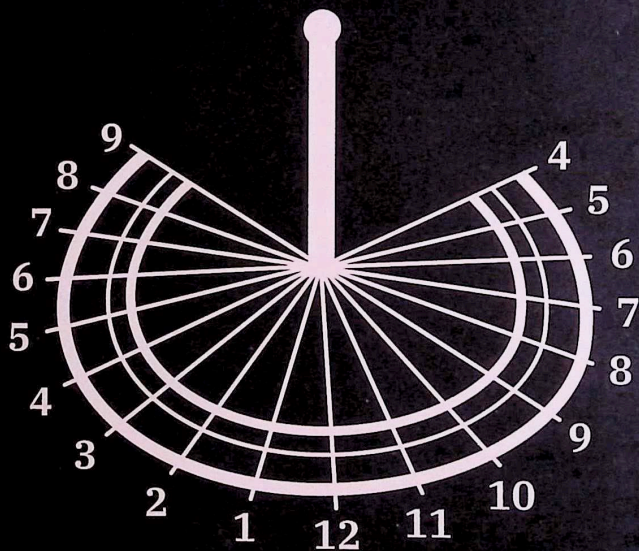


# EL OBRAR LITERARIO

MONIQUE WITTIG



hekht  
COLECCION PYRA



La pyra es la hoguera donde se queman las brujas pero también el lugar donde se celebran rituales. Los libros de esta colección transitan la zona mestiza donde los viejos saberes indómitos se reactualizan, como saberes y como irreverentes. Brujxs, curanderxs, diosxs y herejes diversxs invaden los escenarios tecnológicos, públicos o secretos... y así reencantan al mundo.

**MONIQUE WITTIG**

# **EL OBRAR LITERARIO**

**TRADUCCIÓN DE LETICIA HERNANDO Y NATALIA ORTIZ MALDONADO**



Wittig, Monique. El obrar literario / Monique Wittig. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Hekht Libros, 2024, 132 páginas, 20x14 cm.

Traducción de: Leticia Hernando y Natalia Ortiz Maldonado

ISBN 978-987-4954-13-8

1. Feminismo. 2. Escritura. I. Ortiz Maldonado, Natalia, trad. II. Hernando, Leticia, trad. III. Título. CDD 305.4201

**COLECCIÓN PYRA- NOVENO VOLUMEN**

© *Le Chantier littéraire*, Monique Wittig, Lyon, Paris: Presses universitaires de Lyon et Éditions IX, 2010.

© *El obrar literario*, Hekht, 2024.

© De la traducción, Leticia Hernando y Natalia Ortiz Maldonado.

Directoras editoriales:

Marilina Winik y Natalia Ortiz Maldonado.

Diseño de tapas e interiores:

Donagh/Matulich, IG donaghmatulich

[www.hekht.com.ar](http://www.hekht.com.ar)



Distribución: [colibriviajera.distribucion@gmail.com](mailto:colibriviajera.distribucion@gmail.com)

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723. Impreso en Argentina.

# Índice

Nota de las editoras .....	9
Prefacio, Sande Zeig .....	11
Prólogo, Christine Planté .....	17
El obrar literario .....	41
Introducción .....	43
Proposición 1: de la heterogeneidad y versatilidad de los elementos .....	46
Proposición 2: de la materialidad del lenguaje. ....	47
Proposición 3: de los efectos de las categorías filosóficas abstractas sobre lo real social .....	48
Proposición 4: de los efectos diversos del lenguaje físico .....	48
Capítulo 1, El obrar literario .....	50
Capítulo 2, El contrato social .....	53
Capítulo 3, Las formas dadas: la literatura .....	65
Capítulo 4, El lenguaje a trabajar .....	77
1: de la palabra convencional a la palabra en bruto .....	77
2: de las palabras materiales .....	87
3: de los significados .....	92
Capítulo 5, Las categorías filosóficas. Un ejemplo, el género .....	103
Conclusión .....	116



## Abreviaciones utilizadas

### *Textos de Monique Wittig*

G: *Les guérillères*, París, Éditions de Minuit, 1969 (*Guerrilleras*, Buenos Aires, Hekht, 2020).

ECL: *Le corps lesbien*, París, Éditions Minuit, 1973 (*El Cuerpo Lesbiano*, Buenos Aires, Hekht, 2021)

BDA: *Le Brouillon pour un dictionnaire des amantes*, avec Sande Zeig, Grasset, 1975 (*Un borrador para un diccionario de las amantes* –MW con Sande Zeig, Barcelona, Lumen, 1981)

O: *L'Opoponax*, París, Éditions de Minuit, 1964 (*El Opoponax*, Barcelona, Seix Barral, 1969)

PH: *The Straight Mind and Other Essays*, Boston, Beacon Press, 1992 (*El pensamiento heterosexual*, Córdoba, Bocavulvaria ediciones, 2015).

PLP: *París, la politique et autres histoires*, París, P.O.L, 1999 (*París, la política*, Córdoba, Editorial Asentamiento Fernseh, 2022)

VN: *Virgile, non*, París, Éditions de Minuit, 1985.

### *Textos de otrxs autorxs mencionadxs*

CLG: Ferdinand Saussure, *Cours de linguistique générale*, París, Payot, Bibliothèque scientifique, 1972 (*Curso de lingüística general*, Buenos Aires, Losada, 1945).

GT: Judith Butler: *Gender trouble: Feminism and the subversión of identity*, Routledge, 1990 (*El género en disputa*, México, Paidós, 2001).

NR: Jean Ricardou y Françoise Van Rossum-Guyon, *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui*, París, 10/18, 2 vol., 1972.

OC: Nathalie Sarraute, *Oeuvres complètes*, París, Gallimard, "La Pléiade", 1996. (*Las frutas de oro*, Barcelona, Seix Barral, 1965. *La era del recelo*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1967. *El astrágalo*, Barcelona, Lumen, 1967. *El señor Martereau*, Barcelona, Planeta, 1971. ¿Los oye

usted?, Barcelona, Seix Barral, 1974. *Entre la vida y la muerte*, Madrid, Alfaguara, 1985. *Tropismos*, Barcelona, Tusquets, 1986. *Tú no te quieres*, Barcelona, Tusquets, 1992)

PLG: Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, "Tel", 2 vol., 1976 et 1980 (*Problemas de lingüística general*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2010).



## NOTA DE LAS EDITORAS

*El obrar literario* es una intervención descomunal al género académico. Un texto-tesis donde Monique Wittig expone y trastoca el modo de decir y aquello que se dice en un texto destinado a la institución académica y sus rituales de poder-saber.

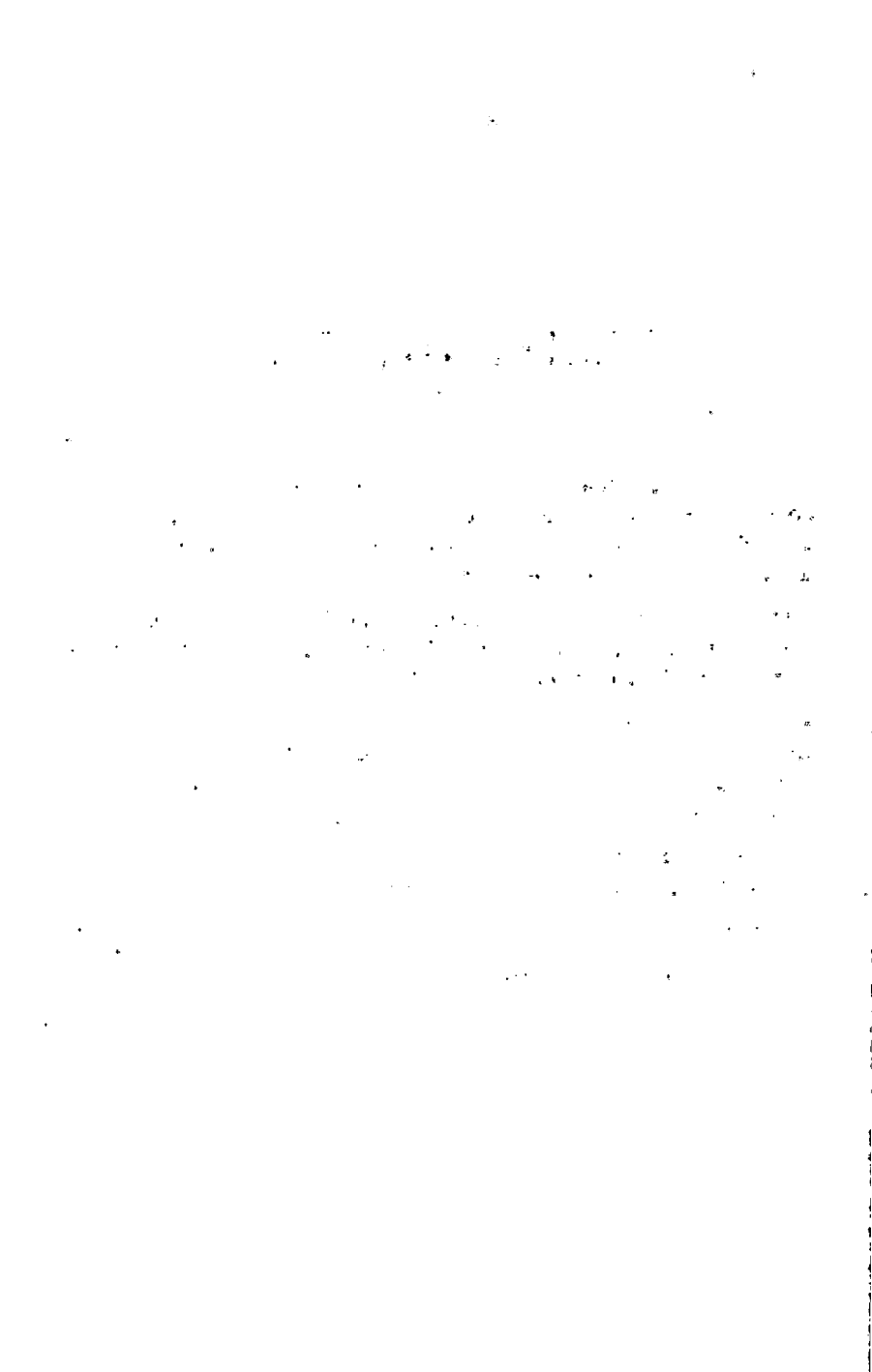
En todas sus otras obras Wittig opera sobre los diferentes géneros de la escritura (novela, épica, poética, folletín, dramaturgia, etc.) trastocándolos desde su propia materialidad.

En *El obrar literario* Wittig propone el mismo sabotaje, escribe un texto académico con las reglas del discurso académico, mostrando su opacidad, densidad y estrategias, pero no para reivindicarlas sino para utilizarlas contra sí mismas.

Ironía en el tono, en el modo de citar, en la organización del relato, en las palabras que se dicen y en las que se deslizan.

Este libro es una máquina de guerra.

Este libro es un Caballo de Troya.



# **PREFACIO**

**SANDE ZEIG**



Monique Wittig concluye la escritura de *El obrar literario* en 1986 en la ciudad de Gualala, California. Se trata de la tesis que escribió para obtener el diploma de la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales de París. Gérard Genette fue el director, Louis Marin y Christian Metz, sus lectores. Ella trabajó en este texto durante una época de intensa producción. El año anterior, había publicado su novela *Virgil, non*, mientras elaboraba en paralelo el guión *Jeanne d'Arc ou Jeanne Romme parce que dans mon pays les filles prennent le nom de leur mère*, que completó en 1988. Durante esos años trabajó también en numerosos ensayos, como el "El caballo de Troya" (1984), "El lugar de la acción" (1984) y "La marca de género" (1985), que retomará y desarrollará en varias secciones de *El obrar literario*.

Wittig contaba con publicar *El obrar literario* en P.O.L. en noviembre de 1999, después de la publicación de *París, la política* en mayo del mismo año, pero el fallecimiento de Nathalie Sarraute en octubre de 1999 lo hizo imposible. Ellas se conocieron en 1964, Sarraute era entonces parte del jurado que le otorgó el premio Médicis por su primer libro, *El Opoponax*, y a partir de entonces se forjó entre ellas una larga y profunda amistad. *El obrar literario* es, entre otras cosas, un homenaje a la obra de Nathalie Sarraute. En efecto, para Wittig: "Sarraute es la primera escritora, única en su género, que escribe del lado del lenguaje"<sup>1</sup>. En abril de 1994, Wittig organizó el primer coloquio internacional consagrado a la obra de Sarraute en Estados Unidos (en Tucson, en la Universidad de Arizona donde era profesora), luego fue invitada por la revista *L'Esprit createur*

~

1. "El orden del poema", *Alrededor de Nathalie Sarraute*, Actas del coloquio internacional de Cerisy-la-Salle, 9 a 19 de julio de 1989, publicado en 1995, Anales literarios de la Universidad de Besaçon, n°580.

a dirigir la publicación del número consagrado a las actas del coloquio, entre las que encontramos su propio texto llamado "Avatars"<sup>2</sup>.

Durante los últimos meses de su vida, Wittig estuvo preocupada por ciertas cuestiones relativas a la publicación del manuscrito, y desde esa inquietud retomó la redacción de *El obrar literario*. Una de esas inquietudes tenía que ver con que algunas partes ya habían sido publicadas como artículos en francés y en inglés: "El lugar de la acción", "El orden del poema" y "El caballo de Troya". Para evitar la publicación de otros textos anteriores a *El obrar literario*, no incluye "El lugar de la acción" en la edición francesa de *El pensamiento heterosexual*, que es sustituido por "Paradigma"<sup>3</sup>, un texto que no figura en la edición en inglés. Otra de sus preocupaciones se refería al estado de la crítica literaria, que había evolucionado mucho desde la época en que escribió su tesis. Es con este espíritu que empieza a trabajar en nuevos conceptos. Una nota en el manuscrito original de *El obrar literario*, indica que esperaba agregar un capítulo sobre la noción de *gnomon*.

En *El obrar* Wittig presenta al caballo de Troya como "una máquina de palabras única en la historia de la literatura, por lo que es posible homologarla al horizonte de la escritura". Y continúa "O que sea como el gnomon, un instrumento de medición que, se dice, fue el primer formador de conceptos. Pero un gnomon que no sería ni cuadrado ni de ninguna otra forma pues su facultad es abstracta antes que concreta. Cada vez que apoye esta máquina sobre la página es para señalar a su fabricante, porque así es como se me presentan quienes escriben, como fabricantes de caballos de Troya." En una hoja de notas que no forma parte del manuscrito, Wittig indica la dirección que tendrá el concepto por venir: "No hablo de ese gnomon antiguo más que para traer a escena el gnomon moderno, quiero decir a Sarraute en todo lo que ha escrito".

~

2. "Avatars", en *L'Esprit createur*, vol 36, n°2, 1996, p. 106-116.

3. "Paradigm" (en adelante, PS), primero se publica en *Homosexualidad y literatura francesa*, Elaine Marks and George Stambolian (eds), Cornell University Press, 1979.

Al leer atentamente *El obrar literario* junto a sus artículos, lxs lectorxs. podrán participar de lo que ella misma llama el punto de vista del *antes* y el punto de vista del *después*. *El obrar literario* da testimonio de ese movimiento que caracteriza todo el pensamiento y la escritura de Wittig. Toda su obra puede ser releída a través de este prisma.

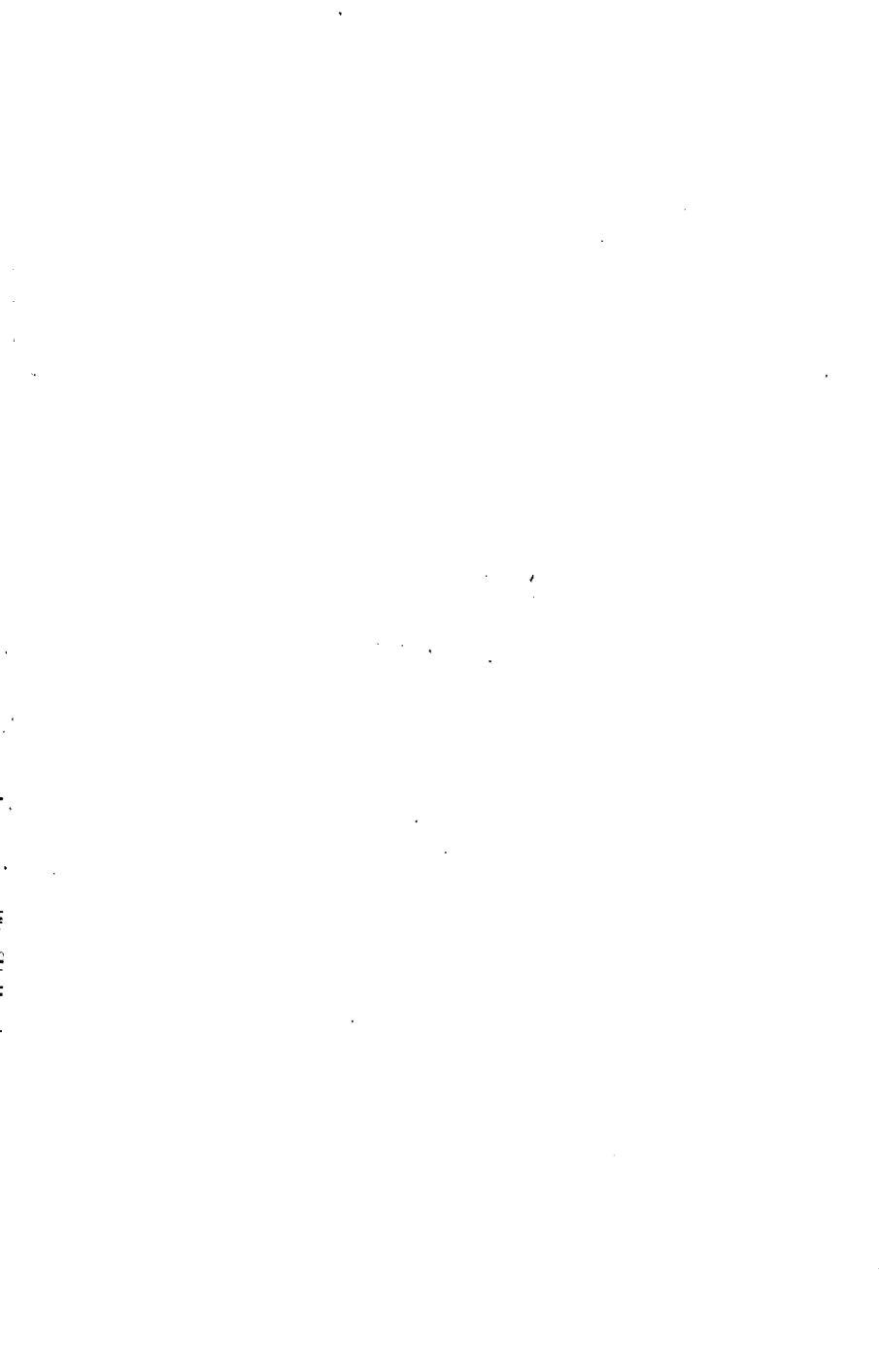
Tucson, Arizona, 27 de mayo 2005





# **PRÓLOGO**

**CHRISTINE PLANTÉ**



Bajo el título *El obrar literario* hay un texto inédito. Para quienes lo lean y no conozcan a Monique Wittig, puede ser un punto de partida para descubrir el conjunto de sus escritos. A quienes ya la conocen, *El obrar literario* les parecerá sin dudas familiar, pues muchos de sus temas fueron publicados bajo otras formas, pero también les parecerá desconcertante, porque aquí los ordena de un modo novedoso, pero además porque acá no se tratan directamente los debates teóricos del feminismo que generalmente se asocian al nombre de Wittig.

En Francia coexisten varias miradas sobre Wittig. Vimos en ella a la autora de "una obra brillante"<sup>4</sup>, *El Opoponax*, celebrada desde su publicación por Marguerite Duras y Claude Simon, coronada por el Premio Médicis. Luego, después de 1969 y del desarrollo del movimiento de liberación de las mujeres donde tuvo un rol fundador, Wittig se vuelve una referente del feminismo, a través de sus libros *Guerrilleras* (1969) y *El cuerpo lesbiano* (1973), pero más aún a través de sus escritos teóricos donde los títulos y las fórmulas señalan un punto de vista crítico lésbico: "Las lesbianas no son mujeres"<sup>5</sup>;

19

4. Es el título del artículo publicado por Marguerite Duras en *France Observateur* el 5 de noviembre de 1964, que aparece en el posfacio de *L'Opoponax* de Les Éditions de Minuit.

5. Conclusión de "The straight mind", conferencia dictada en 1978 en el coloquio de la Asociación de Lengua Moderna y publicado con el título de "La pensée straight", *Questions féministes*, n°7, febrero 1980; luego "The straight mind", *Feminist Issues*, vol 1, n°2, verano 1980. Allí Wittig denuncia el reino hegemónico en las ciencias humanas del estructuralismo y del psicoanálisis lacaniano, donde encuentra los nuevos basamentos pretendidamente científicos de la norma heterosexual.

"No se nace mujer"<sup>6</sup>. El análisis de la heterosexualidad que proponen estos textos y la emergencia de una corriente lésbica radical en Francia ocasionan, en 1981, una ruptura en la revista *Questions féministes* donde trabaja Wittig. Después de 1976 vive en los Estados Unidos, donde enseña en distintas universidades y escribe en inglés y francés.

Todo esto no se supo en Francia y se la subestimó. En primer lugar, en los círculos literarios, incluyendo los del Nouveau Roman, con quienes ella siempre señaló su deuda. Así, durante el coloquio celebrado en Cerisy en 1971 (*Nouveau Roman: hier, aujourd'hui*), su nombre no se menciona más que una vez, por Raymond Jean que ve en *Guerrilleras* la prueba de que no hay incompatibilidad forzosa, en la nueva novela, entre el tema político y el trabajo formal<sup>7</sup>. Cuando Jean Ricardou termina su conferencia inaugural evocando la forma en que la destrucción de los personajes emprendida por nuevxs novelistas, se realiza a través de "cierto trabajo en los pronombres" por lxs autorxs de *Tel Quel*, no menciona a Wittig. Su descripción, sin embargo, no hace más que recordarnos el trabajo *El Opoponax* y *Guerrilleras*: "Asistimos, más o menos sistemáticamente, a la llegada de personas gramaticales donde el texto impide investir a cualquier personaje"<sup>89</sup>. Lo mismo sucede en algunos círculos feministas: la

6. Esta variación de la frase célebre de Simone de Beauvoir "no se nace mujer, se llega a serlo", es el título de una conferencia dictada en Nueva York en 1979 durante un coloquio sobre "Le Deuxième Sexe, trente ans après", publicado en *Questions féministes*, n°8, mayo de 1980; luego *Feminist Issues*, vol1, n°2, invierno 1981.

