

Artículos

Hacia una genealogía de la monstruosidad femenina: discapacidad y resistencia en *Pandora*, *El monstruo pentápodo* y *Cara de liebre* de Liliana Blum*

Towards a Genealogy of Female Monstrosity: Disability and Resistance in “Pandora”, “El monstruo pentápodo”, and “Cara de liebre” by Liliana Blum

Etna Ávalos^a
Washington State University, Estados Unidos
etna.avalos@wsu.edu
ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-7616-6036>

DOI: <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl29.hgmf>

Recibido: 20 septiembre 2023

Aceptado: 21 abril 2025

Publicado: 30 diciembre 2025

Resumen:

Este artículo examina la construcción de la monstruosidad femenina en torno a las discapacidades físicas de los personajes femeninos en tres novelas de la escritora mexicana Liliana Blum. Siguiendo el orden cronológico de su publicación, los textos abordan una historia: la de la mujer discapacitada que se transforma en monstrua como mecanismo de adaptación y resistencia hacia los paradigmas de normalidad corporal, sexual y de género. El trazo lineal textual evidencia la evolución de la monstrua, quien a través de su discurso multivocal enfrenta al monstruo masculino para acabar con el sistema que legitima la violencia de género.

Palabras clave: monstruosidad, género, discapacidad, literatura mexicana, Liliana Blum.

Abstract:

This article examines the construction of female monstrosity in relation to the physical disabilities of female characters in three novels by Mexican author Liliana Blum. Following the chronological order of their publication, the texts address a single narrative: that of the disabled woman who transforms into a monster as a mechanism of adaptation and resistance to the paradigms of bodily, sexual, and gender normality. The linear textual progression highlights the evolution of the female monster, who, through her multivocal discourse, confronts the masculine monster to dismantle the system that legitimizes gender-based violence

Keywords: Monstrosity, Gender, Disability, Mexican Literature, Liliana Blum.

En su conocido ensayo “Monster Theory”, Jeffrey Jerome Cohen menciona que la figura del monstruo en las producciones culturales funciona como un cuerpo que refleja los miedos, deseos, fantasías y ansiedades sociales en determinados momentos históricos (4). Es así como el monstruo es espejo del contexto en el que nace. En años recientes, diversas monstruas y mujeres que se “salen” de los cánones tradicionales de normalidad y de belleza han aparecido en las obras de múltiples autoras latinoamericanas en un contexto de violencia de género que ha permeado la región. El caso de México no es la excepción, pues de enero a julio de 2024 hubo 2047 mujeres asesinadas, de las cuales 481 fueron víctimas de feminicidio, esto es, simplemente por razón de género. De acuerdo con la Cámara de Diputados, en dicho país, en este mismo periodo de tiempo se registraron cada día 18 casos de violencia de género, 786 casos de violencia familiar y 59 violaciones a mujeres (“2024. Violencia contra las mujeres”). En medio de esta tormenta de violencia nacen las protagonistas de las novelas *Pandora* (2015), *El monstruo pentápodo* (2016) y *Cara de liebre* (2020), de la escritora mexicana Liliana Blum, como agentes que denuncian la opresión y la violencia de la que es objeto el cuerpo femenino. En cada una de estas obras, los personajes principales son mujeres discapacitadas: Pandora, figura central de la novela del mismo nombre, es una chica obesa; Irlanda, protagonista de *Cara de liebre*, tiene una cicatriz en el labio, producto de la corrección de su labio leporino y paladar hendido; y Aimeé, quien aparece en el *Monstruo Pentápodo*, tiene un tipo de enanismo conocido como *acondroplasia*. Si bien sus diferencias físicas son consideradas como monstruosas por ellas mismas o por otros personajes, en este ensayo propongo que

Notas de autor

^a Autora de correspondencia. Correo electrónico: etna.avalos@wsu.edu

la monstruosidad no se asocia llanamente a su condición corporal, sino que existe una transformación de la mujer discapacitada en monstrea,³ entendiendo la monstruosidad no únicamente como una característica física, sino como una categoría disruptiva que a su vez comprende aspectos morales e identitarios asociados con la figura del monstruo (como la falta de ética, la desviación de determinados valores morales socialmente aceptados, la maldad, la violencia, la crueldad o la perversidad). Asimismo, propongo que, dado que la transformación monstruosa de las protagonistas ocurre en un contexto de violencia y dentro de las dinámicas de poder de género tradicionales, esta conlleva una crítica social y una resistencia hacia dichas estructuras. El hecho de que en las tres obras analizadas estas mujeres formen parte de relaciones románticas heterosexuales permite poner especial atención en la configuración de los roles de género que surgen de la dicotomía femenino/masculino. Desde esta perspectiva, y a partir de los estudios feministas de la discapacidad y las teorías sobre la monstruosidad, me propongo trazar una genealogía del arquetipo de la monstrea en relación con la femineidad y la sexualidad, tomando como hilo conductor a las protagonistas discapacitadas. Para ello, seguiré el orden cronológico de publicación de las tres novelas, pues este enfoque temporal permite observar la evolución y reconfiguración del sujeto femenino discapacitado, quien paulatinamente cobra conciencia de su subordinación en la sociedad, especialmente en relación con los personajes masculinos. A dicha toma de conciencia corresponde su transformación identitaria en monstrea, cuyas acciones no solo desestructuran los paradigmas de normalidad, belleza, pasividad y sumisión, tradicionalmente asociados tanto con la femineidad como con la discapacidad, sino que subvierten los roles tradicionales de género en distintos momentos elaborando un discurso político contestatario. Dentro de esta lógica cultural, la dicotomía razón/cuerpo, que se despliega como espejo de lo masculino/femenino, es cuestionada. Al ser polifacética, la monstrea expone una serie de significados opuestos que van desde la sumisión hasta la subversión, desde la monstruosidad hiperbólica hasta su vulnerabilidad, expresando en su resistencia la amenaza al orden social patriarcal y, acaso, algo más: la monstrea se transforma hasta personificar la desestabilización y amonestación del monstruo masculino por sus excesos.

Comienzo este ensayo con una breve discusión sobre la relación que guardan los conceptos de discapacidad y monstruosidad. Posteriormente, exploro cada novela de acuerdo con el año de su publicación, lo que permitirá observar los cambios y la evolución de la figura de la monstrea como sujeto narrativo de resistencia.

Discapacidad y monstruosidad

Para los propósitos de este estudio, parto de la noción de la *discapacidad* como una construcción social que se refiere a una interpretación cultural de las diferencias humanas, en lugar de considerarla desde una perspectiva médica como una inferioridad inherente, una enfermedad que necesita ser curada o una condición indeseable que debe eliminarse (Garland-Thomson, “Feminist” 1557). Desde este enfoque, el cuerpo se considera un lienzo que refleja diversos significados culturales. Así, los cuerpos que la sociedad clasifica como “diferentes” enfrentan una serie de barreras creadas culturalmente, como la marginalización, los prejuicios y la falta de acceso a ciertos lugares y actividades. De acuerdo con Rosemarie Garland-Thomson estas barreras sociales se agrupan bajo el constructo de la discapacidad, que actúa como un sistema que excluye formas, funcionamientos, limitaciones, cambios o ambigüedades corporales que desafían la idea del cuerpo neutral, obediente, instrumento de la voluntad de las personas (*Extraordinary* 5). Dentro de los discursos culturales, tanto el cuerpo femenino como el cuerpo discapacitado se han señalado como desviaciones; ambos han sido excluidos de la participación pública, así como de la vida económica, y han sido definidos en oposición a una norma de valor que asume la existencia de una corporalidad natural superior (“Integrating” 279). A través de este paralelismo entre el cuerpo femenino y el cuerpo discapacitado se tiende una conexión entre los estudios de la discapacidad y la teoría de género, lo cual ha permitido que la crítica feminista de la discapacidad se sirva de algunos postulados teóricos de género para discutir cuestiones sobre el cuerpo discapacitado y

la construcción social de la otredad corporal. La teoría feminista de la discapacidad que sirve como marco de referencia de este estudio: 1) entiende la discapacidad como un sistema de exclusión que estigmatiza las diferencias corporales; 2) deja al descubierto comunidades e identidades que han producido los cuerpos que consideramos como discapacitados; 3) revela las actitudes y prácticas discriminatorias dirigidas a esos cuerpos; 4) expone la discapacidad como una categoría social de análisis; y 5) enmarca la discapacidad como un efecto de las relaciones de poder (“Feminist” 1557). Tales postulados otorgan profundidad al personaje de la mujer discapacitada al permitir una comprensión más matizada de su experiencia, mostrando cómo su identidad se entrelaza con luchas más amplias por la igualdad y la inclusión.

