

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD AZCAPOTZALCO
DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES
ESPECIALIZACIÓN EN LITERATURA MEXICANA DEL SIGLO XX**

**El cuerpoestigma: identidad corpórea a partir de lo repugnante y la
violencia en *El monstruo pentápedo*, de Liliana Blum**

TESINA

**Que para obtener el diploma de la Especialización en Literatura Mexicana del
Siglo XX**

Presenta

Mtro. Omar Armando Paredes Crespo

Asesor

Dr. Antonio Marquet Montiel

Lectora

Dra. Yvonne Cansigno Gutiérrez

Ciudad de México, noviembre de 2023

Esta investigación recibió el apoyo del Sistema Nacional de Posgrados del Consejo Nacional de Humanidades, Ciencias y Tecnologías (CONAHCYT).

El cuerpoestigma: identidad corpórea a partir de lo repugnante y la violencia en El monstruo pentápodo, de Liliana Blum

La presente investigación analiza la construcción de la identidad corpórea en *El monstruo pentápodo* (Tusquets, 2017), de Liliana Blum (Durango, 1974), a partir de las nociones de repugnancia y violencia. La relación entre cuerpo, repugnancia y violencia es una recurrente establecida en parte de su obra: *Pandora* (Tusquets, 2015) y *Cara de liebre* (Seix Barral, 2020) son otras narrativas que dan cuenta sobre esta preocupación, debido a que en ellas se advierte un planteamiento vinculado con lo que en esta tesina conceptualizo como *cuerpoestigma*, idea que engloba la construcción física y simbólica del cuerpo femenino a partir de un rasgo que lo particulariza despersonalizándolo; en consecuencia, lo hace vulnerable. Se trata de una sinécdoque corpórea que potencializa una característica física con la finalidad de que *lo diferente* se constituya como el cuerpo mismo.

De esta manera, la gordura (en el caso de *Pandora*), la cicatriz del labio (en *Cara de liebre*) o el enanismo (en *El monstruo pentápodo*) se transforman en marcas totales que crean identidades corpóreas femeninas. Así, el *cuerpo* es utilizado por la narradora como un elemento retórico de lo repugnante, lo (in)visible y lo violen(tado)to, mismo que funciona para crear personajes que interiorizan sobre su condición física, psico-emocional y sexual. Los rasgos físicos de éstos propician situaciones crueles y agresivas en ambos sentidos: Aimeé es una mujer que provoca y siente repugnancia; asimismo, es violenta y violentada. La relación cuerpo-repugnancia-violencia es uno de los mayores rasgos a explorar en esta novela de Liliana Blum.

Con *El monstruo pentápodo*, la autora explora la violencia atroz y el machismo imperante en México, temas que ocupan las páginas de su literatura.

Dedicatoria

A Liliana Blum

Agradecimientos

A la doctora Cecilia Colón por su invaluable compañía y consejo.

A mi asesor, el doctor Antonio Marquet Montiel,

y a la doctora Yvonne Cansigno Gutiérrez.

Gracias por su lectura y comentarios.

A David Iván, mi eterna gratitud. Mi incondicional.

A Karla García C., “Karlita”, por escuchar; por tanto.

A Alfredo Lasserre, por la conversación.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
CAPÍTULO I.....	9
EL CUERPOESTIGMA	9
1.1 Aspectos sobre el cuerpo: hacia la definición de cuerpoestigma	9
1.2 El <i>cuerpoestigma</i> : repugnancia por el cuerpo	16
1.3 “Enana”: el cuerpo infantilizado y la violencia sexual.....	22
CAPÍTULO II	27
EL DIARIO Y LA EPÍSTOLA: MODALIDADES DISCURSIVAS DE LA REMEMBRANZA, LA CONFENSIÓN Y LA CULPA.....	27
2.1 El diario	30
2.2 La epístola.....	39
CONCLUSIONES	47
ANEXO.....	50
ESCRIBIR LA VIOLENCIA DESDE ADENTRO: ENTREVISTA CON LA ESCRITORA LILIANA BLUM	50
BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES DE CONSULTA.....	56

INTRODUCCIÓN

El monstruo pentápodo es la tercera novela publicada por la escritora mexicana Liliana Blum (Durango, 1974). Conformada por un epistolario, un diario y un relato omnisciente, esta novela narra la relación entre Aimeé y Raymundo, un pedófilo. Si bien la trama se centra en el secuestro y crimen sexual cometido en contra de Cinthia, una niña de cinco años, la historia se focaliza en Aimeé, una mujer con acondroplasia (enanismo) que se halla de pronto involucrada en el rapto y en las múltiples agresiones sexuales que la menor sufre por parte de Raymundo.

Aimeé trabaja como recepcionista en una academia de natación para niñas, sitio visitado por Raymundo —un arquitecto de reputación en apariencia intachable— con la excusa de recordar a una supuesta hija fallecida que solía entrenar ahí. Él acude al lugar para observar a las menores semidesnudas y estimular sus deseos sexuales, los cuales finalmente se concretan con el rapto de Cinthia, una de las alumnas de la academia —también se narra un caso previo, el de otra niña violada y asesinada presuntamente por él—. Al mismo tiempo que planea su crimen, Raymundo enamora a Aimeé con la intención de volverla su cómplice, para que así el cuidado de la niña, cautiva en el sótano de su casa con comodidades infantiles, sea más sencillo.

Autorreferida como la “enana”, la “deforme” o la de la “cabezota”, este personaje femenino ilustra una interiorización condicionada por su condición física, así como la anulación de su personalidad a partir de un rasgo que la marca de manera violenta estigmatizándola. La construcción corpórea se encuentra atravesada por una repugnancia que se dosifica a lo largo del relato. El estigma y la anulación suceden desde las dimensiones social e interpersonal-amorosa respectivamente, mientras que la repugnancia se vuelve interior porque se manifiesta desde la perspectiva de la propia Aimeé. Por otro lado, la caracterización psicológica permite ver el rechazo que tiene por la manera en cómo se mueve su cuerpo y cómo se componen las

proporciones de éste. El personaje está cargado de una emoción aversiva que la conduce a conflictos de índole ética y afectiva.

En la literatura de Liliana Blum la violencia es una temática recurrente, y puede apreciarse en distintas dimensiones; no obstante, existen tres novelas particularmente en las cuales ésta se manifiesta a partir de determinadas características corpóreas de sus personajes: Pandora, en *Pandora* (Tusquets, 2015); Aimeé, en *El monstruo pentápedo* (Tusquets, 2017), e Irlanda, en *Cara de liebre* (Seix Barral, 2020). Me ocupo de la exploración de los referidos aspectos en *El monstruo pentápedo*.

Ante esto, la presente investigación propone el concepto de *cuerpoestigma*¹ para el análisis de la corporalidad en narraciones cuya temática vincule el discurso del *cuerpo-marca* con la violencia. La noción nace de la investigación y reflexión acerca de las funciones retóricas que el cuerpo ha tenido a lo largo de la historia: como metáfora de la naturaleza, metonimia de lo divino y símil de lo armónico (cuando se amolda a las convenciones de la belleza). El *cuerpoestigma* se ocupa de las peculiaridades que transforman el cuerpo “normal” en “anormal”; es decir, en aquella o aquellas marcas que lo particularizan para totalizarlo en algo que lo vuelve diferente —sea en rechazo o repugnancia— y así, finalmente, despersonalizarlo. Se trata de una sinécdoque en la que el cuerpo deja de serlo para transformarse en marca y, por lo tanto, volverse mayormente susceptible a la violencia; el cuerpo se transforma en un territorio sobre el cual se ejerce un poder violento.

Por su parte, el segundo capítulo se ocupa de la composición discursiva de la novela, la cual se halla estructurada por dos focalizaciones: la *cero* y la *interna*. Esta última posee

¹ Utilizo las palabras *cuerpo* y *estigma* para formular un concepto que propicie un análisis sobre el cuerpo marcado. Respecto al *estigma*, tomo como punto de partida dos de sus acepciones: como marca o señal del cuerpo y como representación de desdoro o afrenta.

relevancia ya que en ella convergen dos modalidades narrativas: el diario y la epístola. En ambas formas se evidencia la identidad psicológica del personaje a través de la remembranza, la confesión y la culpa.

En la revisión de la diarística se propone un segundo concepto: el de *progresión estructural de la consciencia² del personaje*. Este se da a partir de la recurrencia de algunos verbos en la escritura del diario, los cuales conforman una secuencialidad que se presenta bajo la forma de una psiconarración (discurso sobre la consciencia del personaje). Dicha progresión se plantea en tres dimensiones: posible-imaginativa, perceptivo-sensorial y reflexiva. En el diario se estructura además un tipo de omnisciencia que se origina como consecuencia de la remembranza. Se ahonda en este aspecto.

Ahora bien, la exploración de las cartas permite profundizar en torno a la escritura epistolar y en los motivos por los cuales se le relaciona con la feminidad. Dentro de la narración su función es significativa, puesto que mediante ellas se expresa la confesión y la culpa del personaje, a la vez que se conforma un monólogo narrado que descubre el autorreconocimiento y explicita el presente enunciativo.

El tratamiento discursivo de esta novela con temática sensible es una narración sin ambigüedad que construye espacialidades y hechos que para nada tienen como pretensión literaturizar una sociedad corrompida y degenerada, sino que configuran literariamente las consecuencias que tienen los deseos más soterrados en la psique humana. Se trata de personajes que no tienen otra elección que seguir el cauce de sus deseos y ser arrastrados por ellos, pese a

² Preciso que en esta investigación el término “consciencia” señala rasgos sobre el autorreconocimiento del personaje; el de “conciencia” hace lo propio en torno a los aspectos de carácter ético y moral.

lo transgresores y destructivos que puedan llegar a ser. Georges Bataille explica que es el propio deseo lo que lleva a infringir la prohibición³.

En los siguientes capítulos profundizaré en la constitución simbólica de la corporalidad del personaje de Aimeé —lo que denomino *cuerpoestigma*—, la cual se estructura a partir de lo repugnante y la violencia, constituyéndose así como una entidad susceptible a la deshumanización.

³ George Bataille, *El Erotismo*, España, Tusquets, 1997, p. 27.

CAPÍTULO I

EL CUERPOESTIGMA

1.1 Aspectos sobre el cuerpo: hacia la definición de cuerpoestigma

El cuerpo es una categoría⁴ semántica con la cual las civilizaciones, y variadas culturas, han adjetivado el mundo y conformado cosmogonías particulares en torno a la existencia humana. Dotado de un carácter retórico e histórico, el cuerpo se ha constituido desde tiempos remotos y hasta nuestros días como una metáfora, semejanza o suplantación de características psíquicas y socioculturales. Al encontrarse siempre sujeto a convenciones externas, es posible deducir que *toda persona es cuerpo pero no todo cuerpo es persona*, debido a que en esta relación entran en dinámica aspectos históricos e ideológicos que atraviesan la noción y hacen una distinción tajante y arbitraria entre las distintas corporalidades que integran la categoría. En esta breve introducción al capítulo ahondaré en tales aspectos.

La relación cuerpo-naturaleza es bien conocida. El cuerpo, desde la ciencia, es una entidad que funciona bajo los procesos naturales de cualquier elemento vivo; incluso muerto, sigue constituyéndose como materia orgánica. No obstante, el vínculo va más allá de su funcionamiento. Para el pueblo Canaco⁵, por ejemplo, éste se encontraba más cercano al mundo vegetal que al animal, ya que sus miembros nombraban de la misma forma a elementos de la naturaleza (como la corteza de los árboles) y a la piel. Maurice Leenhardt, etnólogo atraído por el estudio de la cultura caledonia, explicó que para este grupo no existían diferencias lingüísticas

⁴ Reviso el *cuerpo* como categoría porque se trata de una unidad cambiante a la que se le han conferido diversas interpretaciones que van más allá de las relacionadas con sus características manifiestas. La revisión crítica e histórica sobre el *cuerpo* —como una construcción siempre sujeta a factores externos, tales como: la mirada, la sexualización y las convenciones socioculturales— amplía este análisis.

⁵ Grupo étnico establecido en la zona geográfica de Melanesia, al noreste de Australia, desde hace al menos 3 mil 500 años.

cuando se referían a algunas partes del cuerpo (como los músculos o la carne) y a diversas especies frutales, pues ambas eran nombradas con el mismo vocablo⁶. Esta indistinción se establecía a través de una semejanza entre el cuerpo y la naturaleza. De esta manera, para los kanaks el cuerpo no era una unidad como la entendemos actualmente, sino que se trataba de una entidad fusionada con el entorno natural.

La idea del cuerpo como metáfora comenzó a formarse hacia la Edad Media. Sin embargo, es preciso señalar que esta condición retórica estuvo fuertemente arraigada a un sentido religioso y fue atribuible a determinados cuerpos, los cuales, para adquirir su valor sagrado, debían estar muertos. Durante la época, el cuerpo (vivo) no era más que “un objeto indigno, un aspecto caduco que adoptamos en este valle de lágrimas, y que hemos de abandonar para siempre tras una breve existencia material”⁷; no obstante, una vez desprendido del mundo físico, si el poseedor había tenido una vida al servicio de Dios y se le había adjudicado la realización de un milagro en su quehacer terrenal, aunado a que en algunos casos los cadáveres entraban en estado de incorruptibilidad (sea por factores ambientales o métodos rudimentarios de conservación hechos por los médicos monjes), el cuerpo se glorificaba. Así, los restos de los santos se constituían como una especie de metonimia de lo divino y de lo sagrado, de ahí que las reliquias fueran ampliamente veneradas durante la Edad Media y que los cuerpos —o partes de él— viajaran ofreciendo milagros a lo largo de los territorios en donde el cristianismo tenía importante presencia.