7. Jean Ricardou, "Politique et Nouveau Roman", en Jean Ricardou y Francoise Van Rossum-Guyon (dir). *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui. 1. Problèmes généraux* 10/18, 1972, p. 366.

8. Las personas gramaticales indican el papel que realiza quien habla, escucha o interviene en relación con lo que se expresa en el predicado. En castellano las personas existen tres personas que adquieren formas específicas para el plural y el singular, que son representados por pronombres personales. En su ensayo, Wittig se detendrá en las operaciones gramaticales y políticas que gravitan alrededor de ellas.

9. Jean Ricardou, "Le Nouveau Roman existe-t-il?", en *ibid*, p. 20

radicalidad de su posición, aumentada por la lejanía geográfica, la volvieron marginal.<sup>10</sup> En cuanto al desarrollo de los estudios universitarios sobre mujeres y género, más tardíos y lentos en Francia que en otros países occidentales (especialmente en la literatura marcada por los problemas de “la escritura femenina”), sus textos no tuvieron el lugar que podrían haber ocupado en la medida en que se destacan tanto por su creatividad y coherencia, como por la fuerte alianza entre escritura literaria y análisis teórico.

Durante mucho tiempo, los trabajos dedicados a Wittig se realizaron y publicaron fuera de Francia, generalmente en inglés. El redescubrimiento comenzó en los años 2000, favorecido por el desarrollo de los estudios gays y lesbianos, escandido por la publicación de *París, la política*, y por la primera tesis defendida en Francia sobre Wittig,<sup>11</sup> seguida por el primer coloquio dedicado a ella<sup>12</sup> y la edición francesa de *El pensamiento heterosexual*<sup>13</sup>. El coloquio sobre su obra, organizado por la universidad francesa, se realiza en Lyon en 2009.<sup>14</sup> El lugar dado por Judith Butler a Monique Wittig en *El género en disputa*, una obra considerada fundadora del pensamiento *queer*, fundamental para los estudios de género, contribuyó a hacer de Wittig una referencia obligada,

12

10. Para las corrientes materialistas y lesbianas sigue siendo una referencia fundamental. La revista “Vlasta”, le consagra en 1985, luego de la publicación de *Virgil, non* un número especial (n°4) bajo la dirección de Suzette Robichon.

11. Por Catherine Écarnot, publicada con el título de: *L'Écriture de Monique Wittig. À la couleur de Sappho*, L'Harmattan, «Bibliothèque du féminisme», 2002.

12. *Parce que les lesbiennes ne sont pas des femmes. Autour de l'oeuvre politique, théorique et littéraire de Monique Wittig*, con la dirección de Marie-Hélène Bourrier y Suzette Robichon, coloquio sostenido en junio del 2001, en el centro Reid Hall de París, publicado por Editions gaies et lesbiennes, en 2002 (*Porque las lesbianas no son mujeres. Sobre la obra política, teórica y literaria de Monique Wittig*, coloquio dirigido por: Marie-Hélène Bourrier y Suzette Robichon, junio 2001, Centro Reid Hall de París).

13. Traducción de Marie-Hélène Bourrier, Balland, 2001, reimpresso por Édition Amsterdam en 2007.

14. Monique Wittig aujourd'hui, coloquio organizado por el Centre d'Études Poétiques (ENS LSH), el grupo “Marges” (Lyon 3), “Passages XX-XXI” (Lyon 2), con el apoyo de la Región Rhône-Alpes (Clustes 3), bajo la responsabilidad de Benoît Auelere (Lyon 3) y Yannick Chevalier (Lyon 2).

pero no evitó que sigan surgiendo malinterpretaciones y desconocimientos de sus escritos. Butler, en efecto, le reprocha a Wittig cierto humanismo, mantener la metafísica del sujeto: la inscripción de "su propio proyecto político en la tradición onto-teológica"<sup>15</sup>.

## El desplazamiento de la literatura

22

En *El obrar* el interés de Wittig parece estar desplazado por el carácter principalmente literario de los temas tratados. La política y los problemas del feminismo están presentes pero subordinados al propósito principal anunciado en el título: dar cuenta del lugar del obrar de quien escribe. Se pone en primer lugar lo que en *El pensamiento heterosexual* está en segundo plano, detrás de la reflexión política. Este otro modo de exponer su pensamiento arroja una nueva luz sobre las preguntas de Judith Butler. Aquí se mide cuánto, al privilegiar una aproximación filosófica y política, Butler desconoce o relega un aspecto fundamental de la posición de Wittig y su práctica de escritura. Diciendo que está asombrada por el modo en que, para Wittig el sujeto que habla se reapropia del lenguaje, Butler sostiene que "el fundamento absoluto donde el sujeto dice *yo* y toma dimensiones casi divinas"<sup>16</sup>. Sin embargo, no hay ninguna teología en Wittig quien cita sistemáticamente a Benveniste: "El lenguaje está organizado de tal modo que permite que cada hablante se apropie de la lengua entera al designarse como *yo*"<sup>17</sup>.

Publicar *El obrar literario*, es invitar a releer a Wittig desde un enfoque que pone en primer plano la escritura y las cuestiones del

15. Judith Butler, *Trouble dans le genre*, La Decouverte, 2005 [1990], pp. 96-97 y 231 (*El género en disputa*, en adelante GT).

16. *Ibid.*, p. 231

17. Emile Benveniste, «De la subjectivité dans le langage», en *Problèmes de linguistique générale*, I, Gallimard, «Tel», p. 262 (en adelante abreviado PLG). El nombre de Benveniste no aparece en el Index de *Gender Trouble*. (Versión en español: Problemas de la lingüística general, (1977) Siglo XXI, Buenos Aires)

lenguaje. No para rehabilitar una dimensión académicamente presentable, esterilizando sus escritos, enviando a la sombra la parte feminista, política y lesbiana de una producción perturbadora. Todo lo contrario, se trata de tomar nota del hecho de que estos dos aspectos son inseparables en su obrar. Sus novelas tampoco deberían leerse disociadas de la disputa política y la reflexión teórica, no se pueden comprender sus posiciones teóricas sin recurrir a su trabajo sobre, en contra y con el lenguaje: “vivimos en el lenguaje, vivimos en las palabras”<sup>18</sup>. La reflexión de Wittig es la reflexión de una escritora: únicamente quien escribe puede darse plenamente los medios y el tiempo para poner en cuestión “lo que se da por sentado” en las frases del discurso compartido. Y porque ella se piensa como escritora, en la presentación de la segunda parte de *El pensamiento heterosexual*, afirma: “hablo de lo que más me importa: la escritura”<sup>19</sup>.

## ¿Un escrito académico?

23

*El obrar literario* se presentó en 1986 en La Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales, bajo la dirección de Gérard Genette. Retoma temas de ensayos ya publicados, desarrollados esta vez desde el punto de vista de quien “fabrica” los textos, e invita a entrar en el territorio del obrar literario –como se puede entrar en el atelier de quien pinta cuadros. Retrabajará el texto en numerosas versiones para su publicación, lo que da cuenta de la importancia que le atribuía, no se trataba para ella de un mero ejercicio universitario donde la cátedra dictaría la lógica de lo que se expone o silencia.

Solo cuando Wittig define su posición de escritora (más que de crítica o teórica), puede reflexionar sobre los procesos de escritura en un movimiento de ida y vuelta, desde la perspectiva del *antes* y el *después*: el *después* es lo que aborda la crítica que sólo tiene en cuenta la

~

18. Ver el capítulo 4 de este libro.

19. «Introduction» (2001), *La Pensée straight*, Amsterdam, 2007, p. 15 (en adelante PH).

obra terminada. Toma sus propios textos, entre otros, para ilustrar el hacer de la escritura: el trabajo sobre los pronombres en *El Opoponax* (con el pronombre “on”)<sup>20</sup> y en *Guerrilleras* (donde el “ellas” está investido de valor universal); el trabajo sobre el orden del texto y el tomar prestado de diferentes géneros (como la epopeya en *Guerrilleras*); el trabajo de “brutalización” del lenguaje para llevarlo por debajo de los usos sociales del discurso en *El cuerpo lesbiano*. Imposible entonces ignorar quién es Wittig y cuáles son sus posturas al leer *El obrar*. El recorrido termina con una reflexión sobre el género gramatical, como ejemplo de las categorías filosóficas no cuestionadas que la lengua lleva consigo (aquello que Wittig llama “lo sobreentendido” o “lo que se da por sentado”). Desde su perspectiva, el género es una categoría lingüística que no se cuestiona porque la obligación gramatical impuesta en el francés a todo hablante: declarar su sexo, posicionarse como “el/ella” que dice *yo*, sobre todo si quien habla es *ella*. Su análisis denuncia la apropiación por parte de los hombres del universal (confundido en francés con el masculino gramatical que conforma el neutro y el genérico).

Lejos de que el pensamiento creativo y militante se pliegue a las convenciones académicas, aquí hay un enfoque muy poco preocupado por compartir las disciplinas y protocolos establecidos –y hay que reconocer a la institución que alojó este enfoque. Los sacrificios a la forma académica de la tesis universitaria (menos rígida en ese momento y en ese lugar, que en las tesis actuales) son mínimas, y se podría preguntar si este enfoque no revela una reapropiación lúdica, como cuando Wittig jugó con el modelo de la epopeya o con el diccionario.

Detengámonos en el tratamiento de las notas. Cuando en 1967 publicó un artículo sobre Flaubert en los *Cahiers de la Compagnie Renaud-Barrault*<sup>21</sup>, Wittig usaba los epígrafes y (algunas pocas) notas al pie de página. En el *borrador para un diccionario de las amantes* (1976),

20. *On*: forma impersonal que en castellano se traduce por el “se” reflexivo, en ocasiones también se lo traduce por una primera persona del plural (N. de T.).

21. “À propos de Bouvard et le Pecuchet”, en *Cahiers de la Compagnie Renaud-Barrault*, n°59, p. 113-122



que escribe con Sande Zeig, parodia con agrado los modos eruditos de la referencia y la datación, al citar fuentes, reales o imaginarias, al final de numerosas entradas. En *El obrar* se desquita, más que con las notas al pie, con las notas marginales, un poco a la manera de las utilizadas por Barthes en *Fragmentos de un discurso amoroso*. Conservamos aquí este dispositivo con sus múltiples efectos: para quienes estén habitudxs a la crítica erudita, es seguro que las referencias realizadas de esta manera pierden la precisión (sin indicación de edición, de fecha ni de página, ni tal vez de título)... Pero más allá de esta aparente ligereza, que puede convocar a una distancia crítica frente a las fuentes citadas, esta operación rima el espacio en blanco de la página y organiza la lectura de una manera específica, singular, que forma parte de la materialidad de esta escritura.<sup>22</sup>

## Poética de la tesis

La tesis de Wittig es el testimonio del trabajo sobre la materialidad del lenguaje que todx escritorx realiza cuando se confronta, no sólo con las palabras, sino también con la espacialidad de la página y la tipografía<sup>23</sup>. Entre los nombres y los títulos citados al margen y en el cuerpo del texto, se produce un efecto de reverberación que es justamente lo que ella analiza, pues habla de palabras prestadas —y enseguida quien lee reconoce palabras prestadas en la obra de Wittig (como el célebre “del lado de”<sup>24</sup> tomado de Proust). El espacio de trabajo de quien escribe es siempre, en efecto, también una biblioteca. Y la primera tarea de quien escribe es ajustar cuentas con la literatura que le antecede (y también con la literatura crítica).

~

22. Planté se refiere a la edición francesa, que hemos respetado en la edición castellana por los mismos motivos señalados por la autora.

23. Como demuestra su preocupación por el entintado; en relación a la tipografía se verá un término de imprenta y no una errata (Ver Cap. 3: el lenguaje a trabajar, parte 1: De la palabra convencional al lenguaje en bruto).

24. “Du côté de”, forma parte de la obra de Proust *Du côté de chez Swann* que fue traducida como *Por el camino de Swann* al castellano.

Lxs lectores inquietxs que buscan referencias exactas, encuentran que remiten a su propia biblioteca, a su propia memoria, y que se lxs sitúa como lectorxs activxs a quienes se les pide que recorran la mitad del camino para reencontrarse con quien escribe en la reflexión o la invención. Esa es la conclusión del libro: sea cual sea el trabajo de universalización que realice quien escribe, corresponde a quien lee realizar la otra mitad del esfuerzo. Wittig pone en acto el principio que ella enuncia, desmontando todo lo posible el ejercicio académico en la reflexión crítica según su concepción materialista del trabajo lingüístico.

El orden en que se dispone la lectura es un elemento muy importante de su significado, que al principio puede parecer desconcertante. Quienes ya conocen el feminismo de Wittig encontrarán aquí que su análisis del contrato social y de las categorías lingüísticas, ganaría claridad si indicara más nítidamente desde el principio que su interés principal es cómo se inscribe la diferencia de sexos en el lenguaje por medio del género gramatical. La exposición de esa constante fundamental que, más que un ejemplo simple, constituye un verdadero motor de su pensamiento, se encuentra, como se dijo, en el último capítulo. Podría interrogarse sobre el motivo de este desplazamiento: ¿está jugando con el modelo retórico tradicional que guarda lo más importante para el final? ¿hay una voluntad de universalización que, más allá de la cuestión de los sexos, quiere demostrar de un modo general que las cuestiones propiamente filosóficas están vinculadas con el análisis del lenguaje, los usos de la palabra y las prácticas literarias? Salvo que la cuestión de género sea el ejército oculto en el Caballo de Troya de la tesis, y entonces ya no se podrá evitar que opere una vez que se aceptó ese objeto inusual de la crítica literaria...

Según la composición claramente anunciada en las cinco secciones del índice, entre la introducción y la conclusión, el material expuesto se presenta en un orden diferente al adoptado en *El pensamiento heterosexual*, sin ser exactamente el inverso. Entre las diferentes secciones ("El obrar literario", "El contrato social", "Las formas dadas: la literatura", "El lenguaje a trabajar", "Las categorías filosóficas"), los temas tratados no difieren de los anunciados.

Intervienen unos en otros, con numerosos ecos que testimonian la imposibilidad de separar —aunque sea con una intención didáctica— literatura, lenguaje y política.

La estructura sugerida por Wittig, que distingue literatura y política en la introducción de *El pensamiento heterosexual*, resulta demasiado simple para dar cuenta de la progresión de este texto, donde la trama argumental hace difícil despejar una perspectiva que sería lógicamente primera en el análisis, tanto como observar cronológicamente una primera versión de la tesis luego trasformada para otros fines. Constantemente la construcción mezcla literatura y política; escritura literaria, crítica y teórica; francés e inglés; borrador, texto y reescritura... Esta movilidad, junto a la firmeza frontal, inclusive deliberadamente brutal, bien característica de la enunciación teórica de Wittig, escritura de combate y *work in progress*. Es necesario tener siempre en cuenta esta doble constante: el trabajo de recortar y el de "secuenciación" (como diría Wittig, el accionar de la novela). Pero sigue siendo problemático y probablemente inútil, buscar someter el pensamiento de Wittig a un orden argumentativo inmutable, o querer fijar una cronología. Es lo que sugiere el epígrafe de *borrador para un diccionario de las amantes*: "Al principio, si es que alguna vez hubo un principio" (Phyllis Chesler).

El modo de exponer, por otra parte, no sigue una lógica puramente argumentativa, porque el papel que juegan las imágenes es enorme. El texto se abre invocando al Caballo de Troya, presencia sorprendente y enigmática, cuyo sentido no podría agotarse en algún ejercicio de traducción de la parábola, sobre todo porque no se encuentra en *La Odisea*. Diferentes figuraciones y aproximaciones se yuxtaponen en *El obrar*, tomados de la antigüedad, de la tradición literaria, de escritorxs contemporánexs, del arte, de la lingüística, de la filosofía, de la crítica. El *bricolaje* que realiza Wittig, al modo de Levi-Strauss, entre estructuralismo y crítica genettiana, que toma como modelo de la actividad intelectual y de la factura artística, está en acción. Convocar estas referencias familiares y los desplazamientos de los puntos de vista que imponen, demanda resituar a Wittig y su reflexión en un panorama intelectual y literario mientras se la lee, cuando es habitual hacerlo en el marco del horizonte feminista.

Este esfuerzo de recontextualización lleva, de rebote, a revisitar una cartografía literaria y teórica que generalmente no integra la perspectiva feminista.

## Revisitar cartografías intelectuales y literarias

28 El retorno crítico sobre un momento particularmente intenso de la vida intelectual francesa es imprescindible para comprender la operación que habita *El obrar literario*. Las referencias son múltiples, algunas esperadas, otras menos. Su diversidad testimonia la necesidad, para quien escribe e idealmente para todx lectorx, de tomar la literatura que ya está dada sin rechazar nada *a priori*. El lenguaje y la cultura están claramente formados por el contrato social heterosexual. Pero como no hay un afuera del lenguaje, toda proposición utópica, toda tentativa de novedad en la obra debe nutrirse de lo que existe y Monique Wittig se muestra resuelta a tomar todo lo que encuentra. *El obrar literario* indica sobre qué formas existentes de la literatura y del pensamiento se apoya la autora, señala sus deudas, marca dónde toma distancia, los desplazamientos y los rechazos (del realismo socialista, del estructuralismo en sus efectos caricaturescos, del psicoanálisis). Se reencuentra con el nombre de escritorxs que jugaron un rol determinante en el período donde Wittig comienza a escribir y a elaborar sus posiciones teóricas, sobre todo al momento en que ella compone su tesis. Si bien la lista no conlleva ninguna verdadera sorpresa, indica claramente las elecciones literarias, intelectuales y políticas.

Nathalie Sarraute ocupa un lugar aparte, ella es una referencia totalmente vital sin la cual se tiene la impresión de que la obra no sería lo que es. Por su novedad absoluta a los ojos de Wittig: "totalmente del lado del lenguaje", Sarraute abre también una perspectiva filosófica y de crítica social. Más allá de eso, tal vez lo más importante sea lo que hay en los silencios. Desde un punto de vista teórico, se nota la casi ausencia del psicoanálisis: una única alusión, irónica, a la perspectiva lacaniana, aparece cuando Wittig

evoca: "ese trabajo del inconsciente sobre el lenguaje que interesa a tanta gente"<sup>25</sup>, para preguntarse si ese trabajo no pasa primero por la gramática. Tal rechazo se debe a la pretensión psicoanalítica de poseer la verdad sobre la diferencia sexual<sup>26</sup>. Por lo demás, el psicoanálisis constituye una referencia mayor, tanto en Francia como en Estados Unidos, aunque sea de un modo crítico, de las corrientes del feminismo de la diferencia a las que Wittig se opone. Pero de un modo más sorprendente, no se encuentra ninguna referencia a Foucault (muerto en 1984), que quizá sea quien aparece como "el gran ordenador"<sup>27</sup> por sus reflexiones sobre la clasificación o sobre el empleo del discurso, en singular, peyorativamente<sup>28</sup>. La publicación de *Herculine Barbin llamada Alexina B* (1978) y de los tres volúmenes de *Historia de la sexualidad* (1976-1984) podrían haber sido fuertes razones para atraer el interés de Wittig sobre Foucault. Tampoco hay nada sobre Chomsky en un momento de esplendor de las teorías generativas; de la misma manera, Wittig es crítica al considerar el estructuralismo. En materia lingüística, reflexiona a partir de la tradición estructuralista (o percibida como tal) de Saussure-Benveniste. Ninguna referencia a Deleuze y Guattari, que intervienen a partir de *El pensamiento heterosexual*, apoyando la idea de que no existen dos sexos, sino tantos sexos como individuos<sup>29</sup>.

El panorama crítico parece estar dominado también por la herencia estructuralista. A pesar de la expresión "ensueños de palabras", no se hace tampoco ninguna mención a Bachelard, ni siquiera por la crítica temática (tan poco materialista). La crítica genética estaba

~

25. Ver el capítulo 4, tercera sección.

26. "Hoy día, el discurso oficial sobre la sexualidad es el discurso del psicoanálisis, el cual se funda en el concepto a priori e idealista de la diferencia sexual, un concepto que participa históricamente del discurso general de la dominación." PS, p. 86

27. Ver el capítulo 2.

28. Por ejemplo "(...) el magistral contracanto que se despliega contra el discurso (los clichés, los lugares comunes, la expresión falsa, el espejismo, los prejuicios, el buen sentido, el discurso de moda de lxs intelectuales)". (ver Cap. 2: El contrato social)

29. PS, p. 86

recién comenzando y se limitaba a investigaciones universitarias y eruditas, no sorprende que Wittig no la mencione, sin embargo, una se dice, ahí podría haber encontrado un soporte para su reflexión sobre el lugar del obrar de quien fabrica y el *antes* del texto, en particular en los autores privilegiados que son para ella Flaubert y Proust. Pero más notable es la ausencia de la crítica marxista (Lukacs, Goldmann o, del lado anglosajón, Frederic Jameson), rechazada en favor de los formalistas rusos. Igualmente ausente está la sociocrítica desarrollada en los años 1970 por Pierre Barbieris y Claude Duchet, en cuyas exigencias (analizar las dimensiones históricas y políticas en los textos), habría podido encontrar eco a algunas de sus inquietudes. Este predominio no impide que Wittig, desde el comienzo de *El obrar*, se distancie del modelo estructuralista para restituir específicamente la crítica de quien escribe, y lo hace teniendo en cuenta sus intenciones, noción que es objeto de burla de la nueva crítica.