La conexión entre discapacidad y femineidad se ve replicada en el vínculo entre monstruosidad y femineidad, puesto que el cuerpo femenino ha sido interpretado “como un cuerpo carente, mutilado, que evidencia —como el cuerpo del monstruo— una desviación de la norma. La mujer se define, en estos contextos discursivos, por lo que le falta” (Moraña 231). Pero la monstruosidad de las mujeres, a diferencia del monstruo masculino, es específica no ya respecto a su género, sino por tener funciones reproductivas que marcan su diferencia femenina. Las monstras de la literatura latinoamericana contemporánea escrita por mujeres aparecen en el contexto sociopolítico actual como figuras narrativas que desde su cuerpo permiten abordar la violencia de género y cuestionar los roles tradicionales que perpetúan dicha violencia. Como bien nota Cohen, la aparición de los monstruos culturales no es casualidad puesto que llegan en tiempos de crisis como un tercer término que problematiza el choque de los extremos como aquello que cuestiona el pensamiento binario e introduce un conflicto (6). Si bien en el contexto latinoamericano la figura del monstruo ha sido un tema central en la discusión sobre la fundación de las naciones y el enfrentamiento entre civilización y barbarie (Moraña 120), las monstras contemporáneas latinoamericanas tienen una razón de ser crítica que —en el caso específico de Blum— conecta con la resistencia a la violencia mediante la subversión de los roles de género, como veremos más adelante. Es interesante que, en la literatura de Blum, la figura de la monstra se construya en contraposición al monstruo-hombre. Aunque el monstruo masculino podría presentar características “feminizantes” —por su asociación con la naturaleza y el descontrol corporal—, su identidad encierra aspectos simbólicos vinculados con la masculinidad, como la racionalización de la perversidad, la violencia física que establece su superioridad y el ejercicio de la mirada masculina (*gaze*) que subordina y domina. La monstruosidad de los personajes masculinos de Blum no parte de un cuerpo discapacitado, sino de sus características morales y roles tradicionales de género. Además, en *Pandora* y en *El monstruo pentápodo*, los protagonistas masculinos sufren de trastornos parafilicos, que se distinguen de las parafilias porque estas consisten en “cualquier interés sexual intenso y persistente que no sea el interés en la estimulación genital o caricias preparatorias con parejas humanas fenotípicamente normales, físicamente maduras, con consentimiento; son trastornos parafilicos cuando las parafilias causan *distress* o deterioro en lo social, laboral u otros” (De Dios-Blanco *et al.* 1). Tales trastornos enfatizan la monstruosidad de los personajes masculinos, quienes, para satisfacer sus deseos sexuales, atentan contra la salud mental y física de las protagonistas.

Ahora bien, los dos conceptos que uso en mi análisis, *discapacidad* y *monstruosidad*, se asocian en el momento en que se refieren a cuerpos que no conforman la norma corporal. Dentro del imaginario cultural, la figura del monstruo⁴ ha funcionado históricamente como una representación hiperbólica de la diferencia corporal, amplificando visualmente las características asociadas con la discapacidad. Esta exageración estética no solo destaca la alteridad física, sino que también carga al cuerpo con significados morales y sociales negativos, reforzando su exclusión. Como señala Melania Moscoso, la discapacidad ha sido tradicionalmente asociada con la anormalidad y la monstruosidad, lo que contribuye a la estigmatización de los cuerpos que no se ajustan a la norma (3). Esta representación amplificada convierte al cuerpo discapacitado en un objeto de fascinación y repulsión, consolidando su posición marginal en la sociedad.

Sin embargo, los conceptos de *discapacidad* y *monstruosidad* no son intercambiables, pues la palabra *monstruo*, como se mencionó, conlleva una serie de evaluaciones éticas y morales (Godden y Mittman 7).

Es precisamente esta diferencia en la identidad lo que permite la distinción entre ambas categorías, pues, en las novelas de Blum, las mujeres discapacitadas se convierten en monstruas, partiendo de la noción de la monstruosidad como categoría disruptiva que encierra aspectos morales e identitarios asociados con la figura del monstruo, tales como la maldad, la violencia, la crueldad, la perversidad, la inmoralidad, la deslealtad y la manipulación, entre otros. El carácter violento del monstruo no solo desafía y cuestiona, sino que también inquieta, preocupa y atormenta, porque los monstruos rompen, desgarran y desmenuzan culturas, al mismo tiempo que las construyen y las sostienen (Mittman 1). Si bien la discapacidad narrativa cuestiona y en ocasiones logra una resignificación de los paradigmas culturales, la monstrua como ente violento destruye, (re)formula y (re)construye el tejido social que favorece el ideal de la mujer buena, pasiva, obediente y subordinada en el contexto patriarcal.

Lo anterior también es posible debido a que las monstruas se mueven en un espacio liminal, entendido como un estado intermedio que desafía las categorías binarias establecidas. Sus cuerpos discapacitados, al no encajar completamente en las nociones de salud o enfermedad, normalidad o anormalidad, se sitúan en un espacio liminal que provoca incomodidad y cuestionan las estructuras sociales existentes. Andrea García-Santesmases destaca que el capacitismo y el patriarcado se coproducen al invalidar ciertos cuerpos y deseos, situando a las personas con discapacidad en una posición de ambigüedad y marginalidad. Esta liminalidad no solo refleja la exclusión social, sino que también ofrece un espacio potencial para la subversión y la redefinición de las identidades corporales de las monstruas, como veremos a continuación.

Pandora: “¿En qué parte de mi cuerpo estoy yo?”

La novela con la que inicio este análisis se titula *Pandora*, nombre del personaje principal. Como una alegoría de la primera mujer que esparce todos los males que aquejan a la humanidad,⁵ la protagonista encarna uno de los peores vistos en la sociedad: la obesidad. Pandora es una chica treintañera con sobrepeso que trabaja como recepcionista en un hospital. Allí conoce al doctor Gerardo Vieira, un hombre muy atractivo y exitoso. Su esposa, Abril, lucha por mantenerse delgada, pues ignora por completo que a su marido le atraen los cuerpos femeninos obesos. Gerardo y Pandora inician una relación extramarital y él le propone llevar a cabo una fantasía: la engordará hasta la inmovilidad, le instalará una casa aparte y tendrá una vida paralela con ella, a lo cual ella accede.

En Pandora se observa un proceso de “monstrificación” que implica una transformación tanto física como identitaria, en ciertos momentos de la novela, sin que concluya en una metamorfosis completa. Es decir, Pandora a veces exhibe las características de una monstrua y otras no, lo que nos lleva a pensar en una identidad mutable. En principio, su monstruosidad parte de su sobrepeso, considerado como una discapacidad, lo que provoca que desde muy joven sea discriminada por aquellos que la responsabilizan de su propia condición física. Su condena proviene de la perspectiva médica de la discapacidad, que concibe la gordura como una epidemia y deshumaniza al individuo al centrarse únicamente en su condición clínica (Herndon 117). De hecho, la Organización Mundial de la Salud (OMS) define la obesidad como “una acumulación *anormal* o excesiva de grasa que puede ser *perjudicial para la salud*” y señala que “el sobrepeso y la obesidad son factores de riesgo para numerosas enfermedades crónicas” (“Obesidad”; énfasis añadido). Además, la gordura se ve con malos ojos porque se opone a la delgadez como paradigma de la belleza en occidente. La idea del cuerpo delgado se traduce en la capacidad de controlar la condición física propia, pues el ideal es un cuerpo contenido y firme que controle sus procesos internos (Bordo 190). Abril, la esposa de Gerardo, representa la interiorización de estas exigencias sociales: sale a correr todas las mañanas, cuenta sus calorías y se esfuerza porque los demás la consideren guapa, en especial su esposo. Su comportamiento sigue la convención que considera que una persona adopta una actitud correcta cuando se ocupa de sí misma, lo cual se ve reflejado en

un cuerpo ejercitado y firme, símbolo de su fuerza de voluntad, energía y control (195). Bajo este entendido, el cuerpo obeso de Pandora simbolizaría debilidad, una aparente apatía y la falta de control sobre sí misma.

