan las ficciones culturales y la imaginación social"³. Es decir, con el paso del tiempo, han surgido una serie de personajes teratológicos con aspectos tanto físicos como psicológicos que representan los miedos y fascinaciones propias de determinados contextos, motivo por el cual este tipo de seres posee una importante carga semántica donde quiera que aparezcan. Por ejemplo, dependiendo del texto o la cultura, el monstruo puede ser símbolo de amparo (como el guardián de un tesoro o una zona), resurrección, una señal de lo sagrado, una alegoría de fuerzas irracionales y caóticas, o bien, de las funciones psíquicas como la imaginación exaltada y errónea, fuente de los desórdenes y las desgracias⁴.

A pesar de sus múltiples significaciones,

[...] el monstruo encarna la determinación, la fe y el deseo y necesidad de contar con el mal absoluto, representándolo inmerso en la diaria constelación de prejuicios, en la multitud de cosas 'indudables' de la vida cotidiana, entre este-reotipos y creencias (pseudo)evidentes.⁵

Dentro de la interpretación de la vida como un juego de buenos y malos, la creación de seres monstruosos y grotescos les brinda la oportunidad a

3 Gabriel Giorgi, <<Política del Monstruo>>, *Revista Iberoamericana* (2009): 323.

4 Jean Chevalier y Alan Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos* (Barcelona: Editorial Herder, 1986), 721-722.

5 Rafael Ángel Herra, *Los monstruosos y lo bello* (San José: Editorial UCR, 2015), 7.

los individuos de afirmarse como buenos. Es decir, el ser humano coloca su mal fuera de sí, proyecta su maldad, oscuridad y temores en *otro*, para así purificar sus comportamientos⁶ y de paso establecer qué es lo correcto, o al menos, qué debe percibirse como lo correcto. Por este motivo, autores como Herra (2015), Valverde Brenes (1995) y Cano (2012) consideran que los monstruos tienden a ser utilizados como chivos expiatorios de la maldad en las personas. Por ejemplo, en la mitología cristiana, Satanás es la principal figura monstruosa y sobre quien recae la responsabilidad de que los seres humanos pequen. Sin embargo, Satanás no es realmente un culpable sino una figura creada para aligerar el peso de la culpa y el horror que siente un individuo ante sus deseos y conductas destructivas o que sobrepasan los parámetros de lo considerado normal o políticamente correcto. Así que, en muchos casos, el monstruo funge como “basurero moral”⁷, pues, mediante su creación, el ser humano realiza un acto de catarsis en donde se libera de todo aquello que teme mostrar.

Asimismo, Rafael Ángel Herra señala que el monstruo tiene una doble funcionalidad que oscila entre lo catastrófico y la redención:

En las bestias (imaginarias) descargo mi (real) duplicación, sin asumirla cara a cara. Cuanto me disgusta de mí mismo y en mí mismo se me hace tolerable en el monstruo de ficción: infestándolo me libero de los horrores excrementicios. El monstruo funciona como chivo expiatorio del rencor que me profeso –de forma enigmática, pues no lo resistiría de otra manera–⁸.

En esta cita puede verse la ambivalencia entre amenaza y salvación, puesto que se asume a lo monstruoso como un “doble maldito” que libera toda la maldad contenida dentro del individuo, pero lo realiza dentro de un mundo ficticio, de manera que las conductas destructivas no llegan a corromper la realidad⁹. Por este motivo, el autor plantea la posibilidad de que determinados procesos históricos se anuncian en forma de bestiales fantasías para evitar hacerlo en la vida real, aserto que podría ejemplificarse con la existencia de numerosos filmes cinematográficos y novelas que muestran

6 Herra, *Lo monstruoso...*, 7

7 Concepto propuesto por Herra, *Lo monstruoso...*, 12

8 Herra, *Lo monstruoso...* 10.

9 Herra pone como ejemplo el *bestiarium*, en donde se habla de tentaciones heréticas y brujería; de fantasías como el canibalismo, la zoofilia, la necrofilia y el vampirismo, así como de las diferencias sexuales cargadas de prejuicios y temores de índole machista en donde la mujer es una criatura bestial, y recuerda las historias sobre la vagina dentada, la boca del infierno, el demonio hermafrodita y las sirenas seductoras que guiaban a los hombres a la perdición (2015: 7-8).



escenarios de absoluta ruina en reconocidas ciudades del mundo, o bien que crean ambientes postapocalípticos que “advierten” sobre la capacidad letal del ser humano al punto de extinguir su propia especie.

De manera que el monstruo desoculta lo oscuro de la naturaleza humana, pero al mismo tiempo funciona como una máscara que oculta todo lo despreciable de sus impulsos más primitivos. Francisco J. Valverde Brenes señala que al individuo le conviene estar del lado del bien, pues es lo que está dentro de las convenciones sociales, así que recurre a ocultarse detrás de este doble monstruo: “El monstruo es la inmundicia creada por los fallos humanos que se ocultan tras la bestia para hacerlos más viables, más permisibles, o más disimulados a los ojos de quienes no queremos que nos descubran”¹⁰, en otras palabras, es un autoengaño que tranquiliza moralmente al individuo.

Esto da pie al tema de la apariencia, pues usualmente cuando se escucha la palabra “monstruo” se piensa en seres con muchas extremidades, cabezas u ojos, creaturas híbridas entre lo animal y lo humano, o bien, en algunos casos, seres humanos con deformidades corporales¹¹. Empero, un hombre o una mujer que físicamente encaja dentro de “lo normal” también puede ser un monstruo, es en sus acciones en donde se observará su maldad; un aspecto físico inocente, incluso atractivo, puede funcionar y funciona como una máscara para ocultar psicologías y conductas atroces.

