

UNA VOZ: EL POEMA ENTRE EL CUERPO Y LA ESCRITURA



A Voice: The Poem Between Body and Writing

Perna, María Cecilia

María Cecilia Perna *

ceciliaperna@gmail.com

Universidad Nacional Arturo Jauretche / Universidad Nacional de las Artes, Argentina

Cuadernos de Literatura. Revista de Estudios Lingüísticos y Literarios

Universidad Nacional del Nordeste, Argentina

ISSN: 0326-5102

ISSN-e: 2684-0499

Periodicidad: Semestral

núm. 20, e2001, 2023

cuadernosdeliteraturaunne@gmail.com

Recepción: 01/08/2022

Aprobación: 25/10/2022

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/785/7853965002/>

DOI: <https://doi.org/10.30972/clt.0206619>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional.

Resumen: Este artículo aborda la complejidad de la lectura de poesía moderna en el ámbito académico. Siendo el poema un artefacto textual que lleva consigo la posibilidad de ser siempre actualizado en la voz, trae al hábito áulico de la lectura silenciosa una potencia rítmica, que pone en relieve las nociones de cuerpo y movimiento, así como la *calidad oral* de toda lengua, que pervive en la escritura a través de las marcas de estilo autorales.

Palabras clave: poema, escritura, calidad oral, cuerpo, ritmo.

Abstract: This article addresses the complexity of reading modern poetry in the academic field. As the poem is a textual artifact that carries with it the possibility of always being updated in the voice, it brings a rhythmic power to the classroom habit of silent reading, that highlights the notions of body and movement, as well as the *oral quality* of every language, which survives in writing through authorial style marks.

Keywords: poem, writing, oral quality, body, rhythm.

1. LEER

¿Qué es el silencio cuando es algo que se hace? Hacer silencio, decimos. ¿Qué relación tiene ese silencio con la escritura, con la lectura? ¿Cuánto del cuerpo insiste en el silencio? ¿Qué se presenta en eso que respira? ¿Qué significa la respiración de un poema? ¿Qué es una voz? ¿Qué es una voz poética?

Dejemos sobrevolando estas preguntas y hagamos una constatación simple: quizá hayamos leído demasiado en silencio. Demasiado tiempo con los párpados abiertos y los ojos corriendo de ida y vuelta horizontales en la página, en la pantalla. La mandíbula estrechada, los labios juntos, las muelas apretadas

NOTAS DE AUTOR

- * María Cecilia Perna es Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA), profesora e investigadora en la Universidad Nacional Arturo Jauretche (UNAJ) e investigadora en la Universidad Nacional de las Artes (UNA), Departamento de Artes Musicales. Como investigadora en el área de traducción literaria, en la UBA, trabajó sobre las obras de Sylvia Plath y Emily Dickinson. Tradujo la pieza *45' para un orador* de John Cage, para la puesta estrenada en el Centro Nacional de la Música, en 2015. Escribió los libros de poesía *La Boca de Mercurio* (Siesta, 2003), *Libro Chino* (Gogy Magog, 2009) *Visperas* (Zorra Poesía, 2009), *Otra Vispera* (Buenos Aires Poetry, 2016), *Australia* (El ojo del Mármol, 2017) y *Monroe* (Tanta Ceniza editora, 2019). Seleccionó y tradujo la antología de poesía de Emily Dickinson *Pequeños Pies* (Loca Mala, 2021).

y la lengua estática, pegada al paladar. Así nos enseñaron. Hay cierta culminación del aprendizaje, en la adquisición de la capacidad lectora, en el momento en que ya deja de ser necesario leer en voz alta para entender. A partir de ahí, todo refinamiento en la lectura pasa a ser una cuestión de comprensión. Algo, al hacer silencio, se interioriza y pierde contacto con lo demás. Se abre ese debate interno –ese batirse: pelarse y agitarse– un poco siempre misterioso, entre quien lee y el texto. La comprensión lectora. Esa soledad.

Los profesores –muy particularmente los universitarios– nos preguntamos muchas veces qué pasa en ese proceso de comprensión, cuando desde afuera vemos a nuestros estudiantes leer en silencio. “¿Qué estarán entendiendo?” nos decimos con un dejo de preocupación, sabiendo que es en ese lugar íntimo y solitario –que es también el lugar de un peculiar ejercicio de libertad– en el que deberemos intervenir, para asegurar la regulación institucional de un saber, que es externa al proceso de comprender. Y que, en el marco académico, la posibilidad de “leer en libertad”, de, justamente, construir nuevos saberes a partir de la relación con los textos, quedará otorgada sólo a quienes hayan pasado las pruebas de regulación de la comprensión lectora.¹

Estos reaseguros institucionales no logran, sin embargo, hacer desaparecer el misterio que se instala en ese vínculo silencioso entre quien lee y el texto. De hecho: ¿quién lee? ¿Qué texto? ¿Cómo se comunican estos dos términos? ¿En qué límite la persona que lee se distingue del texto leído? ¿En qué límite el texto deja de ser autónomo y comprende –logra abarcar–, por fin, a quien lee? Quien lee, ¿dónde tiene el cuerpo?

Estas preguntas se vuelven más insistentes cuando se trata de leer ciertos textos que, aún muy familiares en el ámbito de los estudios literarios, resultan siempre un poco esquivos al abordaje analítico, por lo que así –esquivamente– muchas veces se los trata. Unos artefactos textuales que llevan consigo una inquietud, un sobresalto, con el que asaltan a quien lee y lo dejan, en su silencio interior, saltando. Estos artefactos que aquí nos ocupan son los poemas. Y nos convocan porque pareciera que son ellos los que traen, los que arrastran hacia la escritura un resto o, mejor, una potencia que es oral y que no por eso deja de pertenecer, en pleno derecho, a la escritura. Una potencia que no deja de interpelar a quien lee, en tanto un-cuerpo-leyendo. Ese nodo problemático es el que se abordará en este artículo, recorriendo una posible –aun cuando heterogénea– articulación teórica.

