El cuerpo gordo en la obra de Julieta García González, Liliana Blum y Marina Herrera: estudio adipocrítico The Fat Body in the Works of Julieta García González, Liliana Blum and Marina Herrera: an Adipocritical Study

David Loría Araujo Universidad Iberoamericana (Ciudad de México) dloriaa@hotmail.com

### Resumen

Este artículo examina los elementos que componen la representación del cuerpo gordo en tres obras literarias escritas por autoras mexicanas: las novelas *Vapor* (2004), de Julieta García González y *Pandora* (2015), de Liliana Blum, así como el cuento "Eucaristía" (2008) de Marina Herrera. Sus tres protagonistas –Gracia, Pandora y Otilia, respectivamente– comparten la particularidad de ser mujeres gordas y, asimismo, están caracterizadas de manera similar. Después de la revisión de diversos ítems a la luz de las propuestas del 'activismo gordo' latinoamericano y de algunos estudios antropológicos, se concluye que estos textos siguen una suerte de receta narrativa que convierte a los personajes en arquetipos e incluso reitera discursos 'gordofóbicos'.

Palabras clave: cuerpo; gordura; representación; escritoras mexicanas.

#### Abstract

This article examines the elements that make up the representation of the fat body in three literary works written by Mexican authors: the novels Vapor (2004), by Julieta García González and Pandora (2015), by Liliana Blum, and the short story "Eucaristía" (2008) by Marina Herrera. Its three protagonists – Gracia, Pandora and Otilia, respectively– share the peculiarity of being fat women and being similarly characterized. After the review of various items in the light of the proposals of Latin American 'fat activism' and some anthropological studies, it is concluded that these texts follow a kind of narrative recipe that turns the characters into archetypes and even reiterates 'fatphobic' discourses.

**Keywords:** body; fatness; representation; Mexican writers.

Siempre hemos existido. Aunque nunca se hable de nosotras en las novelas de hombres, que sólo imaginan mujeres con las que querrían acostarse. Siempre hemos existido, pero nunca hemos hablado. Incluso hoy que las mujeres publican muchas novelas, raramente encontramos personajes femeninos cuyo aspecto físico sea desagradable o mediocre.

VIRGINE DESPENTES, Teoría King Kong

### Introducción

En el presente artículo se exponen los resultados del análisis de la representación del cuerpo gordo en tres obras literarias mexicanas: *Vapor* (2004), de Julieta García González y *Pandora* (2015), de Liliana Blum, así como el cuento "Eucaristía", incluido en el volumen *El cuerpo incorrupto* (2008) de Marina Herrera. Las tres narraciones comparten la presencia de un personaje femenino gordo, cuya condición corporal deviene objeto del deseo sexual y se convierte en el tema central de los argumentos. Desde un aparato teórico y metodológico mixto denominado 'adipocrítica', se pretende realizar un acercamiento a diferentes afinidades de los textos y cotejarlos tanto con categorías narratológicas como con propuestas de colectivas, de activistas y de académicas en contra de la gordofobia. Se persigue el objetivo de observar cómo funcionan las lógicas de la representación de la gordura en tres narrativas contemporáneas y, a la vez, explorar qué características de la opresión omnipresente hacia los cuerpos gordos se traducen en forma de estructuras literarias, campos semánticos y figuras retóricas.

Nacidos en la década de los setenta y en contextos principalmente anglosajones, los *fat studies* son un conjunto de estudios interdisciplinarios e interseccionales que se encargan del análisis y la crítica hacia las lecturas peyorativas de la gordura y sus respectivas prácticas discriminatorias. En el panorama latinoamericano, poco a poco han aparecido textos que coinciden en al menos tres aspectos: articular la gordofobia como concepto, reclamar la gordura como lugar de enunciación política y destacar la necesidad de producir teoría desde estas latitudes (Álvarez Castillo, 2014; Contrera y Cuello, 2016; Masson, 2013, 2015, 2017; Oyosa Romero, 2017; Piñeyro, 2016, 2019). Sobre el primer punto, Constanzx Álvarez Castillo define la gordofobia como el "término que enuncia la expresión de odio hacia las cuerpas¹ que no encajan en los patrones corporales

El uso de este sustantivo en femenino funciona como una estrategia más de resistencia a la hegemonía del masculino genérico en el idioma español. Según Alejandra Oyosa Romero, este concepto ha sido acuñado desde América Latina por diferentes colectivas lésbicas como aquella unidad corporal que no responde al binarismo heteronormativo (2017, p. 346).

normativos" (2014, p. 36) y que se despliega, según Magdalena Piñeyro, en procesos de "humillación, invisibilización, maltrato, ridiculización, patologización, marginación, exclusión y [...] violencia física" (2016, p. 48). El segundo punto se relaciona con la necesidad de poner el cuerpo para pensar desde una posición situada.² En Argentina, Chile o México, por mencionar algunos países donde efervesce el activismo gordo, las autoras revisadas generan conocimiento a partir de la experiencia personal y se reconocen como parte de una comunidad con evidente polifonía. En sus diversas publicaciones, Lucrecia Masson exhorta a "hablar desde nuestras propias carnes [...]: las que sobran, las que faltan, las que están viejas, las que están enfermas, las que no son funcionales" (2013, p. 225). Por último, tanto en libros monográficos como en fanzines y manifiestos, las activistas subrayan que estas luchas se han centralizado en los Estados Unidos y, como agrega Alejandra Oyosa Romero, "no cuentan todavía con una traducción lingüística a nuestro idioma" (2017, p. 323).

La adipocrítica no es una oferta para solventar dicha equivalencia de términos ni un instrumento epistemológico totalizador, sino una batería de herramientas para analizar los diferentes ejes de poder que atraviesan la experiencia y la representación de la gordura. Aunque la aplicación en el presente artículo se vincule directamente con la teoría literaria, el campo de maniobra de la adipocrítica puede extenderse a la lectura de textos publicitarios, cinematográficos o musicales, así como a las diferentes expresiones de la gordofobia enunciadas en forma de discursos médicos, estéticos y morales. En lo que atañe a este trabajo de investigación, se precisa hacer tres aclaraciones: primeramente, que la gordura no tiene un significado fijo, ahistórico ni universal, por lo tanto, conviene recordar que las representaciones del corpus se inscriben en un paradigma occidentalizado y fueron publicadas en las primeras dos décadas del siglo XXI; en segundo lugar, que no se emplearán los vocablos 'sobrepeso' u 'obesidad' porque se asocian con la patologización de los cuerpos y con la idea de un peso estándar; y por último, que este ejercicio no intenta tomar una licencia irrespetuosa sobre una lucha ajena, por tal motivo, se retoman las palabras de las compañeras activistas, se

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> La filósofa Marina Garcés postula "poner el cuerpo" en *Un mundo común*, destacando la necesidad de arrostrar el mundo con el cuerpo, de ponerse en juego como "condición imprescindible, primera, para empezar a pensar" (2013, p. 67). Por su parte, Donna Haraway contribuye con el "conocimiento situado" en su libro *Ciencia, cyborgs y mujeres*, donde propone "una concepción del conocimiento como necesariamente situado y de las identidades como básicamente fragmentarias, móviles" (1991, p. 30); es decir, dar cuenta de los propios recorridos vitales, así como reconocer la encarnación material de la subjetividad con todos los privilegios u opresiones que acarree.

ilustran con textos literarios y, a través de este cruce, se problematizan repertorios lingüísticos, estructurales e ideológicos.