30

Los silencios más llamativos son los que conciernen a los debates feministas, inclusive en su dimensión literaria. Julia Kristeva aparece citada en numerosas oportunidades por su teoría de la literatura, pero no por su discurso sobre las mujeres y lo femenino<sup>30</sup>. La ausencia de Hélène Cixous, escritora y crítica de la escritura femenina, es total, a lo sumo se puede percibir una mención a través de la metáfora orgánica (rechazada) de la *secreción*<sup>31</sup>. Luce Irigaray tampoco aparece en el texto: su exaltación de lo femenino y la diferencia, en particular en su reflexión sobre el lenguaje, la ubican en la oposición de Wittig, incluso si sus críticas al psicoanálisis y el estructuralismo convergen sobre los mismos objetivos (por ejemplo, en la crítica a la teoría del intercambio de mujeres en Levi-Strauss). En este período sus teorías habían adquirido el estatus de íconos del feminismo francés en los Estados Unidos (por otro lado, con cierta confusión teórica, asociadas apresuradamente a Wittig), y eran objeto de críticas y reflexiones

30. *Des chinoises* (1974), *Pouvoirs de l'horreur* (1980), el número de la *Revue des sciences humaines* titulado: "Escritura, feminidad, feminismo" (que incluye entrevistas con Cixous y Kristeva), en 1977.

31. Cuando Wittig evoca una forma "que corresponde a un trabajo no a una secreción". (ver: Introducción. Proposición 1)

muy precisas<sup>32</sup>. El feminismo materialista francés, con excepción de Nicole-Claude Mathieu, mencionada una vez en la revista *Questions féministes*, no es convocado para nada, y el feminismo americano tiene una presencia colectiva anónima<sup>33</sup>. Wittig decide posicionarse en el lugar del obrar literario, en el hacer de quien escribe.

La biblioteca de esta escritora tiene el sello de la modernidad teórica y crítica. Además de sus contemporáneos (Sarraute y la *Nouvelle Roman*), Flaubert y Proust tienen un lugar privilegiado, pero también lo tienen Poe, Baudelaire, Dostoïevski, Mallarmé, James, Roussel, Kafka, Joyce, Gertrude Stein... La presencia de Lichtenberg parece más singular. Acá también las ausencias son notorias. Entre los grandes novelistas, se encuentra poco de Virginia Woolf y nada de Djuna Barnes a pesar de que Wittig tradujo *La Passion*<sup>34</sup> y le destinó un prólogo notable. Marguerite Duras, que había saludado con entusiasmo su primer libro y que estaba en su momento de gloria,<sup>35</sup> parece no existir: ya estaba profundamente asimilada por la crítica al campo de "la escritura femenina"<sup>36</sup>.

La apropiación wittigniana de esta modernidad se caracteriza también, además de los silencios, por una fuerte presencia de la lengua inglesa y por su coexistencia con la literatura antigua (Homero, Virgilio, Platón) y clásica (Milton, Pascal, Racine). Aparte, para dar cuenta del *yo/me* en la novela de Sarraute *Tu ne t'aimes pas*, partirá de cuatro citas de Sócrates, Montaigne, Pascal y Beaumarchais<sup>37</sup>.

~

32. Por ejemplo, Gayatri G. Spivak publica en 1980 "French feminism, in an international frame" en *Yale French Studies*, reimpresso en *En d'autres mondes, en d'autres mots*, Payot, 2009 [1987].

33. Ver Capítulo 5, Las categorías filosóficas: "pensadoras feministas", "sociólogas feministas".

34. *La Passion de Djuna Barnes*, Paris, Flammarion, 1982.

35. Viene de publicar *La enfermedad de la muerte* (1982), *El amante* (1984), coronado por el premio Gouncourt, y *El dolor* (1985).

36. Marguerite Duras y Xavière Gauthier, *Les Parleuses*, Minuit, 1974; Marcelle Marini, *Territoires du féminin: S'écrire avec Marguerite Duras*, Minuit, 1977 (*Las conversadoras: Entrevistas con Xaviere Gauthier*, Buenos Aires, El cuenco de Plata, 2006)

37. "Avatars", *L'Esprit créateur*, op. cit.

Finalmente, la poesía ocupa un lugar fundamental, Rimbaud en particular, con una cita extraída de *Las iluminaciones*, donde la llamativa simplicidad no está más esclarecida que la fábula del Caballo de Troya; los problemas que suscita no se agotan en un esquema conocido. Pero extrañamente, esta presencia poética se limita al siglo XIX<sup>38</sup>. Parece, por un lado, que la poesía realiza el modelo más exigente de escritura ("La relación de quien escribe con el lenguaje en su forma material es una relación de poeta") y por otro, que en el siglo XX el trabajo poético continúa a través de las novelas, lo que implica una visión de los géneros literarios que en Wittig oscila entre mestizaje, subversión y abolición<sup>39</sup>. Las artes intervienen por igual, principalmente con la mediación de escritorxs (Sarraute) y como modelo de renovación estética, donde prima lo visual y lo espacial por sobre lo sonoro (nada acá de la música ni, más curiosamente, del teatro, sobre el que Wittig escribió con frecuencia<sup>40</sup>).

## Un materialismo singular

Si es preciso caracterizar con una palabra el lugar teórico de Wittig, la palabra sería *materialismo*, un término que asegura la coherencia en los distintos niveles donde ella despliega su escritura. Un materialismo vigoroso, matizado y a veces paradójico cuando se lo considera de cerca. Wittig es materialista en política, su análisis sobre la opresión y la dominación hereda al marxismo pero rechaza el enfoque dialéctico, ella busca *dialectizar la dialéctica*<sup>41</sup>, después de afirmar que "la dialéctica nos hace dar un salto ficticio"<sup>42</sup>. Es materialista también en su feminismo, rechaza toda forma de idealización y

38. *Pour un Malherbe* de Francis Ponge es también uno de los textos que Wittig indica que "tomó prestado" para *Guerrilleras* (1969).

39. Ver el capítulo 4: El lenguaje a trabajar, parte 3: De los significados

40. Ha compuesto piezas radiofónicas para Radio Stuttgart en 1972, y *Le voyage sans fin*, en 1985.

41. "Homo sum" (1990), PH, p. 75

42. "Introducción" (2001) PH, p. 14



toda exaltación de la diferencia, declarando que la feminización del mundo en sí mismo es un “horror así como su masculinización”<sup>43</sup>. Es materialista incluso en su reflexión sobre el lenguaje, donde se opone a la lingüística estructural en sus versiones reductoras, movida por la firme convicción de que existe una acción (*plastia*) del lenguaje sobre la realidad, en particular sobre los cuerpos. Es, por último, materialista en la concepción de la literatura que comanda esta visión del lenguaje; la referencia decisiva en este punto son los formalistas rusos, por lo que toma aún más en consideración al lenguaje como dimensión material y su capacidad de actuar en concreto sobre lxs sujetos y sobre el mundo, más que una aproximación socio-económica de la situación de lxs escritorxs.

El materialismo está presente en el título *El obrar*, así como también en todo el léxico del trabajo, por ejemplo, en el empleo insistente del término “fabricante” (lxs escritorxs son *fabricantes* de Caballos de Troya), un modo de no anclar a quien escribe, ni en la *creación* (a la manera idealista del demiurgo), ni en la *producción* (según la visión puramente marxista). Wittig teme que una aproximación marxista a la obra de arte en términos de *producción*, combinada con los efectos de la mecánica estructuralista en sus versiones caricaturescas, conduzca a la expulsión de quien escribe, de su hacer, de sus intenciones. Sirviéndose de este término descalificado por la nueva crítica (que denunciaba las ilusiones, entre ellas, la ilusión del dominio de un sujeto pleno, autónomo y consciente), emplea de un modo crítico la expresión “actividad creativa”, en lugar de aprobar su expulsión total.

Su materialismo implica prestar mucha atención al material del lenguaje, y a la materialidad del trabajo de quien escribe: sonidos, trazos (noción que remite a Derrida), entintado, espacio de la página... Se esfuerza, y es uno de los puntos originales de su demostración, en mostrar que *antes* del trabajo de universalización (el pasaje de lo particular a lo general, que Sartre subraya en la obra de Sarraute), quien fabrica debe concentrarse en inventar una forma, pasar por

~

43. Ver la introducción al texto.

lo particular a través de una apropiación de lo ya dado, una “brutalización” del lenguaje que, para reencontrar un material disponible, despojado tanto como fuera posible de los usos sociales. Allí opera un problema específico de la escritura, el pintor no tiene que despojar o embrutecer del mismo modo los colores de la paleta, y por este motivo se imponen las imágenes tomadas prestadas de otras artes, en particular la escultura. Pero si esta analogía es tradicional, es preciso señalar lo que se encuentra, según Wittig, en oposición a las metáforas de pulido y cincelado que tanto le agradan al mundo del arte. Wittig insiste, no en el combate para arrancar la obra de la arcilla o el mármol del lenguaje, sino todo lo contrario, en la necesidad imperiosa de disponer de un material en bruto que se someta al trabajo que extraerá de ella una forma nueva: utilizar un material que no esté en bruto implica el riesgo de estar a ciegas ante su carga ideológica.

34

En *El obrar literario*, Wittig presta más atención a la historia de la literatura que a la Historia (posición original en el momento de la escritura), y no se interesa aquí por la institución literaria ni sus mecanismos, sus objetivos ideológicos y económicos, ni sus soportes. La literatura aparece como esa utopía que ella nombra al pasar<sup>44</sup>, un espacio donde se juegan las filiaciones y los diálogos de quienes fabrican, ciertos, pero libres de contingencias editoriales, económicas y estrategias de poder. Pierre Bourdieu<sup>45</sup> es otro ausente del panorama. Aligerada de estas cuestiones (que después de *Un cuarto propio* de Virginia Woolf la tradición feminista aún sostiene), la literatura, desmitificada, desembarazada de las teorías de la inspiración, aparecerá sin duda idealizada a los ojos de quienes lean.

En sus relatos, Wittig propone un análisis ferozmente preciso del funcionamiento de los movimientos colectivos<sup>46</sup>, nutrida por su relación con el feminismo y sus luchas, se posiciona como escritora

44. Ver el capítulo 2: El contrato social.

45. “Ce que parler veut dire: l’économie des échanges linguistiques”, ¿Referencia? (1982) Pierre Bourdieu, Fayard, 1982

46. *Paris, la politique*, P.O.L., (1999) (en adelante PLP)

en relación con las grandes obras o grupos (le Nouveau Roman, Tel Quel) organizados alrededor de sus definiciones teóricas y su trabajo formal (estoy tentada de decir de un *absoluto literario*<sup>47</sup>). Si como afirma Butler, el proyecto materialista de Wittig contiene aún componentes idealistas, ellos se encuentran en su visión de la literatura. Investida de una función utópica, la literatura aparece simultáneamente como un lugar privilegiado de la crítica social y como lugar donde emergen subjetividades. ¿Es entonces la ausencia de interlocución, propicia para vehiculizar un sujeto hegemónico, la que da el carácter de “paraíso del contrato social” en oposición al “infierno de los discursos” sometido al “gran orden”?<sup>48</sup> Por cierto que no, pues la cadena que Wittig traza de Poe a Sarraute pasa por lecturas críticas de quienes escriben y da una importancia explícita a quienes leen sin la cual no se lograría una transformación completa ni universal<sup>49</sup>. Para Wittig la literatura es el lugar donde se pueden reinventar las condiciones de una interlocución no degradada de antemano por las relaciones de poder que fundan y perpetúan el segundo contrato social (aunque sea la acción de una interlocución diferida).

## La escritura de *El obrar*

La escritura de *El obrar literario*, en menor medida que los relatos, da cuenta de la creación de este otro espacio, como resultado del trabajo de brutalización del lenguaje. Se golpea con sutileza y se arranca a quien lee de la somnolencia de las formas conocidas y los automatismos. Así, el tratamiento de la sintaxis expulsa la corrección que ralentiza la frase (“las formas de decir que dan cuenta de”), la insistencia de giros con la libertad de la oralidad (“en ningún caso puede jamás”), el constituir a un pronombre como el personaje de

47. En referencia al título de un libro de Philippe Lacoue-Labarthe y Jean Luc Nancy: *L'absolut littéraire* (1978) (*El absoluto literario: teoría de la literatura del romanticismo alemán*, Buenos Aires, Eterna cadencia, 2012)

48. Ver el capítulo 2: El contrato social.

49. Ver la conclusión del texto.

una frase ("que yo pueda reencontrarse"), el cambiar simetrías ("no solo sobre un eje paradigmático salvo reducción), o el yuxtaponer sin puntuación para sugerir mejor el movimiento ("puede recolectar juntar en un movimiento único").

El uso del género gramatical se revela más complejo de lo que se puede esperar en una exposición final, que justifica el uso del masculino-universal por quien escribe para buscar un "indefinido del sexo" contra las voluntades contemporáneas de feminización del léxico. Sin embargo, se puede encontrar en *El obrar literario* un yo femenino ("feliz -hereuse- con las palabras de los poemas") en relación a *El cuerpo lesbiano*, donde un masculino sonaría extraño; o un desvío lexical para traer un femenino ("la persona que se entrega al trabajo de la escritura"). Pero encontramos también un yo masculino -masculino explicable por la referencia a Pinget ("soy todo poderoso, el rey de mí"), un masculino genérico convocado por la posición teórica de enunciación ("que me indujeron a hablar de la acción material").

36

En contraste con todas las libertades, modalizaciones y las fórmulas de prudencia, se producen aquí o allá incertidumbres (señaladas por los "me parece") que marcan la conciencia de Wittig sobre los límites de la posición que eligió -por ejemplo, cuando renuncia a forjar nuevas herramientas teóricas para describir la escritura de Sarraute ("no me corresponde hacerlo").

Los pasajes del francés al inglés son numerosos, a veces ocurren en una misma frase. El empleo de términos ingleses, seguidos o no por su traducción, subrayan, más que atenúan, la presencia de la lengua extranjera. Este desvío por el inglés, que contamina la sintaxis en la construcción de un verbo ("les combate", "evadir"), tal vez dice algo del itinerario de Wittig que, en un momento dado, ya no quiso o ya no pudo continuar su trabajo en Francia.

Pero sin duda son las libertades léxicas las más sensibles en una primera lectura, las deformaciones -más que neologismos-, que desplazan la palabra de lo trillado, de lo dado, con una alteración ligera (despliegue, enjambre, reconciliación), derivan lo sorprendente de lo familiar por la simple adjunción de un prefijo o un sufijo

(des-adornado, des-amarrado, re-forzado, des-tapar, brutal-izar), movilizan las etimologías latinas (escasez, carnales), o los recursos de las lenguas especializadas, como las de la medicina (plastia, kinesis, motilidad).

En estos ejemplos, la deformación/desplazamiento de la palabra ya es suficiente para construir una imagen, dentro de un trabajo más amplio sobre las imágenes que Wittig misma enuncia en *El obrar*. Remite a Robbe-Grillet para aclarar su evasión de la metáfora en el plano de la frase. No proscribe, sin embargo, el uso de la "metáfora extendida" al párrafo, la sección o el libro. El análisis del trabajo de la metáfora en *El obrar* requeriría un ensayo entero. Me contentaré con mencionar algunos ejemplos. La referencia a la naturaleza de la luz, corpuscular y ondulatoria (cap. 4), forma parte de una serie de préstamos de los lenguajes técnicos y científicos, que permite dar vuelta la idea de una oposición entre ciencia y literatura, porque de inmediato se dice que la naturaleza del lenguaje es comparable a la de la luz. Pero los adjetivos corpuscular y ondulatorio, misteriosos para quienes no manejan las teorías de la física, son portadores de una especie de ensueño concreto. De los debates que no detalla, Wittig retiene sobre todo la reconciliación de dos teorías que se habían considerado opuestas, y que le permiten por analogía, representar la doble naturaleza del lenguaje significado como significante, y confirmar su rechazo a todos los dualismos.

Los comienzos de la parábola tienen su raíz en algunas de estas metáforas extendidas y que, por la complejidad de su tratamiento, raramente se decodifican por completo porque son intraducibles sin un resto. Ocurre con el lugar del *obrar* (de quien escribe), con el Caballo de troya (el trabajo del lenguaje como máquina de guerra), y con el *gnomon*. Imágenes heteróclitas, préstamos de la cultura técnica, de los humanismos y de la filosofía. El lugar *del obrar* revela lo concreto y el trabajo artesanal, más trivial que la imagen clásica del atelier del pintor que Wittig menciona una sola vez (la expresión "en obra" puede por otro lado traducirse convenientemente con la expresión inglesa "*work in progress*"), tan común en los círculos artísticos y literarios. Mientras que el Caballo de Troya, es un tema de la cultura antigua que devino una expresión vulgar, el *gnomon* es una palabra

rara referida a una vara que proyecta su sombra sobre una pantalla y sirve simultáneamente como instrumento de medida, herramienta técnica y concepto. Heterogéneas, estas tres imágenes están secretamente vinculadas. La herencia de la cultura griega está presente tanto en el Caballo de Troya como en el gnomon. Según el Diccionario Etimológico de la lengua francesa de Bloch y Wartburg, la palabra *chantier* [obra, construcción] viene de *cantherius*, “caballo malo”, de donde también derivan “soporte, chevron<sup>50</sup>”. Las tres imágenes están fuertemente arraigadas en la cultura contemporánea.

La traducción de *La Eneida* de Klossowski en 1964 desató las pasiones. Entre las cosas que más impactaron en aquel momento, está el uso de prefijos compuestos que buscan recuperar la riqueza en francés del latín<sup>51</sup>: *biforme, no próspero, no inquieto, incansable, no glorioso...* o el choque deliberado de la lengua latina y francesa en el léxico y la sintaxis. Una voluntad de mantener vivo y actual el texto antiguo debe haber llamado la atención de Wittig (que en el período que trabajó en *El obrar*, estaba en proceso de escribir *Virgile, non*<sup>52</sup>), pues estas audacias de la lengua reaparecen en su propia investigación.

Al analizar los comienzos de la geometría en Grecia, Michel Serres hace del gnomon un concepto más allá del simple cuadrante solar o el instrumento de medición. La idea de gnomon en Serres, realiza el camino de las sombras a la luz que las induce y desde allí va a su fuente única, la filosofía platónica<sup>53</sup>. Este reencuentro en un objeto tan cargado de valor poético como el cuadrante solar, entre un método de medición y una filosofía del conocimiento, podría ser emblemático del enfoque de Wittig –y es comprensible que haya

50. Chevrón: símbolo de los escudos heráldicos.

51. Ver Patrick Amslutz, “Rever la langue: L’Enéide de Klossowski”, en *Traversées de Pierre Klossowski*, estudios reunidos y presentados por Laurent Jenny y Andrea Pfersmann, Droz, 1999.

52. *Virgile, non*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.

53. M. Serres, “Gnomon: los comienzos de la geometría en Grecia”, en *Elements d’histoire des sciences*, Bordas, 1989. Los pasajes de este texto aparecieron con anterioridad bajo el título “Origin of Geometry, IV”, en la revista *Diacritics*, nº8, 1978.

pensado en revisar esa noción para darle más lugar en vistas de publicar *El obrar literario*.

Su rescate de imágenes —algunas banales, pero resemantizadas, otras cargadas de una tradición literaria o filosófica, pero desplazadas—, implica su apropiación y una relación sarcástica con el universo de donde son tomadas. Wittig obliga a repensar la metáfora por demás banal del Caballo de Troya como máquina de guerra ubicando su origen en Virgilio (traducido por Klossowski), y no en Homero. Esto hace que sea una construcción ya de por sí interpretativa, algo tardío, no un informe directo (como en un partido de fútbol, escribe ella), sobre el evento. El Caballo de Troya, al que asigna la función más poética de “escandir” su texto, de acuerdo con el modelo que toma prestado de *La Odisea*, aparece tres veces en *El obrar*: en la Introducción, al comienzo del capítulo “Las formas dadas” y en “Los significados”.

Con el Caballo aparece, en unas pocas líneas, un primer malestar: “Es bárbaro por el tamaño, pero también por la forma. Es demasiado tosco, para ellos, los afeminados, como los llama Virgilio.” El participio, portador de connotaciones sexistas y homófobas, es citado sin comentarios, atribuido a Virgilio (él traduce *semiviro comitatu*), para calificar a aquellos que admiten mujeres entre los guerreros. Es difícil no percibir aquí un eco de *Guerrilleras*, epopeya utópica de *ellas*, donde las categorías y los valores de Homero son convocados, pero subvertidos por los de Safo<sup>54</sup>. De repente, aparece una vacilación. El Caballo de Troya se considera desde el punto de vista de sus fabricantes (los griegos que buscaban entrar a Troya). Sin embargo, tal como se alza al comienzo del texto, es extraño, inasimilable y sin forma, parece estar siendo visto por los troyanos. A causa de la intertextualidad wittigniana, como en el uso de “afeminados”, se dificulta identificarse simplemente con el punto de vista de los griegos —aunque brinden este modelo victorioso de máquina de guerra.

54. Sobre este punto se puede leer el análisis de Dominique Bourque, *Ecrire l'inter-dit. La subversion formelle dans l'oeuvre de Monique Wittig*, L'Harmattan, “Bibliothèque du féminisme”, 2006, en particular p. 54 y siguientes.

Estas tensiones impiden una decodificación término a término, y Wittig fuerza a que la lectura de la parábola quede abierta a la polisemia. El trabajo de escritura es indisociable del trabajo de lectura e interpretación, siempre a recomenzar. Esto no implica, para ella, abandonar el material del mito para el psicoanálisis o la antropología estructuralista, tanto menos cuanto reconoce la seducción que ejerce la “retórica que los interpreta, envuelta de mitos, recurriendo a los enigmas, procediendo por acumulación de metáforas<sup>55</sup>”. El uso de las metáforas extendidas y las parábolas que generan permite, en *El obrar*, desviar este poder de poetizar y universalizar a través de la interpretación de los mitos y sus usos dominantes –en particular el mandato de “serás heterosexual o no serás”.

Dando cuenta de la edición norteamericana de *El pensamiento heterosexual*, Colette Guillaumin subraya en su conclusión, que los ensayos de esa selección eran “textos de unx escritorx”: “Si el trabajo literario es más y otro que el análisis sociolingüístico y político, este se encuentra sostenido de un modo soberano y habitado por una fuerza a la que las ciencias humanas no están acostumbradas.<sup>56</sup>” El obrar literario permite comprender cómo se construye esta fuerza, por un desvío a la vez utópico y solitario a través del paciente trabajo con las palabras: “porque en estos desvíos está toda la literatura”.

