

**DESFIGURACIÓN DE LA VOZ DEL CUERPO MONSTRUOSO:
LA AUTOBIOGRAFÍA DE PAUL DE MAN EN EL POEMARIO
ERRATA [EN TODOS LOS PUNTOS DEL BORDADO] DE NICTÉ TOXQUI**

**THE VOICE DISFIGURED IN THE MONSTROUS BODIES:
THE PAUL DE MAN'S AUTOBIOGRAPHY CONCEPT IN
ERRATA [EN TODOS LOS PUNTOS DEL BORDADO] BY NICTÉ TOXQUI**

ANA GABRIELA MÁRQUEZ AQUINO
BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA (MÉXICO)

<https://orcid.org/0000-0003-0587-7031>
marquez.gabriela@gmail.com

Resumen

Hasta hoy, se ha discriminado a cuerpos que salen de la norma, nombrándolos monstruosos. En la actualidad, teorías como la Queer y crip se han apropiado de la injuria para resignificarla. Siendo la literatura uno de los medios para apuntalar estas ideas, han surgido textos como *Errata [en todos los puntos del bordado]* de Nicté Toxqui que proyecta mediante la voz del yo lírico, otras formas de representar al cuerpo monstruoso. En la teoría literaria de la postmodernidad, Paul de Man replantea que la prosopopeya es el tropo de la autobiografía, en este sentido la voz es figura y se desfigura. Por lo tanto, el cuerpo monstruoso se ha deshumanizado y se ha convertido en un objeto, pero la prosopopeya en *Errata [en todos los puntos del bordado]* es su voz y, en consecuencia, es autobiográfica.

Palabras clave: Cuerpo, literatura, autobiografía, queer, crip.

Abstract

Until now, non-standard bodies have been discriminated being called “monstrous bodies”, and literature is one of the means of conveying these ideas. Queer and crip theories, however, have appropriated the insult to repurpose it. Through a lyrical subject, in text *Errata [en todos los puntos del bordado]*, Nicté Toxqui depicts an alternative for monstrosity. In postmodern literary theory, Paul de Man argues that prosopopoeia is the trope of autobiography, which means that the voice is a figure and can be disfigured. Accordingly, the monstrous body is dehumanized and transformed into an object. Based on this argument, what makes *Errata [en todos los puntos del bordado]* an autobiographical text is the fact that prosopopoeia lies in its voice.

Keywords: Body, literature, autobiographic, queer, crip.

Primero que nada, es importante especificar que este trabajo de investigación tiene como objetivo retomar el pensamiento de Paul de Man sobre la prosopopeya como el tropo de la autobiografía para demostrar que en el poemario *Errata [en todos los puntos del bordado]* de Nicté Toxqui, la voz del cuerpo monstruoso es autobiográfico. La construcción de este artículo inicia con la conceptualización del cuerpo monstruoso y de cómo este pone en jaque a los sistemas (social, político etc.); posteriormente con el surgimiento de la Teoría Queer y Crip se han resignificado los discursos sobre el cuerpo monstruoso a partir de la injuria. Luego presento algunos puntos de vista de Leonora Arfuch sobre los textos autobiográficos y de cómo la teoría de Paul de Man propone la prosopopeya como elemento central de la autobiografía. Finalmente, demuestro que la voz en el texto de Toxqui es la autobiografía de un cuerpo monstruoso desde los términos de de Man. Esta comprobación lleva el propósito de cambiar la perspectiva del lector sobre los cuerpos monstruosos como anormales a partir de la existencia de otros cuerpos, cuerpos distintos que nos permiten repensar en otras representaciones y realidades para entender la coexistencia como punto de partida de la diversidad.

