

# Remembranza, confesión y culpa: el diario y la epístola en *El monstruo pentápedo*, de Liliana Blum

## Remembrance, Confession and Guilt: the Diary and the Epistle in *El monstruo pentápedo*, by Liliana Blum

OMAR ARMANDO PAREDES CRESPO

Universidad Autónoma Metropolitana – Azcapotzalco

omararmandoparedescrespo@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-4451-1200>

RESUMEN: El presente artículo analiza el diario y la epístola en *El monstruo pentápedo*, de Liliana Blum, como dos modalidades discursivas que estructuran la identidad psíquica del personaje en esta novela. Tanto el diario como la epístola integran la focalización narrativa *interna*, articulándose de forma estructural como una psiconarración y un monólogo narrado, respectivamente. De esta manera, es posible ver cómo en el diario se conforma un tipo de omnisciencia propiciada por la perspectiva memorística (la remembranza), mientras que en las cartas se emplea como un mecanismo de autoconmunicación (aun cuando se escriben para un interlocutor), en las cuales la protagonista se reconoce a través de la confesión y la culpa.

PALABRAS CLAVE:  
focalización narrativa interna;  
diario;  
epístola;  
*El monstruo pentápedo*;  
Liliana Blum;  
escritoras mexicanas.

ABSTRACT: This article analyzes the diary and epistle in *El monstruo pentápedo*, by Liliana Blum, as two discursive modalities that structure the psychic identity of the character in this novel. Both the diary and the epistle integrate the internal narrative focus, being articulated structurally as a psychonarration and a narrated monologue, respectively. In this way, it is possible to see how in the diary a type of omniscience fostered by the memory perspective (remembrance), while in the letters they are used as a mechanism of self-communication (even when they are written for an interlocutor), in which the protagonist recognizes herself through confession and guilt.

### KEYWORDS:

Internal Narrative Focus;  
Diary;  
Epistle;  
*El monstruo pentápedo*;  
Liliana Blum;  
Mexican Writers.

Recepción: 22 de septiembre de 2024

Aceptación: 7 de febrero de 2025

## Introducción

*El monstruo pentápodo* (Tusquets, 2017) es la tercera novela publicada por la escritora mexicana Liliana Blum (Durango, 1974), y en ella se cuenta el crimen sexual cometido por Raymundo —un arquitecto de reputación aparentemente intachable— en contra de una niña llamada Cinthia. No obstante, el personaje principal de esta historia es Aimeé, una mujer que padece acondroplasia (enanismo), la cual, debido a su condición, se vuelve blanco de una violencia íntima y personal, además de que es relegada social y laboralmente. Para ella, su cuerpo es una especie de marca que la despersonaliza transformándola en un ser “anormal” o “deforme”. Raymundo se aprovecha de esto para enamorarla e involucrarla en el secuestro que lleva a cabo en contra de Cinthia. Este hombre vuelve a Aimeé su pareja con la finalidad de que ella cuide de la niña mientras ésta se encuentra cautiva en el sótano de la casa.

La novela está compuesta por una narración omnisciente que da cuenta de la filia sexual de Raymundo y sus actos criminales, así como por una serie de relatos diarísticos —que recuerdan el secuestro— y un breve compendio epistolar con el que ella pretende entablar comunicación con el pederasta. Tanto el diario como las cartas son escritas por Aimeé desde la cárcel, sitio en donde cumple su condena por complicidad.

## Focalización narrativa interna

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

En estas modalidades discursivas se privilegia la psiconarración consonante<sup>1</sup> y el monólogo narrado, respectivamente. La parte diarística revela una retrospectiva interior de Aimeé, la cual no tiene que ver con la confesión. Se trata, más bien, de una recapitulación íntima y personal; esta característica es lo que le confiere su consonancia con las partes contadas por la voz omnisciente. Si bien es preciso apuntar que la psiconarración es una forma personal de la tercera persona que corresponde a un narrador omnisciente (*focalización cero*) —el cual ahonda en la caracterización psicológica de los personajes—, la psiconarratividad se presenta en los capítulos que integran el diario en *El monstruo pentápodo*, incluso cuando están contados en primera persona (*focalización interna*). Esto sucede porque la voz focaliza su “yo” relatado y propicia así un deslinde entre la perspectiva narrativa y la experiencia del personaje. Así, se constituye una correlación con los hechos contados en la *focalización cero*, esto, sin que se brinde información no conocida (aunque sí complementaria) en comparación con la que se da sobre Raymundo en los capítulos llevados por la voz omnisciente.<sup>2</sup> El diario no es confesional sino reflexivo.