Como mencioné, encontramos a la monstrea de Pandora en diferentes momentos de la novela; uno de ellos surge de la relación de los personajes femeninos con la comida, tensión que se presenta como una dicotomía entre el placer y la culpabilidad:

La relación comida-mujer es complicada. Los hombres comen para saciarse y listo. Las mujeres suelen preparar la comida, la rechazan, la desean, la odian, la engullen, la vomitan, la añoran. Pasan todo el día pensando en aquello que no se comerán por temor a subir de peso. Es verdad que existen mujeres descompuestas que dejan de comer buscando una figura de perro callejero. Mientras menos marque la báscula y mientras más visibles sean sus huesos, ellas serán más felices y se sentirán superiores a los demás, a los débiles de voluntad que sucumben al hambre. (Blum, *Pandora* 64)

La naturaleza femenina de esta “danza” alrededor de la comida resalta la naturaleza emotiva y sensorial asociada con la femineidad, que se acentúa al contraponerse con la practicidad masculina que solo busca saciarse. Así, los desórdenes alimenticios, como la anorexia y la bulimia, son en parte una defensa contra la femineidad y un castigo contra el cuerpo y sus deseos (Bordo 8). Pandora, por el contrario, se deja llevar por los apetitos corporales y el placer, estableciendo un vínculo con la sensualidad. Por ello no es extraño que extrapole su relación con la comida al ámbito sexual:

El hambre es algo más básico que el amor, pero se parecen mucho. Me descubrí pensando en el doctor Vieira a todas horas, como si fantaseara con un pastel de chocolate o un pollo rostizado. Me di cuenta de que reaccionaba de una manera muy similar al hambre, casi salivando, con una necesidad inusitada de paladearlo, deglutirlo, de tenerlo dentro de mí e integrarlo a mi cuerpo, nutrirme de él. (Blum, *Pandora* 96)

La monstruosidad de Pandora se observa en esta metáfora del canibalismo femenino. En su estudio sobre violencia de género y canibalismo, María Luisa Femenías define al caníbal masculino “como un *modus operandi* aceptado y sancionado socio-culturalmente, pero llevado al *exceso*. En otras palabras, solo se reconoce como ‘violento’ y, por ende, canibalístico el *plus* excesivo y disfuncional que la misma violencia patriarcal estructura y legítima” (121). Desde una perspectiva freudiana, al ingerir el cuerpo, el caníbal se apropia de las facultades de la persona ingerida (119). Así, el hombre que ejerce violencia contra una mujer refuerza la posición de esta como “objeto”, pero también engulle de ella sus “facultades superiores, claramente centradas en su capacidad reproductiva, de la que desea apropiarse a través de su cuerpo-objeto” (128). En su fantasía, Pandora-monstrea tergiversa esta idea, pues al devorar a su amante obtendría sus facultades de dominio masculino, lo que remite a la imagen de la *vagina dentata*,⁶ en la que los genitales femeninos se convierten en armas monstruosas que engullen a los hombres, amenazándolos y provocando el terror entre ellos (Braham 55).

A pesar de lo anterior, el canibalismo de Pandora se mantiene en el ámbito de la fantasía, ya que el verdadero caníbal-monstruo es Gerardo. Desde el inicio de la relación, él toma la iniciativa y le propone engordarla, propuesta que ella acepta. Esta práctica sexual se conoce como *feederism*, una parafilia que exagera un patrón de excitación sexual basado en el intercambio de sexo por comida. En casos reales de *feederism* en parejas heterosexuales, se mantiene la tendencia de que el hombre sea el “alimentador” y la mujer la “alimentada” (Terry y Vasey 639), lo cual acentúa la disparidad de género, ya que el hombre adopta la posición de proveedor y la mujer la de receptora, práctica que, tanto social como biológicamente, formaría parte de un “ritual de apareamiento” (Terry *et al.* 249-250). En *Pandora* se reproduce el paradigma de lo activo-masculino y lo pasivo-femenino y, por ende, el patrón de dominación masculina.

Cuando Pandora acepta la propuesta de Gerardo, dice lo siguiente: “Dejé mi carta de renuncia [...]. No recibí ni un peso. No importaba: ya *dependía por completo de Gerardo*. Eso era parte de la fantasía también. *Él se haría cargo de mí*. Mi nuevo trabajo de tiempo completo consistía en comer mucho, engordar, hacer el amor, volverme más pesada” (Blum, *Pandora* 140; énfasis añadido). La protagonista accede a cumplir la fantasía de su pareja, pero lo hace condicionada, pues decir “no” implicaba “sufrir la separación de Gerardo, que no quería

saber más de mí si yo me negaba” (123). Esta necesidad de afecto y dependencia se reafirma cuando comenta que haría “lo que hubiera que hacer para que me amara para siempre” (121). Conociendo los sentimientos de Pandora, él aprovecha para chantajearla emocionalmente al decirle que “mientras más haya de ti, más voy a quererte” (171). Esta manipulación emocional, característica del monstruo masculino, la convierte a ella en un objeto de satisfacción sexual para el hombre, pues no se atreve a contradecirlo por miedo al rechazo. La imagen del canibalismo masculino se concreta en una escena en la que Gerardo le propone a Pandora alimentarla a través de un tubo que entraría directamente a su estómago. A pesar de que la protagonista tiene miedo y es consciente de que la muerte es una posibilidad, se abandona y deja su vida en manos de su amante. En esta metáfora de la penetración masculina, el tubo (como símbolo del falo) representa la superioridad asociada con la masculinidad e implica la colonización del cuerpo femenino.

En la dinámica entre Pandora y Gerardo hay una reproducción del binarismo de género y de los espacios de poder asociados con la hegemonía masculina. Si bien el canibalismo resalta los excesos ocultos de Gerardo (y su otredad), su parafilia es, simultáneamente, lo que le permite tergiversar el ideal de belleza asociado con la delgadez expresando su atracción por las mujeres obesas: “Las mujeres con cantidades generosas de carne, sobre todo en sus caderas, en sus nalgas, en su vientre. La doble papada, las lonjas de la cintura, los muslos masivos... Todo eso me enloquece [...]. Una mujer bien alimentada, robusta es un símbolo de su gusto por la vida, un apetito por el gozo de existir” (101). Para él, la gordura encierra un placer sublime que se sabe prohibido y representa el deleite de vivir.

La relación entre Gerardo y Pandora se desarrolla en un espacio liminal, en una casa donde Pandora vive escondida hasta que ya no es capaz de moverse. Gerardo, por el contrario, tiene una presencia pública y encarna roles de género tradicionales, como el de proveedor de su familia, al mismo tiempo que cumple y rebasa los estándares de la masculinidad deseable: es guapo y exitoso. Consciente de su parafilia, oculta a Pandora porque sabe que, si sus prácticas sexuales se hicieran públicas, sería un suicidio social. En este triángulo amoroso, Gerardo utiliza a las dos mujeres: a Abril como máscara frente a la sociedad y a Pandora para satisfacer sus deseos más íntimos. Su monstruosidad radica en cómo su trastorno parafilico pone en peligro la vida de Pandora, así como en la violencia psicológica y en la manipulación que ejerce sobre ambos personajes femeninos, lo que perpetúa el sistema de opresión hacia las mujeres. En este contexto, el cuerpo de Pandora es el lienzo sobre el cual plasma su dominio, convirtiéndola en reflejo de sus instintos masculinos. Aunque él representa la infidelidad, el desenfreno sexual y el egoísmo, es ella quien sufre el castigo y el abandono. Gerardo desaparece hacia el final de la novela y solo queda el cuerpo abandonado de Pandora. Cuando Abril descubre que Gerardo tiene una amante, se lanza a buscarla. Al llegar a la casa que su esposo comparte con *la otra*, Abril encuentra a Pandora:

Aquello no era una mujer, sino un monstruo, una visión del infierno. El cerebro de Abril tardó en procesar la imagen que sus ojos habían capturado: aquel cuerpo fétido era casi tan ancho como la cama que lo sostenía: la carne deforme y pálida, los pechos y el vientre como gigantescos huevos estrellados, colgando hacia los lados, obscenos, horripilantes. Ella, aquello, era grotesco. Las piernas eran dos montañas de carne laceradas con mierda, con llagas abiertas de las que brotaban pus y sangre. El pubis enmarañado tenía la decencia de cubrir lo que de otra manera hubiera sido nauseabundo mirar. Las sábanas debajo de aquella masa de materia orgánica en descomposición estaban en un estado indescriptible. Todavía había un cierto movimiento en la parte donde tendría que estar el tórax, que indicaba que aquella criatura respiraba. (234)

En esta escena, la monstrea es una imagen de descomposición, de lo grotesco que encarna la alteridad de lo incontrolable asociado con lo femenino. Los olores nauseabundos y lo escatológico representan su identidad abyecta: aquello que forma parte de la naturaleza humana, pero que, al mismo tiempo, es rechazado, en un estado de ambigüedad que sirve para demarcar lo que está dentro y fuera de la norma (Kristeva 9). Si bien podemos pensar en Pandora como monstrea por su apariencia corporal y su discapacidad, su transformación monstruosa no llega a concretarse porque cede el control de su cuerpo a un hombre debido a su necesidad de ser amada: es victimizada, pero también se le responsabiliza y castiga. Aunque Gerardo y Pandora subvierten

los estándares de belleza, al final es Abril, la mujer delgada, quien consigue llamar a un médico para que atienda a Pandora y quien se asume en completa libertad porque “no estaba dispuesta a complacerlo” (241).