Al monstruo desde la antigüedad se le han impuesto características ficcionales y fantasiosas que van desde el misticismo, la superstición, la divinidad hasta el repudio, la patologización, la burla, el asco entre otras, surgidas del imaginario y otras veces de una realidad poco explorada. En este sentido, el monstruo siempre ha sido lo otro y lo distinto, por tal motivo se le puede situar en muchas épocas y espacios pues, aunque no ha sido una categoría homogénea por ser una variante que depende del contexto, su existencia si ha sido permanente. No es la intención en esta investigación adentrarme a una genealogía del cuerpo monstruoso, pero para fines prácticos especificó que mi referente de monstruo en gran medida ha tomado forma en el pensamiento occidental (por ser el más apabullante en las culturas sobre todo con las colonizaciones) en tiempos medievales y posteriormente con el surgimiento de la ciencia y la medicina como lineamiento rector para explicar todos los fenómenos de la vida. Es importante recalcar que a pesar del tiempo y las transformaciones por las que ha pasado el pensamiento occidental, en la actualidad todavía tienen fuerza los discursos que sitúa al monstruo en la categoría de lo anormal, aunque en la posmodernidad teorías como la Queer y la Crip le han dado una vuelta de tuerca a estos discursos.

En tiempos remotos la oralidad era el medio más usado para caracterizar al monstruo, después algunas ilustraciones o grabados empezaron a dar forma visual; pocos habían dado fe de haber estado en presencia de un monstruo y quienes sí, tenían que informar a otros cómo era (curiosidad, exposición, alerta); la literatura armó cuidadosamente la descripción, la pintura y la fotografía fueron otra forma de recrearlo, posteriormente, el cine ha sido un gran colaborador para introducir no solo la imagen sino también el sonido, la voz que generalmente se reduce a gruñidos y alaridos, siendo el mejor de los casos las representaciones más cercanas a la humanidad que le dan voz aunque ésta sigue siendo un escalofrío en el espinazo. En este sentido, damos por sentado que el monstruo no tiene que decir, no habla, su expresión no es coherente, no hay un lenguaje que articule para que otros lo entiendan,

su lenguaje es el de lo desconocido, el de la fealdad, el de la incoherencia, el silenciado, no habla de sí mismo; otros hablan por él.

Entonces, surgen dos preguntas quién es el monstruo y por qué ha sido silenciado. El monstruo es todo ser anormal, no humano, ininteligible, un ser casi animal, algo sacado de la fantasía, un otro cuerpo: deforme, ambiguo, con un faltante o un sobrante, con un funcionamiento y comportamiento distinto, como dice Raquel (Lucas) Platero en “De la parada de los monstruos a los monstruos de lo cotidiano: la diversidad sexual y sexualidad no normativa”:

esta vigilancia fascinante y que ‘espectaculariza’ la rareza es especialmente evidente para el cuerpo sexualmente divergente, como son: la persona intersexual, el sujeto invertido, el sodomita, el varón afeminado y la mujer masculina, todo un conjunto de cuerpos, sexualidades y comportamientos entendidos como desviados, pecaminosos, antinaturales o simplemente fuera de la naturaleza y el orden social que exigen una especial tutela, estudio y vigilancia. Sujetos que en otra época bien podríamos encontrar en el circo. Garlan Thomson dirá: «Como cultura (occidental), estamos obsesionados y al mismo tiempo en un conflicto intenso sobre el cuerpo con discapacidad». (132)

En otras palabras, el monstruo es todo aquel que no se parece al *yo*, y el aislamiento, la patologización, el miedo, el rechazo y la idea de peligro son estrategias para silenciarlo pues la voz del monstruo demuestra que los sistemas de poder son simuladores de orden y equilibrio que con el control y la homogeneización de individuos, el convencimiento de un discurso único, la imposición de un reglamento sexo/genérico, la normalidad como forma de vida, y el objetivo de tener un cuerpo ideal

mediante las prácticas corporales¹ (Muñiz 21), prometen el bienestar y el porvenir. Por esta razón, los sistemas quieren borrar la monstruosidad porque hace ver la diversidad que devela el infortunio de una existencia sin particularidad; los sistemas quieren cuerpos sanos, ideales, productivos y reproductivos que sigan moviendo el engranaje social, político y económico. Los cuerpos monstruosos provocan el caos, son evidencia de otras formas de vida, de existencias opuestas a las impuestas, trastocan, irrumpen la línea recta de la normalidad que con ahínco se ha trazado para la permanencia de una falsa realidad que solo existe cuando la norma encalla al ser.