No sólo el simbolismo sagrado del cuerpo fue una recurrente durante ese tiempo, puesto que las reliquias comenzaron a tener una estimación económica. El cuerpo adquirió un valor mercantil determinante para las relaciones contractuales entre los dueños de los restos y aquellos

⁶ Maurice Leenhardt, *Do Kamo. La personne et le mythe dans le monde mélanésien*, Paris, Gallimard, 1947, p. 54.

⁷ Francisco González Crussí, *La fábrica del cuerpo*, México, Cuadernos de Quirón, 2006, p. 43.

quienes deseaban beneficiarse con su benevolencia y santidad. Hacia este momento la idea de que el cuerpo sí era persona resultaba lo más conveniente para los contratos financieros pactados desde Roma, ciudad en donde habían vivido la mayor cantidad de mártires cuando los cristianos fueron perseguidos antes de Constantino y el Edicto de Milán.

El Renacimiento replanteó la concepción del cuerpo a través del individualismo y dos campos importantes lo reformularon: la filosofía y el arte pictórico. Respecto a la primera, la figura de René Descartes fue fundamental debido a que teorizó en torno a la dualidad de cuerpo-alma. Sobre esto, González Cussí explica que:

(...) desde entonces el hombre ya no *es* su cuerpo, sino que *tiene* un cuerpo; la relación con el cuerpo muda del *ser* al *tener*. Una verdadera revolución epistemológica ocurrió (...) el cuerpo se objetiviza. Ya puede ser objeto de estudio: ya puede disecarse. En una palabra, ahora puede *verse*. El cuerpo, como cuerpo, ha recobrado su visibilidad.⁸

El cuerpo se individualizó desde el pensamiento filosófico de Descartes, para quien únicamente se trataba de una máquina que operaba/existía fuera del pensamiento, como en una especie de oposición a la mente y cuya característica diferenciadora era la extensión. Para el también matemático, la corporalidad era sólo una forma mecanizada del sujeto, mientras que el alma se constituía como la sustancia real del acto racional o pensante.

Por su parte, la pintura vinculó al cuerpo con los ideales estéticos de la belleza plástica y de la proporción. Con frecuencia, los cuerpos apolíneos exaltaban la perfección corpórea de hombres que no limitaban sus cualidades sólo al aspecto físico, sino que también en ellos se enmarcaban conductas morales y psicológicas dignas y admirables. Se originó así una especie de principio armónico entre la corporalidad y el ser.

⁸ *Ibidem*, p. 64.

El cuerpo femenino desnudo y semidesnudo comenzó a reaparecer⁹, tras un extenso periodo de oscurantismo, en pinturas renacentistas encarnado principalmente en las figuras de Venus y Flora. La corporalidad es particular: cuerpos pálidos con extremidades alargadas y curvas prominentes; en algunos casos los genitales y pechos aparecen cubiertos por telas o velos que sugieren sus formas, característica que no es regular en el cuerpo masculino desnudo, en donde el pene y los testículos quedan descubiertos en la escultura y en la pintura (exceptuando la figura de Cristo). Esta composición corporal del Renacimiento recupera los preceptos de armonía y perfección corpórea de la cultura grecorromana relacionada con la imagen de los dioses: seres de fuerza y belleza absoluta.

En el renacimiento español, *El martirio de Santa Águeda*, de Gaspar de Palencia, propicia especial atención. Se trata de una obra en la cual se observa a Águeda de Catania siendo mutilada a consecuencia de su afrenta al gobernador siciliano Quintiliano, a quien se negó a darle su virginidad. Con los pechos sangrantes y totalmente descubiertos, la mujer se encuentra expuesta a la mirada de sus agresores y de tres hombres más que la señalan. En esta pintura, la exposición de los senos encuentra justificación por la connotación religiosa y la temática de la obra: una mujer que recibe como castigo la mutilación de su cuerpo ante la acción de decidir sobre él.

La concepción del cuerpo en la cultura dista mucho de referir a una equidad de atributos y rasgos entre hombres y mujeres, encerrando así a la figura femenina dentro de diversas preconcepciones vinculadas al sexo, la cosificación y, recurrentemente, al rechazo de ser. “En este sentido, las diferencias sexuales entre hombre y mujer no sólo obedecerían a factores biológicos predeterminados, sino también a la influencia de factores sociales y culturales. Si la

⁹ Esta representación no es originaria del Renacimiento, ya que la Venus Anadiomena, del pintor griego Apeles, data de la antigüedad clásica y puede verse en los vestigios de la ciudad de Pompeya, en Nápoles, Italia.

biología explica las singularidades del sexo, la realidad social y cultural explica la construcción de una identidad de género”¹⁰.

En el cuerpo femenino se congregan varias dualidades como lo natural y lo misterioso, lo abyecto y lo bello, lo frágil y lo destructivo, lo sensual y lo repugnante, lo secreto y lo sexual, la vida y la muerte; ocurre de esta manera porque el cuerpo de la mujer está atravesado por inscripciones filosóficas y culturales que han hecho de él un territorio poblado por las imágenes del sufrimiento, de la insatisfacción y de la imposibilidad de trascender a través de la inteligencia o la razón. “Hablamos entonces de un cuerpo femenino como entidad física o fisiológica que nos sostiene y nos sitúa en el mundo pero que deviene en una construcción simbólica a partir de ciertos discursos interesados o para servir a determinados y múltiples propósitos, la mayoría de los cuales no son los nuestros”¹¹.

En importante medida la corporalidad femenina representa una manera de posicionarse en las sociedades patriarcales como un cuerpo que sólo es carne y que además es susceptible a la expectación y a la conjetura. ¿Qué ocurre entonces cuando en él existe una característica que le confiere una doble condición de marginalidad? Si las preconcepciones sobre el cuerpo de la mujer ya son arbitrarias, se potencializan cuando existe en él un rasgo que lo particulariza y diferencia, una marca que configura lo que en esta investigación denomino *cuerpoestigma*.

Este concepto de *cuerpoestigma* propuesto responde a las teorizaciones sobre el cuerpo que he venido desarrollando en este breve apartado introductorio, aquellas sobre su condición retórica: como metáfora, como metonimia y como símil. En este sentido, el estigma se

¹⁰ Ángel Acuña Delgado, “El cuerpo en la interpretación de las culturas”, en *Boletín Antropológico*, Universidad de los Andes, 1 (51) enero-abril, 2001, p. 34.

¹¹ Cristina Molina Petit, “La construcción del cuerpo femenino como victimizable y su necesaria reconstrucción frente a la violencia machista”, en *Investigaciones feministas*, Universidad Complutense, 6, 2015, pp. 72-73.

constituye como una sinécdoque que totaliza la corporalidad femenina, el cual cubre con su impureza el territorio corporal y en consecuencia origina el *cuerpoestigma*.

En la obra blumiana, este rasgo se identifica en su trilogía narrativa sobre el discurso del *cuerpo-marca*: en *Pandora*, el cuerpo del personaje es absorbido por una descomunal obesidad que la transforma en una masa amorfa e inmundada que se revuelca en su propio excremento; en *Cara de liebre*, Irlanda tiene en el rostro una cicatriz a consecuencia de las múltiples cirugías realizadas para corregir su labio leporino, y esta marca es lo que la animaliza y le confiere un aspecto monstruoso ante la mirada de los demás. Finalmente, en *El monstruo pentápodo*, el enanismo de Aimeé anula su condición de mujer en medio de una sociedad que invisibiliza todo aquello que, considera, se encuentra fuera de los “acuerdos” sobre la corporalidad femenina, e incluso humana. Estos tres personajes se hallan tocados por la despersonalización que niega su condición más elemental: lo humano.

La idea de estigma resulta útil porque se entiende como “an attribute that is deeply discrediting”¹², mismo que aparece cuando un elemento de la sociedad no cumple las expectativas que esta impone. Erving Goffman hace una distinción entre los tipos de estigma propiciados por la interacción social. Me interesa el primero para objetivos de esta investigación:

Three grossly different types of stigma may be mentioned. First there are abominations of the body –the various physical deformities. Next there are blemishes of individual carácter perceived as weak will, domineering or unnatural passions, treacherous and rigid beliefs, and dishonesty, these being inferred from a known record of, for example, mental disorder, imprisonment, addiction, alcoholism, homosexuality, unemployment, suicidal attempts, and radical political behaviour. Finally there are the tribal stigma of race, nation, and religion, these being stigma that

¹² “Un atributo profundamente desacreditador”, en Erving Goffman, *Stigma. Notes on the Management of Spoiled Identity*, Estados Unidos, Penguin Random House, 2022, p. 3.

can be transmitted through lineages and equally contaminate all members of a family.¹³

En el mundo griego, en el pensamiento filosófico, existe mención en torno a lo *amorfo*. En el discurso de Agatón, en *El banquete*, de Platón, el poeta habla acerca de las características de Eros, considerado el más delicado de los dioses puesto que se posa en lo más sensible y blando de nosotros: nuestras almas. Agatón dice que “entre la deformidad y Eros hay siempre mutuo antagonismo”¹⁴; líneas más adelante sugiere que lo que se halla sin flor y marchito, sea cuerpo o alma, ahí (Eros) no se posa. En este sentido, es posible apreciar que en mencionadas líneas se sostiene la idea de que lo deforme, repugnante o amorfo, no es digno de ser amado. Esto ocurre precisamente con Aimeé en esta novela, característica que resulta paradójica —y también una marca en la literatura de la autora— pues el nombre significa “amada”.

Como se puede revisar, Goffman en su clasificación de estigmas emparenta dos términos: abominación y deformidad¹⁵, ambos vinculados a la categoría de cuerpo: el primero entabla una correspondencia con lo maldito o el mal presagio, y en su connotación eclesiástica refiere a lo opuesto con la norma religiosa; el segundo, por su parte, ilustra la irregularidad (aquello que se halla fuera de lo estipulado como normal). En los discursos históricos sobre la corporalidad, la imagen del cuerpo que no compacta en él armonía, belleza o normalidad ha sido relacionado con lo enfermo, diabólico, burlesco y repugnante. Generalmente, una particularidad física distinta —como la acondroplasia u otras—, no compromete la vida de una persona pues

¹³“Se pueden mencionar tres tipos de estigma diferentes. Primero están las abominaciones del cuerpo: las diversas deformidades físicas. Luego están las imperfecciones del carácter individual percibidas como voluntad débil, las pasiones dominantes o antinaturales, las creencias traicioneras y rígidas, y deshonestidad, que se infieren de un historial conocido de, por ejemplo, trastornos mentales, encarcelamientos, adicción, alcoholismo, homosexualidad, desempleo, intentos de suicidio y comportamiento político radical. Finalmente están los estigmas tribales de raza, que pueden transmitirse a través de linajes y contaminar por igual a todos los miembros de una familia”, *Ibidem*, p. 4.

¹⁴ Platón, *El Banquete*, Marcos Martínez (Trad.), Barcelona, Editorial Gredos, pp. 59-60.

¹⁵ Goffman, *Op. cit.*, p. 4.

no representa una afección orgánica; sin embargo, la adjetivación de “cuerpo enfermo” se conforma como un axioma de carácter peyorativo que generaliza y lo totaliza en adjetivación. Así, el cuerpo existe como una enfermedad doliente y permanente.

En adición a lo anterior, la religión tuvo también un papel relevante en los prejuicios sobre determinadas condiciones corporales. Si el cuerpo fue creado por Dios a su imagen y semejanza, entonces aquel que no correspondía a tal principio teológico era considerado como una manifestación de lo malévolo y herético. El alma se constituía como algo más elevado que la forma física debido a que en esta última se manifestaba el pecado. En este sentido, un cuerpo “anómalo” no podía ser capaz de resguardar en él un alma pura, ya que se hallaba tocado por el mal.

Finalmente, lo burlesco aparece como una consecuencia de la exposición de estos cuerpos frente a la mirada de los “normales”, ya que en ellos parecía revelarse el misterio y lo extraño —por eso, durante muchos años, hombres y mujeres con características físicas consideradas anormales fueron la atracción de circos: enanos, la mujer barbuda o el hombre elefante son algunos de ellos—. La burla y la evidencia se estructuran como mecanismos que marcan y deshumanizan. De esta manera, la supremacía de los cuerpos “normales” estigmatiza a aquellos considerados “anormales” o “deformes”. Un cuerpo que posee una condición que lo vulnera, se transforma en una posesión, en una entidad sobre la cual se ejerce un poder o fuerza violenta.

1.2 El *cuerpoestigma*: repugnancia por el cuerpo

Las novelas y cuentos de Liliana Blum se encuentran tocados por la violencia en todas dimensiones: cotidiana, dosificada, desesperanzadora o atroz, con todas ellas la escritora explora la naturaleza violenta del ser humano, la cual se nos presenta como un rasgo inherente. Su obra

está compuesta por un mosaico de mujeres para las cuales esta condición es irrenunciable: todas están destinadas a padecerla o ejercerla sin remedio alguno.

