

De Monique Wittig a Monique Wittig
Construcciones teóricas a partir de su experimentación estética

David Andrés Pérez Soler

TRABAJO DE GRADO
Presentado como requisito para optar por el
Título de Profesional en Estudios Literarios

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
Facultad de Ciencias Sociales
Carrera de Estudios Literarios
Bogotá, 2013

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD

Joaquín Emilio Sánchez García, S.J.

DECANO ACADÉMICO

Germán Rodrigo Mejía Pavony

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA

Cristo Rafael Figueroa Sánchez

DIRECTORA DE LA CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

Liliana Ramírez Gómez

DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO

Jeffrey Cedeño.

Artículo 23 de la resolución No. 13 de julio de 1946:

“La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis, sólo velará porque no se publique nada contrario al dogma y a la moral católica, y porque las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”.

TABLA DE CONTENIDO

• Introducción	5
• Primer parte	8
○ Introducción	8
○ Los cinco principios	9
○ Otras bases	14
○ Conclusión	18
• Segunda parte	20
○ Introducción	20
○ <i>El opoponax</i> , sujeto universal	22
○ <i>Las guerrilleras</i> , entre el sujeto universal y el particular	37
○ <i>El cuerpo lesbiano</i> , la infinitud particular	53
○ Conclusión	62
• Conclusiones	66
• Bibliografía	74

Introducción

La literatura no se presenta simplemente como el corpus literario de una historia de la sexualidad, sino como una suerte de deconstrucción constante de los discursos sexuales heredados.

Joana Masó

La propuesta de una destrucción de los discursos y configuraciones heterosexuales desde el lenguaje y el quehacer literario hechas por Monique Wittig entre las décadas de los años 70 y 80 generó, y genera aún, una cantidad innumerable de análisis y escritos alrededor de la misma. Su centro teórico principal yace bajo una compilación de ensayos escritos entre 1976 y 1984, *El pensamiento heterosexual*, compilación que gira entre lo político, lo social y la experiencia práctica. Del mismo modo, sus obras narrativas han generado numerosos estudios sobre el género, el sexo, el sujeto y la deconstrucción del ser “naturalmente sexuado” y “heterosexualmente correcto”¹; obras de las cuales serán analizadas únicamente las tres primeras en orden cronológico, *El opoponax* (1964), *Las guerrilleras* (1969) y *El cuerpo lesbiano* (1973). La razones de esto son dos: la primera de ellas es que estas tres obras responden a lo que la misma autora llama su “trilogía del género” y que son sus trabajos pioneros tanto en el campo de lo estético como en el crítico y el teórico. La segunda razón responde a la necesidad de realizar un análisis profundo de las teorías póstumas (*El pensamiento heterosexual principalmente*) en estas tres obras, que fueron previas a la aparición formal de tales

¹ Refiero con este término al principio que expone Wittig en su obra *El pensamiento heterosexual*. “La categoría del sexo”, sobre la configuración del mundo social, político, sexual y biológico desde los parámetros de la heterosexualidad masculina dominante “La continua presencia de los sexos y la de los esclavos y los amos provienen de la misma creencia. Como no existen esclavos sin amos, no existen mujeres sin hombres. La ideología de la diferencia sexual opera en nuestra cultura como una censura, en la medida que oculta la oposición que existe en el plano social entre los hombres y las mujeres poniendo a la naturaleza como su causa.” (22)

teorías; ello para poder realizar el lazo entre novelas y críticas como una serie de eventos subsecuentes o no paralelos como podría darse con otros casos.

Como todo teórico y novelista, Monique Wittig ha sido criticada y reformulada por muchos otros teóricos en varios aspectos, tal como lo hace Judith Butler en varias de sus obras y como posteriormente la analiza Elvira Burgos en su artículo “El Pensamiento heterosexual de Monique Wittig y su presencia en la teoría de Judith Butler” (2003). Sin embargo, el espacio estético cuenta con pocas investigaciones y críticas que vayan más allá del tema persistente del lenguaje², será allí donde se realizará este trabajo monográfico, en la particularidad de cada elemento estético de las obras con miras en su correspondencia con la posterior teoría.

El objetivo general de este trabajo monográfico se centra en realizar un análisis profundo de la estética y el trabajo experimental que Monique Wittig desarrolla en cada una de sus obras, señalando tanto las particularidades de las que se vale para ello como de las características universales que cada novela contiene, esto con el fin de vislumbrar y hacer un seguimiento al cómo, desde lo estético, literario y ficcional, se da y se manifiesta ese “caldo nutritivo” para la posterior formación de las teorías y los manifiestos Wittignianos.

Para ello, y de manera inicial, es necesario revisar y comprender una serie de principios de la teoría Wittigniana³, los cuales servirán de pauta para la comprensión de la estética, la política y la teoría, y también para lograr un análisis justo y objetivo de las novelas desde su microcosmos⁴.

Para reforzar estas consideraciones, pongo como ejemplo el resumen del trabajo de Elvira Burgos quien, a pesar de tener un análisis contundente sobre la influencia de Wittig en los trabajos posteriores de Judith Butler, falla al hacer la siguiente afirmación “Analizamos en el presente trabajo el pensamiento feminista de Monique Wittig” (1). La

² On en el caso de *El opoponax*; Elles, en el caso de *Las guerrilleras*; J/e, en el caso de *El cuerpo lesbiano*.

³ Este es el término que acuño yo mismo para referir a todas las líneas teóricas, políticas y estéticas que llevan la impronta de Monique Wittig.

⁴ Se debe comprender el concepto del microcosmo, desde una mirada Bajtiniana, del mundo de cada novela o personaje de ella.

falla que referimos, y que ampliaremos más adelante, radica en tomar y clasificar a nuestra autora y su pensamiento como “feminista”⁵ (esto se desarrollará en el siguiente capítulo)

Entonces, con el fin de evitar imprecisiones o contradicciones, la revisión estética que se realizará de sus tres primeras novelas partirá desde los conceptos teóricos que estas obras generarán posteriormente y que hemos concentrado en cinco principios básicos, los cuales son: el primero, ni Monique Wittig ni sus obras deben ser llamadas feministas; el segundo invita a no comprender las obras estudiadas como literatura comprometida; el tercero de estos se centra en lo que muchos investigadores anteriormente ya han tratado, el lenguaje, que se entenderá como *ejercicio experimental*; el cuarto aspecto refiere a la búsqueda de la ruptura de tres marcas de dominación (la pre-existencia de los sexos, la diferencia sexual y sus consecuencias sociales y la división de trabajo por las diferencias sexuales); el quinto y último principio nos lleva a la obra y ejercicio de Roland Barthes, la resignificación de las cosas, la remitologización del mito. Se tomarán algunas bases teóricas sobre estética y política; la historia de la mujer y el feminismo en los años 70, 80 y 90, y se aclararán algunos conceptos básicos necesarios para realizar el análisis estético de las obras de Monique Wittig.

Finalmente, el trabajo monográfico estará dividido en dos partes. La primera de ellas abarcará todo el ámbito teórico, anunciado anteriormente; y la segunda abarcará el análisis estético de las obras, dividiéndose así en tres partes. Cada parte dedicada a cada una de las novelas mencionadas y haciendo que el análisis sea progresivo, es decir, la segunda obra contendrá o referirá a la primera y la tercera y última referirá a las dos anteriores. Posterior a esta segunda parte irán las conclusiones generales de este trabajo monográfico que, más que responder una serie de preguntas, busca abrirlas.

⁵ Desde la teoría wittigniana, el feminismo así como la definición de mujer y literatura de mujer, se encuentra atrapado por lo heterosexual masculino al comprenderse y construirse como el movimiento que la mujer (en oposición al hombre) hacer como deber para ir en contra delo heterosexual. Es decir, se construye en oposición, y por ende, en dependencia a este.

Primera parte

Introducción

Para realizar un análisis concienzudo de cómo las obras wittignianas traen y desarrollan consigo los gérmenes teóricos y políticos, es necesario, como premisa, establecer y desarrollar los puntos conceptuales primordiales de tales teorías y políticas; lo cual es el objetivo principal de esta primera parte. De ese modo, aquí nos centraremos en esclarecer las ideas básicas de la Wittig teórica para poder encontrar sus orígenes en la Wittig novelista (lo cual se desarrollará como ya se dijo en la segunda parte).

Sumado a lo anterior, se tomarán y desarrollarán otros parámetros teóricos y conceptuales provenientes de diferentes autores. Ello con el fin de establecer un corpus teórico-conceptual sólido y necesario que permita comprender las obras y su posterior análisis.

Es necesario tener claros estos primeros conceptos para poder distinguir claramente la formación, existencia y participación de los mismos en el ejercicio estético-experimental que Monique Wittig desarrolla; de ese modo, podremos ver qué más implica estéticamente una cierta ideología política naciente, y cómo el planteamiento de estas en la experimentación ficcional logra luego consolidarse como teoría, crítica o manifiesto.

Finalmente, se deberá realizar una contextualización social, teórica y política del entorno de la autora para apreciar a cabalidad el desarrollo anteriormente mencionado, desde los orígenes del caldo de cultivo social de la época, hasta el surgimiento sólido del pensamiento formal wittigniano.

Los cinco principios

*Y es que, en la gran mayoría de trabajos,
cuando se aplica el concepto de género
y se acepta que el habla femenina y el
habla masculina están interrelacionadas,
el habla femenina nunca pierde su estatus
subordinado.*

Mercedes Bengoechea

Ni feminismo ni feminista

La estética de Wittig responde a una necesidad y a una disposición política establecida por sí misma, es decir, la estética de la autora no se une a favor de los nuevos discursos femeninos y aún menos a los viejos discursos masculinos, sino que plantea sobre sí misma nuevas formas discursivas, nuevos puntos de fuga. Entonces, enriquecido por el repentino boom de movimientos feministas en los años 60, 70 y 80 en Francia, se desarrolla el estilo político-estético de Monique Wittig; el cual, posteriormente, quedará enmarcado para muchos entre el feminismo radical y el feminismo lesbiano.

Aunque la estética de Monique tiende a mutar entre obras, requiere, en principio, que los conceptos anteriormente mencionados (feminismo, femenino, mujer) sean suprimidos en este análisis. La razón de esta afirmación radica en las palabras de la propia autora en su obra crítica *El pensamiento heterosexual*:

Para empezar, es preciso decir que no existe la <escritura femenina>. Utilizar y propagar esta expresión supone cometer un grave error: ¿en qué consiste ese <femenino> de la escritura femenina? ... La <escritura femenina> es la metáfora naturalista del hecho político brutal de la dominación de las mujeres y como tal,

alimenta el aparato con el que avanza la <feminidad>: Diferencia, Especificidad, Cuerpo. (*El pensamiento...* 85)

Siguiendo este principio, pensar las obras de esta autora como un feminismo anularía la carga política. El término “feminismo” así como el del término “escritura femenina” se deriva de un constructo imaginario cuyas bases radican en la dominación de un *Uno sobre un Otro*⁶; es decir, tanto “feminismo” como “escritura femenina” son solo una “formación imaginaria y no una realidad concreta” (*El pensamiento...* 85) derivado del dominador y comprendidos desde la cosmovisión de este. De ese modo, afirmar que el discurso de Monique escapa a esa dominación heterosexual, a la vez que se afirma que pertenece a los feminismos, sería volver al punto del que la autora desea escapar. Existen, de manera lógica, autores que refutarán parte de este principio; sin embargo esto se presentará más adelante.

No puede ser literatura comprometida⁷

Tanto la estética como la política en Wittig, aunque se correlacionan en todo momento, no deben ser entendidas como elementos comprometidos bilateralmente. La forma del discurso y el sentido del mismo funcionan en Monique a manera de un uróboros, las serpientes que se comen sus colas⁸, ya que la consolidación de una nueva idea política se da por consecuencia de una creación estética y esta creación estética se generará por diversas líneas políticas existentes.⁹ Solo entendiéndolo de ese modo podemos desligar la literatura de Wittig de la literatura comprometida, pues en palabras de la autora “La literatura comprometida, como la escritura femenina, son formaciones míticas y, como tales, funcionan como mitos en el sentido que Barthes ha dado a esta

⁶ *Uno y Otro* utilizados en la crítica de Butler sobre las obras de Wittig en *Variaciones sobre sexo y género*.

⁷ Este término comprendido desde la afirmación propia de Monique en *El pensamiento heterosexual* puesto que si adopta su ejercicio literario como una escritura femenina o feminista, se le está comprometiendo a un deber político y a una relación, aunque contraria, ligada al masculino; es decir el deber de las obras, es únicamente consigo mismas.

⁸ Adoptamos esta figura ya que ilustra de manera clara la existencia de dos elementos que se devoran y liberan cíclica e infinitamente. Donde culmina un elemento surge otro que alimentará al primero en su propia culminación. Siempre recreándose y siempre destruyéndose.

⁹ Esta relación estética política se ampliará en el capítulo siguiente bajo la mirada de la teoría de Rancière.

palabra” (96). Se caería en la ilusión de una liberación de lo femenino de lo masculino, pero terminaría estando atrapado al final bajo el mismo discurso masculino dentro del concepto de la revolución del esclavo o el deber del esclavo hacia su deseo de libertad (Wittig 2006).

El lenguaje es experimental

Una vez comprendido el concepto de la función de la forma y el contenido a modo de un uróboros en Wittig, resulta lógico este tercer principio. Si la forma está en continua deconstrucción, significa que está en un constante reformulación experimental¹⁰, por lo que no resulta extraño que sus obras disten tanto unas de otras en cuanto a estética se refiere, aunque existen lazos claros no solo estéticos sino políticos, que da unidad a esta trilogía: “Destruir las categorías de sexo en política y en filosofía, destruir el género en el lenguaje (o al menos modificar su uso), es una parte de mi trabajo como escritora” (Wittig *El pensamiento...* 108).

Esta es una de las citas, quizás, más importantes, puesto que sostiene sus nuevas ideas políticas y sus nuevas teorías que surgen a partir de un ejercicio literario, estético. Ejercicios que mutan entre obras junto con las políticas que evolucionan y se transforman. En conclusión, todo el lenguaje en sus obras es experimental y desarrolla y retroalimenta una estética y una teoría subsecuente de sí mismo.

La ruptura de tres marcas de dominación

Ahora bien, este “destruir las categorías de sexo” es la respuesta a un sistema que hasta ese entonces ha marcado las pautas del orden social, cultural, político y científico. Sistema con el que Monique no concuerda, no se siente incluida y con el que no corresponde. Ella plantea en *El pensamiento heterosexual* que este sistema se vale de los siguientes tres puntos de dominación:

¹⁰ Sobre el término del experimento y el para qué se ampliará en el capítulo siguiente.

- Que antes de cualquier pensamiento, de cualquier sociedad, hay “sexos” (dos categorías innatas de individuos) con una diferencia constitutiva, una diferencia que tiene consecuencias ontológicas (el enfoque metafísico).
- Que antes de cualquier pensamiento, de cualquier orden social, hay “sexos” que son “naturalmente”, “biológicamente”, “hormonalmente” o “genéticamente” diferentes y que esta diferencia tiene consecuencias sociológicas (el enfoque científico).
- Que antes de cualquier pensamiento, de cualquier orden social, hay una “división del trabajo [que] en su origen *no es otra cosa que* la división del trabajo en el acto sexual” (el enfoque marxista).

Sea cual sea el enfoque, permanece siempre esa idea fundamental. Los sexos, a pesar de su diferencia “constitutiva”, deben inevitablemente desarrollar relaciones de categoría a categoría. (25)

Para Wittig, las diferencias y categorías de los sexos como resultado de una “causa natural” no es menos opresivo y limitante de lo que es el concepto de la superioridad de una raza sobre otra. Ella afirma que esta supuesta causa natural no es más que el resultado de un orden social heterosexual masculino y que se vale del discurso científico (el cual se construye bajo este mismo orden social) para dar validez a dichas categorías. Es decir, el hombre y la mujer como categorías de origen y orden natural son en realidad conceptos culturales del sistema heterosexual-masculino. Por ende, la escritura de Wittig es una constante búsqueda de la fractura de estas tres marcas de dominación que se basan en el sexo y su “naturalidad”, es decir, se busca una ruptura científica, social, política e incluso económica. Fractura que intentará mediante el uso del lenguaje y los cambios de sentido de las cosas. Monique despojará al mundo y los componentes que el discurso heterosexual impuso sobre ellos, para generar un nuevo mundo de significados y significantes: “Toda obra con una nueva forma funciona como máquina de guerra, pues su intención y su objetivo son destruir las viejas formas y las reglas convencionales” (*El pensamiento...* 96).

Se resignifican las cosas y se remitologizan los mitos

Finalmente, para la destrucción de las formas y las marcas de opresión, la experimentación de Wittig se sumerge en la aplicación de la teoría del mito de Barthes expuesto en *Mitologías* (1999). Afirma además que “lo que creemos que es una percepción directa y física, no es más que una construcción sofisticada y mítica...que reinterpreta rasgos físicos...por medio de la red de relaciones. (Ellas son vistas como *negras*, por eso *son negras*; ellas son vistas como *mujeres* por eso *son mujeres*” (*El pensamiento...* 34) Esto, además, demuestra una naturalización de las categorías del poder, de sexo y raza.

Los cuatro anteriores principios permiten comprender que el constructo de hombre, mujer, sexo y género, son mitificaciones que surgen de las bases heterosexuales-masculinas que conciben y ordenan el mundo. Es decir, estos constructos son en realidad mitificaciones sobre el cuerpo femenino. De ese modo, las obras tenderán a tomar los objetos del mundo heterosexual y a desposeerlos de su significado para darles uno nuevo, lejos del que alguna vez tuvieron y desde el microcosmos que Wittig construye en cada una de las tres obras, pretendiendo una libertad de los sujetos que “no existen” o que “no pueden ser” si no tienen relación con el hombre heterosexual.

Del mismo modo las novelas wittignianas tomarán las mitologías ya existentes, como el de Orfeo y Eurídice, las Amazonas, diosas como Isis, el vellocino de oro, etc., y hará un ejercicio de reescritura eliminando la marca de la dominación (lo heterosexual) y pondrá la marca de aquello que escapa de lo heterosexual, aquello que “no es” porque no se configura bajo sus principios.

Otras bases

El concepto de género se ha consolidado en las ciencias sociales como respuesta al impulso político del feminismo militante...que en los años sesenta y setenta se manifestaba en las plazas, fábricas y universidades.