En *Pandora*, la discapacidad no se entiende únicamente como una condición médica o fisiológica, sino como el resultado de una mirada social que estigmatiza y margina el cuerpo de la protagonista. Pandora es ridiculizada, aislada, medicalizada y, finalmente, empujada a aceptar una relación que violenta tanto su integridad física como emocional. Si concebimos la discapacidad desde un enfoque social —como una construcción que surge del entorno y no del cuerpo en sí—, su monstruosidad se interpreta como una respuesta simbólica ante una condición física que desestabiliza las normas sociales de lo aceptable. Pandora no solo se convierte en monstra por su discapacidad, sino por la forma en que reacciona frente a la exclusión y el rechazo. Aunque su monstruosidad pueda leerse como una forma de resistencia, no logra enfrentar ni subvertir al monstruo masculino, símbolo de la doble moral patriarcal y de la violencia de género que atraviesa toda la narrativa.

De este modo, Pandora representa una primera etapa del proceso de “monstrificación” femenina; proceso que permanece inconcluso. Si bien su monstruosidad se asocia con la falta de control sobre su cuerpo y con una moral reprochable (por ser la amante de un hombre casado y participante de *feederism*), la novela finalmente la sitúa en el lugar de la víctima, incapaz de confrontar el poder masculino. Esta imposibilidad marca una diferencia significativa con la protagonista de *El monstruo pentápodo*, quien, a diferencia de Pandora, sí avanza hacia la confrontación directa con su agresor.

Aimeé: “Las enanas, al tocar fondo, caen más abajo que los demás”

En *El monstruo pentápodo*, la discapacidad femenina está representada por Aimeé, una mujer con acondroplasia que se enamora de un pedófilo: Raymundo. Al principio, Aimeé ignora la atracción que su pareja siente hacia las niñas pequeñas, hasta que descubre que Cinthia —una niña de casi seis años que Raymundo mantiene en el sótano de su casa y que él supuestamente había “rescatado” del maltrato familiar— es, en realidad, su víctima. Aimeé lo ayuda a cuidar de la pequeña y se convierte en su cómplice, hasta que decide denunciarlo. Mediante cartas y entradas en su diario, cuenta su historia desde la cárcel, donde nace su hija. En esta novela, la monstruosidad se observa de dos maneras: asociada con la discapacidad física de Aimeé y en el trastorno parafílico de Raymundo. Al contar su historia, Aimeé explica cómo su diferencia corporal la hace un sujeto ideal para que él la manipule, mientras ella se muestra ansiosa por creer en la autenticidad de sus sentimientos: “Él se interesó por mí como persona, no como fenómeno de circo. Me hizo sentir normal, feliz...” (Blum, *El monstruo* 42). Su falta de autoestima va en línea con la percepción monstruosa que tiene de sí misma:

Soy un pequeño monstruo que tal vez pueda causar risas y simpatías, pero jamás amor o deseo. Por eso una parte de mí también dudaba de tus sentimientos [Raymundo]. Esa parte que me ha ayudado a sobrevivir hasta ahora, la prudente. La desconfiada. Podría ser que yo te resultara atractiva de cierta manera. Quiero creer que por fin alguien se fijaba en mi personalidad y descubría que yo también tenía mi encanto. Yo misma no lo sabía claro, porque nadie se había tomado el tiempo para conocerme y decírmelo, y actuaba como si yo no tuviera ninguna cualidad. (19)

En esta novela, la condición física de Aimeé se hace monstruosa al simbolizar su deformación moral por ser cómplice de un pedófilo. Aunque ella justifica su papel en el crimen por su necesidad de cariño, en la narración aparecen escenas de celos y de ira hacia Cinthia porque siente que la niña es su competencia afectiva. Su rol de género en el ámbito doméstico está condicionado por Raymundo, quien, cínicamente, planea utilizarla en el secuestro de Cinthia: Aimeé “no sólo evitaría la monserga de la limpieza, alimentación y cuidado general de la niña, sino que sería alguien que le podría hacer compañía. Quizás ambas desarrollaran algún lazo afectivo. Todo eso sería muy útil” (83). A pesar de que Aimeé trabaja como recepcionista en una escuela de natación, desempeña su papel principal en el hogar. Muchas veces afirma que quiere ser el ama de casa perfecta y que

la niña amenaza su posición como “señora de la casa”. Su dependencia de la idea del amor y el miedo a que Raymundo la abandone hacen que ceda ante sus peticiones. Dice, por ejemplo, que “si yo trataba bien a la niña, tú te volvías muy cariñoso conmigo y me lo agradecías con besos, con tu cara encendida de felicidad. Me tenías como a Isidro [el perro] entrenada para mover la cola a cambio de un premio” (87), y, más adelante, “yo había pasado sola toda mi vida rechazada por el mundo; de pronto encontré el amor en ti, nos mudamos juntos, todo era felicidad, luna de miel. Pero apareció esa chiquilla que te tenía hipnotizado. Me pediste de rodillas que te ayudara a cuidarla. Me vendiste la historia del abuso infantil en su propia casa y cómo tú la habías rescatado de eso” (87). Esta dinámica de manipulación es muy parecida a la que tienen Gerardo y Pandora, pues los personajes masculinos aprovechan la debilidad emocional de sus parejas para sacar ventaja; es un rasgo de la monstruosidad masculina en ambos personajes.

Sin duda, la novela utiliza el tópico teratológico para dirigir la atención hacia un tema que merece ser atendido en el contexto mexicano: el abuso sexual de menores. Desafortunadamente, México ocupa el primer lugar en abuso sexual infantil con 5,4 millones de casos al año (Redacción El Universal).⁷ La función narrativa de la pedofilia, además de ser una denuncia, devela una serie de ansiedades sociales. En su estudio sobre la anatomía de la monstruosidad en *Lolita*, Frederick Whiting establece que, en el contexto de la Guerra Fría entre Rusia y Estados Unidos, las víctimas del pedófilo simbolizaban la privacidad —la encarnación de una inocencia sin existencia pública— y que, por ende, el monstruo pedófilo representaba una amenaza al espacio doméstico estadounidense (834). La pureza infantil devorada —nuevamente, haciendo referencia al caníbal masculino—, más allá de simbolizar un acto sexual, deja al descubierto la maldad y la violencia de género que encuentra satisfacción en la cancelación de la existencia del otro. Raymundo es descrito a menudo como un ogro, cuya masculinidad monstruosa no se observa en su cuerpo sino a través de sus acciones y pensamientos. Como una alegoría de la penetración, Raymundo inserta esa monstruosidad interna en Aimeé, quien le recrimina en sus cartas desde la cárcel que él la haya convertido en un monstruo.

El abuso hacia Cinthia culmina cuando Raymundo le pide a la niña que escriba una carta a su familia, para después burlarse y romperla frente a Aimeé. Ante esta muestra brutal de crueldad, Aimeé decide llamar a la policía y entregarse. Su toma de consciencia se traduce en la recuperación de su agencia, lo cual se evidencia en la narración en primera persona, presente en su diario y en las cartas que escribe en la cárcel.⁸ Sin duda, pareciera que Blum invierte la herramienta narrativa de *Lolita*, en la que Humbert Humbert, el pedófilo, narra su historia desde el encierro. En *El monstruo pentápodo*, Raymundo nunca hace uso de la palabra, pues sus acciones se conocen a través de un narrador omnisciente que detalla sus siniestros pensamientos y de lo que piensa sobre Aimeé, a quien llama “enana” o “pigmea”, sin usar su nombre.