Hasta aquí, en términos generales, se entiende que “monstruo” es un concepto utilizado para denominar a la otredad, es decir, todo aquello que quede por fuera de los límites del control social (comportamientos, pensamientos y aspecto físico). Lo monstruoso muestra el miedo por lo diferente, pero al mismo tiempo una atracción morbosa puesto que muchas veces estas “anormalidades” son reflejos de los deseos e impulsos más primitivos de la naturaleza humana.

10 Francisco J. Valverde Brenes, <<Lo monstruoso y lo absurdo>>, *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, (1995): 43.

11 Sobre esto, Cano (2012) explica en su artículo “El cuerpo monstruoso” que en el siglo XVIII la sociedad determinó que las personas con deformidades corporales, causadas por enfermedades degenerativas o por accidentes, eran seres anormales/monstruosos por lo que eran marginados. Sin embargo, “paradójicamente el apartar al ‘diferente’ va acompañado de su ostentación: el monstruo al mismo tiempo que es excluido socialmente es convertido en espectáculo por y para esa sociedad que lo excluye [...]” (2), por lo que hace referencia a los *freak shows* y a los zoológicos humanos que exhibían todas estas diferencias corporales. El autor afirma que, basados en estas concepciones sobre el cuerpo, en cine y literatura abundan muchos personajes monstruosos cuya caracterización se inspira en esta clase de apariencias estereotípicamente anormales.



Pero el monstruo trae otro saber, que no es solamente una figuración de la alteridad y la otredad [...] sino un saber positivo: el de la potencia o capacidad de variación de los cuerpos, lo que en el cuerpo desafía su inteligibilidad misma como miembro de una especie, de un género, de una clase¹².

El ambiente de desconocimiento y la composición corporal y psicológica del monstruo, dice Giorgi, le brinda a este ser un conocimiento superior sobre sí mismo, sobre su singular naturaleza, por lo que este tipo de personajes monstruosos no solo ejemplifican los miedos y represiones de la sociedad, sino que también llevan a cabo procesos de exploración y experimentación sobre el cuerpo que van más allá de lo que se espera de ellos.

De modo que, por su carácter transgresor de lo políticamente correcto y su conciencia sobre su corporalidad, es posible determinar que la monstruosidad puede ser un recurso utilizado no solo para generar horror y fascinación, sino también para forjar las identidades de aquellos seres humanos que históricamente han sido restringidos al margen de la sociedad.

2.1 Lo monstruoso en la literatura centroamericana

En la narrativa centroamericana es posible encontrar múltiples textos con espacios y personajes monstruosos. Estos poseen una importante carga semántica estrechamente relacionada con el contexto en el que surgen; es decir, el asomo de la monstruosidad en los textos centroamericanos, usualmente, va a estar vinculado a la historia de la región, por ejemplo, en los textos ambientados durante las dictaduras o las guerras civiles, los espacios ominosos y personajes monstruosos suelen representar a las figuras de autoridad que oprimieron y atemorizaron al pueblo, los asesinatos que ocurrieron y, en general, el contexto de violencia que ha caracterizado al territorio¹³.

Ya en el periodo de posguerra, aproximadamente en la década de los noventa, ocurre un cambio en la forma en que se produce y se recibe la literatura. Algunos críticos señalan que se trata de un proceso de transición, en donde, si bien es cierto la violencia sigue siendo una constante, varía el enfoque de lo que interesa contar. Es una violencia no necesariamente relacionada con lo político, sino enfocada en el desencanto social y la criminalidad. Se trata entonces de un periodo en el que subgéneros literarios

12 Gabriel Giorgi, <<Política del Monstruo>>, *Revista Iberoamericana* (2009): 323.

13 Guillermo Antonio Murillo Ramírez, *Conformación de lo monstruoso en el cuento centroamericano (1940-1980)* (Tesis de maestría, Universidad Nacional de Costa Rica, 2020), 40-62.



como la novela policiaca, la novela urbana y, por supuesto, los textos eróticos adquieren mucha mayor relevancia.

Asimismo, en este periodo posterior a las guerras, las figuras monstruosas adquieren nuevos significados y favorecen la visibilización de nuevos temas de interés social:

[...] el papel de la esfera literaria dentro del periodo de la posguerra es un espacio privilegiado para negociar la memoria histórica y la reconstrucción de la identidad nacional en la región centroamericana. Dentro de este espacio, se propone lo abyecto como una estética que representa algunos tipos de las identidades y subjetividades otras, expulsadas, excluidas, rechazadas y “erradas” interactuando en estados y espacios vinculados a la violencia extrema heredada de las guerras civiles, así como el trauma que viven por estar afectadas durante la posguerra¹⁴.

En estos textos, los personajes monstruosos siguen relacionados con lo abyecto, lo repulsivo, con el miedo hacia lo que se sale de la norma; sin embargo, en el contexto de la literatura centroamericana adquieren además un carácter de resistencia y lucha. De modo que, en algunos casos, los monstruos van a representar a aquellos individuos que cuestionan la sociedad en la que viven, o bien, a los miembros de las minorías históricamente rechazadas. En estos casos, la ambivalencia característica de la monstruosidad (amenaza-salvación) será un elemento clave en estos personajes pues, al convertirse en un peligro para el orden social “normal”, adquieren el conocimiento necesario y el poder para oponerse a ser encasillados en los roles que la sociedad quiere otorgarles, cuestionar e inestabilizar los discursos de los grupos hegemónicos y vivir como desean, aunque sea fuera o a un lado del mundo del “deber ser”.