55. PH, p. 58.

56. C. Guillaumin, “Monique Wittig, The Straight Mind and Others Essays”, *Mots*, vol. 49. N°1, 1996, p. 130.



# **EL OBRAR LITERARIO**

**MONIQUE WITTIG**



## Introducción

Al principio, el caballo de madera desmesurado y bárbaro, a los troyanos les parece algo extraño. Como una montaña que toca el cielo. Después, poco a poco, descubren las formas familiares que se corresponden con las de un caballo. Ellos tienen una cultura muy antigua, de manera que ya existían numerosas formas, incluso contradictorias, que en conjunto fueron generando la forma de un caballo. Sin dudas, el caballo construido por los griegos es también un caballo para los troyanos, aunque todavía lo observen con desazón. Es bárbaro por el tamaño, pero también por la forma. Es demasiado tosco, para ellos, los afeminados, como los llama Virgilio<sup>1</sup>. Más tarde se fascinarán con la aparente simplicidad donde verán sofisticación. Ahora ven toda la elaboración que en un primer momento se escondía bajo su forma bruta y rudimentaria. Llegan a ver como fuerte y poderosa, la obra que habían juzgado deforme. Quieren hacerla suya, la adoptan como un monumento, quieren resguardarla detrás de sus muros.

El Caballo de Troya es una máquina de palabras sin dudas única en la historia (en la historia de la literatura) y es posible homologarlo al horizonte espacial que ocupa la escritura. O que sea como el gnomon, un instrumento de medición del que se dice que fue el primer formador de conceptos<sup>2</sup>. Pero un gnomon que no sería ni cuadrado ni de ninguna otra forma, pues su facultad es abstracta antes que concreta. En cada ocasión que apoye esta máquina sobre la página será para señalar

antes que nada a su fabricante, porque así es como se me presentan quienes escriben, como fabricantes de Caballos de Troya.

Casi todas las corrientes de la crítica moderna, por lo que conozco, tienden a desdeñar el punto de vista de quien escribe como algo no científico, atrapado en su propia intención. Pero para mí es un error intentar eliminarlo, o por lo menos tratarlo con condescendencia. Ni siquiera veo cómo podríamos prescindir de él. Porque es un punto de vista que precede a cualquier trabajo literario y que nos da una perspectiva de su hacer, sobre el proceso de escritura. Las famosas “intenciones” de lxs autorxs que vuelven toda crítica verdadera una necesidad son, con frecuencia y antes que nada, los puntos de vista técnicos de sus emprendimientos, las soluciones prácticas que se han dado, los procedimientos en los que basaron su búsqueda.

44 Hemos  
sustituido forma  
por procedimiento  
pues para un  
escritor es antes  
un procedimiento  
que una forma.  
(Genette, Todorov)<sup>3</sup>.

A fuerza de atenerse a la obra, al producto (de un trabajo), despearon y eliminaron a quien escribe de la escritura. Expresiones como “lo que se escribe”, “lo que se da a leer”, “la escritura”, son modos de decir que dan cuenta de que el trabajo literario elimina a quienes trabajan (lxs escritorxs), así como lxs lingüistas vacían el habla (el discurso) de quien habla. Tanto quien escribe como quien habla, no tendrían más que una existencia virtual.

Es verdad que desde que el formalismo ruso fue introducido por Todorov en 1965<sup>4</sup>, la crítica literaria ha abordado las formas literarias de un modo revolucionario que conmocionó nuestro modo de ver la literatura. Todo aquello que se dio en llamar la “nueva crítica” pulverizó las viejas representaciones y nos permitió comprender el fenómeno literario en varias direcciones a la vez. Pero aquello fue la ocasión de asumir irresistiblemente que la escritura, como producto de un trabajo, es un proceso centrado en el único agente activo en detrimento del actante real del trabajo, que es quien escribe. Es preciso

hacer una excepción para lxs escritorxs del antiguo grupo Tel Quel y las personas con las que han trabajado, porque quisieron ser tanto practicantes como teorizar sobre la literatura. Y nos brindaron una descripción "materialista" de los hechos literarios, permitiendo verlos como una producción, una práctica significativa<sup>5</sup>.

Es el lenguaje,  
es el texto  
lo que funciona.

*Práctica*, a esta palabra quería llegar, porque para mí es la que señala el punto de vista de quien escribe sobre la literatura y su hacer. En efecto, hay un hacer de quien escribe, que interviene antes que se pueda hablar de su trabajo como algo terminado, tal como hace la crítica, es decir, en su comprensión en clave de producción. Este trabajo se realiza a partir de y sobre el lenguaje, en sus distintos niveles. Jamás ningún lenguaje puede aparecer como aparece ante quienes tratan con el mismo ya trabajado (para ellxs no es el primer sistema a abordar, sino una referencia para el análisis literario). Quien analiza el trabajo literario ya está de por sí más allá del lenguaje, franqueó el muro, y se le presenta como dado por lx escritorx que estudia.

Sería más justo decir que el lenguaje le es mucho más "transparente" que para quien escribe, a quien no se le aparece como algo dado, pues a cada instante en su trabajo tropieza con el lenguaje por el hecho mismo de escribir. Es su primer problema y las formas que crea son luego la evidencia de su tarea. Tampoco se le aparece en su trabajo tal como lo han legado lxs lingüístxs, un gran cuerpo de signos desmembrados, desmantelados, reducidos, cercenados, fragmentados sin sentido.

Me parece que aquello que caracteriza a quien escribe en su relación con el lenguaje es que aprehende el fenómeno de un modo global. Lo que no quiere decir que lo domina o que pueda brindarlo en una exposición coherente y única. Cómo podría, si no existe un sistema de demostración que pueda hacer coexistir, medidos por los mismos términos, a los materiales

totalmente heterogéneos con quienes habitan el lenguaje o en quienes el lenguaje mismo habita. Pero incluso aunque el sistema de exposición permanezca para siempre como una imposibilidad insuperable, me parece necesario no escamotear la aprehensión del lenguaje que realiza quien lo experimenta como fenómeno en toda su extensión, sin buscar reducirlo a un elemento que el prisma al desplegarse, focaliza, reúne. En este cruce es donde está situado el obrar literario, el arsenal que el trabajo literario aborda.

Quisiera presentar algunos puntos, algunas líneas de tensión entre este gran cuerpo opaco que es el lenguaje y el trabajo que se realiza con él, sobre él, para él, contra él en la escritura. Es un intento de ensamblar algunas proposiciones sobre la naturaleza del lenguaje, cuya premisa es su materialidad, que el lenguaje participa en primer lugar del orden de lo real y en segundo lugar, que también lo conforma aquello que se llama ideología, que no existe por separado y en oposición a lo real.

### **Proposición 1** **De la heterogeneidad y versatilidad de los elementos**

En la formación panorámica que constituye el lenguaje en su conjunto, cada elemento es un árbol que esconde el bosque. La lengua física esconde la relación (el sistema de relaciones) y el producto mismo esconde la relación de transformación de la que forma parte. Heterogeneidad en el lenguaje mismo: primero, la sola realidad del contrato social es una forma, el resultado de una relación y, en tanto producido por los cuerpos (escritos o emitidos) es otra forma (homologada por el trabajo y no una secreción)<sup>6</sup>, al mismo tiempo es un cuerpo que se despliega en el espacio (las palabras visibles y audibles en su extensión) como los materiales de la pintura, estas palabras materiales son el significante (es decir una forma).

El lenguaje es entonces versátil y no fijo, porque la materia misma es forma, donde lo más concreto deviene lo más abstracto, del mismo modo que lo más abstracto (que en el lenguaje no puede ser entendido más que como pura relación, el sentido) en todo momento puede devenir significativo por un efecto del desplazamiento que se opera en el interior del lenguaje.

## **Proposición 2**

### **De la materialidad del lenguaje**

La naturaleza del lenguaje es comparable a la naturaleza de la luz. La materia de la luz es invisible, algunxs la consideraban del orden de las ondas y otrxs del de las partículas, pero se ha descubierto que participa de ambos órdenes, que es a la vez ondas y partículas.

De la misma manera la naturaleza del lenguaje es doble, participa de la abstracción, del pensamiento conceptual en tanto opuesto a lo real y lo material, la significación del significativo, lo figurado de la proposición; pero también participa del orden material de las palabras, de su espacialidad geográfica y sonora. Es así que podemos afirmar que el lenguaje participa de lo real, que de hecho es tan real como el referente al que se opone, como también son reales las relaciones sociales, y es real físicamente porque participa de ambos.

## **Proposición 3**

### **De los efectos de las categorías filosóficas abstractas sobre lo real social**

El lenguaje proyecta haces de realidad sobre el cuerpo social, lo martilla y moldea violentamente (los cuerpos de les actantes sociales se constituyen por el lenguaje abstracto), porque hay una *plastia*<sup>7</sup> del lenguaje por sobre lo real. Sin embargo, todos los días escuchamos

razonamientos que realizan distinciones como si hubiera una parte real, el referente, y por otro lado, el lenguaje; como si la relación entre ambos fuera de función y no de una transformación que parte de lo real. Esto ha creado una confusión entre el significado y el referente al punto en que con frecuencia ciertos escritos críticos los confunden y se reduce el significado a una serie de mensajes, de relevos del referente que sopor-taría solo el sentido<sup>8</sup>.

#### **Proposición 4**

#### **De los efectos diversos del lenguaje físico**

La lengua en la interlocución, ver Sarraute.

El lenguaje en la locución, ver Sarraute.

El lenguaje como texto (placer de), ver Sarraute y Barthes<sup>9</sup>.

a) De la plasticidad de lo real social (relaciones y cuerpo físico de los actantes sociales) del lenguaje. Concepción contemporánea de Sarraute y Barthes en distintas exposiciones.

b) Si el lenguaje en su forma filosófica tiene una influencia directa sobre la plasticidad de lo real social, sobre su morfología (por ejemplo, al determinar la forma física de los actantes sociales), bajo otras formas, cuerpos contra cuerpos, afecta directamente la kinesia de lo real social. Cuando por ejemplo actúa inmediatamente (bajo la forma de palabras dichas o escritas), sobre los cuerpos físicos de los actantes sociales que pueden variar, orientar, determinar su motilidad<sup>10</sup>, que pueden esperar, tocar, modificar, conmocionarse por sus características físicas. Una serie de observaciones que ya se han hecho en la sociología



del lenguaje. Acá será cuestión de realizar una suerte de “física” del lenguaje que trataría de las palabras y sus efectos, en tanto que son interés de la literatura.

## Capítulo 1

### El obrar literario

Saussure,  
Curso de  
lingüística  
general.

El lenguaje se resiste al recorte de las ciencias por su misma estructura y naturaleza, y esto despeja todo el panorama. "Se ha reconocido que el lenguaje debe ser descrito como una estructura formal, pero que esta descripción exige *de antemano* establecer procedimientos y criterios *adecuados*, y que al final la realidad del objeto no es separable del *propio método que lo define*"<sup>11</sup>. Pero no es exacto que el lenguaje no exista sino en función de las reglas que permiten describirlo. El análisis estructuralista es el lazo que estrangula al lenguaje, el círculo vicioso (*gorro blanco o blanco gorro*<sup>12</sup>) que no permite escapar lo real. Saussure ha hablado de lo heteróclito del lenguaje<sup>13</sup>, y sin dudas fue sensible al hecho de su heterogeneidad, aunque haya sido necesario homogeneizarlo para poder dar una aproximación sistemática, es decir, para abordarlo en cada uno de sus niveles, pero no hay que perder esto de vista para poder desmantelarlo.

Sea cual sea el rigor científico de cada ciencia del lenguaje, cada una de ellas corta horizontalmente el cuerpo del lenguaje. Sería como cortar una rebanada de una estatua, obteniendo una sección horizontal. El conjunto, la totalidad, es resistente a los distintos niveles. Su materialidad es una. El fenómeno entero incluye a quien lo actualiza, quien lo conjuga, quien lo analiza, quien lo habla, quien lo escribe. Este es otro nivel de resistencia. "Locutorx" o "interlocutorx" están lejos de poder dar cuenta de la diversidad de operaciones. Es

más: el hecho de nombrar al sujeto de la acción “locutorx” y al resultado de la acción “locución” expulsa al sujeto en proceso de constituirse y a la acción en curso. Es el *después* de la ciencia. La dimensión de la subjetividad (conciencia/cuerpo histórico) se encuentra de este modo bloqueada en las puertas del lenguaje, prohibida en la morada de las ciencias, aunque solo sea en función, por, a través, alrededor, del lenguaje que toma forma abstracta y concretamente, física y conceptualmente. Es que la operación científica es antes que nada sintagmática, uniforme y prohíbe desbordar el campo que ha elegido para sí, para no perder su rigor (¿su credibilidad?). Nombrar, categorizar en extensión dentro de su campo, es una de las tareas de cada ciencia.

Ver Benveniste,  
*Problemas  
de lingüística  
general*<sup>14</sup>.

La operación crítica de quien escribe jamás podrá ser llamada científica en la medida que no solamente funciona sobre un eje paradigmático —salvo que reduzca su actividad al extremo (para escapar de lo imaginario, lo subjetivo)—, y no puede tener un campo único. Este tipo de operación crítica tiene lugar *antes y durante* el trabajo sobre el lenguaje (en el lugar del obrar). Pero el efecto es más importante que la causa. Porque el hecho de que la aproximación tenga lugar *antes* (no después de un resultado, de una producción), que pueda haber ahí una escritura que elabore materiales heterogéneos, que se dirija a y se interese por temas heterogéneos, hace que la crítica no pueda ser reducida a un campo. No es que esté excluida del campo, sino que lo desborda y lo atraviesa. Va de la mano de la actividad “creadora” de quien escribe<sup>15</sup>. Toca, reúne, mezcla materiales lingüísticos tan diferentes que son abordados por la filosofía del lenguaje, la poética, la retórica, la lingüística, la semántica, la semiología, la ideología y la gramática, mientras trabaja en el efecto físico de las palabras (el lenguaje dinámico), su aspecto material, su configuración visual, su disposición. Es preciso considerar que al poner a obrar

al lenguaje, acción a la vez crítica y creativa, quien escribe se encuentra en confrontación, cuerpo a cuerpo, con este panorama lingüístico que ya intenté describir en algunas proposiciones.

En el recorte que establecí, la serie de puntos, de líneas de tensión en la intersección de los cuerpos lingüísticos y el trabajo realizado contra, con y en la escritura, en la convocación de elementos heterogéneos, donde convocar a uno es necesariamente convocar a todos juntos a la vez, o por lo menos a muchos de ellos en cada ocasión. Por ejemplo, hablar de las palabras en tanto materia, en tanto significantes, es convocar simultáneamente su significado, su sentido, su contenido, su parte conceptual, pues es evidente que esta diferenciación de su aspecto en signifiante y significado, mientras funciona en la lingüística, no lo hace en la escritura<sup>16</sup>. Al hacerlo se toca una materia contigua a aquella de las categorías filosóficas. O incluso, si hablo de quien escribe en oposición a su material en bruto, es imposible no convocar una experiencia subjetiva particular (histórica) y no esbozar su movimiento de transformación de lo particular a lo general.

Es lo mismo para todos los puntos, tan heterogéneos como sean unos de otros (relevantes en las ciencias humanas de distintas disciplinas). Necesito privilegiar algunos dejando provisionalmente a otros de lado, con la esperanza de iluminarlos cuanto sea posible de un modo oblicuo. Manteniendo como guía, como gnomon (como Caballo de Troya), mi montaje, mi "panorama", para que actúe sobre mis líneas secantes.

## Capítulo 2

### El contrato social

La escritura de Nathalie Sarraute, el prisma sarrautiano, por la diversidad y heterogeneidad de sus materiales, abarca el fenómeno del lenguaje en su conjunto de un modo que no puede hacerlo una exposición lógica, por los límites que esta se impone. La literatura puede reunir las manifestaciones del fenómeno lingüístico por más heterogéneas que sean, tanto desde el punto de vista de su naturaleza como desde el punto de vista de su funcionamiento, de acuerdo a una acción, a una forma que al mismo tiempo las pone en movimiento, a una forma dinámica. Este es el juego de las palabras (hay una criatura en *Entre la vida y la muerte*<sup>17</sup> que sin cesar “juega con las palabras”), que da su forma a la novela de Sarraute. El desgarrar de los limbos y el rechazo violento lejos de sí, son los actos de este juego, en el sentido que se le daba en la Edad Media<sup>18</sup>.

El drama, la tragedia, la comedia (el drama por el movimiento, la tragedia por el coro sostenido y su ritmo, la comedia por las formas de los lugares comunes), están presentes en la prosa de Sarraute. La disposición del texto y los elementos de la escritura son de una complejidad tal que sería preciso crear un cuerpo de conceptos teóricos descriptivos específicos. No me corresponde hacerlo. Pero hay una puesta en obra inmediata (para la cual la ficción, los personajes y los eventos ficticios no constituyen una mediación) del contrato social, tal como actúa sin cesar sobre nosotros, sobre el que sistemáticamente no

intervenimos porque no lo conocemos con exactitud. Por este motivo su novela es muy importante para la filosofía del lenguaje.

Aquello que se prepara después de *Les Fruits d'or* en la obra de Sarraute es una transformación total de la materia novelesca muy difícil de asir como tal, que tiene la volatilidad de la palabra hablada, pues esa es la materia con la que trabaja, para hacer una comparación con lo que los lingüistas llaman "locución", y yo llamaré "interlocución". Es un término poco usado en lingüística, y se refiere a lo que pasa entre las personas cuando conversan. Incluye el fenómeno en su totalidad más allá del habla propiamente dicho. Porque su sentido deriva de *interrumpir*, es decir, *cortar el habla* (que no designa un acto de habla propiamente dicho), es que lo extendiendo a toda acción ligada al uso de la palabra, a los accidentes del discurso (interrupciones, excesos, fallas, tono, entonación) y a los efectos relacionados (gestos, tropismos).

Los personajes de Nathalie Sarraute son interlocutorxs más anónimos que el K. de Kafka, tienen el tenor de los Gorgias, los Critones y los Eutifrones de Platón, así llamados por el diálogo y por la necesidad filosófica, y si bien aquellos fueron personajes reales, desaparecen como los meteoritos o la gente que nos cruzamos en la calle, que no son ni más ni menos reales que los personajes de una novela y que, por necesidad de la ficción interna, les atribuimos un nombre. Pero lo que importa está más allá de los interlocutores (simples personajes de una novela, proposiciones sencillas para quien lee), y es la materia filosófica de Sarraute, la locución y la interlocución: lo que ella misma llama "el uso de la palabra". El punto de vista de la novela no se fija límites como la ciencia. La lingüística, por ejemplo, no tiene más que un punto de vista anatómico del lenguaje, como si pudiera reunir de una vez, en

un único movimiento causas, efectos y actantes. La novela de Sarraute hace existir en la literatura fenómenos que aún no tienen nombre en la ciencia y en la filosofía.

Un primer señalamiento: todos los problemas que atañen al personaje, al punto de vista y al diálogo que desarrolla Sarraute en *L'Ere du soupçon*, se solucionan en la medida en que el uso de la palabra es el tema exclusivo de sus libros. El personaje de antaño ya cambiado totalmente en su forma, era demasiado molesto para las necesidades del texto. Esta forma ha desaparecido. El universo espacio-temporal que generalmente constituye un elemento pregnante en la ficción (descripción de los sitios, construcciones, geografías específicas), y que ya aparece sumamente reducido en las novelas anteriores de Sarraute, está presentado del modo más abstracto posible: todo lugar donde se habla está sin especificar, es más, podría ser un espacio mental con interlocutores imaginarios. Cada vez que unx interlocutorx renuncia a la conversación, va a lugares indeterminados. Cada vez que hay un "acá" y un "allá", una indicación de distancia, no es sobre un lugar sino el desvío que se realiza en el lenguaje: esos acá y allá no hablan la misma lengua. El punto de vista, lejos de ser único, está en constante desplazamiento y es sumamente veloz, va tras las intervenciones de lxs interlocutorxs, provocando cambios de sentido, variaciones.

La multiplicidad del punto de vista y sus movimientos se producen por el ritmo de la escritura: aquello que se llama el discurso y sus accidentes se pulverizan. Es importante subrayar esta multiplicidad en lo que concierne a la interpretación (psicológica, ética, política): porque no hay interpretación posible, al contrario, la interpretación está constantemente impedida. Ninguno de los discursos sostenidos, ninguna de las palabras dichas, ni siquiera los diálogos o los

soliloquios interiores, son asumidos por la autora. Es más, no hay interlocutorx privilegiadx sosteniendo su punto de vista (a diferencia de Sócrates o Platón), y eso fuerza a quien lee a adoptarlos a todos sucesivamente, como escenarios provisionales, como por ejemplo en *Martereau*<sup>19</sup>. De hecho: "quien lee, está constantemente tensx, al acecho, como si fuera hacia quien se dirigen las palabras, moviliza todos sus instintos de defensa, todos sus sentidos intuitivos, su memoria, sus facultades de razonamiento y de juicio".

Sarraute:  
*L'Ère de soupçon*<sup>20</sup>.

Estaría feliz si pudiera hablar de la materia textual en sí misma, del ritmo, de las secuencias y su modo de desarrollarlas, del uso de los vocablos como palabras aisladas que se dispersan entre lxs interlocutores, de las oscilaciones espectaculares del texto en el momento del desplazamiento de los puntos de vista, de las secuencias interlocutorias, de los clichés que se orquestan a partir de un término como si fuera una batuta, del nacimiento y del uso como contra-canto de un texto que responde como una suerte de coro griego, no trágico sino sarcástico, comentando los caprichos del discurso, la reunión dinámica de todos los elementos en un movimiento único que los elimina y es el texto.

Pero me falta hablar de la materia más filosófica, por la que mencioné a Platón aunque, a diferencia de él, lxs interlocutores de Sarraute no nos la ofrecen en bloque, de una vez y para siempre. El uso de la palabra hablada tal y como se la practica diariamente, es una operación que sofoca al lenguaje, y por lo tanto al yo, cuyo juego mortal es esconder, disimular, tan cuidadosamente como sea posible, la naturaleza del lenguaje. Aquello que toma desprevenido y sofoca son las palabras delante de las palabras, delante de "padres", delante de "madres", delante de "vos", delante de "frente a nuestros muertos", delante de "estructuralismo", delante de "capitalismo". Aquello que se asfixia con el enorme

Sarraute, *L'usage  
de la parole,  
Martereau, Entre  
la vie et la mort,  
Isma*<sup>21</sup>.



palabrerío,<sup>22</sup> en la calle o en el escritorio filosófico, es el lenguaje primario (del que el diccionario nos da una idea aproximada), donde todavía no acontece el sentido, el que es de todxs y que cualquiera puede tomar a su modo, utilizar, recubrir de sentido.