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

---

<sup>1</sup> Luz Aurora Pimentel señala, en *El relato en perspectiva* (105), que en esta forma de focalización interna se encuentra la frontera entre la perspectiva del narrador y la de los personajes. En este sentido, el diario mantiene un vínculo diegético con los fragmentos del narrador omnisciente, pues, aunque comparte la mente figural y la autonomía narrativa con la epístola, la referencia (*deixis*) de lo narrado lo vuelve cercano al relato contado en tercera persona.

<sup>2</sup> No obstante, conviene precisar que la parte narrada en tercera persona sí detalla información no contada por la voz de Aimeé en el diario o en la epístola, como aquella relacionada con la planeación del secuestro de Cinthia. Esto ocurre porque éstos anteceden al campo de experiencia de la protagonista.

que la pugna emocional respecto a Cinthia, a quien unas veces compadece y cuida; en otras ocasiones desprecia y agrede.

Esta especie de conversión de epístola a monólogo narrado sucede porque las cartas nunca tienen la respuesta de su destinatario, hecho que detona la naturalidad emotiva de la protagonista. Aunado a esto, el epistolario suele contar sobre el presente, rasgo que se muestra cuando Aimeé escribe sobre cómo es su vida en la cárcel y cómo se desarrolla su maternidad en reclusión. Al ser una forma del discurso directo, en el monólogo narrado “un personaje [...] con frecuencia inicia cambios importantes en el curso de la trama” (Pimentel: 118), por lo que sus confesiones originan diversos grados de tensión psicológica durante el curso del relato.

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

En el discurso directo de los personajes, la orientación figural asume las formas del monólogo, el diálogo, el diario, entre otras formas discursivas no mediadas por el narrador, y que por ende se organizan en torno a la perspectiva del personaje, es decir en torno a restricciones de orden espaciotemporal, cognitivas, etc., y que se derivan del discurso en tanto que acción en proceso y no en tanto que acontecimientos narrados (1998: 115).

Es posible ver cómo el diario y las cartas conservan la orientación de la acción a través de la focalización del personaje; es de esta forma como plantean su relativa autonomía con el resto de la novela. No obstante, la relación diegética que el diario mantiene con la *focalización cero* es más próxima en comparación con la que el epistolario establece, pues recordemos que Aimeé —quien cuenta los hechos en el diario— narra en retrospectiva. Esta recapitulación reflexiva sobre sucesos del pasado contados desde el presente permite que —a la distancia temporal interior de la historia— la voz del personaje conforme una especie de omnisciencia. Así, la narración del diario se emparenta con el punto de vista omnisciente en las partes que corresponden al relato tradicional porque se ubica en

una *deixis* muy similar (la memoria). Es decir, ambos cuentan desde un punto de vista parecido, pero con una perspectiva distinta; la de Aimeé se halla atravesada por la experiencia.

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

## El diario

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

Las particularidades del diario son fundamentales para el abordaje de este apartado: la (auto)referencialidad y la fragmentariedad son aspectos válidos porque en ellos esta modalidad se descubre como una posibilidad de la voz y también como aquello que Picard llama yo-mundo: “como que el diario se presentaba al principio como un documento que describía la relación yo-mundo, sirve en su empleo literario como documento sobre el modo como un individuo percibe el mundo y se percibe a sí mismo en el mundo” (117).

La función de los diarios en la literatura ha sido plasmar la acción de la cotidianidad y de lo íntimo en la escritura. Al prescindir de un argumento fijo (sino el propio establecido por la habitualidad fragmentada), el personaje se construye a través de lo espontáneo, configurando la (su) realidad

en función de la bivocalidad entre él —un “yo personaje/narrador”— y el “yo autor”. Tal oscilación revela una visión particular sobre su pensamiento y emoción.

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

De manera eventual, algunos diarios han sido publicados en años posteriores a la muerte de quien los ha escrito. Tal es el caso de Alejandra Pizarnik, sobre quien en 2013 se publicó *Diarios* —selección de sus diarios originales realizada por Anna Becció—; o *Diario íntimo*, de Miguel de Unamuno, publicado en 1970, 34 años después de su fallecimiento. Franz Kafka es otro notable autor sobre el que se conoce su escritura diarística a través de *Diarios (1910-1923)*, textos rescatados por Max Brod —su testamento y amigo—, publicados en 1948.