1.1. Música de fondo

El poema –sobre todo, tal como lo recepcionamos desde la modernidad, como texto escrito– es un artefacto siempre susceptible de sonar. Un trabajo de ordenamiento rítmico de la lengua, siempre capaz de actualizarse en la voz. Si entendemos el poema como un artefacto textual ordenado según repeticiones e intervalos, y si a esas repeticiones e intervalos los descubrimos como sonido y silencio en potencia, no sólo ponemos de relieve que la materia del poema es lengua, sino también, señalamos de la lengua su carácter sonante –fónico y tónico– y su imbricación con el silencio, con la pausa propia de la respiración. Descubrimos entonces que el poema, en su potencia sonora, interpela también un cuerpo lector, interpela su movimiento: respiratorio, vibratorio, muscular. El poema pide vivir sonante en la respiración lectora. Pero no perdamos de vista que ese trabajo rítmico de repeticiones e intervalos que interpela al cuerpo, lo hace desde su condición de escritura: marca muda sobre una superficie de inscripción.

Restituirle al plano rítmico un carácter matriz, reorienta los modos de responder a la pregunta: ¿qué leemos cuando leemos poesía? Es posible así desprendernos de la urgencia de buscar sentido dentro del orden de un discurso. Ya no es necesario entender el poema como un mero constructo retórico-métrico –sintiéndonos en falta al leer, si no contamos con las herramientas eruditas de semejante tradición–, pero tampoco es preciso buscar en la poesía tan sólo la ruptura, y encontrar allí unos artefactos explotados, *avant-garde*, que logran vincularse con esa tradición nada más que a partir del quiebre. Ni se necesita imaginar el poema como el receptáculo de un lirismo sentimental que proceda del yo poético, o transformarlo en la pantalla epifánica sobre la que se proyecta algún modo inefable de belleza. Aún menos necesario es pensar el poema como

un simple panfleto, que aprovecha su formato compacto de pequeña molotov, para volverse pancarta con impacto de intervención política. Y todavía, por supuesto, absolutamente nada hay que nos quite el placer y la gracia de leer el poema de cualquiera de estas maneras. Pero nada nos obliga, una vez que dejamos al descubierto que, como obra de lengua, el poema resulta ante todo una distribución de intensidades, según esquemas de repetición e intervalos: el poema es un artefacto de ritmo.

Aun cuando se lo lea en silencio, la potencia de su factor rítmico no deja de retumbar. Fue el formalista ruso, Iuri Tinianov, en su estudio clásico de 1923, *El problema de la lengua poética*,² quien nos instó a leer el poema a partir de su construcción rítmica. Según él, leer un poema es activar un pequeño mecanismo orquestal. Tinianov llama a una de las formas del factor rítmico que allí opera, la “instrumentación”, nombre que, no sólo alude a su carácter musical, sino además “abarca la consecucionalidad sonora y la coloración fonética general de la poesía” (p. 106). La instrumentación, según Tinianov, es lo que da compacidad a las series –los versos– a través de la repetición de grupos de sonidos que “se destacan sobre el *fondo recitativo* y acústico del conjunto” (Tinianov, 1970, p. 107).³ Vamos a dejarnos interrogar un poco por esta expresión: “fondo recitativo”.

1.2. Hacer versos no es escribir un poema

Pareciera que, si algo siempre ha podido ser un poema, es recitado. Como si para eso estuviera naturalmente hecho: para que alguien lo recite. Para que lo fije en su memoria y lo reproduzca, llegada la hora, con su voz. Sin embargo, en esta expresión de Tinianov, “fondo recitativo”, la capacidad vocal y memorística de la recitación ha sido transportada a un segundo plano. ¿Por qué? Si la recitación está en el fondo, ¿qué se ha deslizado – en 1923, cuando él escribe su ensayo– a la superficie?

Sin duda, ese fondeo de la recitación es una de las consecuencias de la aventura del verso mallarmeano. Esa puesta en crisis –propia de la modernidad– del verso⁴ que es *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* implicó entender de un modo radicalmente distinto el vínculo entre escritura y poesía. Si la construcción de un ritmo implica un juego de repeticiones e intervalos, desde Mallarmé, el juego se da, de un solo golpe, en la inscripción de la lengua –ese material sonante– sobre la superficie –muda– de la página en blanco. La poesía es puesta en acto de una escritura.

En las tradicionales formas métricas, las palabras se ordenan para la voz a través de la versificación y la escritura es un procedimiento posterior que las fija. Los versos se componen primero, para luego escribirse. Aunque nunca se escribieran, los versos compuestos, sostenidos por una combinatoria preestablecida, podrían mantenerse relativamente estables en la memoria de quien recita y pasar “de boca en boca” como ha sucedido siempre en las tradiciones populares. Se hacen versos para la recitación, siguiendo el antiguo modelo de la canción. Recitar es un modo de cantar, sin melodía; pero también entonces, escribir es una suerte de acto vicario, el poema escrito es el soporte perdurable de una composición que, en última instancia, es para una vida oral, es escritura destinada a la voz,⁵ incluso si nunca llegara a ejecutarse.⁶

Sin embargo, en la página blanca mallarmeana es el acto de escritura lo que funda el poema. La página no es sólo soporte, sino también condición de posibilidad de la poesía. La página es parte del entramado rítmico del texto: su blanco es aquello que corresponde al intervalo. Por eso desde Mallarmé la contención ritmada de la tradición métrica da paso al continente rítmico de la página: superficie de inscripción de una escritura. Allí el verso se abre y se espacializa prismáticamente. La línea se quiebra y la serialización queda abierta a múltiples posibilidades que serán recogidas (o no) por la lectura, sea esta silenciosa o en voz alta. Señala Violeta Percia:

El espacio de la página no se reduce a líneas o alturas, sino que multiplica las superficies por acreción de sentidos (y direcciones), pero también de intervalos (que distribuyen la visibilidad). La superficie desconoce el relato, salta del tiempo sucesivo a una imagen extemporal. De esa manera, la visibilidad de los enunciados y de las palabras fragmentadas desorganiza

las dos series (tanto la voz como la letra), permitiendo una aparición simultánea y divergente, no jerarquizada, del sonido y el sentido, evidenciando su mutua implicación, pero también su no-relación. (Percia, 2016, p. 5)

En la escritura del poema –a diferencia de la composición del verso– la palabra no tiene la voz por destino. El ritmo que se crea a partir de repeticiones e intervalos puede darse ya en el juego visual de la repetición de grafos, abriendo intervalos sobre el blanco de la página, ya en el juego sonoro de la repetición del material fónico y tónico con sus intervalos de silencio. Ambas series, escritura-para-el-ojo y sonido-para-la-voz, se implican pero también se independizan. El uso del poema como partitura de voz es, según el mismo Mallarmé, una opción de lectura.⁷

Por siglos, lejos de parecer un abismo infranqueable, la distancia entre el lector y el poema ha sido mínima: siempre se podía memorizarlo, incorporarlo, y de un momento a otro, bajo cualquier circunstancia, recitarlo con la propia voz. Sin embargo, la experiencia moderna de la escritura cierra el poema sobre sí, alejándolo radicalmente del lector: la escritura devuelve el poema, como pura inscripción, al reino inmaculado de la página, donde encuentra su autonomía. El poema existe en tanto que insiste en brotar de la superficie blanca de inscripción. La mirada del lector que se desliza sobre la página del libro es la única condición para que el poema haga su entrada, actualizando su existencia en la lectura. El lector, en silencio, puede cada vez más sostenerse en su actividad, autosuficiente y distante; su voz y su memoria –su cuerpo respirando– no son condición para que el poema exista y por ello tampoco precisan los versos de ningún encorsetado formal previo. La escritura ya no presupone la recitación ni la métrica. El poema ha ganado así una libertad: la de insistir a sus anchas sobre la página del libro.