La decisión de la protagonista de denunciar a su pareja y su castigo subsiguiente en prisión pueden interpretarse como una expiación de su monstruosidad moral. Ella obtiene la absolución a través de su hija, quien “no salió a mí. Es perfecta, como deben ser todas las criaturas de su edad” (Blum, *El monstruo* 43). Tradicionalmente, la monstruosidad de un hijo se asocia con la madre, ya que “los monstruos emergen muchas veces de los defectos físicos o psicológicos [de esta], de su conducta sexual o de sus pensamientos, son accidentes de nacimiento, errores congénitos auspiciados por la naturaleza turbia y desviada de la mujer” (Moraña 231). El hecho de que la hija de Raymundo y Aimeé haya nacido “normal” puede interpretarse como una metáfora de la expiación de la madre.

En la novela, la discapacidad de Aimeé opera no solo como diferencia corporal, sino también como una forma de exclusión simbólica que la sitúa fuera del orden social y sexual dominante. Es en ese margen en el que se gesta su *monstruosidad*, entendida como dos vertientes de desviación: afectiva —por enamorarse de un pedófilo— y moral —por ser cómplice del abuso de una niña—. Sin embargo, Aimeé da un paso más que Pandora, pues, a diferencia de esta, logra subvertir su rol de género como mujer pasiva en dos momentos clave: al acusar a Raymundo y al narrar su historia en primera persona, resistiendo el silenciamiento al que la había sometido. Esta acción reconfigura su monstruosidad desde un lugar de agencia moral. Su cuerpo, inicialmente leído como grotesco o carente, se convierte en un espacio de resistencia: la discapacidad, lejos de anular su

voluntad, potencia una forma inesperada de poder, lo cual es mucho más evidente en la protagonista de *Cara de liebre*, novela que cierra esta trilogía.

Irlanda: “Como una liebre en un mundo de zorros”

Cara de liebre cuenta la historia de Irlanda, una mujer de mediana edad con una cicatriz que delata la cirugía que tuvo en su infancia para corregir su labio leporino y paladar hendido. Esta marca es, precisamente, el origen del apodo que da título a la novela. De niña, Irlanda es víctima de *bullying*: sus compañeras la golpean y humillan en la escuela. Ya siendo adulta, su personalidad se desdobra: de día es maestra de literatura en una preparatoria privada y de noche sale a “cazar” en un bar para tener sexo casual con distintos hombres. Un día decide tener un “novio dócil”, lo que desata su transformación en secuestradora y asesina serial. A la par se desarrolla la historia de Tamara, una chica que trabaja en un spa y que está embarazada de Nicolás, la víctima más reciente de Irlanda: un hombre narcisista y egocéntrico que, al enterarse del embarazo de Tamara, termina la relación y corta toda comunicación con ella.

Siguiendo la narrativa de la discapacidad femenina en las novelas previamente analizadas, Irlanda, la protagonista de *Cara de liebre*, ha sufrido el rechazo de la sociedad desde su niñez debido a la marca que caracteriza la corrección de su labio leporino. Se percibe a sí misma como una monstrea: “En el espejo rectangular detrás del barman no luzco monstruosa; es más, se podría decir que soy una mujer común y corriente que busca pasarla bien esta noche” (Blum, *Cara* 11). Incluso percibiéndose así, permanece la naturaleza contranormativa de su condición física, una marca que ha condicionado su existencia: “El problema con Irlanda era que habían tratado de curar su monstruosidad dejando vestigios. Era *casi* normal” (29). A pesar de que lo teratológico se conecta con los excesos o la desmesura (Moraña 31), la protagonista habita un borde entre lo anómalo y lo normal que la posiciona en un espacio de suspensión, en la configuración de una identidad limítrofe que no termina de cruzar hacia lo socialmente aceptable.

La identidad de Irlanda ha sido fijada en la materialidad de su cuerpo: su transformación en monstrea surge de una sociedad que la ha deshumanizado y condenado a una existencia regida exclusivamente por su apariencia. Cuando ella se ve en el espejo del bar se desdobra entre lo aparente y lo real. Este “verse hacia fuera” le permite reflexionar en torno a la deshumanización: “Deshumanizar a un humano es muy sencillo. Nadie lo sabe mejor que yo. Solo hace falta concentrarse en el exterior del cuerpo, en la cobertura, la piel y el cabello, en los ojos vidriosos metidos en los huecos de las órbitas y en los apéndices de las orejas, que parecen un par de moluscos” (Blum, *Cara* 11). Al haber vivido siempre en una dinámica que la margina, la deshumanización es la única manera de establecer un vínculo social con *los otros*. Dada su dificultad para conformar relaciones sentimentales con los hombres que la conocen a plena luz del día (debido a su “defecto” físico), decide invertir la relación de poder y *cosificarlos*, usándolos como ellos la usan a ella durante las noches después del bar.

Este gesto no solo revela una inversión del deseo, sino que también permite observar cómo la protagonista cuestiona los ideales contemporáneos sobre lo que una mujer debe ser y cómo debe verse. Irlanda desafía de forma radical los valores que rigen la femineidad en la cultura neoliberal: belleza, autocontrol, visibilidad y éxito como mujer en roles tradicionales. Su cuerpo, con su marca y su ambigüedad, se sitúa fuera del mercado del deseo, y es esa expulsión lo que la impulsa a convertirse en monstrea. En lugar de resignarse al papel de mujer indeseable o “rehabilitada”, Irlanda desarma la lógica del empoderamiento superficial y se inventa su propia forma de agenciar el deseo: cazando, poseyendo y silenciando. Su monstruosidad, entonces, no es solo violencia, sino una forma de rechazo a la domesticación estética del cuerpo femenino marcado. Como señala Isabel Balza, “las mujeres con discapacidades [...] son tildadas de inferiores, seres con faltas, excesivas, incapaces, no aptas o inútiles” y esto las sitúa en un rango simbólico inferior dentro de la jerarquía corporal de lo femenino normativo (63). Irlanda se rebela contra ese lugar impuesto, activando una subjetividad que subvierte los mandatos de belleza y el deseo heterosexual dominante. Es a partir de esta ruptura que se

despliega la dimensión monstruosa del personaje y que, como lectores, reconocemos en ella a una *monstrua depredadora* que, al igual que en la mitología clásica, encarna el símbolo de la “vagina dentata” (Braham 55), figura asociada con la castración y, por lo tanto, con la desestabilización de la identidad masculina.

En este contexto surge la figura del “novio dócil”, una fantasía de compañía sin juicio ni conflicto, en la que Irlanda invierte la lógica de la pareja tradicional. Este “novio” no es un sujeto autónomo, sino un cuerpo masculino moldeado a su deseo, una presencia pasiva que le permite controlar el vínculo afectivo sin exponerse al rechazo. De este modo, la monstrua Irlanda plasma su carácter contradictorio de vulnerabilidad y dominio sobre la corporalidad masculina, pues piensa que “salvo patéticas excepciones, los hombres siempre podrán hacerle más daño a una mujer que viceversa” (Blum, *Cara* 74). La novela se centra en su encuentro con Nick, a quien quiere conservar como el primer novio dócil vivo, y cuya historia es precedida por otros dos encuentros con hombres a quienes priva de la vida. La aniquilación aparece como el único camino posible para mantener a un hombre a su lado, lo que permite transformar a los hombres en muertos-amantes:

La aniquilación es el camino fácil: destruyo, luego existo. Construir algo, crear, precisa de trabajo, concentración, disciplina; el vandalismo, en cambio, ofrece un desfogue inmediato y resulta mucho más sencillo. Hay que ser un artista para transformar la realidad y regalar al mundo expresiones positivas. Crear de la nada algo que antes no existía. En cambio, la destrucción se apropia y usa lo que alguien más ya hizo. (29)