3. Generalidades sobre la femineidad monstruosa

Por mucho tiempo, el ámbito de la literatura fue dominado por la pluma masculina, Sandra Gilbert y Susan Gubar, en su texto *La loca del desván*, hablan de una “paternidad literaria”, pues se pensaba que el hombre tiene una especie de don que le permite plasmar sus ideas en papel con facilidad y elegancia, capacidad que lo distingue de la mujer. Por este motivo, es posible establecer una relación entre los conceptos de autor, *pater familias*, y deidad (creador), ya que el escritor es dueño de la palabra, y la palabra le otorga poder, así que el poeta gobierna sobre el mundo ficticio

14 Hilda Gairaud Ruiz, <<Monstruos que susurran en los relatos de Claudia Hernández>>, *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica* (2016): 262.

que crea a su imagen y semejanza. Sin embargo, los textos que producen estos autores masculinos no son mera ficción, sino que son discursos que contribuyen con la creación de identidades e imaginarios sociales¹⁵, por este motivo, “al carecer de pluma/pene que les permitiría igualmente rebatir una ficción con otra, las mujeres de las sociedades patriarcales han sido reducidas a lo largo de la historia a *meras* propiedades, a personajes e imágenes aprisionadas en textos masculinos”¹⁶. De manera que, a partir de estos discursos, la mujer fue construida por, desde y para el hombre, incluso su sexualidad fue condicionada por el patriarcado. Esta paternidad literaria se encargó de crear estándares sobre la femineidad que cumplen únicamente con las expectativas masculinas, una serie de modelos en donde la mujer oscila entre ángel y demonio.

La imagen predilecta para los escritores masculinos es la de la mujer angelical, es decir, aquella que cumpla con las características del *eterno femenino*: modestia, gracia, pureza, delicadeza, castidad y amabilidad. La mujer ideal es la que logra agradar a los hombres, la que carece de historia propia y solo se dedica al bien de los demás, y la que, con sus acciones, engrandece y protege el nombre de su esposo o su padre. Por este motivo, en la literatura, el lugar de las mujeres solía limitarse al hogar (como buena esposa o como sirvienta), o bien ser el trofeo de los héroes. Graciela Cabal realiza un análisis sobre estas funciones de los personajes femeninos en cuentos tradicionales y establece dos conceptos para denominar a estas mujeres ángel: por una parte, “las bellas bobaliconas”, doncellas hermosas pero inútiles, siempre están en peligro, son silenciosas y extremadamente trabajadoras, como Cenicienta, que cumple con toda clase de tareas ridículas sin rechistar y, por otra parte, “las hadas etéreas”, seres poderosos pero que funcionan como legitimadoras del eterno femenino, ya que se encargan de premiar a las niñas buenas¹⁷.

En contraposición a esto, la mujer demonio o, siguiendo con la terminología de Cabal, “las brujas horripilantes” son aquellas que rompen totalmente con las expectativas patriarcales.

15 “[...] un texto literario no es solo un discurso encarnado de modo bastante literal, sino también poder puesto de manifiesto misteriosamente hecho carne [...] el autor del texto es un padre, un progenitor, un procreador, un patriarca estético cuya pluma es un instrumento de poder generativo igual que su pene” (Gilbert y Gubar, 1998: 21).

16 Sandra Gilbert y Susan Gubar, *La loca del desván: la escritora y la imaginación literaria del siglo XIX* (España: Cátedra, 1998): 27.

17 Consultar Gabriela Cabal, << Entre las hadas y las brujas >>. En *Feminismo, ciencia, cultura y sociedad*, ed. Nené Reynoso, Ana Sampaolesi, Susana E. Sommer (Buenos Aires: Editorial Humanitas, 1992).



[...] la mujer-monstruo, amenazando con reemplazar a su hermana angelical, encarna la autonomía femenina intransigente y, de este modo, representa tanto el poder del autor para aliviar “sus” ansiedades insultando a su fuente con malas palabras (bruja, zorra, demonio, monstruo) [...]18.

Como se mencionó anteriormente, lo monstruoso se utiliza para representar a la *otredad* y para liberar, a través de la ficción, la maldad humana. En la cita anterior se evidencia que, históricamente, ha existido un temor por parte del hombre hacia la autonomía femenina, lo que ha generado estas imágenes horripilantes y grotescas de las mujeres. Basta con analizar la típica descripción de una bruja para darse cuenta de esta ansiedad que invade a la mitología patriarcal: es una mujer adulta (muchas veces anciana), soltera y sin ningún tipo de figura masculina cercana que la someta, tiende a tener un apetito sexual desenfrenado que utiliza para *debilitar la voluntad masculina*19.

Gilbert y Gubar afirman que la mujer-monstruo es un símbolo de la repulsión que se tenía (o se tiene) hacia el cuerpo femenino, su biología y su sexualidad. Por ejemplo, la vagina y el útero se veían como deformidades de la naturaleza que convertían a sus dueñas en seres defectuosos, y se percibía a la menstruación como símbolo de impureza y maldad. De hecho, durante la “epidemia de enfermedades femeninas” en el siglo XIX se pensaba que ciertas afectaciones en la salud mental de las mujeres tenían su origen en el sistema reproductivo femenino, cuando la realidad era que dichas dolencias eran causadas por la presión social de ser el ángel de la casa20.