1.3. Lector moderno

Si Mallarmé inaugura, con la crisis del verso, la aventura de la escritura que irrumpe y se hunde, autosuficiente, en la página en blanco, esa aventura que comienza en la poesía se extenderá a toda experiencia de escritura literaria. Y si la obra literaria puede sostenerse autosuficiente en su espacialidad y su entramado de signos, nosotros debemos permanecer, como lectores, escindidos de ella y, por lo mismo, siempre pendientes y atentos. Hay allí un repliegue hacia el silencio, y un murmullo que aparece y pide ser oído. Dice Blanchot sobre la experiencia de Mallarmé:

En esta palabra [poética] ya no somos remitidos al mundo, ni al mundo como abrigo ni al mundo como fines. En ella el mundo retrocede y los fines desaparecen, en ella el mundo se calla; finalmente, lo que habla no son ya los seres en sus preocupaciones, sus propósitos, su actividad. En la palabra poética se expresa que los seres callan. [...] La palabra poética ya no es palabra de una persona: en ella nadie habla y lo que habla no es nadie, pero parece que la palabra sola se habla. (Blanchot, 2002, p. 35)

En este reino del silencio replegado, “hablar” y “callar” tienen algo de antigua metáfora, manera de decir que insiste, arrastrada desde el viejo hábito de la oralidad. Lo que ocurre aquí es más bien que se escribe y se lee. Y esa posición de lectura, en lo que le resta de “escucha” del murmullo entre los signos, pide salirse del continuo del discurso: ni las preocupaciones cotidianas del mundo, ni la sujeción a unos fines. En ese hacer silencio y escuchar lo que “se habla” entre los signos, lo que surge es la posición del analista.⁸ El lector analista no es sino el lector moderno. Llamado a hacer el “análisis de la curva por la que la obra se designa siempre en el interior de sí misma” (Foucault, 1996, p. 90)⁹ como señalaba Foucault, al esbozar el campo del análisis literario. El lector analista puede ahora, retrospectivamente, leer desde esta posición todos los textos del pasado, que conformarán eso que llama literatura y que no deja, desde este momento, de escribirse a sí misma.

Aquella posibilidad que había dado el mismo Mallarmé de hacer de su poema partitura para la voz parece, por este camino, cada vez más relegada. Hay un goce infinito en este alejamiento, en este escindir el lector del texto. Volverse sólo unos ojos, que al deslizarse sobre las marcas de escritura activan, como perillas, la

máquina sígnica del texto. Alejarse, cortar amarras, pero quedarse pendiente, con los ojos activos, buscando en el horizonte de los signos, de izquierda a derecha y en todas direcciones, lo que aún no se sabe, lo que todavía ni siquiera existe. Distanciarse, perfecto *voyeur* que, en un vilo, goza intensamente de la escucha fina, se concentra en el juego de los intervalos y asume la reconstrucción, siempre precaria, del sentido, acechando, silencioso, las discontinuidades. Cada lectura, una tirada posible, un agrupamiento, una constelación en la que el sentido se hace: no es previo, no es final, no es eterno ni inmutable. No sigue la línea de un desarrollo. No responde a la lógica de un discurso. El goce de leer como quien escribe en la arena, al borde de un mar que nunca deja de borrar inscripciones precariamente fijas. El goce del lector que inscribe, inciertamente, el murmullo abierto entre los signos.

Y sí, finalmente lo hemos dicho: el lector analista es un lector que, en mitad de su silencio, esboza su propia inscripción. Escribe. Retoma el dictado de aquello que capta en la lectura y, a su vez, se lanza él mismo a la irrupción de la página en blanco. De ahí la idea de que la literatura alimenta a la literatura. Pero, ¿todo transcurre realmente en silencio? ¿Como si nada ya retumbara en ningún cuerpo? ¿Qué quedó entonces del poema, ese pequeño saltimbanqui? ¿Adónde se agita su ritmo? ¿Adónde sigue retumbando su potencia sonante? ¿Adónde repiquetea todavía el material fónico y tónico de la lengua? ¿Adónde respira?

En un cuerpo. ¿Pero qué cuerpo? ¿Qué es un cuerpo? ¿Qué puede un cuerpo?

2. ESCRIBIR

Hemos olvidado –o preferimos ya no recordar– el momento en que, siendo estudiantes jovencísimos, en el banco de las aulas, en las mesas de examen, en las correcciones al margen de los trabajos escritos, alguien, en nombre de un saber, intervino nuestro modo singular de leer. Interrumpió ese primer vínculo silencioso al que estábamos habituados, ese pacto que había crecido entre nosotros y el texto: una libertad secreta y protectora, hogar ante el caos que, tímidos, habíamos levantado junto al libro. Allí, en nombre de un saber, algo fue quebrado. Se intervino nuestro modo de comprender. Y en esa intervención, no sólo se nos señaló una manera de leer, también se nos indicó una forma de escribir. Y se nos dijo: “esta es la correcta”.

La posición de lector analista no es algo a lo que simplemente se arriba. Ese permanecer escindidos del texto que necesariamente se impone, implica una ruptura –las más de las veces dolorosa– con nuestro modo primero de leer, de organizar los vínculos con el mundo y con el libro, cuando el libro está en el mundo y hace el mundo.¹⁰ Leíamos porque leer nos sostenía y sosteníamos por eso la lectura. Estábamos completamente implicados. Escondidos detrás de las páginas, consumábamos una relación con el libro que era un punto de anclaje ante el caos. Leíamos para formar el mundo, nos alimentábamos del libro; y escribíamos, porque queríamos prolongarlo para siempre.