El monstruo pentápodo, como he mencionado, conforma junto con otras dos novelas¹⁶ una trilogía narrativa sobre el discurso del *cuerpo-marca*, debido a que en sus historias está presente un común denominador: cuerpos despersonalizados por particularidades físicas que propician todo tipo de violencia ejercida por y sobre ellos. Aimeé, personaje de esta historia, padece acondroplasia —trastorno genético que altera el crecimiento físico y que es comúnmente conocido como enanismo—, su cuerpo se ha quedado entre los límites de la niñez y la adultez. Su aspecto no corresponde al de una mujer, pero tampoco al de una niña, sino al de un ser que —como ella misma se concibe— es “un pequeño monstruo que tal vez pueda causar risas y simpatías, pero jamás amor o deseo”¹⁷.

Lo que refiero como *cuerpoestigma* es un concepto que funciona para explicar la sinécdoque corpórea femenina, ya que —a partir de un rasgo notable o apenas perceptible— el cuerpo se vuelve en su totalidad esa marca que lo particulariza y al mismo tiempo lo desarticula deshumanizándolo. Si la mujer es sólo cuerpo/carne y en éste existe imperfección, la identidad, en consecuencia, está negada para Aimeé. Tal situación propicia que su físico encarne el oprobio mas no las apetencias sexuales, aunque —como veremos en la segunda parte de este capítulo— sí es objeto de la violencia sexual que se manifiesta a través de la suplantación de su identidad de mujer enana por el de otra con apariencia menos repugnante para Raymundo: la de una niña. Se trata de una especie de imitación de la infancia sobre la cual ahondaré en más adelante.

¹⁶ *Pandora* (2015) y *Cara de liebre* (2020).

¹⁷ Liliana Blum, *El monstruo pentápodo*, México, Bordes, 2019, p. 19.

Una vez que en la narración se establecen los rasgos prosopográficos, se nos revela la dimensión figurativa de este personaje. Sobre un sueño que tiene, Aimeé cuenta en una carta lo siguiente:

En mi sueño todo transcurría como pasó en la realidad. La única diferencia era que, en lugar de percibirlo a través de mis ojos, podía verme a mí misma desde afuera, como en una película en la que soy un personaje más. ¿Por qué sería así? No sé, En mi sueño podía ver mi cuerpo deforme bajando despacio las escaleras hasta el sótano. Mis piernas arqueadas midiendo cada paso, con miedo. Mi brazo gordo que apenas alcanzaba a meter la llave en la cerradura. Luego mi cabezota asomándose.¹⁸

Marco énfasis en la voz narrativa y la correspondencia. Una primera persona es un tipo de voz que se mueve entre la experiencia interior del mundo narrado, la subjetividad y la reflexión respecto a sus características etopéyicas y a la descripción de sí misma (que no es más que la consciencia de su existencia física dentro de la diégesis). Estas dimensiones conforman la voz narrativa mediante sus cartas dirigidas a Raymundo. Así, cuando Aimeé se describe a sí misma de tal manera y no a través de un narrador omnisciente o narrador testigo, las marcas etopéyicas, que “ponen énfasis en la descripción moral o psicológica, en los atributos espirituales, de carácter, de forma de ser y pensar, en la manifestación que hace el autor para exaltar emociones, virtudes y defectos”¹⁹, detonan la dimensión experiencial respecto a su posición en la historia, descubriendo así un rechazo de sí misma alimentado por la inseguridad y el miedo; una repugnancia como deshumanización que sólo es posible a través de la confesión manifiesta en una carta.

Este episodio es importante debido a que la construcción corpórea ocurre a través de su mirada en un sueño en el que ella se observa como ese “otro” que mira y no repara en detalles.

¹⁸ *Ibidem*, p. 109.

¹⁹ Yvonne Cansigno Gutiérrez, “El simbolismo del retrato en la literatura”, en *Persona y semejanza, Coloquio el retrato*, de Norma Patiño (Cord.), México, Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, 2014, p. 68.

El cuerpo de Aimeé se articula como un discurso sobre sí misma. De esta manera, el sueño establece sentido con aquellos espacios abstractos adjudicados a la reflexión femenina, tales como la angustia, la soledad y la imaginación. Es en estos sitios no físicos donde el personaje toma consciencia sobre sí mismo para mirarse como un ser que habita una realidad dolorosa: la que ha hecho de su cuerpo un estigma y cicatriz de su existencia. No es casual que sea ella misma quien cuente que ese sueño es como un recuerdo, pues estos habitan la inmaterialidad de su experiencia.

Encuentro en la epístola²⁰ además un recurso textual importante en este relato, porque “como veremos, un modo de *marcar* la ‘escritura realizada por mujeres’ es justamente su sistemática interpretación como personal o confesional”²¹. Las cartas en esta novela se conforman como palabras del asilamiento silenciadas, pues le sirven a Aimeé para mantener comunicación con Raymundo desde la cárcel, aun cuando no tienen respuesta o al menos la certeza de que han sido leídas por él. Su carácter personal integra un sistema discursivo complejo que revela autoconsciencia respecto a su cuerpo, al mismo tiempo que dimensiona la repugnancia ante una imagen irrenunciable sobre su condición de ser y estar en el mundo.

En este sentido, la autoconsciencia del *cuerpoestigma* se constituye como un *estado-síntoma-consecuencia* de la marginación y la soledad que padece la protagonista en reclusión, debido a que ésta visibiliza la repugnancia por su corporalidad.

Para comenzar con la disertación en torno a la repugnancia, recupero algunas ideas que la definen. Eduardo Alberto León (2014), quien retoma ideas de Martha Nussbaum (*El ocultamiento de lo humano: repugnancia, vergüenza y ley*, 2006), señala que algunas cosas o

²⁰ El estudio de las cartas, lo mismo que el diario, merece una especial atención, mismo que se aborda en el segundo capítulo de esta investigación.

²¹ Aina Pérez Fontdevila, “¿Qué es un autor y qué no es un autor?, en *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*, de Pérez Fontdevila y Torras Francès (eds.), Barcelona, Icaria, 2019, p. 38.

sujetos se vuelven blanco de esta emoción a consecuencia de las tradiciones, de la educación o de las prácticas culturales: “Un rasgo habitual de nuestro comportamiento social y, por extensión, político consiste en que ocasiones se trata a determinadas personas o grupos sociales como portadores de un estigma y de unos atributos de contaminación e impureza”²².

La impureza es el punto medular del asunto. Lo impuro se encuentra fuertemente vinculado con lo eclesiástico, pues, en siglos anteriores, cuando el cristianismo cerril imponía normas sociales sustentadas en preceptos de orden divino, existía la creencia de que hombres y mujeres marcados por cualquier tipo de “impureza” —fuera física o psicológica— se hallaban tocados por alguna entidad demoniaca; también se pensaba que en sus cuerpos se manifestaban las consecuencias de un pecado antiguo, tal como si se tratara de una herencia dada por sus antepasados.

Dicha situación queda manifiesta una vez que Aimeé inicia con la comunicación epistolar. En su primera carta escribe que una mujer, que imparte clases de cocina a las reclusas, queda maravillada ante la “normalidad” de la bebé que procrearon ella y Raymundo: “Dice que es una señal que Dios nuestro señor me ha perdonado”²³. Dentro del sistema de creencias construido por la autora en esta ficción, lo esperado hubiera sido que la pequeña llevara en su cuerpo una marca de impureza como castigo divino ante el crimen cometido por sus padres en contra de Cinthia, la menor secuestrada y violada por Raymundo.

Lo repugnante se encuentra asociado al miedo debido a su entramado psicológico y cognitivo. No obstante, esta vinculación refiere solamente a su función como emoción que origina variadas reacciones negativas a partir de “algo”. Es precisamente en ese “algo” donde

²² Eduardo Alberto León, “El asco. Una emoción entre naturaleza y cultura”, en *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, XX, (23), 2014, p. 14.

²³ Liliana Blum, *Op. cit.*, pp. 17-18.

yace la distinción entre ambas, porque mientras el miedo centra sus efectos en lo que resulta peligroso, lo repugnante lo hace en todo aquello que provoca aversión a partir de su apariencia, es decir, “recurre al aspecto cualitativo de las cosas, a cómo se presentan”²⁴.

La repugnancia, en este sentido, se configura como una modalidad del miedo, una forma de éste que articula emociones hostiles y descalificadoras. Si la impureza implica una amenaza o riesgo de contaminación, el miedo se origina como una causalidad, en la cual la proximidad es clave puesto que no puede repugnarse aquello con lo que no exista posibilidad de establecer contacto directo; en cambio, sí es posible temer a situaciones poco probables o imposibles. La cercanía se constituye como una amenaza latente de contagio sobre la que parece no existir más control que la anulación del objeto o materia repulsiva —el cuerpo de Aimeé, por ejemplo—.

El asco ha sido a menudo un sinónimo de repugnancia, pero veremos que en sus acepciones radica la diferencia: el asco hace referencia a una alteración orgánica (visceral) provocada por algo que repugna y que incita una reacción fisiológica; por su parte, la repugnancia señala una aversión sobre algo, es un constructo emocional que, como el miedo, se aprende y elabora. No se trata de una emoción absolutamente instintiva —como el asco— ya que se aloja en la psique:

(...) la repugnancia es una reacción que cada vez se aleja más de la mera fisiología para pasar a ser una emoción repleta de contenido cognitivo, vinculada a creencias, asociaciones de ideas y percepciones (muchas veces totalmente irreflexivas), y que tiene que ver con una contaminación imaginaria o metafórica más que con una contaminación real. Del mismo modo, nuestra sensibilidad hacia las fuentes de posible contaminación también se encuentra enormemente mediada por estas cogniciones.²⁵

²⁴ Aurel Kolnai citado en “Aristóteles y Kolnai. Sobre las dimensiones espaciales y temporales del miedo y la repugnancia”, Alessandra Fussí, *La Torre del Virrey. Revista de Estudios Culturales*, España, Universidad de Valencia, (23), 2018, p. 4.

²⁵ Eduardo Alberto León, *Op. cit.*, pp. 13-14.

El *cuerpoestigma* exhibe la condición de Aimeé descubriendo el miedo ante una posible repetición de su condición y apariencia “anormal” (situación meramente asociativa y perceptiva) en otro miembro de su familia, con el cual ella tendría cercanía. Esta zona de contaminación/contagio es el mismo cuerpo que se configura como el centro-origen de la repugnancia. En un fragmento de su diario, Aimeé cuenta: “Yo sé que mis papás querían más hijos, pero después de que su primera hija nació con acondroplasia tuvieron miedo a tener otro enanito. Recuerdo bien un día en que mi mamá hablaba con una amiga en la sala y yo, escondida, escuché sin querer”²⁶.

La repugnancia se dosifica en el trascurso del relato manifestándose en diversos ámbitos, tales como el personal, familiar, emocional y sexual. Es en este último donde el cuerpo de Aimeé se despersonaliza a partir de la suplantación identitaria, volviendo así el *cuerpoestigma* en un territorio violentado.

1.3 “Enana”: el cuerpo infantilizado y la violencia sexual

En el acto sexual, la suplantación identitaria es la alternativa para desaparecer el cuerpo con sus características aversivas, pues recordemos que el juego de roles (hombre-niña) durante el sexo no tiene las mismas implicaciones emocionales para Raymundo en comparación con Aimeé: para él es una condicionante del placer y determina el ejercicio de su poder físico y psicológico; en ella es la única posibilidad de mostrarse desnuda —por lo tanto (in)visible— a través de la anulación de su cuerpo, lo que la conduce a resignificarlo en otro mediante la imitación de la infancia-juventud. De ahí que se establezca esta dinámica paradójica entre lo visible e invisible.

El cuerpo infantilizado se diferencia del cuerpo infantil estableciendo un contraste paródico. La fisonomía infantil refiere a determinada belleza y pureza del cuerpo humano

²⁶ Liliana Blum, *Op. cit.*, p. 69.

durante sus primeros años; además, un niño puede obtener placer a través de actos que podrían ser considerados repulsivos si se realizaran durante la edad adulta. Un cuerpo infantilizado, como el de Aimeé, que no pertenece propiamente a esta etapa inicial, se vincula con lo extraño y lo risible, convirtiéndose en la encarnación de lo repulsivo y en objeto generador de un placer subversivo.

La suplantación identitaria sólo puede darse a través de la imitación, puesto que ella es una adulta contenida en un cuerpo pequeño: infantilizado. Una vez que el desahogo sexual de Raymundo sucede, lo repugnante reaparece en la imagen de Aimeé. Por tal motivo es que, aunque no estén mediados por el sometimiento físico, sus encuentros sexuales son actos de significativa violencia en la historia, ya que él ejerce sobre el cuerpo de ella una forma de dominación complementaria a la que efectúa sobre el de la niña Cinthia. En el caso de la menor el sometimiento es monstruoso y atroz porque, al no dar opción a la víctima, reafirma un poderío físico, además de que obtiene placer por medio de un instinto violento que se halla en su naturaleza; con Aimeé la dominación ocurre como forma de control psicológico, en despersonalizarla para satisfacerse haciéndola consciente de ello.