# Tres autoras mexicanas y tres personajes gordas: Gracia, Otilia y Pandora

Julieta García González (Ciudad de México, 1970) es directora de la revista Este País desde 2018. Aunque su obra publicada se resume a dos novelas –Vapor (2004) y Cuando escuches el trueno (2017)—, dos volúmenes de cuentos –Las malas costumbres (2005) y Pasajeros con destino (2013)— y el libro infantil El pie que no quería bañarse (2012), es posible encontrar artículos suyos en revistas y periódicos nacionales e internacionales, así como relatos en antologías. La autora pertenece a la generación de las "novísimas" narradoras mexicanas (Castro Ricalde, 2013, p. 67), nacidas en los sesenta, cuya literatura se distingue por "resignificar temas vinculados de manera constante al campo semántico de la literatura escrita por mujeres: el cuerpo, la familia, las relaciones de pareja, la maternidad, la violencia y la escritura, principalmente". Sin soslayar los otros tópicos aludidos, el cuerpo adquiere especial relevancia en la ópera prima de García González.

De los tres textos analizados en este artículo, Vapor (2004) es el más trabajado por la crítica (Domenella, 2014; Márquez, 2018; Roberts-Camps, 2007; Vivero Marín, 2011). La novela relata la historia de Gracia, una joven adinerada y holgazana que tiene un cuerpo gordo. El personaje asiste con regularidad a un lujoso club deportivo, donde sustituye el esfuerzo por ejercitarse con largas horas de masturbación en el sauna. Por las mañanas, antes de que el lugar se abarrote, se da placer con una manguera e interpreta su onanismo como un acto subversivo: "le divertía pensar en las señoras estiradas y apretadas, las mojigatas en camisón, que la usarían tarde o temprano para refrescarse el rostro" (García González, 2004, p. 19). Con estos tintes irónicos, la autora construye una crítica social y, al mismo tiempo, elabora un personaje que no se avergüenza de su tamaño, puesto que "sus carnes bamboleantes le proporcionaban una extraña felicidad" (p. 13). A través de un narrador omnisciente, García González permite conocer a una mujer relajada e irreverente cuya gordura no parece un problema hasta que trastorna la vida de dos hombres: Alberto Calderón y Andrés Pereda. Ambos sienten una atracción desmedida por el cuerpo de Gracia, hecho que desencadena una serie de vergonzosas e incómodas desventuras.

Marina Herrera (Saltillo, Coahuila, 1977) estudió la licenciatura en Lengua y Literatura Españolas y fue becaria del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de su estado en el período 2004-2005 (Alfonso, 2008, s/p). Su obra ha recibido escasa atención por parte de la crítica, sólo compensada por la valiosa labor de Adriana Pacheco Roldán, quien ha incluido sus cuentos como corpus de artículos, ponencias y entrevistas en formato pódcast.<sup>3</sup> El estudio más completo sobre la autora se encuentra en el libro *Romper con la palabra. Violencia y género en la obra de escritoras mexicanas contemporáneas* (2017). En dicho texto, Pacheco Roldán señala que los trece relatos que conforman *El cuerpo incorrupto* (2008), casi desconocidos por la academia y el público, intersecan "el erotismo, la violencia, la muerte y la religión" (2017, p. 112) para reinterpretar o desarticular mitos que prevalecen sobre 'lo femenino'.

El cuento "Eucaristía" gira en torno a Otilia, una joven cuya gordura le impide levantarse de la cama. Está narrado por un hombre llamado Salvador, quien expone la forma en que conoce a la mujer, se casa con ella y la asesina brutalmente. Esta modalidad de enunciación es constante en el volumen; una voz en primera persona "que representa la violencia casi como una condición natural o como una consecuencia lógica que no se sanciona ni se moraliza y que incluso tiende a la pasividad abyecta" (Pacheco Roldán, 2017, p. 117). Con parsimonia, Salvador detalla sus fantasías con el olor y el tamaño de Otilia, igualmente, narra el modo en que convence a sus futuros suegros de consentir el matrimonio entre él y la que describe como "un milagro postrado de 280 kilogramos" (Herrera, 2008, p. 71) y, finalmente, describe la manera en la que comete el grotesco feminicidio mutilando las extremidades de la joven. Además del registro atroz de sus ultrajes, el narrador vincula su asesinato con el sacrificio cristiano y añade: "Me regocijé con su partida a las alturas, beata, canonizada y santa en un solo acto" (p. 78), símbolos anticipados en el título del cuento.

Liliana Blum (Durango, 1974) es la más activa de las abordadas en cuanto a libros publicados en los últimos años. Entre su prolífica obra se encuentran numerosas colaboraciones en antologías de relatos, así como cuentarios propios, de los cuales, el primero fue *La maldición de Eva* (2002) y el más reciente es *Tristeza de los cítricos* (2019). Desde el 2013 se dio a conocer como novelista, comenzando con *Residuos de espanto* (2013) hasta llegar a *El monstruo pentápodo* (2017), en la

Ver el artículo "Por la renovación de un (no) canon. Críticas y narradoras en el siglo XXI, México y diáspora" (2016), la ponencia "Estética de lo sagrado en el cuento. Inés Arredondo, Adriana González y Marina Herrera", presentada por Pacheco Roldán en el XXI Congreso de Literatura Mexicana Contemporánea (2016), así como el tercer episodio del pódcast Hablemos escritoras, dedicado a Marina Herrera y publicado el 2 de noviembre de 2018.

que encara el tema de la pedofilia. A diferencia de García González, el trabajo de Blum no ha sido mencionado en muchos textos académicos, no obstante, se destaca su participación en *La Generación XXX: Entrevistas con veinte escritores mexicanos nacidos en los 70*, editado por Emily Hind. En su narrativa "enfrenta estereotipos que causan exclusión y ponen de manifiesto la superficialidad de la sociedad que los alimenta" (Núñez May, 2017, s/p). Asimismo, se ha apuntado que Blum explora "sofisticadas formas de la maldad" (Solares, 2017) a partir de personajes marginales.

La segunda novela de Liliana Blum, *Pandora*, expone la historia de una relación clandestina y destructiva. Este libro lleva por título el nombre de la protagonista, "una oficinista gorda y treintañera que sigue viviendo en casa de sus padres" (Blum, 2015, p. 12). Algunos fragmentos están relatados por la mujer en primera persona, y otros por una voz omnisciente que da cuenta de los demás personajes. En una cena decembrina, Pandora conoce a Gerardo, un ginecólogo que pronto desarrolla una fijación erótica por su extensa corporalidad. A escondidas de su matrimonio, el médico persuade a la mujer para practicar con ella una parafilia que consiste en darle de comer mientras copulan. El *feeding*, dinámica sexual entre un sujeto dominante que alimenta y un sujeto dominado que engulle, es la base del acuerdo entre los amantes. La novela finaliza cuando, por los nuevos kilos que carga, Pandora pierde toda locomoción y control sobre su cuerpo.

# Representación del cuerpo gordo: una receta para el diseño de los personajes

Este momento del análisis está dedicado a la caracterización de los tres personajes, es decir, a los elementos que indican series de rasgos físicos o atributos psicológicos y morales de las protagonistas. Con base en el examen de figuras retóricas (hipérboles y símiles), investimentos semánticos y predicados valorativos, se demostrará la existencia de una suerte de receta compartida por estas narraciones, que limita la representación de la gordura al uso de arquetipos. Así lo entiende Francisco Álamo Felices cuando expone "la fijación de una serie de invariantes atribuidas a determinados personajes en líneas narrativas bien formalizadas" (2006, p. 191), como ocurre con las novelas de caballería o los cuentos de hadas. En este caso, se trata de isotopías que 'engordan' al cuerpo y lo presentan como algo dado.

El primer factor determinante para el diseño del cuerpo gordo es la voz narrativa que lo presenta, en otras palabras, es necesario saber quién caracteriza al personaje y a través de qué "tamiz de conciencia" (Pimentel, 2005, p. 98). En la

mayoría de los textos culturales centrados en la gordura, la enunciación no recae en el sujeto que la encarna, no se le confiere la posibilidad de dar cuenta de su propia historia. Por este motivo, se recurre al discurso omnisciente o a la voz de otro u otra participante de la diégesis, como sucede en *Vapor* y "Eucaristía".