En la diarística convergen las posibilidades de igual forma en que lo hacen las intenciones. Si bien su realización está confinada en lo secreto y privado, la posibilidad de la revelación se hace latente para el autor y a menudo se transforma en una de sus intenciones no dichas. Sobre esto, Andrés Trapiello apunta que no existe tal pretensión genuina de los escritores por hacer que sus diarios permanezcan anónimos:

nadie que lleve un diario ha renunciado a que pueda ser leído alguna vez por otro. A veces alguien concreto de quien se habla en sus páginas, a veces alguien abstracto, suma de todos esos lectores, o mejor, suma de todos esos seres a quien se ama de modo secreto mientras se escribe. Si toda la literatura es una declaración de amor, los diarios son una desesperada declaración de amor (1998: 28).

La intención<sup>3</sup> de resguardar la escritura es lo que confiere honestidad a los textos diarísticos en comparación con las autobiografías, ya que en

<sup>3</sup> Nótese que al referirme al diario utilizo el término “intención” o “intencionalidad”, debido a que éste tiene que ver con la determinación de la voluntad; es decir, se encuentra sujeto a la posibilidad. Por otro lado, en la autobiografía no opera la inten-

estas últimas se corre el riesgo de “traicionar” a la verdad en tanto que el escritor se configura como el personaje de su relato. Al idear una historia que verse sobre sí mismo, tal como ocurre con la autobiografía, el autor se convierte en un personaje de ficción y se encuentra con lo que Paul de Man llama la “ilusión referencial” (114), en la cual el “yo” renuncia a la correspondencia con la realidad una vez que se personifica en las páginas de un libro. De esta forma, quien escribe una autobiografía con absoluto conocimiento de que aquello que escribe es autobiográfico, también comienza a formar un personaje que tendrá que caracterizar prosopográfica y etopéyicamente. Quien inicia un diario, por otro lado, parte de la creación de un narrador antes que la de a un personaje (de hecho, este último es una consecuencia natural de los acontecimientos contados y de la propia estructura temporal).

Es posible intuir entonces que en el diario existen pretensiones más “francas” porque en él —donde también se encuentra ese yo que habla y que es susceptible a esta ficcionalización— la voz es el no-personaje de lo que se cuenta, y eso que cuenta se ha gestado en lo cotidiano y en lo privado. Ante esta posibilidad de la no lectura de los diarios la sinceridad no se pone en juego, por lo que la libertad de las palabras toma presencia. Mientras la autobiografía se define en palabras de Wilhem Dilthey como “no es más que la expresión literaria de la autognosis del hombre acerca del curso de su vida” (225); el diario, por su parte, es la práctica escritural de fragmentos habituales y cotidianos que se constituye por medio de postales acerca de ese transcurrir de la vida. Manuel Hierro se aproxima a una definición de diario apuntando que es una

narración en prosa de un sujeto real que por mediación del lenguaje se construye en el texto, al tomar su propia existencia cotidiana como sustancia y espacio de la escritura, permitiéndole interrogarse sobre sí mismo y por el que puede acceder al conocimiento de sí. Al igual que en otras prácticas discursivas del territorio de la autorrepresentación literaria, en el diario íntimo también podemos aprehender la individualidad de un yo-narrador, sujeto del enunciado y de la enunciación, que se escribe e inscribe día a día de forma fragmentaria, y donde pretende mostrar —en las acepciones de aparecer, desplegar o exponer— la

---

cionalidad sino el interés, el cual tiene que ver con la conveniencia y el beneficio. El interés es una pretensión deliberada; la intención no.

corriente de sus pensamientos, los actos que le parecen más importantes, así como las reflexiones causadas por el contacto y la interacción con escenarios de la realidad exterior (1999: 114).

A la propuesta de Hierro integro el rasgo de la remembranza que he mencionado, pues la considero sustancial en la estructuración de la escritura diarística al instalar la memoria como una imagen en el espacio del presente y de la escritura. Escribir un diario es contener en la palabra lo que resulta íntimo y a veces indecible; es transformar en memoria aquella experiencia personal que estaba destinada a convertirse, posiblemente, en olvido. Así es como, a través de la realización de un diario, Aimeé recuerda cuáles fueron —hasta antes del arresto de Raymundo— sus dos experiencias más intensas y secretas: enamorarse de un pederasta y ser cómplice de su crimen.