En la destrucción física que deviene en trauma, miedo e indefensión (la violencia sexual contra la niña) y en la anulación psico-corporal que desencadena el rechazo por el cuerpo (en Aimeé) opera la crueldad, ya que en ambas situaciones se desarticula la dignidad humana. Estrada Castro señala sobre esto:

La violencia ejercida sobre los cuerpos de las víctimas, por una violación o por cualquier acto de crueldad que busque el sometimiento y la deshumanización, se produce en una relación genérica de soberanía y dominación como acto fundante de la violencia ontológica y el simbolismo de crueldad, en donde incluso matar ya no es

suficiente, sino que exige una dislocación absoluta de la voluntad de vivir, la dignidad y de la condición humana.²⁷

Aimeé se encuentra imposibilitada para compararse con otras mujeres u otras niñas porque el *cuerpoestigma* carece de definición y en consecuencia no puede ser semejante a otra masa o cosa que no sea aquello que provoca repugnancia. En caso de que la comparación llegara a ser válida con alguna niña, entonces su forma encajaría con aquellas proporciones que parecen ser repulsivas para Raymundo, un tanto animalescas. Por ejemplo, en el relato se dice que:

No le gustaban demasiado jóvenes: aún eran cabezonas y de extremidades gruesas y suaves, como si no terminaran de superar la etapa de bebés. Larvas. No estaban listas todavía. Tampoco le apetecían las entradas a la pubertad. Les empezaba a cambiar el contorno del cuerpo y no existía nada más repugnante que esos pezones en forma de cono que se levantaban debajo de sus blusas. Su tipo eran las niñas delgadas, atléticas, de facciones finas, ni muy blancas ni muy morenas. Las prefería en el rango de los cinco a los nueve años: niñas auténticas, no bebés grandes ni mujercitas en proceso.²⁸

La psique de la protagonista se establece en proporción con los conflictos identitarios de su aspecto: así como su cuerpo se debate entre la madurez y la niñez, sus emociones y motivos se hallan en una zona de pugna entre lo que debería ser correcto y sus deseos. Aimeé comienza una especie de rivalidad compasiva con Cinthia porque se da cuenta de que, durante las agresiones sexuales de Raymundo, ésta no tiene que despojarse de su cuerpo ni de su aspecto para motivar el deseo del pedófilo. Parece tergiversar por algunos momentos la violencia que Raymundo le suministra a la menor.

Si bien su complicidad la vuelve una secuestradora, Aimeé también representa abrigo y protección maternal para la menor. Es importante destacar la complejidad psicológica de la que está dotada este personaje, porque las agresiones de Aimeé hacia Cinthia no son generalmente físicas sino desmoralizantes; además siempre vienen pre o procedidas por actos de consuelo y

²⁷ Luis Jaime Estrada Castro, “La escritura del horror en los cuerpos: violencia ontológica y simbolismo de crueldad”, en *Revista de Estudios Políticos*, (37), México, UNAM, 2016, p. 62.

²⁸ Liliana Blum, *Op. cit.*, p. 25.

compasión. El conflicto emocional de rescatar a la niña de su violador o continuar encubriendo el crimen para proteger a Raymundo, establece relación con las dicotomías que ilustran la pugna de los personajes femeninos:

Este conflicto se desarrolla en una enorme cantidad de textos femeninos, e implica una tensión entre el deseo de someterse y el de liberarse, conflicto que se precisa en términos de dependencia/independencia, o subordinación/autonomía, en el tránsito de la subjetividad e identidad tradicionales a las nuevas formas emancipadas. Esta pugna, al desestabilizar la identidad tradicional femenina, se expresa textualmente como ambivalencia, angustia, locura, o incluso suicidio, pasando por los sentimientos de culpa y la depresión. También la transgresión abierta y la aceptación de la marginalidad en las cárceles, hospitales o espacios clandestinos o deshumanizados.²⁹

Esta cita explica cómo la pugna entre los anhelos emancipadores —constituidos como actos liberadores de la feminidad— y la permanencia cautiva en las dinámicas de autorrechazo y violencia, devienen en estados de insatisfacción e inestabilidad. Al denunciar a Raymundo, Aimeé mantiene la duda como la forma más certera de su conciencia, en la cual, pese a saber que lo correcto fue liberar a Cinthia de su agresor, queda en ella cierto dejo de sensación ambivalente: “¿Sabes?, no sabría explicar mi estado de ánimo, la verdad. Feliz pero culpable. Algo positivo y negativo al mismo tiempo. ¿Será posible que a pesar de todo queden residuos de lo que sentí por ti ¿En el fondo sí fue una traición? No. Ni, yo sé que hice lo correcto (...) Y sin embargo...”³⁰. La pugna atraviesa lo físico y lo emocional complejizando las consecuencias de una violencia personal y totalizadora.

Si bien lo *enano* o el *cuerpo diminuto* ha sido utilizado en la literatura, especialmente en los cuentos tradicionales, para representar una visión frágil que se sobrepone aun en las adversidades de un mundo adulto, o para crear imágenes de una inteligencia incomprendida e invalidada por esta condición física, misma que siempre sale avante, en *El monstruo pentápodo*

²⁹ Aralia López González, “Justificación teórica: fundamentos feministas para la crítica literaria”, en *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo XX*, México, El Colegio de México, 1995, p. 39.

³⁰ Liliana Blum, *Op. cit.*, p. 262.

Liliana Blum crea un personaje que tiene esta característica corpórea para establecer una retórica de lo repugnante y violento en dos sentidos.

El primero, como hemos visto, se constituye como una sinécdoque en la que el cuerpo de la protagonista simboliza lo repugnante en contraposición a las convenciones establecidas sobre la corporalidad femenina: el *cuerpoestigma* de Aimeé es rasgo irrenunciable de su existencia que connota lo anormal como elemento aversivo y repugnante. El otro rasgo está expresado como una metáfora de la deformación que avanza más allá de la apariencia y del aspecto, estableciendo así una dualidad entre la imperfección física de Aimeé y la falsa perfección moral de Raymundo. De esta forma, el relato expone que la monstruosidad no está sólo conformada por rasgos físicos, sino por aquellos que se encuentran alojados en la psique y se manifiestan como actos crueles y violentos.

Finalmente, si en el *cuerpoestigma* se encarnan la impureza, el miedo y lo repugnante, la legítima deformación yace en un crimen que se perpetua como potencialmente monstruoso: la destrucción de una niña y una mujer a través de la dominación sexual y el control psicológico.

CAPÍTULO II

EL DIARIO Y LA EPÍSTOLA: MODALIDADES DISCURSIVAS DE LA REMEMBRANZA, LA CONFESIÓN Y LA CULPA

El diario y la epístola son modalidades discursivas que han sido de significativa utilidad para la literatura. En ellas se referencian aspectos clave de la construcción novelística y cuentística, tales como la caracterización psicológica de los personajes, la referencialidad espaciotemporal y la dinamización narrativa. En ambas habla una voz personal, un “yo” expresivo que interioriza la perspectiva del narrador a la intimidad y a la consciencia. La importancia de la exploración del diario y la epístola en esta novela yace en la articulación de tres rasgos que conforman la estructura psíquica de la protagonista: la remembranza, la confesión y la culpa.

En *El monstruo pentápodo* convergen dos tipos de focalizaciones narrativas: la *focalización cero* y la *focalización interna*. En la primera se presenta un relato prototípicamente tradicional: la presencia de un narrador omnisciente que posee amplia libertad para desplazarse por las mentes de los personajes y por los espacios físicos. En esta focalización se narran también —de forma tácita y más adelante explícita— los crímenes sexuales cometidos en contra de Cinthia. En la segunda, la *interna*, se encuentran dos modalidades narrativas *fijas*: el diario y la epístola. En ambas coincide la mente figural del personaje de Aimeé, quien habla para sí misma (en el diario) y, en apariencia, para Raymundo (en la epístola). Sin embargo, veremos que en esta última no sucede así del todo.

En estas modalidades discursivas se privilegia la psiconarración consonante³¹ y el monólogo narrado, respectivamente. La parte diarística revela una retrospectiva interior de

³¹ Luz Aurora Pimentel señala, en *El relato en perspectiva*, que en esta forma de focalización interna se encuentra la frontera entre la perspectiva del narrador y la de los personajes. En este sentido, el diario mantiene un vínculo

Aimeé, la cual no tiene que ver con la confesión. Se trata, más bien, de una recapitulación íntima y personal; esta característica es lo que le confiere su consonancia con las partes contadas por la voz omnisciente. Si bien es preciso apuntar que la psiconarración es una forma personal de la tercera persona que corresponde a un narrador omnisciente (*focalización cero*) —el cual ahonda en la caracterización psicológica de los personajes—, la psiconarratividad se presenta en los capítulos que integran el diario en *El monstruo pentápodo*, incluso cuando están contados en primera persona (*focalización interna*). Esto sucede porque la voz focaliza su “yo” relatado y propicia así un deslinde entre la perspectiva narrativa y la experiencia del personaje. Así, se constituye una correlación con los hechos contados en la *focalización cero*, esto, sin que se brinde información no conocida (aunque sí complementaria) en comparación con la que se da sobre Raymundo en los capítulos llevados por la voz omnisciente³². El diario no es confesional sino reflexivo.

Por otro lado, la parte epistolar se transforma en un monólogo narrado que da cuenta sobre los sentimientos de la protagonista. Son quizá estos, curiosamente, los fragmentos de mayor confesión en la novela: Aimeé describe detalles acerca de la relación que mantuvo con la menor secuestrada, algunos otros sobre su situación en la cárcel y confesiones de carácter personal y afectivo. En sus cartas se percibe que no se ha desprendido de la idea de que la niña fue posesión de su captor mientras estuvo secuestrada, pues en las misivas se evidencia el reclamo por su desamor, lo mismo que la pugna emocional respecto a Cinthia, a quien unas veces compadece y cuida; en otras ocasiones desprecia y agrede.

diegético con los fragmentos del narrador omnisciente, pues, aunque comparte la mente figural y la autonomía narrativa con la epístola, la referencia (*deixis*) de lo narrado lo vuelve cercano al relato contado en tercera persona.

³² No obstante, conviene precisar que la parte narrada en tercera persona sí detalla información no contada por la voz de Aimeé en el diario o en la epístola, como aquella relacionada con la planeación del secuestro de Cinthia. Esto ocurre porque estos anteceden al campo de experiencia de la protagonista.

Esta especie de conversión de epístola a monólogo narrado sucede porque las cartas nunca tienen la respuesta de su destinatario, hecho que detona la naturalidad emotiva de la protagonista. Aunado a esto, el epistolario suele contar sobre el presente, rasgo que se muestra cuando Aimeé escribe sobre cómo es su vida en la cárcel y cómo se desarrolla su maternidad en reclusión. Al ser una forma del discurso directo, en el monólogo narrado “un personaje (...) con frecuencia inicia cambios importantes en el curso de la trama”³³, por lo que las confesiones del personaje originan diversos grados de tensión psicológica durante el curso del relato.

El diario y la epístola poseen cierta autonomía con respecto a la narración que no está focalizada de manera interna, pues el conflicto está orientado por la perspectiva figural de Aimeé en un discurso directo. Es decir, si se suprimieran los fragmentos que corresponden al narrador omnisciente, la historia conservaría aún la acción que la conforma, incluso con la pérdida de algunos hechos narrados. Sobre esto, Luz Aurora Pimental explica que:

En el discurso directo de los personajes, la orientación figural asume las formas del monólogo, el diálogo, el diario, entre otras formas discursivas no mediadas por el narrador, y que por ende se organizan en torno a la perspectiva del personaje, es decir en torno a restricciones de orden espaciotemporal, cognitivas, etc., y que se derivan del discurso en tanto que acción en proceso y no en tanto que acontecimientos narrados.³⁴

Es posible ver cómo el diario y las cartas conservan la orientación de la acción a través de la focalización del personaje; es de esta forma como plantean su relativa autonomía con el resto de la novela. No obstante, la relación diegética que el diario mantiene con la *focalización cero* es más próxima en comparación con la que el epistolario establece, pues recordemos que Aimeé —quien cuenta los hechos en el diario— narra en retrospectiva. Esta recapitulación reflexiva sobre sucesos del pasado contados desde el presente permite que —a la distancia temporal

³³ Luz Aurora Pimental, *El relato en perspectiva*, México, Siglo XXI/UNAM, 1998, p. 118.

³⁴ *Ibidem*, p. 115.

interior de la historia— la voz del personaje conforme una especie de omnisciencia. Así, la narración del diario se emparenta con el punto de vista omnisciente en las partes que corresponden al relato tradicional porque se ubica en una *deixis* muy similar (la memoria). Es decir, ambos cuentan desde un punto de vista parecido, pero con una perspectiva distinta; la de Aimeé se halla atravesada por la experiencia.

Por otro lado, hay que señalar también que esta autonomía relativa a la que refiero no es válida entre el diario y la epístola debido a que en ambos existe una relación *fija* por la *focalización interna*. Resulta curiosa —y destacable— la complejidad narrativa de esta novela, porque en ella la autora logra la convivencia de tres registros del relato (el tradicional, el diario y la epístola) distribuidos en dos focalizaciones narrativas (*cero* e *interna*). El diario se posiciona entre la omnisciencia y la epístola: con el primero se vincula por medio del punto de vista frente a los sucesos narrados, mientras que con la última lo hace a través de la mente figural (la perspectiva).

2.1 El diario

Para la revisión de la diarística en *El monstruo pentápodo* es preciso puntualizar que la teoría del diario será útil de manera parcial. Esto se debe a que no podemos desligar su carácter ficcional, pues en el interior de la narración se configura como una forma de novelar la historia. Se trata de un recurso que la autora utiliza con la intención de configurar un relato más personal por medio de la focalización del personaje. Que la protagonista escriba un diario no tiene que ver con una estrategia literaria (exterior) sino estrictamente narrativa (interior).