Sobre Gracia, el narrador indica que la mujer "no estaba molesta con su tamaño" (García González, 2004, p. 12) y que detestaba "todo lo que rodeaba esa necesidad por volverse otra" (p. 13). Esta focalización permite el acceso al flujo de conciencia de la protagonista, pero mediado por una voz ajena. Enseguida se agrega que, frente al espejo del baño, le gustaba "levantar los brazos para que se sacudieran ligeramente y así sentir el golpeteo de sus pezones contra las costillas. También disfrutaba verse dando pequeños saltos. Sus carnes bamboleantes le proporcionaban una extraña felicidad" (p. 13). Como hace notar Alejandra Márquez, este goce "hace de [Gracia] un personaje que no sólo desafía las normas por su gordura, sino también por su capacidad de ser feliz, no a pesar de sí misma, sino por medio de la auto aceptación" (2018, p. 22). Sin embargo, la presencia de otras perspectivas fractura este empoderamiento y remedia la infracción. Un día, el señor Calderón descubre un hueco en la pared de la sauna y espía el cuerpo de Gracia:

Lo que vio lo dejó frío: frente a él, completamente desnuda y mojada, una masa de carne inmensa se movía bruscamente en una danza obscena. [...] Sintió un temeroso rechazo, como el de quien se descubre en falta frente a lo sagrado. [...] Sobre el mosaico húmedo, a gatas, con el larguísimo cabello cubriéndole el rostro, la mujer se movía rítmicamente en un sabroso balanceo: penetraba su cuerpo con una manguera de goma. (García González, 2004, p. 17)

En este fragmento, la narración se focaliza en la mente del mirón, quien ve a Gracia primero como una masa inmensa y luego la reconoce como mujer. No obstante, la mirada expone más al observador que a la observada. Fascinado por el cuerpo al que acecha a través del orificio, Calderón se hará presa de un deseo que detonará, más adelante, su propia ruina.

Como se ha mencionado, el asesino conduce la narración de "Eucaristía". La voz elegida por Marina Herrera podría clasificarse como "no fiable"<sup>4</sup>, pues provoca que el lector sospeche del autor implícito, que desconfíe de sus intenciones

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Un concepto que se describe en *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* (1983) de Rimmon Kenan y en *The Rethoric of Fiction* (1961) de Booth.

y anticipe sus hechos perturbadores. Desde esa postura macabra, el grado de subjetividad concedido a la mujer gorda es, en comparación con los otros dos textos, mucho menor. El hombre frecuenta a los padres de Otilia en un grupo de oración y poco a poco se gana su confianza para conocer a la joven:

[L]a pareja me invitó a su hogar para 'enseñarme', como el mismo don Amado se refirió, a su hija, de quien nunca se expresaba más que como una cosa aislada, lejana a su vida y de quien yo no sabía más que el nombre. (Herrera, 2008, p. 72)

Es evidente que la mujer no es considerada persona, sino que está cosificada, confinada al ostracismo; no recibe la palabra, no participa en los diálogos referidos por Salvador, excepto cuando pregunta "¿tienes tele?" (p. 75) como respuesta a la petición de matrimonio. La modalidad discursiva empleada remarca, incluso con sorna, la disminución con la que Otilia es tratada.

De las tres mujeres gordas, sólo Pandora está narrada en primera persona. Es el único caso del corpus en el que la subjetividad gorda se autoenuncia. A pesar de que reconoce "yo sé que yo soy la anormal" (Blum, 2015, p. 65), expresa orgullo por su cuerpo: "Mi papada majestuosa, la generosidad de mi vientre, mis caderas de diosa de la fertilidad, mis pechos gigantescos y suaves, mis muslos acolchados, mis brazos redondeados, todo es hermoso" (p. 110). Aun así, la protagonista ha interiorizado la violencia social hasta identificarse con el insulto y justificarlo: "Soy gorda', solía decirme a mí misma por las noches [...]. 'Soy gorda y por eso me tratan así" (p. 109), por lo tanto, la perspectiva expone dos facetas:

Hay dos miradas dentro de mí: una que logra captar lo mismo que los otros, la que conoce los estándares de belleza, las convenciones sociales y entiende, incluso acepta, el rechazo que mi persona produce en otras. Luego está la otra mirada, con la que mi imagen en el espejo me seduce" (p. 109).

La subjetividad de Pandora negocia de manera pendular entre la normalización de la opresión y la resignificación del agravio, aunque se inclinará por la primera mirada hacia el final de la novela.

Otro factor importante en estas tres ficciones es el que se puede denominar 'onomástica del cuerpo gordo'. Luz Aurora Pimentel advierte que el nombre otorga a los personajes un "principio de identidad que permite reconocerlo[s] a través de todas sus transformaciones" (2005, p. 63). Asimismo, en el *Manual de onomástica de la literatura*, Alberto Vital señala que el nombre propio es un "condensador de

sentido" (2017, p. 9) que cumple una función "estructural y estructurante" (p. 10) en el diseño de los actantes. Por lo general, los nombres de pila elegidos para los personajes gordos (el ejemplo por antonomasia es Sancho Panza), además de facultar continuidad narrativa y conferir identidad, conceden una carga semántica que evoca significaciones intencionales. Como indica Ricardo Ancira: "Los semas o los fonemas del nombre o del apodo pueden tener una correspondencia con características generales o particulares del personaje" (2017, p. 41).

Los sintagmas nominales 'Gracia', 'Otilia' y 'Pandora' no están exentos de "motivación onomástica" (Ancira, 2017, p. 42); en cambio, condensan las peculiaridades más significativas de los personajes que nombran. Los tres apelativos son caracterizadores por su significado léxico directo, etimológico o asociativo. 'Otilia', de origen germánico, significa aquella que posee grandes riquezas, dueña de cuantiosos bienes o, más *ad hoc* con los tópicos y el título del cuento analizado, aquella que posee la luz de dios (2002, p. 184). Por otra parte, 'Gracia', del latín *gratia*, se relaciona con el encanto, la bondad o la opulencia y 'Pandora' arrastra un largo bagaje cultural. Estos sintagmas "provienen de la historia, de la literatura, la mitología, y al usarse en textos posteriores [...] ya traen consigo una prefiguración, susceptible [...] de ser respetada al máximo o modificada e incluso manipulada" (Ancira, 2017, p. 48). En la novela de Blum, el personaje expresa sobre su nombre: "La culpa de todos los males del mundo, o al menos de esta familia. Nunca he sabido por qué mis padres tuvieron a mal llamarme así, si por extravagantes, por mala leche o por pura ignorancia mitológica" (2015, p. 14).

Ya sea con el mito, la parodia o el sarcasmo, las protagonistas de Blum, García González y Herrera están marcadas por su diferencia, revestidas por dicha cualidad corporal que pasa a generalizar o cubrir como un paraguas todas sus demás características. En la elección del nombre se atisban los matices ideológicos con los que las autoras diseñan a sus personajes. El apelativo de las tres opera enfatizando la ruptura que encarnan, se trata de una hipersemantización irónica que condensa una peculiaridad que, además, dirige el curso de las historias. Ellas llevan en el nombre la impronta de los infortunios que les ocurrirán y las connotaciones relacionadas con exceso o exuberancia.