Por último, Gilbert y Gubar citan a Virginia Woolf, quien afirma que “[las mujeres] debemos matar el ideal estético mediante el cual hemos sido ‘matadas’ para ser arte”21. Esto se refiere a que se espera que cuando las mujeres se apropien de la escritura, que por años se ha encargado de anularlas, ellas logren desprenderse de estas imágenes extremas de ángel y monstruo. Sin embargo, muy pocas autoras han conseguido deshacerse completamente de estas construcciones de la femineidad, por lo que, en

18 Sandra Gilbert, Susan Gubar, *La loca del desván: la escritora y la imaginación literaria del siglo XIX* (España: Cátedra, 1998): 43

19 Este un ejemplo de la ficción que se convierte en discurso real, pues este miedo ancestral del hombre en relación con la mujer, provocó las cacerías de brujas y el asesinato de muchas mujeres que no cumplían con el modelo establecido sobre la femineidad (Bosch Fiol, Ferrer Pérez, Gili Planas, 1999).

20 “En el siglo XIX el complejo de prescripciones sociales que estas enfermedades no solo impulsó a las mujeres a actuar de unos modos que les harían caer en la enfermedad, sino que, además, la cultura decimonónica parece haberlas exhortado realmente a que *estuvieran enfermas*” (Gilbert y Gubar, 1998: 69).

21 Sandra Gilbert, Susan Gubar, *La loca del desván: la escritora y la imaginación literaria del siglo XIX* (España: Cátedra, 1998): 32

sus textos, se definen como “una criatura misteriosa que reside dentro del ángel o monstruo”²². De forma que, si bien es cierto, estas ideas del eterno femenino y la dama demoniaca son máscaras creadas por hombres para invisibilizar al sexo opuesto, muchas autoras han llegado a apropiarse de estas imágenes para lograr autodefinirse y dejar de ser, de una vez por todas, meras propiedades en los textos masculinos.

4. Caracterización monstruosa de los personajes femeninos

4.1 “Costumbres pre-matrimoniales”

Este cuento trata la historia de Claudio, quien tiene la tradición de ir a casa de su madre para presentar a sus amantes y, en la noche, tener relaciones sexuales con ellas en la misma cama donde está la anciana durmiendo. El personaje femenino monstruoso de este cuento es la madre de Claudio por dos razones: en primer lugar, porque recurre a una máscara para ocultar sus intenciones y deseos oscuros y, en segundo lugar, por el hecho de ser una mujer transgresora de las convenciones sociales.

Para explicar estos dos puntos, es importante tomar en cuenta que, hasta el momento, en la investigación solo se ha hablado sobre las expectativas sociales que existen en cuestiones de género; sin embargo, la sociedad también se ha encargado de imponer “normas” sobre otras cualidades inherentes a la humanidad como lo es la edad. Por ejemplo, alrededor de los adultos mayores se han creado una serie de estereotipos que los limitan a un estado permanente de reposo, quienes los rodean los ven como seres indefensos, les hablan como niños, se piensa que no oyen bien, que no entienden y que tienen pérdida de memoria²³, y en un ámbito más íntimo, existe la creencia de que, necesariamente, a una determinada edad el deseo sexual no solo disminuye, sino que desaparece por completo. De manera que el disfraz o la máscara utilizada por este personaje van a ser, precisamente, todos estos estereotipos que hay sobre las personas mayores:

[...] una anciana pequeña, *disminuida* por la osteoporosis, arrugadísima y siempre vestida de negro, que *apenas parece comprender lo que pasa a su alrededor*. Cómo puede un ser humano llegar a ese estado de *indefensión* en el que se encuentra su madre. Claudio lo ignora. Y le ruega todos los días a algún Dios

22 Gilbert, Gubar, *La loca del desván...*, 32

23 Raquel García Alguacil, “Edadismo: estereotipos asociados a la edad”, Albertía Servicios sociosanitarios, <https://www.albertia.es/edadismo-estereotipos-asociados-edad-en-residencias/> (consultada 13 de febrero de 2021).



invisible en el que cree, que no le ocurra lo mismo. Antes muerto, piensa, que ser un ridículo monigote vestido de negro *a merced de la voluntad ajena*²⁴.

A la luz de lo expuesto por Rafael Ángel Herra en *Lo monstruoso y lo bello* (2015), se dice que el monstruo funciona como una máscara que oculta y desoculta la maldad humana, pero también los fetiches ambiguos y un revoltijo de obsesiones eróticas. En la cita anterior se puede observar la imagen que esta anciana proyecta hacia quienes la rodean, pues se narra desde el punto de vista de Claudio. Ella oculta sus deseos e intenciones (su "monstruosidad") detrás de un disfraz de viejecilla indefensa, vulnerable y aburrida. Sin embargo, la realidad es que esta imagen es un doble creado por la madre para que su hijo no se entere de que, cada vez que él lleva a sus amantes a casa y tiene relaciones sexuales en la cama al lado de donde ella está durmiendo, se queda despierta escuchando lo que hacen. Relacionado con esto, Valverde Brenes señala que "estar del lado del bien es lo que le conviene al individuo, y lo que buscará incesantemente; ocultarse detrás de aquella creación y ocultar todo lo malo que encierra [...]"²⁵. En este caso, la madre se esfuerza por mantener su vulnerabilidad (su imagen de bien) cada vez que Claudio la visita pues a ella le conviene que él siga llevando a sus amantes, no puede arriesgarse a que su hijo se entere de lo que hace pues puede ser un motivo de repulsión para él y no regresar.

Por otra parte, Herra señala que en los ritos de la cotidianidad las diferencias son consideradas transgresiones, por lo que se percibe como monstruoso todo aquello que salta sobre la norma: las formas de comportamiento que recuperan lo diferente y lo incluyen dentro de lo conocido²⁶. De forma que se puede decir que la madre de Claudio es un personaje monstruoso puesto que transgrede lo que la sociedad espera de ella como anciana. Esta mujer rompe, en primer lugar, con la idea de que una persona mayor no entiende o no se percata de lo que ocurre a su alrededor y, en segundo lugar, con el estereotipo de que alguien de su edad ya no posee deseo sexual.