Pero en nombre de un saber, nos separaron del texto, con mayor o menor delicadeza, para volver a ligarnos a él en otros términos. Aprendimos así qué significaba “analizar literatura”. Quien pudo asumió esta nueva forma de vínculo. Lo hizo en plena libertad y, en plena libertad conquistó, sin duda, un nuevo goce. Pero los rastros de aquella ligazón primera no dejaron nunca de lanzar su llamado.

La antigua pregunta retorna, como una gota martillando en la frente –incluso en aquellos lectores mejor entrenados para olvidarla–. Retorna, sobre todo, al momento de escribir, de irrumpir en la página en blanco: ¿y yo?

Repiquea sobre el cuerpo. Vuelve con el ritmo de la lengua: materia fonante y sonante que no sabe sino repetir, por intervalos. Toca el cuerpo, la lengua. Y en la respiración, en blanco, pide encarnar su ritmo: dejar marca, ser escrita. “Es imposible vivir sin decir yo” escribe la poeta brasileña Adélia Prado. Evidencia que cae fulgurante como un rayo: vivir es necesariamente nombrarse cada vez en el corazón del propio punto de vista. Es variarlo, multiplicarlo, dejarlo transitar las modulaciones de su potencia.

2.1. El caos y el cuerpo

¿Qué es escribir sino ordenar un caos? Y el ordenamiento del caos pide establecer un hogar, un umbral desde cual partir. Ese sí mismo desde el que la palabra “yo” se levanta, para adherirse a la experiencia del cuerpo en contacto con la materia del mundo es, quizá, el único hogar¹¹ posible, el punto de partida de una obra.

Decir yo es preguntarse por la relación entre cuerpo y lengua, como punto de partida de la experiencia. Decir yo es el riesgo de un fracaso y es la aventura ante el caos. Es la inseguridad asumida tras el abandono de la toma de distancia. Ya no hay distancia. Hay objetos, en tanto resto que se desprende de una práctica, que no permiten tomar distancia.

Entonces quizá se trate de empezar con la pregunta sobre el cuerpo. Y por qué no seguir entonces el rastro de Deleuze que sigue a Spinoza. ¿Qué es un cuerpo? Lo primero es descartar: un cuerpo no se define ni por la forma ni por las funciones. Porque ni la forma ni las funciones de un cuerpo son previas –o estáticas o determinadas en su desarrollo– sino que existen sólo en la inmanencia relacional, cinética y dinámica, de sus partes: un cuerpo –incluso eso que llamamos forma, incluso el desarrollo de esa forma– se define en las relaciones de movimiento y reposo de sus partículas. No hay designio de Dios, no hay determinación estructural o genética. No hay sujeto previo ni futuro. Todas las dimensiones suplementarias desaparecen. En este puro dinamismo de lo dado, si forma y función todavía subsisten es sólo en el vínculo inmanente que esas relaciones de velocidad y lentitud entre partículas generan en el constante proceso de composición de un cuerpo.

Componer un cuerpo es componer una pura consistencia dinámica de partes heterogéneas que se mantienen unidas. Velocidad y lentitud, movimiento y reposo: toda una dinámica del ritmo. Una danza inconsciente: de las partecitas mínimas e imperceptibles que se atraen y se rechazan; de una inmensa improvisación en bloque, más allá del máximo y más acá del mínimo perceptible, que se sostiene unida en la repetición, escandida en los intervalos.

¿Se separa acaso un cuerpo de sus relaciones con el mundo? Deleuze dice que no:

Nunca un animal, una cosa, puede separarse de sus relaciones con el mundo: lo interior es tan sólo un exterior seleccionado, lo exterior un interior proyectado; la velocidad o la lentitud de los metabolismos, de las percepciones, acciones o reacciones se encadenan para constituir tal individuo en el mundo. (Deleuze, 2006, p. 153)¹²

Y ante la pregunta más directa: ¿qué es entonces un cuerpo? él despeja:

Un cuerpo puede ser cualquier cosa, un animal, un cuerpo sonoro, un alma o una idea, un corpus lingüístico, un cuerpo social, una colectividad. Llamamos longitud de un cuerpo cualquiera al conjunto de relaciones de velocidad y lentitud, de reposo y de movimiento entre partículas que lo componen desde este punto de vista, es decir, entre elementos no formados. Llamamos latitud al conjunto de los afectos que satisfacen un cuerpo en cada momento, esto es, los estados intensivos de una fuerza anónima (fuerza de existir, poder de afección). De este modo establecemos la cartografía de un cuerpo. (2006, p. 156)¹³

La posibilidad de llamar cuerpo a toda esa consistencia de heterogéneos nos abre a una nueva y feliz idea de cuerpo, amplia o minúscula al infinito, reconfortante en tanto que puede permanecer flexible, dinámica e, incluso, contingente. Este cuerpo deleuziano excede –y de alguna manera por eso también excluye– la experiencia del sí mismo “contenido” en una carne viviente; la experiencia del soma, atravesado por la vivencia sensorial de límite y contacto que infunde el órgano inmenso de la piel.¹⁴ Es difícil capturar, registrar aquí, ese factor individuante en el que, sin embargo, Deleuze insiste.¹⁵ Y aún más, entre el ritmo longitudinal y las intensidades latitudinales del cuerpo deleuziano, todavía subsiste la pregunta por el lenguaje. ¿Dónde tocan las palabras ese ritmo particular, ese ritmo material de las partículas?

2.2. Decirse hasta el borde de sí

En su trabajo *El yo-piel*, Didier Anzieu teoriza sobre las funciones del órgano de la piel¹⁶ en la constitución del yo, de capital importancia en el comienzo mismo de la vida y la formación del aparato psíquico:

Con el término Yo-piel designo una figuración de la que el niño se sirve, en las fases precoces de su desarrollo, para representarse a sí mismo como Yo que contiene los contenidos psíquicos a partir de *su experiencia de superficie del cuerpo*. (Anzieu, 1987, p. 50-51)

Sobre la relación específica entre la piel y la individuación, dice:

Por su granulación, color, textura y olor, la piel humana presenta diferencias individuales considerables. *Estas pueden ser narcisísticamente, e incluso, socialmente sobreinvertidas*. Permiten distinguir, en los demás, los objetos de apego y de amor y, además, afirmarse a sí mismo como un individuo que tiene su propia piel. A su vez, el Yo-piel asegura una función de individuación del sí-mismo, que le aporta el sentimiento de ser un ser único. (p. 114)¹⁷