Luisa Accati

Las obras de Monique Wittig surgen en el boom de los movimientos feministas; la primera de ellas, *El opoponax*, sale a la luz en la época en que resonaba con fuerza la aparición del Movimiento de Liberación Femenina en Francia. Compañía cuya problemática temprana abre uno de los primeros caminos explicativos hacia la obra de nuestra autora; pues las mujeres de esta compañía “se encontraron ante la descalificación de su palabra en razón del sexo. Y esta descalificación provenía de sus propios compañeros” (Marini 363). Podría hallarse en dicha problemática de la MLF la razón de que Wittig buscará desde el inicio en sus novelas anular el valor semántico del sexo; es decir, surge desde su obra el principio de lo que posteriormente planteará en *El pensamiento heterosexual*. Por otro lado, estamos ante el umbral de aparición del feminismo radical que surge en el tránsito entre los años 60 y 70, y que trae consigo el “inicio de un movimiento y una teoría lesbiana sistemática y organizada” (Álvarez 273); movimiento que pone a la luz las problemáticas de la mujer lesbiana y que abre el campo crítico y estético en el que Wittig asienta sus obras y sus teorías. Este surgir del nuevo feminismo permitirá que se dé, años más adelante, la sentencia más fuerte y nuclear de la teoría wittigniana: “la lesbiana no es mujer”.

Luce Irigaray afirmará para esta misma época, en obras como *Speculum de l'autre femme* (1974) que la constitución del cuerpo femenino yace en los fluidos vitales, más no por ello limita a la mujer a ser definida desde la maternidad, sino por el contrario, se constituye como indefinida e infinita (Álvarez 2001). Wittig, sin embargo, irá más lejos

de aquella afirmación en su tercera obra, *El cuerpo lesbiano*, donde los sujetos, esas “mujeres”¹¹, son definidas y existen no desde la totalidad de Ellas¹², sino desde la particularidad de sus fluidos, músculos, huesos, etc., sumado a ello, Wittig coincide con Irigaray en el sentido de infinitud de la mujer y lo expresa en la mencionada novela dando a sus dos personajes la capacidad de ser ellas y mil cosas más, de ser ninfas, diosas, animales, mortales o simplemente ser “mujeres” y ser “lesbianas”.

De manera perpendicular, otras teóricas feministas se inclinan hacia las características del lenguaje, como Cixous y Kristeva, y con las cuales Monique Wittig coincide en el momento de crear su obra primigenia *El opoponax* y de lo cual posteriormente manifestará de manera teórica en *El pensamiento heterosexual* que: “es muy importante considerar cómo funciona el género en el lenguaje, cómo el género actúa sobre el lenguaje, antes incluso de considerar cómo actúa sobre quienes lo utilizan” (105). De ese modo, Wittig toma otro de los fragmentos del boom feminista en Francia transformándolo en una realidad desde el trabajo literario antes de teorizarlo.

Por ende, su tarea teórica resulta de un ejercicio puramente estético, con repercusiones políticas, pero estética en su ejercicio. Decimos política apoyándonos de la afirmación que “ser lesbiana no tenía nada que ver con una opción o práctica sexual, sino con un actitud política” (Álvarez 273),¹³ ello en un intento de reconfigurar un sistema que omite la existencia humana, material, de estas “mujeres”, dado que no se construyen bajo los parámetros normalizadores de lo heterosexual. Es una práctica que, en palabras de Rorty, “lograr hacer al pasado lo que éste intentó hacerle a él: hacer, por tanto, que el pasado, incluyendo los procesos causales mismos que ciegamente marcaron todas sus acciones, lleve su marca” (citado en Parra 87) y esto lo logra Wittig desde la ficción.

Este obrar estético tendrá su consecuencia en el lector desde la recepción. En el momento que las obras exigen ser analizadas para poder ser comprendidas, surgen en

¹¹ Se hace aquí el uso de las comillas para ser coherente con la definición de mujer y lesbiana que Monique plantea en *El pensamiento heterosexual*.

¹² En mayúscula para referir a su vez al sujeto universal de *Las guerrilleras*. Esto se desarrollará en la Segunda parte de este trabajo.

¹³ Wittig referirá algo similar con las siguientes palabras “La ‘mujer’ no es cada una de nosotras, sino una construcción política e ideológica que niega a ‘las mujeres’” (*El pensamiento...39*) de lo que es posible derivar que ser mujer o luchar por no serlo implica de raíz un marco político.

el lector las preguntas del método que Fish anuncia: “Consiste en la rigurosa y desinteresada formulación de las pregunta: ¿qué es lo que hace esta palabra, esta frase, enunciado, párrafo...pieza?” (*La literatura* 113)

Es de esa manera que la escritura de Wittig, —alimentada por de las diferentes olas y pensamientos revolucionarios respecto al género la mujer y la lesbiana—, empieza a cimentar las bases teóricas de sus posteriores ensayos. Estas novelas que la autora plantea cargan con un fondo político en el sentido que:

El arte no es político en primer lugar por los mensajes y los sentimientos que transmite sobre el orden del mundo. No es político tampoco por la forma en que representa las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades de los grupos sociales. Es político por la distancia misma que guarda con relación a estas funciones, por el tipo de tiempo y de espacio que establece, por la manera en que decide ese tiempo y puebla ese espacio...el arte consiste en practicar una distribución nueva del espacio material y simbólico Y por ahí es por donde el arte tiene que ver con la política. (Ranciere 17)

Todas las tres novelas, e incluso las posteriores a esta trilogía, como el *Diccionario para las amantes*, (1976) implican una reconfiguración del mundo tanto en el contenido como en la forma. El trabajo experimental de Wittig va más allá del simple juego con el lenguaje (que es donde muchos análisis se quedan y no pasan más allá de la forma), implica un trabajo en la construcción sobre los sujetos de la ficción, los objetos y los mitos robados del mundo externo al de la novela, los cuales reciben una acción y reflejan una reacción¹⁴. En ese orden de ideas, la acción que reciben los diferentes elementos pueden ser, o bien su remitificación o bien su desconstrucción; la reacción que ello genera es la existencia ficcional de un sistema nuevo que rompe con todos los parámetros de lo heteronormativo que el mundo exterior dicta. Es decir, Wittig genera un tiempo/espacio nuevo, con sujetos redefinidos que confrontan y destruyen un sistema (externo a la obra) con el que no está de acuerdo. Este mundo externo refiere tanto a las ideas heterosexuales, como a algunas líneas y partes de los propios

¹⁴ La acción creadora de Monique Wittig y la reacción deconstructora por el ejercicio experimental.

feminismos. Las obras son el punto de fuga y de experimentación. Así entonces, si concordamos con la afirmación que hace Graciela Montaldo sobre el experimento como “diferentes tipos de *intervenciones culturales*, desde ‘obras’ tales como textos o películas...Se trata de intervenciones que tienen consecuencias imprevistas y no solo en el mismo campo en que se producen” (12), es válido que afirmemos que el estilo wittigniano de las novelas es de carácter experimental puesto que interviene no solo el ámbito formal de la escritura y el lenguaje, sino que además interviene en el sistema que pretende destruir dentro de las obras, cuestiona los principios y pone al lector en el borde máximo entre él y su conciencia sobre el género y sexo (Wittig 2005).

Conclusión

Si bien los preceptos teóricos podrían adoptarse como una propuesta de trabajo teórica y política, no hay que perder de vista que la existencia de tales está dado por la mediación de una experimentación previa desde la literatura. Ello quiere decir que estas teorías no son únicamente supuestos ideológicos, sino que son hechos aplicables a una forma estética creada para ese fin. Como se ha podido ver, esto es el resultado de un boom ideológico de diferentes vertientes que influyeron el estilo de Monique Wittig, el cual decantó y tamizó mediante sus novelas, adoptando y modificando aquello que necesitaba para formar obras que rompan con las estructuras de géneros y el sexo (como bien lo afirma en sus ensayos) y a su vez para crear los cimientos prácticos de lo que posteriormente sería su obra teórica. Es decir, esto podría verse como una suerte de proceso alquímico, la composición de una nueva materia a partir de bases particulares mediante el trabajo de un alquimista que decanta sus cantidades y cualidades (en este caso la autora hace el trabajo del alquimista, tomando las líneas teorías que están surgiendo en la época como elementos básicos del proceso y mediante la eliminación y modificación de estos elementos junto con la producción propia de teorías genera al final un nuevo discurso).

Por otro lado, estos preceptos funcionan únicamente en las novelas de la misma autora. El porqué de ello radica en que, siendo la teoría un derivado de unas obras experimentales, toda su esencia válida yace en esas novelas únicas, y es el experimento en que le da ese valor de 'único'. A pesar de ello, quedan sentadas las bases de una propuesta de género tanto teórica como práctica y que serán retomadas posteriormente por otros teóricos tales como Judith Butler y Elvira Burgos. Las críticas wittignianas son productivas para Butler, aunque diserte de algunas de estas y que por el contrario ella "en lugar de la eliminación del sexo...defienda la multiplicación de los géneros" (Burgos 29).

La obra teórica, que es resultado de la intervención, se comprende por la siguiente afirmación: "La creación de sí en un proceso de carácter bifronte en cuanto que nos

toca ver el pasado, al léxico que nos ha sido heredado, y por medio de una resdescripción –preferiblemente, por medio de la novela– logramos, como dice Rorty, recrear todo para decir ‘así lo quise’” (Parra 81). De ese modo, el paso siguiente es continuar el análisis de aquella creación desde el ejercicio estético.

Conocer el contexto histórico y social, la esencia teórica de Monique, así como teorías posteriores o contemporáneas antes de ingresar a sus novelas permite hacer una lectura no solo de la universalidad, sino de la particularidad.¹⁵ Una Monique Wittig (universal) compuesta por teorías y conceptos propios y ajenos (particular); eso es la base de lo que se comprende en la primera parte, por ende la segunda parte corresponderá a esa misma búsqueda por revelar ambos cuerpos.

¹⁵ Transito que se da entre las obras mismas y por ello se ha titulado al primer capítulo de la segunda parte *El opopanax, sujeto universal* en tanto que el capítulo final se tituló *El cuerpo lesbiano, la infinitud particular*.

Segunda parte

Introducción

Una vez establecidos los puntos básicos de la teoría, nos es posible, en esta segunda parte, desarrollar y enfocarnos en el análisis de los aspectos estéticos de las obras. Se hará un rastreo de los principios teóricos de Wittig dentro de sus novelas; de los cuales no todos tienen su origen en la obra primigenia (*El opoponax*). El objetivo es profundizar en la estética de sus novelas, más allá de la tan mencionada experimentación con el lenguaje; es decir, se desea buscar y comprender la particularidad de cada sujeto y espacio estético, la razón de las frases y el papel de las voces narrativas.

El orden analítico de las obras responde a un deseo de poder ver en el tránsito entre una y otra la consolidación de los distintos principios teóricos, los cambios en la experimentación entre uno y otro, y el cómo se retroalimentan una novela de las otras. Se realiza también para poder ver el movimiento circular que estas tres obras forman, cómo la última obra alcanza a tocar a la primera cerrando ese uróboros, ese círculo de la perfección que Monique toma como el elemento insigne de su escritura, de “la mujer”, de la lesbiana y de lo que va, en forma, contrario a lo recto, a lo lineal, a lo fálico.

Al final, se debe tener un panorama más amplio de su estética, una visión más fuerte y sólida de La Wittig estética que acompaña a La Wittig teórica. Podemos ver en esta trilogía estética sombras de lo mismo que se puede ver en sus obras críticas y manifiestos. Debemos poder ver cómo esta estética estaba comprometiendo una política y cómo esa política fue dando, a su vez, forma a esa estética.

Esta parte, además, estará construida con elementos formales de la escritura aplicados por la propia Monique Wittig, ello con el fin de no romper (o al menos no tan drásticamente) el vacío sexo-género que la autora logra. Por ende, será común encontrar una (x) o un (@) en las partes de la palabra que pueden llegar a indicar un sexo o un género. Del mismo modo se hará uso de un El/la para la desarticular los

géneros en donde sea posible para no perder inteligibilidad sobre el texto, se hará finalmente el uso del Y/o y el y/o y del la/lo, para los mismos fines.

Lo anterior se hace con el fin no solo de cuidar la estética, el discurso y el logro de la autora, sino además para transferir parte de la forma estética experimental y su resistencia a las formas tradicionales. Adicionalmente, se espera comprender, mediante estos y en el transcurso de la segunda parte, la experiencia y dificultad que presentan los textos ante el sistema heterosexual normativo.

De ese modo, el análisis estético tendrá una relación de correspondencia con las diferentes obras críticas de la autora, varias de las cuales se encuentran compiladas en *El pensamiento heterosexual* (1992) y en *On Monique Wittig*, (2005) las novelas refieren a sus teorías y sus teorías son el reflejo de la consolidación de tales experimentos estéticos.

El opoponax, sujeto universal

El sexo es el discurso que rara vez es concebido como tal.

María do Cebreiro

Las murallas de la obra

La castración es la característica principal que definirá al lector de *El opoponax*. Entrar en el mundo de esta obra implica ingresar a una especie de agujero del conejo, donde el mundo que allí se construye, aunque similar, se rige bajo sus propios principios, lenguaje, parámetros y definiciones; además, la línea de la historia está hecha con el propósito de ser inasible para el lector. Es decir, la obra es el conejo blanco que no se deja atrapar, pero que por el contrario va desplegando tras de sí y delante del lector a la vez un microcosmos particular y ajeno.¹⁶ Particular porque el mundo de la obra no corresponde con el del lector, no en los aspectos físicos, sino en su manera de comprenderse y de organizarse. Ajeno¹⁷, porque, dado lo anterior, el lector solo conoce las constituciones físicas¹⁸ del mundo que está en la obra, pero desconoce la constitución temporal, discursiva y de orden¹⁹. Es por ende que nuestro lector será de entrada un lector castrado, porque, si bien este tiene la capacidad de imaginar y construir el mundo de *El opoponax* a su parecer, la obra por su propia naturaleza no se lo va a permitir. *El opoponax* se apodera a la fuerza del lector y se construye por sí misma ante sus ojos para ser comprendida solo desde sí misma. De ese modo quien lee solo será un observador pasivo de la obra.

¹⁶ Esto ajustando un poco la historial de Lewis Carroll para comprender la dinámica que logra Wittig en esta obra.

¹⁷ Es necesario a la vez ajustarse a la definición que da la RAE sobre lo ajeno: “impropio, extraño, no correspondiente”

¹⁸ Se entenderá como el espacio de acción y los personajes de la acción dentro de dicho espacio. Estos dos (espacios y sujetos) como la armazón de la obra y el único elemento, inicialmente, común entre el mundo de la obras y el mundo del lector.

¹⁹ Aquí se contraponen el conocer de lo físico vs. el conocer de las funciones; es decir, un espacio físico que tiene sus propias formas de funcionar vs. Un mismo espacio físico (o por lo menos similar) que tiene diferentes formas de funcionar.

Lo anterior señala una violencia que la novela emana por su propia naturaleza y cuyo fin es desactivar los principios y comprensiones de mundo²⁰ del lector: “this combination of physical, formal and conceptual violence can remain a site of *unwelcome ‘ideological difficulty’* for Wittig’s readers.” (Heathcote 45). No porque la obra trate sobre la vida de los niños significa que sea una obra “amable”, la violencia de la obra radica en su constitución y se oculta tras el lenguaje y el relato infantil.

Así pues, el primer muro que la obra establece con el lector, para hacer de este un sujeto castrado desde el inicio, radica en el título mismo *El opoponax*²¹. ¿Qué es “opoponax”? El desconocimiento²² de esto crea una distancia entre ambos, pues no existe en el lector una idea o definición sobre este concepto. Es así como este, inicialmente, se convierte en un observador pasivo que será llevado caprichosamente a través de la obra.

En segunda instancia, encontramos las particularidades del lenguaje como segunda barrera entre estos dos. El lenguaje del adulto es, en cierta medida, inútil en la obra, así como sus comprensiones de las cosas. El lector se ve obligado a volver a la infancia que abandonó, con todos sus significados y significantes, desde el primer momento de la obra. Es por ende que encontramos en las primeras páginas de *El opoponax* lo siguiente:

Le preguntamos a la sor, dónde está tu marido. La sor no quiere contestar. No insistimos dice que la verdad es que no le extraña. Hay demasiadas nubes. Él está sentado detrás en un sillón. De todas formas, a lo mejor viene a medio día con el periódico. Le decimos a la hermana, y cuándo vuelve, no vuelve, pero cuándo, nunca, entonces está muerto, no, no está muerto, y dónde meten a la gente que se muere, en un hoyo, ¿pero van al cielo? (Wittig *El opoponax* 12)

²⁰ Mundo, comprendido como aquello que abarca al lenguaje, la filosofía, la política, el sexo, el género, la sociedad, entre otros elementos.

²¹ L’opoponax en francés. Donde el apóstrofe impide la posibilidad de definir la distinción genérica “Le” o “La” que le corresponda a estx Opoponax, a estx algo.

²² Al modo de Alicia, entrar en lo “desconocido” implica no poder actuar sino simplemente observar, comprender y reformular. En lo desconocido lo que se sabe y se conoce no sirve o no funciona igual por lo que es necesario descartar dicho conocimiento y adquirir este nuevo concepto sobre el mismo objeto.

[...]

El niño de la colita se llama Robert Payen está enfermo. Lleva unas bufandas enormes. Le brillan los ojos está muy blanco. La sor dice que no vendrá al colegio. La sor dice que ya no vendrá más al colegio. La sor dice que ha muerto... ¿y a los niños que se mueren también los meten en un hoyo? No se sabe. (16)

Desde las comprensiones del lenguaje adulto —en el primer párrafo— la sor, al ser religiosa, no debe tener un marido dado los votos que estas hacen de castidad, celibato y entrega total a Dios y a su comunidad religiosa. Sin embargo, desde la comprensión del niño, la sor es una mujer más que seguramente debe estar comprometida. La pregunta es lógica para el infante, dado su entender del mundo; mientras que para el adulto esta pregunta es ilógica dado que, según su lógica y su entender del mundo mediatizado por las líneas heteronormativas, dicho marido simplemente no debe existir. A pesar de ello, el texto está lleno de pensamientos y preguntas de la índole infantil, es decir, de la lógica ilógica para el adulto. El adulto entra en un mundo claramente ajeno e ilógico.

Sumado a ello, la sor será, durante toda la novela, una especie de matriarca. Entonces, al negarse un patriarca (su marido), y más aún, al afirmar esta que no lo extraña y que no volverá nunca, se anula al Hombre en el orden jerárquico de la obra, recalcando ese matriarcado, ese reinado de lo femenino en la obra o como bien lo define Hélene Vivienne: “In this revolutionary new context of all-female worlds, males are peripheral in L'oponax” (276)

Por otro lado, tenemos el concepto de la muerte, lo cual es completamente ajeno a los pequeños y por ende su pregunta en ambos párrafos “dónde meten a la gente que se muere” y “...a los niños que se mueren también los meten en un hoyo?”. No se puede querer ver, ni comprender la obra desde nuestra lógica, si bien uno como lector tiene el concepto y el conocimiento de la muerte, la obra solo tendrá sentido si aceptamos que, al igual que el infante, los desconocemos. Este es otro de los primeros desprendimientos que debe sufrir el lector de manera evidente, él debe olvidar qué es la

muerte, hacerse la pregunta junto con los niños y comprenderla desde la respuesta del adulto y la interpretación de los niños. La muerte además, será un elemento que atraviese constantemente el mundo ficcional; el modo en que esta se vive en las diferentes ocasiones termina de romper la relación tradicional con la muerte, pues estos eventos fúnebres son contados como un evento más del día.

