

**EL CUERPOESTIGMA: IDENTIDAD CORPÓREA
A PARTIR DE LO REPUGNANTE Y LA VIOLENCIA EN
EL MONSTRUO PENTÁPODO DE LILIANA BLUM**

THE *BODYSTIGMA*: CORPOREAL IDENTITY FROM THE REPUGNANT
AND VIOLENCE IN *EL MONSTRUO PENTÁPODO* BY LILIANA BLUM

OMAR ARMANDO PAREDES CRESPO

Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco
omaramandoparedescrespo@gmail.com

Resumen: El presente artículo analiza la construcción de la identidad corpórea femenina a partir de la repugnancia y la violencia en la novela *El monstruo pentápedo*, de la escritora mexicana Liliana Blum. Dicho acercamiento a referidas nociones propicia la propuesta teórica-conceptual de *cuerpoestigma*¹, la cual es útil para la revisión de la corporalidad en esta y otras narraciones cuyas temáticas exploren el discurso sobre el *cuerpo-marca*. 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). De esta manera, 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.

Palabras clave: Cuerpoestigma, identidad corpórea, repugnancia, violencia, Liliana Blum.

Abstract: This article analyzes through repugnance and violence the construction of female corporeal identity in the novel *El monstruo pentápedo* by Mexican writer Liliana Blum. This approach to aforementioned notions fosters the theoretical-concep-

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.

tual proposal of *bodystigma*², which is useful for the review of corporality in this and other narratives whose themes explore the discourse on the *body-mark*. The notion arises from research and reflection on the rhetorical functions that the body has had throughout history: as a metaphor of nature, metonymy of the divine and simile of the harmonious (when it conforms to conventions of beauty). In this way, the *bodystigma* deals with the peculiarities that transform the “normal” body into “abnormal”, that is, in that mark or marks that particularize it to totalize it into something that makes it different —whether in rejection or repugnance— and thus, finally, despersonalize it. It is a synecdoche in which the body ceases to be a body and becomes a mark and, therefore, becomes largely susceptible to violence; the body is transformed into a territory over which violent power is exercised.

Keywords: Bodystigma, corporeal identity, repugnant, violence, Liliana Blum.

Recibido: 27/11/2023. Aceptado: 21/12/2023.

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 historia 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 una niña llamada Cinthia, 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 —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, cau-

² I use words *body* and *stigma* to formulate a concept that encourages and analysis of the marked body. Regarding stigma, I take as starting point two of its meanings: as a mark or sign of the body and as a representation of disdain or affront.

tiva 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 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.

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 lo transgresores y destructivos que puedan llegar a ser. Georges Bataille explica que es el propio deseo lo que lleva a infringir la prohibición (1997). En las siguientes líneas 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.

Aspectos sobre el cuerpo: hacia la definición de cuerpoestigma

El cuerpo es una categoría³ semántica con la cual las civilizaciones, y variadas culturas, han adjetivado el mundo y conformado cosmogonías par-

³ 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.

ticulares 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.

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 Canaco⁴, 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 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 vocablo (1947). 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” (González, 2006); 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 rea-

⁴ Grupo étnico establecido en la zona geográfica de Melanesia, al noreste de Australia, desde hace al menos 3 mil 500 años.

lización 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 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 plástico. 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 Crussí 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. (2006)

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. El cuerpo femenino desnudo y semidesnudo comenzó a reaparecer⁵, 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, donde el pene y los testículos quedan descubiertos en parte de la producción escultórica y pictórica de la época (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 biología explica las singularidades del sexo, la realidad

⁵ 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.

social y cultural explica la construcción de una identidad de género” (Acuña, 2001).

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” (Molina, 2015).

En importante medida la corporalidad femenina representa una manera de posicionarse en las sociedades patriarcales como un cuerpo que solo 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 este artículo denomino *cuerpoestigma*. Este concepto responde a las teorizaciones sobre el cuerpo que he venido desarrollando en líneas anteriores, aquellas sobre su condición retórica: como metáfora, metonimia y símil. En este sentido, el estigma se constituye como una sinécdoque que totaliza la corporalidad femenina, el cual cubre con su impureza el territorio corporal y 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” (Goffman, 2022), 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 can be transmitted through lineages and equally contaminate all members of a family. (2022)

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” (2007); 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 deformidad (2022), 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 relacionada 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 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.