Irlanda se enfoca, precisamente, en la destrucción para crear una “nueva vida” que traspase los límites de la existencia real convirtiéndose en un espacio simbólico liminal del amor y del placer. Asimismo, esta destrucción asegura la desestructuración de las relaciones de poder de género tradicionales, pues es ella quien controla el cuerpo del otro. A partir de la necrofilia, la protagonista trastoca la figura de la “bella muerta” del romanticismo y la invierte. La pasividad, la belleza de la muerte y el deseo carnal se concretan en la figura del hombre muerto: “Besó a Falco⁹ en los labios morados y fríos. Tocó su vientre y a punto de bajar su mano hacia la zona del desastre, se detuvo. —No te preocupes, corazón— le dijo arrastrando un poco la voz. —Esto le pasa a cualquiera” (154). La muerte del hombre replica así el poder estético de la necrofilia modernista como un “excitante erótico en que se mezclaba la piedad y la repugnancia, el horror y la curiosidad, el miedo y la fascinación” (Litvak 101). Estas dicotomías opuestas permanecen en la figura de la monstrua, que no solo sostiene relaciones sexuales con los cadáveres, sino también relaciones sentimentales: por las noches se acuesta con ellos y ve películas, les habla y comparte sus inquietudes y deseos más profundos. La obsesión con la muerte y con los cadáveres nace del propio deseo de la protagonista de convertirse en uno de ellos. Desde que era una niña víctima de *bullying* ansiaba convertirse en “un cerebro que ya no pensaba en que mañana habría que ir a la escuela. Alguien que ya no precisaba hacer el esfuerzo de fingir ante sus padres que las cosas no estaban mal. Aquella docilidad que sentía al ser un cadáver era dulce” (Blum, *Cara* 91). Irlanda se desprende de ese deseo para sí misma y lo traslada hacia los hombres. En este personaje se articula un repertorio simbólico de resistencia de género muy marcado, pues ella, como monstrua, concreta el canibalismo que para Pandora era solo una fantasía. Desde la lógica freudiana, por medio del acto sexual y, posteriormente, con el ejercicio de la violencia sobre los hombres, la protagonista reduce al ser masculino y extrae de él su poder, dominio y control. Irlanda adopta el *modus operandi* del caníbal masculino y subvierte las relaciones de poder de género al enfrentarse al monstruo-hombre. Así, la figura del cadáver masculino implica su silenciamiento, un paso más allá de lo hecho por Aimeé, quien silencia a Raymundo al no cederle la palabra en la narración. En el espacio simbólico, la aniquilación de los amantes de Irlanda conlleva la castración del patriarcado, la amputación de sus miembros viriles monstruosos que amenazan y penetran desplegando su estructura hegemónica de dominio masculino. Su apropiación de lo masculino es aún más evidente si seguimos el hilo cronológico de las obras de Blum. Si en *Pandora* y *El monstruo pentápodo* eran Gerardo y Raymundo los que sufrían de trastornos parafilicos, ahora es la protagonista de *Cara de liebre* quien exhibe su necrofilia, dando un giro a la configuración de género en las novelas. Ella se consolida como la monstrua que no solo hace frente al

monstruo-hombre, sino que lo destruye y lo absorbe, ilustrando en su teratología significados opuestos pero complementarios, como la admiración-horror.

Irlanda es a su vez el espejo vindicatorio de Tamara, la mujer embarazada y abandonada por Nick. El embarazo de esta segunda mujer que cierra el triángulo “amoroso”, por llamarlo de algún modo, prueba la conexión que existe entre lo femenino y lo monstruoso: “Como en el monstruo, en la mujer lo abyecto combina vida y muerte y por eso se acerca a lo sagrado (a lo excesivo, a lo sublime), desencadenando atracción y rechazo, admiración y miedo. Esta proximidad entre teratología y femineidad también asigna a la mujer a un lugar subalterno y a menudo indeseable en el orden social” (Moraña 231). Desde esta perspectiva, la posición subalterna de Tamara se enfatiza con un embarazo que acarrea el estigma de las madres solteras, “cuya carga ideológica las asocia a soledad, abandono y deshonor” (Vivas 51). Por su parte, la monstruosidad de Nick es interna y externa: a lo largo de la historia somos testigos de su naturaleza teratológica, “con su calvicie, su obesidad rampante, sus piernas, brazos y dedos cortitos como los de un enano, el hedor de sus pies, esa frente de ballena, ojos saltones enmarcados de patas de gallo y esa panza peluda y gigantesca” (Blum, *Cara* 101). Eso sí, tanto Irlanda como Tamara destacan sus ojos azules, tan bellos “que se llevan las palmas” (14). El hombre blanco (aunque la protagonista asuma que tiene algún tipo de acondroplasia) introduce en la narración otro nivel interpretativo relacionado con el enfrentamiento entre lo salvaje y lo civilizado. Los ojos azules de Nick y la condición económica desahogada de sus padres encubren sus defectos físicos. Su narcisismo desbordado parece desaparecer bajo su supuesta condición de hombre blanco, lo que lo identifica con la civilización a pesar de ser un monstruo. En este sentido, no es extraño que en la novela se incluya una reflexión sobre *Los pasos perdidos* (1953) de Alejo Carpentier, cuyo dilema articula la contraposición entre la barbarie y la modernidad. En palabras de un estudiante de Irlanda leemos lo siguiente:

Al final se trata de una visión que advierte sobre la condición humana y su perversidad [...] el encuentro con lo verdaderamente primitivo... los seres humanos inocentes de las complejidades y las restricciones producto de la modernidad...habría que cuestionar los conceptos tradicionales y prejuiciosos de barbarismo, salvajismo y primitivismo... el concepto de salvaje es absurdo e injusto; se trata de un término diseñado para controlar y oprimir, para conjurar la mitología ilusoria de la dominación eurocéntrica... el final de la novela es una epifanía fatalista ante la imposibilidad de regresar a lo primitivo, lo inaccesible de volver al Paraíso. (189)

La protagonista queda perpleja ante estas palabras y piensa que ella transita también en ese viaje que funciona como alegoría de su propia búsqueda. Queda entonces al descubierto, una vez más, su identidad limítrofe que oscila entre lo salvaje y lo civilizado, en donde la monstruosidad se erige como el camino hacia la libertad. En este sentido, la monstrea caníbal no es solo maldad, sino que encarna una oportunidad de reestructurar las naturalizaciones y mistificaciones alrededor de los paradigmas de género que identifican lo salvaje con lo femenino/natural y lo civilizado con lo masculino/moderno. Irlanda revela el mito del salvaje tratado por Roger Bartra y lo traslada al sistema de género. Bartra asevera que “el salvaje es un hombre europeo, y la noción del salvajismo fue aplicada a pueblos no europeos como una transposición de un mito perfectamente estructurado cuya naturaleza sólo se puede entender como parte de la evolución de la cultura occidental” (88). De la misma manera, el sistema de dominación masculina relacionó a la mujer con la naturaleza y su indomabilidad. La monstrea subvierte esta asociación al apropiarse de la naturaleza, cuyo símbolo textual es el árbol de durazno que tiene en su jardín: “Esbelto pero fuerte; podría decir incluso gallardo, con sus ramas llenas de flores rosadas” (Blum, *Cara* 69). Este árbol “gallardo” adquiere su cualidad masculina gracias a su singular fertilizante: los amantes de Irlanda. El árbol es un desdoblamiento identitario de la protagonista porque transforma la muerte en vida y produce frutos, una referencia al vientre femenino que da vida.

De la relación entre civilización y barbarie se desprende también la dicotomía monstruosa entre lo humano y lo animal: Irlanda es una mujer que también es una liebre. Su monstruosidad remite a las historias sobre los nahuales aztecas.¹⁰ La función simbólica de la liebre en la obra de Blum se asocia con una suerte de mente animal que

actúa por su cuenta para salvarnos de aquello contra lo que nuestra ‘mente humana’ no puede defendernos. Nos protege a veces, y a veces realiza cosas extraordinarias a las que nosotros no nos atrevemos. Es nuestro nahual, nuestro “doble” salvaje, instintivo y libre, que nos cuida, nos enseña y también nos atemoriza, pues no responde a los dictados de la razón ni de la ley. (Leñero 27) ¹¹

Quizá por ello Irlanda a veces se sorprende a sí misma con sus propias acciones, pues se deja llevar por su liebre interna, cuya inteligencia la hace correr más rápido que los demás y enfrentar a los zorros, símbolos de la masculinidad depredadora.