Las particularidades del diario son fundamentales para el abordaje de este apartado: la (auto)referencialidad y la fragmentariedad son aspectos válidos porque en ellos esta modalidad se descubre como una posibilidad de la voz y también como aquello que Picard llama yo-mundo:

“como que el diario se presentaba al principio como un documento que describía la relación yo-mundo, sirve en su empleo literario como documento sobre el modo como un individuo percibe el mundo y se percibe a sí mismo en el mundo”³⁵.

La función de los diarios en la literatura ha sido plasmar la acción de la cotidianidad y de lo íntimo en la escritura. Al prescindir de un argumento fijo (sino el propio establecido por la habitualidad fragmentada), el personaje se construye a través de lo espontáneo, configurando la (su) realidad en función de la bivocalidad entre él —un “yo personaje/narrador”— y el “yo autor”. Tal oscilación revela una visión particular sobre su pensamiento y emoción.

El estudio de la escritura diarística se ha acrecentado recientemente como una de las partes constitutivas —junto con la autobiografía— de las llamadas *escrituras del yo*. En ellas el lector pacta una lectura con el texto y acepta, con frecuencia, que en él la autora o el autor se ha desnudado; que todo en él es (la) verdad. Se asume entonces que en los diarios no existe interés por su difusión, aunque sí intencionalidad.

De manera eventual, algunos diarios han sido publicados en años posteriores a la muerte de quien los ha escrito. Tal es el caso de Alejandra Pizarnik, sobre quien en 2003 se publicó *Diarios* —selección de sus diarios originales realizada por Anna Becciu—; o *Diario íntimo*, de Miguel de Unamuno, publicado en 1970, 34 años después de su fallecimiento. Franz Kafka es otro notable autor sobre el que se ha conocido su escritura diarística a través de *Diarios (1910-1923)*, textos rescatados por Max Brod —su testamentario y amigo—, publicados en 1948.

En la diarística convergen las posibilidades de igual forma en que lo hacen las intenciones. Si bien su realización está confinada en lo secreto y privado, la posibilidad de la

³⁵ Hans Rudolf Picard, “El diario como género entre lo íntimo y lo privado”, en *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, (4), 1981, pp. 117.

revelación se hace latente para el autor y a menudo se transforma en una de sus intenciones no dichas. Sobre esto, Andrés Trapiello apunta que no existe tal pretensión genuina de los escritores por hacer que sus diarios permanezcan anónimos:

(...) nadie que lleve un diario ha renunciado a que pueda ser leído alguna vez por otro. A veces alguien concreto de quien se habla en sus páginas, a veces alguien abstracto, suma de todos esos lectores, o mejor, suma de todos esos seres a quien se ama de modo secreto mientras se escribe. Si toda la literatura es una declaración de amor, los diarios son una desesperada declaración de amor.³⁶

La intención³⁷ de resguardar la escritura es lo que confiere honestidad a los textos diarísticos en comparación con las autobiografías, ya que en estas últimas se corre el riesgo de “traicionar” a la verdad en tanto que el escritor se configura como el personaje de su relato. Al idear una historia que verse sobre sí mismo, tal como ocurre con la autobiografía, el autor se convierte en un personaje de ficción y se encuentra con lo que Paul de Man llama la “ilusión referencial”³⁸, en la cual el “yo” renuncia a la correspondencia con la realidad una vez que se personifica en las páginas de un libro. De esta forma, quien escribe una autobiografía con absoluto conocimiento de que aquello que escribe es autobiográfico, también comienza a formar un personaje que tendrá que caracterizar prosopográfica y etopéyicamente. Quien inicia un diario, por otro lado, parte de la creación de un narrador antes que la de a un personaje (de hecho, este último es una consecuencia natural de los acontecimientos contados y de la propia estructura temporal).

³⁶ Andrés Trapiello, *El escritor de diarios*, Madrid, Península, 1998, p. 28.

³⁷ Nótese que al referirme al diario utilizo el término “intención” o “intencionalidad”, debido a que éste tiene que ver con la determinación de la voluntad; es decir, se encuentra sujeto a la posibilidad. Por otro lado, en la autobiografía no opera la intencionalidad sino el interés, el cual tiene que ver con la conveniencia y el beneficio. El interés es una pretensión deliberada; la intención no.

³⁸ Paul de Man, “La autobiografía como des-figuración”, *Anthropos: La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e Investigación Documental*, (29), 1991, pp. 114.

Es posible intuir entonces que en el diario existen pretensiones más “francas” porque en él —donde también se encuentra ese yo que habla y que es susceptible a esta ficcionalización— la voz es el no-personaje de lo que se cuenta, y eso que cuenta se ha gestado en lo cotidiano y en lo privado. Ante esta posibilidad de la no lectura de los diarios la sinceridad no se pone en juego, por lo que la libertad de las palabras toma presencia. Mientras la autobiografía se define en palabras de Wilhem Dilthey como “no es más que la expresión literaria de la autognosis del hombre acerca del curso de su vida”³⁹; el diario, por su parte, es la práctica escritural de fragmentos habituales y cotidianos que se constituye por medio de postales acerca de ese transcurrir de la vida. Manuel Hierro se aproxima a una definición de diario apuntando que es una:

(...) narración en prosa de un sujeto real que por mediación del lenguaje se construye en el texto, al tomar su propia existencia cotidiana como sustancia y espacio de la escritura, permitiéndole interrogarse sobre sí mismo y por el que puede acceder al conocimiento de sí. Al igual que en otras prácticas discursivas del territorio de la autorrepresentación literaria, en el diario íntimo también podemos aprehender la individualidad de un yo-narrador, sujeto del enunciado y de la enunciación, que se escribe e inscribe día a día de forma fragmentaria, y donde pretende mostrar —en las acepciones de aparecer, desplegar o exponer— la corriente de sus pensamientos, los actos que le parecen más importantes, así como las reflexiones causadas por el contacto y la interacción con escenarios de la realidad exterior.⁴⁰

A la propuesta de Hierro integro el rasgo de la remembranza que he mencionado, pues la considero sustancial en la estructuración de la escritura diarística al instalar la memoria en el espacio del presente y de la escritura. Escribir un diario es contener en la palabra lo que resulta íntimo y a veces indecible; es transformar en memoria aquella experiencia personal que estaba destinada a convertirse, posiblemente, en olvido. Así es cómo, a través de la realización de un

³⁹ Wilhem Dilthey, *El mundo histórico*, Eugenio Imaz (Trad.), México, FCE, 1944, p. 225.

⁴⁰ Manuel Hierro, “La comunicación callada de la literatura: reflexión teórica sobre el diario íntimo”, en *Mediatika: Cuadernos de Medios de Comunicación*, (7), España, 1999, p. 114.

diario, Aimeé recuerda cuáles fueron —hasta antes del arresto de Raymundo— sus dos experiencias más intensas y secretas: enamorarse de un pedófilo y ser cómplice de su crimen.

Esta inicial disertación respecto a la teoría del diario descubre un criterio válido para el tratamiento de este tema en *El monstruo pentápedo*. Cuando Aimeé expresa que hacer un diario es para ella un acto liberador, se hacen visibles tanto la reflexión sobre la posibilidad de que en algún momento el diario sea leído, así como la sinceridad que se vertió en él a consecuencia de que sus líneas puedan (también) permanecer anónimas:

Hace un año que llegué aquí. Siento que por lo mismo, tengo que escribir algo hoy. ¿Pero para quién escribo en realidad? Ya no sé. Al menos es algo con qué llenar las horas. Hay días en que estoy segura de que nadie va a leer esto y aunque me frustra un poco, también me da más confianza para expresarme. Es un alivio depositar todos mis pensamientos en estas hojas de papel. Es como hacer limpieza a fondo en una casa muy sucia. Mis propias acciones se ven ahora distintas, ajenas. ¿Les pasará así a todos los que están en la cárcel?⁴¹

En este fragmento la intencionalidad se presenta de manera un tanto ambigua. Esto ocurre porque Aimeé expresa la posibilidad de un lector en forma de cuestionamiento, mismo que no resuelve. Esto pudiese entenderse como una pretensión por ser leída, no obstante, en esos posibles lectores también se incluye a sí misma, acto que se relaciona directamente con lo que escribe una vez que inicia el diario: “¿Qué digo? Necesito ordenar mis ideas. Cuando nos conocimos. Cómo empezó todo. En definitiva, no fue amor a primera vista, claro que no”⁴². Entonces la ambigüedad se desdibuja y descubre algunas causas esenciales de escribir un diario: la remembranza y la posibilidad de la voz; el cuestionarse y responderse a la distancia de los actos del pasado.

La psiconarración parte así de la (auto)referencialidad, debido a que el fluir de la consciencia opera mediante dos conflictos internos (ligados al personaje de Raymundo) que son

⁴¹ Liliana Blum, *Op. cit.*, p. 167.

⁴² *Ibidem*, p. 27.

clave en la conformación del relato diarístico en la novela: 1) el dilema ético⁴³ —manifestado en la caracterización de Aimeé y que también está presente en la epístola (allí se expresa en relación con Cinthia)— y 2) la personalidad de Raymundo —ilustrado en la (de)formación de éste—. La verbalización de acciones es una marca de la psiconarración: *creer, sentir, pensar* son tres de los verbos recurrentes en la recapitulación de los acontecimientos, mismos que se relacionan con el primer conflicto.

Para comenzar con la revisión de la psiconarración en función de los dos conflictos mencionados, es preciso definir antes —sobre el primero— qué es un dilema ético: se trata de una “situación en la que los preceptos morales o las obligaciones de similar obligatoriedad ética se encuentran en conflicto (...) donde los principios morales que guían la conducta no permiten determinar de manera evidente lo correcto o incorrecto ante dos posibles cursos de acción”⁴⁴. En la novela pueden encontrarse, especialmente en los episodios diarísticos, construcciones enunciativas que refieren a esta condición psicoemocional del personaje; se trata de la presencia de verbos y/o locuciones (núcleos verbales) que exponen la identidad psíquica del personaje⁴⁵. Estos verbos ilustran la condición de su estado emocional, el cual es susceptible a la variación anímica. *Creer, sentir y pensar* constituyen lo que a partir de mis reflexiones denomino *progresión estructural de la consciencia del personaje*, concepto que ilustra la secuencialidad de las características psíquicas de un personaje a partir de la recurrencia de determinados verbos en su construcción como elemento narrativo.

⁴³ Utilizo el término *dilema ético* porque, aun cuando el actuar de Aimeé no tiene que ver con una acción transgresora estrictamente propia (el delito de secuestro, la violación y el asesinato), su conflicto es con respecto a algo que atestigua y de lo que se vuelve cómplice. La posibilidad de su proceder está condicionada por una disyuntiva.

⁴⁴ Jenifer Ruiz-Cano, *et. al.*, “Revisión de modelos para el análisis de dilemas éticos”, en *Boletín Médico del Hospital Infantil de México*, 72 (2), 2015, p. 90.

⁴⁵ También llamados psicoverbos.

Por ejemplo, el primero, *creer*, se ubica en el espacio de la conjetura y las posibilidades (en ocasiones se relaciona con lo imaginativo): “Quiero decir que es más sencillo **creer** lo mejor de alguien. Era un hombre ejemplar, que me trataba bien y me hacía feliz. ¿Cómo saber también que era otra persona?”⁴⁶. Al creer, Aimeé “niega” o “cubre” la violenta verdad y (re)construye un personaje adecuado para su condición psicoafectiva. Así, el dilema ético se presenta en evasión y tergiversación sobre los delitos y crímenes cometidos por Raymundo. Por otra parte, resulta significativo mencionar que la duda aparece implícita, esto se debe porque al *creer en algo* también se insinúa la probabilidad de lo contrario.

El segundo verbo, *sentir*, se encuentra en el mundo de la percepción y de lo sensorial. Además, propicia una dicotomía emocional. En el diario Aimeé escribe: “Me **sentía** tan deseada... y no sería el único en el mundo al que le guste que su pareja se disfrace de colegiala. Yo no quería que me dejara. Yo no quería que las cosas salieran así, pero ¿cómo podía anticipar lo que pasó La enfermedad se hizo más evidente y no supe cómo reaccionar. Me **sentí** entre la espada y la pared”⁴⁷. Dentro del mismo fragmento detectamos dos emociones opuestas que se relacionan con la misma acción. De esta manera, una vez que el personaje se ha desplazado de la conjetura, la etapa de *sentir* propicia cambios psíquicos mediante la presencia de indicios que explicitan el dilema ético: por un lado, está hiperbolizada la emoción sexoafectiva (la cual había estado negada para ella); por el otro, los hechos concretos. *Sentir* es quizá la experiencia más confusa que ha vivido la protagonista.

En adición a lo anterior, *sentir* provoca la somatización de algunos trastornos, tal es lo que ocurre con ella cuando descubre a Cinthia gravemente herida a consecuencia de la violación

⁴⁶ Liliana Blum, *Op. cit.*, p. 46.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 57.

de Raymundo: “**Sentí** ganas de vomitar y me temblaron las piernas. Estaba aterrada”⁴⁸. El estímulo orgánico manifestado en su estómago y piernas exterioriza el horror, la culpa y el miedo constituidos a partir y a través del dilema ético.