A principio de los años 90 emergen dos teorías, que ya venían gestándose en el vientre de los transfeminismos, la Queer y Crip que surgen a partir de las movilizaciones sociales para después trastocar la academia y conformar un conjunto de textos, planteamientos e ideas sobre lo *otro no normado*. Queer (que se traduce como lo raro, lo torcido) es la injuria lanzada a los disidentes sexuales mientras que Crip (cojo, tullido) es para el discapacitado, el deforme, el demente. Ambas teorías toman el insulto para resignificarlo y posicionarse desde ahí, de modo que contraponen y subvierten los discursos que se habían planteado sobre las dicotomías jerarquizadas de normalidad/anormalidad, humano/monstruo, masculino/femenino, sano/patológico para replantear la existencia de la diferencia peligrosa que pone en riesgo los discursos hegemónicos que sustentan al sistema de control de los seres vivientes. El monstruo/anormal/disidente tiene voz.

Por otro lado, anteriormente puse sobre la mesa cómo es que estos discursos de la normalidad/monstruosidad se han implantado o proyectado en los individuos por medios comunicantes entre los que se encuentra la literatura que por siglos a alimentado al imaginario colectivo con sus representaciones de lo que es y no es un cuerpo monstruoso.

¹ Muñiz en “Las practicas corporales. De la instrumentación a la corporalidad” explica que en las prácticas corporales “están comprendidas imágenes y representaciones, acciones y vivencias, tanto como los procesos de construcción y reconstrucción de las subjetividades y las identidades de los sujeto”(21) que se llevan a cabo mediante la performatividad y la materialización de los cuerpos.

Siendo así que la misma literatura puede revertir el efecto, desde el lenguaje poético han surgido voces que se autonombran monstruosas, influidas directa o indirectamente por la Teoría Queer y Crip, que resignifican el insulto para reconfigurar otras formas de ser/vivir.

Es el caso de escritoras contemporáneas como: Nicté Toxqui, Mariana Saynes, Mafer Montoya y Daniel Niscub, Susy Shock, Zaría Abreu y Claudia Rodríguez. En este sentido es importante reflexionar cómo se reconfigura esa voz en el poema, qué tanto estos textos podrían ser autobiográficos, qué elementos dentro del texto se acoplan para recrear lo real/ficcional. Primero, la teoría de la enunciación, a partir de Émile Benveniste, plantea que quien habla en el poema es un sujeto de enunciación, un yo lírico o poético que se encuentra en un espacio ficcional; dicho de otro modo, solo existe en el universo del poema, y tanto éste como lo que enuncia, no es real. Segundo, quien escribe el poema (la escritora) da su nombre y firma para corroborar su identidad en un plano de realidad, es decir, su existencia es material. En tanto que uno existe y otro no, pero en realidad ambos existen en distintos planos, se ha establecido para mejores resultados en el análisis de la obra separar la dualidad y concentrarse en la voz del texto. La cuestión es que las teorías del género autobiográfico, de hecho, intentan trazar un puente entre el sujeto real y el ficcional que pudiese dar luz sobre si la escritora pudiese representarse a través de la voz en el poema. Por ello han surgido preguntas que contradictoriamente son respondidas por teorías sin llegar a un puerto seguro. ¿Qué es lo autobiográfico? ¿Un poema puede ser autobiográfico? ¿Lo enunciado pudiese haber ocurrido en la realidad y ser recreado en el poema o es totalmente ficcional? O sería más fértil preguntarnos por qué/para qué quiere expresarse esa voz.

Leonora Arfuch en *El espacio autobiográfico. Mapa del territorio*, explica que el antecedente de la autobiografía son los libros de la razón que funcionaban como cuadernos de cuentas o registros de tareas en los que ya se asomaban narraciones sobre la vida cotidiana, los diarios íntimos confesionales que dan cuenta de la fe, de la comunidad y dejan ver un poco del mundo emocional de quienes los escribían como las