Así como Pandora y Aimeé, esta monstrea justifica sus decisiones al resaltar su propia marginación y la falta de cariño derivada de su discapacidad: “Toda la vida, desde que era una niña, quise ser aceptada por mis compañeros, y nada [...]. En mi adolescencia solo quería que alguien me amara, que me hiciera sentir linda, querida, deseada, y nada [...]. Ahora que soy adulta, Nick, mi único deseo sigue siendo que alguien me ame, y nada” (Blum, *Cara* 272-273). Irlanda traslada su deseo de amor hacia su parafilia, en la que la aniquilación se erige como fuerza creadora. A pesar de que Irlanda pretende mantener vivo a Nick, decide terminar con él, porque vivo no puede alcanzar el carácter dócil de un muerto. De este modo, la protagonista condena —por medio de la destrucción del hombre-monstruo blanco— la falacia de la civilización. La monstruosidad, disfrazada de normalidad, derivada de las parafilias de Gerardo y Raymundo, recibe en Irlanda una representación hiperbólica de la sexualidad de la monstrea necrófila, cuyo cuerpo exuberante sirve para atraer a los hombres en un intento por aniquilarlos. El móvil de las acciones de la protagonista es una vulnerabilidad que al mismo tiempo alimenta lo monstruoso. Su identidad contradictoria y sus múltiples articulaciones la convierten en la monstrea que culmina la desestabilización del sistema tradicional de género.

Hacia una genealogía de la monstruosidad femenina

En *Pandora*, *El monstruo pentápodo* y *Cara de liebre* se evidencia, cronológicamente, una mutación de la mujer discapacitada en un sujeto femenino monstruoso. El arquetipo de la monstrea en la obra de Liliana Blum tiene tres cabezas: Pandora, Aimeé e Irlanda, que como entes diaspóricos transmutan en el camino de la otredad femenina. La marginalidad que surge de sus condiciones físicas se enfatiza por el hecho de ser mujeres en un sistema que las oprime y las excluye. Cada una de ellas reacciona desde su posición subalterna y se enfrenta a los monstruos masculinos de manera distinta. Pandora encarna las ansiedades sociales sobre la obesidad como pandemia y se deja arrastrar por su amante-verdugo. Hay un oxímoron que encierra la libertad de disfrutar su cuerpo y su sexualidad, a la vez que resalta su completa dependencia y sumisión hacia Gerardo, el monstruo enmascarado. Al final sucumbe a los deseos y pasiones más profundas de su amante, lo que la lleva al borde de la muerte. Así, Pandora reafirma la alteridad del cuerpo diferente y al mismo tiempo se erige como una amenaza orgánica al *statu quo* que categoriza y valida únicamente ciertos cuerpos femeninos. En un contexto parecido, Aimeé tiene una relación de dependencia emocional con Raymundo, otro monstruo disfrazado de hombre “normal”, que la violenta y se aprovecha de ella y de su vulnerabilidad. Sin embargo, Aimeé decide denunciarlo al constatar su crueldad. Ella se “contagia” en ciertos momentos con la desviación moral del monstruo (rabia, celos e ira), hasta reconfigurarse y aceptar su propio castigo. Sin destruir al monstruo, la protagonista avanza en sus confesiones hasta el desengaño.

Tanto en *Pandora* como en *El monstruo pentápodo*, los trastornos parafilicos son fundamentales en la construcción de la teratología masculina, ya que el horror proviene del descontrol, el abuso y la violencia que se desatan contra las mujeres durante sus prácticas sexuales. Se podría pensar que los trastornos de Gerardo y de Raymundo encierran una feminización del sujeto masculino al asociarse con la falta de control. Sin embargo, Blum nos lleva a cuestionar si ese mismo descontrol, la violencia, el salvajismo y el desenfreno de las pasiones corporales no son, en realidad, características masculinas extrapoladas a un imaginario de otredad femenina, lo que permitió la fundación del dominio y hegemonía masculina para subordinarlas. Si Pandora

es pasiva y Aimeé da un paso más al enfrentar a su monstruo, Irlanda aparece con una fuerza descomunal, investida de una monstruosidad catastrófica que arrasa con el monstruo-hombre blanco. Ella adquiere de los personajes masculinos anteriores un trastorno parafilico y se convierte en esta monstrea terrorífica, mujer y animal, humana que roza el espacio de lo inhumano. En la trilogía que forma parte de este estudio, *Cara de liebre* opera como un cierre magistral de la monstruosidad femenina, ya que Irlanda concreta en el campo simbólico la resistencia de las mujeres discapacitadas al subvertir los paradigmas de género con su ataque hacia el monstruo-patriarcado.

Referencias

- “2024 Violencia contra las mujeres. Julio”. *Cámara de Diputados LXV Legislatura. Centro de Estudios para el Logro de la Igualdad de Género*, agosto 2024, portalhcd.diputados.gob.mx/PortalWeb/Micrositios/5b8b3b7b-1de2-4201-9d28-e94ad0c792bc.pdf
- Balza, Isabel. “Crítica feminista de la discapacidad: el monstruo como figura de la vulnerabilidad y exclusión”. *Dilemata*, núm. 7, 2011, pp. 57-76, <https://dilemata.net/revista/index.php/dilemata/article/view/106>
- Bartra, Roger. “El mito del salvaje”. *Ciencias*, núms. 60-61, 2001, pp. 88-96, <https://revistacienciasunam.com/en/95-revistas/revista-ciencias-60/809-el-mito-salvaje.html>
- Blum, Liliana. *Cara de liebre*. Seix Barral, 2020.
- . *El monstruo pentápodo*. Tusquets, 2016.
- . *Pandora*. Tusquets, 2015.
- Bordo, Susan. *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, and the Body*. University of California Press, 1993.
- Braham, Persephone. *From Amazons to Zombies: Monsters in Latin America*. Bucknell University Press, 2015.
- Cohen, Jeffrey Jerome. “Monster Culture (Seven Theses)”. *Monster Theory: Reading Culture*, editado por Jeffrey Jerome Cohen, University of Minnesota Press, 1996, pp. 3-25.
- de Dios-Blanco, Elvia, Annia Duany-Navarro y María del Carmen Vizcaíno-Alonso. “Trastornos parafilicos: caracterización clínica y tratamiento”. *AMC. Archivo médico Camagüey*, vol. 26, 2022, Artículo e8919, <https://revistaamc.sld.cu/index.php/amc/article/view/8919>
- Delgadillo Guzmán, Leonor Guadalupe. “Introducción”. *Abuso sexual infantil en México. Un abordaje interdisciplinario*, editado por Leonor Guadalupe Delgadillo Guzmán y José Arce Valdez, Universidad Autónoma del Estado de México, 2020, pp. 17-40.
- Federici, Silvia. *Calibán y la bruja: mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Traficantes de Sueños, 2010.
- Femenías, María Luisa. “Monsieur Cannibale, monstruo invisible de la violencia”. *Andamios*, vol. 8, núm. 17, 2011, pp. 117-132, <https://doi.org/10.29092/uacm.v8i17.447>
- García-Santesmases, Andrea. *El cuerpo deseado: la conversación pendiente entre feminismo y anticapacitismo*. Kaótica Libros, 2023.
- Garland-Thomson, Rosemarie. *Extraordinary Bodies: Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*. Columbia University Press, 1997.
- . “Feminist Disability Studies”. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol. 30, núm. 2, 2005, pp. 1557-1587, <https://doi.org/10.1086/423352>
- . “Integrating Disability, Transforming Feminist Theory”. *NWSA Journal*, vol. 14, núm. 3, 2002, pp. 1-32, <https://muse.jhu.edu/article/37970>
- Godden, Richard H. y Asa Simon Mittman, “Embodied Difference. Monstrosity, Disability, and the Posthuman”. *Monstrosity, Disability, and the Posthuman in the Medieval and Early Modern World, The New Middle Ages*, editado por Richard H. Godden y Asa Simon Mittman, Springer, 2019, pp. 3-31.
- Herndon, April. “Disparate but Disabled. Fat Embodiment and Disability Studies”. *Feminist Disability Studies*, editado por Kim Q. Hall, Indiana University Press, 2011.