A diferencia de Deleuze, Anzieu retoma en su elaboración el órgano –de la piel– y su función –de individuación–. No queremos aquí enfocarnos en esta perspectiva, que puede desembocar en una idea cerrada y estable de individuo. Esperamos que ni cuerpo ni yo sean aquí asimilables a una concepción estática de la individualidad. Rescatamos del trabajo de Anzieu haber puesto el foco en esa “experiencia de superficie” de la piel, que hace de la individuación una dinámica constante, de bordes móviles, que no deja de producirse a lo largo de la vida. Pensamos la piel como esa interfaz que conecta y a la vez ofrece un límite. Que permite adherir cuerpo al mundo y mundo al cuerpo, en un estado constante de investidura y retiro.¹⁸ Sobre todo es lo que Anzieu llama la *investidura social de la piel*, lo que habilita a hacer piel con el mundo: adherir a la superficie propia del cuerpo, por la gracia del tacto, superficies no humanas (Haraway, 1993), expandiendo o retrayendo los alcances de lo propio.¹⁹

Pero todavía aquí no aparece claramente el lugar del lenguaje en esta dinámica de la individuación. ¿Dónde lo somático se encuentra con el lenguaje? ¿Dónde se constituye materia viva y parlante, eso que llamamos de nosotros, “nuestro cuerpo”?

Sabemos que el pronombre de primera persona “yo” es una de esas “unidades gramaticales” que Roman Jakobson (1985) nombró como *shifters*: instancia del código que remite al mensaje o, en palabras de Benveniste, que refiere a una “realidad del discurso” y no puede ser definida en términos de objeto: “Yo significa ‘la persona que enuncia la presente instancia de discurso que contiene yo’” (Benveniste, 2015, p. 153).

Si pensamos la enunciación en su concreción viva, podemos decir que cuando se emite la palabra “yo” hay una producción material de sonido, que es efecto de la actividad de un cuerpo, de su accionar muscular. “La persona que enuncia” se alza a través de esa palabra, “yo”, y se hace presente en la instancia del discurso, porque irrumpe con el esfuerzo activo y físico, longitudinal, de la emisión de la palabra; esfuerzo activo que afecta un ánimo, un ánimo, incluso, un hálito efectivo: el de la respiración. Esfuerzo por el que irrumpe, en efecto, *una voz*, sin metáfora. Actividad vital de emisión de la voz, que llega a la persona que enuncia, impulsada por esa fuerza anónima y latitudinal, fuerza de existir y poder de afección que la atraviesa. Al decir “yo”, a través del esfuerzo material y vital de la emisión de la voz,²⁰ un ánimo, un ánimo, en un doble movimiento, se designa a sí y se inscribe en el discurso. Benveniste precisa la definición: “Yo es ‘el individuo que enuncia la presente instancia del discurso que contiene la instancia lingüística yo’” (2015, p. 173). Y quién es ese *individuo* sino aquel que, siguiendo a Anzieu, está siendo individuado por la piel. En este sentido, aun cuando insiste en trabajar fases precoces de desarrollo, este autor nos deja una pista más que interesante:

...lo táctil posee una característica distintiva que lo sitúa no solamente en el origen del psiquismo, sino que le permite proporcionarle *permanentemente* algo que se puede llamar fondo mental, tela de fondo, sobre la cual los contenidos psíquicos se inscriben como figuras, o incluso envoltura continente que hace que el aparato psíquico sea susceptible de tener contenido. (Anzieu, 1987, p. 94)²¹

Esta “tela de fondo” nos recuerda la página en blanco mallarmeana, superficie de inscripción, que no es mero soporte reemplazable/intercambiable, sino parte constitutiva y permanente de lo inscripto, sin la cual no sería posible ningún tipo de soldadura simbólica.²² ¿No podría ser la palabra “yo” esa soldadura individuante?

Como si “yo” designara un borde frente al mundo –como la piel de Anzieu, pero esta vez de lengua– y pudiera entonces abrir un intervalo, recortar una página en blanco, *donde reinscribirse permanentemente*.²³

Dice también Benveniste del signo “yo”:

... este signo está ligado al *ejercicio* del lenguaje y declara al locutor como tal. Es esta propiedad la que funda el discurso individual, en la que cada locutor asume por su cuenta el lenguaje todo entero. El hábito nos hace fácilmente insensibles a esta diferencia profunda entre el lenguaje como sistema de signos y el lenguaje asumido como ejercicio por el individuo. (Benveniste, 2015, p. 175)

El lenguaje como *ejercicio* individuado, no solamente nos remite a la actividad física del propio cuerpo implicado en el discurso, desplegando su fuerza de existir en el acto de “asumir por propia cuenta el lenguaje todo entero” –un acto de gran compromiso vital–. También, asumir por propia cuenta el lenguaje todo entero, decir *yo*, es clausurar aquella toma de distancia del texto, que se nos impuso a lectura de analista. Es dejar que el lenguaje todo entero *pase a través del yo*, pase a través del cuerpo que dice “yo” y deje en el sí su inscripción: que el lenguaje escriba en nosotros y que nos ponga, finalmente, a escribir.

2.3. Cuerpo y poiesis

El cuerpo no tiene una pizca de trascendencia: en esto seguimos a Judith Butler.²⁴ Nada, en la economía libidinal de un cuerpo, puede eludir su inscripción dentro del orden simbólico de cultura.²⁵ Particularmente claro lo deja en el capítulo de *El género en disputa*, en que critica el concepto de lo semiótico de Julia Kristeva (1981).

Kristeva define lo semiótico como esa instancia del lenguaje que señala oblicuamente los impulsos primarios –ligados a lo materno– que lo simbólico reprime. Según la autora, si lo simbólico –siguiendo al Lacan del estadio del espejo–²⁶ es el orden que constituye al sujeto en ese pasaje por la Ley del Padre, que implica una entrada en la significación del lenguaje, y por lo tanto en la cultura, así como la individuación del cuerpo del bebé respecto del cuerpo de la madre y su organización imaginaria, lo semiótico supervive en el lenguaje y se mantiene señalando ese lugar de goce y continuidad entre mamá y bebé, que es previo al orden simbólico individuante. La ley del Padre organiza a través de la separación: separa, por la prohibición del incesto, los cuerpos del bebé y la mamá, dota a las palabras de significación y organiza la cultura. El orden simbólico, sellando en la palabra un poder de significar, genera una discontinuidad de su devenir sonoro, rítmico, indefinido y múltiple de goce primario. Por la Ley de Padre se reprime la multiplicidad de impulsos que caracteriza la etapa libidinal primaria en que el cuerpo del bebé y la mamá son un continuo. El orden simbólico divide para reinar. Pero lo semiótico es aquel rasgo múltiple, materno y continuo que, constituido en una etapa previa al paso por la ley organizadora de cultura, sobrevive en esas instancias especiales del lenguaje, según Kristeva: la poesía y, más radicalmente, el discurso psicótico.

