

## ACTO DE LENGUAJE Y LUGAR TERRIBLE EN CUATRO POETAS HISPANOAMERICANAS DEL SIGLO XXI

*SPEECH ACT AND TERRIBLE PLACE IN FOUR HISPANIC-AMERICAN WOMEN  
OF THE XXI CENTURY*

Margarita Losada Vargas

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

### RESUMEN:

Este artículo propone dos categorías explicativas: *acto de lenguaje y lugar terrible*. Desde los aportes críticos de la teoría de la enunciación, las nociones de sujeto y paso al acto que aporta el psicoanálisis, realiza una lectura interpretativa de poemas escritos por cuatro mujeres hispanoamericanas del siglo XXI que toman distancia de las formas convencionales del lenguaje. A partir de esto, plantea una hipótesis: los poemas que se leen aquí se estructuran de una manera similar a la de la psicosis, pues los rasgos que evidencia el sujeto psicótico dentro de su estructura psíquica, tienen una estrecha relación con los recursos lingüísticos que utiliza el sujeto modal que habla en el poema. Sujeto modal que en este trabajo se denomina: *sujeto modal en psicosis*.

**PALABRAS CLAVE:** Acto de lenguaje, lugar terrible, psicosis, sujeto modal.

### ABSTRACT:

This article proposes two interpretive categories: *speech act and terrible place*. From the critical contributions of the theory of enunciation, the notions of the subject and the passage to the act provided by psychoanalysis, it performs an interpretive reading of poems written by four Hispanic-American women of the 21st century who distance themselves from conventional forms of language. From this, it proposes a hypothesis: the poems that are read here are structured in a similar way to that of psychosis, since the traits that the psychotic subject shows within his psychic structure have a close relationship with the linguistic resources that he uses. the modal subject that speaks in the poem. Modal subject that in this work is called: *modal subject in psychosis*.

**KEYWORDS:** Speech act, terrible place, psychosis, modal subject.

## 1. INTRODUCCIÓN

El rol de las mujeres en la poesía hispanoamericana del siglo XXI ha venido aumentando vertiginosamente. Sus formas de decir, su participación en ámbitos políticos, sociales y artísticos le otorgan un panorama actual en el que se empieza a establecer un lugar de expansión tanto en el espacio creativo, como en el de la difusión, pues aunque “las voces de las escritoras y sus aportaciones fueron mayoritariamente sustraídas de la historia literaria (...) por circunstancias o intereses de diferente índole (políticos, religiosos, de clase) algunas se hicieron oír e incluso entraron en el canon” (Fariña, 2016, p 26).

De manera diversa sus expresiones dialogan con diferentes rasgos estéticos como:

1) el verbalismo directo, 2) la falta de puntuación (...) 3) temas más cotidianos -familia, la ciudad, los problemas diarios,...- y desde nuevos puntos de vista, 4) uso del lenguaje estándar y cotidiano, 5) rebeldía ante las convenciones estéticas y sociales, 6) yuxtaposición de poemas como fórmula de ruptura del poemario clásico, 7) formación universitaria e interrelación con otras disciplinas 8) incorporación personal y estética a las nuevas tecnologías (Peña, 2006, p.1)

En medio de estas características se encuentran otras expresiones que manifiestan un punto de vista más radical-específico centrado en la alteración de la forma y en un trato particular de la expresión: palabras divididas, invertidas, “rotas”, expresiones continuas, discontinuas, entre otras, que convierten al poema en un espacio de ruptura en el que se rechazan las convenciones para instaurar un modo de ser, de decir y de sentir más allá de las prohibiciones estandarizadas, pues el lenguaje

arrancado de nuestro control es un mundo que se nos ha arrebatado; un mundo en el cual el lenguaje se vuelve una herramienta para la descripción del mundo, las palabras meras instrumentaciones para representar este mundo. Esto se refleja en el movimiento histórico hacia la ortografía y la gramática uniformes, con una ideología que enfatiza lo no-idiosincrático, las transiciones suaves, la eliminación de rarezas, y cualquier cosa que concentre la atención en la lengua misma (Bernstein, 2013, p.36)

Notando la intención de algunas poetas por volver a esas ideologías idiosincráticas y a esas “rarezas” de las que habla Bernstein (2013), este estudio realiza una lectura interpretativa de un conjunto de poemas escritos por Romina Freschi (Argentina, 1974), María Paz Guerrero (Colombia, 1983), Alba Ceres (España, 1986) y Juliana Monrroy (Colombia, 1989). Desde los aportes críticos de la teoría de la enunciación, las nociones de sujeto y el paso al acto que aporta el psicoanálisis, propone



dos categorías para acercarnos a la comprensión de sus poemas: *acto de lenguaje* y *lugar terrible*.

En un primer momento se plantea el desarrollo de la noción de sujeto desde tres perspectivas: 1. La de la instancia inicial: proceso de construcción cuando el ser humano es atravesado por el lenguaje. 2. La del sujeto psicótico: que toma distancia del primero rechazando el significante, buscando una ruta hacia la *cosa*, hacia el “resto” que perdió cuando fue atravesado por el lenguaje. 3. La del sujeto modal en psicosis: una forma de ser del sujeto lírico que se caracteriza por modelar la realidad a través de un uso particular del lenguaje proponiendo una disposición distinta de los significantes, de los signos de puntuación y de las ideas. Se denomina así por considerar que asume una postura análoga a la que caracteriza al sujeto de la psicosis dentro de su estructura psicótica<sup>1</sup>.

En un segundo y tercer momento respectivamente, se sugieren el *acto de lenguaje* y el *lugar terrible* para entender la forma en la que el sujeto modal en psicosis se desconecta de la disposición estructural que lo edifica.

Como en el *paso al acto* (Lacan, 2007), el *acto de lenguaje* aparece en el momento en el que el sujeto modal en psicosis se “deja caer” de la estructura de la “escena” que lo sostiene dentro del marco de la realidad. En esa caída hay una pérdida de la función del Gran Otro por parte del sujeto (Smith, 2018, p.724), y desde esa pérdida, el sujeto modal en psicosis se desplaza en busca de lo real oculto apostándole a un *lugar terrible* o *locus eremous* desde donde desafía el orden simbólico del lenguaje. En este tipo de lugar se instala y se manifiesta por medio de expresiones que fluyen vertiginosamente: palabras divididas, letras tachadas, invertidas, separadas, irrupciones abruptas e ideas impetuosas expresadas con casi ninguna secuencialidad, entre otras características.