24 Jacinta Escudos, *Cuentos Sucios* (San Salvador: Dirección de Publicaciones e Impresos, 1997), 27, (cursiva propia).

25 Francisco J. Valverde Brenes, <<Lo monstruoso y lo absurdo>>, *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, (1995): 42.

26 Rafael Ángel Herra, *Lo monstruoso y lo bello* (San José: Editorial UCR, 2015), 13.

4.2 “Sin remitente”

Para la explicación de este personaje, es pertinente realizar un breve resumen sobre la diégesis del cuento: luego de que Pina contrajera matrimonio, decidió alejarse de Anabell puesto que consideraba que su amiga, al no estar casada, no iba a comprenderla. Ante esta situación, Anabell se sintió rechazada y conforme avanzaban los meses, la nostalgia que sentía, por haberse separado de Pina, comenzó a mezclarse con odio y rencor. Anabell estaba consciente de la monótona vida de casada que lleva su amiga, por lo que comienza a enviarle una serie de anónimos en donde le dice que la ama, la desea y que quiere conocerla. A la receptora de los mensajes le hace ilusión la idea de tener un enamorado secreto, por lo que acepta verse con *el* misterioso admirador. La cita se lleva a cabo en un café, ahí, un hombre comienza a hablarle y ella no duda de que sea el emisor de los mensajes de amor, luego de charlar un poco, ambos van a un hotel y tienen relaciones sexuales. Una vez que terminan, Pina descubre que se acostó con un desconocido pues el sujeto le dice que nunca le ha enviado ningún anónimo. Tiempo después se le revela al lector que se trataba de un enviado de Anabell que tenía como misión grabar el acto sexual y entregarle a ella la cinta. Anabell se dispone a escribirle una nueva carta *anónima* a su amiga en donde le cuenta lo sucedido y le habla de la posibilidad de enviarle la cinta sexual a su esposo, ante esta situación, Pina se ve acorralada por lo que cita a Anabell para hablarle de este problema.

Como es evidente, el personaje femenino de interés es Anabell, cuyas características monstruosas se observan en su peligroso comportamiento como respuesta al alejamiento de su amiga y en los disfraces que usa para llevar a cabo la treta y acercarse a Pina.

Rafael Ángel Herra señala que algunos personajes desarrollan una consciencia criminal que consiste en que “resuelven su desgarramiento gracias a una alternativa de destrucción a medias [...] suprimiéndolo [a su víctima] al menos en parte, para recoger los despojos y usarlos”²⁷. De manera que, Anabell es un ser monstruoso caracterizado por poseer una consciencia criminal, en tanto ideó un plan que logró dejar a Pina en una posición sumamente vulnerable para ella lograr acercarse a consolarla. Esta mujer recurre a acciones que dañan la integridad de un ser al que supuestamente ama, con el único propósito de satisfacer sus deseos y fantasías eróticas.

27 Rafael Ángel Herra, *Lo monstruoso y lo bello* (San José: Editorial UCR, 2015), 55.



Por su parte, en “Sin remitente” también se evidencia el uso de máscaras, en este caso, consisten en: el anonimato y la amistad. Sobre el emisor anónimo de las cartas, es interesante, pues es un personaje monstruoso que crea Anabell dentro de la diégesis, puesto que oculta/desoculta su maldad y deseos oscuros y, al mismo tiempo, funciona como chivo expiatorio del daño que le hizo a su amiga. En otras palabras, estos anónimos son el basurero moral de Anabell, en donde ella descarga toda su maldad y su culpa, para luego colocarse el disfraz de amiga incondicional y cumplir bien con su papel. La amistad también es una máscara en este cuento pues, después de todos los daños que le generó a Pina, Anabell no duda un segundo en presentarse como una confidente: “—Ya sabes que yo siempre seré tu amiga. Ahora tranquilízate y cuéntamelo todo, querida”²⁸, empero, el lector sabe que esa frase es simplemente un paso más en su plan de venganza contra Pina.

5. La monstruosidad como estrategia para la apropiación del cuerpo y la sexualidad femenina

Gilbert y Gubar explican que en la literatura y en la vida real, los discursos patriarcales les han otorgado a las mujeres una serie de pautas de comportamiento que deben seguir, así que “[...] se advierte a las mujeres que, si no se comportan como ángeles, *deben ser* monstruos”²⁹. Por lo tanto, ante la falta de opciones que brinda la sociedad, las mujeres en los textos que escriben o protagonizan se han apropiado de estas imágenes angelicales y monstruosas para autodefinirse y dejar de lado la proyección de la femineidad que se ha hecho desde la perspectiva masculina.

En “Costumbres pre-matrimoniales” y “Sin remitente” se encuentran dos personajes femeninos que se caracterizan como monstruosos pues son transgresoras en tanto no cumplen con las expectativas que la sociedad tiene de ellas. Anteriormente, se habló del típico perfil de una bruja, mujer monstruo por excelencia, y se resaltaba que una de sus cualidades principales consiste en que no tiene a ningún hombre a su lado que la someta, pues bien, tanto “la madre” como Anabell son mujeres solteras que actúan según sus propios instintos-necesidades y, más bien, ejercen un rol dominante en su respectivo entorno. Hay autores como José Pablo Rojas González que interpretan las acciones de estas mujeres como una expresión

28 Jacinta Escudos, *Cuentos Sucios* (San Salvador: Dirección de Publicaciones e Impresos, 1997), 60.

29 Sandra Gilbert, Susan Gubar, *La loca del desván: la escritora y la imaginación literaria del siglo XIX* (España: Cátedra, 1998): 67.



de “deseo masculino”, es decir, caracterizan a los personajes femeninos con cualidades de comportamiento “típicamente” masculinas³⁰. Sin embargo, no es que estas mujeres adquieren un rol masculino o se posicionan a sí mismas como representantes de la virilidad, pues esto implicaría que aceptan y defienden las pautas sociales que definen qué es lo masculino y lo femenino. Más bien, desde su femineidad “monstruosa”, estas mujeres adquieren un carácter de lucha y rebelión³¹ ante el contexto que viven y, con su accionar, consiguen la autoridad suficiente para protagonizar sus propias historias. De modo que sus cualidades de monstruo les brindan un conocimiento superior sobre sí mismas y un espacio fuera de lo normativo para adueñarse de su cuerpo y su sexualidad.