Valerie Borge echa atrás la cabeza con un gesto brusco hacia la izquierda para retirarse el cabello que le tapaba la cara, y al mismo tiempo se pasa por debajo la mano y el brazo para que no se le metan por el cuello del abrigo. Hay que ir hasta el féretro y una vez allí por turnos cuando le toca a cada una, tomar el hisopo del cubito del agua bendita que sostiene la Madre San Bernabé, de pie en la grada del coro, y hacer sobre el féretro la señal de la cruz, mientras el órgano vuelve a ponerse en marcha... vamos viendo la fila de alumnas que aún van por el pasillo en sentido inverso. La Madre San Gregorio dirige los trabajos manuales. (146)

El desconocimiento de la muerte, en cierta medida, de los niños permite un alejamiento de la relación normal sobre esta; es decir, ahora se ve y se vive desde una visión menos trágica y menos comprensible (y por ende menos irrelevante).

En cuanto al lenguaje refiere, vale aclarar que existe una ventaja en la obra original francesa frente a su traducción al español, pues en la original encontramos uno de los aspectos más discutidos en la obra de Monique, la partícula “on”²³ que remplaza al “uno – una”, lo que dibuja claramente el inicio de uno de los principios político-estéticos de la autora, el lenguaje experimental²⁴. Esta partícula cumple dos funciones esenciales, una de ellas es romper el lazo entre el lenguaje de la obra con el lenguaje del mundo exterior; la segunda, es liberar al sujeto de la obra de los conceptos de género y sexo que trae consigo el lector del mundo exterior. Así pues, encontramos de entrada en *El opoponax* lo siguiente:

²³ Esta partícula se pierde en la obra traducida, esto causa que la obra pierda una de las piezas experimentales más importante de Wittig. Por ende, he tenido que recurrir a la obra original en francés para poder exponer el efecto del indeterminativo.

²⁴ En el sentido en que Montaldo lo define.

Quelquefois on fait dormir les enfants l'après-midi mais c'est pour rire. On met, tous, les bras croisés sur la table et a tête dans le bras. On ferme les yeux. C'est défendu de parler. Catherine Legrand ouvre de temps en temps un œil mais c'est défendu aussi. On chante tout le temps des chansons en rang. (*L'opoponax* 8)²⁵

Sea en el francés original o en su traducción al español, la supresión en mayor o menor medida de los determinantes genéricos son una forma de quebrar el lenguaje dominante — lenguaje del lector — al negarse a definir al sujeto dentro de los parámetros establecidos.

Hasta este momento, *El opoponax*, ya ha hecho tres efectos sobre el lector: Anulación de su juicio desde el título a causa de lo desconocido, vaciar significados y regresar al pensamiento infantil, y finalmente, negar, en la medida de lo posible, una marca de género que debía ser lógica e ineludible por el lector.

Un mundo ajeno

Ingresar en *El opoponax* es ingresar de inmediato en el mundo de Catherine Legrand. El acceso a este se logra a través de unos terceros ojos que serán a la vez la voz narrativa y la voz de los personajes. Es importante hacer una pausa y detenernos para analizar detalladamente este personaje. En principio, la importancia de esta voz radica en su titilante participación durante toda la novela, pues pasa constantemente de la acción a la pura narración. Sin embargo, hay momentos en los que, cuando es narración pura –sin acción de la voz–, esta no debería o pareciera que no debería estar presente.

²⁵ “A veces ponen a dormir a los niños por la tarde, pero es en broma. Ponemos todos, los brazos cruzados en la mesa y la cabeza entre los brazos. Cerramos los ojos. Está prohibido hablar. Catherine Legrand abre de vez en cuando un ojo pero también está prohibido. Nos pasamos el rato cantando canciones en fila”. (Wittig *L'opoponax* 8). Si bien la traducción no logra traspasar todas las apariciones del On, si hay un trabajo por intentar omitir el “uno - una” que desea Wittig, en vez del uno-una se hace uso del verbo en plural cerramos, ponemos, etc.

Vamos en fila de dos en dos. Denise Baume va al lado de Josiane Fourmount. Delante van Catherine Legrand y Reine Dieu. En mitad de la plaza hay un kiosco de música. La calle mayor está llena de gente de bicicleta y coches. Vamos por la derecha al borde de la acera. Miramos a la gente que da vueltas por una plataforma... (*El opoponax* 51)

[...]

Saltamos de uno a otro con mucho cuidadito porque resbala mucho. Catherine Legrand pierde un zapato entre dos bloques. No se (sic) para nadie. Todo el mundo está lejos. Catherine Legrand y Veronique Legrand se quedan solas completamente... (67)

Tenemos allí una voz que está presente, interactúa con los demás personajes y narra lo que está viendo y viviendo. En contraposición con el segundo bloque de la cita, donde la voz no tendría que estar en el lugar de la acción dado que se supone que Catherine y Veronique Legrand se han quedado “solas completamente”. Es decir, esta voz hace parte del “No se para nadie” en la cita expuesta, y aun así, nos narra lo que no debería saber. Tenemos, en conclusión, un/@ narrador/@ errante, puesto que no es lógica, ni constante. Dicha característica, es la que permite a la obra mantener su distancia con el lector, tenerlo como observador no activo para seguir construyéndose desde sí misma por medio de esta voz.

Por otro lado, tenemos el modo en que se construye el tiempo en la narración como otra singularidad de la obra. Kate Robin plantea una, a juicio propio, muy acertada afirmación respecto a la construcción de l@s identidades de los sujetos en relación con el tiempo: “Chez Wittig, en revanche, l'identité se construit en dehors du temps linéaire, en permanence et dans le présent”²⁶ (Robin 2). Para que dichas identidades puedan construirse fuera del tiempo lineal y continuamente en el presente, es necesario que este sea construido fragmentariamente sobre el mismo presente. Así pues encontramos lo siguiente:

²⁶ En Wittig, sin embargo, la identidad se construye fuera del tiempo lineal, de forma continua y en el presente (traducción propia).

Dejamos paso a la otra mitad de la clase. Esperamos en el descansillo. Empujones. Cuchicheos. Nos sentamos en los escalones. Se oye a la Señorita recitar el Padre nuestro que estás en los cielos y el Dios te salve María. La tierra está mojada y casi negra. Por la noche han caído unas flores de castaño. Se ven unas venitas rojas dentro de cada flor posada apenas, que parece nieve por contraste con el suelo. Veronique Legrand y Catherine Legrand están en el jardín. Véronique Legrand está rondando a Monsieur Ponse...Monsieur Ponse está tallando una quimera directamente en el pedazo de madera. (*El opoponax* 60)

El tiempo narrativo, aunque está en presente durante todo el texto, se fragmenta por segmentos de manera imprevista. Así, podemos estar viendo a los niños observar el cadáver del hermano de Anne Marie y de repente encontrarnos en el patio con Catherine y su hermana jugando solas junto a Monsieur Ponse. Estos fragmentos, algunos extensos, otros más cortos y algunos bastante confusos producen la sensación de ser recuerdos. El efecto de una construcción de tiempo presente no lineal para constituir a los personajes da como resultado una narración de la memoria, recuerdos. El lector, entonces, está observando una historia formada por recuerdos y por ende no puede intervenir sino simplemente observar. Estos recuerdos narrados en presente, aunque forman una historia concreta, son a su vez historias de Catherine Legrand: "Wittig remplace l'histoire par les histoires, mais tente une méthode pour concevoir et expérimenter le passe, laissant libre cours a l'inconscient collectif et a l'imagination."²⁷ (Robin 3).

Tenemos entonces una voz errante durante toda la novela. Una voz que entra en el texto alguna veces como partícipe en alguna medida del momento, otras como simple observadora y otras como una observadora de carácter omnisciente. A su vez, nuestra voz narradora pasa entre eventos del presente, algunos disyuntos uno del otro, tejiendo una suerte de relato de la memoria. Describir nuestra voz guía es complicado y quizás osado, pues, si bien puede ser un personaje más de la escuela de Catherine Legrand,

²⁷ Wittig sustituye a la historia con las historias, pero aporta un método para diseñar y experimentar el pasado, dando rienda suelta al inconsciente colectivo y la imaginación. (traducción propia)

tiene también la posibilidad de ser el/la narrador@ omnisciente; es decir, puede estar materializada y no estar a la vez, como de hecho sucede “Nos paramos a hacer pis ahora que no hay nadie. En cuclillas.” (*El opoPONax* 27). Esta cita refiere materialidad de la voz dentro de la escena, contrario a lo que sugiere la escena del bosque, “Catherine Legrand y Veronique Legrand se quedan solas completamente”, donde esta segunda escena refiere una necesaria inmaterialidad de la voz. Sin embargo, por la misma construcción de la obra, afirmar su materialidad o su inmaterialidad de manera definitiva e incluso parcial resultaría inexacto, es decir, solamente nos queda especular la naturaleza de la voz. Es en esto, en la naturaleza de la voz, que el texto es tan efectivo en el momento de rehuirle al lector, puesto que no se deja definir, o no por lo menos de una manera certera.

El mundo de Catherine Legrand se hace todavía más complejo, sus rarezas de tiempo, lenguaje, materialidad y voz, son apenas el cascarón de lo que *El opoPONax* es en realidad. En este momento, es necesario hacer una pausa y recordar dos afirmaciones importantes dadas por la misma Monique Wittig; la primera de ellas es sobre el objetivo de ella en sus obras “Destruir las categorías de sexo en política y en filosofía, destruir el género en el lenguaje (o al menos modificar su uso), es una parte de mi trabajo como escritora” (*El pensamiento* 108). La segunda de ellas es el propósito específico principal de *El opoPONax*: “El proyecto de *El opoPONax*, mi primer libro, fue trabajar sobre el sujeto...Quería restaurar un ‘yo’ no dividido, universalizar el punto de vista de un grupo condenado”²⁸ (109). Para lograr ambos fines, Wittig debe hacer uso de más que el simple recurso del pronombre –como ya se ha ido viendo–, deberá valerse de la narración misma y lo que dentro de ella está para lograrlo, es decir, no solo de la forma, sino también del contenido. Al final, es la unión de forma y contenido de *El opoPONax* que permite dar como resultado la castración del lector, anteriormente expuesta.

Entre los dispositivos del contenido de los que la autora se vale para que “la división por sexos quedara desactivada” (*El pensamiento* 109), encontramos por un lado que el mundo de Catherine Legrand niega cualquier indicio de fuerza patriarcal; y por el otro,

²⁸ Estas afirmaciones la dará Wittig 21 años después de haber escrito *El opoPONax* en *El pensamiento heterosexual*, donde ella misma hace un corto análisis sobre esta obra y una de sus características primordiales “el sujeto, el Yo.

es la figura femenina quien desde la primera página lleva consigo la fuerza y la autoridad que establece un dominio matriarcal/femenino.

La sor le dice que se calle, y por qué llegas siempre de último...La primera vez que Catherine Legrand vino a la escuela, vio desde la calle el patio de recreo la hierba las lilas...No se suelta de la mano de su madre que empuja la puerta. Hay muchos niños jugando en el patio, pero ni una persona mayor sólo la madre de Catherine Legrand...Están hablando del ataque del abuelo no puede mover ya el lado derecho...padre y madre miran a Catherine Legrand. No se puede hablar.
(*El opoponax* 9-11)

Tenemos como primer elemento a la sor que, como ya se dijo antes, actúa como figura matriarcal durante toda la novela, logrando que esta intente escapar del dominio masculino. Ahora, la sor será la única figura adulta que ostenta una figura autoritaria y de fuerza hacia los niños, y por consiguiente ello la vuelve un pilar de ejemplo ante estos; que sin embargo, es en realidad neutro, puesto que su sexualidad está anulada por el celibato de la vida religiosa; es decir, una vida que escapa a la de la función sexual y por ende de su definición como mujer.²⁹ Así pues, el género y el sexo quedan suspendidos en la obra tanto para el lector como para los niños.

Un segundo elemento es la aparición de dos hombres, el abuelo, quien está demasiado enfermo y debilitado –incapaz de ejercer cualquier tipo de autoridad–, y el padre, el cual será poco menos que una sombra en todo el relato. Este último, junto con el Padre, serían las únicas figuras masculinas que podrían establecer un orden hegemónico heterosexual, pero que Wittig anula. Al primero, como ya se dijo, desvaneciéndolo; al segundo, haciéndolo Padre, negándole una sexualidad y por consiguiente haciéndolo

²⁹ Para comprender esto traigo a colación la siguiente definición de Monique sobre la mujer “Lo que constituye a una mujer es una relación social específica con un hombre, una relación que hemos llamado servidumbre, una relación que implica obligaciones personales y físicas y también económicas (‘asignación de residencia’, trabajos domésticos, deberes conyugales, producción ilimitada de hijos etc.” (*El pensamiento* 43). La mujer que se niega a estas funciones con el hombre, incluyendo la lesbiana, entraría en la definición de una no-mujer.

un no-hombre³⁰ por su compromiso espiritual, es decir, el Padre sufre el mismo destino que el de la Sor.

Finalmente, y retomando las figuras masculinas, se puede observar que durante toda la obra los personajes masculinos son quienes mueren o son bastante frágiles, lo que da la sensación de un género que desaparece paulatinamente. La autora inicia con una masculinidad escasa y debilitada para ir lentamente disolviéndola en el transcurso de la novela hasta lograr sus objetivos (los dos citados anteriormente): “la señorita dice que Anne-Maroe Losserand no vendrá a clase porque se ha muerto su hermanito” (58), esta muerte se suma a la de Robert Payen y otro Padre que muere más adelante “cuesta mucho trabajo conseguir que el hermanito de Fabiend Dires se caiga como Dios manda... Catherine Legrand le pone zancadilla. Y el hermanito se cae al suelo...y se echa a llorar”.

El mundo de Catherine Legrand ya se ha estructurado, las grandes figuras de control y orden, el Padre y la Sor, han sido neutralizados en la naturaleza del ejercicio espiritual mismo de estos, la vida religiosa. Los niños entonces pueden correr durante toda la novela prácticamente libres de toda determinación genérica (masculina o femenina) y libres a su vez del orden del adulto, es decir, se encuentran en un mundo semi-utópico. El lector, a su vez, quedará atrapado en ese mundo infantil ideal y sufrirá, como observador, una metamorfosis; ello si seguimos la afirmación que realizó la Claude Simon sobre la obra “Veo, respiro, mastico, siento por sus ojos, boca, sus manos, su piel...me convierto en la infancia” (citada en “*El pensamiento*” 111). Efectivamente, el lector se convierte en la infancia, puesto que su única forma de presencia y vivencia dentro del texto es a través de un/a niñ@ que pertenece a ese mundo infantil, entonces el lector se convierte en un infante.

³⁰ Se comprende este No-hombre a partir de dos afirmaciones de Wittig, la primera de ellas dice que “la sociedad heterosexual está fundada sobre la necesidad del otro/diferente” (53) y la segunda afirma que “Lo que constituye a una mujer es una relación social específica con un hombre” (43). Por ende, juntas significarían que: si la sociedad heterosexual necesita de un otro y , a su vez, si una mujer necesita de un hombre para ser mujer, un hombre deberá obligatoriamente necesitar de una mujer para definirse hombre. El hombre que no cuente con ella, en el caso del Padre, será un No-hombre puesto que la sexualidad que lo define como tal está vetada. Es decir, el Padre es una figura sin sexualidad lo que automáticamente lo hace un No-hombre. Un amo sin esclava.

Sin embargo, como la obra de Wittig es inestable y por ende inasible, ese factor de la libertad utópica del infante a veces se ve interrumpida por líneas institucionales; es decir, podemos ver la lógica del infante muchas veces encontrada con la lógica del adulto. Lo que significa que vemos la lógica del lector activándose y desactivándose, transformándose y destranformándose constantemente en escenas como la siguiente:

Mme La porte pregunta, ¿qué es un río, qué es una montaña, qué es un mar?... Todo el mundo alguna vez ha visto un río. Es como un arroyito, pero grande... Es por donde va el agua. NO, NO es eso. Es agua que corre, el mar, es agua que no corre...Mame La Porte...enseñando todos los dientes. Dice que un río es un gran curso de agua que desemboca en el mar, a diferencia de un arroyo, que es también un curso de agua a su vez, pero que va a parar a un río. (*El opoponax* 56)

Vemos como en el texto dialoga el lenguaje infantil con el lenguaje del adulto, el lenguaje que está en su libre albedrío, deforme y sin intervención del lenguaje formado y mediado desde lo heteromasculino. Es decir, tenemos una pugna entre el lenguaje institucional con el lenguaje de guerra³¹. El lector, efectivamente se verá a merced del ritmo del diálogo que la autora genera sin poder definirse en una postura única, pues el texto lo hace cambiar constantemente desde un punto de percepción a otro completamente opuesto, lo pasa de lo ajeno a lo propio.

Es una trucha enorme. Se la mete en la camisa junto al pecho con la otra. Regresamos siguiendo la orilla del río. De espaldas al tablón por donde las chicas del molino pasaron hace poco. Tomamos al contrario el puente de madera y las tablas nos saltaban bajo los pies. (83)

[...]

³¹ Este lenguaje entendido bajo los mismos términos que dará Monique Wittig en 1984 “toda obra importante es, en el momento de su producción, como el caballo de Troya. Toda obra con una nueva forma funciona como una máquina de guerra, pues su intención y su objetivo son destruir las viejas formas y las reglas convencionales.” (*El pensamiento* 95). Efectivamente este caballo de Troya se encuentra dentro de *El opoponax*, el lenguaje, la forma y el contenido tienen figuras desconocidas (deconstrucción de la categoría de sexo, mujer, hombre, etc) con algunos visos de lo que para el lector es conocido. (lo heterosexual, hegemónico, el Hombre y la Mujer)

Arriba en la terraza da la sensación de que está uno en Babilonia con aquellas terrazas superpuestas escalonadas sobre el Éufrates con jardines colgantes llenos de árboles en flor. (107)

Tenemos expuesto en la cita anterior, dos edades diferentes en la voz, la primera es una forma de describir las cosas, los actos y lugares desde la lógica y la forma infantil; la segunda, es una forma que hace eso mismo pero con un tono bastante más maduro, hace símiles y ubicaciones geográficas que un niño no haría en su hablar normal.

Tenemos, complementando a singularidad de la voz que fluye entre edades, la imposibilidad de libertad de los diálogos, pues a pesar que los personajes se mueven a libertad por su mundo, el mundo de *El opoponax* y de Catherine Legrand, estos solo serán visibles y tendrán voz y pensamiento, si y solo si nuestro narrador/a lo permite; es decir, están a su merced. Las voces así como los personajes no existen para el lector –dado que este solo tiene acceso a ese mundo por medio de los ojos y oídos de la voz narrativa, lo que no es nombrado no existe– a menos que el/la narrador@ vea los personajes como tal o repita lo que estos dicen. “Catherine Legrand dice que esta noche vendremos a dormir a la terraza” (106); “Madame La porte le dice a Catherine Legrand, le pongo cero” (57). La voz narrativa tiene el absoluto control sobre lo que quiere que el lector vea, escuche y conozca; esta funciona, más que como una cámara de filmación, como un caleidoscopio, se puede ver el mundo a través de él de manera restringida, solo donde este señale y de manera extraña y distorsionada. Con ello reafirmamos que el lector se encuentra completamente a merced de lo que la voz narrativa (que evidentemente es un personaje) vea, escuche y que, además, quiera compartir con este, o en términos del recuerdo, lo que esta voz quiera y pueda recordar, la obra es una suerte de reconstrucción histórica de la memoria.