## 2. NOCIÓN DE SUJETO

El sujeto del psicoanálisis (Lacan, 2003), más que una categoría, se entiende como una noción, un estado de construcción en constante movimiento que empieza a gestarse cuando aparece el lenguaje.

1 *La cosa*, *Das ding* en alemán, fue definida por Freud (1973) como algo inalcanzable que se encontraba más allá del inconsciente. Un “elemento” perdido en el momento en el que aparece el lenguaje y hace que la experiencia pase, en términos de Lacan, del registro *real* al *simbólico*. *La cosa* entonces, es *lo real* que se escapa de la significación. Lacan utilizó el término *cosa* durante mucho tiempo pero en el Seminario VII *La ética del psicoanálisis* habló del *objeto a* y lo relacionó a ésta. Si para Freud *la cosa* era una suerte de Arcadia, de bien supremo, experiencia original a la que el sujeto siempre querrá regresar, para Lacan cuando el sujeto intenta volver a ella, se convierte en algo ominoso, *abyecto* desde el planteamiento de Kristeva (2006), pues procurar volver a ese estado implica alejarse del acuerdo, forcluir, rechazar, tomar distancia del universo de la significación, arrojarse, como se notará que lo hacen el sujeto psicótico y el sujeto modal en psicosis.

Lenguaje-sujeto-lenguaje se sostienen a partir de una correspondencia: el primero atraviesa al segundo estructurándolo, y este a su vez, interviene al primero dándole significado, modificando su estructura, volviendolo aprehensible: “Es en y por el lenguaje que el hombre se constituye como sujeto; porque el solo lenguaje funda en realidad, en su realidad que es la del ser (...). La subjetividad (...) aquí es la capacidad del locutor de posarse como sujeto” (Benveniste, 1958, p.2)<sup>2</sup>.

En ese proceso de subjetividad, el lenguaje representa la inscripción de una falta, estado de carencia, condición emergente, producto del desplazamiento de una “entidad” que pasa de un orden a otro: de no simbólico a simbolizar, y desde esa naturaleza, algo de él queda sin registrarse, sin decirse:

Este sujeto es definido por su articulación con el significante: S (tachado) es un efecto del significante. S (tachado) como sujeto, es un sujeto dividido, escindido. Esto quiere decir: un lugar, determinado por el significante, pero vacío del mismo. Y es al mismo tiempo el significante borrado, un hueco, un espacio vacío, en la red significante (Frydman, 2004, p.3)

De este modo “el significante es el instrumento con el que se expresa el significado desaparecido” (Lacan, 2009, p. 317), viene desde afuera, desde el Otro para configurar una transición, para gestar unas consecuencias estructurales en las que eso que desapareció se convierte en el propósito del “nuevo hablante”. Por eso una búsqueda permanente se instaura, y por eso también, aparecen otros modos de expresión como los que se manifiestan por medio de la poesía o el arte<sup>3</sup>:

La poesía no cuenta historias. Es de un orden diferente al de la ficción. No inventa otro mundo. Transforma la relación que uno tiene con este. Como los poemas son inseparablemente un juego de lenguaje y una forma de vida (...) no hay temas o sentimientos por un lado y formas por el otro. Sino una subjetivación, una historicidad radical de todo el lenguaje (Meschonnic, 2007, p. 43)<sup>4</sup>

2 El significante no podrá ser “comprendido” si no aparece la señal del sujeto, su movimiento y constitución dentro de la cadena de significante. La realidad del contexto se sitúa gracias a la aparición del significante y lo *real* se oculta gracias al mismo procedimiento. Las versiones al español de los textos citados de Benveniste y de Rabatel más adelante son nuestras.

3 La poesía y el arte aparecen como una de las posibles vías para “perseguir” el “objeto perdido”, esa condición de resto que nace cuando el significante venido de afuera llega para instaurar lo suyo, lo compartido, lo del Otro que regula el pacto y que desplaza lo esencial del ser vivo que está por convertirse en sujeto.

4 Meschonnic establece una diferencia entre historicismo e historicidad. El historicismo se refiere al modo en que el sentido de los fenómenos artísticos y literarios se reduce a la acumulación de datos asociados a las condiciones temporales, políticas y sociales vistas e interpretadas de manera progresiva - lineal. La historicidad en cambio, se relaciona a una instancia más holística en la que se le da profundidad a los acontecimientos, relacionándolos con otros tiempos, otras situaciones y construyendo conceptos que dialogan con el pasado y el “infinito de sentidos juntos” (2014, p.19) sin dividir, categorizar o estandarizar los fenómenos en épocas, ismos o datos. Esto último es lo que llama la atención de este estudio, en el sentido de las experiencias más holísticas a las que añadiremos también las más “inconsciente”, primarias.



Aún así, ni el lenguaje ni el sujeto pueden declarar directa y transparentemente lo que son o lo que representan. Desde su concepción trazaron una distancia significativa entre las palabras y las cosas. Este modo complejo de habitar el lenguaje pone en evidencia una “certeza”: hay algo velado que no se puede expresar, como se lee en este fragmento del poema *Uma historinha em três quadrinhos e uma nota de roda pé* de la poeta colombiana Juliana Monroy (2021)<sup>5</sup>:

¿Ha cambiado algo?  
Como en... el momento cero de la historia, ellos quieren poseerte.  
E incluso cuando tu nombre pareciera indicar que estás libre: mustang, de mesteño  
("Dicho especialmente de un caballo o de una res vacuna: Que  
no tiene amo o no está domado"),  
el lenguaje vuelve a traicionarte, y si no tienes dueño,  
"Perteneiente o relativo a la  
Mesta",  
asociación de ganaderos que se queda con los mestecos, es decir, con los que  
osaron a volverse monstruos.

(Monroy, 2020, p.1)

“Como en... un momento cero de la historia”, un momento en el que ya había otro que quería “poseerte”. Una prisión externa, un punto de dominación, de límite representado por el Otro, “incluso cuando tu nombre parecía indicar que estás libre: mustang, de mesteno”, evocando también la raza de caballos que fueron introducidos desde España en los comienzos de la conquista de América y con ellos, la “esperanza” del nombre como una supuesta forma de libertad. Libertad-fracaso porque el nombre no garantiza nada, ata, limita más.

