

UN ACERCAMIENTO A PARTIR DE LAS CATEGORÍAS DE “CUERPO” Y “RIZOMA” EN LOS CASOS DE *CÓMO ME HICE MONJA* DE CÉSAR AIRA Y “MUCHACHA PUNK” DE RODOLFO FOGWILL

Gabriela Carolina Molina
Universidad Nacional del Litoral

Emanuel Merlo
Universidad Nacional del Litoral

¿Qué es un cuerpo?, ¿qué hay de cuerpo en la escritura/lectura? y ¿cómo se articula la subjetividad y la escritura? Estas son algunas preguntas que habilitan posibles lecturas para materializarse en dos textos narrativos que se abordan en este artículo, a saber, *Cómo me hice monja* de César Aira y “Muchacha punk” de Rodolfo Fogwill. La idea es construir distintas lecturas que trasciendan estas materias significantes donde las preguntas funcionen como disparadores para dar lugar a un nuevo texto.

Estas lecturas pretenden un abordaje que abarca la relación entre las categorías *cuerpo* y *rizoma* (Deleuze y Guattari, 1994; Díaz, 2007). Por cuerpo entendemos una materialidad sin forma estable debido a que está condicionada por la estructura propia del lenguaje, tanto las maneras de nombrar el cuerpo, como las imágenes que se tienen de él frente al espejo son variables.¹ Por rizoma se entiende aquella lógica donde los sentidos se ramifican sin un punto de origen. Ambas

categorías relacionadas nos permiten pensar el cuerpo como texto sin un punto de origen que va extendiendo sus raíces en cada significante *diferente* (Barthes, *Sade* 16), es decir, aquellas palabras que están presentes en las obras y dan cuenta de un procedimiento que consideramos estilístico, pero que guarda relación con la vida corporal de los escritores.

Apostamos que desde esta relación se pueden configurar nuevas líneas de sentido² que configuran un nuevo texto, o en otras palabras, un cuerpo del lector/escritor. Estas nuevas lecturas emergen de la fuga del lenguaje que hay en todo texto. De esta manera, la hipótesis de lectura que sostenemos es que el cuerpo se resiste a los mandatos e ideales de una determinada cultura y que, debido a su plasticidad, es lugar de resistencia.

Ester Díaz, en su lectura de *rizoma*, habla de territorio al afirmar que cada disciplina es el pasaje de un territorio a otro, es decir, cada texto puede ser y es leído desde un marco cultural, científico y/o social, y esto genera una única vía de lectura posible anclada a una estructura desde la cual se puede leer el texto y, por consiguiente, da como respuesta una interpretación que se enmarca en un determinado punto de vista. Por el contrario, lo que es de interés para este artículo es la idea de desterritorialización (opuesta a la de territorio) que surge de un valor interrumpido. Es decir, una o nuevas líneas de lectura sorprenden de la multiplicidad de la que un texto se forma, de sus estratos (que son identificables por el sujeto) pero que siendo apartados se convierten en un devenir: un nuevo texto/cuerpo que resulta de nuevos significantes, como un impulso, una fuerza inconsciente.

Por eso es imprescindible la relación *cuerpo* y *rizoma* porque es el valor de la lógica rizomática lo que genera un «caos», es decir, sustrae la unidad de la realidad que hay en los textos, desprende distintas líneas que adquieren formas imprevisibles.

Para responder las preguntas iniciales volvimos a las escrituras de autores franceses que teorizaron sobre el cuerpo en la teoría literaria, entre ellos Roland Barthes. El cuerpo en la escritura de Barthes es definido como un esquema que el lector/escritor va construyendo en la medida en que escribe su lectura: «El texto tiene una forma humana:

¿es una figura, un anagrama del cuerpo? Sí, pero de nuestro cuerpo erótico» (Barthes, *El placer* 25). A continuación, Barthes explica que existen necesidades que desde los aportes del psicoanálisis sabemos que no son solo biológicas, por eso el placer del texto es la satisfacción de una necesidad que no es “fono-textual”, sino que el lector construye un texto para tener un cuerpo.

En *Fragmentos de un discurso amoroso* (Barthes 17-18) explica que las Figuras son categorías estructurales, pero además son el cuerpo en movimiento. No obstante ¿qué significa mover el cuerpo? En el *Placer del texto* escribió que el texto de placer es el momento en el que mi cuerpo sigue sus propias ideas, diferentes a las ideas que tiene el “yo” (Barthes 26). Lo que está proponiendo Barthes es la diferencia entre el cuerpo que tendrá el yo, perteneciente al registro Imaginario que, teniendo como referencia los registros lacanianos, implica una distinción entre el cuerpo Real y el cuerpo Simbólico.