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

Hace un año que llegué aquí. Siento que por lo mismo, tengo que escribir algo hoy. ¿Pero para quién escribo en realidad? Ya no sé. Al menos es algo con qué llenar las horas. Hay días en que estoy segura de que nadie va a leer esto y aunque me frustra un poco, también me da más confianza para expresarme. Es un alivio depositar todos mis pensamientos en estas hojas de papel. Es como hacer limpieza a fondo en una casa muy sucia. Mis propias acciones se ven ahora distintas, ajenas. ¿Les pasará así a todos los que están en la cárcel? (Blum: 167).

En este fragmento la intencionalidad se presenta inicialmente de manera un tanto ambigua. Esto ocurre porque Aimeé expresa la posibilidad de un lector en forma de cuestionamiento, mismo que no resuelve. Esto pudiese entenderse como una pretensión por ser leída, no obstante, en esos posibles lectores también se incluye a sí misma, acto que se relaciona directamente con lo que escribe una vez que inicia el diario: “¿Qué digo? Necesito ordenar mis ideas. Cuando nos conocimos. Cómo empezó todo.

En definitiva, no fue amor a primeva vista, claro que no" (27). Entonces la ambigüedad se desdibuja y descubre algunas causas esenciales de escribir un diario: la remembranza y la posibilidad de la voz; el cuestionarse y responderse a la distancia de los actos del pasado.

La psiconarración parte así de la (auto)referencialidad, debido a que el fluir de la consciencia<sup>4</sup> opera mediante dos conflictos internos (ligados al personaje de Raymundo) que son clave en la conformación del relato diarístico en la novela: 1) el dilema ético,<sup>5</sup> manifestado en la caracterización de Aimeé y que también está presente en la epístola (allí se expresa en relación con Cinthia); y 2) la personalidad de Raymundo, ilustrado en la (de)formación de éste. La verbalización de acciones es una marca de la psiconarración: *creer*, *sentir*, *pensar* son tres de los verbos recurrentes en la recapitulación de los acontecimientos, mismos que se relacionan con el primer conflicto.

Para comenzar con la revisión de la psiconarración en función de los dos conflictos mencionados, es preciso definir antes —sobre el primero— qué es un dilema ético: se trata de una "situación en la que los preceptos morales o las obligaciones de similar obligatoriedad ética se encuentran en conflicto [...] donde los principios morales que guían la conducta no permiten determinar de manera evidente lo correcto o incorrecto ante dos posibles cursos de acción" (Ruiz-Cano: 90). En la novela pueden encontrarse, especialmente en los episodios diarísticos, construcciones enunciativas que refieren a esta condición psicoemocional del personaje; se trata de la presencia de verbos y/o locuciones (núcleos verbales) que exponen la identidad psíquica del personaje.<sup>6</sup> Estos verbos ilustran la condición de su estado emocional, el cual es susceptible a la variación anímica. *Creer*, *sentir* y *pensar* constituyen lo que a partir de mis reflexiones denomino *progresión estructural de la consciencia del personaje*, concepto que ilustra la secuencialidad de las características psíquicas de un personaje a

---

<sup>4</sup> Utilizo el término "consciencia" para señalar rasgos sobre el autorreconocimiento del personaje; uso el de "conciencia" para referir a aspectos de carácter ético y moral.

<sup>5</sup> Uso *dilema ético* porque, aun cuando el actuar de Aimeé no tiene que ver con una acción transgresora estrictamente propia (el delito de secuestro, abuso sexual y el asesinato), su conflicto es con respecto a algo que atestigua y de lo que se vuelve cómplice. La posibilidad de su proceder está condicionada por una disyuntiva.

<sup>6</sup> También llamados psicoverbos.

partir de la recurrencia de determinados verbos en su construcción como elemento narrativo.

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

El segundo verbo, *sentir*, se encuentra en el mundo de la percepción y de lo sensorial. Además, propicia una dicotomía emocional. En el diario Aimeé escribe: “Me **sentía** tan deseada... y no sería el único en el mundo al que le guste que su pareja se disfrace de colegiala. Yo no quería que me dejara. Yo no quería que las cosas salieran así, pero ¿cómo podía anticipar lo que pasó? La enfermedad se hizo más evidente y no supe cómo reaccionar. Me **sentí** entre la espada y la pared” (57). Dentro del mismo fragmento detectamos dos emociones opuestas que se relacionan con la misma acción. De esta manera, una vez que el personaje se ha desplazado de la conjetura, la etapa de *sentir* propicia cambios psíquicos mediante la presencia de indicios que explicitan el dilema ético: por un lado, está hiperbolizada la emoción sexoafectiva (la cual había estado negada para ella debido a su condición física); por el otro, los hechos concretos. *Sentir* es quizá la experiencia más confusa que ha vivido la protagonista.