Frente a esto: decepción. Referencias a un campo de dominación en el que el ser humano está inmerso sin muchas posibilidades. Un campo de dominación que se

---

5 “Una historia entre tres historietas y una nota al pie” sería el nombre en castellano. Este poema se encuentra publicado en una plataforma digital y hace parte de un libro inédito que se llama *Di(e)stancias*. Juliana Monroy nació en Bogotá en el año 1989, estudió filosofía en la Universidad Nacional de Colombia, Maestría en Literatura Comparada en la Universidad Federal de Integración Latinoamericana de Brasil, y actualmente es becaria del CNPq cursando un doctorado en la Universidad Federal de Santa Catalina en el que investiga los dispositivos editoriales del arte plástico argentino y brasileño en las décadas de 60 y 70. Ha publicado cuentos y ensayos sobre sus investigaciones en diferentes medios de difusión tanto físicos como digitales.

relaciona al lenguaje, a su destino de atadura y sujeción, como se lee en los siguientes versos:

Monstruosas fuimos expulsadas del lenguaje.  
revés de la Historia.  
nuestra historia re(s)iente  
No tiene grandes hechos.  
No tiene grandes nombres.  
Solo pequeñísimos  
insignificantes  
movimientos  
de cuerpos en mutación.  
¿Quién los cuenta/quién nos cuenta?

(Monroy, 2020, p.1)

Cada línea representa un reclamo frente a las fuerza opresoras de los sistemas instalados en la sociedad. Cada línea propone un “reves de la historia”: expulsadas del lenguaje, una historia que re(s)iente es una historia que, vista desde la otra orilla sin grandes hechos y sin nombres, pesa dos veces. La imagen proyectada hacia afuera, la identificación con la insignificancia, con pequeñísimos movimientos de cuerpos en mutación, sujeto mujer, doblemente invisibilizado, expone la necesidad de un reconocimiento de sí, en medio de una situación de indefensión, falla, pérdida.

Entonces, emerge un estado de conciencia: lo que toma forma dentro del campo del lenguaje es una de las múltiples configuraciones de la realidad, una incertidumbre, una duda. Quien lo usa se somete a sus condiciones, se acomoda a esa realidad compartida, a ese artificio colectivo avasallador:

en la exacta medida en que el prejuicio de la razón nos fuerza a asignar unidad, identidad, duración, sustancia, causa, coseidad, ser, nos vemos en cierto modo cogidos en el error, necesitados al error (...) El error tiene como abogado permanente (...) a nuestro lenguaje. Por su génesis el lenguaje pertenece a la época de la forma más rudimentaria de psicología: penetramos en un fetichismo grosero cuando cobramos conciencia de los presupuestos básicos de la metafísica del lenguaje, dicho con claridad: de la razón (Nietzsche, 2000, p. 54)

En oposición a esto, el lenguaje poético, “comunica una fase inédita de la vivencia humana, una interpretación peculiar y condensadamente significativa de la experiencia” (Maglia, 2001, p. 15). Desde el poema, intenta capturar eso que está debajo del signo, de la razón y del discurso dominante. Busca trascender los límites del lenguaje, y, desde el lenguaje mismo, emprende un acercamiento a la *cosa* esquiva que se esconde en las palabras: “es mediante la función aisladora, conclusiva y tranquilizadora de la



forma que se realiza la creación estética como una nueva evaluación del autor-creador y del receptor contemplador frente al contenido” (Maglia, 2001, p. 20), por eso el sujeto anhela siempre ese tiempo, espacio, lugar, objeto perdido.

#### 2.1. SUJETO PSICÓTICO

El sujeto psicótico rechaza el significante fundamental que está representado por la Función del Nombre del Padre (Lacan, 2003). Se instaura desde sus propias elaboraciones, rechazando el registro de lo simbólico, no dejándose atravesar por él, tomando distancia de todo aquello que desde la normatividad lo dejaría alineado al sistema de signos, a la gramática de la vida, y por supuesto, a la del lenguaje que se posa como el gran representante del Otro:

Se trata del rechazo, de la expulsión de un significante primordial a las tinieblas exteriores, significante que a partir de entonces faltará en ese nivel (...) Se trata de un proceso primordial de exclusión de un interior primitivo, que no es el interior del cuerpo, sino el interior de un primer cuerpo de significante (...) una puesta a prueba del exterior por el interior, de la constitución de la realidad del sujeto en un nuevo hallazgo del objeto (Lacan, 2009, p.217)

Este significante es muy importante porque antes de él solo existe el que está representado por el deseo de la madre. Hasta ese momento, el niño considera lo transmitido por la figura materna como algo absoluto, algo que en apariencia no carece de nada. ¿Absoluto como ocurre con el valor que el poeta le da a la poesía, al discurso poético, al lenguaje esencial que propone desde las expresiones más clásicas hasta las más experimentales? ¿Poesía como valor único, superior o inferior, pero irreductible, irremplazable, similar a la experiencia del niño? De ser así ¿Quién habla en el poema? ¿Cómo lo hace?

#### 2.1. SUJETO MODAL EN PSICOSIS

“El poema, codificado como tal, según la elaboración de Lotman, es un sistema secundario. En tanto poema, el discurso es construido por un locutor, un Yo lírico que planifica estímulos lingüísticos y efectos anímicos” (Calderón, 2020, p.3), lo que supone un movimiento continuo, un proceso cambiante en el que el “poeta”, la persona que escribe el poema, no habla directamente, sino que encuentra distintas formas de exposición en las que se vale de sujetos modales, puntos de referencia y de focalización:

La noción de sujeto modal (o centro de perspectiva) es útil para el análisis del sujeto en lingüística (Vion 1988) y en particular para el de los enunciados dialógicos que aparecen tan poco por el borrado enunciativo, que es, como Vion 2001 nunca cesó para recordarlo, sólo un simulacro (Rabatel, s.f, p.55)

El sujeto modal aparece entonces como un centro de perspectivas. Una y muchas posibles formas en las que se le pueden presentar al lector, uno o varios enunciadores para afirmar, negar algo, expresar una idea, debatirla, proponer un discurso, representarlo, ironizar con él:

El lenguaje sólo es posible porque cada hablante se hace pasar por un sujeto refiriéndose a sí mismo como yo en su discurso. De este modo, yo postula otra persona, la que, aunque exterior a “mí”, se convierte en mi eco (...). La polaridad de las personas, tal es la condición fundamental en el lenguaje, del cual el proceso de comunicación, del que partimos, es sólo una consecuencia completamente pragmática. Una polaridad, además, muy singular en sí misma, y que presenta un tipo de oposición cuyo equivalente no se encuentra en ninguna parte, fuera del lenguaje (Benveniste, 1958, p.2)

En este sentido, el sujeto modal en psicosis aparece como una forma de ser del sujeto lírico, modela la realidad a través de un uso particular del lenguaje rechazando las vías de expresión convencionales y proponiendo una disposición distinta de los significantes, de los signos de puntuación y de las ideas:

¿Cambiado algo ha?<sup>1</sup>  
¿Cómo escribir un poema desde el anverso del lenguaje?  
Ejaugnel led osrevna le edsed ameop nu ribicrse omóc?