El diseño de los personajes gordos también echa mano de analogías fáunicas. Para Valles y Álamo, la animalización es el "proceso de degradación y/o caricaturización [...] que puede limitarse a la atribución caracteriológica de cualidades de bestialidad o deshumanización" (2002, p. 224). La figuración del cuerpo de Pandora recibe, por ejemplo, las siguientes comparaciones con animales marinos: "molusco sin fuerzas" (Blum, 2015, p. 17), "molusco suave y gigante" (p. 113),

"enorme percebe" (p. 18), "ballena" (p. 56) o "beluga" (p. 111). De igual manera, los símiles zoomórficos están relacionados con un estado de inmovilidad, obstrucción o atascamiento, pues se dice que Pandora es un "mamífero marino sobre la arena" (p. 188), "un sapo atorado en la tierra" (p. 72), un "escarabajo volteado" (p. 225) o una "tortuga que moriría sobre su caparazón" (p. 227). Igualmente, se menciona que tenía el cuerpo "como colmena de abejas" (p. 115) y, para hacer referencia a sus estrías, se le llama "cebra albina" (p. 116). La novela no queda exenta del despliegue de semas asociados con lo porcino, repertorio que se ha sedimentado en las representaciones peyorativas del cuerpo gordo: "puerca" (p. 31), "marrana" (p. 36), "cerda" (p. 37), "lechoncita" (p. 172), e incluso, "Miss Piggy" (p. 38). En el libro 10 gritos contra la gordofobia, Piñeyro enlista: "Vaca, foca, mamut, ballena, morsa, sapa, rinoceronte, osa, hipopótama, elefante o cerda son algunos de los «insultos» animalescos que me han llamado a lo largo de mi vida" (2019, p. 69).<sup>5</sup>

Las analogías zoomórficas están en función de la dominación de los cuerpos y responden a la necesidad de producirlos textualmente como deshumanizados. Se debe subrayar que, en contraposición a la antropometría, los animales elegidos para el símil tienen proporciones desbordadas, sin embargo, son disminuidos de agencia y presentados como bestias grandes pero torpes. Estas comparaciones advierten que los cuerpos gordos no tienen autodominio, que están lejos de ser humanos y, retomando los paralelismos acuáticos, que pertenecen a otro espacio, que ocupan otro hábitat. De igual modo, aparecen animales cuya textura viscosa está emparentada con la producción discursiva del asco y la repulsión, como el sapo, el molusco o algunos insectos.

En "Eucaristía", cuando Salvador conoce a Otilia declara: "No tenía forma humana; parecía una oruga inmensa reclinada sobre su cama, viendo la televisión" (Herrera, 2008, p. 72). En este caso, se compara a la mujer con la forma preponderantemente rolliza del gusano. Hacia el final del relato, cuando el feminicida ha cortado brutalmente las extremidades de Otilia, agrega que el cadáver asemeja una "larva voraz" (p. 78), un cuerpo que se pliega sobre sí mismo y se anilla. Según Carlos Eduardo Figari,

En el texto *Epistemología rumiante*, Lucrecia Masson (2015) resignifica la vinculación peyorativa entre los cuerpos gordos y los animales. Compara sus reflexiones activistas y antigordofóbicas con las de una vaca que rumia apaciblemente y el andar de estos animales en comunidad con las intenciones de un feminismo más incluyente: "soy la vaca [dice Masson] busco en la animalidad mi propia enunciación. Soy un rumiante y oso desafiar los límites que se han (im)puesto a mi cuerpo y mi humanidad" (p. 7).

[C]uanto más se deforme una imagen de acuerdo al canon de belleza masculina o femenina, la identificación se hará en términos animales. Y aún más, entre la animalidad y la deformidad surge lo monstruoso. La monstruosidad impacta desde lo otro no natural, cuasi animal y absolutamente deforme. (2009, p. 135)

En consonancia con Figari, Wolfgang Kayser asocia la desproporción de lo fáunico con la creación de un dispositivo grotesco, pues considera que el rasgo más característico de este sería "la mezcla de lo animal y lo humano" (2011, p. 24). Lo anterior queda de manifiesto en la novela de Blum, cuando Pandora se identifica "en la última talla de la ropa comercial, en el límite entre lo humano y el monstruo" (2015, p. 52) o, lo que es igual, en una zona ilegible de la vida.

Vapor se desmarca un poco de la animalización del cuerpo gordo, ya que no contiene figuraciones bestiales ni asociaciones grotescas, pero sí adjetivos hiperbólicos que se repiten a lo largo de toda la novela para calificar el cuerpo de Gracia como "inabarcable", "inmenso" o "enorme". La voz narrativa indica que la protagonista posee una "gordura tremenda: colosal: magnífica" (García González, 2004, p. 12), una "desnuda inmensidad" (p. 20). Más adelante, se alude a la "extensa orografía de su tórax" (p. 49) o a su "laberinto de carne perfumada" (p. 54). Sin embargo, la omisión de los referentes animales llama la atención y destaca una resistencia por parte de la autora, una forma de subvertir los lotes simbólicos que acarrean las representaciones de la gordura. Aun así, la cancelación del personaje opera por medio de la saturación, al convertirse en lo irrepresentable, en lo que no puede ser comunicado.

En conjunto, los campos semánticos de lo fáunico, lo monstruoso o lo inconmensurable forman la 'prosopografía del cuerpo gordo'. A la lista anterior se adhiere, también, el vínculo entre los cuerpos gordos y las imágenes de comida. "El aroma entre las comisuras de sus carnes penetró de golpe en mi nariz", menciona Salvador cuando relata su primer encuentro con Otilia, "olía a tocino frito" (Herrera, 2008, p. 72). De igual manera, la atracción sexual que Gerardo siente

Tampoco hay que soslayar el reiterativo uso del diminutivo en expresiones eufemísticas como 'gordito', 'pasadita de peso', 'llenito', 'regordeta', 'rechonchito', entre otras, y de los disfemismos 'robusto', 'oronda', 'repuesto', 'entrada en carnes' o 'de proporciones generosas', que al evadir la palabra 'gordo' o 'gorda' refuerzan su valor como atributo negativo o peyorativo y proceden a reducir la injuria mediante estos cambios en los rasgos morfológicos de las palabras.

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> En el *Diccionario de retórica y poética* de Helena Beristáin, la prosopografía está catalogada como figura retórica de descripción, centrada en la enumeración de los rasgos físicos de una persona o personaje (1985, pp. 137-138).

por el cuerpo gordo de Pandora se remonta a su infancia y al deseo por su tía Olga, descrita de la siguiente manera:

De brazos anchos, tibios y esponjosos, como la masa con levadura al inflarse. [...] Su escote y su vientre [...] tenían el tono de una malteada de vainilla. [...] Su cabello estaba teñido del mismo color de las papas fritas. Sus piernas, sólidas, redondeadas y de una textura que a Gerardo le recordaba a las salchichas rojizas que su padre asaba en el jardín. [...] Las lonjas y los pechos gigantescos de Olga se desbordaban hacia los lados, como la parte superior de los *muffins*. (Blum, 2015, pp. 57-58)

Los cuerpos gordos son discriminados por la creencia de que comen en demasía y, de un modo similar, la focalización transforma a estos personajes en objetos utilizados para saciar el apetito del varón; son cuerpos comestibles y, por lo tanto, cuerpos consumibles. De forma metonímica, las partes del cuerpo se asemejan a toda clase de alimentos, pero se da prioridad a los asociados con alto contenido calórico. Se recrimina a las mujeres por su alimentación y luego se inquiere el deseo con la misma medida empleada para repudiar su peso. En consonancia con este molde, Pandora dice tener "manos y [...] dedos de salchicha" (Blum, 2015, p. 16), "tobillos anchos y [...] pies robustos [...] semejantes a un par de *baguettes*" (p. 115), "pezones rosados y enormes, como fresas" (p. 115), y una "enorme vulva con forma de mamey" (p. 139). Asimismo, se confiesa como el "terror de los bufetes" (p. 65). Así es como se puede apreciar que la comida rodea la caracterización de la gordura como si fuera una semantización imprescindible.