Este es el pacto social que nos ata, el contrato exclusivo porque no hay otro posible, un contrato social que existe tal como Rousseau lo imaginó y donde "el derecho del más fuerte" es una contradicción en términos, porque no hay ni hombres ni mujeres ni raza ni opresión, ni nada que pueda ser nombrado más que midiendo, palabra a palabra, el lenguaje. Todxs son iguales y libres, porque de otro modo no sería posible el contrato. Todxs aprendimos a hablar con la conciencia de que las palabras se intercambian, que el lenguaje se forma en una relación de reciprocidad absoluta, sin la cual quién sería tan tontx como para querer hablar. El poder inaudito, tal como nos lo han hecho conocer lxs lingüistas, el poder de utilizar todo el lenguaje con sus palabras, el sonido y el sentido resplandecientes, es de todxs. El lenguaje existe como el lugar común donde se puede retozar en libertad y, al mismo tiempo a través de las palabras, pone al alcance de otrxs la misma licencia, sin la cual no tendría sentido. Las palabras "por todas sus vocales, todas sus consonantes, se despliegan, se abren, se aspiran, se embeben, se colman, se inflan, se dispersan a la medida de los espacios infinitos, a la medida de la felicidad sin límites..."

Benveniste<sup>23</sup>.

Sarraute, *Disent les imbéciles*<sup>24</sup>.

El lenguaje existe como un paraíso hecho de palabras visibles, audibles, palpables, degustables, cuando "el estruendo de las palabras al chocar unas contra otras cubre sus sentidos... cuando al frotarse unas contra otras se recubren de haces resplandecientes... cuando la pequeña semilla de sentido de cada palabra se recubre de vastas interpretaciones brumosas... que se disimula con un juego de reflejos, reverberaciones,

Sarraute,  
El uso  
de la palabra<sup>25</sup>.

espejismos... cuando las palabras rodeadas de un halo parecen navegar suspendidas distantes unas de otras... cuando se posan en nosotrxs una por una, se instalan, se impregnan lentamente de nuestra más oscura sustancia, nos colman a todxs, más allá de nuestra medida, ¿fuera de toda medida?"

El contrato social garantizaría a cada unx disponer entera y exclusivamente del lenguaje, el mismo derecho de intercambiar con cualquiera en los mismos términos, pues el solo hecho de intercambiar haría posible garantizar la reciprocidad. Sin embargo, las dos formas de relacionarse con el lenguaje no tienen nada que ver entre sí. Es como si en vez de un contrato hubiera dos. Por un lado, el contrato explícito, aquel que atribuye al *yo* una existencia humana con el don de la palabra, aquel donde el ejercicio del lenguaje es constitutivo de un *yo* que lo habla, cara a cara con las palabras, *yo* que es un héroe heráldico, Herald, erra alto<sup>26</sup>, a quien le pertenece el mundo, que lo forma y deforma como quiere. Y todo el mundo le concede al *yo* este derecho: es un acuerdo universal. Aquí no tengo vergüenza, puedo poner los pies sobre la mesa, tengo todo el poder, soy "rey de mí mismx", como dijo Pinget en *Baga*<sup>27</sup>.

Nathalie  
Sarraute,  
El uso de la  
palabra<sup>28</sup>.

En el otro contrato, el implícito, pasa todo lo contrario, con la aparición de unx interlocutorx, los polos basculan: "Digamos que lo que les podría hacer ceder a esta necesidad de huir... que no hay quien no la haya experimentado... será la perspectiva de quienes fueron obligadxs a someterse... esa pequeña operación... ¿Pequeña? Pero ¿qué bien hace intentar ser razonable, dócil, decente y temerosamente cobijarse atrás de "pequeña"? Tengamos franqueza, no es pequeña, no es pequeña para nada... la palabra que se le ajusta es "enorme"... una operación enorme, una auténtica mudez..."

Es suficiente con que *lx* otrx avance con sus propias palabras para que lance al *yo*, antes incluso de abrir la boca para hablar, un trazo viejo que nada tiene de manto real: "De la que se desprende cualquier cosa... como un fluido... como rayos... se percibe que, bajo sus efectos, una operación repentina lo vuelca en una forma, le da un cuerpo, un sexo, una edad, le endilga un signo como una fórmula matemática resume un desarrollo extenso..." Inclusive antes de que el *yo* se sepa, es tomado prisionero, es la víctima crédula en un mercado de baratijas. Lo que creyó que era una absoluta libertad, la reciprocidad necesaria sin la cual no entenderíamos por qué... no es más que la capitulación, un trato que lo deja a merced de la mínima palabra. A donde es arrojado: "El centro. El lugar secreto donde se encuentra el estado mayor y donde éste, autoridad suprema, las cartas desplegadas ante sus ojos, examinando la configuración del terreno, escuchando los informes, tomando decisiones, dirigiendo las operaciones, una bomba lo ha volado... arrojado al suelo, sus insignias arrancadas, zarandeado tiene que levantarse y caminar, empujado a culatazos, a patadas por la muchedumbre gris y cautiva, que usa un mismo uniforme y es clasificada con la misma categoría..."

Nathalie  
Sarraute,  
*El uso de la  
palabra*<sup>29</sup>.

Nathalie  
Sarraute, *Dicen  
los imbéciles*<sup>30</sup>.

En el segundo contrato, el implícito, todos los golpes están permitidos y gana quien golpea más fuerte, es lo que corresponde: hablar de derecho en este caso sería impropio. Solo podemos ser fuertes abusando del poder ilimitado que da el lenguaje sobre otrx, tanto más ilimitado cuando su existencia no está socialmente reconocida. Por lo tanto, es con total impunidad que quien sea más fuerte en las palabras puede volverse criminal. Las palabras "mientras presenten una apariencia más o menos anodina y banal, pueden ser y con frecuencia lo son, sin que nadie se atreva a repetirlo, sin que la víctima se anime a confesar con claridad,

Sarraute, *La era del recelo*<sup>31</sup>.

el arma cotidiana, insidiosa y sumamente eficaz, de innumerables pequeños crímenes. Nada iguala la rapidez con la que tocan al interlocutorx en el momento en que está con la guardia baja, no dejando más que la sensación de un cosquilleo desagradable o una ligera quemazón, la precisión con la que van derecho a los puntos más secretos y vulnerables, alojándose en los pliegues más profundos, sin que tenga el deseo, los medios, ni el tiempo de reaccionar”.

Con un giro de las palabras se nos pone a andar y se nos conduce entre dos Señores como el narrador de *Martereau*<sup>32</sup>. Aquello que según el primer pacto funda un *yo* libre, lo ata luego en un mismo movimiento de pies y manos. Las palabras aladas también son garrotes, el lenguaje es una carnada, el paraíso es también el infierno de los discursos, ya no la confusión de lenguas como en Babel, ni la discordia, sino el gran ordenamiento, la marcha de un sentido muy estricto: el sentido social.

¿Qué sucede entre los dos contratos? ¿Qué hace que un sujeto todopoderoso, el rey, el *yo*, pueda, a cada instante, volver a morder el polvo a los pies del trono? Cuando Sartre, en el prefacio de *Portrait d'un inconnu*, habló de: “va y viene sin cesar de lo particular a lo general” que es el avance de toda ciencia<sup>33</sup>, tenía en la cabeza los tropismos, ese momento de la conciencia que indica que ha reaccionado a una o dos palabras y que imagina una conciencia particular que busca entender lo general. Cuando justamente, desde Sarraute, es todo lo contrario: cada vez que el *yo* habla en singular, el *yo* es lo general, un “infinito”, una “nebulosa”, un “mundo”, y basta unx interlocutorx, unx solx, para que el *yo* general devenga un simple particular, en un movimiento exactamente inverso a aquel que atribuimos a la ciencia.

Es ahí, en el intervalo entre la locución y la interlocución, donde surge el conflicto: la extraña desgarradura, la tensión en el movimiento de lo particular a lo general

que realiza toda existencia cuando el *yo* único de la lengua, sin forma, sin fronteras, infinito, de golpe se vuelve menos que nada, vos, ustedes, él, ella, ellx, “una pequeña buena persona más bien fea”, unx interlocutorx. La reducción brutal (“una verdadera mordaza”) hace pensar que el contrato prometido tiene una falsedad despampanante. Para Sarraute, en el origen del conflicto no se encuentra solamente la tensión entre el interés general y el particular que ejercen su presión constante en el intercambio lingüístico (en particular en la interlocución). Sarraute interpela todo el sistema, al *vicio de forma* del contrato, al gusano en el fruto, al hecho de que el contrato en su estructura misma es una imposibilidad, porque para el lenguaje, *yo* es todo, *yo* tiene todo el poder (como hablante) y de repente la caída, el *yo* pierde todo el poder (como interlocutorx<sup>34</sup>), *yo* está en peligro por las palabras que pueden enloquecerle, matarle. Los lugares comunes no son la causa, vienen después, son usados. Incluso parece que están ahí para eso, “no hay más que tomarlos del bagaje común”, pues justamente están a disposición de todo el mundo, el mundo entero los usa ferozmente, débiles y fuertes, cada cual su parte presionando el costado de la víctima, el costado del gallito, la joven pareja modelo, el hombre seguro de sí mismo, donde no hay quien gane o pierda, la reducción del “ustedes” a un mismo nivel, el rebajar las etiquetas, “avergonzadas y ruborizadas en su ridícula desnudez, esclavas anónimas encadenadas entre sí, ganado atropellándose en la marcha”. Puede ser también un boomerang retornando contra quien agrede como en el caso de *Martereau*, donde el poderoso se convierte en un indigente “tierno indefenso tiritando de frío... párvulos arrojándole piedras... el rostro pintado ridículamente con andrajos grotescos, ella empujándolo cada noche a hacer de payaso, a gritar cocoricó en el escenario a los gritos, bajo las risas, los abucheos...”<sup>36</sup>

Sarraute, *El señor Martereau*<sup>35</sup>.

Todx actante social usa el arma de los lugares comunes sea cual sea su estructura, es la forma degradada de la reciprocidad que funda el contrato de intercambio. Pero el conflicto causado por las dos modalidades de relación con el lenguaje (locución e interlocución) no es imposible de superar, sea cual sea el punto de vista. El material novelesco de Sarraute envuelve este doble movimiento, este abrazo mortal con las palabras violentas, vehementes, pasionales, que me hacen decir que el paraíso del contrato social no se encuentra más que en la literatura, donde los giros (por su violencia) son capaces de contrarrestar toda reducción del *yo* a un denominador común, de resquebrajar el tejido cerrado de los clichés e impedir incesantemente la organización de un sistema de sentido forzado.

Las palabras de Sarraute, aquellas que triunfan gracias a los tropismos, esos signos de alarma (apodos, condena, destierro), son el magistral contracanto que se despliega contra el discurso (los *clichés*, los lugares comunes, la expresión falsa, el espejismo, los prejuicios, el buen sentido, el discurso de moda de lxs intelectuales). Así como son, conforman los objetos, hechos de expresiones y palabras. Sarraute doblega las palabras, las hace prisioneras, palabras aladas, porque su movimiento vivo ritma en el interior de la escritura. Su tratamiento del lenguaje hace que el texto no permanezca fijo en la página, porque tiene la movilidad de las palabras. Tipográficamente, gramaticalmente, sintácticamente, se ve escindido, estallado, lleno de puntos, guiones, comillas, cortado en círculos vivos que se deslizan, o incluso explotado como un cielo brillante de verano con sus constelaciones y estrellas solitarias. O el planetario.

Parece claro que allí donde Nathalie Sarraute trabaja la materia, el lenguaje que la ocupa, la diferencia entre la palabra hablada y palabra escrita, no es operativa.

El habla se atiborra de palabras y allí están todas, radiantes. Nos encontramos en el lugar del obrar literario donde el lenguaje aún es un crisol agitado por los destellos que hacen las palabras al entrechocar en el hervidero de su oficio. Se encuentran en bruto e indiferenciables del habla aunque las unas trabajen contra las otras y las otras contra las unas, cuando Sarraute las funde y les da forma bajo la coerción de los giros lingüísticos. Los tropismos (que provisoriamente llamo disposición de las palabras) son, ellos mismos, referentes a otro tipo de lenguaje (uno que no está en bruto). El discurso transmite el contrato social con todas sus minucias a cada instante de la vida humana.

Si la obra de Nathalie Sarraute necesita un cuerpo de conceptos descriptivos específicos, es porque es la primera y única en su género que ha sido escrita del lado del lenguaje, donde sea que se busquen los referentes en la vida, que aquí es la vida del lenguaje y la disposición de las palabras que, de pronto mientras leemos, se vuelven tan familiares que no sabemos si existían con anterioridad o si las inventó y nos enteramos que existen como Monsieur Jourdain descubrió que hablaba en prosa.

Los personajes de Sarraute están siempre en situación de discurso. Pero en lugar de que esas situaciones de discurso sean reales, como las que interesan a la ciencia, son simplemente imaginarias, ficticias, y por eso podemos hablar de personajes, de otro modo tendríamos que decir locutorxs. La única persona que está en situación de discurso real es la persona que escribe. Estamos frente a un caso particular de la literatura de ficción donde el referente de lxs personajes es ya un referente lingüístico, en tanto que lo que ocupa la narración, lo que construye la fábula, lo que es descrito y contado son los hechos, las circunstancias, los fenómenos que se relacionan con el lenguaje en acción, el

Como en cierta forma los personajes de Proust<sup>37</sup>, pero los de Sarraute se encuentran aún más constituidos por sus discursos.

Realidad  
del discurso

El niño de  
*Entre la vida  
y la muerte.*

habla, los actos de habla. En el caso de *Entre la vie et la mort* como en *Les Fruits d'or*, los actos de habla que suceden alrededor de lo escrito (una novela, *Les Fruits d'or*), y alrededor de quien escribe (se escribe *Entre la vie et la mort*). Sin embargo, los personajes de Sarraute, siendo perfectamente ficticios, tienen puntos en común con lxs locutorxs de lxs lingüistas, que no son menos fictixs cuando hacemos que hablen por medio de ejemplos. Sólo porque es una cuestión de ciencia no la llamamos ficticia sino *virtual*. Unas y otras existen a partir de frases que en el caso de la lingüística funcionan como ejemplos de la gramática y, en el caso de Sarraute, a partir de frases dichas no en la gramática, sino en la calle, el café o algún lugar, frases no reales pero pronunciadas por personas reales, escuchadas por la autora. Es un muestreo directo de la realidad que puede entrar inmediatamente en el libro, en la ficción, con todo el rigor de los ejemplos de la gramática, un muestreo del habla, de los discursos. Tal como lxs hablantes de la lingüística, estas personas reales son anónimas y sus discursos, que se vuelven elementos de la ficción, no se refieren jamás (o casi nunca) a ellxs mismxs, sino a personajes que van a "jugar con las palabras" en el texto y que llamo lxs interlocutorxs. Y como los personajes juegan con las palabras, ponen en escena el discurso, pero a diferencia del hablante de la lingüística, la escritora describe todos los actos contiguos al habla. Pues la ficción permite incluir los silencios, las interrupciones, los movimientos motrices que el discurso desencadena.

Uno de los efectos de la obra de Sarraute es desnudar el pacto social (el lenguaje), mostrarlo como es (el discurso) cuando está domesticado, tan esclavizado como quien lo habla y por quien existe en la realidad (como en la literatura) poderoso y liberador, si lx locutorx (todx hablante) hiciera de su acción de hablar el mismo trabajo que lx escritorx al escribir.



## Capítulo 3

### Las formas dadas: la literatura

“Un caballo alto como una montaña, de Palas un divino artificio / [lo construyen], troncos de abeto dan forma a las costillas [...] [Entre los troyanos] algunos se asombran de la ofrenda siniestra a la célibe Minerva / y del caballo admiran la masa [...] [Alguien] nos anima a traerlo de este lado de los muros y hacerle un lugar en la ciudadela / Es preciso llevar el simulacro al templo / con fuertes gritos todos lo exigen. / Nosotros derribamos nuestros muros, practicamos una brecha en las murallas de la ciudad. / Todos ponen manos a la obra a los pies del caballo, provisto de ruedas/ y aseguran el desplazamiento, las cuerdas de cáñamo al cuello/ tiran; ella monta hacia nuestra casa la máquina fatal...”

Virgilio, *Eneida*,  
Canto II<sup>38</sup>.

¿Pero y si fuese una máquina de guerra? Toda obra que tenga una forma nueva funciona como una máquina de guerra. Su sentido es demoler las formas viejas, las reglas y convenciones<sup>39</sup>. Todo trabajo literario importante es en el momento de su producción un Caballo de Troya, siempre se realiza en un territorio hostil donde aparece como algo extraño, inasimilable, sin forma. Después, su forma (su polisemia) y la belleza de esas formas lo arrastran. La ciudad hace lugar a la máquina tras sus muros. Es necesario que sea alojada para que pueda cumplir su tarea de socavar y minar las convenciones literarias y sociales, para devolverlas como algo caduco, incapaces de realizar transformaciones. Así es la obra de Sarraute, después de ella no nombraré a ninguna otra.

"Es imposible que no lo vean. Está ahí, surgiendo de nada. Se levanta, se despliega con seguridad, con tranquilidad audacia".

"En el centro hay algo indestructible. Un núcleo que no es posible desintegrar, hacia el cual convergen todas las partículas, alrededor del cual gravitan a una velocidad tan enorme que dan al conjunto la apariencia de inmovilidad. A su alrededor las ondas se esparcen, todo oscila, todo a su alrededor vibra, acercarse es empezar a vibrar..."

"Hay en la forma, en la que ha posado una violencia contenida, una agresividad siempre controlada que le permite morder el blando gris del ambiente".

Sarraute,  
*Entre la vida  
y la muerte.*

"Está ahí. No se sabe qué es... ¿es lindo o feo? No se sabe... ¿una maravilla? ¿un monstruo? Poco importa... la mirada pasa y vuelve a pasar distraída sin ver".

La máquina de palabras que se llama Caballo de Troya fue construida por Homero durante la guerra de Troya. Aunque el poema que trata directamente la guerra de Troya es *La Ilíada*, no es allí donde encontramos al Caballo, no se encuentra en el poema que relata la batalla frente a Troya como si fuera en directo, como un partido de fútbol, donde el Caballo es un elemento decisivo. Es otro relato, *La Odisea*, uno que trata indirectamente esa guerra, el que nos lo da a conocer, donde está en el centro pero como una escansión (aparece tres veces a intervalos regulares<sup>40</sup>), arrojado ahí, frente a Troya, sin juicio, sin descripción. Le corresponde a Virgilio darle la forma con la que lo conocemos hoy día, tal como aparece en las líneas citadas más arriba. Fueron necesarios siete siglos y medio para que esta máquina literaria tenga forma.

Es posible que haya tenido lugar en una noche durante su narración o que haya sido construida históricamente a lo largo de tantos siglos, la máquina de guerra

me interesa como parábola, porque me permite una paráfrasis, no sobre la intertextualidad entre los poemas homéricos y *La Eneida*, sino sobre la violencia de las formas literarias nuevas en el contexto de su época. Está claro que estoy viendo las cosas del lado de lxs fabricantes de Caballos, ¿qué es lo que ven lxs autorxs en el lugar donde instalan sus dispositivos? ¿Qué es el obrar literario? ¿Cuál es su lugar, su territorio? ¿Qué problemas prácticos encuentra quien se dedica al trabajo de la escritura? ¿Qué es el combate contra la forma? Dije que quien escribe tropieza necesariamente con el lenguaje bajo una u otra forma, lo que en un punto es extraño de decir porque, por definición, escribir no es tropezar con sino trabajar con. Digo esto porque muchísimas veces me irrito con lo que se da por sentado<sup>41</sup> y porque algunos críticos literarios postulan que el lenguaje es transparente para algunxs escritorxs (y lectorxs) y porque eso me parece imposible. "Que el lenguaje de la novela no sea, ni pueda ser... una pura transparencia... siempre me ha parecido evidente". Por ejemplo, desde el primer movimiento, el primer acercamiento, ya está todo lo que ha sido hecho con el lenguaje, la literatura, el lenguaje trabajado, las formas literarias, el vasto *corpus* de obras antiguas y modernas.

Desde el punto de vista de la crítica, el tema de las formas literarias, su campo y su materia, ha sido abordado de una manera totalmente nueva. Desde el formalismo ruso, lxs críticxs propusieron métodos, un cuerpo de conceptos, un vocabulario y, en definitiva, una teoría general, que modifica completamente nuestra comprensión de la literatura y de la crítica literaria. De algún modo se descubrió, se desnudó, su materia. La radicalidad de su procedimiento fuerza a que se aparte del análisis todo lo que resulta ajeno en su naturaleza (aunque fuera contiguo) a la materia en consideración, no co-extensivo, no-homogéneo, no-literario.

Sarraute, "Lo  
que busco hacer",  
*Nouveau Roman*:  
*Ayer, Hoy*, 2 <sup>42</sup>

Aquello que se llama extraliterario, extralingüístico. Su perspectiva es la de la ciencia. Es la necesaria. Los formalistas rusos, Jakobson, Bakhtin, Todorov, Genette, y por otra parte, Barthes y el grupo Tel Quel, ponen fin a la confusión crítica que caracteriza los estudios literarios. Sin embargo, trabajaron y trabajan en el *después*, si se me permite decirlo, aunque esté muy lejos de mí la idea de reducir a un metalenguaje el lenguaje crítico. Su aspecto y función poética forman igualmente parte del campo de la crítica literaria. Y todx escritorex trabaja en el *antes*, en el sitio del obrar literario.