Confesiones de San Agustín (c. 397). Estos van dando pautas sobre un yo y la subjetividad o aquellos diarios que eran escritos para sí mismo y no para la lectura en público, en los que el secreto y la confesión eran el sostén de la escritura. De esta escritura del siglo XVIII que va modelando un yo que enuncia bajo un “efecto de verdad” de un “sujeto real” (40), es decir, la experiencia vivencial es contada por un alguien a quien se da gran importancia pues de esto depende la credibilidad del lector. Por decirlo así se pasa de la oralidad que transmite la vivencia, a la vivencia propia escrita por (nombre). Y que además solo podemos acceder a esa otra “realidad” a través del texto autobiográfico. En “La era de la intimidad” Nora Catelli dice lo siguiente:

lo subjetivo, la vivencia, la experiencia encarnada en la confesión o el testimonio expresan esa medida común de veracidad que el discurso propone y que sólo puede traducirse, como figura de la interioridad, en lo íntimo, transformado en prueba de una certeza que se basa en la fiabilidad textual de su localización y, al mismo tiempo, de manera contradictoria, en la convicción de su inaccesibilidad existencial. (9)

Al respecto, Arfuch retoma a Legen diciendo que “el pacto autobiográfico entre autor y lector, desligando así creencia y verdad. Pacto (contrato) de identidad sellado por el nombre propio... pero ¿Hasta qué punto puede hablarse de “identidad” entre autor, narrador y personaje?” (46). Se pregunta, y a su vez propone que en lugar de un pacto biográfico podemos hablar de un espacio biográfico que es entendido como “confluencia de múltiples formas, géneros y horizontes de expectativa” (49) en el que los textos, discursos, personas, narrativas, contextos y escenarios circulan libremente para construir lo biográfico vivencial.

Arfuch apunta que en el siglo XVIII con el libro *Las confesiones* de Jean-Jacques Rousseau, publicado tres años después de su muerte, se empieza a hablar de cierta especificidad y delimitación en lo autobiográfico ya como género literario, abriéndose un espacio de reflexión acerca

del afianzamiento de la escritura a partir del individualismo y la subjetividad (o como lo explica Catelli con el término *psicologización del yo*)² siendo estos temas propios de la modernidad y que, por lo tanto:

se esbozaba allí la sensibilidad propia del mundo burgués, la vivencia de un “yo” sometido a la escisión dualista —público/privado, sentimiento/razón, cuerpo/espíritu, hombre/mujer— que necesitaba definir los nuevos tonos de la afectividad, el decoro, los límites de lo permitido y lo prohibido y las incumbencias de los sexos, que en el siglo XIX se afianzarían bajo el signo de la desigualdad, con la simbolización de lo femenino como consustancial al reino doméstico”. (34)

Tomando en cuenta que la escritura íntima, lo autobiográfico, era un tema concedido a lo femenino, únicamente las mujeres podían escribir sobre su vida privada, su mundo interior, lo cotidiano, los saberes-sentires y experiencias, mientras que el género masculino podía escribir sobre cuestiones de interés público: economía, política, ciencia, filosofía, religión etc. En este sentido, la escritura está enmarcada por las fronteras sexo/genéricas (hombre/mujer) que a su vez se entrelaza con otras categorías dicotomías jerarquizadas como son público/privado, racional/sentimental, realidad/ficción, cultura/naturaleza, entre otras.

Posteriormente, en el siglo XXI, con la posmodernidad, surge una búsqueda general de las/los teórica/os por romper con las dicotomías jerarquizadas para ver el entramado de claroscuros que se pueden presentar en todos los ámbitos, incluyendo las teorías literarias y del género autobiográfico. Eso es lo que realiza Paul de Man respecto a la autobiografía destacando que está no puede ser encasillada a un género literario

2 Nora Catelli en su libro “La era de la intimidad” habla del individualismo surgido en la Modernidad con un término acuñado por ella, *La psicologización del yo*, entendido “no tanto como existencia de un individuo autónomo, pretendidamente autosuficiente y seguro de su individualidad [...] cuanto la apertura en el interior de la subjetividad de una especie de subsuelo [...] un mundo íntimo que merece la pena explorar con sistematicidad, hasta el punto de convertir la existencia del individuo en una especie de interminable inmersión en las profundidades del yo psicológico” (18).

(el texto lírico puede ser autobiográfico), que la línea entre realidad y ficción que delimita a la autobiografía se ha ido desdibujando, y que por lo tanto, la prosopopeya es la figura retórica de la autobiografía.