El cuerpo en el que está pensando Roland Barthes es el cuerpo del psicoanálisis. Barthes reconoce los aportes que realizó específicamente Jacques Lacan³ a su desarrollo teórico en lo que respecta a la teoría del sujeto escindido, y desde diferentes ramas psicoanalíticas, algo de lo que Barthes advierte, es imposible pensar una teoría de la subjetividad sin una materialidad corporal, comenzando con Freud con su teoría de la libido. Por esta razón comenzamos a leer la noción de cuerpo en la teoría barthesiana. En este sentido es necesario explicar de qué manera se relaciona el cuerpo material con la lectura, la escritura y el Texto.

Jacques Miller en *Biología lacaniana y acontecimiento del cuerpo* entiende que el psicoanálisis parte del supuesto de que se tiene un cuerpo. El “primer” cuerpo es un organismo que ingresa al lenguaje para satisfacer determinadas necesidades (entre ellas, la de la unión sexual). Cuando se ingresa en la estructura simbólica y el lenguaje “regala” un cuerpo, brinda una imagen, como sostiene Lacan desde sus primeras teorizaciones en el estadio del espejo, separando el espacio propio del yo, del otro, pero además marca la división con el Otro: ¿quién es el Otro? Lacan explica en sus seminarios que el Otro es el sexo otro al que no puedo fagocitarme, no hay unión sexual posible,

sólo se puede gozar de una parte, en un abrazo por ejemplo (Lacan, *Seminario XX* 32-33)

El Otro sexo como alteridad irreductible da cuenta de la expulsión de un goce -un acontecimiento en el cuerpo- fuera del propio -de aquí su apotegma «El goce siempre es el goce del Otro»-, como explica Lacan en el seminario XX *Aún* - refiriéndose cómo a pesar de la diferencia *aún* surge algo entre dos seres parlantes- si los cuerpos pudieran fagocitarse, se prescindiría del lenguaje, mientras que en el seminario XXI desarrolla que el ser hablante habla porque existe algo des-unido, parte de lo real que no puede llegar a formarse del ser, el lenguaje viene a bordear y mediante sus artilugios logra velar.

A diferencia de otra teoría como la propuesta por Judith Butler donde el cuerpo se constituye una vez que ingresa en el lenguaje porque no hay sustancia original y anterior a la cultura, aquí se tiene un cuerpo, pero que en un principio mítico se vivencia fragmentado y también asexual, cuando se ingresa en el lenguaje se van formando nudos entre la lengua y cuerpo. Si se tiene en mente la imagen de un nudo se comprenderá cuando decimos que el nudo nunca se cierra del todo, siempre hay huecos o vacíos que el lenguaje solamente puede bordear. Allí se produce la fuga del sentido y lo que Barthes llama un espacio donde se entrevé la muerte del lenguaje (Barthes, *El placer* 15). Allí podemos ubicar el origen del texto de goce, porque es el texto que pone en crisis la relación con el lenguaje y lo que hace el sujeto con esa falta es producir el texto de placer que es el texto que colma, porque el lector reconoce en él su cultura. Paradójicamente, el texto de placer pone un alto al texto de goce.

En correspondencia con esta propuesta, Deleuze y Guattari se preguntan acerca de la naturaleza del *rizoma* e indagan sobre la idea de *cuerpo*: “¿Cuál es el cuerpo sin órganos de un texto?” al afirmar que no debemos limitar el texto ni a un sujeto ni a un objeto, ya que éste está formado de diversas materias y presenta diversas relaciones que, signadas a un sujeto, perderían su exterioridad y el trabajo con esa diversidad. En este sentido, afirman que un texto es una multiplicidad y, por consiguiente, el *cuerpo* de un texto es concebido como la suma de esas multiplicidades, atravesadas por distintas materias, partículas

asignificantes, intensidades, huellas que dejan los sujetos que pasan por él.