1 oicen opreuc led dadilaireram elbacudeni al ed sojopsed sol ertne racsub

(Monroy, 2020, p.1)

El último conjunto de versos del poema de Juliana del que se viene hablando altera el orden de las expresiones invirtiendo la forma de las palabras. Un lenguaje al “revés”, que dice lo mismo pero en un salto, una vuelta que intenta, como podrá verse también en los poemas siguientes, dirigirse al estado más “original” de las cosas, pues el sujeto modal en psicosis propone un punto de focalización des-centrado en el que desde el plano subversivo intenta acercarse al *real* oculto en las primeras instancias en las que el lenguaje lo fue sujetando, despojando de “sí”. Desde una deconstrucción del lenguaje, este sujeto emprende por el camino de la inversión, un acercamiento al objeto perdido que lo sostiene, a la *cosa* esquiva, velada.

Por otro lado, siguiendo la lógica de que una nota al pie sirve como punto de referencia para ampliar una perspectiva, definir, desarrollar una idea, explicar algo... llama la atención el uso de una nota al final del poema justo en la pregunta “¿cambiado





algo ha?”. La nota plantea una respuesta directa a la pregunta con este verso: “oicen opreuc led dadilaireram elbacudeni al ed sojopsed sol ertne racsub”, lo que permite pensar: 1. La respuesta no está en el poema sino por fuera de él y solo se puede manifestar en una nota al pie escrita al revés 2. El lenguaje en su estructura “normal” no funciona, necesita alterarse y sugiere buscar entre los despojos, el resto, lo que queda al margen, por fuera de la “ineducable materialidad del cuerpo necio”, la materia, lo que no se puede simbolizar.

### 3. ACTO DE LENGUAJE

El acto de lenguaje surge en el momento en el que el sujeto modal en psicosis se “deja caer” de la estructura simbólica que lo sostiene. Se refiere a lo que sucede cuando desde el lenguaje se deshace de manera continua o por momentos el lazo con el Otro<sup>6</sup>:

hay soles danzantes  
huevo explosivo  
tes  
dien  
ar  
a el ojo  
y las manos  
tes  
an  
cer  
la  
(Monroy, 2020, p.1)

Las palabras divididas, escritas por sílabas empezando por el final (tes / dien / ar/), exponen un sujeto que se desconecta de la disposición edificante “lógica” de la expresión y se dirige hacia el plano que “esta más allá del automaton, del retorno, del regreso, de la insistencia de los signos” (Lacan, 2006, p.62)<sup>7</sup>.

6 Acto de lenguaje es la categoría que se propone en este estudio inspirada en el pasaje al acto lacaniano. El pasaje al acto no es una experiencia exclusiva del sujeto psicótico pero si presenta una particular aparición en él. Para el sujeto del psicoanálisis, el pasaje al acto se vive a partir del “contacto” con aquellas experiencias que se encuentran del lado que está “borrado al máximo por la barra” (Smith, 2018, p. 725), todo aquello que está del lado oculto, que perdió de sí mismo cuando apareció el gran Otro. Autoagresiones, automutilaciones, actos impulsivos, agresivos, o el suicidio como caso extremo serían algunos ejemplos del paso al acto. Ahí, el sujeto se arroja completamente, renuncia a la experiencia de la falta de una manera extrema radical y se “suelta” del mundo simbólico momentánea o definitivamente según el caso.

7 En *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* (2006), Lacan retoma las expresiones *tyche* y *automaton* de Aristóteles para explicar su propuesta. La *tyche* sería el encuentro con el registro de lo real, mientras el *automaton*, el entramado de signos, la cadena significativa que mantiene “velado” al primero y se asocia al registro simbólico.

En un sentido similar, el siguiente poema de Alba Ceres (España, 1989) intenta escribir la expresión de alguien que está tratando de hablar mientras llora. Con ese “tartamudeo” visual, se des-ata del mandato de esas otras posibles expresiones homogeneizadas para “decir” un llanto:

\*\*\*

ma  
má a ma  
rilli ta  
muert ta  
co n el lab  
io torc  
ido id o  
p ara  
el bes o  
úl  
tim  
o

(Ceres, 2021, p.1)<sup>8</sup>

El llanto aquí no quiere nombrarse, quiere palpase desde la forma, atravesar el margen de las palabras, entonces, un modo de regresión al balbuceo y a la autonomía operan. Aparece un lenguaje que desde su accidente inicial con el significante, “ordena” el significante “desordenandolo”, dejandolo ser, “pues la función del lenguaje no es informar sino evocar” (Lacan, 2007, p.35) y desde esa evocación, desde ese otro lugar, transmitir un efecto.

Como en el pasaje al acto en la psicosis (Lacan, 2009), el acto de lenguaje es el medio a través del cual el sujeto modal que habla en el poema rechaza los paradigmas del lenguaje mismo, se rehuza a aceptar la castración que desde la ley reguladora se le impone y en oposición a esto, manipula la expresión llevandola a un lugar limite en el que “el Gran Otro no ocupa el lugar de intérprete, garante del sostenimiento de la palabra, vía de la articulación de la cadena significante” (Smith, 2018, p.724) sino que