Llamo lugar del obrar literario al espacio caótico en el que se fabrican los libros. Es el atelier de lxs pintorxs, una zona de trabajo, un territorio concreto y abstracto a la vez. No obstante, el obrar literario no tiene un espacio propio más que la página en blanco. La primera cosa que me gustaría discutir en relación al espacio del trabajo literario es la noción de heterogeneidad de la que ya hablé mucho. Aprendemos demasiado temprano que no se pueden sumar repollos y nabos, como tampoco dividirlos, multiplicarlos o restarlos, porque la diferencia entre los objetos anula la operación. Solo podrían participar de estas operaciones los objetos que pertenecen a la misma categoría. Pero las categorías mismas son elásticas<sup>43</sup>. De hecho, no hay nada que impida que nabos y repollos se sumen bajo la categoría de "hortalizas". Es que nabos y repollos no son de una naturaleza (sustancia) diferente. La imposibilidad de las operaciones entre unidades diferentes de la misma categoría es entonces relativa. Se puede seguir considerando la imposibilidad como relativa aunque si, en vez de asociar repollos y otra verdura, se empezaran a sumar, restar, dividir o multiplicar bulones y cualquier cosa, yendo un poco más allá de la abstracción y reagrupando la serie a sumar bajo la categoría "objetos". Lo mismo ocurre en la literatura.

En literatura un libro se puede producir por adición (montaje) de elementos con sustancias heterogéneas y provenientes de horizontes distintos. Cuando Levi-Strauss describe al objeto de arte como un *bricolage*<sup>44</sup>, clarifica no solo la estructura de cada construcción, sino que al mismo tiempo muestra que toda obra está compuesta de objetos rejuntados, de elementos azarosos, pero sobre todo lo que llama la atención en este tipo de *bricolage*, es la diferencia de naturaleza (¿de estructura?) de los elementos. El *bricolage* y su producto final desafían las operaciones lógicas.

Flaubert.

Aunque en este punto del trabajo, las formas literarias y la historia literaria pesan sobre el obrar, el punto de vista práctico caracteriza la situación y la comprensión de quien escribe con respecto a la escritura (y no solamente desde el punto de vista analítico). Qué hacer con lo que ya se encuentra con una forma dada. Poe en *The raven* elige "mostrar el *modus operandi* de algunos de mis trabajos... Es mi deseo poner de manifiesto que ningún punto de su composición remite a un accidente o a una intuición —que el trabajo se realiza, paso a paso, hasta finalizarse, con la precisión y la rígida consecución de un problema matemático". Así desnuda el procedimiento como lo haría la mejor tradición formalista.

Poe, *Filosofía de la composición*<sup>45</sup>.

*Tristram Shandy* de Sterne le permitió al formalismo ruso ilustrar lo que llama desnudar el procedimiento<sup>46</sup>. Es preciso añadir que el formalismo ruso no se encuentra dentro de la crítica literaria que desacredita el trabajo de quien escribe. No pensaron que se deba producir un *corpus* crítico de la obra para dar prueba de su validez. Exhibieron junto a la obra el procedimiento de *distanciación* en Tolstoi<sup>47</sup>, y es evidente que no es resultado del "accidente o la intuición". Flaubert, por ejemplo, que siempre vuelve sobre el proyecto de un manifiesto literario, explica con claridad su trabajo en

sus cartas<sup>48</sup>, por lo que se le podría reprochar la falta de exposición teórica.

Para volver a la *Filosofía de la composición*, como la llama Poe: "Descartemos, por irrelevante *per se*, la circunstancia —digamos la necesidad— que en primer lugar da paso a la intención de componer un poema". Es decir, se trata de las circunstancias y necesidades extraliterarias, que fueron objeto de crítica por largo tiempo y que hicieron que expulsemos a quien escribe y su punto de vista de la crítica. "Prefiero comenzar considerando el efecto"<sup>49</sup>. Esta cuestión (totalmente extraña al punto de vista *del antes*) rellena, colorea, determina la forma de aprehender las obras ya dadas por quien escribe. La lectura de quien fabrica se volvió hacia la técnica como Sarraute al hablar de Proust: "Está permitido soñar una técnica que lograría zambullir a quien lee bajo la marea de estos dramas subterráneos que Proust no tuvo tiempo más que de sobrevolar y que ha observado y reproducido en grandes líneas inmóviles." Los efectos de la técnica en quienes leen (en primer lugar, sobre sí): "Quien lee, en constante tensión, al acecho, como si se encontrara en el lugar al que se dirigen las palabras, moviliza todos sus instintos defensivos, toda su intuición, su memoria, su juicio y razonamiento". Encontrar un texto en el espacio de trabajo, es encontrarse con otros textos. Poder hacer un repertorio de las formas y elegir entre ellas. Poe, en su *Filosofía de la composición*, se interroga sobre la extensión que debería tener su poema comparándolo con el de Milton<sup>51</sup>. Sarraute trabaja el diálogo a partir de Proust, de Ivy Compton Burnett y de Joyce.<sup>52</sup>

Sarraute considera los problemas técnicos de la novela contemporánea durante su período de estancamiento, en función de lo que ya ha sido hecho. Kafka, Dostoievski, Camus, Balzac, Flaubert, Joyce, Proust, Woolf, se examinan desde el punto de vista de la forma que ella

cuestiona. En *L'Ere soupçon* (ensayos publicados entre 1947 y 1956), las siguientes técnicas se analizan críticamente: lxs personajes, la intriga, la "psicología", el monólogo interior, quién narra en la primera persona gramatical, el diálogo, el estilo (aquello que hace que una novela satisfaga "su obligación más profunda: descubrir lo nuevo"). Esta lectura crítica desde el punto de vista de quien escribe y que finalmente permite en Francia el renacimiento de la novela bajo el nombre de Nouveau Roman, se desarrolla en simultáneo a su investigación novelística.

Su lectura no sería la misma si no hubiera emprendido una búsqueda literaria que puso en cuestión las formas dadas (lectura y búsqueda) y que salva a todo un género: la novela. Poe está en un extremo de la cadena y Sarraute en el otro de este movimiento que desmitifica a quien escribe en tanto que persona inspirada, dándole una importancia explícita a quien lee e insistiendo en la lectura crítica de lx escritorx. Quien escribe lee lo que otrxs han escrito, escribe (movimiento dinámico de fricción con) lo que lxs otrxs no han escrito (movimiento de arrancarle a la lectura), y lee lo que ha escrito a la vez como autorx y como lectorx. Lx lector ideal es unx escritorx y lxs escritorxs con fama de difíciles rinden homenaje a sus lectorxs considerándoles escritorxs (reales o potenciales), con la condición de que se arriesguen a la aventura. Poe/Sarraute. Pero entre ambos extremos de la cadena, hay otros espíritus críticos, Baudelaire, Flaubert, James, Stein, Proust, Woolf, Joyce, y sin duda escritorxs rusos posteriores a Tostoi. Desbordando la cadena después de Sarraute hay otrxs, como por ejemplo Robbe-Grillet, aunque sus trabajos críticos hayan sido tan maltratados.

En relación a mi propio obrar, lo que la lectura me ha dado para poner a trabajar, es lo que Sarraute escribe sobre lxs personajes y lo que Grillet escribe sobre

la metáfora<sup>53</sup> (sus trabajos “ficticios” son los primeros en el tema); ambos determinaron completamente mi escritura. El trabajo con la palabra, palabra a palabra, el trabajo de cortar el texto, su secuenciación sobre otro plan para dividir la trama –un sistema literario riguroso (James ha hablado del punto de vista y de lxs narradores<sup>54</sup>), al que el formalismo ruso llama procedimiento –me llegan a través de Sarraute. Del lado de Robbe-Grillet viene el trabajo retórico, que me ha hecho practicar el uso sistemático de la lítote, evitar sistemáticamente la metáfora en el plano de la frase (de hecho, la metáfora extendida, en un párrafo, en un capítulo, o en la totalidad de un libro no está sujeta a su control), el uso del pretérito, de la repetición. Decirlo así es decirlo apresuradamente. Pero por el momento busco entender cómo lee unx fabricante, cómo se produce la lectura que trastorna su comprensión de la escritura.

En lo que a mí concierne, el grupo llamado de la *Nouveau Roman* (y cada unx por distintas razones) me enseñó qué es escribir. Su descubrimiento coincidió con mi aprendizaje y su conocimiento del trabajo literario constituyó una perspectiva nueva de lo que había comprendido cuando Todorov introdujo a lxs formalistas en Francia. Todo lo que ellxs me han enseñado ya tenía lugar en los aportes críticos de Sarraute, Butor, Robbe-Grillet, Pinget, Ollier, Simon. Fue importante para mí comprender lo que había pasado con lxs personajes de la novela, que quien escribe (creadorx, innovadorx) había sido destituido de su rol de titiriterx, y que las cosas estaban pasando por otro lado.

Fue importante saber cómo la trama (en todos los niveles de la narración) había sido minada por dentro. Como si el tiempo –esa noción filosófica y científica arbitraria– de la novela se hubiera convertido realmente en el tiempo de la novela y no pudiera existir más que con una temporalidad propia sin referencia al tiempo



real: por eso los tiempos estallados de las secuencias narrativas, por eso la ralentización de esas mismas secuencias (en el caso de Sarraute, la perspectiva de lo que se está narrando está ralentizada).

Era importante saber que escribir es un trabajo material del que no se puede escapar a través de las ideas. Comencé a escribir en el período donde un desagraviado realismo socialista intentaba imponerse como norma por la fuerza, y donde quien escribiera sin acatarlo podía ser considerado un burgués reaccionario, anti-humanista.<sup>55</sup> Era importante que el grupo de escritores de la Nouveau Roman revelaran, descubriendo la maniobra intelectual que tal dictado imponía, al probar que si la escritura se vinculaba a la historia, el trabajo de quien escribe dependía, antes que nada, de la historia de la literatura, y que se puede tachar de idealismo a los gobiernos, partidos e individuos que han pretendido que la ideología, las ideas, la línea del partido y el bien del pueblo están antes en el trabajo literario y afirmaron que la pintura debe ser figurativa (el arte abstracto prohibido en URSS) y que las novelas tenían que ser "semejanzas", es decir, tenían que estar basadas en lo que ellos mismos llamaban "vida". Sus ideas son ideas y no son trasladables a la materia o al espacio del trabajo literario hasta que no tengan una forma literaria.

En cuanto a la lectura, el aprendizaje con la Nouveau Roman liberó los géneros literarios de una visión que los constriñe. Se los puede rechazar por haberlos superado, se puede considerar (y es a lo que tiende la crítica), como que jamás existieron en estado puro, o como Sarraute, se puede considerar que la novela existe, no está muerta, pero necesita ser renovada constantemente. Igualmente se puede, en el obrar literario moderno, hacer como los críticos: se pueden desmontar las grandes máquinas épicas, trágicas,

Genette,  
Todorov<sup>56</sup>

cómicas, novelescas y extraer sus elementos, los fragmentos formales de un género, a veces solo un índice de refracción y hacerlo actuar sobre otro tipo de armado, modificándolas así sistemáticamente.

Hace largo tiempo que la epopeya pasó de moda y podemos decir que el género se ha extinguido. Sin embargo, *Guerrilleras* fue construida a partir de elementos extraídos del género épico y la gesta está simbolizada tipográficamente con un círculo: hay elementos maravillosos paganos (las diosas), hay una protagonista heroica, una protagonista colectiva sostenida por una persona gramatical. Al mismo tiempo, mi aprendizaje con la Nouveau Roman me hizo trabajar la forma con las técnicas nuevas. No existe "la historia" de este protagonista, es decir, no hay una historia continua sino una serie de historias fragmentadas que multiplican el sentido del relato, lo vuelven polisémico sin destruir su universo. El texto está basado en secuencias cortas, la cronología de la narración está invertida, ya que el comienzo está al final del libro.

Las tres partes que conforman *Guerrilleras*, aunque separadas por un círculo, no son herméticas entre sí, hay secuencias libres, que desde el punto de vista temporal de la narración, podrían estar en alguna de las otras partes del libro tanto como en la que se encuentran. Algunas podrían ser desplazadas a otra sección sin modificar al personaje colectivo ni impactar sobre la economía del relato.

Aprender, por otro lado, la relación de las obras no es sólo una cuestión de lectura, puede ir acompañado por la escritura, como en la imitación sistemática del ejercicio que practicó Proust con Flaubert, equivalente a la copia en pintura para aprender a dibujar. Sería interesante saber si Proust es un caso atípico o, si, por el contrario, la copia es parte del aprendizaje. Pero menciono el aprendizaje solo de pasada porque, ¿podemos hablar

de aprender después que unx escritorx haya publicado su primer libro? Puede que no, y sin embargo, para cada uno de ellos, entramos en el sitio del obrar como si fuera el primero.

Ya que hablo de Proust, de leer a otrxs escritorxs y de aprehender las formas literarias, en un plano diferente hay palabras y grupos de palabras, extraídas de otros escritos, que emigran de uno a otro para reverberar en el texto, lo engordan, se vuelven huella del nuevo texto, como quien diría, una pincelada en la pintura: quien lo lea o escuche lo reconoce inmediatamente. Así “del lado de (*du côté de*)” que Proust ha extraído de la primera *Educación sentimental*<sup>57</sup> que existe en su sentido geográfico como “el camino de Méséglise” y sufre las transformaciones y la fortuna que conocemos. “Una vez más (*un fois de plus*)” y estamos en una novela de Robbe-Grillet<sup>58</sup>. Sin embargo, apenas abrimos *Portrait d'un inconnu*, encontramos en la primera línea: “*Un fois de plus je...*”. Este efecto está ligado a una escasez<sup>59</sup> de palabras, cada vez que basta uno solo (como en el caso relevado por Genette en relación a Stendhal: “aquella mujer tan dulce”<sup>60</sup>). Este efecto es chocante porque va mucho más allá del que suelen producir una o dos palabras. Se diría que estas palabras funcionan en el texto como procesos activos, están cargadas y, a su vez, cargan el texto. Pulularon, venidas de un texto extranjero para mejor multiplicar su efecto de enjambre. Reverberan, modulan y tienen una forma total.

Aquello que llamo el primer movimiento del trabajo literario, la mirada crítica sobre las formas ya dadas, y que implica una aproximación pragmática, caracteriza (como para lxs críticxs que trabajan con el *después*), su relación con el lenguaje trabajado, con la literatura. Este es un trabajo del que nadie que escriba puede prescindir. Sin este trabajo no hay escritura posible, e inclusive, cuando quien escribe tropieza consigo mismx

(como parece ser tradicionalmente el caso). Hay todo un cuerpo crítico constituido por lxs escritores (incluyendo, por ejemplo, los prefacios de Racine a sus obras) que, si bien no tienen el espíritu ni el rigor de la crítica moderna, porque constantemente cambia de nivel y aborda fenómenos diferentes con el mismo vocabulario (sin crear categorías), indica claramente la dirección de búsqueda, la práctica, las preocupaciones de quienes escribieron. Su objetivo no es describir sino permitir hacerlo. Estaría indicado realizar un trabajo específico sobre este cuerpo crítico en función de que permite comprender la distancia (el fracaso) entre las intenciones de quien escribe y la realización de sus proyectos.

Genette lo hace  
con Proust y  
Stendhal<sup>61</sup>.

Ya traje algunos nombres hasta la Nouveau Roman pero no dije nada sobre las limitaciones de escritores como Ricardou y el grupo Tel Quel cuya actividad crítica me parece superior a su trabajo de escritura. Para ser justxs, esta idea de que unx escritorex no siempre sabe lo que está haciendo es compartida por lxs mismxs escritores respecto a lxs demás y a ellxs mismxs. Porque cuando se busca innovar se trabaja a ciegas, penosamente, como un topo, los únicos elementos conocidos son los puntos de referencia y los destellos en la oscuridad. Trabajamos a ciegas porque lo que hay que hacer todavía no está ahí, al principio no hay nada para mirar, excepto la página en blanco (que está ahí por la oscuridad) y se está a ciegas en el blanco de la página.

## Capítulo 4

### El lenguaje a trabajar

#### 1 - De la palabra convencional a la palabra en bruto

Cuando se hace un libro hay un cambio estructural en la actitud crítica. Aunque la aproximación crítica en la lectura de otros textos (en tanto escritorx) haya sido pragmática, incluso si ya se ha comenzado a trabajar en una obra, la lectura la mantiene en un estado homogéneo, creado por el tenor de su forma terminada. Pero en el momento de hacer, es necesario ponerse en contacto con la heterogeneidad total, con los materiales heteróclitos a partir de los cuales se formará lo homogéneo. Los materiales que van a componer la sustancia final son diversos en todos los sentidos posibles. Hay elementos de origen abstracto y naturaleza distinta, algunos provienen de la filosofía, otros de la lingüística, otros del lugar común, otros del discurso. Por ejemplo, en Sarraute, el lenguaje interviene la lengua, el lugar común, el discurso, las palabras, el lenguaje poético y el lenguaje en bruto que lo ha hecho posible (vocablos aislados, grupos de palabras). Pero, diciéndolo así no menciono más que un cierto nivel de abstracción, se podría hablar también de formas literarias heterogéneas (diálogos, contracanto, descripciones). Hay elementos igualmente materiales que van a entrar en composición con los anteriores para crear un corpus homogéneo. A continuación me detendré en este punto, no sin antes recordar que esta confrontación de elementos heterogéneos para componer algo

homogéneo —una forma— ocurre en el medio de lo que llamo el lugar del obrar literario.

Es necesario mantener un punto de vista crítico hasta estar inmerso en la situación en pos de realizar, en la superficie de la página, tal vez todavía indecible, algo que sin embargo existe, y que se mantiene ahí como en el filo de una navaja. Para mí, el elemento más importante en esta masa heteroclita que remueve la escritura consiste, en lo que Nathalie Sarraute llamó el lenguaje en bruto (como Mallarmé): los vocablos. El lenguaje aún sin trabajar, en oposición al “lenguaje esencial” o poético: “Jamás pude trazar las fronteras entre novela y poesía. La distinción que hace Mallarmé entre ‘lenguaje en bruto’ y ‘lenguaje esencial’ me parece que debe aplicarse, obviamente, a la novela. Como en la poesía, el lenguaje de la novela es un lenguaje esencial”.

“Lo que intento hacer”, *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui*, 2<sup>62</sup>.

“Lenguaje en bruto”, qué bella forma de designar la materia prima con la que se trabaja. “Hay furia contra el lenguaje y gritos de amor para el lenguaje en quienes escriben. Me preguntás por qué uso el lenguaje. ¿Por qué unx escultorx trabaja la arcilla o el mármol? Porque ama esos materiales<sup>63</sup>. Las palabras yacen como materia prima a disposición de quien escribe así como la arcilla está a disposición de quien esculpe. Por lo tanto, el lenguaje como materia prima es en sí mismo un fenómeno heterogéneo, se encuentra en la realidad tanto como en sus propias producciones. Si imaginamos el Caballo de Troya como una estatua, es decir, una forma con dimensiones, entonces se le debe dar la naturaleza simultánea de un objeto material y una forma. La escritura no es otra cosa.

Sin embargo, lo que es del orden de la escritura se complica porque el material utilizado para fabricar, la materia prima antes de que emerja la forma, siendo lenguaje, es materia y forma. Contrariamente a lo que piensa la gente que confunde el significado con

el referente y que rectifica su error al darse cuenta de que están llamando significado al "mensaje", la materia prima de la escritura no es real, sino un sistema de significación primario. Las palabras son, cada una de ellas, como el Caballo de Troya si fuera una estatua, cosas materiales y simultáneamente, un sentido. Y es porque tienen sentido, que son abstractas. Condensan lo abstracto y lo concreto, son completamente diferentes a los otros medios que se utilizan para crear arte. Colores, piedras, arcilla y, en la música el sonido, son materias primas privilegiadas o, digamos, simples, en el sentido que no son, antes de ser trabajadas, portadoras de un sistema de significación y de sentidos como ocurre con el lenguaje. Mejor aún, una vez que se han convertido en forma pueden o no tener un sentido, no existe el imperativo del sentido en la pintura, en la escultura o en la música. No se espera que estos objetos de arte tengan un sentido, o si lo tienen, no se exige que sea el interés del espectador o de la audiencia por fuera de su factura, ni se espera que exista una distorsión de la relación entre la materia original y el producto derivado.

En el caso de la pintura, la misma crítica periodística se ha mantenido más cerca del objeto real que se presenta para su contemplación. La ilusión de imitación de la vida y de la naturaleza que Cézanne, el impresionismo, el cubismo y el arte abstracto parecieran haber liquidado, ha persistido largamente en la literatura y puede que todavía persista. Es como si para quien lee no se pudiera estar nunca seguro de encontrarse frente a la literatura ("la gran literatura"), como si se encontrara frente a las famosas "uvas de Zeuxis", más verdaderas que la naturaleza pues los pájaros intentaban picotearlas, es decir, un espejismo. Las "frutas de oro", tema de uno de los más bellos libros de Sarraute. El sentido parece ser un imperativo categórico en la literatura que llega también a los textos poéticos.

"Lo que ven los pájaros", *La era del recelo*<sup>64</sup>.

Derrida<sup>65</sup>.

Sin embargo, nadie que escriba, sea quien sea, puede obviar la materia prima, como tampoco quien pinta, esculpe o hace música. Quien escribe ha construido un cuerpo sólido que puede ser manipulado de un modo u otro. No es el gran cuerpo de los signos desarticulados, desmantelados, reducidos, cercenados, que nos brindan lxs lingüistas. Para quien escribe, en primer lugar, hay un cuerpo de palabras con existencia material de cierto impacto y violencia. Los significantes de lxs lingüistas, las formas, son al mismo tiempo formas materiales. Es en el significante que se encuentran reunidos los dos aspectos más marcados del lenguaje, lo concreto y lo abstracto. En cuanto a sus “huellas”, los significantes son tan abstractos como una cifra. Sus sentidos no están dados, sino que están mediados por el significado. Pero siendo este signo abstracto, el significante está en su manifestación, en su producción, en un objeto material real. Las palabras pesan según los diferentes tipos de entintado. Incluso cuando una palabra no tiene peso, en el procedimiento óptico ocupa un espacio, tiene una extensión y una altura —un ancho—, tiene las cualidades de un objeto plano acotado sobre una superficie (no hablo más que de la palabra escrita, pero la materialidad de la palabra hablada y sonora, prerrogativa de lxs lingüistas, está dada por sentido).

Necesito insistir sobre la materialidad del lenguaje escrito, ya que es con el que se enfrenta quien escribe cuando pretende trabajar una materia prima. Pero como por lo general en las prácticas lingüísticas las palabras se toman por sus sentidos (el lenguaje es como *La carta robada* de Poe<sup>66</sup>, evidente e invisible), en los intercambios sociales, en la interlocución o en las búsquedas de las distintas disciplinas científicas y filosóficas, el conjunto de las palabras, el vocabulario, está atrapado en lo pegajoso del sentido. Es así que los



sentidos convencionales (que Barthes llama “la cocina del significado”<sup>67</sup>), llegan cargados y no están “en bruto”. Antes de llegar al punto donde Sarraute hable, recordando a Mallarmé, y diga que hay lenguaje en bruto y lenguaje esencial, es preciso hacer sobre el lenguaje una operación de reducción que lo devuelva “al grado cero”, que lo despoje de su sentido convencional con el fin de transformarlo en materia neutra, prima.