El texto-raíz tiene una conexión recíproca con un texto anterior y busca significar algo, por el contrario, el *rizoma* es todo aquello que busca deslindar, cartografiar distintos signos y distintas huellas en un texto que, como sostiene Barthes, es un texto que se va creando en la medida en que se crea el cuerpo del lector/escritor. Por eso resulta íntimo e individual, en la medida en que no hay una estructura y no hay una raíz. Precisamente, pensar este cuerpo del lector, de un texto que se crea por necesidad de mostrar la relación entre lengua y cuerpo (o qué hay en la fuga de esa unión), es pensar un texto-cuerpo desarraigado de un punto fijo o estable que escapa de la codificación.

Si sostenemos que el cuerpo es un texto porque no hay realidad esencialista, es decir, realidad previa al lenguaje, lo que no hemos respondido todavía es: ¿dónde se origina el cuerpo? Judith Butler va a sostener que el cuerpo tiene la potencialidad de escapar a toda norma ética, desde el momento en el que surge la subjetividad que es un acontecimiento que ocurre en el acto. En el mismo momento en que se acepta la Ley, se acepta el sometimiento y la culpa de un crimen que se desconoce; escribe Butler:

El poder es simultáneamente externo al sujeto y la propia jurisdicción del sujeto. Esta aparente contradicción cobra sentido cuando entendemos que sin la intervención del poder no es posible que emerja el sujeto, pero que su emergencia conlleva disimulo de aquél. Se trata de una inversión metaléptica por la cual el sujeto producido por el poder es proclamado como sujeto que funda al poder (*Mecanismos psíquicos* 26).

Por eso el cuerpo representa el miedo a la muerte, según la lectura que realiza la filósofa sobre Hegel. Para contenerlo y aplacarlo se levantan normas éticas, pero el cuerpo es más autónomo y siempre resulta ser la infracción a la norma. El origen del sujeto y el cuerpo está relativamente determinado por la violencia que no es pura, sino que guarda relación con cierto erotismo, que son ejercidos por el Otro,

la Ley, los marcos sociales que son condición necesaria para que surja el deseo de ser como resistencia, por eso Butler escribe en el texto ya mencionado: «Uno persiste gracias a categorías, nombres, términos y clasificaciones que implican una alienación primaria e inaugural en la socialidad. El sujeto paradójicamente emerge contra sí mismo a fin de ser para sí» (38). Por lo tanto, ni el poder determina completamente al sujeto, ni el sujeto reconoce al poder como absoluto e ineludible.

En *El grito de Antígona* Butler da cuenta de la relación entre resistencia y Ley. Las palabras de Antígona están relacionadas quiasmáticamente con la lengua vernácula del poder soberano, habla esa lengua y lo hace en contra de ella. Antígona no podría realizar su reivindicación fuera del lenguaje del Estado. Las resistencias y las luchas donde surge el deseo de ser como falta se deben a la plasticidad de la ley. Concluimos que el cuerpo entonces surge por la plasticidad de la ley, surge por ella y en contra de ella.

Independientemente de la postura en el psicoanálisis lacaniano que parte del supuesto de tener un cuerpo previo a la estructura simbólica, el cuerpo Uno que es el del Imaginario, el del estadio del espejo que resulta ortopédico, proviene del significante, es decir, del registro simbólico; mientras que el cuerpo real es el cuerpo viviente, el cuerpo afectado de goce que irrumpe en determinadas oportunidades, no siempre está presente. Ambas posturas, tanto la de Lacan y la de Butler sostienen un cuerpo que se da en el acto, el cuerpo siempre es actual. Cuando se quiere dar cuenta del acontecimiento que es el cuerpo real se expresa como pasado e inmediatamente pasa a ser pura pérdida.

Ahora bien, ¿de qué manera se relaciona el cuerpo con la escritura? En *Sade, Fouirer, Loyola*, Barthes (13-14) explica que estos tres autores son «creadores de lenguajes» porque han logrado construir un automatismo del lenguaje que leemos como “estilo”. Han escrito significantes *diferentes*, el lenguaje ha anudado palabras, frases, imágenes, figuras, conformando el cuerpo. Esta escritura, que podemos llamar corporal, potencialmente afectará a otros cuerpos. Esa afectación, el acontecimiento del cuerpo sólo puede darse si se da en un intersticio, dentro/fuera del lenguaje. Toda escritura que también es lectura, se

produce si se irrumpe en contra de la Ley del significante, pero esto no ocurre siempre.