En su texto “La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental” explica que la autobiografía no puede delimitarse a una definición rígida puesto que cada caso es una excepción a la norma, en cuanto a que la autobiografía está fuertemente ligada a hechos reales que tienen que ser comprobados a diferencia de la ficción. Es decir, su estructura depende de la referencialidad, la representación y una diégesis que sea congruente a un sujeto/identidad/nombre propio, aunque contenga sueños y fantasmas de la realidad (113). Paul de Man se pregunta si la vida produce la autobiografía o si la autobiografía produce una vida puesto que, si tomamos en cuenta que la autobiografía sigue siendo dependiente de un referente, el sujeto que la crea también pudiera ser creado o subjetivado por lo que escribe.

Con esta paradoja, de Man prepara el camino para decir que si la autobiografía fuese una producción de referentes, entonces estaríamos hablando de que la metonimia son los medios para llegar a un fin que es la metáfora, siendo esta la característica de una “ficción pura” si es que algo puede ser nombrado así. Por lo tanto, de Man concluye que la distinción entre autobiografía y ficción no es una polaridad (114) podrían ser ambos y ninguno al mismo tiempo.

En este sentido el crítico literario propone que: “El interés de la autobiografía, por lo tanto, no radica en que ofrezca un conocimiento veraz de uno mismo —no lo hace—, sino en que demuestra de manera sorprendente la imposibilidad de totalización (es decir, de llegar a ser) de todo sistema textual conformado por sustituciones tropológicas” (114); habiendo demostrado con esto que mientras más se intente encasillar el tropos de la autobiografía a los referentes-sujeto, la propia autobiografía se va deslindando de éstos por su carácter subjetivo/particular. En otras palabras, cuando el sujeto escribe ya sea de sí mismo o no, lo que escribe está en una realidad muy propia, y este referente es tan particular como particular es el saber/sentir/pensar de cada

individuo en su proceso de subjetivación y en función también de su propia sinécdoque real/ficcional.

Conforme a ello, dice de Man que: “todo libro con una página titular inteligible es, hasta cierto punto, autobiográfico” (114). Lo que implica que la autobiografía no es cerrada sino por el contrario, se presenta como un flujo constante entre dicotomías, un intercambio abierto sin acuerdo de referencialidad, sin pacto autobiográfico: “entonces no es ni un género ni un modo sino una figura de lectura que se da, hasta cierto punto, en todo texto. El momento autobiográfico tiene lugar como una alienación entre los dos sujetos implicados en el proceso de lectura, en el cual determinan mutuamente por una sustitución reflexiva mutua” (114), y este momento especular es la manifestación de una estructura lingüística y no de una situación, acontecimiento o hecho real.

Asimismo, de Man, a diferencia de otros teóricos (Genette, Legend), deslocaliza a la autobiografía del encasillamiento de tener que ser un género literario apegado a un referente-sujeto, ficcional-real, causa-efecto para proponerla como una figura de lectura que funciona como “un sistema de mediaciones que convierte la distancia radical de la oposición 0/0 en un proceso que facilita el movimiento de un extremo a otro a través de una serie de transformaciones que dejan intacta la negatividad de la relación (o falta de relación) inicial”(115). En este sentido nos encausa a trazar una línea entre las metáforas y la ficción, tal como él lo identifica en el texto autobiográfico *Essays upon Epitaphs* de Wordsworth, donde trata tres ensayos en los que aparecen citados varios epitafios tomados de fuentes diversas, incluido el epitafio de su libro *Excursion* que habla de un hombre sordo que intercambia el no poder oír la naturaleza por leer libros; o como en “Prelude” en el que aparecen hombres mutilado, ciegos, mudos, niños moribundos como figuras de privación que en realidad son también figuras del propio yo poético de Wordsworth en las que pervive un discurso de pretensión de compensación o restauración. A partir de esto, se puede entender el discurso autobiográfico como un discurso de autorrestauración.