8 Alba Ceres nació en Nápoles en 1986, tiene formación en Mediación comunicativa, trabaja como profesora de música en Alicante, toca el violonchelo y cuida plantas. Escribió *El pequeño cuaderno a grieta* (Ejemplar Único, 2014) y ha participado en numerosas recopilaciones como *La Tribu* (2015), *El fanzine Carne para el perro* (Letras de Contestania, 2017) o *Ixquic*. Antología internacional de poesía feminista (Verbum, 2018). Puede leerse constantemente en su blog personal *Extraña forma de vida: devidaextrana.blogspot.com.es*. Los poemas citados aquí forman parte de su libro *Luciérnaga* (Kriller 71, 2017)



se presenta una identificación con lo que está por fuera del símbolo, con el “pedazo” que perdió, objeto despojado con el que aspira tener:

un tratamiento real (...) donde el Sujeto realiza en acto el efecto que es el más propio de lo simbólico: la negativización del ser, no hay ser, y necesitamos de las identificaciones, puesto que aquello que hubiera sido, fue alcanzado por el significante. Hay una particular relación entre el significante forluido, y el tratamiento de su retorno en lo real mediante el pasaje al acto. (Smith, 2018, p.725)

En el fragmento 7 del poema “casa uno” de Romina Freschi (1974) podemos ver también algo de esto<sup>9</sup>:

Casiasco.Lourbanotambiensemealojarepleto.Losperíodosdeceguerarom  
penlacabeza,matan.Haytanto,quenopuedover.Ciegaestoycontodoesto,in  
terna,elúnicoespacioeseltiempoyreccorromilvecesestasolacasa,estasolaca  
lle,éstasolamente.Cadapalabrameciega.Meafferroalateoríadequcadapoe  
tatiensuperíodoexperimentalenelquerompeellenguajeparaencontrarel  
suyooencontrarseasímismoenél,loqueseríalomismo,quizás,¿no?Uno desigual  
alenguaje|Nohehechoningúndescubrimiento|Siunoesunoyellenguajeesuno,  
entoncesitodoslosdemássonmultiplicadosporuno,todoslosdemássonlengua  
je|todoslosdemássonuno|todossomosuno|uno0demasiado

El aglutinamiento de las palabras evoca expresiones “monolíticas” que agrupan letras, morfemas y significados separándose del pacto establecido, volviendo casi al estado pre-edípico del ejercicio de, como diría Khlebnikov en Bernstein (2013), un “lenguaje situado más allá de los límites de la razón ordinaria” (p.164)<sup>10</sup>:

Aunque conserva los signos de puntuación, las frases se convierten en una “gran palabra” o en muchas palabras amontonadas intentando formar una unidad más arbitraria. Expresiones como “Haytanto,quenopuedover.Ciegaestoycontodoesto”, muestran un estado de conocimiento sobre lo que se encuentra en algún lugar y sobre la necesidad de exponerlo. Estos actos de lenguaje aparecen como un medio para hacerlo:

9 Romina Freschi nació en Buenos Aires en 1974, es licenciada y profesora de letras de la Universidad de Buenos Aires, comenzó a publicar poesía en los años 90. Fue una de las fundadoras de *Zapatos Rojos*. De 2004 a 2018 dirigió la revista de poesía y crítica *Plebella*. Hoy forma parte de *Juana Ramírez Editora*. Publicó los libros *Redondel* (1998/2003), *Estremezcales* (2000), *Marea de Aceite de Ballenas* (2012), *Juntas* (2014), *Libro Có(s)mico* (2015), *Todas cuerdas* (2017), *Soslayo* (2018) y la plaqueta *Fallo* (2018). *Eco del parque* (2016) ha sido traducido al inglés por Jeannine Pitas. Su edición bilingüe salió en 2019 por la editora Eulalia (EE. UU.). El poema citado aquí se encuentra en el libro *El-pE-Yo* (2003)

10 En el sentido del monolito que propone Lacan en *El deseo y su interpretación* (1958-1959), cuando considera que en ese momento primario en el que el sujeto no está dividido todavía, mantiene su estado de “unidad” y en consecuencia a dicho estado, se expresa “monolíticamente” (p. 42)

“Cadapalabrameciega.Meafferroalateoríadequecadapoe/  
tatienesuperíodoexperimentalenelquerompeellenguajeparaencontrarel/  
suyooencontrarseasímismoenél,loqueseríalomismo,quizás,¿no?”.

¿Modificar el lenguaje para tener su “periodoexperimentalenelque”, lo que probablemente quedo tachado, escondido de él pueda asomarse? En estos modos de expresión, por un momento aparece un emisor compacto, no dividido, condición límite para cualquier hablante.

Así, el acto de lenguaje del sujeto modal en psicosis a través del poema, produce un acercamiento a eso que quedó por fuera cuando apareció el significante, pues, por esta vía, como ocurre en la psicosis, lo que quedó del otro lado, retorna en lo *real*<sup>11</sup>.

#### 4. LUGAR TERRIBLE

Esta categoría se refiere al lugar opuesto al de la arcadia o *locus amenous*. En su “retirada”, el sujeto modal en psicosis se sitúa en un “espacio yermo”, confuso, difícil, oscuro, enveresado, cuya naturaleza es opuesta al esquema del lugar ameno (Foresti en Perelmuter, 1998, p.251).

Al transitar la secuela que deja la ruptura de la cadena significativa de la que ya se ha hablado, surge una ambientación apartada del mundo en la que es posible dejar fluir cualquier impulso, deseo, necesidad. Desde allí, desafía el orden simbólico por medio de expresiones que fluyen vertiginosamente y “desrealizan” el paisaje para crear un tópico de lugar repulsivo (Mencé - Caster, 2020, p.1), el *locus eremus* o *lugar terrible*.<sup>12</sup>

En el primer fragmento del poema “Ponen XXXXX” de la poeta colombiana María Paz Guerrero (1983), se destacan tres elementos: 1. El uso de signos de pregunta y de

11 Es importante recordar que existe un afecto primario inicial con la *cosa*. Un afecto esencial que fue castrado por el enajenamiento, la prohibición, la exclusión a la que se somete el sujeto del lenguaje con relación a todo lo que en tanto *cosa*, *real*, podredumbre, se refiere. La cosa queda por fuera del significado justamente por su condición innombrable. Imágenes como los fluidos, un cuerpo en descomposición, una porción de materia fecal, de tripa, de carne, entre otros, aparecen como ejemplo. A ese afecto es al que se busca volver, a esa instancia es a la que se apela y desde ese marco, por esa vía, es que retorna lo *real*.