Lo que Butler crítica fuertemente en Kristeva es la separación ontológica que su planteo hace del cuerpo materno (recuperado por lo semiótico) que se vuelve un “fuera de la cultura”; Kristeva, –explica Butler– no sólo lo caracteriza como previo a la entrada en el orden simbólico, sino que, incluso, lo supedita a un mandato biológico ancestral, a una “compulsión a la materia” que tiende a la poiesis, por una parte, en la producción poética, pero, en última instancia, en la producción material de otros cuerpos: los cuerpos maternos llevan en sí el deseo poiético de parir.

Para Butler es inconcebible una instancia que no esté modelada por las reglas culturales:

Estas críticas a la concepción de la ley paterna de Kristeva no desautorizan en absoluto su planteamiento general de que la cultura o lo Simbólico se fundan en un rechazo de los cuerpos de las mujeres. No obstante, considero que cualquier teoría que afirme que la significación se basa en el rechazo o la represión de un principio femenino debería tener en cuenta si ese carácter femenino realmente es externo a las reglas culturales por las cuales es reprimido. [...]. Como sostiene Foucault, la acción culturalmente contradictoria del mecanismo de represión es, al mismo tiempo, prohibitiva y generativa, y agrava la problemática de la «emancipación». El cuerpo femenino que se desprende de las cadenas de la ley paterna podría ser otra encarnación de esa ley, que se presenta como subversiva pero que está supeditada a la autoamplificación y la reproducción de esa ley [...]. Si la subversión es posible, se efectuará desde dentro de los términos de la ley, mediante las opciones que aparecen cuando la ley se vuelve contra sí misma y produce permutaciones inesperadas de sí misma. Entonces, el cuerpo culturalmente construido se emancipará, no hacia su pasado «natural» ni sus placeres originales, sino hacia un futuro abierto de posibilidades culturales. (Butler, 2007, p. 195-196)

En esto seguimos a Butler: nada justifica ecuaciones regresivas. No hay ningún cuerpo materno al que retornar, sino puras posibilidades de producción dentro del plano cultural, aún cuando no podamos dejar de preguntarnos cómo hacer que ese plano se vuelva un verdadero plano de inmanencia. Pregunta que, por otra parte, excede el marco teórico butleriano.

2.4. Calidad oral. Silencio

Habiendo hecho todas estas salvedades respecto del aspecto regresivo de lo semiótico en Kristeva, vamos a reconocer su hallazgo e intentar figurarnos un sentido. Quizá, lo que este concepto pone al descubierto es la *calidad oral* de la palabra, eso que la hace una con los ritmos del cuerpo. Ritmos que no son privativos del bebé o está reducido al discurso psicótico. Minan la vida cotidiana de cualquier persona adulta, en cierta intimidad o soledad, al cantar, quejarse, llorar, o incluso reírse. La carcajada, los saludos, las despedidas, los insultos, las discusiones y las palabras de amor, toda instancia en que la palabra transite por la voz, está atravesada por esos juegos rítmicos, repeticiones, ecos, cortes y alargamientos, vibraciones.

Incluso ese telón de fondo en el que la voz irrumpe, está atravesado por esos mismos ecos, cortes y vibraciones. Porque la voz nunca irrumpe en el silencio (Lingis, 2007): el silencio, de hecho, no existe. John Cage lo ha demostrado en sus innumerables experimentos sonoros; cuando la figura musical desaparece, lo que se levanta desde el fondo no es nunca silencio, es la materia sonante de la vida. El compositor cuenta su experiencia al ingresar a una cámara anecoica. Una vez adentro, escuchó claramente dos sonidos: uno bajo y uno alto. Correspondían a su sistema circulatorio y nervioso. Incluso en el más artificial de los silencios no dejamos de oír el murmullo de la vida, nuestro cuerpo trabajando: percibimos nuestra propia condición perceptiva (Cage, 2012).

Acostumbramos decir “hacer silencio” sólo por el hábito de reprimir la voz. Pero no es el silencio lo que hacemos, sino intervalo, por acción de los cortes y la repetición. Y sólo en el sentido en que se hace un intervalo, es que puede “hacerse silencio”. No hay un silencio absoluto, lo único que late a través de esos intervalos –como en una obra de Cage– es el sonar constante de la vida. Y con la vida, el placer del movimiento.

3. PUESTA EN VOZ

Podemos ya decir, para concluir, que la voz –así como el silencio– no es una intensidad abstracta que llega desde algún sitio remoto, como en las iluminaciones o las posesiones místicas. La voz es el producto material de una acción muscular. Es un movimiento físico, una ejecución de las cuerdas vocales, una técnica corporal, como lo es caminar o manipular utensilios con los dedos. Tantos siglos de sometimiento a la máquina sedentaria y domesticadora de la lectoescritura, nos fueron atrofiando la capacidad de darnos cuenta de que, a través de la técnica corporal de la voz, la lengua procede del cuerpo. Y con esto no decimos que el cuerpo

es su origen, sino el anclaje de un procedimiento. Son los cuerpos el laboratorio permanente de la *calidad oral* de cualquier lengua. La lengua procede de la voz, que es el cuerpo en movimiento. Su materia tónica y fónica, los cortes de sus intervalos, proceden de la acción muscular, de la respiración y las cuerdas vocales. Nos detenemos y lo observamos: es de una simpleza deslumbrante. De una alegría fundamental que, aún en el dolor, indica con claridad el hecho más simple: estamos vivos.

Si Kristeva encontraba lo semiótico en la poesía es porque, de todos los géneros escritos, la poesía, en su devenir histórico, ha sido privilegiadamente un género escrito para la voz. Y la *calidad oral* pervive en su escritura. Si, como dice Deleuze, la poesía está ahí para ser aprendida de memoria, no es en favor de la memoria en sí misma, sino de la voz. Trabajo actoral por excelencia: el texto tiene que estar en la memoria, siempre disponible a la acción muscular de ser dicho, de ser ejecutado por las cuerdas vocales, en cualquier momento, bajo cualquier circunstancia. Todos los cuerpos que llevan un poema en la memoria, pueden volverse, subrepticamente, ese cuerpo entregado al placer oral de la repetición.