Los dos últimos ítems que se revisarán operan en la confección del cuerpo gordo como compensaciones. En primer lugar, se encuentran la belleza del rostro y el carácter simpático. El cuerpo de los personajes puede ser deshumanizado y cosificado, pero sus caras se mantienen encantadoras y sus personalidades complacientes. En *Vapor*, Gracia tiene "una cara que al señor calderón le pareció hermosa. Los grandes ojos oscuros, de pestañas muy espesas y largas" (García González, 2004, p. 22). En *Pandora*, la protagonista reflexiona que "en el imaginario colectivo, los gordos somos bonachones [...] y, sobre todo, bien intencionados" (Blum, 2015, p. 68). Cuando decide inscribirse a un sitio de internet para encontrar pareja, Pandora enlista: "entusiasta, cinéfila, comprometida" (p. 85). Piñeyro aborda el tema de la representación gorda en el cine y arremete contra las películas "con personajes gordos para la mofa, el ridículo o el cuidado (la amiga o el amigo inseparable nunca atractivos ni erotizables)" (2019, p. 101). Estos papeles secundarios y sus adjetivos asociados con la bondad subsanan el peor de los

atributos: el exceso de cuerpo. En palabras de Pandora, "Ser gorda es peor que ser celosa, vengativa, superficial, vana, aburrida, truculenta, cruel o maligna" (Blum, 2015, p. 197). Lo confirma Constanzx Álvarez Castillo al decir que "ser gorda está siempre antes que cualquier cosa, antes que nuestras capacidades, antes que nuestros sentimientos, deseos, proyectos y potencias" (2013, p. 73).

En segundo lugar, se encuentra la recurrencia de la cursilería basada en el consumo de productos culturales melodramáticos, que conlleva afectos aspiracionales e inaccesibles. Gracia tiene una "imaginación superalimentada por novelas de [...] final feliz" (García González, 2004, p. 45). Los hombres con los que la protagonista sueña llevan los nombres de los héroes de sus "voraces –y baratas– lecturas románticas" (p. 13). Louis, Noel e Iván se unen a "los Carlo y Stefano y Julián y Roberto de las novelas de amor que devoraba" (p. 20). Pandora también lee noveletas rosas porque esta narrativa "ofrecía la certeza de que en algún momento todo se resolvería de la mejor manera: los malos recibirían su castigo y los buenos su recompensa" (Blum, 2015, p. 174).

Tras lo expuesto hasta este punto, es posible observar cómo ciertas elecciones narrativas se aglutinan en una iconicidad normativa para la representación de los cuerpos gordos. Las tres autoras se valen de estos modelos y proceden a legitimarlos o subvertirlos (aunque sea parcialmente). No obstante, lo que prevalece es la idea de que la diferencia oprimida se convierte en personaje (Piñeyro, 2019, p. 105). La máscara que cuaja sobre las subjetividades gordas llega a tal grado de normalización que el texto se vuelve casi inverosímil si no reincide en dichos rasgos. Con este 'paquete' discursivo se encierra a las mujeres gordas en un mismo papel:

[S]e ignoran las diferencias existentes entre cada sujeta, para generalizarlas y conformar un colectivo gordo, en el cual somos exactamente iguales. La reproducción incesante de los estereotipos, los prejuicios y los estigmas tiene el efecto de naturalizar estas características y hacerlas inherentes. (Oyosa Romero, 2017, p. 321)

# Lectura social del cuerpo gordo: vínculos morales, sexogenéricos, médicos y estéticos

Después de haber evaluado cómo se aborda el cuerpo gordo por la figura del narrador y cómo se le configura física y psicológicamente a través de campos semánticos repetitivos, es importante detallar la manera en que son interpeladas las tres mujeres por los marcos morales, sexogenéricos, médicos y estéticos, en su mayoría representados por los otros personajes con los que interactúan.

En el libro Stop gordofobia y las panzas subversas (2016), Piñeyro nombra "moral gordofóbica" al discurso peyorativo y de culpabilidad que se inscribe como mácula en los cuerpos gordos (p. 67). Igualmente, Oyosa Romero afirma que "se asume de forma errónea que comemos mucho, somos perezosas, no realizamos actividad física, no tenemos autoestima ni fuerza de voluntad, 'sufrimos' problemas psicológicos, somos irresponsables, cobardes y no despertamos el deseo sexual de nadie" (2017, p. 3). En esa dirección, las corporalidades que se leen como gordas también devienen responsables de su situación, ya sea por ignorancia o por desobediencia. Son frecuentes las asociaciones con la falta de amor propio, la ociosidad, la flojera, la desidia. Los discursos textualizan prejuicios, los prejuicios construyen estigmas, los estigmas generan prácticas discriminatorias que, a su vez, producen privilegios diferenciados, enmarcados por la moralidad. Así lo afirma Pandora: "Se da por hecho que nuestra condición es electiva: estamos así porque queremos. O porque nos falta voluntad, ganas de cambiar. Podríamos evitarlo, si tan sólo no fuéramos una masa amorfa de grasa y pereza" (Blum, 2015, p. 66). Las palabras de la protagonista hacen eco de las cifradas por el activismo y la teoría antigordofóbica: "se subraya que somos responsables de nuestra situación, a la que llegamos por no obedecer diversas normatividades corporales y por tener rasgos de carácter negativos" (Oyosa Romero, 2017, p. 28).

Hasta el momento, se ha pospuesto el análisis de un componente primordial: la lectura desigual que se hace sobre los cuerpos gordos de hombres y mujeres. Son muy escasos los varones que protagonizan narrativas culturales por causa de su gordura. En lo que respecta a la literatura mexicana, figuran muy pocos hombres gordos en publicaciones de la segunda mitad del siglo XX y lo que llevamos del XXI. Por lo anterior, está claro que las ficciones contemporáneas, a las que pertenece el tríptico de este corpus, recaen en una inflexión de género.

Piñeyro considera que "la opresión gordofóbica [...] se suma a la de género. Es decir, que una cosa es estar oprimida por el género, otra cosa es estar oprimida por la gordofobia, y otra cosa es estar oprimida por las dos" (2016, p. 51). Igualmente, el antropólogo Igor Ayora Díaz señala que en el imaginario "sigue siendo [...] *menos* reprochable el sobrepeso masculino que el femenino" (2017, p. 3). En las tres narraciones estudiadas participan varones con conductas socialmente aprobadas o con cuerpos que cumplen mandatos hegemónicos de belleza y virilidad. Frente a los cuerpos gordos de Gracia, Otilia y Pandora, se establece un contrapeso encarnado por la masculinidad y validado por el sistema estético, médico y moral.