En adición a lo anterior, *sentir* provoca la somatización de algunos trastornos, tal es lo que ocurre con ella cuando descubre a Cinthia gravemente herida; le produce una sensación horrible: “**Sentí** ganas de vomitar y me temblaron las piernas. Estaba aterrada” (255). El estímulo orgánico manifestado en su estómago y piernas exterioriza el horror, la culpa y el miedo constituidos a partir y a través del dilema ético.

Finalmente *pensar* apunta hacia la reflexión y la toma de conciencia. Ante la consulta de noticias sobre el secuestro de la menor, Aimeé escribe:

“sin dejar de masticar, **pensé** en lo absurdo que era buscar fuera, cuando ella estaba en la misma ciudad mucho más cerca de lo que nadie podría imaginarse” (170). En esta breve línea se hace expreso el conocimiento del personaje sobre su complicidad en un crimen atroz; además califica de “absurdo” el proceso de investigación y búsqueda para tomar distancia de tal culpabilidad por un momento. Así, se plantean dos situaciones diametrales bajo el anhelo de la protagonista: Aimeé desea tanto que Cinthia sea salvada de la misma manera que quiere permanecer cerca de Raymundo.

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

Ahora bien, respecto al segundo conflicto interno —el de la personalidad de Raymundo—, la fragmentariedad establece congruencia con las fases constitutivas de este personaje, al cual vemos (de)formándose. Los episodios diarísticos muestran fragmentos de su personalidad debido a que la voz de la narradora lo presenta en distintas facetas: “Encantador”, “protector”, “enfermo”, “manipulador”, “monstruo” “pedófilo”, “camaleón”, “cruel” y “cobarde” son los apelativos que describen a Raymundo desde la perspectiva de Aimeé. Señalo *fragmentos* porque es en la narración omnisciente en donde se caracteriza ampliamente al “monstruo pentápodo”. La construcción de este personaje en la *focalización cero* va sucediendo con respecto a situaciones en las cuales él siempre ha sido un criminal. Sus acciones son el síntoma de determinada condición mental (intrínseca) que se manifiesta en el ejercicio de su sexualidad. El diario, por su parte, lo construye a través de la visión de Aimeé, complementando así su esquema caracterológico y detallando en su *modus operandi* criminal.

La fragmentariedad es una forma de la memoria, y en la medida que Aimeé recuerda a Raymundo también lo crea como un personaje susceptible a su emoción: en la elaboración de su pasado, ella lo compadece, lo disculpa, lo culpa, lo desea y lo criminaliza. Una serie de sensaciones dicotómicas atraviesan su condición psicoafectiva, misma que es proyectada en la fragmentariedad del diario. En la medida en que Aimeé (re)construye a Raymundo, lo hace con ella misma. Esto es tal que llega a autocalificarse como un monstruo: “Procrear una criatura a partir de un monstruo. Yo, que

a mi modo era uno también” (141). El calificativo que mejor describe a Raymundo también explica mucho sobre ella. Dicha adjetivación además se encuentra en la parte epistolar como una forma de autorreconocimiento.

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

Ante lo mencionado, es posible ver que la psiconarración amplía los límites de la narración en primera persona debido a que “no está limitada —como lo están el monólogo narrado y el monólogo citado— a momentos concretos de silencio, sino que mantiene una gran flexibilidad que le permite dar descripciones mentales de amplios espacios de tiempo” (Beltrán Almería: 118). Al verse a sí misma, Aimeé estructura un tipo de omnisciencia, la cual le permite (re)escribirse y narrar todo a través de la reflexión y del flujo de su consciencia.

## La epístola

Un compendio de ocho cartas<sup>7</sup> conforma la parte epistolar en *El monstruo pentápodo*. En las primeras siete se explicita la condición enunciativa: el encierro. Escritas desde la cárcel, las cartas oscilan entre el presente y el pasado, el cual ya no es expresado como remembranza sino como confesión y culpa.

---

<sup>7</sup> Algunos teóricos sobre el género epistolar hacen una diferenciación entre carta privada o íntima y carta pública. Pedro Salinas, por ejemplo, agrega una tercera clase llamándolas *cartas traicionadas*, las cuales, dice, son aquellas escritas de forma privada y que se vuelven públicas posteriormente. Yo no usaré tal distinción y me referiré a las de esta novela como cartas, puesto que considero una reiteración adjetivarlas como “íntimas”.