12 La expresión *locus eremus* proviene del latín. Se relaciona a un lugar “desertico”, apartado, lejos de la ciudad o del centro. No tiene vegetación, no está cultivado o no se puede cultivar. Representa una suerte de espacio muy distanciado del espacio habitado y conocido por la mayoría o por “todos”. Se asocia a la pobreza, a la ausencia, a lo que carece. Un lugar sin árboles florecidos o arrollos como suele describirse el de la vitalidad y la satisfacción que se asocia al *locous amenous*, pues “nuestro” *locus* es completamente antagonico a este: en lugar de prado o hierba, sequía, piedras. En lugar de pájaros, mariposas, ruiseñores; serpientes, arañas, fieras. A cambio de la protección y la sombra de los árboles; la exposición al sol, al calor, al padecimiento, al frío, a la nieve o a la tristeza. Se trata de una atmósfera solitaria, una experiencia literal y conciente de la falta que no se motiva a dialogar con algo que no sea la situación subjetiva y singular del que la padece. Se trata de la vivencia inedita dentro de ese otro sistema que se expresa paralelamente bajo las propias “leyes” y circunstancias del que lo habita.

admiración que no enmarcan ninguna expresión verbal 2. La presencia de símbolos como +, ///, ( )<sup>0000</sup> 3. Tachaduras sobre los símbolos y las palabras.



(Guerrero, 2022, p.34)<sup>13</sup>

Los tres elementos insisten en lo mismo: una señal distinta debe venir a reemplazar a las palabras. El “deber ser” del lenguaje tiene que desplazarse a la fuerza con un rasgo de violencia que rechaza el significante para poner otra “pieza” en su lugar. El significante no dice lo que el sujeto modal en psicosis quiere decir y como consecuencia, emerge una “extraña reorganización, destrucción, deconstrucción del poema”, en la que el “reordenamiento del significante” produce expresiones de aparición incierta que vendrían a decir que en el lenguaje sobra o falta algo, o en su defecto hay algo que está errado (Esqué, 2004-2005).

El nombre del poema ubica al lector dentro de un campo semántico que evoca la acción de calificar. Dentro de dicha acción, la X es un símbolo universal de lo que está prohibido o de lo que está mal. Así, *Ponen XXXXX* se refiere a la labor que ejercen los que ponen la X, los que evalúan, los que califican lo que otro hace<sup>14</sup>.

13 Maria Paz Guerrero nació en Bogotá en 1982. Estudió literatura en la Universidad de los Andes, realizó la maestría en literatura comparada de la Universidad de la Sorbona Nueva, París, con tesis titulada “Del silencio al instante en la poética de José Manuel Arango”. Ha dirigido seminarios de poesía y actualmente es profesora de tiempo completo del departamento de Creación Literaria de la Universidad Central. Este poema forma parte del libro *Los analfabetas*, Editorial la Jaula, 2022. Los poemas se presentan en registro fotográfico para conservar el registro original en el que fue escrito por las autoras.

14 Simbólicamente una “palomita”, “chulito” o “checkmark” se asocian a lo que está bien o es correcto ☺, mientras que la X representa lo que está prohibido, incorrecto o mal. Un evaluador determina las cualidades, aptitudes, defectos que alguien o algo tiene para desempeñarse en alguna actividad específica, por eso en la acción de calificar se involucran aspectos que por lo general han sido transmitidos por un contexto compartido. Culturalmente y por tradición, la evaluación tiene una connotación agresiva. El que evalúa se ubica en un lugar de superioridad frente al evaluado, desde allí expone su calificativo y marca un límite violento entre lo que supuestamente está bien y lo

Desde ese lugar “subordinado” se escribe el poema. El sujeto modal en psicosis escribe como si tuviera incrustada la voz del “evaluador” que le dicta cada palabra, como si un recuerdo constante lo acechara, como si tuviera en frente o hubiera interiorizado al “opresor”. En este sentido, el poema muestra una escritura impetuosa en la que aparecen sucesos sin conjunciones o preposiciones que las unan. Palabras-mandato-acción que transmitidas violentamente desde afuera, no pueden “ejecutarse”, como se lee en los siguientes versos del poema en mención:



(Guerrero, 2022, p.34)

La forma imperativa del verbo sobresale. Acciones inmediatas que se escriben una detrás de otra sin “respiro”, expulsión continua de palabras que tienen que ejecutarse de manera inminente como si se “exprimiera una fruta del trópico” / “una fruta violenta” / “una fruta exagerada”.

El trópico del que habla el sujeto modal en psicosis es un trópico violento. “Una bala”, “cuchillos”, “la metralleta”, un espacio que “se cubre todo con granadas” mientras la voz del que ordena insiste en el mandato, en la introyección de la norma transmitida de manera agresiva, pues tanto en el contexto de la normativización como en el de la guerra, todo ocurre de manera violenta.

Lo que en un comienzo se muestra como una voz opresora que ejecuta poder sobre el que escribe, finalmente se convierte en un lugar de resistencia que se plantea desde la forma de la escritura del poema. Una batalla que el sujeto modal en psicosis emprende no hablando en primera o en segunda persona, ni emitiendo alguna queja, pues su voz está “borrada”, sino plasmando la voz del Otro, evocando cada cosa que éste dice

---

que está mal. La mirada del Otro limita la subjetividad. En este sentido, los ámbitos formativos que se generan dentro de la estructura familiar y los modelos de educación de la escuela tradicional, son un claro referente de esas formas de evaluar, exigir y ordenar, que se plantean en el poema.



y desde esa misma voz, escrita desde el rechazo, desde el conflicto que genera, lo expone, lo denuncia.

En este orden de ideas, el final del poema es decisivo: “una idea se construye / CLARAMENTE / desde la letra enmarañada”. Desde la letra, desde la intención caligráfica, gráfica, no desde la palabra. Letra enredada, caligrafía revuelta, grafos que agreden la hoja y el espacio en blanco intentando decir de manera distinta. Se trata de un texto que articula una experiencia subjetiva frente a la objetividad extrema del que da las órdenes en el poema.

Por otro lado, las expresiones que aparecen tachadas pueden interpretarse como aquellos textos que son censurados por el sujeto modal en psicosis que habla, luego de haberse “arrepentido” de lo que escribió. El contenido semiótico de la tachadura alude cronológicamente hablando a la necesidad de tapar, cubrir, rasgar una expresión que se considera fallida o errática (Panofsky, 2001)<sup>15</sup>.