¿Qué sería lo opuesto a “dejarse encantar por el significante”? (Barthes, *S/Z*, 14) Que irrumpa el cuerpo yendo detrás de la lectura que realiza. En la lectura escribo mi cuerpo porque persiste un deseo de ser y esto va a afectar a otros, pero el cuerpo escribiente desconoce cuál será el fin, se expulsa el goce del cuerpo para que goce otro, paralelamente en la escritura leo mi cuerpo afectado por otros, es el carácter asocial del placer sobre el que escribe Barthes:

No es la voz (con la que nosotros identificamos los <<derechos>> de la persona) quien comunica (¿comunicar qué?, ¿nuestra alma-forzosamente bella?, ¿nuestra sinceridad? ¿nuestro prestigio?), es todo el cuerpo (los ojos, la sonrisa, el mechón, el gesto, el vestido) el que mantiene con nosotros una especie de balbuceo al que el perfecto dominio de los códigos quita todo carácter regresivo, infantil (*El imperio* 18).

El cuerpo escapa a toda norma y guarda más relación con lo caído de la legalidad. Como sostiene Díaz, el cuerpo es un impulso, y agregamos, un impulso por afectar otros cuerpos mediante la esquematización de un texto. El texto es producción de sentido que se despliega, se expande por el balbuceo al que nos condena el cuerpo. Por lo tanto, la escritura despliega directrices de una cartografía del cuerpo que regala la estructura del lenguaje que se habita una sola vez, a la que no se retorna, es lo que tiene de actual la escritura.

En este sentido, el lector/escritor que produce su propio texto de placer es en quien confluyen una instancia de la producción de sentido cuando recibe y se deja afectar por las partículas del cuerpo textual de otro. La lectura implica tomar el cuerpo otro y (des)unirme; más adelante afirma “...lo que se conoce, se degusta, se recibe es todo el cuerpo del otro, y es él quien ha desplegado (sin un verdadero fin) su propio relato, su propio texto” (Barthes 18-19). Luego, explica:

El placer del texto supone también una vuelta amistosa del autor (...) El autor que viene de su texto y va a nuestra vida no tiene unidad; es un simple plural de “encantos”, el soporte de algunos detalles tenues, fuente de una fuerte luz novelesca, un canto discontinuo de amenidades en el que leemos la muerte con más seguridad que en la epopeya de un destino; no es una persona (civil, moral), es un cuerpo (*Sade, Fourier* 14).

La novela *Cómo me hice monja* de César Aira narra los acontecimientos que se suceden en un año en la vida de un niño-niña. La particularidad de este relato es la alternancia léxica entre “él” y “ella” desde la que se narra. César vive en Rosario -localidad de la provincia de Santa Fe, Argentina- y se nos presenta, al mismo tiempo, como un niño y como una niña.

Lo interesante de este texto es que no se da una correspondencia entre la imagen corporal y el cuerpo. Hay una disyuntiva que da lugar a un nuevo cuerpo: el cuerpo del lector/escritor. Una de las preguntas que podemos esbozar a partir de la lectura de esta novela es la siguiente: ¿Se puede pensar en un cuerpo por fuera de esta dualidad visibilizada por la alternancia léxica que ofrece el relato? La respuesta es sí, pero ¿qué pasa con el cuerpo Real?

En este sentido, volvemos a Judith Butler, más precisamente a *Deshacer el género*, donde la filósofa vislumbra una alternancia que no pertenece pura y exclusivamente al binarismo, pero que emerge de este.⁴ Allí se encuentra el cuerpo Real, ese cuerpo de goce que se actualiza, pero no es constante, es intermitente.

Frente al cuerpo imaginario que se sostiene en el simbólico, a ese cuerpo ortopédico del cual nos habla Lacan al hacer referencia al estadio del espejo, la novela comienza con el deseo de relatar un recuerdo vívido:

Mi historia, la historia de “cómo me hice monja”, comenzó muy temprano en mi vida; yo acababa de cumplir seis años. El comienzo está marcado con un recuerdo vívido, que puedo reconstruir en

su menor detalle. Antes de eso no hay nada: después, todo siguió haciendo un solo recuerdo vívido, continuo e ininterrumpido, incluidos los lapsos de sueño, hasta que tomé los hábitos (2).

Desde este primer fragmento podemos observar cómo se va a delinear el cuerpo del lector/escritor mediante la fuga que se plantea en el deseo de reescribir otro cuerpo, distinto, que escape al simbólico. La frase “el comienzo está marcado por un recuerdo vívido” se tensiona inmediatamente con un “antes de eso no hay nada”. ¿Por qué antes de eso no hay nada? ¿Es el inicio de la subjetividad? Si es así, ¿cómo se construye una subjetividad a partir de la nada? Al menos tres líneas de lecturas podemos plantear.