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

Si bien parece que el poeta y ensayista acierta en afirmar que el papel de las mujeres ha sido sobresaliente en la conformación del género, así como sus reflexiones en torno al equívoco del destinatario —sobre lo cual ahondaré más adelante—, sus motivos no resultan tan convincentes a la distancia, pues éstos se adhieren a las posturas y aseveraciones hostiles de Lanson y Simmel en torno a la escritura hecha por mujeres. Lanson, por ejemplo, enmarca la epístola femenina en el cuadro de la frivolidad (llamándola coquetería y un deseo natural por agradar), y por si no fuese suficiente, expresa que “las mujeres, por menos dotadas o inclinadas al ejercicio del pensar abstracto y de la facultad analítica, y por más propensas al abandono y la espontaneidad en sus modos de expresarse, encuentran en la carta desembarazado campo para explayar esas cualidades” (Lanson *á*pud Salinas: 71). Ante esto, Salinas propone añadir la dificultad femenina de ahondar en un único tema haciendo “deliciosos mariposeos” en las pláticas, hecho que, asegura, no ocurre con los varones. Ahora bien, respecto a Simmel, el autor de *La voz a ti debida* escribe:

Procuremos ver un poco más allá, iluminados por los estudios de Georg Simmel sobre lo femenino. Se presenta la mujer al psicólogo con un carácter de reclusa dentro de su propia intimidad, de encerrada en sí misma. Cerrazón orgánica. Si la [mujer] escritora, cree Simmel, se inclina a la novela es porque semejante género es más maleable y sus formas menos rígidas que en otros. La rigidez de la forma en literatura es creación de los hombres, condición previa de la masculinidad. El espíritu femenino la siente como cosa ajena, y se va hacia ese otro tipo literario que aún no ha alcanzado el mismo grado de fijación (72).

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

Salinas continúa y escribe que la mujer, al vivir en reclusión psicológica, se resiste a exhibir su intimidad, por lo que la epístola se ajusta más a sus necesidades expresivas, mismas que se encuentran acompañadas de pudor. “Convenimos en que eso del pudor, si no el monopolio, por lo menos la mayor parte, corresponde a las mujeres. Pudor es virtud capitalmente femenina” (73).

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

La condición psicológica de las mujeres no se halla en conflicto con la aptitud de la escritura. Si existe un determinado estado psicoemocional es porque se trata de un rasgo puramente socio-humano (como lo podemos ver en el personaje de Aimeé y su complicidad en el secuestro de Cinthia), el cual no es exclusivamente femenino. La escritura se instala en otro campo: en el de la capacidad expresiva —no exclusiva de un único género sexual—. Por lo tanto, es posible decir que la epístola no es un género femenino, pero sí feminizado (lo cual es una proyección hegemónica del campo literario), esto, a consecuencia de su presunta carencia de intención artística, “idealmente adaptada al proyecto de confinamiento de la mujer en un mundo doméstico y de pasividad” (Planté en Pérez Fontdevila: 39-40). La clave se encuentra en la palabra “mundo” más que en lo “psicológico”, pues el sustantivo refiere al espacio de enunciación, mismo

que a menudo no corresponde a lo público, sino a lo íntimo, privado y, como en este caso, a lo punitivo. Si la epístola ha servido como un mecanismo expresivo principalmente femenino no es por una condicionante emocional sino por una de carácter espacio-enunciativo. Sí ha existido una reclusión, pero no ha sido psicológica sino socioespacial.

La carta se enuncia desde lo privado y tiene como intención inicial entablar comunicación.<sup>8</sup> Al ser artefacto verbal conformador de sentido y referencialidad, la escritura epistolar se encuentra anclada a una referencia de tiempo y espacio. En las cartas de Aimeé se dimensiona, antes que una condición psico-reflexiva (como se ha visto en el diario a través de la remembranza), un espacio de reclusión y de castigo (su presente). En las tres primeras cartas podemos encontrar referencias explícitas de un *ahora* que se desarrolla en el encierro:

#### **Carta 16 de agosto de 2013**

Amor,

Este lugar no está tan mal como lo imaginaba. Puedo tener a la beba conmigo y hasta tomar algunas clases (Blum:17).

#### **Carta 17 de enero de 2014**

Raymundo,

Si tú crees que la tienes difícil allá, quiero que sepas que mi situación aquí tampoco es miel sobre hojuelas (85).

#### **Carta 11 de febrero de 2014**

Raymundo,

¿Qué tal el frío allá? Aquí las celdas están imposibles (107).