El cuerpoestigma: repugnancia por el cuerpo

El monstruo pentápodo, como he mencionado, conforma junto con otras dos novelas⁶ una trilogía narrativa sobre el discurso del *cuerpo-marca*, de-

⁶ *Pandora* (2015) y *Cara de liebre* (2020).

bido 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” (Blum, 2019).

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 solo 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 líneas más adelante— 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. 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. (Blum, 2019)

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 etopéicas y a la descripción de sí misma (que no es más que la conscien-

cia⁷ 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 etopéicas, 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” (Cansigno, 2014), 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. 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 epístola 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” (Pérez y Torras, 2019). 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

⁷ Utilizo el término “consciencia” para señalar rasgos sobre el autorreconocimiento del personaje; uso el de “conciencia” más adelante para señalar aspectos de carácter ético y moral.

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, quien retoma ideas de Martha Nussbaum (*El ocultamiento de lo humano: repugnancia, vergüenza y ley*, 2006), señala que algunas cosas o 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” (2014). La impureza es el punto medular del asunto, pues 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” (Blum, 2019). 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 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” (Kolnai citado en Fussí, 2018). 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. (León, 2014)

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”

(Blum, 2019). La repugnancia se dosifica en el transcurso 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.

“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 infantil estableciendo un contraste paródico. La fisonomía infantil refiere a determinada belleza y pureza del cuerpo humano 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 na-

turalidad; 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. (2016)

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. (Blum, 2019)

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.

Aunque 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 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. (López, 1995)

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...” (Blum, 2019). 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* 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 está no sólo conformada por rasgos físicos, sino por aquellos que se encuentran alojados en la psique y se manifiestan como actos crueles y violentos.

Conclusiones

El análisis de la identidad corpórea de Aimeé en *El monstruo pentápodo* arroja significativos resultados. Esta discusión partió de la articulación de un discurso sobre el cuerpo marcado (ilustrado en la caracterización del personaje principal), el cual mantiene un vínculo con lo repugnante 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 término que, en la literatura, coadyuva al análi-

sis 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.

Finalmente, si en el *cueroestigma* 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.

Bibliografía

- Acuña Delgado, Ángel, (2001). El cuerpo en la interpretación de las culturas. Recuperado de: <https://www.ugr.es/~erivera/WebColmena/paginas/Biblioteca/Complementarias/El%20cuerpo.pdf> [26 de enero de 2023].
- Bataille, George. (1997). *El Erotismo*. España: Tusquets.
- Blum, Liliana. (2019). *El monstruo pentápodo*. México: Bordes.
- Cansigno Gutiérrez, Yvonne. (2014). El simbolismo del retrato en la literatura. En Patiño, N. (coord.) *Persona y semejanza, Coloquio el retrato* (67-78). México: Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco.
- Estrada Castro, Luis Jaime. (2016). La escritura del horror en los cuerpos: violencia ontológica y simbolismo de crueldad. Recuperado de: https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-16162016000100003 [28 de enero de 2023].

- Fussí, Alessandra. (2018). Aristóteles y Kolnai, sobre las dimensiones espaciales y temporales del miedo y la repugnancia. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6729441> [15 de febrero de 2023].
- Goffman, Erving. (2022). *Stigma. Notes on the Management of Spoiled Identity*. Estados Unidos: Penguin Random House.
- González Crussí, Francisco. (2006). *La fábrica del cuerpo*. México: Cuadernos de Quirón.
- Leenhardt, Maurice. (1947). *Do Kamo. La personne et le mythe dans le monde mélanésien*. París: Gallimard.
- León, Eduardo Alberto. (2014). El asco. Una emoción entre naturaleza y cultura. Recuperado de: https://revistas.uptc.edu.co/index.php/cuestiones_filosofia/article/view/2108 [12 de febrero de 2023].
- López González, Aralia (coord.). (1995). *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo XX*. México: El Colegio de México.
- Molina Petit, Cristina. (2015). La construcción del cuerpo femenino como victimizable y su necesaria reconstrucción frente a la violencia machista. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5278227> [11 de febrero de 2023].
- Pérez Fontdevila, Aina; Torras Francès, Meri (eds.). (2019). *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*. Barcelona: Icaria.
- Platón. (2007). *El Banquete*. Trad. de Marcos Martínez. Barcelona: Editorial Gredos.