En *Pandora*, Gerardo Vieira encarna los celos de sus colegas y la envidia de sus respectivas esposas debido a que "no era un hombre medianamente atractivo o abiertamente feo, como los maridos de las otras, sino guapo, muy por encima del promedio" (Blum, 2015, p. 43). Este personaje cumple con las performatividades normativas para su género: es un ginecólogo exitoso, padre ejemplar, de sonrisa coqueta y abdomen plano. La voz narrativa dice que tiene el "perfil de un piloto de la *Luftwaffe* durante la segunda guerra mundial" (p. 19) y que "poseía la belleza masculina de ciertos personajes históricos" (p. 75). En Vapor, Alberto Calderón es un abogado de mediana edad, rico, elegante y meticuloso que "despertaba una terrible envidia en la mayor parte de los hombres de su edad, un deseo contenido en las mujeres y una oleada general de incredulidad" (García González, 2004, p. 9). El cabello entrecano, las uñas limpias, la vestimenta a la moda y una simpatía juvenil "a pesar de sus cuarenta y tantos" (p. 9), hacen gozar a Calderón "del síntoma que define a la gente sana y feliz" (p. 9). El otro personaje masculino de Vapor, Andrés Pereda, es un joven y apuesto especialista que "tenía una piel que brillaba -la marca del bronceado bien definida en las caderas, el ombligo envuelto en una fina vellosidad" (p. 154). Pereda se especializa en la cirugía estética y la nutrición, "estaba abandonando el territorio médico y se internaba peligrosamente en el inapresable ámbito del glamour" (p. 41). Aunque la publicación de ambas novelas tiene once años de diferencia (2004-2015), es posible observar en Gerardo pautas muy similares a las de Alberto y Andrés. Se trata de personajes perfeccionistas, exitosos y atractivos que suscitan los celos de sus contemporáneos y sobresalen como individuos extraordinarios, por lo que también responden a un mismo patrón acartonado. El caso de "Eucaristía" es un tanto distinto, debido a que Herrera no despliega una gran cantidad de adjetivos para la corporalidad de Salvador, pero sí acentúa su pulcritud, sus aparentes escrúpulos y su devoción religiosa, rasgos morales que son acicate para que los padres de Otilia consientan su matrimonio.

Cabe destacar que estos varones con atributos hegemónicos están directamente relacionados con la vida 'sana' o ejercen sobre las mujeres gordas el peso de la medicina. Antes de la boda, un médico revisa a Otilia y el narrador anota: "dijo que su corazón era del tamaño de una vaca y en cualquier momento dejaría de funcionar" (Herrera, 2008, p. 75). Luego, el personaje se convierte en el agente que vigila la alimentación y el peso de su nueva esposa: "durante nuestra luna de miel encerrados en casa, eliminé el azúcar en su dieta, los refrescos, las tortillas y el pan" (pp. 75-76). Empero, Salvador desiste y continúa ofreciendo a la mujer los platillos que ella pide. En la primera consulta de Gracia con Andrés

Pereda, él sentencia: "El corazón [...] puede quedar inutilizado si se encuentra rodeado de grasa [...], la obesidad, lo que usted padece, hace justamente eso: lo envuelve en tejido graso. Y puede tener consecuencias fatales" (García González, 2004, p. 32). Es importante reparar en la repetición del peligro sobre un fallo al corazón, así como en el uso de la palabra obesidad, enunciada como padecimiento. En el artículo que escribe sobre *Vapor*, Alejandra Márquez (2018) muestra cómo en la novela de García González se invierten los papeles de la enfermedad y el discurso clínico. En su segunda consulta, Gracia y Pereda tienen sexo y este encuentro produce efectos fatales en el cuerpo del médico: "Algo no funcionaba. Sentía las sienes hinchadas y un agudo dolor en el puente de la nariz. Las aspirinas no bastaban y se revolvía en su cama, bajo el edredón de plumas" (García González, 2004, p. 59). Páginas más adelante, se le representa completamente afectado: "hilos de bilis colgaban de su boca mientras se reclinaba sobre la taza del excusado" (p. 62). Es así como, en la opinión de Márquez, Pereda "oscila entre la salud y la enfermedad tras entrar en contacto con la protagonista" (2018, p. 25).

Sobre el amplio paradigma de la clínica y la sujeción que ejecuta sobre los cuerpos, conviene mencionar, siguiendo a Oyosa Romero:

El ámbito sanitario [...] se centra en el acoso y la persecución por parte de las y los profesionales de la salud hacia las personas gordas [...]. El acoso ocurre en el consultorio médico, pero no se limita a él [...]. Más allá, abundan las personas que nos ofrecen dietas, medicamentos, [...] sin que hayan sido solicitados. (2017, p. 333)

En *Pandora*, la protagonista parece constatar la proposición anterior y refiere que constantemente recibe "ayuda bienintencionada de extraños y conocidos que se preocupan por mi salud y me ofrecen consejos no pedidos para bajar de peso; me platican de nuevas dietas, procesos quirúrgicos efectivos o me sugieren como vestir para disimular mi gordura" (Blum, 2015, p. 121).

Primero en escapadas a moteles y luego en una casa ubicada en la periferia de la ciudad, Gerardo y Pandora se entregan a la parafilia acordada. De esta forma, se instala entre los amantes el poder, en principio consensuado y, más adelante, violento. A fin de conservar el contrato amatorio, la mujer debe renunciar a su trabajo y dedicarse únicamente a comer y dormir, para acumular calorías que el médico se encarga de tasar con una báscula para ganado: "—Quítate la ropa y súbete. —Pandora se desvistió con pena. Todo era distinto a sus encuentros en el motel: esa verticalidad, […] el tono que él usó para ordenarle" (Blum, 2015,

p. 135). Abandonarse ante la fantasía del hombre es el precio que paga para ser correspondida. Levantarse, ir al baño u otras acciones sencillas comienzan a complicarse con la extensión de los kilogramos. "Mientras más haya de ti, más voy a quererte" (p. 171), dice Gerardo a Pandora para manipularla.

A fin de someter el cuerpo de la protagonista de *Vapor*, Andrés Pereda propone una reducción mamaria, una liposucción, e incluso un nuevo tinte de pelo, incurriendo así en las prácticas capitalistas que, al decir de Lucrecia Masson, "promueve[n] la gordofobia a la vez que ofrece[n] técnicas para la desaparición de las personas gordas" (2017, p. 208). Conjuntamente, el médico establece la prohibición de carne roja, azúcar, lácteos y productos enlatados. A la opresión patologizante se une otra de carácter estético, que busca borrar el cuerpo de la mujer para acercarla a los estándares de belleza. En su artículo "El mito de la belleza", Naomi Wolf (1991) reflexiona sobre las exigencias históricas que ha ejercido el patriarcado sobre la apariencia física de las mujeres; no obstante, Oyosa Romero agrega;

[E]n los estereotipos de género vinculados con 'ser mujer' la belleza es fundamental para constituir una jerarquía corporal, en la cual la desigualdad entre mujeres se incrementa en la medida en que el aspecto físico se aleje de la norma imperante. (2017, p. 321)

Si ello no fuera suficiente, el cuerpo gordo carga también con la idea de un "cuerpo en *tránsito*" (Masson, 2017, p. 209), lo cual quiere decir, una "perpetua posibilidad de habitar otro cuerpo" (Piñeyro, 2019, p. 39), una mejor versión, una figura ideal que nunca se alcanza del todo.

Al existir como "exterior constitutivo" (Butler, 2002, p. 20) de la norma, las mujeres gordas de estas obras literarias autorizan y legitiman a otras identidades y cuerpos. Ello se logra con la inclusión, en *Vapor* y *Pandora*, de entidades femeninas que sí cumplen con los preceptos estéticos. En la narración de Pandora hay saltos al pasado, sobre todo a momentos de su infancia, a través de los que recuerda los estrictos regímenes de su madre y su hermana Irene.<sup>8</sup>

Entre las memorias de Pandora se cuelan momentos en los que atribuye a su cuerpo el hecho de no haber sido víctima de la violencia machista urbana: "De adolescente, al ir por la calle, los albañiles no me gritaban piropos obscenos ni nadie me seguía amenazando con violarme. En el transporte público, ningún pervertido se frotaba contra mí ni me miraba hasta hacerme sentir incómoda" (Blum, 2015, p. 120). Esta expresión expone el trato público y normalizado que reciben los cuerpos gramaticalmente correctos de las mujeres, leídos desde el deseo masculino y dominante.