En estos ensayos de Man identifica una conexión entre pensamiento, metáforas y ficción cuando Wordsworth usa figuras inertes como el sol o la piedra con ojos y boca (el sol naciente lee en la piedra el epitafio escrito) como características que dan vida, voz y replica mediante la figura de la prosopopeya (*prosopon*: conferir una máscara o un rostro). Por lo tanto, “la prosopopeya es el tropo de la autobiografía, y por su mediación, un nombre...”, resulta tan inteligible y memorable como un rostro. Nuestro tema se ocupa del conferir y despojar de máscaras, del otorgar y deformar rostros, de figuras, de figuración y de desfiguración” (116), siendo así que lo literal y la figuración son una analogía. Tal como de Man ejemplifica su teoría con Wordsworth, es menester de esta investigación desarrollar la idea de que la voz del cuerpo monstruoso, localizada en algunos poemas contemporáneos, puede ser leída como autobiográfica con la finalidad de entender que estos cuerpos existen y hablan por sí mismos. Para ejemplificar lo anterior tomo como referente la plaquette *Errata [todos los puntos del bordado]* de Nicté Toxqui.

La voz lírica en dicho texto hace un recuento de su proceso de subjetivación al presentar una malformación genética: la braquimetatarsia (una anomalía congénita en la que los metatarsianos no obtienen el crecimiento establecido) y las implicaciones de vivir con tal condición como el dolor físico y emocional, el ocultamiento del miembro afectado, el miedo, los tratamientos posibles (amputación, operación, injerto) para mejorar su vida, la vergüenza, etc.

Este poemario presenta una construcción distinta en cuanto a que no tiene claridad en el inicio y término de cada poema, por lo que puede ser leído como un poema largo de 105 estrofas con 448 versos distribuidos de manera desigual pues algunos versos están cargados hacia la derecha o separados por grandes espacios entre ellos, lo que me hace pensar en silencios prolongados o momentos de reflexión del yo lírico. La tipografía es cambiante, hay versos o palabras escritas en cursivas, en negritas o en ambas, a veces están entre corchetes o paréntesis, lo cual interpreto como señal de varias voces o discursos. Por ejemplo, algunos de los versos en cursivas enuncian tratamientos médicos y otros

versos en corchetes son discursos sociales sobre la vergüenza de tener un miembro deforme. En este sentido, el texto es polifónico porque está construido a partir de distintas voces quienes enuncian los múltiples discursos en torno a la anormalidad/normalidad del cuerpo.

Ejemplo de esto es el primer verso que dice: “Nací con un cuerpo sin saber que yo era un cuerpo” (5). A partir del retruécano se define al cuerpo como una construcción social de la que ella se hace consciente a partir de nombrarse un cuerpo. Desde el nacimiento define su existencia escindida del yo frente a los discursos hegemónicos del sexo, el género, la discapacidad, la anormalidad y la normalidad etc. que reducen al cuerpo a su materialidad y su funcionalidad en contraposición con la complejidad bajo la cual el cuerpo se va construyendo a partir de los procesos de subjetivación e interseccionalidad.

En los siguientes versos: “soy cinco metatarsianos/ como un arco transversal/: todos se articulan/ menos el cuarto/ que no nació/ sino vulgar y rabioso” (8), nuevamente su ser, el yo, está definido por una morfología (carne, huesos y tejidos) anormal que encasilla a la sujeto a ser a partir de la deformidad. Es lo que no debió ser, es un cuerpo-objeto de estudio para la medicina y la ciencia, es lo que le falta, y por esta razón no puede ser un humano porque lo humano tiene cinco falanges y la belleza de la complitud.

En este caso, no están de más los dos adjetivos “vulgar” y “rabioso” para entender la relación que hay con la Teoría Queer y Crip al tomar la injuria para nombrarse pues se reapropia del lenguaje para subvertir el significado. Es decir, si ella es esos cinco metatarsianos, ella también es esos adjetivos con los que se han nombrado a otros cuerpos monstruosos históricamente. Por ejemplo, los rabiosos eran confundidos con locos y viceversa porque el portador del virus de la rabia tenía comportamientos anormales por afectación del sistema nervioso central que provoca ansiedad, confusión y agitación, agresividad, delirios, alucinaciones, hidrofobia e insomnio. En este caso, decir “rabioso” está relacionado con la agresividad y el enojo desbordado, lo mismo pasa con el adjetivo vulgar que ha servido para definir lo que era del vulgo,

lo ordinario y de mal gusto, lo que provoca el rechazo de los refinados. En este sentido, la sujeto de enunciación se califica a sí misma como los otros (los normales) la calificarían; hace una metáfora de sus dedos defectuosos con su yo defectuoso porque una parte del cuerpo (la materia) la define en su totalidad según establecen los discursos hegemónicos de normalidad que buscan homogeneizar los cuerpos en cuerpos ideales y perfectos.