5.1 La vejez monstruosa en “Costumbres pre-matrimoniales”

Desde el título de este cuento, se entiende que la acción ocurrida no fue asunto de un solo día, sino que sucede con relativa frecuencia en la vida de los personajes. El texto no brinda suficientes pistas que señalen que todo es un plan maquiavélico de la madre, por lo que se interpreta que esta tradición erótica inicia gracias a las fantasías sexuales de Claudio. Se le atribuye a este personaje, puesto que desde un principio se observa cómo él tiene relaciones sin importancia con las mujeres con el único propósito de llevarlas a la cama junto a su madre, por ejemplo, en el caso mostrado en este cuento, muy a pesar de que la amante piensa que va a casarse con Claudio, el ente narrativo deja en claro que entre ellos no hay más que un contacto fugaz³², incluso esto se evidencia en el hecho de que esta mujer no tiene nombre sino que se le dice únicamente “la amante”, ni siquiera “la novia”. De modo que, esta *costumbre pre-matrimonial* es un hábito erótico creado por Claudio, quien se aprovecha de que su madre es una anciana indefensa que “apenas parece comprender lo que pasa a su alrededor”³³. Sin embargo, ante este comportamiento de su hijo, la madre se adueña de dicha tradición y la utiliza para su

30 José Pablo Rojas González, <<Cuentos sucios, de Jacinta Escudos: una lectura a partir de las teorías feministas>>, *Istmo* (2011): 13.

31 Según Rafael Ángel Herra, la rebelión es una cualidad que adquieren algunos personajes monstruosos y dice: “La conciencia rebelde supone un universo hostil frente al cual se rebela *sin necesidad de abatirlo*, sin compulsión destructiva completa, pues necesita de él para seguir subsistiendo como lo que quiere ser. [...] Su alternativa es una vaga mezcla de complicidad y distancia y no la aniquilación o la búsqueda de nuevos territorios” (2015: 54-55).

32 “Entre Claudio y su amante hay una relación corta, de un par de meses, que transcurre sobre todo en cafés y las pensiones, en los cines y los parques. Un amor de la calle, *como piensa él mismo* (Escudos, 1997: 27, cursiva propia).

33 Jacinta Escudos, *Cuentos Sucios* (San Salvador: Dirección de Publicaciones e Impresos, 1997), 27.



propio placer sexual. Como se mencionó antes, es una mujer que vive sola, por lo que este es el medio al que ella recurre para tener una vida sexual “activa”, aun cuando ella no participa como tal del acto.

Por su parte, un narrador heterodiegético introduce al lector en los pensamientos de Claudio y, en breves ocasiones, de la amante, por lo que, a lo largo del texto, las descripciones y el trato que se le da al cuerpo de la madre ocurren desde el punto de vista de estos dos personajes. Incluso, en algún momento de la narración, pareciera que el hijo llega a percibirse como el dueño de este cuerpo al considerarla un ser inútil que está a merced de la voluntad ajena. De modo que la apropiación que realiza la madre de su cuerpo se da cuando decide quitarse la máscara frente a la amante:

—Sí, todas dicen lo mismo. Claudio siempre trae a sus novias a comer y luego dormimos los 3 sobre la cama. Y yo los escucho mientras hacen el amor. Así me siento revivir, me hace recordar buenos y lejanos tiempos. O dígame, ¿acaso no me miro rejuvenecida esta mañana?³⁴

Este es el momento de recuperación del cuerpo, antes descrito como disminuido y cadavérico. A través de la vejez monstruosa (pues transgrede lo socialmente esperado), la madre muestra que, a pesar de su edad, es dueña de su cuerpo y que aún posee lucidez suficiente para autodefinirse como una persona viva y rejuvenecida. Aquí ella no se muestra como las “mujeres ideales” que describen Gilbert y Gubar: sin historia propia y siempre dispuesta a quedarse calladas ante los deseos de los demás, sino que, en esas breves líneas, ella cuenta que tuvo una vida pasada en donde posiblemente disfrutó de su sexualidad, y con cinismo confiesa lo que hace de forma que ella no se convierte en un objeto utilizado por su hijo para cumplir su fantasía morbosa.

En este cuento, Escudos presenta una imagen que transgrede y desestabiliza no solo los discursos edadistas y patriarcales, sino también los de la familia tradicional e ideal. En el personaje de Claudio (en la manera en que percibe y utiliza los cuerpos femeninos) también podemos evidenciar una consciencia monstruosa que atenta contra los valores de respeto y obediencia hacia las figuras paternas, pues su única motivación para visitar a su madre e involucrarla en su vida sentimental es satisfacer su morbosidad. Por su parte, la madre rompe con el papel tradicional de la buena madre, ya

34 Jacinta Escudos, *Cuentos Sucios* (San Salvador: Dirección de Publicaciones e Impresos, 1997), 31.

que, al apropiarse de la fantasía de su hijo, llega a utilizarlo (a él y a las que se supone serán sus nueras) para cumplir con su propia costumbre erótica. De manera que en este cuento también se puede hablar de una relación familiar monstruosa (en tanto se sale de lo políticamente correcto), que se percibe en el ambiente incómodo que vive “la amante” durante la visita, pues madre e hijo apenas se comunican durante la visita: la madre actúa como si estuviera completamente sola y a Claudio eso no le interesa, pues está ansioso por que la anciana se vaya a dormir.