Así, pues, existen situaciones que el lector no podrá saber ya que la voz narrativa no puede saberlas, y ello queda expreso en la narración: “En un momento dado, Valerie Borge se inclina a Catherine Legrand para decirle algo al oído” (195) en este caso nuestro personaje logra ver que se susurran, más no escuchar qué se dicen y por ende el lector tampoco lo sabrá; sin embargo, hay ocasiones en la que la voz se escapa de la configuración lógica del mundo logrando presenciar y escuchar cosas que, desde la

lógica, no debería ser posible. Tenemos entonces el caso siguiente: luego de que Catherine Legrand ha recorrido todo el salón mientras recitaba un poema que ella misma tradujo, se sienta aparte y sola en un pupitre a escribir “Catherine Legrand escribe ahora con letras grandes en tinta negra, conmigo mismo a solas me retiro y forjo mis castillos en el aire” (149)³², la voz narrativa no debería saber lo que Catherine escribe y aún así lo hace. El poema existe, la evidencia del romance existe porque la autora así lo desea y para ello, ignorando toda lógica, permite que su voz narrativa sea testigo de lo que de otro modo no podría.

A pesar de los preceptos anteriores, existe una sola situación en que la voz narrativa mantiene una única posición en el texto, que curiosa y brillantemente se da solo al final de la novela cuando ya todo ha sido deconstruido y derrocado, y es respecto a su relación con el opoponax. La voz narrativa no sabe qué es y tampoco puede averiguarlo a través de otros personajes o escapándose de la lógica del texto como lo ha hecho en otras ocasiones, aquí nuestro personaje está anclado al deseo de la autora, y este es que no pueda ir más allá de lo que cualquier otro personaje podría. El porqué de ello podría encontrarse en la naturaleza misma de este.

El opoponax es una creación de Wittig que se da desde el lenguaje mismo y su aparición es posible, como ya se dijo, únicamente al final de la novela. En este punto, el mundo del lenguaje se encuentra destruido, el tiempo está completamente fragmentado; la voz narrativa es una voz nebulosa que tiende a pasar de lo material a lo inmaterial, y de lo infantil a lo adulto; el hombre es una figura que prácticamente ya ha desaparecido de la obra dejando a los niños en total libertad; ello entre muchos otros factores ya expuestos. Así pues, al tener un mundo destruido y desconfigurado se da la condición ideal para la construcción de lo desconocido.

Puede estirarse. No puede describirse porque no tiene nunca la misma forma. Reino, ni animal, ni vegetal, ni mineral, es decir, indeterminado. Humor, inestable no es recomendable el trato con el opopónax. Catherine Legrand hace punto y aparte y escribe ejemplos en letras grandes...luego una está con la

³² Catherine Legrand écrit encore grosse écriture a l'encre noire, tout a part moi en mon penser m'enclos et fais chasteaulz en Espagne et France. (*l'opoponax* 197)

cabeza metida dentro del pupitre...No hay más remedio que cerrarlo. Pero ahí está la cosa, no se puede. Hay algo que n lo deja... es el opoponax. (136)

[...]

Está una sentada delante de la mesa o en su cuarto o en el dormitorio tratando de dormirse. Y molesta un ruidito de una gotita de agua que va cayendo en el lavabo del cuarto de baño o de los vestuarios. Entonces una va y se levanta para cerrar el grifo. Bueno. La cosa para. Pero luego va y vuelve a empezar.... Es el opoponax, no hay duda. Y también es él cuando acostada a oscuras sientes que algo se pasea por tu cara.³³ (136)

El opoponax pareciera tomar el control del mundo de Catherine Legrand y de la obra en sí, es sentimiento y es presencia constante en todo y todos, y sin embargo, la voz narrativa, tanto como el lector, solo pueden acceder a una verdad parcial sobre la naturaleza de lo que es el opoponax a través de un acercamiento leve sobre los apuntes de Catherine Legrand. El hecho mismo de que el lector solo vea a través de los ojos de la voz narrativa lo que Catherine Legrand conoce pero que define tan nebulosamente es lo que permite que el mundo en sí se vea abordado en su totalidad por est@ opoponax.

Soy el opopónax. No se le debe contrariar continuamente como lo hacéis. Si por las mañanas os cuesta peinaros no os asombréis. Está en todas partes. Está en vuestro pelo...(174)

[...]

Soy el opopónax. Valerie Borge te estás burlando de él. Tal vez sea el miedo lo que te impide responder a las cartas que él te envía (182).

El/la opoponax entonces puede ser todo y estar en todos lados; es decir es comprensible únicamente por Catherine Legrand quien conoce su esencia como tal y

³³ On est assis devant sa table dans sa chambre ou bien on est dans le dortoir et on essaie de s'endormir. On este gêné par le bruit d'une goutte d'eau qui tombe dans le lavabo de la salle de bains ou des vestiaires. On se lève pour le robinet. Bon. Ca s'arrête. Mais Voila que ca recommence...C'est qu'On a affaire á l'opoponax. C'est lui encore quand on sent quelque chose qui passe sur sa figure et qu'on est couché dans le noir (*"L'opoponax"* 180).

por ende puede dar una descripción, muy nebulosa, a la voz narrativa y al lector. Esto es lo más cercano que estará el lector del objeto anunciado desde el inicio de la obra, desde su título.

Sin embargo, al final, Wittig tiende una trampa que da un ligero alivio al lector, al dar a creer a este que conoce finalmente la naturaleza de es@ opoponax anunciado, pero, como ya se dijo, en realidad lo que tendrá más cerca será una nebulosa de posibilidades infinitas: “Soy el opoponax. Esta advertencia será tal vez bastante. Solo a él se debe que hayáis estado a punto de perecer, y así vos como todo el curso. Contestareis ahora. Soy el opoponax.” (183); de esta manera brillante Wittig logra engañar al lector, haciéndole pensar que al final tiene redención y que comprende la obra y su mundo al obtener su respuesta del qué y porqué del opoponax. El/la opoponax mism@ da la orden a las niñas de hacerse llamar el opopónax, es decir, se hace aterrizar sobre estas, más no por ello significa que sea exactamente ellas, es solo una definición/encarnación parcial.

Independiente de los logros que tiene la obra ante aquella “confesión” colectiva de ser el/la opoponax³⁴. La obra logra, además, su propósito de ser inasible, de destruir sexo, política, filosofía, etc. Al final tenemos también un lector violentado políticamente por la obra desde sus experimentos con el género (entre otras cosas), afirma Owen Heathcote: “it is clearly an apportune moment to reconsider the relationship between violence an sexual politics in Wittig’s work” (46).

³⁴ Momento que se da en la parte final de la novela donde tod@ personaje se identifica como el opoponax “je suis l’ opoponax” (203).

Las guerrilleras, entre el sujeto universal y el particular

*Aunque luchemos por los derechos
sobre nuestros propios cuerpos,
los mismos cuerpos por los que
luchamos no son nunca
del todo nuestros.*

Judith Butler

El jardín de las ninfas

La violencia de Ellas contra el hombre, el lector, y la mujer misma es el núcleo de esta segunda obra (*Las guerrilleras*) de Monique Wittig (1969)³⁵. El discurso narrativo sufre un cambio radical entre la primera y la segunda obra de la autora, pasamos de la agresión imperceptible a una agresión directa dentro del texto; de la voz narrativa que interviene en la obra pero que es indefinible, a una voz externa clara y que no interviene. Esta es la voz de la guerra y es la que moldea el sentido de la obra a la vez que la obra misma la justifica, generándose una circularidad lógica.

Resulta evidente que el sujeto central en *El opoanax* es Catherine Legrand, centralidad que a veces se traslapa con la intervención de la voz narradora; sin embargo, *Las guerrilleras* tendrá su sujeto central en la colectividad, “Ellas”, que resulta siendo “unas ellas”; es decir, la construcción de un sujeto a partir varios sujetos.

Franjas de lluvia rodean el pabellón del jardín, el agua que mana por las esquinas lleva un causal más intenso, al tocar el suelo se desliza como un manantial entre la grava. Al final alguna dice que parece ruido de un miccón y que ya no aguanta más, mientras se pone en cuclillas. Unas cuantas entonces hacen corro alrededor para mirar cómo las ninfas expulsan la orina. (*Las guerrilleras* 9)

³⁵ Escrita cinco años después de *El opoanax* (1969).

El espacio es paradisiaco, una suerte de jardín del edén desconocido. Es decir, el lector entra a una especie de nada espacial, pero existente y que es todo dentro del sentido de la obra solamente³⁶. Estamos entonces en un mundo que se cierra sobre sí mismo, se valida por la escritura y a la vez hace válida la forma de escritura, es decir, el discurso (que se analizará a lo largo del capítulo). Si bien narrativa y estructuralmente *El opoponax* dista mucho de *Las guerrilleras*, el círculo será una de las formas que se replique ligando las tres novelas que se analizan en este trabajo.

Ahora, el paraíso que Wittig construye va más allá del jardín prometido. Este edén, el de las guerrilleras, surge porque es el espacio en el que “la mujer”³⁷ puede ser por sí misma, construirse desde sí misma y desenvolverse consigo misma. Por ende, este es un mundo de Ellas, no de mujeres. Podría pensarse que es un mundo de lesbianas (no-mujeres)³⁸. Sin embargo, prima la construcción de la masa “Ellas” como sujeto. Es decir, no es el espacio de la mujer, tampoco de la “mujer” y por ende tampoco de la lesbiana; es el espacio de “Ellas” y de “unas ellas”.

Este es su espacio libre, donde el cuerpo, la acción y el pensar se construyen desde Ellas mismas sin intervención de un concepto de Ellos. Entonces, el lector está en realidad entrando a un mundo que no es ni masculino, ni femenino, sino a uno construido desde Ella/Ellas, lo que es no siendo. Como ejemplo de ese mundo encontramos lo siguiente:

Dicen que los feminarios privilegian los símbolos del círculo, de la circunferencia, del anillo, de la O, del cero, de la esfera. Dicen que esta serie de símbolos les ha servido de hilo conductor para leer un conjunto de leyendas...el tema trata de las búsquedas que unos cuantos personajes emprendieron para localizar el

³⁶ Queda claro que para Wittig uno de los pilares, como escritora que destruye, es el espacio desconocido. Pues, si bien *El opoponax* lograba ubicarse en un espacio medianamente posible y recreable del “mundo real”, *Las guerrilleras* está construida sobre un mundo que es completamente inasible, inubicable e irrecreable fuera de la mente humana o de la obra.

³⁷ Se usa la referencia “mujer” ya que, como se expuso en la primera parte, el reconocerse mujer es reconocerse dentro del discurso dominante. Como bien lo expone en el pensamiento heterosexual. Por ello la obra se vale del Ellas.

³⁸ Ello si tenemos en cuenta que Wittig afirmó que la lesbiana no es mujer porque no se configura a si misma a partir de la imagen del hombre. (El pensamiento heterosexual) concepto que, además ya se expuso en el capítulo anterior.

graal...las búsquedas del graal constituyeron únicas y singulares tentativas de describir el cero el círculo el anillo la copa esférica guardadora de sangre. (45)

La mitología, la literatura y la cosmología se reescribe por completo, las cosas son, básicamente, a imagen y semejanza de Ellas. Con ello, Monique logra liberar a sus “mujeres” de muchas de las subordinaciones generadas por lo heterosexual masculino. Esta liberación se comprende en lo siguiente: “When we walk on the *street we are whistled at, yelled at, touched, we are judge appreciatively or critically by looks. We are always forced unto abject complicity with those who have made simple sex objects out us*” (*on Wittig* 23). Al ser estas guerrilleras sujetos libres y al construirse desde unos parámetros externos al heterosexual masculino, se crea, por un lado, una mujer invisible, y por el otro una “mujer” ajena al lector³⁹. Invisible puesto que estas están fuera del campo en que deben comprenderse, el campo sexual, y por el contrario están desarrollándose en un campo social en cual no tiene voz, ni presencia, no existen (*El pensamiento...* 2006). Por ende, Ellas son “mujeres” ajenas al lector, dado que están desheterossexualizadas, lo que las produce que estas no sean un producto de fabricación de esa misma sociedad heterosexual: “La categoría del sexo es producto de la sociedad heterosexual que impone a las mujeres la obligación absoluta de reproducir la especie” (*El pensamiento...* 27). Las guerrilleras son mujeres que han renunciado a la maternidad, a su obligación sexual, a su construcción desde la base heterosexual⁴⁰ y que han invadido un espacio completamente ajeno a estas: el social, político, religioso, militar e incluso ritual.

Una de ellas cuenta la muerte de Adèle Donge y de cómo se procedió al embalsamamiento de su cuerpo. Se ve en el relato cómo la ponen encima de una trabanca. Por el vientre abierto le sacan los intestinos. Vaciado ya el abdomen de

³⁹ Esto hace que regresemos a la idea de la no-mujer expuesta en el capítulo anterior, ya que esta mujer invisible y ajena al concepto cognitivo heterosexual que tiene el lector, no se configura a partir de esa misma línea heterosexual y aún menos de lo masculino.

⁴⁰ Ellas, son mujeres que son ninfas y guerreras, más nunca madres, la imagen de la maternidad está absolutamente borrada durante toda la novela y al no tener hombre en su jardín, significa que no están al servicio del orden sexual heterosexual. Es decir, son mujeres, guerreras y ninfas, más no madres, esposas ni mujeres (en el sentido del orden sexual que Wittig expone en *El pensamiento heterosexual*).

sus órganos lo lavan con un agua al que han añadido ácido sulfúrico. Luego lo secan... (*Las guerrilleras* 67)

Wittig abarca todo tipo de literatura, mitología y tradición de diversas culturas, generando una reescritura o incluso una remitologización a los objetos, sujetos y lenguajes, liberándolos de la construcción heterosexual y cimentándolos en el mundo de Ellas.

Ahora, dichas figuras y sujetos se remitologizan desde de la misma construcción en la que se basa ese paraíso, lo circular⁴¹. *Las guerrilleras* tiene la constante presencia del círculo en toda la narración de manera más marcada de lo que está en el *El opoponax*, por ende, es posible encontrar lo siguiente al inicio de la novela: “ellas que de su canto se oye una O continua. De ahí que viene que ese canto les evoque, como todo lo que recuerda la O, el cero, el círculo, en anillo, lo vulvar” (14). Si bien en la primera obra el círculo no es más que correspondencia entre lenguaje y obra, aquí la figura es parte de la lógica misma del espacio de la novela, de la configuración social y cultural de Ellas (ilustrado en la página 45 de la misma). Lo importante de la figura circular y de que esta atravesase toda la novela radica en lo siguiente: si partimos de la aclaración sobre la perfección de la circularidad y, a la vez, tenemos en cuenta que lo cultural y social se construye a través de lo circular, se deduce entonces que el mundo que se está generando en *Las guerrilleras* es un mundo perfecto. Sumado a lo anterior, la mujer es la poseedora por excelencia del círculo, la vulva, ello deriva en poder afirmar que Ellas y “una ella” son perfectas, poseedoras y guardianas de dicha perfección.

Como efecto colateral de esta apuesta de Wittig, se da que, además de formarse un mundo no femenino, se forma un mundo no heterosexualizado que se construye desde el círculo, en contraposición al mundo del lector, y de la autora misma, que se ha construido desde el falo; es decir, para contrarrestar el falo, el círculo “at the same time as Wittig seems to be defining the guerrilleres in terms of their internal and external vulvic circles, she is in fact (also?) doing the opposite: attributing the supposedly "essential" characteristics of woman to legend, hearsay and song” (Heathcote 50).

⁴¹ Es necesario comprender el círculo como la figura geométrica perfecta sin cambios, sin inicios o fin, y sin jerarquía entre sus puntos; para luego comprender la circularidad en la obra. (definición aristotélica).

Así como *El opoponax* se construye con una voz que varía entre presente y ausente (activa o pasiva), las guerrilleras se construyen entre lo interno y lo externo; es decir, entre la vulva y Ellas como ser. Esto implica que Ellas se definen entre lo circular, que muchas veces implica lo sagrado y mítico, y lo social, que implica la construcción de Una respecto a la Otra. Es por eso que durante el desarrollo de la novela pasamos de:

Dicen que no conceden privilegio alguno a una parte determinada so pretexto de que antaño fuera objeto de prohibición. Dicen que no quieren caer presas de su propia ideología. Dicen que no han recogido ni desarrollado los símbolos que necesitaron durante los primeros tiempos para manifestar la evidencia de su fuerza. Por ejemplo no comparan las vulvas al sol a la luna a las estrellas. No dicen que las vulvas sean como soles negros de nocturno estallido. (*Las guerrilleras* 55)

A un relato como:

El gran registro está abierto encima de la mesa...no pasa momento sin que se le acerque una de ellas para inscribir algo. O por una lectura en voz alta de un párrafo cualquiera a la que se procede. Puede ocurrir asimismo que se efectúe la lectura sin ninguna asistencia, salvo una mosca que importunará a la lectora al posarse en su sien.

De vez en cuando Philomele Sartre canta en cuclillas, haciendo oscilar el busto de adelante a atrás meciéndose de derecha a izquierda. Si para de cantar, cae hacia adelante...Cuando se le cierran los ojos por culpa del cansancio dos de ellas la tienden en una cama o si no en la hierba al sol y de este modo queda dormida. (*Las guerrilleras* 51-52)

De ese modo la destrucción surge ante la ausencia del hombre en los espacios como en una suerte de utopía de espacio y tiempo, afirma Hewitt que “When our assumptions about objectivity have for so long been a function of a universal male model, to dream of a woman-centered universe where men do not figure importantly, is clearly anathema” (131). Las dos construcciones anteriores anulan el factor masculino y por ende toda construcción que de tal se derive, lo que genera que el texto sea un desafío al lector y a

la sociedad en la que Monique Wittig se desarrollaba – y aún incluso a ciertas personas e instituciones de la sociedad de nuestros días–; es, básicamente, la destrucción de las formas establecidas en su literatura por medio de la construcción de formas inexistentes y no oficiales.⁴² El mundo heterosexual es anulado desde el mundo paradisiaco de Ellas, las “mujeres” donde todo en sí mismo se constituye desde y para el círculo. Podría quizás afirmarse que, mientras el paraíso es de Ellas, lo terrenal es de Ellos; mientras lo perfectos pertenece a Ellas, lo imperfecto responde a ellos^{43 44}.