De esta manera, la *borradura* o *tachadura* se convierten en elementos constitutivos del hacer en la escritura:

Lo borrado y lo tachado es relevante para comprender la forma y el sentido de los textos. Entre las tachaduras a través de la dubitación y la reescritura (...) Se trata de una borradura ontológica que puede continuarse en distintos ejercicios en la poesía de las promociones más recientes” (Ballester, Higashi, 2017, p.11)

En torno a esto, Derridá (2018) propuso dos expresiones: *biffure* y *rature*. Las dos son formas de obliteración. Las dos responden a un estado de inseguridad, inconformismo, miedo con relación a la correspondencia entre lo dicho y lo que en efecto se desea decir<sup>16</sup>.

Como se lee en el poema, el mensaje sólo podría transmitirse si hay un proceso de asociación de cada uno de los significantes en torno al cuestionamiento de su propio uso. La tachadura que los atraviesa, esa negación de ellos mismos, funciona como una acusación abierta de su “inservibilidad”, como el afianzamiento de una crítica

15 Las investigaciones de Erwin Panofsky plantean elementos que permiten la comprensión de una obra de arte, expresión o ejercicio artístico. A partir del análisis de elementos semióticos o visuales como códigos, señaléticas, símbolos, colores, textura, formas, entre otros, es posible interpretar estados emocionales, discursos conceptuales, políticos, o contenidos de tipo filosófico, social, emocional y/o psíquico. Sobre ello se entiende que el elemento del rasguño o tachadura presente en el poema *Ponen XXXXX* configura un significado, una intención artística cargada de un discurso, gestus e intención que se remite al error, a la equivocación, al rechazo de lo dicho.

16 La palabra obliterar proviene del latín *oblitterāre* que significa “olvidar, borrar”, “anular, tachar” RAE (2021). La tachadura o *biffure* de las que habla Derrida, se refieren a la línea fina que se superpone al texto que se intenta suprimir, dejándolo visible. La borradura o *rature*, en cambio, denota la línea gruesa que oculta por completo un texto. Desde el planteamiento derrideano, esto puede deberse a un espectro de matices muy amplio que va desde el miedo simple, a la inseguridad epistemológica ante el dinamismo semántico de los conceptos filosóficos (Ballester, Higashi, 2017, p.10)

que solo puede materializarse al usar un significante y tacharlo de manera expuesta, abierta, para sugerir que desde esa privación de lo dicho, “algo se construya al borrar, sugiriendo ‘una cosa’ (un campo lingüístico) que está presente, mientras es suprimida” (Kosuth en Morgan, 2014, p. 64)<sup>17</sup>.

Así, la aserción que queda, lo que está presente aun la supresión, se convierte en una certeza que reemplaza, niega, sustituye, “tacha” la realidad: “Se trata (...) de un efecto de significante, en tanto su grado de certidumbre (segundo grado: significación de significación) toma un peso proporcional al vacío enigmático que se presenta, al principio, en el lugar de la significación misma.” (Lacan, 2003, p.516).

Desde la desconfianza, el temor y la imposibilidad de decir, se arroja una evidencia: “Este borramiento del referente, esta desvinculación radical con el concepto vacía totalmente al significado. El significante no remite a ningún significado, es la escritura de ese borramiento” (Gasque en Delgado, p. 17)

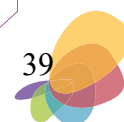
Todo parte de la experiencia de fracaso que se asocia a las palabras, al aparato del lenguaje, al discurso del Otro. La respuesta: *lugar terrible*, desplazamiento que se estructura en la forma del rechazo que representan la psicosis y el poema:

Un significante no es más que la presentificación de una ausencia (...) no es más que relación de diferencia, por ende carece de positividad. Si un significante es aquello que otro/s no es/son, significa que no posee una definición positiva en sí mismo, y sólo se define por su diferencia que llamaremos “pura” respecto a los demás significantes (Delgado, 2014, p.11).

Aquí la expresión se define desde los elementos que faltan. El significante trata de inscribir algo que es de otro orden. Por negación, transposición o contraposición, inscribe lo que no se dice ni se ve. Desde esta lógica, el significante siempre está tratando de sustituir un ausente que como en *Ponen XXXXX*, al percibirse insustituible, se tacha.

Todos estos elementos asedian al lenguaje, exponen su escasez y su carencia, como se puede leer de manera similar en el siguiente poema de Alba Ceres (2021):

17 En la literatura hispanoamericana del siglo XX hay varios ejemplos de escritura obliterada. El principal referente se encuentra en la poesía chilena con autores como Juan Luis Martínez (1942-1993) quien en 1977 publicó su libro de poesía *La nueva novela* con su nombre tachado, o Raúl Zurita (1951) en *Purgatorio* (1979) y *Anteparaiso* (1982).





cuida cada vez cada vez en cada boca la plegaria rezan  
cuida repentino un golpe la mirada súplica y dolor dolor  
y estrábica de vez en adelante siempre cuida la impoten-  
cia hace palabras como cuida hace plegarias cada vez se-  
dimentándose abisales cada vez cada plegaria rezan cuida

sabrás instinto rezan la memoria hace plegarias rotas  
que sabrás la mano aquí en la enfermedad en lo que rompe  
hace escondite cuida insiste que sabrás lo roto duele  
lo que escribe cuida cuida la oración si abajo buscas toca

rezan se hace y es sabrás como si siempre siem-  
pre ahora que sabrás como una hija que ha creci-  
do rezan cuida las palabras y las manos hilan ges-  
tan se hace vuelco el corazón sabrás caerlo y no  
temer el hilo anuda un alfabeto el gesto nace de las yemas

cada vez si cuidas tocas este fondo movedizo ah si si si si du-  
das cada vez qué incierto ruego hace la fe si escribe piel qué  
huella tiene rezan rezan cada vez la enfermedad hace ple-  
garias en un cuerpo toca toca si hay un dios está en el tacto:

Desde la ausencia casi total de signos de puntuación, las imágenes aparecen en medio de una fluidez que arroja palabras en torno al cuidado que hay que tener con la palabra misma: “cuida cada vez cada vez en cada boca la plegaria rezan (...) cuida la impotencia hace palabras como cuida hace plegarias”.

En esa sucesión de términos escritas sin mayor “filtro sintáctico”, el lenguaje es expuesto como una plegaria, como un rezo aprendido de memoria que se repite y se repite mientras el sujeto modal en psicosis lo advierte exponiendo en el poema esa condición de lazo que habría que estar rompiendo, atendiendo, arrancando: cuidate de la plegaria, cuídate de estar rezando como los demás.