5.2 *El terror y la atracción monstruosa en “Sin remitente”*

En este cuento, la monstruosidad que caracteriza a Anabell contribuye con la apropiación de su cuerpo y su sexualidad, pero de una forma violenta, puesto que para hacerlo primero invade y domina un cuerpo y un espacio íntimo ajeno.

Cuando Pina se casa y se aleja de Anabell, esta comienza a ser anulada por los ritos y creencias sociales que hay alrededor del matrimonio y la mujer casada. Sus amigas comienzan a verla como “la otra” por estar soltera y como una amenaza para los matrimonios:

—Eres soltera y todos los hombres que vienen lo hacen con sus esposas. Estarías fuera de lugar y las esposas podrían sentirse amenazadas, tú sabes, por aquello de la competencia entre mujeres. Además, no podríamos hablar a gusto tú y yo porque estoy demasiado ocupada preocupándome por los detalles y atenciones a los invitados [...] —Nuestras vidas son ahora muy diferentes. No puedo compartir contigo mis experiencias de esposa y madre porque tú no lo eres. Ya no puedes comprenderme³⁵.

En sus palabras, se evidencia que Pina al casarse adquiere una serie de nuevas pautas de comportamiento que la mantienen muy ocupada siendo buena esposa y madre (el ángel de la casa), por lo que no tiene tiempo, ni debe relacionarse con una mujer soltera que posee otras costumbres. Ante esta conducta de su amiga, Anabell siente que Pina le ha robado su condición de ser humano pues no la considera capaz ni siquiera de escucharla por su estado de soltería, por este motivo, la convierte en el objetivo de la venganza y la víctima de su consciencia criminal y rebelde monstruosa.

María Eduarda Mirande dice que el ser humano está sometido a dos impulsos primarios: el terror y la atracción, por este motivo, es que lo monstruoso

35 Jacinta Escudos, *Cuentos Sucios* (San Salvador: Dirección de Publicaciones e Impresos, 1997), 55.



es tan popular en la vida del ser humano, pues tiene la capacidad de mover estos impulsos³⁶. En el caso de “Sin remitente”, el anonimato es no solo máscara del personaje monstruoso, sino que por sí solo es un monstruo ante el cual Pina se siente atraída y al mismo tiempo asustada³⁷. Esto favorece el plan de Anabell, pues, a través de dichos mensajes, domina a Pina al punto de lograr que se acueste con un hombre desconocido y obligarla a alejarse de su “perfecta” vida de casada.

La última carta anónima que el lector conoce es el momento en donde se evidencia la apropiación de su sexualidad que realiza Anabell, pues ahí admite los sentimientos que tiene y las sensaciones que le provocó desear a su amiga “como un hombre desea a una mujer”³⁸. A través de esta carta, ella explica que sentirse y ser dueña del cuerpo de Pina le da energía y la llena de placer, le cuenta lo que desea hacerle, e incluso le confiesa que se ha masturbado en su nombre. De modo que mientras Pina se llena de nerviosismo y su voluntad decae, Anabell se llena de valor frente a un ser humano que ha perdido todos los sentimientos de superioridad y seguridad que adquirió al estar casada.

En otras palabras, a través de la violentación del cuerpo de Pina, Anabell logra apropiarse de su propia corporeidad y obtener placer sexual. Esto ocurre porque, como se dijo anteriormente, Anabell fue marginada como ser humano por sus amigas casadas, por lo que a través de esta “broma”, como ella lo llama, recupera un espacio de importancia al menos junto a Pina. Asimismo, por su soltería, se le otorgó un rol de roba maridos dentro de la absurda competencia femenina de la cual se libró al decirle a Pina, aunque sea de forma anónima, que es su objeto de placer y que con solo sus fantasías eróticas y ahora con el video que tiene basta para satisfacerse sexualmente, al menos hasta el momento en que logre poseer a su víctima en la vida real. De igual manera, este personaje rompe con la creencia o expectativa patriarcal de que la mujer es un ser puro, inocente y, básicamente, asexuado, pues Anabell es una mujer que admite masturbarse, que tiene fantasías eróticas, fetiches y parafilias, como su evidente voyerismo

36 María Eduarda Mirande, <<Feminidad y monstruosidad en el imaginario social: una lectura y dos textos>>, *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales* (2001): 48.

37 “Concluye que el hombre que manda aquellos papeles es un loco. Pero, por otra parte, cuando los papeles escasean, siente tristeza. Y la sola idea de pensar que dejar de recibir los anónimos la perturba” (Escudos, 1997: 49).

38 Jacinta Escudos, *Cuentos Sucios* (San Salvador: Dirección de Publicaciones e Impresos, 1997), 57.

y el sadismo que muestra en el trato que le da a Pina³⁹, y, en general, que vive su vida sexual-amorosa como a ella le place y no como se lo intenta imponer la sociedad.

De forma que, al adoptar una personalidad monstruosa anónima, Anabell atenta contra el sacramento del matrimonio, el papel femenino de la esposa buena, el discurso hetero-patriarcal que le otorga una orientación sexual y una conducta apropiada⁴⁰, pero también se convierte en una amenaza para la integridad y la libertad sexual-emocional de otras mujeres al someterlas a su voluntad con el propósito de construir su propia femineidad.