Pero es en el personaje de Abril, casada con Gerardo, en quien se acentúan dichas normas: se ejercita, come papaya con granola y bebe té verde; pone todo su empeño en no volver a ser la mujer gorda que se casó con el ginecólogo, porque asume que complacerá a su marido. En Vapor, el procedimiento es muy parecido al de los personajes de Beatriz Calderón, casada con Alberto, refinada, atractiva, "el prototipo de belleza madura que aparece en las revistas anunciando cremas de noche" (García González, 2004, p. 14), y de Amalia Juárez, comprometida con Andrés, "esbelta y fina, con movimientos delicados a fuerza de haberse sometido durante años a la disciplina del ballet clásico" (p. 85). Incluso, el narrador agrega: "Amalia parecía no sudar, su cuerpo era un poco falso" (p. 87). La elección de las palabras 'casada' y 'comprometida' para describir a Abril, Beatriz y Amalia no es casual ni inocente, dichos personajes "normocorporales" (Oyosa Romero, 2017, p. 340) son satelitales, puesto que participan en la trama sólo como reverso del cuerpo gordo y como agentes con quienes los hombres cumplen el mandato de relación hegemónica mientras rompen la norma a escondidas.

En la caracterización desarrollada sobre los cuerpos gordos en la ficción, las relaciones que establecen con otras subjetividades llevan a cuestas los discursos de la moral, el sexismo, la medicina y la estética. Los personajes que rodean a Gracia, Otilia y Pandora cumplen funciones tan esquemáticas como las de los arquetipos de los cuentos de la tradición oral. De esta manera se percibe el cuerpo masculino que arbitra la salud, el cuerpo femenino con el que comparan a las protagonistas, así como una sociedad que las invisibiliza y les asigna rasgos desdeñables de carácter.

## Conclusión: de la mirada telescópica a la mirada parafílica

En la exposición de los apartados anteriores, se ha seguido un sistema de círculos concéntricos, de adentro hacia afuera. Primero, se tiene la caracterización del personaje en sí mismo, en segundo lugar, se encuentran sus relaciones con otros seres del relato y las normas que encarnan, y por último, existe una estructura general de los relatos construidos. En otras palabras, ¿qué nos revelan las secuencias de eventos narrados sobre el tratamiento de la gordura en la ficción? ¿Cómo se aborda la gordura como tema literario? Antes de elaborar una respuesta, es preciso repasar el desenlace de las historias analizadas.

Vapor termina con la rendición de Gracia ante la dietética. Después de su infructuoso encuentro sexual con Andrés, se resiste a cualquier consulta médica hasta que padece de una irremediable infección intestinal:

Una iluminación la llevó a tomar una ruta feliz: se atendería con la doctora Zamorano, una chica joven y agradable que la veía con ojos profesionales y divertidos. Le contagió a su paciente el buen humor y las ganas de estar sana. (García González, 2004, p. 157)

Pronto, comienza a ver pequeños cambios en su cuerpo, sin embargo, elige seguir yendo al club deportivo y optar por la visibilidad desvergonzada, mas no relacionarse con nadie: "Prefirió su aislamiento de capullo gigante a la frágil integración que se le prometía" (p. 159). La novela finaliza con la imagen de su cuerpo gordo echándose un clavado a la alberca, rompiendo la superficie del agua ante la mirada silenciosa de la gente.

Pandora, en cambio, se convierte en una mujer completamente sedentaria y Gerardo sustituye la cuchara por un embudo con el que la hace comer. A medida que su cuerpo gana talla y peso, los fragmentos enunciados en primera persona pierden espacio en el texto. Pandora se queda sin agencia sobre el discurso y también pierde el control sobre su cuerpo, bañada en sus propios desechos: "los excrementos se habían desbordado de la cama: podía escuchar cómo caían al suelo, líquidos y espesos, en gruesas y pestilentes gotas" (Blum, 2015, p. 229). Gerardo viaja a un congreso y no vuelve, de tal forma que el personaje gordo es abandonado, inmóvil, tanto por el varón como por la autora de la novela. Su gordura es llevada al extremo, hiperbolizada, y recae en lo que Katariina Kyrölä llama "explosividad". En su libro *The Weight of Images. Affect, Body Image and Fat in the Media*, la investigadora propone el estallido literal o metafórico de los cuerpos como el común denominador de las ficciones que tematizan la gordura (2014, p. 125).

Si el final de *Pandora* es violento, el de "Eucaristía" desgarra todo límite de crueldad. Una noche, Salvador amarra las extremidades de Otilia a la cama, la amordaza y la desmiembra: "Corté el dedo pequeño del pie izquierdo [...]. La armonía entre el hueso, su carne y el color de la uña me sedujo y lo tragué entero" (Herrera, 2008, p. 77). El terror se expresa en los gritos ahogados de la víctima y en la expulsión de su interior, ya que el lecho se enloda de materia fecal y sangre. El asesino revela su última intención, vinculada con el sacrificio cristiano, para consumir su cuerpo, "una hostia de purificación" (p. 78). De esta manera, "Otilia es primero un cuerpo depositario de las obsesiones sexuales de Salvador; segundo, agente de su placer; y, finalmente, anulada como mujer y presentada como ícono de santificación y redención" (Pacheco Roldán, 2017, p. 129).

En el artículo "Escrituras del cuerpo gordo en Salvador Elizondo y Guadalupe Dueñas" se contrastan los cuentos "En la playa" (1966) de Elizondo y "La dama gorda" (1976) de Dueñas, para descubrir una macroestructura similar: un hombre y una mujer, respectivamente, son asesinados de manera brutal; ambos permanecen anónimos y no tienen voz dentro del relato. La narración se sitúa desde un punto (la proa de un barco, una azotea) que observa a los cuerpos gordos a la lejanía. Este andamiaje, nombrado como 'mirada telescópica', "todavía no confiere a los personajes la capacidad [...] de resignificar o desafiar las normas que los mantienen en una periferia repulsiva" (Loría Araujo, 2018, p. 120). Es así como se consigue estrictamente visibilizar a estos cuerpos abyectos y representar a la gordura como causante de extrañamiento, fascinación o misterio.

En los textos de Blum, García González y Herrera, opera un diseño textual diferente, ya no una mirada oblicua sino directa. Es posible leer sus contribuciones como parte de un panorama literario latinoamericano en el que el cuerpo ha pasado a ocupar un lugar central. Al observar la estructura general de los textos, reluce una potencia que enuncia y denuncia la violencia sobre los cuerpos. Empero, como demuestra el diagnóstico de los ítems, la gordura es presentada como tema artístico que genera morbo, como elección ante la pesquisa de un motivo literario escandaloso; muchos patrones 'gordofóbicos' se refuerzan y la reivindicación es simplemente un breve coqueteo, tan sólo un poco más acentuada en *Vapor*. Conocemos a las protagonistas a través de su irrupción desvergonzada en el relato, luego, se ven involucradas en relaciones sexoafectivas violentas, y al final, reciben un castigo físico o social: la muerte o el aislamiento.

Los elementos frecuentes que se han especificado e ilustrado en las dos novelas y el cuento, integran una receta que se refrenda y evidencia el salto de una 'mirada telescópica' a una 'mirada parafílica'. En el *Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales* (DSM) de la APA, las parafilias están consideradas como un trastorno o una psicopatología. No se pretende acreditar dicha patologización ni mucho menos ligarla con las tres personajes aquí revisadas, no obstante, la reproducción compulsiva de los patrones ya mencionados —en este corpus, en otras narrativas y medios audiovisuales— refuerza la hipótesis de que las mujeres gordas son cuerpos cosificados y, además, hace pasar a sus protagonistas por agentes de una instrumentalización del cuerpo gordo como tópico literario. Las autoras se valen de estos personajes, configurados con un molde y definidos por su condición corporal, para encarnar lo abyecto, pero no ofrecen la posibilidad de trastocar las gramáticas que imperan sobre los cuerpos. Quedan por rastrearse

aquellas narrativas que se desmarquen de la receta y permitan identificar una siguiente etapa en las miradas sobre el cuerpo gordo en las coordenadas de la literatura mexicana más reciente.