De la guerra y el terrorismo

El escenario calmo es solo el velo que cubre la verdadera naturaleza de la novela, la violencia, la cual actuará e irrumpirá en los campos sociales, políticos, estructurales y religiosos. Dado que Wittig busca destruir los cimientos del mundo heterosexual mediante la escritura, la obra se construye desde de dos tipos de acciones violentas, la guerra y el terrorismo; es decir, la violencia física y la violencia psicológica, según Townshend “...the essential distinction between war and terrorism lies in their operational logic: war is ultimately coercive, terrorism is impressive. War is physical, terrorism is mental” (citado en Milleti 367).

Estos dos tipos de violencia tendrán, desde la obra, dos direcciones, hacia fuera de ella y hacia dentro de ella. Hacia fuera, se encuentran la violencia física, que implica a la forma, y la violencia psicológica, que implica al contenido. Hacia dentro, existen de igual modo la violencia física entre Ellas y ellos, que corresponde a la lógica de la narración;

⁴² Ello si se tiene presente que la mujer lesbiana, y la mujer social, oficialmente no existen en la constitución heterosexual (por lo menos no en la sociedad del momento en que Wittig escribió esta novela), siguiendo claro los mismos principios que la autora expone en *El pensamiento heterosexual*

⁴³ El uso de este ellos, que se contrapone al Ellas, corresponde a que, dado que el hombre no busca trasgredir la sociedad a la que pertenece y, por el contrario, lucha por perpetuarla, no necesita de una reconfiguración desde el artículo. Es decir, el *Ellas* representa lo nuevo y lo transgresivo, lo que se reformula, el *ellos* representa lo viejo y lo tradicional.

⁴⁴ Sobre las construcciones de Wittig de sus mundos en las tres novelas en contraposición (suerte de espejo) al sistema heterosexual hablará más adelante Judith Butler. Este tema se desarrollará en este trabajo monográfico más adelante con mayor exhaustividad.

y la violencia psicológica, que corresponde a la destrucción de los preceptos sociales, culturales, etc., mediante la construcción de ese jardín de las ninfas.

Es decir, para el lector existe violencia física y violencia psicológica, guerra desde la forma y terrorismo desde el contenido. Para ellos, el hombre dentro de la novela, existen exactamente las mismas fuerzas, la primera desde el acto mismo de la Guerra (forma) y la segunda, desde la destrucción de sus preceptos sociales (contenido).

“I am always taking part in the constructing of the political, economic, and moral community in which my discourse is taking place. All aspects of the language-denotation, sound, style, syntax, grammar, etc – are politically, economically, and morally coded...the only possible chance for de change, for mobility, for political, economical and, moral flow lies in the tactics of guerrilla warfare, in the use of fiction, of language.” (Acker Citado en Milletti 353)

En la obra, la primera forma de violencia que se presenta es la del lenguaje y la estructura, es decir, desde la forma. Ello se inicia desde la presencia constante de Ellas, en lugar de ellas o ella o la; es decir, el uso sostenido del plural junto con el uso de la mayúscula que rompe con una lógica de la escritura. Sumado a ello, tenemos unas listas de nombres cada cierto tiempo que rompen el ritmo de la narración, y tres círculos que dividen la novela en tres tiempos: “The first circle corresponds to the emergence out of the labyrinth, out of the old culture; the second gives the manner of functioning of the text; the third is that of the action, of overthrow, of the epic poem” (*On Wittig* 41). Tenemos además, las divisiones narrativas en la línea de tiempo, un tiempo que en realidad es circular pero difuso entre sus puntos.⁴⁵

Todo lo anterior son elementos que buscan por medio de la violencia de guerra, es decir física, lograr que la obra cumpla su objetivo, que se libere, que sea ajena. Son violencias físicas porque es una violencia que salta a la vista, agrade el tiempo, el ritmo,

⁴⁵ El tiempo que *En las guerrilleras* se construye, sufre la misma suerte que el de *El opoponax*, es una construcción de momentos narrativos que no son consecutivos, sino que se separan de amplia en términos de tiempo entre un relato y el otro, sumado a ello está el factor de que la obra inicia en un momento de calma en una escena paradisiaca y cierra de ese mismo modo. Cosa que Wittig misma afirma y que más adelante se mostrará.

complica la accesibilidad a la obra; básicamente es la guerra entre la obra y el entender del lector.

Esta primera forma, sin embargo, permite una violencia psicológica, de contenido, puesto que la obra se abre inmediata y contundente desde Ellas, lo “femenino”⁴⁶. Si el/la lector@ no sufre un choque con el relato, el cual transita desde su inicio con “Al final alguna dice que parece ruido de miccon ... Se asustan entre si tras los árboles ... algunas nadan y se abandonan a la deriva” (*Las guerrilleras* 9-10), y pasa por “Le cuentan con mucho detalle la historia de aquélla que, cuando habla de su vulva, suele decir que gracias a esa brújula puede navegar de levante a poniente” (10) chocará, por lo menos, con el factor inevitable del lugar imposible (ya expuesto en el capítulo anterior); es decir, de una u otra forma el texto rehúye pretendiendo hacerse ajeno.

La experimentación que logra Wittig con el lenguaje permite que se transgreda forma y contenido a la vez, es decir, permite que se genere un doble acto violento, pues tenemos, por un lado, una guerra entre el deseo del lector por entrar en la obra y la resistencia de esta desde su forma, y por el otro, un terrorismo que es eficazmente impresionante desde el significado⁴⁷.

Esto último se repite en la figura del círculo como objeto dentro del relato tanto como forma misma de la obra, “El hecho que el libro empiece por el final y termine por el inicio justifica...” (*On Wittig* 114), es decir la obra se cierra sobre sí misma, al igual que lo hace *El opopónax*. Si recordamos lo dicho anteriormente, el círculo yace en “la mujer”, lo que significa que la obra se cierra sobre Ellas, sobre “la mujer” del texto, no sobre la mujer lectora o la mujer de fuera del texto; es decir se cierra sobre lo ajeno.

Como elemento adicional, se encuentra la construcción por párrafos cortos con un vasto aire entre uno y otro. Párrafos que, además, muchas veces no se conectan entre sí, sino que, aunque corresponden en un mismo cuerpo narrativo, tienen direcciones

⁴⁶ Se entrecomilla este femenino dado que, siguiendo los principios de Monique, las guerrilleras no pueden ser femeninas puesto que lo femenino, al igual que la mujer, es solo una construcción derivada de lo heterosexual.

⁴⁷ Ello si se comprende que ese terrorismo se genera por el choque conceptual del heterosexual, o de la persona formada en lo heterosexual con los planteamientos ‘exoheterosexuales’.

independientes.⁴⁸ Por ende, es sencillo encontrar párrafos en que se expone su filosofía, pensamiento, política y demás; seguido por un párrafo que simplemente relata un momento de dispersión de Ellas y seguido inmediatamente por otro en que se relata un momento de juega, como sucede en las páginas 59 y 60.⁴⁹ De manera clara, esta violencia, funciona como máquina de destrucción de las viejas formas y de los viejos modelos (96) pues se ha roto la narración tradicional de la obra y de la escritura. Contrario a la linealidad encontramos oblicuidades⁵⁰; en vez de secuencia tenemos azar⁵¹; en vez de conocimiento, desconocimiento⁵²; en vez de lograr una apropiación de la obra sufrimos una desapropiación de sus formas⁵³. Entonces, si ante el círculo, el falo; entonces, ante el orden, el caos.

La segunda forma de violencia que se presenta es la del contenido, es decir, la que es primordialmente psicológica. Sin embargo, al igual que la primera forma, esta alberga parte de violencia física. La lucha que se da entre en Ellas y ellos⁵⁴ es la primera expresión de violencia física que tenemos dentro de la obra, es el arte de la guerra por excelencia, es “the epic poem” (Wittig *On Wittig* 41). La destrucción del sistema social, político, económico, etc., de ellos es la primera expresión de violencia psicológica, el acto del terrorismo, lo impresionante⁵⁵ (impressive)⁵⁶. Este terrorismo ideológico de la obra logra, como se dijo antes, agredir a su vez al lector; es decir, es una violencia interna y externa, agrede el mundo de la obra y agrede a su receptor.

⁴⁸ De manera curiosa, Monique Wittig misma afirma que entre los elementos de forma que sostiene a *Las guerrilleras* está la construcción por páginas: “The page in the left became for me the page where my own text could develop and the pages on the right became the page of history” (*On Wittig* 38). Lo que se sumaría a la dinámica experimental de la forma.

⁴⁹ Curiosamente, esta construcción responde a una imagen dentro del texto. El ritmo del texto, aunque se puede seguir, no se puede comprender sino hasta llegar a la página 64 donde Wittig escribe “En la colina, las veletas están colocadas unas al lado de las otras. Las placas de metal que giran en torno a los ejes están pintadas de verde azul rojo blanco amarillo negro.... No hay ninguna veleta que indique la misma dirección”.

⁵⁰ Tabla de contrarios de Aristóteles y citado por Wittig en *El pensamiento heterosexual* “recto –curvo”, se vuelve entonces a la afirmación del capítulo anterior “para contrarrestar el falo, el círculo”.

⁵¹ Narración en efecto de Las veletas.

⁵² Puesto que la obra lucha constantemente por ser ajena. Lo ajeno claramente es lo que se desconoce o se conoce tenuemente por una suerte de fascinación por lo exótico.

⁵³ Los elementos son expuestos, pero no tomados. Pueden ser comprendidos, estudiados o simplemente observados, pero jamás pueden ser tomados, puesto que pertenecen a lo ajeno.

⁵⁴ Se hará uso de ellos, para referir específicamente al hombre de la guerra épica wittigniana.

⁵⁵ “Fijar por medio de la persuasión, o de una manera conmovedora, en el ánimo de alguien una idea, sentimiento, etc., o hacer que los conciba con fuerza y viveza” (RAE).

⁵⁶ “Making a strong or vivid impression; striking or remarkable” (Extraído de <http://www.thefreedictionary.com/>).

El tercer círculo

Las violencias que se presentan en la novela, aunque se desarrollan progresivamente, se perciben con facilidad desde su inicio; es decir, si bien la obra abre con un espacio calmo y paradisiaco, existen elementos bélicos que anuncian la guerra que se desarrollará más adelante.⁵⁷

Dicen que deben romper el último vínculo que las sujeta a una cultura muerta. Dicen que todo símbolo que exalte el cuerpo en fragmentos es temporal, debe desaparecer. Antaño así ocurrió. Ellas, cuerpos íntegros primeros principales, avanzan caminando juntas por otro mundo. (*Las guerrilleras* 70)

Fragmentos como el anterior revelan con claridad que un mundo ha sido derrocado, que se ha erigido otro en su lugar, y que existe una actitud de liberación de aquel viejo régimen al buscar desaparecer sus símbolos. En la novela, Ellas rempazan el mundo que alguna vez fue de ellos, mundo que deconstruyeron; en el lector, la obra rompe de igual modo sus parámetros, no solo por la forma de esta, sino por la existencia misma de dicha sociedad (la de Ellas) dentro de la novela, pues va en contracorriente con el modelo social y de mundo que el lector vive y comprende. Entonces, todo esto es un único elemento, la violencia, compuesta de lenguaje (forma) y acción (contenido).

Dicen que las que reivindican un nuevo lenguaje aprenden primero la violencia. Dicen que las que quieren transformar el mundo se proveen ante todo de fusiles. Dicen que ellas parten de cero. Dicen que empieza un nuevo mundo. (83)

La tercera forma de violencia, entonces, radica en el desarrollo mismo de la guerra que se desenvuelve en el transcurso del tercer círculo. Por otra parte, tenemos, la aparición del hombre, el discurso de la guerra (la liberación) y el acto de destrucción del viejo orden (que es el mismo orden en el que lector y la autora se desarrollaron).

Así pues, el tercer círculo abre de la siguiente manera:

⁵⁷ Además del título mismo de la obras que, al igual que en *El opopanax*, tiene un efecto de pre-disposición sobre el lector. En el caso de la primera obra esa predisposición se daba por el desconocimiento del término, en el caso de *Las guerrilleras* se da por la naturaleza misma del término “guerrilleras”.

Mirad este patizambo que esconde como puede sus pantorrillas, mirad su marcha tímida y sin audacia. En sus ciudades es fácil emprender acciones violentas contra él. Lo acecháis desde una esquina por la noche...no tiene ni el reflejo para gritar. Emboscadas sus ciudades le dais caz, os apoderáis de él, lo capturáis, lo sorprendéis gritando con todas vuestras fuerzas. (95)

Nos encontramos con una figura masculina fuera del imaginario convencional, un constructo ajeno al heterosexual y que Ellas, mediante la guerra, han creado. Entonces el resultado que tenemos de esta guerra es una violencia de terrorismo dado que esta ruptura de la figura del hombre es una agresión claramente psicológica, y tenemos además la violencia de la guerra dado que se está implicando la toma a la fuerza de la ciudad y de ellos, agredir físicamente al enemigo.

Ahora, la ruptura del modelo masculino se logra desde diferentes niveles, para lograr el paraíso con el que la obra inicia es necesario arrancar absolutamente todo aquello que recuerde al viejo orden y por ello encontramos lo siguiente: “Dicen, están muy equivocados si creen que yo, mujer, hablaré con violencia contra los hombres” (96), y más adelante “desgarran de un golpe el peto de sus vestidos, descubriendo sus desnudos senos, brillantes. Los enemigos deliberan acerca de lo que de manera unánime denominan gesto de sumisión” (97)

El modo de ejecutar la guerra y el propio terrorismo, difiere de manera abismal con los modelos conocidos históricamente en la sociedad de constitución heterosexual. Ellas se niegan a degradar al hombre o subordinarlo si quiera. Por otro lado vemos que Wittig marca el contraste entre el pensamiento del ellos (hombre heterosexuales) y Ellas, pues si bien en el concepto de ellos sobre el cuerpo femenino desnudo es vulnerable y débil; para Ellas es un gesto bélico y de fuerza.

Sin embargo, el golpe definitivo lo da Wittig en el siguiente fragmento –vemos de paso las semillas de lo que luego ella expondrá en *El pensamiento heterosexual*–:

Dicen, te han adorado como diosa, o bien te han quemado en sus hogueras, o bien te han relegado a su servicio en sus corrales. Dicen, al mismo tiempo que hacían esto, siempre te han arrastrado por el fango en sus discursos. Dicen, te

han poseído violado tomado sometido humillado hasta la saciedad en sus discursos. Dicen que, cosa más extraña, los que en sus discursos han erigido como una diferencia esencial, son variantes biológicas. Dicen, te han descrito como han descrito como han descrito las razas que han llamado inferiores. Dicen, sí, son los mismos opresores dominantes, los mismos dueños que dijeron que los negros y las hembras no tienen el corazón el bazo el hígado en el mismo lugar que ellos, que la diferencia de sexo, la diferencia de color significan inferioridad, derecho al dominio y a la apropiación. Dicen, si, son los mismos opresores dominantes que han descrito a los negros y las hembras como universalmente engañosos hipócritas tramposos mentirosos....Dicen, si, son los mismos opresores que duermen acostados en sus cofres para proteger su dinero y que tiemblan de miedo cuanto llega la noche. (98)

En esta, y en las siguientes páginas, de manera errática, se expone mucho de lo que será su discurso político, su teoría de género. Regresando a la cita anterior, encontramos la denuncia fuerza de Wittig canalizada en la voz de Ellas, de una masa enfurecida y en revolución que busca reconfigurar el mundo una vez lo haya logrado destruir. El grito de ellas es a la vez, en realidad, el grito de muchas mujeres entre las décadas de los 60 a los 80. Por otro lado es una fuerza claramente de violencia psicológica tanto dentro de la obra como fuera de ella.

Sumado a lo anterior, Ellas (al igual que la autora posteriormente), entre sus gritos de revolución y libertad señalan el abuso de ellos sobre Ellas a modo de manifiesto y de discurso político: “Dicen, jamás serás bastante numerosa para escupir el falo, jamás bastante determinada para dejar de hablar su lenguaje... han bautizado de antemano tu revolución con el nombre de revolución de esclava” (102) La obra se niega a usar (o por lo menos en lo que le es posible) el lenguaje masculino, así como lo señalan las denuncias de Ellas en este tercer círculo; esta idea también se consolidará en *El pensamiento heterosexual* y su semilla se puede observar, además de aquí, en *El*

opoponax. Además, la idea de la revolución atrapada por el hombre también será una idea que se desarrollará en la obra crítica.⁵⁸

Por otro lado se reconfigura también el lenguaje sagrado ya que está escrito por el hombre, el cual le da privilegios, en tanto que a la mujer la estigmatizan; por ende, Wittig por medio de Ellas expresa: “Pero se acerca el día en que tú aplastarás la serpiente bajo tu pie, se acerca el día en que tú podrás gritar, erguida, llena de dolor y coraje, el paraíso está a la sombra de las espaldas.” (105).

El tercer círculo es, en definitiva, la construcción pura de la violencia que se dispara dentro y fuera de la obra. Por último tenemos la guerra, la violencia física, solo dentro de la obra⁵⁹. El vuelco conceptual que genera Wittig, así como el que generan Ellas en *Las guerrilleras*, no se vale de una violencia sutil como se percibía en *El opoponax*. Aunque el objetivo en ambas obras es la deconstrucción del género y de la sociedad en sí misma, ambas se valen de medios diferentes para lograrlo; si bien *El opoponax* es agresivo en alguna medida, se camufla tras la sutileza y del personaje infantil; por su parte, *Las guerrilleras* no rehúyen al lenguaje y una agresión directa, fuerte y explícita.

Muchos centenares tienen las piernas rotas. De momento deben colocarse en los cochecitos de los inválidos. Las encargadas de cuidarlas las pasean por las calles de las ciudades...es cuestión de enviar pequeños grupos clandestinos para sostener la moral. (76)

Véronique Legrand y Catherine Legrand llevan navajas abiertas en la palma de la mano, Véronique Legrand la lleva abierta en la mano izquierda porque es zurda... Los chicos van y se vuelven con las ortigas en el momento en que ellas llegan. Cuando ven a Catherine Legrand y a Véronique Legrand con las navajas gritan...los padres les confiscan las navajas. (87)

⁵⁸ Es necesario recordar que recordar en la introducción que Wittig afirma que no puede existir una escritura de mujeres, ni un feminismo que no escape al dominio del hombre, porque se inscribe en el deber de la mujer, de la esclava, la otra por su liberación y sus derechos. (ver en el pensamiento heterosexual los capítulos: *No se nace mujer* y *El punto de vista ¿universal o particular?*).

⁵⁹ En este punto, resulta claro que la guerra tiene dos formas diferentes dentro de la obra es la guerra como tal, la lucha y muerte del otro; la guerra externa es la agresión y la resistencia de texto a la lectura del receptor. Contrario a el terrorismo, cuya expresión, agresión al pensamiento, orden y lógica, es el método que se da tanto hacia dentro como hacia fuera de la obra.

El opoponax establece algunos cimientos discursivos que se replican en *Las guerrilleras*, como se hace evidente en la contraposición de los dos fragmentos anteriores relacionados con la violencia. Esta se cultiva en la primera obra de manera sutil y se desarrolla en todo su potencial en la segunda obra.