Tal como explica Butler en *Dar cuenta de sí mismo* nadie puede dar cuenta de sí porque siempre se desconoce una parte del yo debido a la división inherente del sujeto, de allí que todo deseo por ser y ser reconocido por el poder, es ilógico. Toda la filosofía tradicional e idealista que defendía la unidad del sujeto y su voluntad de Bien intentó teorizar sobre el deseo para controlarlo y esquematizarlo, pero el deseo siempre es huidizo y problemático, y los filósofos teorizaron sobre él a pesar de ellos mismos. Si tomamos de forma literal la frase “el inicio de mi yo es aquí” estamos desconociendo el Poder, las categorías sociales que funcionan como marco del cual surgimos como sujetos relativa y violentamente. La otra lectura es una postura un tanto radical y afirmar que el Poder somete.

La tercera lectura es que ante la presentación de una imagen corporal que se juega en el binarismo él/ella, se dibuja el cuerpo actuante que funciona como un intermitente en la novela. Son esos destellos que deja la propia intermitencia la que nos permiten tomar, aislar esa partícula que emerge como un tercer fragmento dentro del binarismo trazado por la alternancia léxica y que es el que escapa de esa imagen del espejo. Es interesante notar que el cuerpo escribiente no quiere dar cuenta de sí. No es el proceso de “darse vuelta sobre sí” procedimiento típico en el *bildungsroman* o novela de aprendizaje⁵ en el que el narrador en primera persona da cuenta de normas éticas y morales construidas, tampoco se busca el origen y las causas de una

identificación sexual, sino dar cuenta de un deseo por ser en la alternancia como resistencia a las categorizaciones sociales relativamente violentas pero necesarias.

El color rosa también es otra partícula que aparece de principio a fin de la novela y que tensiona el binarismo del relato. En el primer capítulo, cuando el padre del niño/niña lo lleva por primera vez a tomar un helado, la crema rosa se chorrea por las manos de su hijo e incomodan al padre y comienza a tratar al niño con gestos y palabras violentas. Lo obliga a consumir el helado de frutilla que le causa repugnancia y termina por vomitar: “La calle vacía bajo los plátanos, el calor asfixiante del enero rosarino, devolvían el eco de mis sollozos. En la quietud, el sol hacía dibujos de luz. Me caían lágrimas innumerables, y el helado se derretía francamente, los hilos rosa me corrían hasta el codo, desde donde goteaba a la pierna” (5).

La escena del helado es relevante porque manifiesta una grieta en la narración que posibilita la fuga del mundo real recreado en la novela. Las sensaciones del gusto en la lengua, las gotas cayéndose y manchando su cuerpo y su pantalón corto permiten correr el eje de una imagen que se quiebra al irrumpir el momento de una mente en blanco, consecuencia del trauma que le genera el encuentro con ese sabor desagradable y con un padre que obliga a que eso siga su curso.

El cuerpo del lector/escritor se debate en todas las posibles líneas que se desprenden desde el suceso de la heladería hasta el final donde se topa con la muerte: encerrado en el mismo lugar que causó el trauma de la mente en blanco. El desagradable sabor al helado rosa, los conflictos generados dentro de la heladería, luego chocan como una cuota de realidad en un final donde el niño/ la niña, César, termina encerrado en un tachón de helados.

Tanto la escena inaugural como la seminal pueden ser entendidas como los límites que tiene un cuerpo y donde se da, efectivamente, un nuevo texto: ese que escapa a las normas, a la mirada del otro, a los marcos de la cultura. Un cuerpo que actúa, que es fugaz y arrasa (como decía Díaz al referenciar a Nietzsche), el cuerpo Real que se transfigura en los intersticios del cuerpo Simbólico. Un cuerpo que,

como bien ya mencionamos más arriba, debe decirse para no quedar olvidado.

El otro caso que analizamos es “Muchacha punk” (1992) de Rodolfo Fogwill. Narra el encuentro de un hombre con una mujer en un día de invierno en Inglaterra. Este encuentro se irá reconstruyendo de manera fragmentaria por la mirada del hombre que se siente atraído por una muchacha “punk”. Lo que interesa de este relato es que comienza advirtiendo que es narrado desde la voz y figura de un varón. El cuento nos muestra una historia que se desea contar sobre el encuentro entre este varón con una mujer a la que describe, en principio, como “punk”. Sus rasgos son contrapuestos a los de esta figura varonil, ya que se nos presenta a la muchacha con atributos y caracteres provenientes de lo aristocrático en contraposición al varón latinoamericano.