Finalmente *pensar* apunta hacia la reflexión y la toma de conciencia. Ante la consulta de noticias sobre el secuestro de la menor, Aimeé escribe que: “sin dejar de masticar, **pensé** en lo absurdo que era buscar fuera, cuando ella estaba en la misma ciudad mucho más cerca de lo que nadie podría imaginarse”⁴⁹. En esta breve línea se hace expreso el conocimiento del personaje sobre su complicidad en un crimen atroz; además califica de “absurdo” el proceso de investigación y búsqueda para tomar distancia de tal culpabilidad por un momento. Así, se plantean dos situaciones diametrales bajo el anhelo de la protagonista: Aimeé desea tanto que Cinthia sea salvada de la misma manera que quiere permanecer cerca de Raymundo.

Para esta tercera etapa de lo que he llamado *progresión estructural de la consciencia del personaje*, *pensar* concreta el dilema ético, ya que, hacia este momento de la historia, dicha secuencialidad se ha planteado en tres dimensiones: posible-imaginativa, perceptivo-sensorial y reflexiva.

Ahora bien, respecto al segundo conflicto interno —el de la personalidad de Raymundo—, la fragmentariedad establece congruencia con las fases constitutivas de este personaje, al cual vemos (de)formándose. Los episodios diarísticos muestran fragmentos de su personalidad debido a que la voz de la narradora lo presenta en distintas facetas: “Encantador”, “protector”, “enfermo”, “manipulador”, “monstruo” “pedófilo”, “camaleón”, “cruel” y “cobarde” son los apelativos que describen a Raymundo desde la perspectiva de Aimeé. Señalo *fragmentos* porque es en la narración omnisciente en donde se caracteriza ampliamente al

⁴⁸ *Ibidem*, p. 255.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 170.

“monstruo pentápodo”. La construcción de este personaje en la *focalización cero* va sucediendo con respecto a situaciones en las cuales él siempre ha sido un pedófilo. Sus acciones son el síntoma de determinada condición mental (intrínseca) que se manifiesta en el ejercicio de su sexualidad. El diario, por su parte, lo construye a través de la visión de Aimeé, complementando así su esquema caracterológico y detallando en su *modus operandi* criminal.

La fragmentariedad es una forma de la memoria, y en medida que Aimeé recuerda a Raymundo también lo crea como un personaje susceptible a su emoción: en la elaboración de su pasado, ella lo compadece, lo disculpa, lo culpa, lo desea y lo criminaliza. Una serie de sensaciones dicotómicas atraviesan su condición psicoafectiva, misma que es proyectada en la fragmentariedad del diario. En medida que Aimeé (re)construye a Raymundo, lo hace con ella misma. Esto es tal que llega a autocalificarse como un monstruo: “Procrear una criatura a partir de un monstruo. Yo, que a mi modo era uno también”⁵⁰. El calificativo que mejor describe a Raymundo también explica mucho sobre ella. Dicha adjetivación además se encuentra en la parte epistolar como una forma de autorreconocimiento.

En este sentido, el diario funciona como un espejo conformado por fragmentos de memoria que develan la visión de Aimeé sobre sí misma, sobre Raymundo y sobre los hechos. Se trata de una modalidad narrativa que mediante la (auto)referencialidad y la fragmentariedad articula y moviliza la reflexión de toda la novela para hurgar en rasgos psíquicos y constitutivos de ambos personajes (en mayor medida los de ella). En esta escritura la remembranza es fundamental porque convierte la memoria en palabras (minucia descriptiva) y la hace posible en el presente (extensión temporal). Es a través de ésta que la caracterización psicoemocional de Aimeé se descubre.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 141.

Ante lo mencionado, es posible ver que la psiconarración amplía los límites de la narración en primera persona debido a que “no está limitada —como lo están el monólogo narrado y el monólogo citado— a momentos concretos de silencio, sino que mantiene una gran flexibilidad que le permite dar descripciones mentales de amplios espacios de tiempo”⁵¹. Al verse a sí misma, Aimeé estructura un tipo de omnisciencia, la cual le permite (re)escribirse y narrar todo a través de la reflexión y del flujo de su consciencia.

2.2 La epístola

Un breve rastreo del género epistolar en la literatura mexicana contemporánea arroja ejemplos importantes. Uno de ellos es la correspondencia entre Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña, cuyos escritos se hallan reunidos en dos volúmenes: *Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña. Correspondencia 1907-1914* (editado por José Luis Martínez, 1986) y *Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña. Correspondencia II 1914-1924* (realizado por Adolfo Castañón, bajo el sello de Fondo de Cultura Económica y El Colegio de México, 2021). Estas misivas evidencian la admiración mutua entre los intelectuales y muestran aquellas afinidades que estimularon su obra literaria.

Otro caso no menos importante es el de *Cartas a Ricardo* (Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994), de Rosario Castellanos, libro en donde se revela la emoción íntima de la autora, la cual se encuentra dotada de un carácter poético e intelectual sobresaliente. Este libro póstumo recoge las misivas que envió al filósofo Ricardo Guerra desde sus variadas estadías fuera del país.

⁵¹ Luis Beltrán Almería, *Palabras transparentes La configuración del discurso del personaje en la novela*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 108.

Estas referencias demuestran la relevancia que ha tenido el género epistolar como forma de nuestras letras en las últimas décadas, como una estrategia de resignificación del mundo del autor/emisor que se percibe aún más personal que el creado a través de la ficción y traspuesto en la acción de complejos personajes.

Liliana Blum recurre a este género para estructurar su novela, porque un compendio de ocho cartas⁵² conforma la parte epistolar en *El monstruo pentápodo*. En las primeras siete se explicita la condición enunciativa: el encierro. Escritas desde la cárcel, las cartas oscilan entre el presente y el pasado, el cual ya no es expresado como remembranza sino como confesión y culpa.

Para iniciar con la revisión de este apartado, conviene realizar algunos apuntes acerca de la epistolografía que en buena medida ha sido un mecanismo para conocer episodios de la historia de las mujeres, así como la mención de otros acerca de la presunción de rasgos, varios arbitrarios, vinculados a una identidad particularmente femenina. Pedro Salinas en su “Defensa de la carta misiva y de correspondencia epistolar” (*El Defensor*, 2002) dedica al menos cinco breves apartados a la relación de la mujer con la escritura epistolar; en ellos recupera algunos datos de carácter histórico sobre la tradición femenina y comentarios de pensadores como Gustave Lanson y Georg Simmel.

Si bien parece que el poeta y ensayista acierta en afirmar que el papel de las mujeres ha sido sobresaliente en la conformación del género, así como sus reflexiones en torno al equívoco del destinatario —sobre lo cual ahondaré más adelante—, sus motivos no resultan tan convincentes a la distancia, pues estos se adhieren a las posturas y aseveraciones hostiles de

⁵² Algunos teóricos sobre el género epistolar hacen una diferenciación entre carta privada o íntima y carta pública. Pedro Salinas, por ejemplo, agrega una tercera clase llamándolas *cartas traicionadas*, las cuales, dice, son aquellas escritas de forma privada y que se vuelven públicas posteriormente. Yo no usaré tal distinción y me referiré a las de esta novela como cartas, puesto que considero una reiteración adjetivarlas como “íntimas”.

Lanson y Simmel en torno a la escritura hecha por mujeres. Lanson, por ejemplo, enmarca la epístola femenina en el cuadro de la frivolidad (llamándola coquetería y un deseo natural por agradar), y por si no fuese suficiente, expresa que “las mujeres, por menos dotadas o inclinadas al ejercicio del pensar abstracto y de la facultad analítica, y por más propensas al abandono y la espontaneidad en sus modos de expresarse, encuentran en la carta desembarazado campo para explayar esas cualidades”⁵³. Ante esto, Salinas propone añadir la dificultad femenina de ahondar en un único tema haciendo “deliciosos mariposeos”⁵⁴ en las pláticas, hecho que, asegura, no ocurre con los varones. Ahora bien, respecto a Simmel, el autor de *La voz a ti debida* escribe:

Procuremos ver un poco más allá, iluminados por los estudios de Georg Simmel sobre lo femenino. Se presenta la mujer al psicólogo con un carácter de reclusa dentro de su propia intimidad, de encerrada en sí misma. Cerrazón orgánica. Si la hembra escritora, cree Simmel, se inclina a la novela es porque semejante género es más maleable y sus formas menos rígidas que en otros. La rigidez de la forma en literatura es creación de los hombres, condición previa de la masculinidad. El espíritu femenino la siente como cosa ajena, y se va hacia ese otro tipo literario que aún no ha alcanzado el mismo grado de fijación.⁵⁵

La postura de Simmel, ampliamente expuesta y criticada por Rosario Castellanos en su tesis *Sobre cultura femenina* (1950), se ciñe a una línea ideológica que durante muchos años se tornó —más que crítica— obstinada en demostrar que la incapacidad intelectual de la mujer para con los temas de la vida literaria (y cultural) era proporcional a la genialidad masculina en el ejercicio de las letras.

Salinas continúa y escribe que la mujer, al vivir en reclusión psicológica, se resiste a exhibir su intimidad, por lo que la epístola se ajusta más a sus necesidades expresivas, mismas que se encuentran acompañadas de pudor. “Convenimos en que eso del pudor, si no el

⁵³ Pedro Salinas, *El Defensor*, España, Alianza, 2002, p. 71.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 72.

monopolio, por lo menos la mayor parte, corresponde a las mujeres. Pudor es virtud capitalmente femenina”⁵⁶.

Frente a tales juicios, conviene plantear una cuestión: ¿qué escritora podría coincidir con la idea de esta llamada reclusión psicológica tan reiterativa en las palabras de estos autores? Me parece que mencionado rasgo atribuido por ellos debe matizarse no en términos psíquicos sino espaciales y de oportunidades de producción y publicación. La misma obra epistolar de muchas mujeres desdice algunos dichos. Todas estas características “naturalmente femeninas” son preconcepciones maniqueas sobre el ser mujer y sobre su relación con las letras. ¿A qué mujer se le preguntó si era su elección publicar o no su escritura epistolar durante el siglo XIX e inicios del XX?

La condición psicológica de las mujeres no se halla en conflicto con la aptitud de la escritura. Si existe un determinado estado psicoemocional es porque se trata de un rasgo puramente socio-humano (como lo podemos ver en el personaje de Aimeé y su complicidad en el secuestro de Cinthia), el cual no es exclusivamente femenino. La escritura se instala en otro campo: en el de la capacidad expresiva —no exclusiva de un único género sexual—. Por lo tanto, es posible decir que la epístola no es un género femenino pero sí feminizado (lo cual es una proyección hegemónica de propio campo literario), esto, a consecuencia de su presunta carencia de intención artística, “idealmente adaptada al proyecto de confinamiento de la mujer en un mundo doméstico y de pasividad”⁵⁷. La clave se encuentra en la palabra “mundo” más que en lo “psicológico”, pues el sustantivo refiere al espacio de enunciación, mismo que a menudo no corresponde a lo público, sino a lo íntimo, privado y, como en este caso, a lo punitivo. Si la epístola ha servido como un mecanismo expresivo principalmente femenino no

⁵⁶ *Ibidem*, p. 73.

⁵⁷ Planté citado en Aina Pérez Fontdevila, *Op. cit.*, pp. 39-40.

es por una condicionante emocional sino por una de carácter espacio-enunciativo. Sí ha existido una reclusión, pero no ha sido psicológica sino socioespacial.

La carta se enuncia desde lo privado y tiene como intención inicial entablar comunicación⁵⁸. Al ser artefacto verbal conformador de sentido y referencialidad, la escritura epistolar se encuentra anclada a una referencia de tiempo y espacio. En las cartas de Aimeé se dimensiona, antes que una condición psico-reflexiva (como se ha visto en el diario a través de la remembranza), un espacio de reclusión y de castigo (su presente). En las tres primeras cartas podemos encontrar referencias explícitas de un *ahora* que se desarrolla en el encierro:

Carta 16 de agosto de 2013

Amor,

Este lugar no está tan mal como lo imaginaba. Puedo tener a la beba conmigo y hasta tomar algunas clases.⁵⁹

Carta 17 de enero de 2014

Raymundo,

Si tú crees que la tienes difícil allá, quiero que sepas que mi situación aquí tampoco es miel sobre hojuelas.⁶⁰

Carta 11 de febrero de 2014

Raymundo,

¿Qué tal el frío allá? Aquí las celdas están imposibles.⁶¹

El espacio se explicita en el tono conversativo de la cotidianidad. Toda carta inicia con una referencia clara de lo habitual, con frecuencia vinculada a la mención de algún detalle que caracterice a la espacialidad y el tiempo actual. El solo acto de enunciación “transmite la existencia de referencias a la localización espaciotemporal y produce un efecto de realidad al interior del texto”⁶². La conformación de un espacio punitivo actual se enlaza enseguida con la

⁵⁸ Más adelante problematizaré con quién se da esta intención comunicativa.

⁵⁹ Liliana Blum, *Op. cit.*, p. 17.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 85.

⁶¹ *Ibidem*, p. 107.

⁶² Darcie Doll Castillo, “La carta privada como práctica discursiva. Algunos rasgos característicos”, en *Revista Signos*, (35), Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, 2002, p. 38.

cotidianidad de lo pasado; es decir, con la casa de Raymundo y su sótano adaptado como una recámara infantil, el cual funcionó como sitio de reclusión para Cinthia y para Aimeé, incluso cuando esta última se hallaba en aparente libertad.