El espacio se explicita en el tono conversativo de la cotidianidad. Toda carta inicia con una referencia clara de lo habitual, con frecuencia vinculada a la mención de algún detalle que caracterice a la espacialidad y el tiempo actual. El solo acto de enunciación “transmite la existencia de referencias a la localización espaciotemporal y produce un efecto de realidad al interior del texto” (Doll Castillo: 38). La conformación de un espacio punitivo actual se enlaza enseguida con la cotidianidad de lo pasado; es decir, con

---

<sup>8</sup> Más adelante problematizaré con quién se da esta intención comunicativa.

la casa de Raymundo y su sótano adaptado como prisión, el cual funcionó como sitio de reclusión para Cinthia y para Aimeé, incluso cuando esta última se hallaba en aparente libertad.

Las cartas en esta novela sin duda se encuentran atravesadas por la referencialidad del presente enunciativo. Además, en su contenido se condensan descripciones, referencias y datos que develan información clave sobre la actitud de quien remite en el momento de la escritura. En este juego conversativo, las aperturas y los cierres (o despedidas) son las marcas que indican que el texto es una carta y que como tal debe leerse. Asimismo, también muestran la postura del emisor con respecto a Raymundo, el aparente receptor.<sup>9</sup>

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

Ahora bien, para este punto recupero lo que Pedro Salinas señala acerca del equívoco del destinatario, sobre la primera claridad de una carta. Una vez que el transcurrir de las cartas escritas por Aimeé se desarrolla en la novela, se percibe un reconocimiento sobre sí misma. Entonces el monólogo narrado aparece como una forma de relato que bien le funciona al personaje para confesar(se) y expresar(se) la culpa —ahora con respecto a la menor secuestrada—. En una carta, Aimeé escribe a Raymundo:

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

<sup>9</sup> Menciono “aparente” porque más adelante abordaré en la autocomunicación.

Fue un día en que me la encontré más triste que de costumbre. Se estaba marchitando [...] ¿La habrías lastimado mucho? El caso es que empujó el plato de espagueti y se negó a comer [...] Empezó a chillotear y me preguntó que por cuánto tiempo la ibas a tener allí [...] al verla así, sentí al mismo tiempo una admiración por su belleza, dolor por su situación y odio porque tú la deseabas tanto (Blum: 156).

Existe en este fragmento una confesión atravesada por la culpa ante un determinado modo de actuar. Si en el diario se mira y se descubre, en las cartas es en donde ella se reconoce. Hacia estos momentos epistolares, Aimeé nota que la conversación que pretende entablar con Raymundo desde la cárcel le revela información sobre ella, adquiriendo así un punto de vista respecto a sí misma. Si bien existen marcas sintácticas que refieren a un interlocutor externo —como los verbos conjugados en segunda persona singular—, el tono confesional muestra que emisor y destinatario se han posicionado en el mismo plano comunicativo mediante un proceso de autocomunicación. La culpa sobre los hechos concretos del pasado (la violencia física suministrada a la niña por ella) se ha manifestado ya con los dulces regalados; no obstante, la culpa sobre los hechos que se extienden hasta su presente y se instalan en su mente (la violencia expresada en la relación admiración-dolor-odio y que se conforma como una pugna) no encuentran forma de reparo o disculpa, en consecuencia la confesión intenta ser una vía de desahogo al mismo tiempo que funciona como medida de autorreconocimiento: “¿Qué me costaba darle ánimos? Quitarle la esperanza a alguien es lo peor. **Soy un monstruo**, Raymundo. Tú hiciste esto de mí. Aimeé” (56).

Pedro Salinas explora esta estrategia comunicativa en la que el “yo” establece contacto con el “yo” a través de la escritura epistolar, en este proceso donde el destinatario es el propio emisor, pues se presenta un sujeto que de manera recurrente se refiere a sí mismo: “El primer beneficio, la primera claridad de una carta, es para el que la escribe, y él es el primer enterado de lo que quiere decir por ser el primero a quien se lo dice” (Salinas: 35).

A través de la escritura de las cartas, Aimeé articula un discurso monologal que posibilita la constitución de elementos contextuales y etopéyicos: 1) un espacio punitivo, 2) un presente incierto y 3) una psique

desmoralizada. La tensión es perceptible en varios episodios, tales como la degradación de ese amor desmedido y edificado sobre una profunda dependencia afectiva hacia Raymundo —la cual está arraigada en un complejo corporal que la despersonaliza—, así como la recurrente pugna propiciada por la vulnerabilidad de Cinthia, los cuidados maternos que le ofrece y las agresiones físicas que le suministra.