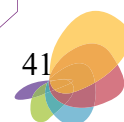
Del último fragmento del poema se resaltan cuatro expresiones: 1. “cada vez si cuidas tocas este fondo movedizo”. Como si darse cuenta, cuidarse, soltarse de ese rezo, representara la caída, la conciencia de un fondo inestable carente de solidez, *real* del que se viene hablando. 2. “si escribe piel qué huella tiene”. En este plano, surge una pregunta: ¿Hace, deja huella el significante? ¿Escribir piel es decir piel, sentirla? Desde esta lógica, la palabra en sí no dice mucho, la sugerencia de su revés, en cambio, convoca un movimiento, una expulsión hacia lo que carece de lógicas y formas habituales. 3. “rezan rezan cada vez la enfermedad hace plegarias en un cuerpo”. Como si estar adherido fuera sinónimo de estar enfermo, como si el cuerpo se volviera lenguaje, como si estar enfermo fuera sinónimo de hablar el lenguaje más “honesto” y sólo así pudiera expresarse. 4. “toca toca si hay un dios está en el tacto:”. No, “dios” no está en el lenguaje sino en la *cosa* de uno mismo, en el *lugar terrible* anhelado: piel,

cuerpo, enfermedad. El único dios posible, si es que existe, está ahí, en la miseria del enfermo, de lo que duele, de lo que no puede “escribirse”.

Con todo esto, el sujeto modal en psicosis ante su imposibilidad de acceder a lo *real* a través de las palabras, intenta romper el lazo que lo sujeta al lenguaje. Se construye a través del poema; parte de una lucha con el significante, que, a su vez, produce una cadena de significantes con una “lógica” distinta que se gesta en el *lugar terrible* que representa la manipulación de la expresión lingüística. Desde esta perspectiva, el significado no está determinado por el significante. Del primero se produce una “fuga”, fragmentación, fallo, fisura, *acto de lenguaje* con el que intenta acercarse a la *cosa* esquivada, *real* oculto en el símbolo y en la cadena de significación.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BALLESTER I, HIGASHI, A (2017) “Tachaduras y borraduras en la poesía mexicana Contemporánea”. Signos literarios. Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 8-43
- BENVENISTE, E (1958) “De la subjectivité dans le langage” Journal de Psychologie en pp. 1-7 Recuperado de <https://www.academia.edu/4254057/Benveniste>.
- BERNSTEIN, Charles. (2013) L=A=N=G=U=A=G=E ;CONTRAATACA!. México: Aldus
- BRETON, André (2022). Manifiestos del surrealismo. Buenos Aires: Editorial Argonauta
- CALDERON, Alí (2020). “La intención lírica. Notas sobre un archigénero” RECIAL, Volumen 10 No 17. Recuperado de <https://www.proquest.com/openview/364e5b909e98b74fd36ab23c81d7474d/1.pdf?pq-origsite=gscholar&cbl=5412854>
- CERES, Alba (2017). Recuperado de <http://latribu.info/poesia/poemas-luciernaga-alba-ceres/>
- CERES, Alba (2020). Recuperado de <https://lugarpoema.com/poesia-alicantina/>
- DELGADO, G. (2014). Consideraciones acerca del lenguaje en la psicosis. Uruguay: Universidad de la republica.
- DERRIDA, J. (1998) Márgenes de la filosofía. Madrid: Catedra. Recuperado de: [https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/la\\_difference.htm](https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/la_difference.htm)
- ESQUÉ, Xavier (2004). Clínica estructural de las psicosis: el significante en lo real. Recuperado en <http://www.scb-icf.net/nodus/contingut/article.php?art=204&rev=28&pub=1>
- FARIÑA, María Jesus (2016). “Reminismo y Literatura”. UNED. REI, 4, pp. 9-41
- FRESCHI, Romina (2003). Recuperado de [https://www.babab.com/no27/poemas\\_freschi.php](https://www.babab.com/no27/poemas_freschi.php)



- GUERRERO, María Paz (2022). Los analfabetas. Bogotá: La jaula
- LACAN, J (1990). La ética del psicoanálisis Seminario 7. Barcelona: Paidós
- LACAN, J (2007). La angustia. Seminario 10. Barcelona: Paidós
- LACAN, J (2003). Escritos. Barcelona: Paidós
- LACAN, J (2009). La psicosis. Seminario 10. Barcelona: Paidós
- LACAN, J (2006). Los cuatro conceptos fundamentales de psicoanálisis. Seminario 10. Barcelona: Paidós
- LOMBARDI, G (2000). "Trastornos del lenguaje". Algunos antecedentes en la psiquiatría clásica de la concepción del síntoma en Lacan. Recuperado en <http://www.forofarp.org/images/pdf/Praxisyclinica/Gabriel%20Lombardi/TrastornosLenguaje.pdf>
- MAGLIA, G. E. (2001). De la nostalgia demorada de la tierra al destierro amoroso de la nostalgia. Bogotá: CEJA.
- MARTINEZ, Luis (2006). "Poesía actual escrita por mujeres: una poética para el siglo XXI". Letras. Recuperado de <http://www.letras.mysite.com/pe100606.htm> [Fecha de consulta: 3/07/2022]
- MENCÉ-CASTER, Corine (2020) "Representér le pasage en castillan" Atlante, Revue d'études romanes. No 12 Universidad de Lille Recuperado de <https://journals.openedition.org/atlante/?lang=es>
- MESCHONIC, H (2014). Modernidad modernidad. México: La cabra editores.
- MONROY, J (2020). Uma historinha em três quadrinhos e uma nota de roda pé. Recuperado de <https://lugarpoema.com/poesia-colombiana-juliana-monroy/>
- MORGAN, Robert. (2014), "Joseph Kosuth y el palimpsesto freudiano" en El diálogo del arte pp. 50-60. Recuperado de: <https://issuu.com/imanolbuisan/docs/eldialogodelarte>
- NIETZSCHE, F. (2000). Crepúsculo de los ídolos. Madrid: Alianza editorial.
- PANOFSKY, Erwin (2001). Estudios sobre la iconología. Alianza Editorial. ISBN: 9788420620121.
- RABATEL, A (2012) "Énonciateur, sejet modal, modalité, modalisation". Regards sur le discours Langues & Langage, Aix Marseille Université, pp.55-72
- SMITH, María Celeste (2018). "Pasaje al acto en la psicosis... ¿Tratamiento posible del goce?" X Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XXV Jornadas de Investigación XIV Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires pp. 724-726