El fusil va en medio. Si se acerca alguien por la izquierda de Catherine Legrand o la derecha de Vincent Parme, no lo logrará ver, con sólo que uno u otra se adelanten mientras siguen hablando y hablando por delante del cañón de fusil el otro ya podrá cogerlo entre tanto y esconderlo detrás de la espada. (*El opoponax* 81)

Sin embargo, la diferencia principal en ambas obras radica en que el núcleo de la primera yace en la infancia y la voz-narrativa indefinible, mientras que el de la segunda obra yace en la guerra y en la voz colectiva; voz que, al final, suena como un único sujeto, actúa como un único sujeto, una masa.

En el culmen de la guerra, queda clara la derrota del hombre y su sistema: “Dicen, vivos o muertos, ya no ostentan el poder” (110). Sin embargo se cierra la guerra en dos etapas: la primera es la agresión, “les silban, les escupen en la cara los escarnecen los provocan los ultrajan los maltratan los golpean les hablan crudamente” (114) es la violencia física y psicológica de Ellas hacia ellos. La segunda etapa marca el comienzo del regreso al orden paradisiaco desde la tregua. “Dicen que, con todo, aunque la risa es propia del hombre, quieren aprender a reír” (122); “Dicen estáis muy equivocadas si creen que yo mujer hablaré mal contra los hombres ahora que han dejado de ser mis enemigos” (127). La violencia ha terminado, la tregua da paso a una paz entre ambos como iguales, *Las guerrilleras* lo expresa del siguiente modo:

Se dirigen hacia los muchachos, los grupos se mezclan formando largas cadenas. Los toman de la mano y les hacen preguntas. Los conducen encima de las colenas suben con ellos las escaleras de las altas terrazas. Les hacen sentar cerca de ellas en los terraplenes. Aprenden sus cantos durante las cálidas tardes. Prueban sus frutos y aprenden su cultivo” (134)

Se completa finalmente la circularidad del texto, volvemos al paraíso, es decir, al mundo reestructurado. Pero como un mundo que se reestructuró en todos sus campos, y por ende quienes habitan ese nuevo mundo debieron reestructurarse también. El hombre, dado que las bases sobre las que se formó y constituyó ya no existen, pasa a ser algo más: “Dicen, piénsalo, considera esta nueva especie que busca un nuevo lenguaje. Un gran viento barre la tierra” (27). Ellas son una nueva especie, no son mujeres, ni mujeres revolucionarias, ni esclavas libres, son algo más, son Ellas, por lo tanto ellos, al pasar a la nueva forma de mundo pasarán obligatoriamente a ser algo más, ya no son hombres, son muchachos, marcados por la circularidad. “Los muchachos les hacen señas desde lejos. Todos llevan uniformes azules idénticos. Sus rostros son lisos y redondos” (135), el texto mismo se encarga de hacer la descarga semántica sobre estos exhombres. Estos últimos elementos llevan consigo un terrorismo hacia el lector, la agresión sorpresiva desde la reconstitución en el texto.

Las guerrilleras, entonces, es la obra en que Wittig, siembre su voz de protesta, su propia voz de guerra que se replicará luego en sus obras críticas; esta que se alimenta de detalles de *El opoponax* (1964) y que alimentará a su vez a *El cuerpo lesbiano* (1973) y a *El diccionario de las amantes* (1976), es la voz de la guerra y el terrorismo. Estos, no solo como elementos de dicha literatura; sino como medios para generar en el receptor un efecto similar al que reciben ellos.

Las guerrilleras es por excelencia la novela de la denuncia, sin embargo cabe preguntarse lo siguiente: si Ellas se conforma por aquellas que están rechazando el falo, la dominación, la subordinación –trayendo de nuevo la cita de la página 98– ¿no podría existir en ese paraíso aquellos que de igual manera rechazan el falo, o por lo menos el orden que esta establece? ¿Podrían hacer parte de Ellas, los negros, los gays, los hombres de libre pensar que van en contravía del que hacer heterosexual? Pues no sabemos con exactitud quiénes son Ellas, el texto arroja una serie de nombres; sin embargo las preguntas persisten, ¿quiénes o qué es Ellas? ¿Comprende únicamente el colectivo femenino, o de lo contrario puede abarcar diferentes colectivos que siguen la misma idea, la deconstrucción del mundo heterosexual? Es decir, estas

pregunta arrojan a la siguiente bifurcación, ¿es Wittig una escritora para solo la “mujer” o es una escritora para el/la oprimido por el sistema heterosexual?

Por otro lado, encontramos que el lector no puede salir de otro modo más que como un “hombre” o una “mujer”, puesto que desde el inicio de la obra fue bombardead@ con ideas y formas que rompían su estructura preestablecida. En palabras de la propia Monique: “Elles could situate the reader in a space beyond the categories of sex for the duration of the book.” (*On Wittig* 41), el/la lector@ es ajen@ a la obra y es a la vez deconstruido por ella, cabe abrir la pregunta sobre qué es dich@ lector@ una vez la obra se cierra.

El cuerpo lesbiano, la infinitud particular

*El término <<lesbiana>> pasó de estar
entre paréntesis a ser omitido
por el lenguaje completamente.*

J. Butler

De lo universal a lo particular

El cuerpo lesbiano cierra la trilogía de novelas que este trabajo monográfico abarca; novelas que trabajan al sujeto. Tuvimos, en principio, el sujeto desde la omisión (*El opoPONAX*), seguido por el sujeto creado por la colectividad (*Las guerrilleras*), para finalmente tener un sujeto destruido. Al igual que las obras predecesoras, la novela desarrollará el pre-discurso wittigniano dentro y fuera de la obra (forma – contenido) y de este modo evidenciará, a su vez, muchos de los posteriores preceptos teóricos que esta expone (desde 1976 hasta 1990). Finalmente se hará evidente, al igual que en *Las guerrilleras*, cómo esta novela se alimenta de elementos discursivos y estéticos de sus antecesoras, creando un hilo estilístico y discursivo que las conecta a todas y convirtiéndolas en la base, el núcleo original de sus posteriores teorías político-sociales. Se hará evidente que el reafirmar de lo lesbiano es en respuesta a la omisión del sujeto como aquello que no puede existir, ser nombrado o incorporado.

El cuerpo lesbiano, al igual que *El opoPONAX*, marca una distancia entre ella y el lector desde su nombre; en el caso de esta obra, la barrera se genera desde el enunciado de un cuerpo transgresor.⁶⁰ La obra se abre a sí misma como la novela del cuerpo ilegítimo; sin embargo, a este cuerpo no le basta ser ilegítimo, sino que además será un cuerpo fragmentado. El sujeto no se expresará desde sí mismo, ni se expresará por el

⁶⁰ Un cuerpo lesbiano está anunciando el cuerpo de una no-mujer (siguiendo los principios ya expuestos de Wittig), a la vez que anuncia la existencia de un cuerpo externo a los constructos heteronormativos.

reflejo de un colectivo que la representa, sino que el sujeto de esta novela se expresa desde la fragmentación del yo (“y/o”, “m/e”, “m/i”) y desde la fragmentación del cuerpo físico dentro de la ficción.⁶¹

En este infierno dorado adorado negro despídete de m/i muy hermosa m/i muy fuerte m/i muy indomable m/i muy sabia ... yo me desintereso casi completamente mientras tú puedes con voz de sirena suplicarle a alguna de brillantes rodillas que acuda a tu en tu ayuda. Pero, lo sabes, ninguna podrá soportar verte con los ojos revulsionados lo parpados recortados.... El estallido de tus dientes tu alegría tu dolor la vida secreta de tus vísceras tu sangre tus arterias tus venas tus huecos habitáculos tus órganos tus nervios. (*El cuerpo...* 7)

Así como el sujeto en *Las guerrilleras, Ellas*, se compone de varias “una Ella”, el sujeto en *El cuerpo lesbiano* consta de varios y/o, el y/o que representa cada parte del Y/o⁶². La novela es una narración del cuerpo cercenado y, a su vez, es la narración de la escritura errática e igualmente cercenada. Pasamos de un sujeto universal a varios sujetos particulares, de un Ellas que es todo, a un y/o que es fragmento.

Y/o tengo acceso a tu glotis y a tu laringe rojas de sangre que bloquea la voz. Y/o alcanzo tu truncada arteria, y/o m/e interno hasta tu pulmón interno...un iris aparece, el pulmón empieza a latir, salta mientras que de tus ojos grandes abiertos sales las lágrimas...mi boca ventosa sobre la masa viscosa de tu pulmón. (*El cuerpo...* 60-61)

La estructura narrativa errática a la que nos referimos en esta obra sigue el mismo modelo que se desarrolló en *Las guerrilleras* y que se engendró en *El opoponax*, y es la no existencia de una línea de tiempo clara en ella, encontramos fragmentos desligados

⁶¹ Wittig, en su búsqueda por destruir las categorías de sexo y de género (*El pensamiento...* 108), se vale del sujeto, entre otros elementos, para lograrlo. Es así que podemos observar cómo en *El opoponax* el sujeto se vale de un Yo indefinible, en *Las guerrilleras* el sujeto se vale de un colectivo Ellas y Nos; es decir, en la primera tenemos un sujeto definido desde sí mismo, en tanto que en la segunda contamos con un sujeto que se define desde un colectivo. Por su parte, el cuerpo lesbiano define su sujeto desde la multiplicidad que compone al yo físico, músculos, vísceras, hormonas, secreciones, sexo, etc.

⁶² Se referirá el y/o para la partícula de la totalidad del cuerpo y el Y/o para la universalidad de todos los y/o expresados en un solo sujeto, el cuerpo.

uno del otro, pero con un eje en común que es la pasión⁶³ entre ellas. Es decir, si bien las dos primeras obras constan de una única línea clara que la conduce, esta tercera consta de cientos de líneas de tiempo que inician con cada párrafo y mueren con el final del mismo.

Esto genera que el sujeto de la narración quede atrapado, al igual que los otros sujetos de las otras obras, en un círculo entre vida y muerte que en ocasiones se da completo en un mismo párrafo, y en otras ocasiones se inicia un párrafo desde la muerte para pasar luego a uno desde la vida.

No queda rastro de ti. Tu rostro, tu cuerpo tu silueta se han perdido. Hay un vacío en tu lugar. Hay en m/í cuerpo una presión a la altura del vientre....Hay ciertos fenómenos en el origen de un intenso dolor. (27)

[...]

Dos cisnes negros nadan en el lago solitario. La luz dorada del sol poniente ha oscurecido las aguas... tu dispuesta a contener la caída de tu cuello a tocar con el picola inclinación de tu garganta (27-28)

De ese modo, la novela se construye de partículas, microrelatos de pasión carnal, que cuentan la historia de la relación de dos cuerpos fragmentados e ilegítimos. Se crea finalmente un ciclo constante entre lo particular y lo universal como podemos observar:

Tus cabellos castaños tienen la rigidez de los hilos de plomo; tus ojos marrones son las bolas de cristal de una estatua, al quererte hacer revivir y/o m/e golpeo la cabeza contra tus duros senos, la sangre no corre por tus venas, al aire no pasa por tus pulmones, la bilis la linda de tu médula los huesos los circuitos nerviosos todo está parado... y/o me acuesto a tus pies estatua m/ía aunque tú no tengas ni sabor ni olor, y/o invoco a las diosas a que m/e cambien en piedra soldado mi flanco al tuyo. (22)

⁶³ La pasión es el espacio donde los sujetos se desarrollan libres de su sexualidad naturalizada para vivir su punción sexual de cuerpo, es decir, es el espacio donde el sexo radica en el cuerpo entero y no en la genitalidad, que es la categoría determinante impuesta por el sistema heterosexual. Al no radicar en la genitalidad, se rechaza la categoría que el hombre heterosexual impone a "las mujeres".

Donde lo particular lo conforman las partes del cuerpo dentro del párrafo y donde el párrafo mismo es una partícula de un discurso conformado por cientos de párrafos similares que unidos forman la novela que sería lo universal⁶⁴.

Esta ruptura del cuerpo y del Yo implica, a su vez, una ruptura del contrato heterosexual puesto que el sexo, y por ende el cuerpo, están predefinidos desde las categorías heterosexuales: “The categories of sex were, for Wittig, the socially and materially constituted foundation of ‘the straight mind’” (Mann 155). Proponer, como *El cuerpo lesbiano* lo hace, un acto sexual lesbiano es proponer y afirmar la existencia de una sexualidad y un género no heterosexuales (o externa a ella) y por ende un desafío a la estructura social y política tradicional; por otro lado, proponer un cuerpo que está destruido significa proponer un cuerpo que rehúye a la categoría del sexo, puesto que, desde el punto de vista heterosexual, el sexo es lo que define desde lo “natural”⁶⁵ al ser, y siendo esta obra un discurso desde lo particular, el sexo no lograría definirse más que a sí mismo, cercenado del resto de partes del cuerpo que se definirán por sí mismas y no por este. De manera sencilla, Wittig, desde la forma y parte del contenido, está destruyendo el género y el sexo, siguiendo lo que ella llama su “deber como escritora”.

Finalmente, contamos con el elemento del Yo y su fragmentación tanto en la ficción como en la escritura. El relato se narra no desde ellas sino desde varias ella, es decir, no es ella haciendo, sino varias ella ejerciendo las acciones y construyendo los numerosos relatos. De ese modo el sujeto que el lector percibe se está definiendo constantemente por medio de incontables sujetos que componen a ese sujeto universal. Por otra parte, el lector debe afrontar la atomización de la obra desde su forma misma, desde la división por párrafos que caracteriza a las dos últimas obras de Wittig, hasta la ruptura estructural del y/o; m/e, m/i. *El cuerpo lesbiano* desde la destrucción se aparta del lector, marca claramente la diferencia, su insubordinación y se autoproclama diferente desde sus infinidades de segmentos. De manera clara se sigue la línea de las

⁶⁴ Es necesario comprender lo universal como un todo, en el caso de la novela, esta sería la totalidad de los párrafos, la forma y el contenido. En el caso de los cuerpos, la totalidad radica en el “Y/o” y el “Tu” que comprenden la infinidad de partes (huesos, fluidos, tejidos, etc.).

⁶⁵ Para ello, es necesario tener presente lo que Wittig define en *El pensamiento heterosexual* “La categoría del sexo es la categoría que establece como <<natural>> la relación que está en la base de la sociedad heterosexual, y a través de ella la mitad de la población –las mujeres– es heterosexualizada.” (26).

obras anteriores de rehuir de alguna manera a las manos del lector (sea heterosexual u homosexual), puesto que la violencia de los textos no radica únicamente en la omisión del sistema heterosexual (en especial del hombre) sino en el modo de construir la forma y los sujetos.

El punto extraño

El cuerpo lesbiano abre con una reescritura del mito de Orfeo y Eurídice, con ello Wittig genera una apropiación del mito y cambia su contenido haciéndolo pasar a una historia entre Eurídice y Eurídice. De este modo, está despojando y desgarrando al mundo heterosexual de elementos que lo componen tales como el mito y la literatura, además de agredir a la vez su estructura social y natural. Este fragmento de la página 10 marcará el ritmo repetitivo de la novela (que ya se ha nombrado anteriormente) entre vida y muerte; ciclo que en realidad es vida, muerte y resurrección: “Es solo ahí al desembocar entre los árboles y el bosque cuando de un salto m/e das la cara y ciertamente tus ojos miran, y/o resucito a una velocidad prodigiosa” (*El cuerpo...* 12). El mito que Wittig recrea, además de proponer el protagonismo de dos “mujeres”, sugiere la capacidad de estas dos por lograr lo que Orfeo no logró, no voltear atrás y finalmente salva a Eurídice. Este pequeño detalle marca la diferencia en ambas estructuras, pues mientras las mujeres wittignianas pueden, el hombre heterosexual no. Todo ello es siempre con el fin máximo de la autora –ya nombrado en diferentes ocasiones– el de la ruptura.

Dado que la obra se aparta del lector para marcarse como diferente, los sujetos principales dentro de la novela deberán estar en un continuo cambio para que esta logre su objetivo tanto dentro como fuera de sí misma. Es por ende que el ciclo que rige a toda la obra se dará en ellas tanto como “mujeres” como en animales, es decir que el discurso que el lector recibirá no solo será de un cuerpo humano cercenado sino el de una pluralidad de partes de seres igualmente fragmentados. El lector debe afrontar en la obra lo que no es, no es un cuerpo sino una fracción de cuerpo, no inmutable sino mutable, no es humana sino una suerte de diosa o ninfa, no es una lectura clara y

lógica sino errática y nebulosa. Los sujetos entonces se vuelven extraños puesto que es imposible delimitarlos o definirlos, no solo por sus constantes metamorfosis, sino por movimiento continuo entre vida muerte y resurrección, aunque siguen siendo las mismas son diferentes en cada ciclo:

Todos tus látigos se retractan y empiezan a arremolinarse, y/o no doy ni un paso atrás cuando un instante después se baten brutalmente sobre mis hombros. Los movimientos de efectúan oír rotación en forma de hélice, y/o soy agredida sólo cíclicamente...Una conmoción te agita de parte a parte te lanzas contra la membrana que te sirve de saco rodeándote...apoyada en m/i garganta, es entonces m/i hermoso protozoo m/i verde infusoria m/i vorticela cuando lentamente aspirada por la succión de tu boca y/o m/e desvanezco. (37)

Ahora, a pesar que los sujetos en *El cuerpo lesbiano* se marcan diferentes al lector y son en sí puntos extraños en la obra, permiten que exista una pequeña conexión entre la obra y el lector valiéndose de la factibilidad de los actos, pues si bien la obra habla de un cuerpo lesbiano fragmentado, describe el acto sexual desde sus partes, lo que anula por momentos el margen sexual –como ya se había mostrado anteriormente– convirtiendo la narración por instantes en una narración de la pasión sin más: “this anatomical vocabulary is cold and distant and I used it as a tool to cut off the mass of text devoted to love. At the opposite end of the scale there was for me the necessary of textual violence as a metaphor for carnal passion.” (*On Wittig* 46)

Monique Wittig logró en *El cuerpo lesbiano* más que solo hablar sobre el amor lesbiano desde un punto de vista carnal (47), logró hacer que desde la infinitud de puntos particulares del cuerpo, fuese cual fuese su naturaleza, se vieran implicados infinitos puntos universales. La pasión surge del acto lesbiano, es la pasión lesbiana, pero al estar cercenada en infinitud de y/os anula el sexo y el género, y lo comprende todo. Son puntos extraños que permiten una familiaridad: “I am just describing a moment, a state of being that can happen to everyone” (46).

El opoponax mantenía al lector como un simple espectador u oyente y se hacía seguir, más no se permitía atrapar; *Las guerrilleras* por su parte tenía al lector en los límites de

la obra haciéndose ajena a este; pero es en *El cuerpo lesbiano* que el lector, además de sufrir un ataque a sus conceptos heteronormativos y de sufrir una clara marca entre él y la obra (lo diferente, lo otro), puede conectarse con parte de ese nuevo orden que se da por la omisión y la neutralidad de un cuerpo destruido.