Pero el poema no sólo puede llegar hasta la voz desde la memoria. A partir de la crisis del verso cuyo punto cumbre fue *Un coup de dés...*, el carácter espacial de la escritura problematiza la relación de la palabra con la memoria. Lo que no impide que la escritura pase por la voz. Ya el mismo Mallarmé lo proponía: la lectura en voz alta permite hacer uso del poema como una partitura. Leer en voz alta es una posibilidad para hacer pasar el poema por el cuerpo, tan a mano como la repetición de memoria.

Ya sea por el camino que va de la memoria a la voz, ya sea por el camino que alcanza la voz desde la lectura, lo importante es esa *puesta en voz* del poema, que permite el paso sin distancia de los signos por el cuerpo. Un modo de, parafraseando a Benveniste, asumir por cuenta propia el texto todo entero, y con el texto ese plus de vida que se remonta impreso en el trabajo rítmico de su escritura, ese plus de vida lejana de los escritores que amamos, pasando a través de nosotros con su marca de estilo.²⁷

Es en el bucle infinito e intermitente de las repeticiones, que van de la escritura a la voz y de la voz a la escritura –y también de la escritura en la voz a la voz en la escritura– donde se construyen esas magníficas velocidades diferenciales: ese ritmo incesante por el que la fuerza anónima de la vida vale la alegría de ser experimentada.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adorno, T. y Horkheimer, M. ([1944] 2013). *Odisea o Mito e Iluminismo*. En *Dialéctica del Iluminismo* (pp. 60-101). Buenos Aires, Terramar Ediciones.
- Anzieu, D. (1987). *El Yo-Piel*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- Benveniste, É. ([1966] 2015). *Problemas de lingüística general I*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Blanchot, M. ([1955] 2002). *El espacio literario*. Madrid, Editora Nacional.
- Butler, J. ([1990] 2007). *El género en disputa*. Barcelona, Paidós.
- Cage, J. ([1961] 2012). *Silencio*. Madrid, Ardora ediciones.
- Deleuze, G. ([1970] 2006). *Spinoza: filosofía práctica*. Buenos Aires, Tusquets.
- Deleuze, G. y Guattari, F. ([1980] 1988). *Mil Mesetas*. Valencia, Pre-textos.
- Foucault, M. (1996). *De lenguaje y Literatura*. Barcelona, Paidós.
- Freud, S. ([1920] 1992). *Más allá del principio del placer. Obras Completas*. Tomo XVIII. Buenos Aires, Amorrortu Editores.
- Haraway, D. J. (1993). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza*. Madrid, Cátedra.
- Haraway, D. J. (2019). *Seguir con el problema*. Buenos Aires, Consonni.
- Ingold, T. (2015). *Líneas. Una breve historia*. Barcelona, Editorial Gedisa.
- Irigaray, L. ([1974] 2019). *Espéculo de la otra mujer*. Madrid, Akal.

- Jakobson, R. (1985). *Ensayos sobre lingüística general*. Barcelona, Seix Barral.
- Kristeva, J. ([1970] 1981). El sujeto en cuestión. En Lévi-Strauss, C., *Seminario La identidad* (pp. 249-287). Barcelona, Petrel.
- Lingis, A. (2007). *The First person singular*. Evanston, Northwestern University Press.
- Mallarmé, S. ([1897] 1914). *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. París, La nouvelle revue française. <https://bit.ly/3Fy3NQk>
- Percia, V. (2016). Stéphane Mallarmé y la sintaxis del espacio. *Revista Laboratorio*, (14). <https://bit.ly/3F2WaQi>
- Pomiés, J. (2004). La piel. *Revista Kiné. Colección Biblioteca* (2), 71-86.
- Recalde, J. (2018). Lo real del cuerpo en la última enseñanza de Lacan. O ¿cómo se psicoanaliza con un martillo?. *Revista Affectio Societatis*, 15(29), 147-164. <https://bit.ly/3usN7TY>
- Tinianov, I. ([1923] 1970). *El problema de la lengua poética*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Viveiros de Castro, E. (2010). *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología posestructural*. Buenos Aires, Katz Editores.
- Zourabichvili, F. ([1994] 2011). *Deleuze. Una filosofía del acontecimiento*. Buenos Aires, Amorrortu.

NOTAS

- 1 Y esto sin considerar lo que implica la producción de textos en la producción universitaria de saberes, es decir, el – inmenso– problema de la regulación académica de la escritura.
- 2 Es curiosa la heterogeneidad del corpus de Tinianov, que encuentra factores constructivos comunes en poemas que van desde el siglo XVIII, como los de Lomónosov, hasta la poesía de Mayakovski, su contemporáneo, pasando por el romántico Pushkin. Y no sólo trabaja poesía rusa, sino también francesa y alemana. En ese corpus heterogéneo, logra encontrar factores comunes en la construcción rítmica, sin hacer distinciones radicales entre el modo de armar las series según la versificación tradicional y el modo de hacerlo en las poesías de vanguardia. Sin embargo, no creo que simplemente pase por alto esta diferencia, más bien es a partir de la diferencia de la función de la escritura que se abre desde Mallarmé, que él puede leer retrospectivamente la forma tradicional de componer versos, desde los criterios legados por la experiencia de vanguardia. Esto tiene curiosas derivas que nos empujan a seguir pensando la diferencia que implica, justamente, componer un verso o escribirlo.
- 3 El destacado es mío.
- 4 Tomamos a Mallarmé por ser una figura tan central, que no se puede eludir. Sin embargo, este fenómeno de crisis del verso, ya podía verse, aún antes de su *Un coup de dés...* en los *Spleen* de Baudelaire, en el versículo de las *Hojas de hierba* de Whitman o en los poemas de Emily Dickinson, atravesados, intervenidos completamente por guiones que, modificando la calidad visual de la escritura, modificaban también el modo de producción del ritmo. También esa crisis puede encontrarse en la experimentación que hace Martí con el uso de signos de puntuación, sobre todo en sus “hirsutos y encrespados” *Versos Libres*, así como en la artificialidad, caprichosa y abarrocada, de muchos poemas de Rubén Darío, donde algunos versos, trancos, tienen la apariencia de un socavamiento hecho en la continuidad gráfica, para deformar la estructura visual del poema, y dejar un borde sensual de desnudez de la página.
- 5 Por supuesto, estas afirmaciones implican un gran reduccionismo, que busca favorecer la argumentación general. Deben ser muy matizadas, no sólo en relación a la diversidad de géneros en la poesía antigua, sino también a las experimentaciones sintácticas del barroco y, en el romanticismo, con uso cada vez más disruptivo del sistema métrico.
- 6 Para complejizar esta cuestión cf. Ingold, (2015, p. 65) quien propone pensar una historia de la escritura dentro de una historia más inclusiva de la notación musical.
- 7 “Todo sucede, en resumen, como una hipótesis: evitar el recitado. Hay que agregar que del empleo desnudo del pensamiento, con retracciones, prolongaciones, fugas, o del diseño mismo, resulta, para quien quiera leer en voz alta, una partitura” (Mallarmé, 1914). La traducción es mía.
- 8 Mientras Mallarmé publica en 1897 *Un coup de dés...* a un tren de distancia, en Viena, Freud comienza a experimentar la cura psicoanalítica, retirando la imposición de su discurso médico frente a sus pacientes y retirándose él a la posición de escucha para permitir que sus cuerpos “se hablen” y oír, también, en el retiro del mundo y los fines, eso que habla a través de los cuerpos.
- 9 Y luego: “Me parece que, poco más o menos, el análisis de esta implicación de la obra en sí misma, esto creo que es, en suma, lo que da su significación a las empresas diversas y polimorfos que hoy día se llaman *análisis literario*” (p. 89).
- 10 “Igual ocurre con el libro y el mundo: el libro no es una imagen del mundo, según una creencia muy arraigada. Hace rizoma con el mundo, hay una evolución paralela del libro y del mundo, el libro asegura la desterritorialización del