Esta operación no es una operación menor y, a decir verdad, no sé si se ha hablado de este tema de modo sistemático. Toda persona que escribe debe tomar las palabras y desnudarlas. Están las palabras en tanto unidad aislada y también las palabras asociadas. De nuevo nos encontramos en el medio del *lugar del obrar literario*. Me parece que esta operación, sumamente concreta, de construcción (o deconstrucción, que resulta ser lo mismo<sup>68</sup>), se toca con o es contigua de otra, que generalmente se considera en términos filosóficos y que se llama universalizar (“quien escribe tiende a lo universal”). Esta última operación aparece como un desplazamiento de lo singular a lo universal. Pero necesariamente hay un movimiento que es previo a todo intento de universalización, un movimiento que va hacia lo particular. Creo que ese movimiento se realiza al ras del texto en el trabajo sobre las palabras.

Es preciso obtener una palabra en bruto como un diamante antes de ser tallado, la palabra en su caparazón, llena de posibilidades. Al principio son tal como las conocemos en la lengua y la literatura, tan lejos del estado bruto como lejos están las imágenes de personas disfrazadas y encorsetadas del cuerpo desnudo. Pero existe el diccionario, ese alter ego de los escritores. Allí se encuentra la cantera del obrar, donde las palabras yacen como materia. En cualquier caso, es el elemento, el lugar elemental, el más semejante. Provee, es evidente, material ya heterogéneo, porque

proporciona los sentidos y las formas (incluyendo las formas retóricas).

El lenguaje yace  
allí, sin utilizar,  
al descampado.

Sin embargo, el diccionario es distinto a todas las otras formas en que se manifiesta el lenguaje porque provee un cuerpo global en un orden (el orden alfabético) que no produce sentido y que expone a las palabras brindadas una a una en su materialidad (escritural, gráfica). No será más que una enumeración, y en ese sentido lo que ofrece es la aprehensión de una diacronía, un orden discontinuo donde el lenguaje jamás ofrece su uso ya que, para estar actualizado, tiene que obedecer a una sintaxis (un orden sincrónico). Igualmente hay una forma literaria que tiende a evitar la sincronía y la sintaxis, el poema. Con frecuencia, cantidad de poemas cambian el aire del lenguaje al que estamos expuestxs en virtud de su compromiso con un lenguaje inocente y desnudo. No está en bruto en el poema porque ha sido trabajado, pero está desordenado, deconstruido, desmitificado, chocante. Porque el poema es la forma que habita más cerca de las palabras en su estado bruto, la más fiel a la palabra en tanto unidad porque, cualquiera sea el sentido que se le encuentre, no habrá allí una producción de personajes, intriga, espacio escénico, diálogo, monólogo y todo lo demás.

Stein, en una  
conferencia en  
Estados Unidos.

Se espera del poema, más que de cualquier otra forma literaria, que descanse del lado de las palabras, que las compense (las redima), que las batalle, que las restituya en tanto nuevas y específicas en sí mismas. "Una rosa es una rosa es una rosa... creo que en esa línea la rosa es roja por primera vez en cien años en la poesía inglesa"<sup>69</sup> (después esta línea se volvió un lugar común, es cierto, pero tuvo su virtud aunque en el presente solo sea emblemática, y la mayoría de las otras líneas de Stein conservaron esa virtud). Si cuando hablamos de palabras, se resbala sin cesar bordeando el efecto que producen, es porque son indisociables desde el punto

de vista del hacer, aunque solo sea porque *ix* artesano de las palabras las experimenta primero al leerlas, las prueba, comprueba sus efectos sobre sí, y esto forma parte de su trabajo.

Esta operación de singularizar, cuando se enfrenta a las palabras se realiza más o menos conscientemente en la situación de quien habla y elabora el vocabulario del que dispone, lo vuelve paradigmático, lo examina antes de decir *yo*, se apropia de este modo de su forma de hablar y de las idiosincrasias que le hacen un hablante en particular. Proust y Sarraute construyen todos sus personajes a partir de este hecho lingüístico que hace que cada persona, dotada del uso de la palabra, sea una existencia aparte, única cada vez. ¿Cómo describir esta operación de singularización por la cual quien escribe a la vez desnuda (*strip*) las palabras y se apropia de ellas al punto de que quienes las lean sin saber de quién son, digan: esto es de Pascal, esto de Stein, esto de Sarraute, concediendo un partitivo globalizante a su texto desde la primer línea, tal vez desde las primeras palabras: "I took individual words and thought about them until I got their weight and volume complete and put them next to another word"<sup>70</sup>. O inclusive: "What did I do I caressed completely caressed and addressed a noun". Incluso eso es "un ensueño de las palabras" y "un ensueño sobre las palabras", "como aquellas que Proust ha consignado, entre otras, en una página célebre de *Swann*", como aquella que practica Gérard Genette autor de "día" y de "noche". Actúa "en una suerte de exploración pre-literaria [pues] la materia lingüística está formada por una suerte de ensueño activo, simultáneamente acción del lenguaje sobre la imaginación y de la imaginación sobre el lenguaje"<sup>72</sup>.

Para Sarraute, esta imaginación alrededor de las palabras donde aún nada existe, está acompañada por un hundimiento radical en lo "no nombrado", una búsqueda

Stein, "Poesía y Gramática"; *Escrituras y lecturas*<sup>71</sup>.

Genette, "El día, la noche", *Figuras II*.

Sarraute, "Lo  
que intento  
hacer", *Nouveau  
Roman: hier,  
aujourd'hui*, 2.<sup>73</sup>.

de absoluto en la materia subjetiva, en el *yo* antes que sea (de)formado por el lenguaje convencional, por el discurso. En un primer momento se trata de alejarse del lenguaje, para "jugar con las palabras" como hace la criatura de *Entre la vie et la mort*, que "se aleja para ir más allá... a esas regiones... silenciosas y oscuras donde aún ninguna palabra ha sido introducida, en las que el lenguaje todavía no ha ejercido su acción de secar y petrificar, hacia donde no hay sino movimiento, virtualidades, sensaciones vagas y globales, hacia lo no nombrado, que opone a las palabras una resistencia y que por lo tanto las reclama, pues no puede existir sin ellas".

*Entre la vida  
y la muerte*,  
Sarraute<sup>75</sup>.

En un segundo momento, no se podría estar lo suficientemente cerca de las palabras como en una pasión que ciega. Pero no actúan las mismas palabras, al final de la batalla feroz por lo no nombrado, contra las palabras: "caballos de circo bien vestidos que siguen ese camino familiar, esa línea inscrita en nosotros desde siempre. Sabe dios porqué ... borrada rápidamente".<sup>74</sup> Lo que emerge en el trabajo más solitario de todos, "en el secreto y el silencio de la escritura", en eso que Genette llama "juego mortal", frente al que se cede, "todo se desvanece, se aleja como si se fuera a perder el conocimiento", son las palabras que empiezan a brotar... Las palabras rezumando una fina estela de gotitas temblorosas, que se posan sobre el papel".

Sarraute, "Lo que  
intento hacer",  
*Nouveau Roman:  
hier, aujourd'hui*, 2.<sup>76</sup>.

Entre lo no nombrado y el lenguaje, que no es más que un sistema de convenciones extremadamente simplificado, será necesario que se realice una fusión para que, patinando uno contra otro, se confundan y se integren en un ensamble siempre amenazante y produzcan un texto. Esto es lo que sucede en el lugar del obrar antes del advenir de las palabras en bruto, donde se va encontrando su forma. Este es uno de los temas de *Entre la vie et la mort* y es un tema que nunca

fue abordado en una novela, he aquí algunas de sus páginas (con cortes):

"Solo, replegado sobre sí mismo, no hace nada. Verdaderamente nada. Nada a lo que la palabra hacer se pueda aplicar. Flotando durante horas, rondan, se atiborran, desbordan en balbuceos informes, a borboto-nes [...] por momentos es tanto el abandono en que se encuentra, es tan fuerte la sensación de soledad, de silencio, mientras atraviesan, como efluvios, hedores, que hacen pensar que nadie, probablemente, se ha dejado transportar tan lejos, que no ha retornado porque nunca nadie contó una experiencia de este tipo. [...] De la sustancia blanda con un olor insípido se ha filtrado como un vapor, una niebla... se condensa... las gotitas de las palabras se elevan en un fino chorro, empujándose unas a otras y volviendo a caer. Otras ascienden e incluso otras... Ahora el último chorro ha caído. No queda nada".

"Es absolutamente necesario volver a empezar. Dejar-se inundar de nuevo... Dejarse flotar, replegarse sobre sí, a merced del más débil remolino. Aguardando esbozos, en el espesor del barro de los tanteos por desplegarse, esos pliegues hasta que desde allí de nuevo algo surge..."

"Allí le parece percibir... se diría que hay como latido, un pulso... Se para, recomienza con más fuerza, se detiene nuevamente y vuelve a comenzar... Es como el pequeño ruido intermitente, obstinado, el rayón, el ligero picoteo que revela a quien escucha, por completo tendido en el silencio de la noche, una presencia viva..."

"Se agranda, se despliega... cobra vigor, la frescura intacta de los brotes jóvenes, las primeras hierbas, crece con la misma violencia contenida, empujando delante de sí a las palabras... Se atraen unas a las otras... Su fino chorro se extiende lentamente... El impulso de

repente se vuelve más fuerte, es una erupción breve, las palabras irresistiblemente se vuelcan y luego todo se calma”.

“Ahora que el tumulto ha cesado, puede tomarse su tiempo y mirar bien, observar con atención esa forma de una corriente única que las palabras han levantado.

“Se diría que aquí las palabras dispersas en desorden se confunden. Es preciso desplazarlas... que permanezcan en los contornos de una perfecta nitidez”.

“Examinándolas con más atención, hacen pensar más que nada en las valvas, en los pequeños guijarros, lisos y redondos, atravesados por un filamento. Se las puede cambiar de lugar y observar el efecto. Se puede encontrar otras que se presentan espontáneamente. Otras que dan a la forma trazada una mayor fuerza y pureza. Otras que se sabe con seguridad es imposible cambiarlas, bien se podrá buscar, y será imposible encontrar aquella que pueda tomar su lugar”.

“Se despliegan, el filamento que las atraviesa se tensa, vibran... se escucha cómo se expanden sus resonancias... A solas con ellas, se endereza por completo, dejando fuera la sustancia blanda e insípida donde estaba sumergido, encantado con sus movimientos, las ubica y desplaza para que formen arabescos más hábilmente dibujados. La vibración amplificada, ahora es una música, un canto, una marcha desacompasada, los ritmos creándose unos a otros, como atraídas, las palabras, llegan de todas partes... Sigue, con fascinación, sus movimientos, ascienden, descienden, todavía esbeltas, vuelven a caer... Las guía con precaución. Las encuentra ahora como habituadas, sometiéndose ellas solas a un cierto ritmo... Se prensan, se elevan... Espera el momento donde habiendo alcanzado una cierta altura, retroceden sobre sí mismas... Las palabras ahora tienen más brillo, siempre presentan otros más raros,

más exquisitos, el juego de matices, los resplandores son más sutiles, su melodía más sabia, se hace siempre más amplia, como producida por un concierto de instrumentos... Es el momento conveniente para detenerse [...] Se ha alcanzado un límite".<sup>77</sup>

## 2 - Las palabras materiales

En su ensayo de lingüística general, Kristeva menciona la creencia Dogon según la cual el lenguaje es materia, por lo que no es distinto a los objetos físicos que lo rodean. Los Dogon tienen razón, pues las palabras son realmente objetos materiales, físicos, y decir que los Dogon no las diferencian de los objetos que las rodean, puede simplemente querer decir que no les dan un tratamiento distinto al de los otros objetos físicos en sus categorías (las clasifican dentro de los objetos físicos). Esto no quiere decir que no realicen la distinción entre este tipo de objetos y los otros, que no distingan la dimensión simbólica, abstracta y su significado.

Julia Joyaux,  
*El lenguaje, ese  
desconocido*<sup>78</sup>.

¿Cuál es la noción de materialidad que aparece en Saussure? La materialidad, para los lingüistas parece referirse, sobre todo, a lo que Jakobson llama "la estructura acústica"<sup>79</sup> y Saussure "la imagen acústica" (una imagen acústica que dejaría huellas, una impresión en la conciencia luego de su recepción, como círculos en el agua). Como subraya Derrida, la lingüística que trabaja sobre el discurso y la lengua, alude sin cesar al lenguaje como oralidad y privilegia esta forma<sup>80</sup>. El lenguaje escrito puede pensarse a través de todas las metáforas con las que se designa al lenguaje hablado.

La materialidad de las palabras en este caso no se puede reducir a su estructura acústica. Porque quien escribe, en primer lugar, se ocupa de un cuerpo sólido (una extensión, una superficie) que debe ser manipulado de alguna manera. Gertrude Stein habla de un

volumen y un peso de las palabras, de su dimensión en el espacio y, en efecto, es sobre la superficie de la página donde está el cuerpo sólido. Su volumen es una extensión donde se lee en dos dimensiones. Toca el ojo. Volviendo a las metáforas que se utilizan para el habla, encontramos verbos como golpear, chocar, romper, conmocionar, estremecer, perturbar, sacudir, azotar, remover, desfigurar, perforar, alcanzar, clavar, matar, abatir, apuñalar, envenenar, tronar, fulminar, rematar, dar el golpe mortal, sorprender, desorientar, aturdir, pasmar, nublar la vista, manifestar, trasportar, embriagar, embelesar, extraviar. La metáfora de la acción de estos verbos en relación a las palabras habladas también puede calificar a las palabras escritas, de tal modo que las podemos imaginar tocando la mirada. El plano visual se presta del mismo modo que el espacio sonoro a la actualización del lenguaje y eso le permite, a la vez, a reverberar sobre la página y tras el ojo, en el cerebro y sus agentes, al infinito, bajo las formas más crípticas, más emblemáticas, más abstractas, en un intercambio oscuro y secreto con la consciencia. Ésta es sin dudas la dimensión de su realidad menos conocida. Lo cual quiere decir que una palabra realiza en la consciencia por su forma material, la más en bruto, la más desnuda de sentido, la más concreta y abstracta a la vez (cada palabra es un Caballo de Troya), donde reside como virtualidad y como jugador en actividad –hago lo que puedo para no describir lo que la consciencia *hace* en este caso, porque no puedo hacerlo. Estamos ante el tema del lugar por donde se accede al lenguaje, por donde es asido, permitiendo en un solo movimiento, el surgimiento de un *yo* único que habla y del lenguaje escrito que forma parte del contrato social. Es uno de los componentes de Sarraute, el contrato que promete y decepciona. Si un simple hablante, un usuario cotidiano del habla no dispone del tiempo necesario, en cada acto de habla, de practicar de un modo satisfactorio la



operación de transmutación, para quien escribe ésta es parte de su tarea. Las palabras deben pasar por la criba de la consciencia para poder ser utilizadas como materia. Allí flotan, aún no son prisioneras de la página, allí están más próximas a su virtualidad, aferradas a su forma visual sin estar aplastadas, todavía, por el significado. Están disponibles para el ensueño.

Permítanme dar un ejemplo de la brutalización de las palabras en *El cuerpo lesbiano*. La apuesta era triunfar sobre las palabras tan pregnantas de la pornografía. Aunque estas palabras se impongan tanto en el plano ideológico, me pareció que sólo un cuerpo totalmente nuevo y en principio enteramente visual, sería capaz de reducir a la nada (durante la duración del libro) este otro "lenguaje" institucionalizado. De ahí la aparición sistemática y manifiesta en el *corpus*, de palabras describiendo el cuerpo humano, términos clínicos y médicos, elegidos por pertenecer a un vocabulario técnico-científico y, por ese motivo, menos investidos totalmente por la ideología (si bien hay algunos músculos, nervios y partes "vergonzosas", la vaina inoportuna [vagina] y su "himen", son palabras puestas allí para demostrar que la realidad física [la naturaleza] y la realidad de las palabras no son semejantes).

Me pareció que las palabras reducidas a su forma más simple podrían yacer como un *corpus* textual paralelo al texto, partir de nuevo como si nunca hubiera pasado nada, en el júbilo de sus letras y de sus formas, convocadas únicamente por el placer de hacerlo. También era para darles carta blanca y todo el impulso de su ensueño (que estén enteras, que lo alteren todo) con el fin de que realicen, si fuera posible, una transformación de la realidad social. Una manada de Caballos de Troya, desarmados, realizando ofrendas a una diosa. Feliz si las palabras de los poemas, las que "cantan" ese mismo cuerpo, regresan a la página de derecho, a la página

de historia, a la página médica, convertidas, cargadas de una dimensión nueva, poética.

Necesito llegar a ese *shock* que, creo, dan las palabras cuando toman una forma literaria. Me parece que la vertiente de las palabras que materialidad desencadena el *shock*. Esta experiencia de las palabras cuando producen una conmoción es una experiencia literaria, tanto como una experiencia de lectura y una experiencia del lenguaje como materia prima en la infancia (no sabría decir cuándo). En los dos últimos casos, las palabras son inocentes, se encuentran despojadas de su significado cotidiano, en este caso literario, porque las palabras fueron trabajadas para que retornen a su estado en bruto, inocentes, luego cargadas de nuevo ("esenciales").

En la infancia se trata de la experiencia cuando las palabras, todas las palabras, son aprehendidas y portadas como principales. Shklovsky hace un problema de la experiencia de los hechos y las cosas, lo define como una "visión" y luego como una repetición de la primera experiencia, "un reconocimiento", tal es el tenor de la experiencia cotidiana que ni aferra ni aprehende los hechos como en una revelación, un trance. Para Shklovsky, la tarea de quien escribe es recrear esa primera visión de las cosas en su potencia y su fuerza, un torcer el reconocimiento banal de los objetos físicos como las calles, las casas, las nubes, los cielos, las personas, el mar, los árboles<sup>81</sup>.

Para mí es fundamental encontrar una visión, fuerte y clara, a través de este laberinto de palabras que tocan y trabajan, que pululan y reverberan con fuerza, ellas mismas reales, tocando la realidad del cuerpo social. Pero no se trata de la visión de cosas, sino de la visión primera de las palabras en su potencia, si bien su significado viene dado casi de inmediato, el gnomon del acuerdo social. Si se permanece en el trabajo que

realiza el poema sobre su vertiente material y visual, si se difiere un poco el acceso al significado, si se puede permanecer en suspenso, en ese paraíso de la lengua donde todo está por suceder, no puede fallar la experiencia de *shock* que portan las palabras y seguir comprendiendo —como si fuera la primera vez— lo que pasa en ellas.

Veamos un fragmento de un poema de Rimbaud: “En el bosque hay un pájaro/ su canto te detiene y te hace sonrojar.” Qué bosque, qué pájaro, qué canto y qué efecto incansable, repetido una y otra vez. No existen y de repente aparecen (bosque, pájaro, canto), “cosas del libro”, que hacen la realidad misma del signo —Lichtenberg dijo que leía las cartas de la naturaleza—<sup>83</sup> signos gigantescos que detienen, hitos que chocan. Amalgama feliz (bosque, pájaro, canto) y monstruosa que restituye prohibida, una presión desconocida en los globos oculares, asociación bienvenida y, sin embargo, embarazosa en su efecto físico: el rubor evocado, a la vez previsible y realizable en el silencio increíble del poema (un silencio que aturde), en la mirilla de las palabras expuestas, desveladas, sonrojadas bajo la excitación de los sentidos. Y aquí se convoca otra dimensión al espacio heterogéneo donde se compone el poema: aquello en el cuerpo donde las palabras son un objeto que transporta, pero las palabras desnudas, en su versión material, su “significancia”<sup>84</sup>. Hay contigüidad entre el efecto y la causa. Hay alianza entre la física de unos y la del lector, repercusión, acción, retracción y proyección en simultáneo e indefinidamente. Sí, es cierto que el lenguaje es material y golpea.

Rimbaud,  
*Iluminaciones*<sup>82</sup>.

La lectura de *Tropismos* es comparable en sus efectos. El hecho de la disposición de los párrafos, las secuencias, la disposición de los espacios en blanco extendidos al extremo, de las frases recogidas y la tipografía espesa, el hecho de que no se manifieste en los caracteres de

la página (y por contrapartida, que no se manifieste como idea) de un sujeto cualquiera de la escritura, yo vos ellx él nosotros vosotros ellxs, por el cual enhebrarse en la página y comprender un punto de vista, el hecho de retornar constantemente, anónimx, al borde que las palabras arman, línea por línea, donde están dispuestas con economía, la lectura produce una desorientación total, corporal y mental, al extremo de dar náuseas, un desasimiento inmediato del tejido apretado del discurso (de lo social), una vacilación, una reconciliación con la imposibilidad de conjugar juntos todos los yoes que constituyen el sentido (el buen sentido) del *corpus* social, y de golpe, como si fuera la sola posibilidad de que surja un yo único —o ningún yo—, lo monstruoso a flor de texto en *Tropismos*, realizado sin mediación, en una deflagración de las palabras, efecto de una máquina de guerra de palabras moderna, de palabras arrojadas al rostro de toda persona que quiera impedirles realizarse, cumplir su tarea, palabras avanzando tan magníficas y desnudas como el Caballo de Troya en su forma bárbara, empujado en las calles por los Troyanos. Pero el lado material del Caballo es una duplicidad, un artificio.