Las cartas en esta novela sin duda se encuentran atravesadas por la referencialidad del presente enunciativo. Además, en su contenido se condensan descripciones, referencias y datos que develan información clave sobre la actitud de quien remite en el momento de la escritura. En este juego conversativo, las aperturas y los cierres (o despedidas) son las marcas que indican que el texto es una carta y que como tal debe leerse. Asimismo, también muestran la postura del emisor con respecto a Raymundo, el aparente receptor⁶³.

Por ejemplo, en los tres fragmentos anteriores, Aimeé llama a su ex pareja de dos formas: en la primera lo llama “amor” y en las dos siguientes lo hace por su nombre (en el resto de las cartas también se refiere a él como Raymundo). En este sentido, al revisar el contenido de la primera carta, veremos que la protagonista se sincera confesándole que él fue el primer hombre que la hizo sentir atractiva; además, la concluye con un “Tuya siempre, Aimeé”. Tales datos evidencian una misiva cargada de sentimentalismo, mismo que va desdibujándose en las otras, cuyos cierres se limitan a una escueta emoción que termina por convertirse en el remitente de las cartas: sólo se despide con “Aimeé”.

Ahora bien, para este punto recupero lo que Pedro Salinas señala acerca del equívoco del destinatario, sobre la primera claridad de una carta. Una vez que el transcurrir de las cartas escritas por Aimeé se desarrolla en la novela, se percibe un reconocimiento sobre sí misma. Entonces el monólogo narrado aparece como una forma de relato que bien le funciona al

⁶³ Menciono aparente porque más adelante abordaré en la autocomunicación.

personaje para confesar(se) y expresar(se) la culpa —ahora con respecto a la menor secuestrada—. En una carta, Aimeé escribe a Raymundo:

(...) a veces al peinarla jalaba su cabello muy fuerte, a propósito. También llegaba a pellizcarla así de la nada, cuando sentía que los celos me quemaban por dentro. Me dolía a mí y quería que le doliera también a ella. Ya lo sé. Como si no tuviera suficiente la pobre. Por eso al rato me llenaba de culpa y regresaba con algún dulce para darle. Todo eso fue terrible, sí, y me arrepiento mucho.

Fue un día en que me la encontré más triste que de costumbre. Se estaba marchitando (...) ¿La habrías lastimado mucho? El caso es que empujó el plato de espagueti y se negó a comer (...) Empezó a chillotear y me preguntó que por cuanto tiempo la ibas a tener allí (...) al verla así, sentí al mismo tiempo una admiración por su belleza, dolor por su situación y odio porque tú la deseabas tanto. Triunfó lo último, porque le aventé el plato encima. ¡Hasta que te mueras! Así le grité.

Tengo que decírselo a alguien porque me está matando por dentro.⁶⁴

Existe en este fragmento una confesión atravesada por la culpa ante un determinado modo de actuar. Si en el diario se mira, en las cartas es en donde ella se reconoce. Hacia estos momentos epistolares, Aimeé nota que la conversación que pretende entablar con Raymundo desde la cárcel le revela información sobre ella, adquiriendo así un punto de vista respecto a sí misma. Si bien existen marcas sintácticas que refieren a un interlocutor externo —como los verbos conjugados en segunda persona singular—, el tono confesional muestra que emisor y destinatario se han posicionado en el mismo plano comunicativo mediante un proceso de autocomunicación. La culpa sobre los hechos concretos del pasado (la violencia física suministrada a la niña por ella) se ha manifestado ya con los dulces regalados; no obstante, la culpa sobre los hechos que se extienden hasta su presente y se instalan en su mente (la violencia expresada en la relación admiración-dolor-odio y que se conforma como una pugna) no encuentran forma de reparo o disculpa, en consecuencia la confesión intenta ser una vía de desahogo al mismo tiempo que funciona como medida de autorreconocimiento: “¿Qué me

⁶⁴ Liliana Blum, *Op. cit.*, p. 156.

costaba darle ánimos? Quitarle la esperanza a alguien es lo peor. **Soy un monstruo**, Raymundo. Tu hiciste esto de mí. Aimeé”⁶⁵.

Pedro Salinas explora esta estrategia comunicativa en la que el “yo” establece contacto con el “yo” a través de la escritura epistolar, en este proceso donde el destinatario es el propio emisor, pues se presenta un sujeto que de manera recurrente se refiere a sí mismo: “El primer beneficio, la primera claridad de una carta, es para el que la escribe, y él es el primer enterado de lo que quiere decir por ser el primero a quién se lo dice”⁶⁶.

A través de la escritura de las cartas, Aimeé articula un discurso monologal que posibilita la constitución de elementos contextuales y etopéyicos: 1) un espacio punitivo, 2) un presente incierto y 3) una psique desmoralizada. La tensión es perceptible en varios episodios, tales como la degradación de ese amor desmedido y edificado sobre una profunda dependencia afectiva hacia Raymundo —la cual está arraigada en un complejo corporal que la despersonaliza—, así como la recurrente pugna propiciada por la vulnerabilidad de Cinthia, los cuidados maternos que le ofrece y las agresiones físicas que le suministra.

La confesión y la culpa se estructuran como el *leitmotiv* de las cartas, con las cuales Aimeé estable en apariencia un diálogo con un destinatario explícito. Sin embargo, en la medida que esta posibilidad de conversación se encuentra con la ausencia del “otro”, se descubre el rasgo origen de su escritura epistolar: conocer más sobre sí misma. “Hombre que acaba una carta sabe de sí un poco más de lo que sabía antes; sabe lo que quiere comunicar al otro ser”⁶⁷.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ Pedro Salinas, *Op. cit.*, p. 35.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 36.

CONCLUSIONES

El análisis de la identidad corpórea de Aimeé en *El monstruo pentápodo* brinda significativos resultados. Esta investigación partió de la articulación de un discurso sobre el cuerpo marcado (ilustrado en la caracterización del personaje principal), el cual mantiene un vínculo simbólico con la repugnancia y la violencia. Es a partir de esta relación que se configura la noción de *cuerpoestigma*, como una sinécdoque totalizadora y deshumanizante.

La inicial exploración retórico-histórica del cuerpo —su concepción vinculada a la naturaleza, su carácter metonímico-religioso y similitud con los ideales de belleza cuando sus formas encajan con lo que se considera estético— permite ver cómo se configura el *cuerpoestigma*, cuya conceptualización dimensiona el carácter simbólico del cuerpo “deforme” o “amorfo” atravesado por la aversión repugnante y la violencia sexual.

Cuerpoestigma es un concepto que, dentro de la literatura, coadyuva al análisis y estudio de la construcción de corporalidades, lo mismo que amplía las teorizaciones sobre las representaciones corpóreas particularizadas por algún rasgo que las marca. La sinécdoque ocurre en medida de que dicho rasgo totaliza el cuerpo llevándolo a la deshumanización. De esta manera, el cuerpo se vuelve encarnación del oprobio, la vergüenza, el dolor y, como en esta narrativa, de la repugnancia.

La repugnancia se presenta en la novela como una modalidad del miedo, una emoción descalificadora que conduce a actos hostiles (contra el otro, como en el caso de Raymundo; o en contra de sí mismo, como sucede con Aimeé), lo mismo que articula al cuerpo como una entidad impura amenazante y contaminadora. En este sentido, la corporalidad y la autoconsciencia con respecto a ella se produce como un *estado-síntoma-consecuencia* de la marginación y de la soledad que padece la protagonista en reclusión (tanto física como

emocional), debido a que ésta visibiliza la aversión por su apariencia, misma que califica como monstruosa.

La suplantación identitaria durante el sexo constituye un acto violento de importante grado, porque implica un rechazo de la propia identidad —la del cuerpo infantilizado—, despersonalizándola con la intención de que se amolde a las convenciones de la inocencia y de la belleza pàrvula, rasgos que estimulan el deseo sexual del pedófilo. Raymundo ejerce sobre Aimeé dos tipos de violencia que son contundentes: la primera se encuentra vinculada a la anulación de su aspecto físico, la cual, en consecuencia, termina por deshumanizarla; la otra es la emocional, que está asociada al control psicológico, donde se manifiesta la crueldad (pues recordemos que los actos de Raymundo atentan contra la dignidad humana de Cinthia y Aimeé).

Por otro lado, la relevancia del análisis diarístico y epistolar reside en la conformación de la condición psíquica de Aimeé, debido a que ambas formas narrativas propician acercamientos importantes a su psicología; se trata de un perfil emocional que establece congruencia con la pugna que ilustra su identidad corpórea. La focalización interna se compone de estas dos modalidades discursivas que plantean la interiorización del personaje: en el diario se presenta como psiconarración y en las cartas como monólogo narrado. Ambas poseen cierta autonomía con respecto a la narración que no está focalizada de manera interna —la que corresponde al narrador omnisciente—, debido a que el conflicto se encuentra orientado por la perspectiva figural de Aimeé.

En el diario la psiconarración se conduce por el fluir de la consciencia que recuerda los hechos del pasado y opera a partir de dos conflictos: el dilema ético y la personalidad de Raymundo, la cual se deforma hasta revelarse tal cual es: monstruosa. En este punto, el concepto de *progresión estructural de la consciencia del personaje* resulta útil porque, mediante la recurrencia de algunos verbos que explicitan la condición del personaje, se revela un tipo de

omnisciencia que emparenta la narración diarística con la de focalización *cero*. Por su parte, en las cartas se manifiestan la confesión y la culpa a través de la configuración de un monólogo narrado. La conversión sucede porque las misivas no tienen respuesta de Raymundo, por lo tanto, funcionan como mecanismo de autocomunicación. En las cartas es donde Aimeé comienza a reconocerse.

Además, la escritura epistolar evidencia el presente enunciativo, así como la condición del emisor; ambos se manifiestan en un espacio punitivo que se vincula con la cotidianidad de su pasado, aquel donde Aimeé se hallaba recluida física y emocionalmente bajo el dominio físico y el control psicológico que su agresor ejercía sobre ella.

Si bien Liliana Blum logra plasmar en esta novela la mentalidad de un pedófilo, la construcción identitaria de la protagonista —en su dimensión física y psicológica— como víctima-victimaria es mayormente compleja, porque ésta abarca distintos fenómenos, tales como la repugnancia por el cuerpo, la violencia deshumanizante, la interiorización y la crueldad. En Aimeé todas estas manifestaciones atraviesan su caracterización prosopográfica y etopéyica.

El *cuerpoestigma* conceptualiza los rasgos que conforman la identidad corpórea en esta narrativa y dimensiona la violencia ejercida sobre ella. Asimismo, la propuesta amplía también las teorizaciones en torno a las escrituras sobre el cuerpo femenino y el cuerpo marcado, en la cuales éste se constituye como un elemento sobre el cual se ejerce una acción violenta y desacreditadora (sea interior o externa), reconfigurándolo en otra cosa que no es cuerpo sino la encarnación de *lo diferente* o *lo repugnante*.

ANEXO

Hacia los primeros meses de 2022, Liliana Blum publicaba su quinta novela *El extraño caso de Lenny Goleman*. Con ella, incursionaba en la llamada literatura juvenil, un sector de la población complicado de captar a través de la lectura. Esta narración se incorpora a la producción de la escritora mediante la recurrencia temática que articula en conjunto su obra: la violencia y sus catastróficas consecuencias.

Fue en abril de ese año en que contacté a Liliana Blum por medio de su agente literaria en Editorial Planeta, con el objetivo de charlar acerca del libro que recién publicaba y sobre sus motivos e inquietudes literarias. La conversación inevitablemente nos condujo hacia *El monstruo pentápodo*, relato atroz acerca de la violencia y la crueldad; sin duda, la novela que mayor repercusión ha tenido en su carrera y que ha colocado a la también cuentista como una autora fundamental en la literatura hispanoamericana contemporánea.

En los siguientes párrafos reproduzco esta entrevista que se publicó en *Confabulario*, el suplemento cultural del periódico *El Universal*, el 10 de julio de 2022.

ESCRIBIR LA VIOLENCIA DESDE ADENTRO: ENTREVISTA CON LA ESCRITORA LILIANA BLUM

La obra de Liliana Blum (Durango, 1974) es tan incómoda como reveladora. En ella se advierte una estética de la violencia relacionada con la intimidad y el cuerpo, misma que es el génesis de sus relatos. Las novelas y cuentos de Blum no tienen como pretensión literaturizar a una sociedad corrompida y degenerada, sino abordar las consecuencias de los deseos y placeres más soterrados en la psique humana. La pederastia, el asco y el incesto son recurrentes en su narrativa.

A propósito de la publicación de su última novela *El extraño caso de Lenny Goleman* (Planeta, 2022), en la que explora el acoso y la violencia escolar a través de Alina, una adolescente que busca vengar la muerte de su amigo con la ayuda de un *golem* —criatura que protegió al pueblo judío durante el siglo XVI, según algunos mitos—, Liliana Blum cuenta por qué la violencia y el placer son temáticas fundamentales en su literatura.

¿Cómo se establece en tu obra la relación entre violencia y placer?

No es ninguna complejidad realmente. Yo creo que, si bien nuestra personalidad puede ser moldeada por los padres o los contextos, la maldad y la violencia son algo muy natural en nosotros, y no elegimos ser buenos o malos. Por ejemplo, Raymundo, personaje de mi novela *El monstruo pentápodo*, es un pedófilo, y yo no concibo acto más violento que una niña o niño abusado; sin embargo, también está la sexualidad y el placer de este hombre, el cual tiene que reprimirse pese a que está en su naturaleza. La clave es el control, porque un sentimiento violento puede incrementar o subyugarse, pero no desaparece. Creo, entonces, que estos sentimientos violentos son intrínsecos al ser humano porque provocan placer.