En estas páginas se han revisado diferentes estrategias y recursos de enunciación, caracterización y desarrollo narrativo del cuerpo gordo en tres obras literarias. Con el despliegue de esta investigación se intenta proponer una batería de análisis denominada como adipocrítica: en conjunto, el diagnóstico de los patrones seguidos por la representación de la gordura, el estudio de los marcos ideológicos que subyacen a estas elecciones estéticas y la identificación de espacios de maniobra para construir imágenes alternativas a las prescritas desde el discurso hegemónico.

### Referencias bibliográficas:

- Álamo Felices, F. (2006). "La *caracterización* del personaje novelesco: perspectivas narratológicas". *Revista Signa*, 15, pp. 189-213.
- Alfonso, V. (2008). "Marina Herrera y *El cuerpo incorrupto*". *El síndrome de Esquilo*. Recuperado de http://elsindromedesquilo.blogspot.com/2008/07/marina-herrera-y-el-cuerpo incorrupto
- Álvarez Castillo, C. (2014). La cerda punk. Ensayos desde un feminismo gordo, lésbiko, antikapitalista & antiespecista. Valparaíso: Trío Editorial.
- Ancira, R. (2017). "Caracterización". En A. Vital y A. Barrios (Coords.), *Manual de onomástica de la literatura* (pp. 41-51). México: UNAM / Instituto de Investigaciones Filológicas.
- Ayora Díaz, I. (2017). "El control de los monstruos: obesidad y vigilancia en el siglo veintiuno". I Congreso Continental de Teología Feminista "Genealogía crítica de la violencia: hacia la liberación del espacio político-religioso del cuerpo de las mujeres". Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.
- Beristáin, H. (1985). Diccionario de retórica y poética. México: Porrúa.
- Blum, L. (2015). Pandora. México: Tusquets.
- Booth, W. C. (1983). *The Rethoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press.
- Butler, J. (2002) Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo". Buenos Aires: Paidós.
- Castro Ricalde, M. (2013). "Cuerpo y violencia. Novísimas novelistas mexicanas: Daniela Tarazona y Bibiana Camacho". *Les Ateliers du SAL*, 3, pp. 66-79.
- Contrera, L., y Cuello, N. (Comps.) (2016). *Cuerpos sin patrones. Resistencias desde las geografías desmesuradas de la carne*. Buenos Aires: Madreselva.

- Domenella, A. R. (2014). "Los goces de la mirada: *Vapor* de Julieta García González". *Romance Notes*, 54, pp. 143-153.
- Figari, C. E. (2009). "Las emociones de lo abyecto: repugnancia e indignación". En C. Figari y A. Scribano (Comp.), *Cuerpo(s), subjetividad(es) y conflicto(s): hacia una sociología de los cuerpos y las emociones desde Latinoamérica* (pp. 131-139). Buenos Aires: Fundación Centro de Integración, Comunicación, Cultura y Sociedad.
- G.M.Z. (2002). *Diccionario de los nombres propios*. Buenos Aires: publicación independiente.
- Garcés, M. (2013). Un mundo común. Barcelona: Edicions Bellaterra.
- García González, J. (2004). Vapor. Ciudad de México: Joaquín Mortiz.
- Haraway, D. (1995). Ciencia, ciborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza. Valencia: Cátedra.
- Herrera, M. (2008). *El cuerpo incorrupto*. Torreón: La Fragua / Instituto Coahuilense de Cultura.
- Hind, E. (2013). *La generación XXX: Entrevistas con veinte escritores mexicanos nacidos en los 70. De Abenshushan a Xoconostle*. Ciudad de México: Ediciones Eón.
- Kayser, W. (2010). Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura. Madrid: Antonio Machado.
- Kyrölä, K. (2014). *The Weight of Images: Affect, Body Image and Fat in the Media*. Burlington: Ashgate Publishing, 2014.
- Loría Araujo, D. (2018). "Escrituras del cuerpo gordo en Salvador Elizondo y Guadalupe Dueñas". *Temas Antropológicos. Revista Científica de Investigaciones Regionales*, 40(1), pp. 109-124.
- Márquez, A. (2018). "Enfermedad, belleza y mirada masculina en *Vapor* (2004) de Julieta García González". *Latin American Literary Review*, 45(89), pp. 21-27.
- Masson, L. (2013). "Un rugido de rumiantes. Apuntes sobre la disidencia corporal desde el activismo gordo". En M. Solá y E. Urko (Comps.), *Transfeminismos. Epistemes, fricciones y flujos* (pp. 225-233). Tafalla: Txalaparta.
- \_\_\_\_\_. (2015). *Epistemología rumiante*. Barcelona: publicación independiente. \_\_\_\_\_. (2017). "Gordofobia". En R. Lucas Platero, M. Rosón y E. Ortega (Eds.), *Barbarismos queer y otras esdrújulas* (pp. 208-214). Barcelona: Edicions Bellaterra.
- Núñez May, M. (2017). "La estética de lo grotesco en dos novelas de Liliana Blum". *Soma. Revista de Arte y Cultura*, 23. Recuperado de https://yucatancultura.com/literatura/estetica-grotesco-en-liliana-blum

- Oyosa Romero, A. (2017). "De gordura, gordas y gordofobia: discriminación, opresión y resistencia". En M. Á. Sánchez Neria, A. Oyosa Romero, L. G. Álvarez Corona y la Colectiva Cuerpos Disidentes (Coords.), *Miradas convergentes frente a cuerpos disidentes* (pp. 319-359). Ciudad de México: La Cifra Editorial.
- Pacheco Roldán, A. (2017). "De cómo devorar y ser devorada. Mitos, muerte y la desarticulación de lo femenino en ocho cuentos de El cuerpo incorrupto de Marina Herrera". En A. Pacheco Roldán (Coord.), Romper con la palabra. Violencia y género en la obra de escritoras mexicanas contemporáneas (pp. 111-139). Ciudad de México: Ediciones Eón.
- Pimentel, L. A. (2005). *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*. Ciudad de México: UNAM / Siglo XXI Editores.
- Piñeyro, M. (2016). *Stop gordofobia y las panzas subversas*. Barcelona: BALADRE / ZAMBRA.
- \_\_\_\_\_. (2019). 10 gritos contra la gordofobia. Barcelona: Random House.
- Rimmon-Kenan, S. (1983). *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. Nueva York: Routledge.
- Roberts-Camps, T. (2007). "The Female Body as a Makeover Project in *Vapor* by Julieta García González". *Con-Textos, Revista de Semiótica Literaria*, 19(39), pp. 157-166.
- Solares, M. (2017). "Dos novelistas del riesgo". *Revista de la Universidad de México*. Recuperado de http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/articulo.php?publicacion=831&art=18045
- Valles Calatrava, J. R., y Álamo Felices, F. (2002). *Diccionario de teoría de la narrativa*. Madrid: Editorial Alhulia.
- Vital, A., y Barrios, A. (Coords.). (2017). *Manual de onomástica de la literatura*. Ciudad de México: UNAM / Instituto de Investigaciones Filológicas.
- Vivero Marín, C. E. (2011). "Los roles de género se mantienen: tres narradoras mexicanas nacidas durante la década de 1970". *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, 17(49), pp. 71-82.
- \_\_\_\_\_. (2012). "De madres, hijos y otras cuestiones afectivas: comentarios crítico-analíticos a las temáticas recurrentes en las narradoras mexicanas nacidas a partir de 1970". *La ventana. Revista de estudios de género, 4*(35), pp. 164-181. Recuperado de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\_artte xt&pid=S1405-94362012000100007
- Wolf, N. (1991). El mito de la belleza. Barcelona: Emecé.