- Hesíodo. *Obras*. Traducido por Aurelio Pérez Jiménez y Antonio Guzmán Guerra, Gredos, 1978.
- Kristeva, Julia. *Powers of Horror*. Columbia University Press, 1982.
- Lamas, Marta. “La vagina dentata”. *Nexos*, 1 de julio de 2012, <http://nexos.com.mx/?p=11788>
- Leñero, Carmen. *Monstruos mexicanos*. Secretaría de Cultura, Coordinación Nacional de Desarrollo Cultural Infantil Alas y Raíces, 2019.
- Litvak, Lily. *Erotismo de fin de siglo*. Bosch Casa Editorial, 1979.
- Mittman, Asa Simon. “Introduction. The Impact of Monsters and Monster Studies”. *The Ashgate Research Companion to Monsters and the Monstrous*, editado por Asa Simon Mittman y Peter J. Dendle, Ashgate Publishing, 2012, pp. 1-14.
- Moraña, Mabel. *El monstruo como máquina de guerra*. Iberoamericana Vervuert, 2017.
- Moscoso Pérez, Melania. “Nombrar la deformidad física: breve reflexión en torno al término *discapacidad* y sus usos recientes”. *Encrucijadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales*, vol. 10, 2015, pp. 1-19, <https://recyt.fecyt.es/index.php/encrucijadas/article/view/79046>
- Organización Mundial de la Salud. “Obesidad y sobrepeso”. *Organización Mundial de la Salud*, 7 de mayo, 2025, <http://who.int/es/news-room/fact-sheets/detail/obesity-and-overweight>
- Peña Guajardo, Francisco Omar. “Función y eficacia simbólica para el estudio del mito del nahual: una revisión socioantropológica”. *Boletín Científico INVESTIGIUM de la Escuela Superior de Tizayuca*, vol. 7, núm. 13, 2021, pp. 1-5, <https://doi.org/10.29057/est.v7i13.6876>
- Redacción El Universal. “México, el primer lugar mundial en abuso sexual infantil”. *El Universal*, 12 de noviembre de 2020, <https://eluniversal.com.mx/nacion/mexico-el-primer-lugar-mundial-en-abuso-sexual-infantil>
- Terry, Lesley L., Kelly D. Suschinsky, Martin L. Lalumière y Paul L. Vasey. “Feederism: An Exaggeration of a Normative Mate Selection Preference”. *Archives of Sexual Behavior*, vol. 41, núm. 1, 2012, pp. 249-260, <https://doi.org/10.1007/s10508-012-9925-7>
- Terry, Lesley L. y Paul L. Vasey. “Feederism in a Woman”. *Archives of Sexual Behavior*, vol. 40, núm.3, 2011, pp. 639-645, <https://doi.org/10.1007/s10508-009-9580-9>
- Vivas, Esther. *Mamá desobediente: una mirada feminista a la maternidad*. Ediciones Godot, 2021.
- Whiting, Frederick. “‘The Strange Particularity of the Lover’s Preference’: Pedophilia, Pornography, and the Anatomy of Monstrosity in Lolita”. *American Literature*, vol.70, núm. 4, 1998, pp. 833-862, <https://doi.org/10.2307/2902393>

Notas

* Artículo de investigación

1 La preocupación de Blum es compartida por otras autoras latinoamericanas. Sus novelas forman parte de un corpus de obras que en años recientes se han enfocado en representar la construcción de la identidad femenina a partir del cuerpo “diferente” o discapacitado. Recordemos, por ejemplo, *Vapor* (2004) de Julieta García González, *El huésped* (2006) y *El cuerpo en que nació* (2011) de Guadalupe Nettel, *La mujer que buceó dentro del corazón del mundo* (2010) de Sabina Berman, *Sangre en el ojo* (2012) de Lina Meruane, los personajes femeninos en la colección de cuentos *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016) de Mariana Enriquez o en las obras *Las voladoras* (2020) y *Mandíbula* (2018) de Mónica Ojeda, entre muchas otras.

2 Cabe mencionar que la discapacidad es una categoría inestable y muy amplia, puesto que puede incluir condiciones que van desde limitaciones físicas, como la ceguera o falta de miembros corporales, hasta ciertas condiciones mentales o cognoscitivas como la esquizofrenia o el autismo. También incluye condiciones en las que la apariencia física no se conforma con los estereotipos de “normalidad” corporal o clichés de belleza, por ejemplo, la obesidad, las cicatrices visibles, entre otras.

3 Uso el término *monstrua* como un acto de posicionamiento crítico y un compromiso de género. A diferencia del monstruo, tradicionalmente masculino, la *monstrua* en la literatura contemporánea escrita por mujeres en América Latina se construye como una figura disruptiva que subvierte los discursos normativos del cuerpo y del género. Esta forma femenina del monstruo no solo señala la otredad, sino que también reclama agencia narrativa y política asociada con la experiencia de género.

4 La palabra *monstruo* proviene del latín *monstrum*, derivado del verbo *monere*, que significa ‘advertir’ o ‘avisar’. En la antigüedad, un *monstrum* era considerado un prodigio o señal divina que interrumpía el orden natural, interpretado como “una advertencia que enviaban al mundo las fuerzas sobrenaturales” (Moscoso 12).

5 De acuerdo con el mito hesiódico, luego de que Prometeo robara el fuego para regalárselo a los hombres, Zeus ordenó la creación de la primera mujer mortal como castigo. Pandora fue creada a imagen y semejanza de los dioses —antropomórficos—, quienes la obsequiaron como esposa a Epimeteo, el hermano de Prometeo, y le dieron una caja para que se la entregara a su marido el día de su boda. Se dice que Pandora no pudo evitar la curiosidad y al abrir la caja dejó escapar todos los males que aquejarían a la humanidad; cuando cerró la caja solo quedó dentro la esperanza (Hesíodo 125-29). Pandora constituye uno de los mitos fundadores que asocian la femineidad con las desgracias, la superchería y la falta de control sobre la voluntad propia.

6 Esta figura simbólica suele vincularse con mitos de origen femenino en diferentes culturas, en los que una mujer (o varias) descienden del cielo y los hombres deben arrancarles sus vaginas dentadas para poder penetrarlas. Este relato expresa una confrontación entre los géneros, en la que el acceso sexual masculino se ve amenazado por el riesgo de castración (Lamas).

7 En 2011, la Secretaría de Educación Pública reportó estadísticas del Programa de Atención Integral a Víctimas y Sobrevivientes de Agresión Sexual (PAIVSAS) llevado a cabo en la Facultad de Psicología de la UNAM entre 1992 y 2004: “De 100 niños y niñas, el 95 % de las personas agresoras era de género masculino, y conocida de la víctima; el 19 % de casos el abuso se cometía de parte del padre de la víctima, o bien por el hermano mayor; primos y tíos sumaban un 34 %, con una edad promedio de 19 años, sin estar bajo los efectos de alcohol. La edad promedio de las víctimas fue de 6 años, de las cuales 77 % eran niñas, recibiendo amenazas el 70 %, maltratadas 70 %, tocadas en sus órganos sexuales 40 % y con penetración 25 %” (Delgadillo Guzmán 18-19).

8 Tradicionalmente, los géneros epistolar y confesional se han identificado con la escritura femenina por considerarse géneros literarios alternativos. Aimeé refuerza, a través del uso de estos géneros, la idea de la otredad de la monstrea que, sin embargo, se apropia de ellos y los convierte en parte fundamental de una narrativa en la que el monstruo carece de voz.

9 Irlanda bautiza a este hombre desconocido como Falco por su gran parecido físico con el cantante austriaco del mismo nombre, quien fuera famoso durante los años 80 y falleció en 1998.

10 El origen se remonta a la figura mágica de un *nahuapilli* huasteca que fue tomado prisionero por los mexicas porque, presuntamente, podía hacer llover, ya que tenía lazos con el dios de la lluvia Tláloc. Sin embargo, durante la época de la Colonia y de la evangelización, la figura se reinterpretó como un ser capaz de presentarse a voluntad en forma humana o animal (Peña Guajardo 2).

11 Es interesante que la figura del *nahual* también se haya relacionado con la de la bruja (Peña Guajardo 2), ya que, en distintos momentos históricos, las mujeres acusadas de brujería eran vistas como una amenaza al orden establecido. Como señala Silvia Federici, durante la época colonial en Latinoamérica, la persecución de brujas apuntaba tanto a las practicantes de religiones ancestrales como a las mujeres que lideraban resistencias contra el poder colonial, convirtiendo así a la bruja en un símbolo de insurrección y de desafío del género (306).

Licencia Creative Commons CC BY 4.0

Cómo citar: Ávalos, Etna. “Hacia una genealogía de la monstruosidad femenina: discapacidad y resistencia en Pandora, El monstruo pentápodo y Cara de liebre de Liliana Blum”. *Cuadernos de Literatura*, vol. 29, 2025, <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl29.hgmf>