La confesión y la culpa se estructuran como el *leit motiv* de las cartas, con las cuales Aimeé entabla en apariencia un diálogo con un destinatario explícito. Sin embargo, en la medida que esta posibilidad de conversación se encuentra con la ausencia del “otro”, se descubre el rasgo origen de su escritura epistolar: conocer más sobre sí misma. “Hombre que acaba una carta sabe de sí un poco más de lo que sabía antes; sabe lo que quiere comunicar al otro ser” (Salinas: 36).

## Conclusiones

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

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

omnisciente—, debido a que el conflicto se encuentra orientado por la perspectiva figural de Aimeé.

En el diario la psiconarración se conduce por el fluir de la consciencia que recuerda los hechos del pasado y opera a partir de dos conflictos: el dilema ético y la personalidad de Raymundo, la cual se deforma hasta revelarse tal cual es: monstruosa. En este punto, el concepto de *progresión estructural de la consciencia del personaje* resulta útil porque, mediante la recurrencia de algunos verbos que explicitan la condición del personaje, se revela un tipo de omnisciencia que emparenta la narración diarística con la de focalización *cero*. Por su parte, en las cartas se manifiestan la confesión y la culpa a través de la configuración de un monólogo narrado. La conversión sucede porque las misivas no tienen respuesta de Raymundo, por lo tanto, funcionan como mecanismo de autocomunicación.

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

## Bibliografía consultada

- BELTRÁN ALMERÍA, LUIS. *Palabras transparentes. La configuración del discurso del personaje en la novela*. Madrid: Cátedra, 1992.
- BLUM, LILIANA. *El monstruo pentápodo*. México: Bordes, 2019.
- CASTELLANOS, ROSARIO. *Sobre cultura femenina*. México: Ediciones de América, 1950.
- DE MAN, PAUL. "La autobiografía como des-figuración", en *Anthropos: La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e Investigación Documental*, 29 (1991): 113-118. <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=282732>>.
- DILTHEY, WILHEM. *El mundo histórico*. Trad. de Eugenio Ímaz. México: Fondo de Cultura Económica, 1944.
- DOLL CASTILLO, DARCIÉ. "La carta privada como práctica discursiva. Algunos rasgos característicos", en *Revista Signos*, 35 (2002): 33-57. <[https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0718-09342002005100003](https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-09342002005100003)>.
- HIERRO, MANUEL. "La comunicación callada de la literatura: reflexión teórica sobre el diario íntimo", en *Mediatika: Cuadernos de Medios de Comunicación*, 7 (1999): 103-127. <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4649791>>.
- PÉREZ FONTDEVILA, AINA Y MERI TORRAS FRANCÈS (eds.). *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*. Barcelona: Icaria, 2019.

PICARD, HANS RUDOLF. "El diario como género entre lo íntimo y lo privado", en *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 4 (1981): 115-122. <<https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-diario-como-genero-entre-lo-ntimo-y-lo-pblico-0/>>.

PIMENTEL, LUZ AURORA. *El relato en perspectiva*. México: Siglo XXI / Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.

RUIZ-CANO, JENIFER *et al.* "Revisión de modelos para el análisis de dilemas éticos", en *Boletín Médico del Hospital Infantil de México*, 72 (2015): 89-98. <[https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S166511462015000200089](https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S166511462015000200089)>.

SALINAS, PEDRO. *El defensor*. Madrid: Alianza, 2002.

TRAPIELLO, ANDRÉS. *El escritor de diarios*. Madrid: Península, 1998.

---

OMAR ARMANDO PAREDES CRESPO

es especialista y maestro en Literatura mexicana contemporánea por la Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco y licenciado en Periodismo por la UNAM. Sus líneas de investigación son narradoras mexicanas como Rosario Castellanos, Inés Arredondo y Amparo Dávila, entre otras, y las representaciones de cuerpo y violencia en la literatura mexicana contemporánea. Ha participado como conferencista en la Universidad Complutense de Madrid, la UNAM y para el gobierno de Chiapas. Sus investigaciones han sido publicadas por universidades nacionales como la Universidad de Guadalajara, la Universidad Autónoma de Nuevo León y la Universidad Autónoma del Estado de México, así como por instituciones internacionales como La Universidad de Antioquia (Colombia), la Universidad de Concepción (Chile) y la Universidad de París (Francia). Sus textos de crítica y periodismo literario han aparecido en medios como *Tierra Adentro* y *El Universal*. En 2022 obtuvo el primer lugar del Concurso Nacional de Ensayo de la Secretaría de Educación Pública.