A través del decir del narrador se intenta reconstruir el cuerpo de esta “muchacha punk”, cuerpo que termina por escapar de los límites trazados por el mismo decir. En concreto, la representación de este cuerpo cae constantemente en una idealización irrealizable. Esto se puede apreciar en fragmentos del tipo “hice el amor con una muchacha punk. Decir «hice el amor» es un decir...” (1) o “Yo jamás me acosté con una muchacha punk. Peor: yo jamás vi muchachas punk, ni estuve en Londres, ni me fueron franqueadas las puertas de residencias tan distinguidas” (12). Sin embargo, en el relato se trabaja de manera minuciosa la selección léxica para dar entidad real a aquella idealización, que siempre es irrealizable, y peso a las descripciones respecto del cuerpo de la muchacha.

Las barreras moral y éticamente “incorrectas” se construyen desde la perspectiva del varón -por algo el escritor lo especifica- que se intentan imponer para suplir el deseo de idealización de la muchacha punk. Pero estas barreras se ven constantemente tensionadas por el cuerpo de la muchacha.

“Punk” es un significante que, en la medida en que avanza el relato, resulta vacío porque, según la voz del Poder, lo punk debería ser disruptivo. En realidad, a través de lo “punk” se busca representar una otredad en la que se pueda ver representada y reafirmada esta figura

del varón que narra, que se nos presenta como un latinoamericano viviendo en Inglaterra. Por eso busca reflejar su perspectiva desde la construcción de un cuerpo al que se le atribuye lo punk y sobre el cual se proyecta el deseo, por eso este cuerpo cobra entidad de “muchacha”. Lo punk es todo aquello que cuestiona, que va en contra de una norma hegemónica. Sin embargo, hacia el final del relato esta otredad no cuestiona lo disruptivo que envuelve el adjetivo punk, sino que reafirma la estructuración del lenguaje y la relativa autonomía respecto de este. Lo que el lenguaje nombra no es simplemente por su poder de evocar porque el cuerpo es un organismo actual, es un acto que contrarresta el ejercicio del Poder. El lenguaje clasifica y divide, como muestra el final del cuento, con la discusión entre el hispanohablante, el judío y el pakistaní, pero allí está la posibilidad de la “sonrisa argentinizada” como resistencia.

Similar a la novela de Aira, se desdibujan los límites entre el cuerpo Simbólico y el cuerpo Real, con la diferencia de que en el cuento de Fogwill estos límites se ven tensionados por el adjetivo “punk” que tiene una carga connotativa que puja constantemente por delimitar un cuerpo Simbólico que oculta o pone el velo sobre el Real, es decir, sobre aquel que escapa, en el caso de “Muchacha punk”, a la representación gestada por el decir de esta voz varonil que se impone y narra.

Para concluir nos gustaría aclarar que fue necesario el recorrido teórico para sentar las bases desde dónde nos posicionamos para leer el corpus de textos de literatura argentina. Esperamos haber trazado algunas líneas que permitan a los futuros lectores ampliar y enriquecer esta mirada. Sostenemos que las categorías de *cuerpo* y *rizoma* trabajadas en conjunto posibilitan ampliar los márgenes de las lecturas más convencionales. Buscamos movernos en los intersticios que deja el lenguaje y que la lectura y la escritura permiten habitar. Como escribe Barthes, las lecturas que escribimos nos devuelven un croquis del cuerpo, primero es Imaginario, pantalla de la representación que nos limita y nos contenta en la cultura, después se puede volver Real si estamos dispuestos a escuchar el cuerpo que está más allá de la Ley significante.