mundo, pero el mundo efectúa una reterritorialización del libro, que a su vez se desterritorializa en sí mismo en el mundo (si puede y es capaz)” (Deleuze y Guattari, 1988, p. 16).

- 11 “Ahora, por el contrario, uno está en su casa. Pero esta casa no preexiste: ha habido que trazar un círculo alrededor de un centro frágil e incierto, organizar un espacio limitado. [...] Las fuerzas del caos son, pues, mantenidas en el exterior en la medida de lo posible, y el espacio interior protege las fuerzas germinativas de una tarea a cumplir, de una obra a realizar” (Deleuze y Guattari, 1988, p. 318).
- 12 El destacado es mío.
- 13 El destacado es del original. Dice también: “Ya no hay forma, sino tan sólo relaciones de velocidad entre partículas ínfimas de una materia no formada. Ya no hay sujeto, sino tan sólo estados afectivos *individuales* de la fuerza anónima” (Deleuze, 2006, p. 156). El subrayado es mío.
- 14 Cf. Pomiés, J. (2004).
- 15 El problema de la individuación es largamente desarrollado por Deleuze en su obra. Permanece siempre difícil de captar, en tanto sortea los modos clásicos de individuar mediante la forma, la función o, incluso, la grilla del lenguaje sobre el mundo. Zourabichvili, para pensar en la individuación en Deleuze, trae la imagen de la “contracción individuante” que genera ese bloque de ritmo que se intensifica a partir de los intervalos (Zourabichvili, 2011, p. 131).
- 16 Está claro que aquí, al hablar de “órgano” y “función”, estamos reinsertando una perspectiva que, unos párrafos antes, acabamos de descartar junto a Deleuze. Trataremos luego de salvar este ir y venir, aparentemente insalvable, en el vínculo teórico.
- 17 El destacado es mío.
- 18 De algún modo esta idea de la piel como interfaz sigue, pero invertida, la propuesta de Freud en “Más allá del principio del placer” cuando explica los vínculos con el exterior de esa “vesícula viva” especulativa que, para protegerse del mundo, vuelve “inorgánica” su capa externa: la mata, por así decirlo, para poder generar en su interior un sí mismo aislado. “Para el organismo vivo, la tarea de protegerse contra los estímulos es casi más importante que la de recibirlos; está dotado de una reserva energética propia y en su interior se despliegan formas particulares de transformación de la energía: su principal afán tiene que ser pues, preservarlas del influjo nivelador, y por lo tanto destructivo, de las energías hipergrandes que laboran fuera” (Freud, 1992, p. 27). En la superficie activa y dinámica, viva de la piel, no existe ningún afán principal o constante: el afán, ya de protección y desconexión, ya de atracción y adherencia, muta constantemente en la relación con el entorno cambiante.
- 19 Así la experiencia del zapato de baile, de la pelota de fútbol, de la silla de ruedas, de la ropa de abrigo, de la pantalla táctil de los celulares.
- 20 Antes de ser voz articulada, esa fuerza vital elemental, ¿no es la que irrumpe en el llanto del apenas nacido?
- 21 El destacado es mío.
- 22 La palabra “soldadura” puede dar la idea de un sellado sólido e inamovible, pero no es este nuestro modo de entenderlo. La soldadura puede también ser frágil, lábil y cambiante, pero no por eso menos necesaria: ¿cómo podría haber un intervalo si no hay un momento de cierre y separación? Ese momento de separación es lo que la soldadura afirma.
- 23 La permanencia de ese espacio de inscripción no implica una inmovilidad, sino la continuidad de un sustrato.
- 24 Siguiendo con ella a Lacan. La conciliación de esta línea teórica con la deleuziana es de amplio debate y sus detalles exceden este escrito. En este caso, retomamos a Butler, sobre todo, para poder establecer su crítica al concepto de “lo semiótico” en Kristeva, y reestablecer, más adelante en nuestra argumentación, el potencial de esta categoría.
- 25 Nombrar la “cultura” en oposición a un sentido trascendente de naturaleza tiene una serie de implicaciones teóricas que exceden por mucho los fines de este artículo. Baste por el momento remitir a algunas de las múltiples problematizaciones de este asunto: Adorno, T. y Horkheimer, M. ([1944] 2013); Irigaray, L. ([1974] 2019); Viveiros de Castro, E. (2010); Haraway, D. J. (2019).
- 26 El Lacan del estadio del espejo no es simplemente “Lacan”, sino uno de sus momentos teóricos. Cf. Recalde (2018).
- 27 “¿Qué hace una materia como materia de expresión? En primer lugar es cartel o pancarta, pero no se queda ahí. La firma va a devenir estilo” (Deleuze y Guattari, 1988, p. 323).