En los siguientes versos, la voz enfatiza esta idea diciendo: “me reduzco al dolor/ de otra piel que oprime/ al cuarto dedo minúsculo” (8). Siendo el cuarto dedo ese lugar donde se encuentra la anomalía, este se convierte en un objeto de estudio (médico-científico) y por consiguiente reduce su existencia a un cuerpo-objeto. El verso que dice: “otra piel que oprime” me ayuda a trazar un hilo conductor con los siguientes versos: “no quepo en cualquier zapato/ Un monstruo entra a una zapatería/ sin saber que es un monstruo” (8). El cuerpo anómalo es construido por discursos que lo insertan en una categoría jerarquizada como inferior (cuerpo-objeto) que permite la opresión y despojo de su humanidad dado que aquello que no es humano, es monstruoso. La voz del poema descubre su existencia escindida por dos cuerpos el yo-cuerpo y el cuerpo-objeto; el descubrimiento de no caber en el molde (como la metáfora del pie en el zapato) del cuerpo ideal normalizado/naturalizado y, finalmente, busca reapropiarse de ese cuerpo, de los discursos, de los espacios y del lenguaje al autonombrarse como monstruo pues se acusa a sí misma: soy lo que otros dicen, un monstruo y no un humano aunque irónicamente el monstruo usa el propio código lingüístico del humano para enunciarse.

Lo siguiente es el vínculo que encontré entre estas ideas y el planteamiento que hace de Man sobre la autobiografía. Primero, la voz monstruosa es una figura de privación que en realidad es asimismo una figura del propio yo poético que busca en los versos la autorrestauración y por consiguiente es un discurso autobiográfico. Segundo, la voz poética se reconoce como un cuerpo monstruoso que, por lo ya dicho, es un cuerpo que han convertido en objeto al deslindarlo de

toda humanidad siendo así que se convierte en una figura inerte en una figura que mediante la prosopopeya logra su voz.

El título del poemario, *Errata*, proviene del latín que significa “cosas erradas” y se utiliza para nombrar la “equivocación material cometida en lo impreso o manuscrito” (Real Academia Española) siendo esto polisémico pues el poemario está escrito de tal manera que da la impresión de hacerse con errores en la escritura como: el uso indiscriminado de signos de puntuación, la tipografía dispar, la versificación que parece infinita, la fragmentación de estrofas por espacios prolongados, entre otros elementos que dificultan la lectura o nos invitan a leer de otras maneras no clásicas en la lírica.

Por otro lado, también recupera la metáfora del error en el cuerpo (la braquimetatarsia) para hablar de un cuerpo-texto como espacio en el que se reescriben los significados, es decir, escribir lo normal desde lo anormal o ¿cómo expresar lo anormal si no es con erratas? Por lo que resignificar puede ser entendido como desfigurar mediante las palabras. El enunciado del título entre corchetes “[en todos los puntos del bordado]” hace alusión al entramado de discursos-hilos que se entrelazan formando un tejido-realidad. Estos discursos-hilos son las voces que manifiestan el proceso de subjetivación del yo lírico dentro del poema y que se hacen notar, por disposición de la escritora, con tipologías distintas (cursivas y mayúsculas) y signos ortográficos (paréntesis). Por ello, no es algo aleatorio el uso de estos elementos. Se trata de un propósito de Toxqui por enfatizar que el yo lírico enuncia/recibe las voces-discursos que interactúan en su experiencia de vida (la conforman, la contraponen, la convencen). Y estas voces no son solo suyas pues estamos en constante interacción con los discursos de otro, a veces las palabras que decimos no son nuestras si no de alguien más.