- 1 Para una definición más detallada de *cuerpo* ver *S/Z; Fragmentos de un discurso amoroso; El placer del Texto; La cámara lúcida; El grado de la escritura* de Roland Barthes.
- 2 Cuando hablamos de “líneas de sentido” hacemos referencia a las nuevas interpretaciones que se desprenden de las propias fugas que hay en la lengua, es decir, aquello que se escapa del marco de la cultura pero que es bordeado por el lenguaje.
- 3 En la Introducción a *La aventura semiológica* Barthes planteó que hubo un proceso de apropiación de conceptos desde la publicación de la *Introducción al análisis estructural del relato* hasta *S/Z*. En el pasaje de una etapa a otro incorporó lecturas de diversas disciplinas, entre las que encontramos al psicoanálisis lacaniano; escribe Barthes: “Lacan nos proporcionaba una teoría acabada de la escisión del sujeto, sin la cual la ciencia está condenada a permanecer ciega y muda acerca del lugar desde donde habla” (Barthes 1985: 12). Incorporar una teoría del sujeto escindido en la teoría literaria, implica que la literatura y una teoría sobre ella tienen su origen en una subjetividad que se funda en la palabra de un ser hablante dividido, lo que implica un desfase entre lo dicho y lo no dicho, o entre lo escrito y lo leído.
- 4 En *Deshacer el género*, Butler plantea la pregunta de por qué toda sexualidad debe estar pendiente de lo que el Estado considera legítimo o ilegítimo como las políticas de identidad de género. Esos derechos establecen dicotomías en el marco de políticas de Estado entre legítimo/ilegítimo, permitido/prohibido. Las políticas arraigadas a la sexualidad abren zonas híbridas de legitimidad e ilegitimidad que no tienen nombres claros, son no lugares, explica Butler, donde uno se encuentra a pesar de uno mismo. (156- 157). La sexualidad por lo tanto es ese lugar que no se corresponde completamente con las categorías sociales.
- 5 Ver *La batalla de los géneros. Novela gótica versus novela de educación* de José Amícola.

- Aira, César. *Cómo me hice monja*. Revista Fractalario, agosto de 2014. <https://revistafractalario.files.wordpress.com/2014/08/aira-cc3a9sar-cc3b3mo-me-hice-monja.pdf>
- Barthes, Roland. *El imperio de los signos*. Seix Barral, 1980.
- . *S/Z: an essay*. Siglo XXI, 1980.
 - . *La preparación de la Novela*. Siglo XXI, 2004.
 - . *El placer del texto y lección inaugural*. Siglo XXI, 2007.
 - . *Fragmentos de un discurso amoroso*. Siglo XXI, 2014.
 - . *Sade, fourier, loyola*. Média Diffusion, 2016.
- Barthes, Roland y Ramón Alcalde. *La aventura semiológica*. Paidós, 1990.
- Butler, Judith. *Sujetos del deseo*. Amorrortu, 1987.
- . *Mecanismos psíquicos del poder: teorías sobre la sujeción*. 1997. Universitat de València, vol. 68, 2001.
 - . *Dar cuenta de sí mismo*. Amorrortu, 2009
 - . *El género en disputa*. Paidós, 2017.
- Butler, Judith, y Esther Oliver. *El grito de Antígona*. El Roure, 2001.
- Butler, Judith, y Patricia Soley-Beltrán. *Deshacer el género*. Paidós, 2006.
- Díaz, Esther. "Para Leer Rizoma." *Entre la tecnociencia y el deseo*. 2007, pp. 89-108.
- Fogwill, Rodolfo. "Muchacha punk". Documentos de Google. <https://docs.google.com/document/edit?id=1F76SbH12X8FeVQ3Ai75ZRnWVYHrMBrZ9qRWIrIjxIA0&hl=es&authkey=CLKgg9kK>
- Guattari, Félix, and Gilles Deleuze. "Rizoma." *Diálogo Abierto*, Ciudad de México, 1994.
- Lacan, Jacques. *Aun. Seminario XX*. 1975. Paidós, 1981.

- .“El estadio del espejo como formador del yo [Je] tal como se nos propone en la experiencia psicoanalítica”. *Escritos*. Siglo XXI, 1966.
 - .”La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud”. *Escritos*. Siglo XXI, 1966.
 - .”La metáfora del sujeto”. *Escritos*. Siglo XXI, 1966.
 - .”Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano”. *Escritos*. Siglo XXI, 1966. *Escritos*. Siglo XXI, 1966.
 - . *El sinthome*. Seminario XXIII. Paidós, 2005.
 - . *Los incautos no yerran (los nombres del Padre)*. Seminario XXI. Paidós, 2006.
- Miller, Jacques-Alain. “Biología lacaniana y acontecimiento del cuerpo.” *Biología lacaniana y acontecimiento del cuerpo*. 2002, pp. 104-104.