Ahora bien, respecto a mi obra, yo siempre he pensado que la literatura es muy poderosa como herramienta porque muestra la vida misma vista por alguien más. Si se hace de forma correcta, conduces al lector a cuestionarse y además le dices “quizá nunca has vivido o vivas esto, pero mira cómo se siente desde el otro lado”. Algunas cosas nos incomodan por una razón en particular que a veces no nos gusta ver. A mí, en ocasiones, me preguntan “¿por qué escribes cosas tan feas como *El monstruo pentápodo*?”, y la respuesta es esta: dimensionar la problemática y propiciar cuestionamientos en el lector. Nosotros leemos desde quienes somos. No somos diferentes antes ni después de leer.

***El extraño caso de Lenny Goleman* es tu primera novela juvenil. Y contrario a lo que se pensaría de esta categoría, vemos en ella a Alina, una adolescente con sentimientos destructivos y de odio...**

Esta novela es peculiar. Yo ya quería escribir para jóvenes desde hace mucho tiempo, pero no como la mayoría de la literatura juvenil que es muy didáctica. Yo no quería decir a los chicos “te voy a contar una historia para que sepas que las drogas son malas”. Eso es como si les estuviésemos hablando hacia abajo. En este sentido, traté de hacer una historia que les hablara directo, sobre todo porque la violencia es algo que está absolutamente en todo lo que nos concierne como humanos. Mis cuentos y mis novelas tratan de eso. No pasa que cuando somos adultos nos volvemos malos. Los *bullies*, por ejemplo, pueden iniciar en la guardería y al día siguiente se convierten en presidentes de un país e inician una guerra. La gente es la misma siempre.

La maldad es natural, especialmente en los niños, y por más que tratemos de disculparlos diciendo “no saben lo que hacen, son pequeños”, hay niños con actitudes destructivas relacionadas con la condición humana. En la adolescencia ya estamos perfilados hacia quienes vamos a ser y también están esos sentimientos que no nos permitimos. Pienso en el caso de las mujeres, a quienes no se nos permite enojarnos. Yo le doy oportunidad a mis personajes femeninos, en referencia a Alina, de sentir furia; valido su rabia. Eso es en lo que pienso cuando escribo: en dar a mis personajes la oportunidad de seguir su naturaleza violenta y destructiva.

Entonces *Lenny Goleman* no está exenta de esta violencia dosificada...

En efecto. El *golem* mismo es un arma que responde a la Ley del talión, la cual en realidad no es tan mala porque se apega al sentido de justicia y limita a no ir más allá. Hay un pasaje en mi novela en el que un tipo está a punto de violar a una mujer; el golem le hace casi lo mismo. En

la violencia ocurre algo particular: a la víctima siempre le da miedo o pena denunciar al agresor. A veces es suficiente con que alguien los exhiba. Por otro lado, también hay elementos que hacen referencia a esta temática violenta: tenemos personajes de otras novelas mías, así como un personaje llamado Emma Zunz, que viene de un cuento de Jorge Luis Borges. Esta es una historia que trata la venganza. Hay muchas referencias extraliterarias relacionadas con la violencia y el odio. Intento dar más a mi lector.

Destaco una comparación que yace entre líneas en tu novela, y es la que estableces entre el bullying y el Holocausto...

Es que sí existe. Uno de mis cuentos preferidos es “Golem, coloso de barro”, de Isaac Bashevis Singer, quien puso la leyenda en palabras. Así, tenemos el caso del pueblo judío, el cual ha sido perseguido y hostigado a lo largo de la historia. El Holocausto es el más conocido, pero no el único. Tan mala es una muerte como la de seis millones. Si partimos de que el *bullying* —en comparación con este genocidio— es un tema menor, entonces no hemos entendido la dimensión de la violencia y el odio. No es un asunto menos importante en lo absoluto, porque quien suministra la violencia cree que es una broma o un juego sin pensar qué pasa en la persona violentada. Lo que es una broma para alguien, para otro es una sentencia de muerte.

Algo que ha caracterizado tu obra es el registro de lenguaje. Usas las palabras sin ningún rodeo, y eso te ha vuelto incómoda para muchos lectores...

Hay novelas en las que sí digo “a ver hasta dónde puedo llegar”, y a veces pienso que no me van a publicar por eso, por determinadas escenas que incomodan a los lectores. Por ejemplo, con *El monstruo pentápodo* me ocurrió que el editor, Martín Solares, tenía miedo a que se pudiera entender como una apología de la pederastia. Pero siempre apelo a los lectores que saben qué es una novela y qué es la literatura. Los lectores que entienden estos dos conceptos no tienen

problema con el lenguaje ni en cómo se dicen las cosas. Yo creo que en la literatura no puede haber medias tintas. Si intentas suavizar entonces hay un problema. Con *El monstruo pentápodo* dije “no puedo hablar sobre una violación de una niña sin tocar el tema del sexo con la menor”. Intenté suavizarlo, pero enseguida pensé que, al hacerlo, le impides al lector ver los temas con la dimensión que tienen. Es demostrar el horror tal y como es. A lo largo de la novela parece que esta escena se va posponiendo, pero inevitablemente hay un momento en el que ocurre y es brutal.

De esta manera, creo que uno tiene que escribir como si nadie lo fuera a leer. Tengo que concebir las historias con las palabras que exige la obra y la temática, porque cuando nos ponemos a pensar que determinada persona nos va a leer, ocurre la autocensura. Es como una intención de complacer. Los libros más auténticos no son los que se escriben para agradar, sino para mostrar las cosas como son.

¿Qué hay del odio en tu obra? Es otra temática recurrente.

Dicen que el odio es universal, y probablemente sí, pero también pienso que es algo mucho más íntimo. Así como no amamos a cualquiera, tampoco odiamos a cualquiera. Necesitas dar mucho de tu ser para odiar. Toma esfuerzo. La violencia y el odio son placeres muy perversos.

También abor das la relación entre asco y cuerpo, ¿cómo se da esto?

Es un aspecto simbólico sobre la relación que tenemos las mujeres con nuestro cuerpo. En algún momento, en nuestra percepción podemos llegar a sentir asco, pero es porque a nosotras no se nos permite desligarnos del cuerpo. Si un hombre, por ejemplo, es poderoso e inteligente, el cuerpo pasa a segundo término; en cambio, para nosotras, si somos inteligentes, autosuficientes y reconocidas debemos preocuparnos por la manera en que nos vemos, porque eso esperan las personas: que las mujeres no seamos sin nuestro cuerpo. Ese es uno de los grandes temas que

tienen mis personajes. Su cuerpo desencadena todo lo malo que les puede suceder. Muchos me preguntan por qué escribo sobre mujeres. Bueno, la respuesta es sencilla: la mitad de la humanidad son mujeres.

¿Cuáles autores han nutrido o influenciado tu escritura?

Selecciono mis lecturas, muchas veces, sobre temáticas; sin embargo, sí hay autores que son recurrentes en mi vida como escritora. Rosario Castellanos es una autora que me dio mucho. Cuando yo iniciaba mi carrera, veía que todo lo que yo hacía era menospreciado en comparación con lo que hacían mis colegas varones. Ellos escribían sobre la frontera, el narco y la ciudad de México. Yo sobre mujeres, sobre una violencia más íntima y que no te mata de un balazo, pero sí poco a poco. Me desalentaba mucho que cuando compartíamos una beca, varios de ellos destrozaban mis escritos porque la temática no era la que esperaban que escribiera. Entonces descubrí a Castellanos y dije “aquí hay una mujer que escribe sobre esto y es válido”. Ahí tenemos violencia desde otra dimensión que no es ajena a la literatura. Basta con revisar los libros de texto de educación, ¿cuántos escritores hay en comparación con las mujeres? Yo no creo que existan mujeres que no escriben, creo que hay mujeres que no son publicadas por prejuicios violentos.

Margaret Atwood es otra autora que me reveló muchas cosas. A Stephen King lo disfruto mucho, pese a lo que se pueda decir sobre las adaptaciones de su obra al cine.

Has mencionado el placer, ¿qué vínculo estableces entre él y la literatura?

La literatura, sin importar la temática, es la fuente más importante de placer. La gente que no lee no tiene idea sobre la parte de vivir que se está perdiendo. Eso es insustituible. Y el placer estético es aún más complejo debido a que puedes sentirlo con la lectura de novelas que tienen temáticas fuertes y violentas. Ese es un placer por el lenguaje.

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES DE CONSULTA

- Acuña Delgado, Ángel, “El cuerpo en la interpretación de las culturas”, *Boletín antropológico*, Universidad de los Andes, 1 (51) enero-abril, 2001. pp. 31-52. [En línea] <https://www.ugr.es/~erivera/WebColmena/paginas/Biblioteca/Complementarias/El%20cuerpo.pdf> (Consultado el 26 de enero de 2023).
- Bataille, George, *El Erotismo*, España, Tusquets, 1997.
- Beltrán Almería, Luis, *Palabras transparentes La configuración del discurso del personaje en la novela*, Madrid, Cátedra, 1992.
- Blum, Liliana, *El monstruo pentápodo*, México, Bordes, 2019.
- Cansigno Gutiérrez, Yvonne, “El simbolismo del retrato en la literatura”, en *Persona y semejanza, Coloquio el retrato*, de Norma Patiño (Coord.), México, Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, 2014, pp. 67-78.
- De Man, Paul, “La autobiografía como des-figuración”, *Anthropos: La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e Investigación Documental*, (29), 1991, pp. 113-118. [En línea] <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=282732> (Consultado el 19 de enero de 2023).
- Dilthey, Wilhem, *El mundo histórico*, Eugenio Imaz (Trad.), México, FCE, 1944.
- Doll Castillo, Darcie, “La carta privada como práctica discursiva. Algunos rasgos característicos”, en *Revista Signos*, (35), Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, 2002, p. 33-57. [En línea] https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-09342002005100003 (Consultado el 22 de enero de 2023).
- Estrada Castro, Luis Jaime, “La escritura del horror en los cuerpos: violencia ontológica y simbolismo de crueldad”, en *Revista de Estudios Políticos*, México, UNAM, 2016, pp. 57-80. [En línea] https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-16162016000100003 (Consultado el 28 de enero de 2023).

- Fussí, Alessandra, “Aristóteles y Kolnai. Sobre las dimensiones espaciales y temporales del miedo y la repugnancia”, en *La Torre del Virrey. Revista de Estudios Culturales*, España, Universidad de Valencia, (23), 2018, pp. 1-17. [En línea] <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6729441> (Consultado el 15 de febrero de 2023).
- Goffman, Erving, *Stigma. Notes on the Management of Spoiled Identity*, Estados Unidos, Penguin Random House, 2022.
- González Crussí, Francisco, *La fábrica del cuerpo*, México, Cuadernos de Quirón, 2006.
- Hierro, Manuel “La comunicación callada de la literatura: reflexión teórica sobre el diario íntimo”, en *Mediatika: Cuadernos de Medios de Comunicación*, (7), España, 1999, p. 103-127. [En línea] <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4649791> (Consultado el 20 de enero de 2023).
- Leenhardt, Maurice, *Do Kamo. La personne et le mythe dans le monde mélanésien*, París, Gallimard, 1947.
- León, Eduardo Alberto, “El asco. Una emoción entre naturaleza y cultura”, en *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, XX, (23), 2014, pp. 9-20. [En línea] https://revistas.uptc.edu.co/index.php/cuestiones_filosofia/article/view/2108 (Consultado el 12 de febrero de 2023).
- López González, Aralia (coord.), *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo XX*, México, El Colegio de México, 1995.
- Molina Petit, Cristina, “La construcción del cuerpo femenino como victimizable y su necesaria reconstrucción frente a la violencia machista”, en *Investigaciones feministas*, Universidad Complutense, 6, 2015, pp. 69-84. [En línea] <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5278227> (Consultado el 11 de febrero de 2023).
- Paredes, Omar, “Escribir la violencia desde adentro: entrevista con la escritora Liliana Blum”, *Confabulario*, suplemento de *El Universal*, julio 2021. [En línea] <https://confabulario.eluniversal.com.mx/escribir-la-violencia-desde-adentro-entrevista->

con-la-escritora-liliana-blum-el-extrano-caso-de-lenny-goleman/ (Consultado el 4 de marzo de 2023).

Pérez Fontdevila, Aina; Torras Francès, Meri (eds.), *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*, Barcelona, Icaria, 2019.

Picard, Hans Rudolf, “El diario como género entre lo íntimo y lo privado”, en *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, (4), 1981, pp. 115-122. [En línea] <https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-diario-como-gnero-entre-lo-ntimo-y-lo-pblico-0/> (Consultado el 2 de febrero de 2023).

Pimentel, Luz Aurora, *El relato en perspectiva*, México, Siglo XXI/UNAM, 1998.

Platón, *El Banquete*, Marcos Martínez (Trad.), Barcelona, Editorial Gredos, 2007.

Ruiz-Cano, Jenifer; et. al., “Revisión de modelos para el análisis de dilemas éticos”, en *Boletín Médico del Hospital Infantil de México*, 72 (2), 2015, p. 89-98. [En línea] https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-11462015000200089 (Consultado el 6 de marzo de 2023).

Salinas, Pedro, *El Defensor*, España, Alianza, 2002.

Trapiello, Andrés, *El escritor de diarios*, Madrid, Península, 1998.