6. Conclusión

En conclusión, a través de la escritura, se evidencian las luchas que llevan a cabo las mujeres para librarse de los ideales estéticos con los que han sido definidas desde el punto de vista masculino. Sin embargo, no han podido tener una completa liberación de etiquetas como las de ángeles y monstruos, por lo que se han apropiado de este tipo de caracterizaciones para desestabilizar las convenciones sociales y las construcciones tradicionales de la femineidad que se han materializado con el paso de los años. Esto se evidencia en la construcción de los personajes femeninos que realiza Jacinta Escudos en cuentos como “Costumbres pre-matrimoniales” y “Sin remitente”, los cuales pueden categorizarse dentro de lo que Gilbert y Gubar llaman: “una criatura misteriosa que reside dentro del ángel o monstruo”⁴¹.

En estos cuentos, las cualidades transgresoras/monstruosas que poseen los personajes de la madre y Anabell les permiten, como afirma Giorgi (2009), tener un conocimiento más amplio de su corporalidad y alcanzar un nivel de consciencia al respecto superior al que la sociedad esperaría de ellas. En el caso de la madre, ella rompe con las expectativas de una sociedad edadista⁴² y encuentra una manera de obtener placer sexual a través de la apropiación de la fantasía de su hijo. Mientras que Anabell toma consciencia del poder que se adquiere a través del control de los

39 “Si te tuviera te besaría con furia. Abriría mi boca con dientes de tigre para morderte. No escaparías viva de mis manos. Te tomaría como ningún hombre lo ha hecho” (Escudos, 1997: 57).

40 “¡Qué saben los hombres del cuerpo de una mujer! Sólo una mujer puede comprender exactamente las cosas que le producen placer a otra, solo una mujer puede ser capaz de darle placer a otra” (Escudos, 1997: 57).

41 Sandra Gilbert, Susan Gubar, *La loca del desván: la escritora y la imaginación literaria del siglo XIX* (España: Cátedra, 1998): 32.

42 Edadismo: según la OMS son los estereotipos y la discriminación que ejercen diversos grupos sociales contra las personas mayores, debido a su edad (García Alguacil, 2018).



cuerpos y del placer que eso le trae, por lo que mediante un juego de dominación y sometimiento explora su erotismo y se aleja de lo esperado por la normativa hetero-patriarcal.

De forma que, los personajes femeninos de estos cuentos (la madre y Anabell), a través de la adquisición de máscaras y cualidades monstruosas, transgreden los ideales regulatorios y encuentran un espacio fuera de lo políticamente correcto para autodefinirse y emprender su lucha, su rebelión, en contra de las imposiciones sociales. Desde su carácter de abyecto, estos personajes femeninos son conscientes de la sociedad hostil de la que forman parte, pero no desean destruirla por completo pues la requieren para vivir como lo que desean ser. Por este motivo, mediante sus conductas y la forma en la que se relacionan con sus semejantes, proponen una nueva femineidad que no limita la libertad sexual de la mujer, que no las encasilla en etiquetas o estereotipos y que no las define como meros objetos subordinados a las acciones de quienes las rodean.

Referencias bibliográficas

- Bosch Fiol, Esperança, Ferrer Pérez, Victòria A., Gili Planas, Margarita. *Historia de la misoginia*. España: Anthropos. 1999.
- Cano, Arantxa Alonso. <<El cuerpo monstruoso: dialéctica de la ocultación-desocultación>>. En *FILMHISTORIA Online* (2012). <https://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/view/13906/17216>
- Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alan. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder. 1986.
- Escudos, Jacinta. *Cuentos sucios*. San Salvador: Dirección de Publicaciones e Impresos. 1997.
- Gabriela Cabal. <<Entre las hadas y las brujas>>. En *Feminismo. Ciencia, cultura y sociedad*, 111-128. Edición de Nené Reynoso, Ana Sampaolesi, Susana E. Sommer. Buenos Aires: Editorial Humanitas. 1992.
- Gilbert, Sandra. M., Gubar, Susan. *La loca del desván: la escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. España: Cátedra. 1998.
- Giorgi, Gabriel. <<Política del Monstruo>>. En *Revista Iberoamericana* (2009): 323-329.

Herra, Rafael Ángel. *Lo monstruoso y lo bello*. San José, Costa Rica: Editorial UCR. 2015.

Learned, Amber. *El erotismo como logro del movimiento feminista en Centroamérica: los casos de Ana Istarú, Dina Posada y Jacinta Escudos*. Tesis de Maestría, Universidad de Saskatchewan. 2008.

Mackenbach, Werner, Ortiz Wallner, Alexandra. <<Jacinta Escudos – La continuidad en la discontinuidad>>. En *Istmo* (2005). <http://istmo.denison.edu/n10/foro/escudos.html>

Mirande, María Eduarda. <<Feminidad y monstruosidad en el imaginario social: una lectura y dos textos>>. En *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales- Universidad Nacional de Jujuy* (2001): 83-93.

Raquel García Alguacil. Edadismo: estereotipos asociados a la edad. <https://www.albertia.es/edadismo-estereotipos-asociados-edad-en-residencias/> (consultada 13 de febrero 2021).

Rojas González, José Pablo. <<Cuentos sucios, de Jacinta Escudos: una lectura a partir de las teorías feministas>>. En *Istmo* (2011). <http://istmo.denison.edu/n22/proyectos/03.html>

Ruiz, Hilda Gairaud. <<Monstruos que susurran en los relatos de Claudia Hernández>>. En *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica* (2016): 259-267.

Valverde Brenes, Francisco J. <<Lo monstruoso y lo absurdo>>. En *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica* (1995): 41-48.