Puede entenderse que, para Wittig, es la pasión misma, la carnalidad, el acto sexual, lo que permite universalizar las diferencias, no el amor, ni el sexo. Pero dicha pasión y carnalidad solo desde el cuerpo asexuado; es decir desde el cuerpo destruido y desprovisto del concepto que el sexo (la genitalidad) pone sobre estos.

La naturaleza enigmática de los sujetos de *El cuerpo lesbiano* yace además en la imposibilidad de conocer nombre de Ellas⁶⁶, sabemos que son cuerpos que se expresan desde sus infinitudes de puntos particulares e incluso podemos saber que tiene una cierta naturaleza divina:

Está también Perséfone la triple, Istar la de cabeza de sol, Albina la mayor de las Danaides, Epone la muy libre, Leucipa cuya yegua corre por el prado hacia *abajo blanca y brillante. Está Isis la negra, Hécate la roja, están Pomona y Flora...* Ante un gesto de Afrodita la bien aventurada, todas alrededor de ti cambian sus colores. Leucotea se convierte en la negra, Démeter la blanca, Isis la rubia lo la roja, Artemisa la verde, Safo la dorada, Perséfone la violeta conquistándolas las transformaciones cada vez más. (*El cuerpo...* 62)

Esta suerte de recuento de nombres que se da también en *Las guerrilleras* permite identificar al mundo que rodea a las voces narrativas y, en este caso, a quien acompaña a dicha voz. No son voces de tercera persona, pues en las tres obras, en unas más que en otras, las voces son partícipes de uno o varios eventos de la narración; son sujetos, voces de primera persona, escondidas, sin rostro o nombre, sea ya con su supresión de género u ocultándose en un colectivo. Lo que genera que entre el lector y dicha voz sea imposible una identificación, puesto que no es posible identificarse con aquello que no se conoce.

⁶⁶ Esta característica de ocultar el nombre de la voz narrativa se da también en las otras dos obras. Wittig revela la identidad de todos sus personajes, excepto la de sus protagonistas.

Finalmente esta obra, como en sus antecesoras, hace uso del lugar extraño para poder desarrollar la narración y pone al lector en un espacio ajeno en el que reconfigurará toda la estructura político-social: "Wittig's literary and philosophical writing is laden with metaphors of place...It's a question for debate whether the outside that is constituted in the moment of lesbian "escape" is a wholly transcendent place" (Mann 155). El espacio de escape permite la liberación de los sujetos y del mundo de sus conceptos y predeterminaciones heterosexuales; desde allí surge la creación literaria, teórica y política de Wittig, puesto que desde el no lugar y el no ser plantea nuevos sujetos dándoles la locación y existencia que el mundo real heterosexual no da, reorganiza la jerarquía del mundo del lector.

Así entonces, el mundo de *El cuerpo lesbiano* se replantea en su totalidad desde el punto extraño, el no mundo, el no sujeto, el no sistema y la no totalidad. El lenguaje dentro del mismo mundo llega a replantearse, así como los mitos y tragedias⁶⁷.

Las primeras despertadas han anunciado la desaparición pura y simple de las vocales. Reina la consternación. Se oyen numerosos lamentos. Es necesario que tú me escribas la información que y/o comprenda su sentido. Tus labios tu lengua modelan el nuevo lenguaje de sonidos guturales. (97)

La ruptura con el lenguaje ordinario, el del mundo heterosexual, se logra dentro y fuera de la obra del mismo modo que *Las guerrilleras* y *El opoanax* lo hicieron.

Podría afirmarse que esta trilogía de Wittig es una trilogía de la búsqueda por el punto de fuga desde el lenguaje, como muchos lo han afirmado, sin embargo, visto todos los capítulos, es claro que el punto de fuga se logra desde diferentes atributos no solo de la forma sino del contenido. Estas tres novelas recogen en esencia la práctica de lo que posteriormente serán sus manifiestos y propuestas teóricas que buscaban romper no solo con los discursos heteronormativos tradicionales, sino con muchos de los discursos feministas de su época. El discurso Witigniano surge de una práctica previa desde la literatura para luego tomar forma y solidificarse en el ensayo. La obras,

⁶⁷ La página 29 de esta refiere que el amor entre ellas es un amor prohibido, por una diferencia entre ciudades, una pugna entre poderes similar a la tragedia de Romeo y Julieta.

además de ser las bases experimentales de un discurso teórico, reflejan la aplicación en la praxis de estudios paralelos o inmediatamente posteriores a la época de Monique y sus diferentes obras, tal como las teorías de Barthes y Foucault y los estudios de Bajtín y parte de la estética de Cixous, además de alimentar a teóricas posteriores como Judith Butler. Características que se desarrollarán en las conclusiones generales como cierre teórico del análisis estético que se realizó a lo largo de estos tres capítulos.

Conclusiones

Se ha podido apreciar hasta este punto que los preceptos teóricos que Monique Wittig propone necesitan de una estética que va más allá del simple experimento con el lenguaje; punto en el que, como hemos dicho, muchos trabajos se detienen solo allí. La autora, en su labor de destruir las categorías de sexo y género, tuvo que recurrir a un labro de construcción de tiempo espacio y personajes que se ajustaran a dicho propósito, por ende, omitir dichos elementos significa omitir la otra mitad del acto creativo y crítico.

Así entonces, como ya se dijo antes, las obras se construyen de particularidades teóricas, pero también, como se evidenció con esta segunda parte, de la particularidad artística. De ese modo, y solo de ese, es que cada novela llega a ser un objeto universal. Universal en el sentido de ser un cosmos que contiene infinidad de microcosmos semánticos que dan sentido y unidad al objeto universal. Estas novelas, estos objetos universales, sin embargo, son a su vez elementos particulares de un discurso más grande, como pudo verse, las tres novelas aunque distantes en su forma comparten ciertos hilos discursivos y estéticos que permiten que estas formen otro sujeto universal, el discurso teórico-estético que se irá fijando posteriormente en los ensayos, manifiestos y críticas que la autora escribirá a partir de 1976.

Por otro lado, es posible evidenciar el trayecto experimental de Monique sobre el sujeto, aunque bien no es posible tomar esos cambios como una evolución entre uno y otro, si es posible verse como metodologías válidas de deconstrucción del ser y de lo heterosexual. Sujetos que, sin embargo, están atados por una característica en particular: desde sus formas deconstruidas pueden abarcar, atracar y encallar en infinidad de sujetos para tomarlos como propios; es decir, estos sujetos permiten “vivir (ver y conocer) aquello que está viviendo el otro, he de ponerme en su sitio como si coincidiera con él” (Bajtín 32).

La unidad entre las tres novelas, además de los hilos discursivos, se da también en los espacios comunes, a pesar que *El opoponax* es la novela que más dista en este sentido de las otras dos, también plantea un espacio que rompe con los discursos

heteronormativos⁶⁸. El discurso de la guerra es otro de los métodos estéticos que Wittig emplea para dar cohesión a sus tres novelas, donde es *El cuerpo lesbiano* la que más lleva este factor de guerra⁶⁹; sin embargo, es innegable que la metodología wittigniana implica por principio un acto violento hacia la forma y hacia el lector. Si partimos de la afirmación de que “la violencia (física y simbólica) es cotidiana; en nombre de lo universal el grupo de hombres impone sus leyes a la vida del grupo de las mujeres” (Kergoat 844), la forma de respuesta de Monique debe ser por tanto violenta también, dado que debe luchar con un sistema opresivo-violento y la forma para ello es mediante la violencia de la guerra y el terrorismo (como ya se mostró en el capítulo de *Las guerrilleras*). Las novelas son la guerra, la respuesta de defensa, a ese sistema igualmente violento de los hombres y de lo heterosexual.

Al final, se pudo hacer evidente cómo, efectivamente, las teorías propias de la autora, están presentes de manera germinal en las tres novelas, cómo de este ejercicio experimental estético surgen las bases de una posterior obra crítica, cuyas bases yacen en los elementos particulares de las obras, es decir en la partícula de la partícula. La cuales se conectan con *El diccionario de las amantes*, escrita en 1976, donde la novela es el producto de las anteriores, en especial de *Las guerrilleras* y de *El cuerpo lesbiano*, donde se habla de un diccionario creado o libro donde ellas van transformando el mundo del lenguaje, o anotando los cambios que en el mundo se da del mismo.⁷⁰

Esta última obra, es la que reformula el mundo desde el lenguaje y lo presenta en forma de un diccionario, el libro oficial del lenguaje establecido y aceptado, es decir, el libro del lenguaje que rige al mundo. En el caso de esta obra, es el libro del lenguaje que rige

⁶⁸ Esta afirmación se basa en lo que en su respectivo capítulo se trabajó, el espacio de Catherine Legrand carente de hombres y casi de adultos, la mentalidad de la voz narrativa entre infante y adult@ y su tránsito entre presente y ausente.

⁶⁹ Como se vio ya en su respectivo capítulo, violencia en la forma y el contenido.

⁷⁰ Las razones por las que no se creó un capítulo específico para esta obra son las siguientes: Si bien esta es también una obra experimental desde el lenguaje, su forma, es completamente ajena a la que trabajan las otras tres obras, no se podía analizar como novela. Por otra parte, esta última, luego de una lectura minuciosa, es preferible tomarla como una obra que es resultado de las tres anteriores, la razón final, radica en que los elementos que se habían analizado hasta el momento en las obras previas se repetían en la misma, solo que de una forma diferente por lo que crear un capítulo completo para esta sería generar un capítulo que repitiera lo que ya antes se había evidenciado.

a las obras anteriores, y que rige un nuevo discurso de ideal de poder, sociedad, política y estética.

Las obras, entonces, son el filtro de una serie de oleadas y booms de la época de Monique que generaron una gruesa lista de teorías y experimentos en cada una de las novelas, además de las ya vistas en el transcurso de este trabajo monográfico⁷¹. Las cuales requirieron de elementos que van más allá del lenguaje, como ya se vio, tales como un tiempo y espacio especial, y la construcción concienzuda de los sujetos de la acción, así como de las palabras que tales pronunciaban; todo ello siempre bajo la luz de su tarea de destruir el sexo y el género. A su vez, estas novelas permitieron ver el compromiso de la autora por el aspecto estético y creativo, pues sus no están girando en torno a una campaña política o una causa política, sino que se crean a partir de una serie de principios que generan una idea de nueva política (como ya se dijo de manera amplia en la primera parte).

De ese modo, tenemos entonces en *El opoponax* la liberación de un sujeto principal, que es la voz narrativa, mediante la omisión del determinante genérico, cuyo desarrollo logra su potencial al desarrollarse en un espacio donde los hombres están más allá de la periferia narrativa al igual que los adultos; ambos elementos transmisores del sistema heterosexual. La narrativa corre entre el “On” y el ella (Catherine Legrand) para finalmente verse tod@s contemplad@s tras el/la opoponax, es decir, este se universaliza y contempla a todas las particularidades del relato, incluyendo la voz que ya de por sí puede ser todo a la vez. Tenemos una infancia que está construyendo su lenguaje y su discurso desde sí misma, lejos de los parámetros de lo heterosexual, es allí donde la obra se separa del lector, en la agresión de la forma y el contenido hacia los constructos preestablecidos del lector (sea heterosexual u homosexual, pues ambos, en principio, se construyeron a partir de las misma base a pesar de su posterior división).

El juego de la voz inidentificable continúa en gran parte de *Las guerrilleras*, donde el sujeto principal son Ellas, Ellas hacen, Ellas corren, Ellas luchan. Sin embargo,

⁷¹ Aquí referimos a los otros trabajos de tipo estético posteriores a 1976 tales como *Virgile non*, y *Paris la politique*.

contrario a *El opoponax*, el sujeto en esta novela es universal durante toda la obra, siempre son Ellas actuando como una masa uniforme y coordinada, y no un “una”, ella, él, actuando cada cual a su manera y por su lado. El momento en que al final de la primera novela tod@s aceptan ser el opoponax es cuando surge finalmente ese sujeto universal que seguirá guiando la narrativa durante toda la obra de *Las guerrilleras*, en la cual al final de esta novela la voz confirma su relación con dicho sujeto universal, hablando desde un nosotras.

Ese nosotras, se convertirá finalmente en sujeto particular de dos maneras, la primera desde su división del Ellas, dejan de ser parte de ese universal a ser solamente ellas dos, las amantes, que a su vez se fragmentarán en infinidad de secciones de sí mismas, no serán ya las amantes sino el abdomen, las manos, los labios, los huesos. Y su reafirmación a la negación de lo heterosexual yace en la presencia de lo sexual en todas esas partes, desactivando a la genitalidad de su carácter político-naturalista impuesto por el dicho sistema. La ruptura del “Y/o” desde el lenguaje es la ruptura del discurso que se lleva a cabo en todas las obras, desde el “on” pasando por el “Elles” y llegando al “J/e”. El lenguaje se reconfigura, se resignifica, se le desmonta el carácter político y sexual para generar sujetos libres, sujetos particulares en un orden social lineal y no horizontal.

Las obras decantaron en su momento un discurso político y teórico que se ajustaba a los deseos de la autora y a los movimientos revolucionarios de la época. Las obras wittignianas son la respuesta de una necesidad política, social, económica y artística, de un momento de lucha contra la opresión y la invisibilización.

Conclusiones generales

*El vacío parece ser absolutamente necesario
para que exista cualquier cosa.*

Alan Watts

Las obras de Monique Wittig son unos de los testimonios que evidencian la importancia y el impacto que tuvieron las búsquedas por un cambio de pensar y actuar dadas entre las décadas de los años 60, 70 y 80 en cuanto a la mujer, el género y el sexo. Alimentada por diversas corrientes que de estas surgieron, Wittig, generó su propio discurso, uno que permitiera que su voz encaje en las nuevas ideas de configuración de mundo que se está materializando

Las revoluciones de estas tres décadas, implican, además, una búsqueda por la visibilización de aquello que el sistema heteronormativo anuló mediante la normativización y la naturalización de los cuerpos y de los roles sociales que se construyen desde el sistema mismo. Sin embargo, mientras muchas feministas de la época abogaban por la visibilización de la mujer y por sacarla de esa posición subyugada, Wittig abogaba por aquell@s que están más allá de este orden de dominador y dominado establecido por lo heterosexual. Mientras las feministas luchan por la mujer, ella lucha por la “no mujer”.

Esta definición de la “no mujer”, que Wittig de manera inicial usa sobre las lesbianas puede incluso aplicarse, como se ha podido ver, a todo aquello que no se configure dentro de lo heterosexual, puesto que la “no mujer” surge por la ruptura de esta con el contrato sexual y social heterosexual.

Judith Butler, en *El género en disputa*, afirma que “la disyunción fundamental de Wittig entre hetero (*straight*, recto) y gay es una copia del tipo de binarismo disyuntivo que ella misma denomina el gesto filosófico divisorio del pensamiento recto.” (242). A pesar de

ello cabe preguntarse, basándonos en el desarrollo de su estética y de los análisis desarrollados en esta monografía, si realmente la relación que genera Wittig es efectivamente binaria. Ya se señaló en *El cuerpo lesbiano, la infinidad particular*, que algunos de los efectos de sus obras es el poder contemplar y contener infinitos sujetos y *El cuerpo lesbiano* es una obra que puede contener la esencia de la pasión y del acto sexual de una colectividad sin jerarquías; es decir, contiene al heterosexual como al homosexual en un mismo nivel; además de estos, contiene también al heterosexual que no desea inscribirse sobre las líneas específicas del sistema⁷². Con ello se quiere señalar que en realidad las obras de Wittig permiten la entrada de puntos medios entre ambos polos de la relación que Butler señala y por esa misma razón podemos cuestionarnos sobre el juicio que esta hizo sobre las obras wittignianas.

Lo anterior nos arroja a lo siguiente: Elvira Burgos afirmaba que Butler, contrario a Wittig, que busca la eliminación del sexo, defiende la multiplicidad de géneros (29). Sin embargo, es prudente formularse la siguiente pregunta: ¿si, contrario a lo que Burgos afirma, la anulación del sexo, cuyo carácter es esencialmente político, no genera una multiplicidad de los géneros? Es decir, ¿a raíz de un desvanecimiento de las categorías sexuales se da una supresión de las categorías del género? ¿No es posible, contrario a lo que afirma Burgos, que los géneros se multipliquen a partir de la omisión de las categorías del sexo, y que sin embargo no se detecten por esa misma particularidad de la no existencia categórica de poder y jerarquía? En resumidas palabras ¿si nada es, todo puede ser?

Una mirada desde las novelas señalaría que efectivamente el punto extraño o de fuga que Wittig propone en estas permite un colectivo infinito e indefinido, es decir, permite un todo en medio de esa nada. La razón de ello yace en la naturaleza de los sujetos, el *oponax* es una voz en la que al final se logran contemplar tod@s, puesto que hacia el final de la obra ese colectivo afirma, cada un/a ser el *oponax*, y dado que el

⁷² Un ejemplo de ello podría ser el de un hombre o mujer que se rehúsa a tener hijos. Un hombre que rehúsa ser la fuerza dominante de la casa o una mujer que, al contrario, sea la fuerza dominante (todo esto contemplando el contexto social de aquellas tres décadas).

opoponax es algo que no se logra definir, ni siquiera entre los reinos,⁷³ es decir es nada, permite que sea todo. *El cuerpo lesbiano*, como ya se vio en su momento, permite la totalidad desde la fragmentación, la infinidad de objetos que no son nada por si solos pero que permiten que entre estos se formen infinidades de sujetos diferentes, Y finalmente *Las guerrilleras* que entre su narrativa de Ellas (la no mujer) permite la entrada del hombre desbancado de su poder, de los jóvenes débiles que ellas atrapaban, Ellas permitían que los sujetos, tras un umbral, fueran más que solo 'unas ellas'.

No obstante, pareciera que ni la misma Monique Wittig imaginaba el alcance que sus obras podían alcanzar en términos del lector. A pesar que ella afirma que no escribe para un lector en particular, reconoce lo siguiente: "homosexual readers find in my books a force that gives their choice of love a foundation and above all an expression that transcends and illuminate life." (*On Wittig* 236), pero, como se ha podido ver a lo largo de este trabajo monográfico, la identificación del lector de las obras va más allá del grupo homosexual, dado que l@s sujetos de la obras permiten una universalidad sobre si, las situaciones de amor, pasión, carnalidad y sexualidad⁷⁴, logran aplicarse y generar una identificación con el lector, a pesar que este nunca logre asirlas, pues como vimos son obras que rehúyen al control del receptor, pero sí permiten que este logre en alguna medida una identificación con un/a sujeto que no se logra definir ni comprender. El ejercicio, en el lector, básicamente es tener sin tener; por ende es que se afirma que las obras son una nada que permite un todo.