A propósito de esto, de Man dice que “el lenguaje de los tropos (que es el lenguaje especular de la autobiografía) es realmente como el cuerpo, el cual es como las vestiduras, pues es el velo del alma como el ropaje es el velo protector del cuerpo” (de Man 117). En este caso, los tropos son el lenguaje que retoma el insulto para la autorrestauración

del cuerpo monstruoso que mediante el texto lírico encuentra otra forma de ser escuchado. La mente del lector se abre a otras cogniciones, un decir de sí mismo como lo enuncian las teorías Queer y Crip, y ya no más el hablar desde las fronteras o el aislamiento, ni desde la miseria de no ser lo que se es.

Pero las palabras no son el único lenguaje, las miradas del otro son palabras mudas: “(Un niño observa. Asustado. Observa. / Un niño. Perverso. Todos los niños. / Son perversos. Un pie. En sandalias)” (Toxqui 9) que pueden dar un golpe o una caricia. La presencia puede ser una voz sin sonido que articule otros discursos como lo hacen los cuerpos monstruosos con su existencia, y cuando la voz-monstruosa se convierte en un cuerpo-texto cobra más fuerza (por la permanencia de la palabra escrita) para reconfigurar otros escenarios, otras representaciones en el imaginario colectivo, otras maneras de concebir la vida y de coexistir. Es importante entender que la literatura es ficción, pero también es realidad, representa la realidad y muchas veces está ligada a la experiencia de la vida de la escritora/o que su voz es la voz ficcional. Y preguntarnos ¿Es el cuerpo monstruoso un espejo en el cual verse? ¿Se germina un símil entre reflejo y texto?

Me parece interesante dejar un ejercicio de reescritura, retomando una frase de Paul de Man inspirado en unos versos de Milton (“Pues nuestra fantasía ensimismada/en mármol nos convierte al concebir”), en el que voy cambiando palabras por categorías dicotómicas que inserto con el uso de corchetes y que van dando un nuevo sentido al texto.

No puede dejar de evocar la amenaza latente que habita en la prosopopeya, es decir, que al hacer hablar a los muertos [*monstruos/anormales*], la estructura simétrica del tropo implica que, de la misma manera, los vivos [*humanos/normales*] se quedan mudos, helados en su propia muerte [*normalidad/humanidad*]. (117)

El poemario de Nicté Toxqui logra conmocionarnos, sacarnos de la zona de confort, de la normalidad que aparentemente vivimos obligán-

donos a reparar en las cosas más sutiles como todas las connotaciones que surgen del cuerpo y de los cuerpos, de los discursos implantados siendo esto lo que busca la Teoría Queer y Crip. El poema nos hace ver qué frágil puede ser la normalidad, una línea tenue que divide lo humano de lo monstruoso, el lenguaje como golpe o como aliado, los significados más erráticos que pueden ser subvertidos para mostrarnos otras formas de coexistir y cohabitar. Este dedo podría ser cualquier dedo (mío o tuyo) o simplemente un “otro dedo” y al mismo tiempo seguir siendo errata, y en donde está el error está la diferencia, y la diferencia es la realidad. Y al final de todo sigo preguntandome quién es el monstruo mientras escucho en el agua mi reflejo que me mira con terror. Desfiguración del yo.

Referencias

- Arfuch, Leonora. (2002). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Catelli, Nora. (2007). “Introducción”. En *La era de la intimidación*. La Plata: Beatriz Viterbo, pp. 2-12.
- De Man, Paul. (1991). “La autobiografía como desfiguración”. *Anthropos*, No. 29, pp. 113-118.
- Moscoso, Melania. (2009). “La normalidad y sus territorios liberados”. *Dilemata*, año 1, No. 1, pp. 57-70.
- Muñiz, Elsa. (2010). “Las prácticas corporales. De la Instrumentalidad a la complejidad”. En Muñiz, E. (Coord.), *Disciplinas y prácticas corporales. Una mirada a las sociedades contemporáneas*. México D.F.: Anthropos/UAM-A, pp. 17-50.
- Platero, Raquel (Lucas). (2012). “De la parada de los monstruos a los monstruos de lo cotidiano: la diversidad sexual y sexualidad no normativa”. *Feminismo/s* 19, junio, pp. 127-142.
- Toxqui, Nicté. (2017). *Errata [En todos los puntos del bordado]*. Chihuahua: Ediciones Sangre.