Entonces es desde allí que es posible afirmar que Monique Wittig multiplica, al igual que Butler posteriormente, los géneros no desde su visibilización particular sino desde una universalización de los sujetos. Esto se logra mediante una despolitización del cuerpo, de ese retirar el género y el sexo de este, es decir las obras rompen la verticalidad del constructo social y lo convierte en una horizontalidad donde al no haber escalafones no hay diferencias no hay jerarquías, solamente una línea universal de infinitos sujetos particulares. Esto permite que se dé lo que Bajtín denomina como el primer momento

⁷³ Con ello se da la negación de la naturalización de las cosas. No es vegetal, ni animal, ni mineral y no tiene nunca la misma forma (*Wittig El opoponax* 136)

⁷⁴ Sexualidad en el sentido del acto sexual desde la infinidad de partes no únicamente desde la genitalidad.

de actividad estética, “el primer momento de la actividad estética es la vivencia: yo he de vivir (ver y conocer) aquello que está viviendo el otro, he de ponerme en su sitio, como si coincidiera con él” (32). En este caso ese reconocimiento con el otro, en el mundo wittigniano se da con una colectividad infinita, con nada definido pero a su vez con todo en su particularidad.

Por otra parte, las obras de la autora, aunque gestaron un ideal político que se fijó en los ensayos y manifiestos, nunca se vieron atadas al dicho deber; sino que por el contrario permitieron que ella canalizara una serie de ideologías que refinó con su propio pensamiento para generar una idea de mundo ideal que plasmó en las novelas. Este ejercicio de decantación del pensamiento de la época (ajeno y propio) fijado en una estética marcó de manera independiente las líneas básicas de las posteriores teorías.

Es decir, las obras surgen ante la necesidad de la autora de generar en la ficción un mundo que respondiera a sus necesidades discursivas. Tales obras no buscan servir a un discurso político, ni vender una idea política sobre el sexo y el género, estas buscan sencillamente escapar del mundo heterosexual (de allí la tarea de la autora de la destrucción) y sin embargo, al hacer esto, se genera unas pautas políticas que madurarán a lo largo de la trilogía y darán su fruto en los escritos teóricos. La reconfiguración del mundo estético conlleva consigo un legado político involuntario o inconsciente: “la relación entre estética y política es entonces...la manera en que las prácticas y las formas de visibilidad del arte intervienen en la división de lo sensible y en su reconfiguración, en el que recortan espacios y tiempo, sujetos y objetos, lo común y lo particular” (Rancière 19).

Sin embargo, debemos tener presente que en sus teorías Monique Wittig contempla esencialmente a la “mujer” lesbiana y al homosexual, pero rara vez su visión iba más allá, hacia el heterosexual que no desea inscribirse dentro de esos parámetros, por lo que ella hace ver sus discursos como una creación de una nueva relación binaria (heterosexual-no heterosexual), aunque como ya se vio esta relación no es precisamente entre solo dos puntos opuestos. Pareciera darse, paradójicamente, que

Wittig lograra una multiplicidad de relaciones “de géneros” en su estética, pero que teóricamente solamente hubiese tomado o percibido los dos extremos de una gama con infinitos puntos medios.

La consecuencia de dicha omisión radica en lo que Butler señalará posteriormente:

el planteamiento de Wittig ignora los discursos dentro de la cultura gay y lésbica ...Los términos *Queens (reinas)*, *butches*, *femmes*, *girls (chicas)* y hasta la reapropiación paródica de *duyke (bollera)*, *queer* y *fag (maricón)* reaprovechan y alteran las categorías sexuales y las categorías originalmente despectivas de la homosexualidad. Todos y cada uno de estos términos pueden considerarse sintomáticos del “pensamiento recto”. (*El género en...* 243)

Al huir de un sistema de jerarquía heterosexual, Wittig no contempló la futura posibilidad de que surgieran de esos sujetos “no-heterosexuales” otros discursos jerárquicos mediante categorías que, como señaló Butler en la cita, traen consigo síntomas de un pensamiento recto. Aún así, la estética parece ser la solución a esta puesta en abismo de las teorías wittignianas, pues si bien estas están enfocadas en la lesbiana y el gay⁷⁵, son las novelas las que, en su fondo, cargan consigo un discurso más profundo como su pudo ver.

Es decir, la Monique Wittig de las novelas logró en estas un punto que puede comprender dentro de sí al heterosexual que rehúye del mismo sistema, a la lesbiana, al gay, al bisexual y a los transgéneros, sin categorías ni jerarquías, pues son puntos indefinidos que son todo y nada; es decir, en las obras Wittig logra escapar realmente de ese pensamiento recto. En tanto que la Monique Wittig de la teoría quedó limitada a discursos entre lo hétero y lo no hétero.

El realizar una revisión detallada de su estética permite ver incluso más allá de lo que la teoría propia de la autora señala. Encontrar los puntos críticos, es decir los puntos que son la fuerza destructora del sistema, es encontrar bases desarrolladas y no

⁷⁵ Es por ende que a ella se le tiende a categorizar dentro del feminismo lesbiano.

desarrolladas de la teoría wittigniana, tal como el caso anterior, pues como bien se le llamó desde el principio, la obras son el caldo nutritivo para la posterior teoría y política.

Entonces, la experimentación que Monique Wittig realizó desde sus novelas responde claramente a un contexto social y a una necesidad de visibilización, muchas feministas necesitaban hacer visible a la mujer como mujer; Wittig necesitaba sacar a la luz a la lesbiana, a la no mujer. El estallido de los movimientos de las décadas de los 60, 70 y 80 traía consigo un grito que denotaba la necesidad de hacer visible a tod@ aquel/la que estaba sumiso o inexistente por el sistema heterosexual (cuyo centro es el hombre). Por ende la aparición posterior de los estudios del género, estudios *queer*, estudios de los feminismos y de la misma masculinidad. Estos con el tiempo generaron infinidad de discursos que generaban nuevas categorías (como lo que ha señalado Butler).

Actualmente la búsqueda identitaria ha generado múltiples categorías de género para las distintas particularidades, de ese modo, lo que antes Wittig señalaba entre sus no-mujeres como una única categoría que se divorciaba de lo heterosexual; sin embargo, esas no-mujeres han quedado, hoy día, atrapadas y segmentadas en una pluralidad de nichos intragenéricos. La consecuencia de dicha fragmentación es el surgimiento de jerarquías dentro de estos grupos que buscaban inicialmente, como se vio a lo largo del trabajo monográfico, una salida de las escalas de poder dadas por el sexo y la cultura. Afirma Butler lo siguiente:

Parece importante destacar que el desafío a un sistema diádico que permite la teoría de Beauvoir y que Wittig y Foucault ayudan a formular...un desafío a la posiciones feministas que mantiene que la deferencia sexual es irreductible, y que intentan dar expresión al aspecto distintivamente femenino de esa oposición binaria. ("Variaciones" 321-322)

Dicho desafío, que en Wittig se da por nulidad política del sexo y el género en el cuerpo dando cabida a la pluralidad identitaria a partir de la nada, ha logrado la necesaria distinción de los diferentes sujetos particulares. Visibilización por demás necesaria en

términos de luchas de derechos igualitarios.⁷⁶ Esta, trae consigo un problema paradójico que radica en lo siguiente: Si bien es necesario un darse a ver, un liberarse de la homogeneización para poder reclamar una serie de derechos y de identidad propia que dista del sistema en el que, hasta ese momento, se está adscrito, y si bien pueda lograrse una conquista de derechos y de un lugar en lo social, político y económico, existe la contraparte de la otredad y de la subordinación desde lo heterosexual. Esto quiere decir, que el desprenderse de una homogeneización, desde el discurso heterosexual de sexo y género, implica convertirse en un 'otro'.

Entonces, si “solo cuando una obra es leída llega a su realización estética” (Vodicka 55) y si el primer paso, desde Bajtín, de dicha realización estética implica vivir lo del otro (32), podríamos concluir que solo las obras logran en cierta medida un acercamiento entre aquellos que están dentro del sistema dominante hacia aquellos que están fuera o en los límites de este. Sin embargo, el problema raíz persiste, la identificación se da entre un Uno y Otro, es decir no se pierde ese carácter de subordinación.

Las obras de Monique Wittig ofrecen, en ese sentido, un espacio utópico de “no género”, la posibilidad de dicho espacio permite la erradicación no solo de la subordinación sino de la categorización de los sujetos como Unos y Otros. Espacio en el que incluso el heterosexual mismo puede entrar y romper de paso la relación dual entre polos.⁷⁷ Ese espacio utópico ofrece un comprenderse “entre géneros” sin entenderse a sí mismos como géneros diferentes, es decir, permite los discursos del cuerpo expresarse de maneras particulares en un libre albedrío desmarcado de las razones políticas, sociales y naturales que generaban las jerarquías basadas en la cultura, el orden social⁷⁸ y el sexo.

Entonces, es necesario un movimiento radical para escapar de un sistema que invisibiliza, pero una vez logrado ese reconocimiento es necesario borrar los límites de

⁷⁶ Ello para hacer contexto en los actuales movimientos de derechos igualitarios que se están llevando a cabo en los últimos años que se están realizando alrededor del mundo.

⁷⁷ Esta participación del hombre heterosexual y de la ,mujer heterosexual, si adoptamos lo que Pineda y Hernández proponen en su artículo “retos de la equidad para los hombres”.

⁷⁸ Para ello se trae a colación lo que Marta Lamas afirma sobre Bourdieu “Para Bourdieu, el orden social está tan profundamente arraigado que no requiere justificación: se impone a sí mismo como autoevidente” (65).

la diferencia para lograr un comprender más allá de la realidad propia, es decir, comprende las distintas realidades de las distintas particularidades, así como que estas lo comprendan a uno como particularidad, dicho ejercicio genera un sentir y un pensar universal que rompería la discriminación y la indiferencia. Las realidades de las mujeres maltratadas pueden llegar a ser más propias y más urgentes para todos, si se rompe con la barrera del otro, del rango, del sexo y del género. Las realidades de conflictos de las comunidades lgbt tanto dentro como fuera de sí mismas, se verían aliviadas ante una mirada despolitizada del cuerpo.

Finalmente, es necesario remarcar que el objetivo de este trabajo monográfico no es llegar a proponer un movimiento hacia el no género, sino demostrar que tras un experimento estético realizado por la francesa Monique Wittig, se desencadenó una serie de posibilidades en términos de liberación del género y del cuerpo mismo, cuyo potencial va más allá incluso de los análisis propios que la autora desarrolló posteriormente. Aunque el ideal de poder habitar una sociedad sin género y sin politización sexual, puedan sonar atractivas, es prácticamente imposible lograr aquello dado que los dispositivos heterosexuales son muchos y demasiado fuertes (el primero y más claro es el lenguaje). Sin embargo queda la invitación tenue de seguir lo que esta autora realizó en su momento, el buscar la forma de rehuir a dichos discursos y de generar, mediante el trabajo estético, una aproximación entre los polos que los discursos de género tienen (a pesar de tener una gama extensa entre estos) para una comprender, aceptar, convivir y desmarcarse como Uno y Otro.

Bibliografía

- Álvarez Silvina. "Diferencia y teoría feminista". *Feminismos, debates teóricos contemporáneos*. Elena Beltrán y Virginia Maquieira (eds.) Madrid: Alianza Editorial, 2001. Impreso.
- Arango, Luz Gabriela, León, M., Viveros, Mara. "Cuerpo e identidad". *Ensayos sobre lo femenino y lo masculino*. Bogotá: TM editores, 1995. Impreso.
- Bajtín, Mijaíl. *Estética de la creación verbal*. Tercera edición. México: Siglo XXI, 2012. Impreso.
- Barthes, Roland. *Mitologías*. México: Siglo XXI, 1999. Impreso.
- Boisclair, Isabelle. "Le projet révolutionnaire de Wittig: Écrire l'inter-dit. La subversion formelle dans l'oeuvre de Monique Wittig." *Revue d'études canadiennes*, printemps 2008: 204-207
- Burgos, Diaz, Elvira. "El pensamiento de Monique Wittig y su presencia en la teoría de Judith Butler". *Thémata. Revista de filosofía*, 2003: 15-3. Dialnet. Web. 5 marzo 2013.
- Butler, Judith. *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós Studio, 2007. Impreso.
- *Deshacer el género*. Tercera edición. Barcelona: Paidós Studio, 2010. Impreso.
- "Variaciones sobre sexo y género: Beauvoir, Wittig, Foucault". *El género, la construcción cultural de la diferencia sexual*. Ed. Marta Lamas. México: PUEG, 2003. Impreso.
- Flores, Valeria. "Como mil flores". *Revista de estudios de la mujer*, diciembre 2008: 243-251. Impreso.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad*. México: Siglo XXI, 2011. Impreso.
- Garreta, F., Anne. "French lesbian Writers". Entrevista a Monique Wittig. *Yale french studies*, 1996: 235-241. Jstor. Web. 23 enero 2013.
- Hawkesworth, Mary. "Confundir el género". *Debate feminista*, 20 oct. 1999: 3-48. Dialnet. Web. 14 octubre 2012. Ebscohost. Web. 24 agosto 2011.

Heathcote, Owen. "Hermeneutic circles and cycles of violence: "la fille aux yeux d'or", "histoire d'O", "Les guérilleres". *South central review* Winter, 2002- Spring, 2003:44-62. Jstor. Web. 10 febrero 2013.

Hewitt, Leah. *Autobiographical tightropes*. Nebraska: University of Nebraska Press, 1992. Impreso.

Hite, Molly. "Writing and reading the body: female sexuality and recent feminist fiction". *Feminist studies*, Spring, 1988: 120-142. Jstor. Web. 10 julio 2012. Dialnet. Web. 4 febrero 2013.

J. Duffy. "Language and childhood : L'opoponax by Monique Wittig". *Forum for modern language studies*, oct. 1983: 289-300. Scopus. Web. 13 septiembre 2011.

Kaufman, Michael. "Los hombres, el feminismo y las experiencias contradictorias del poder entre los hombres": <http://www.michaelkaufman.com/wp-content/uploads/2008/12/los-hombres-el-feminismo-y-las-experiencias-contradictorias-del-poder-entre-los-hombres.pdf>. Revisado en marzo de 2013.

Kergoat, Daniele y Silvia Haydeé. "De la relación social de sexo al sujeto sexuado" *Revista mexicana de sociología*, oct-dic., 2003: 841-861. Jstor. 28 enero 2013.

Lindsay, Cecile. "Body/lenguaje: french feminist utopias". *The french review*, oct., 1986: 46-55. Jstor. Web. 28 enero 2013. Jsostr. Web. 13 septiembre 2011.

Marini, Marcelle. "El lugar de las mujeres en la producción cultural, el ejemplo de Francia". *Historia de las mujeres en occidente*, Vol 5. George Duby y Michelle Perrot (Eds.). España: Taurus, 1991. Impreso.

Mann, Bonnie. "The lesbian June Cleaver. Heterosexism and lesbian mothering". *Hypatia winter 2007*: 149-164. Ebscohost. Web. 2 julio 2012.

Masó Joana (Ed). *Escrituras de la sexualidad*. Barcelona: Icaria, 2008. Impreso.

Miletti, Christina. "Violent acts, volatile words: Kathy Acker's terrorist Aesthetic". *Studies in the novel* Feb. 2004: 353-371. Ebscohot. Web. 2 julio 2012.

Montaldo, Graciela. "Introducción". *Zonas ciegas: populismos y experimentos culturales en Argentina*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2010. 5-6. Impreso.

Namascar Shaktini. "Monique Wittig new lenguaje". *Pacific Coast Philology*. Nov. 1989: 83-93. Jstor. Web. 28 enero 2013.

N.P. *Diccionario de la Real Academia Española*. 2013. Web. Julio 2013.

N.P. MoniqueWittig.com. 2012. Web. Julio 2013. N.P. MoniqueWittig.com. 2012. Web. Julio 2013.

N.P. The free dictionary by Farlex. 2013. Web. Junio 2013.

N.P. The free dictionary by Farlex. 2013. Web. Junio 2013.

Ory, Pascal y Sirinelli, J-f. *Los intelectuales en Francia, del caso Dreyfus a nuestros días*. Valencia: Universitat de Valencia, 2007. Impreso.

Parra, Nicolás. "Rorty y la paradójica relación entre estética y política". *Revista de estudios sociales*, abril de 2010: 78-87. Dialnet. Web. 3 marzo 2013.

Pineda, Javier y Hernández, Andrés. "Retos de la equidad para los hombres". *Nómadas*, abril 2006: 152-161. Impreso

Portillo, Gustavo. *De la política a la estética*. Investigación y postgrado en línea. 2007: 165-186, consultado el 26 abril 2013.

Preciado, Beatriz. "Apuntes sobre el tecnogénero". Testo yonqui. España: Espasa Calpe, 2008. Impreso.

Puleo, Alicia. "Lo personal es político: el surgimiento del feminismo radical." *Teoría feminista de la ilustración a la globalización, del feminismo liberal a la posmodernidad*. Celia Amorós y Ana de Miguel (Eds.) Madrid: Minerva ediciones, 2005. Impreso.

R. Ingarden, V. Félix, H.G. Gadamer, et al. *Estética de la recepción*. Madrid: Visor 1989. Impreso.

RAE. *Diccionario de la Real Academia Española*. 2013. Web. Julio 2013.

Rancière, Jacques. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2005. Impreso.

Robin, Kate. "Du nulle part au partout: l'utopie de Wittig pur changer le présent et l'avenir". *Temporalités*, diciembre 2010. Web. 12 mayo 2013 <<http://temporalites.revues.org/1378>.>

Spargo, Tamsin. *Foucault y la teoría queer*. Mexico: Gedisa, 2004. Impreso.

Tubert, Silvia (Ed). *Del sexo al género, los equívocos de un concepto*. Madrid: Ediciones Cátedra (Grupo Anaya), 2011. Impreso.

Went-Daoust, Y. "LopoPONax ou le parcours de on". *Neophilologus*, 1991 : 358-366. Scopus. Web. 13 septembre 2011.

Wenzel, Hélène V. "The text as body/politics, an appreciation of Monique Wittig's in context". *Feminist studies*, summer, 1981: 264-287.

Wittig, Monique. *El cuerpo lesbiano*. Valencia: Pre-textos, 1977. Impreso.

——— *El opoPONax*. Barcelona: Seix Barral, 1969. Impreso.

——— *El pensamiento heterosexuAl*. Madrid: Editorial Egales, 2006. Impreso.

——— *Las guerrilleras*. Barcelona: Seix Barral, 1972. Impreso.

——— *L'opoPONax*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1964. Impreso.

——— *On Monique Wittig*. California: University of Illinois Press, 2005, Impreso.

——— *Some remarks on The lesbian Body. On Monique Wittig*. Ed. Namascar, Shaktini. California: University of Illinois Press, 2005. 44-48. Impreso.

——— "Some remarks on *Les guérilleres*." *On Monique Wittig*. Ed. Namascar, Shaktini. California: University of Illinois Press, 2005. 37-43. Impreso.

Wittig, Monique, et al. "For a Women's Liberation Movement". *On Monique Wittig*. Ed. Namascar, Shaktini. California: University of Illinois Press, 2005. 21-34. Impreso.

Zerilli, Linda. "The trojan horse of universalism: language as a "war machine". *The writings of Monique Wittig*. Duke University Press: 146-170. Jstor. Web. 18 octubre 2011.