### 3 - Los significados

“¿Con qué fin se construyó esa masa de inmenso caballo?/ ¿Con qué intención? ¿Según qué religión? ¿O es tan solo una simple máquina de guerra?/ [...] entonces construido ya de arce / el Caballo se irguió [...] / Indudable el sentido dado por Tritónide [...] / Esta efigie fue construida en expiación [...] / Esta masa sin embargo [...] inmensa para construirla / ajustados sólidos tablones, y hasta el cielo se ordenó para levantarla / que no se admitiera tras las puertas, no conducida a [los muros de Troya] pudo ser [...] / [...] ¡Es necesario implorar a la diosa que sea propicia! / ¡Es necesario que el simulacro

sea llevado al templo! / [...] asciende hasta nuestras casas, la máquina fatal / repleta de asesinos: los jóvenes, en los alrededores, los jóvenes hijos / cantan himnos sagrados, al arrastrarla con sus manos, se divierten / allí está, haciendo su entrada, que, amenazante, penetra en la ciudad [...] / [...] por cuatro veces en el umbral mismo de las puertas / el Caballo se detuvo, y desde el fondo de su vientre retumbó un sonido de armas / [...sin embargo] ciegos [...] / instalamos el fatal monstruo en la ciudadela santa".

Virgilio, "La Eneida"; a partir de la traducción de Klossowski<sup>85</sup>.

A decir verdad, razoné como si el trabajo de escritura fuera infalible para alcanzar su efecto, su objetivo, invariablemente primero por su lado material. Es indudable que desde el punto de vista de quien fabrica, es la materialidad del lenguaje lo que entra en juego en primer lugar, y estos imperativos nunca aflojan durante el trabajo. No es que los esfuerzos sobre el lenguaje en tanto materia tiendan a vaciar de significado. Sólo tienden a despejar el sentido dado, lo preconcebido, hacia una forma nueva, todavía no cumplida, donde necesariamente se meterá un sentido nuevo. Es cierto que se actúa como si al trabajar una forma, se estuviera doblando el sentido físicamente (el significado) como se dobla una madera para hacer el respaldo redondo de una silla. Lo forzamos. Pero ese material que se forma precede al sentido, en tanto que no puede ser sino final, advenir con el producto terminado.

¿Cómo hemos aceptado la separación del significante y el significado, aunque solo sea para hablar de él, aunque solo se trate de un discurso —porque creo que no se pueden disociar más que por las razones de la lingüística en tanto ciencia? Estas estructuras, estas descomposiciones de las palabras (estas razones) importan a quien escribe tanto como las de la gramática o la retórica. Lo que dije del lenguaje como materia, en cuanto a su significante, no es suficiente hasta que de-

Derrida cuestiona estas nociones, en tanto conocimiento de sí, no se puede pasar sin ella<sup>86</sup>

muestre que incluye al significado en su naturaleza. La pura materialidad de una palabra anterior al sentido existe, su forma existe con independencia de su significado y es toda materia. Tal vez la fatiga física y el exceso de atención a lo que se dice, procuran una experiencia que permite ver que las formas de las palabras, sus siluetas gráficas, su existencia completa, totalmente separadas de su significado: es con ellas que se reside en el lenguaje sin darnos cuenta. Excepto cuando se relaja la continua atención de la lectura y la escritura que permite mantener el sentido. Se dice que "los ojos, las ideas, se nublan", pero es simplemente que el acuerdo (mantenido a cada instante por un esfuerzo inconsciente, como respirar) ya no está ahí. En su ausencia, las letras saltan a la vista y aparecen cada una por sí misma, su agruparse se vuelve algo totalmente aleatorio, en oposición a la experiencia descrita por Sarraute más arriba cuando "el hilo que las atraviesa se tensa ... se despliega...vibra"<sup>87</sup>. Y no sólo su modo de agruparse, su disposición, su composición se desarma (la relación entre ellas deja de ser visible), igualmente cada palabra se encuentra reducida a sus letras y aparece un *corpus* alfabético. Cuando el lenguaje es reducido así a su más simple extremo, no hay sentido. ¿Es la arbitrariedad del signo de la que hablan los lingüistas?<sup>88</sup> Es lo que podemos ver como "la mezcla" en pintura. Esta experiencia es lo suficientemente específica y común como para preguntarse si el trabajo del inconsciente sobre el lenguaje que tanto interesa al mundo<sup>89</sup>, no es en primer lugar un trabajo de la gramática, un trabajo para mantener el acuerdo social, un trabajo sobre y con el lenguaje que la forma gramatical solicita.

En la escritura la labor comienza a nivel gramatical, incluso si parte de las palabras aisladas. En efecto, el trabajo sobre una letra, sobre las letras una por una, existe y es sistemático en un texto, pero sólo ocurre

después del trabajo de orden gramatical. La gramática y la sintaxis son como los clavos y los martillos, el hilo y la aguja, sin los cuales no se puede escribir. Incluso si se trata de un poema de dos palabras. Desde que existe la posibilidad del sentido (aunque mínimo, aunque oculto o más bien no dado, a construir). Quizá lo más importante para decir solo sea esto: aunque se puede sostener, como antes, que hay un lado totalmente material del lenguaje más allá del sentido, como prece-diéndolo, independiente del significado, la realidad es que sin cesar está a su lado, el significado reside en el lenguaje al mismo tiempo, en un movimiento sincrónico, lo que no quiere decir, que el significado no pertenezca por sí mismo al orden material. Le pertenece incluso cuando no se puede ver por separado (y esto es lo que lo diferencia del signifi-cante). Necesita del signifi-cante para manifestarse y, cuando lo hace, es del signifi-cante, por lo tanto, material.

95

Es evidente que cuando se habla, por ejemplo, del efecto físico de las palabras en un poema, se está hablando de su signifi-cante y de su significado. Ciertos poemas sorprenden primero por la forma de sus palabras, porque sus palabras son poco utilizadas y no están saturadas de sentido social. Pero en el ejemplo elegido, el poema de Rimbaud "En el bosque hay un pájaro / su canto te detiene y te hace sonrojar", no conlleva palabras inusuales. Las palabras sorprenden, entonces, por el trabajo que se hizo en ellas. Han retornado a su más simple expresión, "esenciales". Lo que realizan, lo hacen por medio del sentido. Por lo tanto, el sentido no es el sentido que se puede decir. No hay *un* sentido: al impedir que se forme un sentido, los permite todos. El poema es tan completamente polisémico que, físicamente, es casi insoportable.

Pocos escritorxs hablan sobre la relación de quien escribe con el lenguaje en su forma material como una

relación de poeta. De hecho, no conozco a nadie más que a Nathalie Sarraute. La forma de las palabras, separadas y juntas, su forma tipográfica, es uno de los temas principales de su novela. No hay escritorx que haya tomado mayor consciencia del lado material del lenguaje y que lo haga saltar a la vista.

Queda el otro lado del lenguaje. Como ya mencioné: la naturaleza del lenguaje es comparable a la naturaleza de la luz. La naturaleza de la luz es invisible. Algunxs consideran que esta materia es del orden corpuscular, y otrxs la consideran ondulatoria, pero en la práctica se descubrió que participa de ambos aspectos, es a la vez corpuscular y ondulatoria. La naturaleza del lenguaje también es doble, en el sentido que participa a la vez de la abstracción (el significado en oposición a lo real, lo material) y de lo concreto, del orden material (las palabras, su espacio geográfico y sonoro). Llegué hasta acá. Pero ahora me hace falta, para completar mi comparación entre la naturaleza doble (doblemente material) de la luz y del lenguaje, que no es más que mitad material, el plano del significado, perteneciente a lo inmaterial (inmaterialidad sobre la que Benveniste, al final de la remarcable *Linguística general*, hace bascular todo el lenguaje<sup>90</sup>). Lo que falta, que me adelanto a presentar, es que el significado pertenece igualmente al orden material (de una forma diferente, una materia doble, a la vez corpuscular y ondulatoria, a la vez palabras, letras, y en otra forma, el significado, que no estoy segura de poder alguna vez hacer aparecer su forma). En este caso, el significado *solo* es el portador de dos naturalezas diferentes heterogéneas (la material y la abstracta). Es tan difícil hacer aparecer el lado material del significado, como hacer aparecer la naturaleza corpuscular de la luz. En ambos casos, nos limitamos a registrar sus efectos. Sólo los efectos son visibles. Estos efectos que sólo se pueden aprehender,



se experimentan en el lenguaje bajo la forma de las metáforas. Vuelvo a mis verbos de descripción metafórica, aquellos que recubren lo que realiza la palabra, y veo que describen por igual, lo que realizan bajo su forma escrita: actúan en toda la serie de sentidos de golpear, conmocionar, fulminar, afectar.

Ahí es donde se toca, a la vez, la relación compleja (en su materialidad) del significante y del significado, y la relación compleja entre un sentido literal y uno figurado. Hay un ir y venir entre el significante y el significado, no se puede realizar mecánicamente su partición. Hay un ir y venir entre los grados y la naturaleza de los significados. En primer lugar, es preciso que el significado se desprenda de parte de su abstracción para “encarnarse”, para tomar forma en la palabra, en el signo, porque no está contenido en la palabra más que como metáfora (a lo mejor esta metáfora no es una, y está contenida en el sentido de estar toda entera en ella). En segundo lugar, los grados del significado se organizan en niveles entre el concepto y la categoría filosófica. Ya señalé la versatilidad e inestabilidad del lenguaje. Cuando se trabaja con él, más de una vez se cree haberlo atrapado en un lugar, pero lo atrapamos en otro. Se cree tener una forma, pero he aquí que es como el viejo del mar<sup>91</sup>, en cuanto la agarrás, cambia y se escapa. Los significados se mueven.

Lo que acontece con el sentido literal y el sentido figurado de una palabra permite, tal vez, asir las fluctuaciones del significado. Si por ejemplo, digo que una palabra golpea, es una metáfora en el sentido que no hay una acción de golpear como en general se comprende que golpea un objeto contundente. Mientras la palabra hablada golpea (*hits*) el tímpano, cuando es escrita, golpea la pared del ojo, porque es un objeto contundente. No es solamente su uso o su disposición en relación a otras palabras. Caemos, por lo tanto, en

pero la desborda

Comienza en el ojo,  
pero repercute en  
todo el cuerpo.

lo literal: hay una modalidad del golpear (con todas sus variaciones) que pertenece a las palabras. Lo mismo ocurre con acariciar, en el otro extremo de la cadena de posibilidades.

Las palabras acarician (el bosque, etc.), acarician el ojo pero no se tienden allí, el cuerpo se gana como en el amor, el gesto de una caricia comienza en un lugar preciso y desde ahí el cuerpo es tocado en su conjunto. Y como aquellas caricias corporales que tal vez son simplemente placenteras pero que pueden llegar a ser perturbadoras, así las caricias de las palabras. Para quien lee, en la página se produce la transformación de toda su relación con el lenguaje en todo momento y en particular en *esa* página, en *ese* libro (porque vivimos en el lenguaje, vivimos en las palabras). Los círculos en el agua de la estructura acústica son círculos producidos por el impacto de las palabras en la conciencia.

Hay una dimensión dada que vive en el lenguaje y que implica la movilización de muchas facultades intelectuales: comprensión, aprehensión, juicio, imaginación, memoria. Todos los hechos del lenguaje, las palabras, los escritos y las acciones en todo momento forman y transforman el yo (*me*) que al mismo tiempo las pone en movimiento y es movilizado por las palabras. Las palabras son responsables de todo lo individual en cuestión, hasta de su músculo más ínfimo. Se trata acá de una referencia a lo que implica producir lenguaje: implica la intervención del cuerpo humano para producirse. La transformación que se opera, sin cesar, al poner el lenguaje al día y mantenerlo vivo (todas las formas del proceso, particularmente la escritura), todo el tiempo intervienen sobre el cuerpo en un contacto físico incesante para formarlo, deformarlo, transformarlo. La acción del lenguaje sobre el cuerpo es continua. Esta plastia del cuerpo en relación al lenguaje no es representable. Además, esta plastia del cuerpo al

lenguaje no es el tema, revela la plastia del lenguaje de todo el cuerpo social (nadie está ligado al contrato social impunemente).<sup>92</sup> Menciono la plastia para indicar que no hay un corte entre el lenguaje y quienes lo utilizan. Esto es lo que me interesa si vamos a hablar del cuerpo: cuando se trabaja la lengua, cuando se escribe, hay una intervención del cuerpo, pero en tanto produce un trabajo material (no como si "secretara", como si fuera un fluido biológico, como surge de la indeseable expresión "escritura femenina").

Con la cuestión del significado salté del trabajo que se realiza en el sitio del obrar a los efectos previos que el lenguaje opera en el medio de sus significados. En lingüística ellos se describen como ausentes, sólo estarían presentes los significantes. Para mí, es una cuestión de hacerlos aparecer materialmente, coextensivos al significante. Sea de nuevo la palabra golpear, una vez que admitimos que así como las palabras saltan a la vista, golpean físicamente. Sin embargo, cuando se dice, por ejemplo, que tal argumento que acabamos de leer es sorprendente, no nos referimos a las palabras en su forma material sino a la idea, al concepto, a la comprensión que proporcionan. Es en la actividad intelectual abstracta que se toca aquello que nos ocupa ahora. Y "sorprendente" aparece doble, duplicado, el "simple" (Fontanier<sup>93</sup>) estado de la palabra. La figura está visible, escrita con lo literal. La palabra basta, produce un efecto, y aparece doble como esas figuras donde la ilusión óptica muestra tanto un conjunto de líneas como otro totalmente distinto que sustituye al primero. En mi opinión, cuando Robbe-Grillet habla de quitar la metáfora de su escritura<sup>94</sup>, busca obtener una serie de palabras (un texto) donde ninguna pueda permitir esta aparición doble, pero donde cada una se confunda con el significante *en un solo sentido*, para garantizar lo "plano" (el aspecto superficial como en una pintura sin perspectiva) del texto, de la escritura,

aquello que Barthes llamó el grado cero. En este caso se trata de lo literal, de lo simple, de una escritura que no permite la aparición del significado, que no duplica la palabra. Esto sería evidentemente un ejemplo extremo (al menos en la novela) y Roussel lo practicó antes que Robbe-Grillet<sup>95</sup>.

Hay un aspecto totalmente común de la aparición del significado y su duplicidad, que no se manifiesta en la palabra aislada sino en la lengua actualizada, hablada o escrita. Quien escribe suele enfrentarse a esto con frecuencia, porque obedece a las líneas horizontales que van de izquierda a derecha sobre la página siguiendo el orden sintáctico. Pero me parece que existe, aparte de los conjuntos de figuras retóricas, además de los giros lingüísticos, un sistema de figuras más pegado a las frases, palabra a palabra, descrito por la gramática, aunque solo desde la morfología. Este sistema duplica todo el tiempo el sentido simple para permitir que el lenguaje funcione, se desenvuelva, avance (diría hasta se comprenda), porque de otro modo habría solo una superposición mecánica de palabras, sin razonamiento. Si se toman las personas gramaticales, por ejemplo, “yo” es un sentido simple, pero “me” es doble, ¿no se puede decir que *me* es una figura del *yo*? Cuando aparece, hay una expulsión momentánea del *yo*, una puesta en distancia que permite comprender, aprehender al *yo*. *Cantar*, forma simple del verbo, cada vez que se conjuga hace que intervengan la noción de tiempo y de modo, adjuntando entonces otra dimensión a la verbal. Por lo que toda acción verbal no puede ser más que una figura en su forma simple. Los tiempos y los modos gramaticales serían así figuras de la gramática, lo mismo que las diferentes formas derivadas y compuestas (las formas pasivas, las formas pronominales). Y si *yo* es el referente de todos los pronombres personales, como indica Benveniste, ¿no podríamos decir que el resto de los pronombres son figuras del

sujeto pronominal *yo*<sup>96</sup>? Se tendría entonces, cada vez que se escribe una frase y en todo momento, una duplicación del significado que le permitiría aparecer bajo su forma material.

Las cuestiones del tiempo, que después de un siglo juegan un rol enorme en toda la renovación de la ficción, podrían ser abordadas bajo el ángulo de la gramática, en lo que aporta para el asimiento del sentido. Un tiempo simple, el presente, no aparece sobre la página del mismo modo en que lo hace un tiempo compuesto. La presencia preponderante del presente en las novelas modernas demanda que sea esclarecido este punto de vista. Se trata del intento de abolir los tiempos en su sucesión (aboliendo las formas compuestas) y establecer un tiempo absoluto, un tiempo literario: un tiempo reducido a su más simple expresión.

En el caso del tiempo no es suficiente con oponer las formas simples a las compuestas para señalar las formas del significado. Pues si se toma el pasado simple y se lo compara con el pasado compuesto, se está en presencia de un pasado (el simple) que manifiesta más fuertemente el tiempo que el pasado compuesto. El pasado compuesto, en los últimos cincuenta años tiende a ser sustituido por el pasado simple, se articula al presente de tal modo que hace presente el pasado en el presente. Esto no contradice lo que dije más arriba pues no es solamente la forma lexical (simple o compuesta) la que brindaría una norma de la manifestación del significado, sino que todas las formas del tiempo serían formas que duplicarían el presente.

Los tiempos son las figuras en relación con el presente, el primer tiempo que actualiza el verbo. La verdadera forma simple desde el punto de vista de la gramática es el infinitivo del que derivan todos los otros. Sin embargo, en tanto hay un tiempo (y un modo) gramatical, el tiempo, los tiempos, forman figuras en relación con el

presente y los modos en relación con el indicativo. Es la duplicidad del lenguaje la que permite la aparición del significado. Aún más: se puede decir que el significado es una figura del significante.

## Capítulo 5

### Las categorías filosóficas. Un ejemplo: El género

Existe un límite muy estrecho de sentido (si es que hay uno) entre significado y concepto<sup>97</sup>, y se puede decir también que hay un significado de silla y un concepto de silla. Quisiera detenerme en un grupo de significados que me interesan particularmente, los de las categorías filosóficas. Para mí, las categorías filosóficas no actúan solamente sobre el discurso filosófico, residen más o menos implícitamente en la lengua, en los discursos de todos los días y en las disciplinas de las ciencias sociales. Son ellas las que me indujeron a hablar de la acción material del lenguaje por medio de sus significados sobre el cuerpo social. Aunque el ejercicio literario sea plenamente satisfactorio en tanto aprendizaje del *yo* (que deberá pasar por el lenguaje), el lado material del lenguaje y el cuerpo material de las palabras no pueden ser influenciados más que a largo plazo, tan fuertemente el cuerpo social le ha dado su forma. Hay intervenciones, forzamientos. Con más frecuencia, las categorías filosóficas actúan de incógnito porque no son percibidas como tales, habitan en dominios del lenguaje que les son tan ajenos como la gramática.

Me gustaría explayarme sobre un caso en particular, aquello que en gramática se llama "la marca de género", una operación global que toca no a una sino a un conjunto de categorías filosóficas y cuya influencia se hace sentir fuertemente sobre el cuerpo social y sobre el cuerpo del lenguaje (tal como se presenta en su forma más tosca: abecedario, diccionario, etc.).

Para lxs gramáticxs, la marca de género está relacionada con los sustantivos, solo hablan en términos de función<sup>98</sup>. Vuelven sobre el tema solo para burlarse, por ejemplo, cuando hablan de “sexo ficticio”<sup>99</sup>. Así, cuando se compara con el francés, el inglés parece estar desprovisto de género, mientras que el francés tiene la reputación de ser un idioma fuertemente marcado. Es cierto que el inglés no pone la marca de género en los objetos inanimados, en las cosas, en otrxs no humanxs. Pero en la medida que interviene sobre las categorías de la persona, se puede decir que tanto el inglés como el francés practican el género, tanto uno como el otro lo marcan. Ambos llevan la inscripción de un concepto ontológico primitivo que refuerza en el lenguaje una división de los seres en sexos.

Tanto en inglés como en francés, la marca de género se inscribe en la persona. No es solamente un problema de la gramática, aunque sí se produce allí una manifestación lexical. En tanto que concepto ontológico que toca la naturaleza de todo el ser, como todo un conjunto de conceptos primitivos que son recibidos de la filosofía griega, el género parece indicar un lugar primero de la filosofía. Su razón de ser nunca es cuestionada en la gramática cuyo rol es describir las formas y las funciones, no interpretarlas.

Tampoco se la pone en cuestión en la filosofía, porque pertenece al *corpus* de conceptos que se dan por sentado sin los cuales quienes filosofan creen que no pueden razonar y se perciben como un *a priori* que existe en la naturaleza antes de todo pensamiento y de todo orden social. Así es como se denomina género a la delegación léxica de los seres naturales, su símbolo<sup>100</sup>.

Lxs sociológxs inglesxs y norteamericanxs (en particular las pensadoras feministas) parecen conscientes que el “género” descrito por la gramática no es en su origen una categoría gramatical, que luego sea utilizada



neutralmente como categoría sociológica<sup>101</sup>. Se trata de mostrar que no es una noción vinculada a la naturaleza, sino que se trata de una categoría política, artificialmente construida y nombrada como natural. Es en este sentido que el término género se extrae de la gramática y tiende a superponerse al concepto de sexo. Se defiende esta terminología porque el género es el índice lingüístico de la oposición entre los sexos.

El género en tanto concepto, exactamente como sexo, hombre, mujer, es un instrumento que sirve para constituir el discurso del contrato social. En la teoría moderna, incluyendo las disciplinas orientadas exclusivamente al lenguaje, se conserva la división clásica del mundo en dos, lo concreto de un lado y lo abstracto del otro. La realidad física y social está desconectada del lenguaje. De un lado se encuentra lo real y el referente, y del otro, el lenguaje. Este mecanismo opera como si la relación con el lenguaje fuera solo una relación de función y no de transformación. A veces hay una confusión entre significado y referente, que se indistinguen en algunos escritos críticos. O se reduce el significado a una serie de mensajes que remiten al referente, considerado como el único soporte de sentido. Entre lxs lingüístxs, Bajtin, un contemporáneo al formalismo ruso, cuya obra se conoció demasiado tarde, es el único que pareciera tener un abordaje materialista del lenguaje<sup>102</sup>. En la sociolingüística existen desarrollos en este sentido, sobre todo entre las sociólogas feministas.

Sostengo que hasta las categorías más abstractas y filosóficas actúan sobre lo real en tanto que social. El lenguaje proyecta haces de realidad sobre todo el cuerpo social. Incrusta y moldea violentamente el cuerpo de lxs actantes sociales que se forma a través del lenguaje abstracto. Hay una acción de *plastia* del lenguaje sobre lo real y por esto, en relación al género, es preciso no solamente desalojar de la gramática y la lingüística

Ver los trabajos de la revista: *Questions feministes* y sus *Feminist Issues*<sup>103</sup>.

una categoría sociológica que no osa decir su nombre,<sup>104</sup> sino que también es necesario examinar cómo funciona el género en el lenguaje, cómo el género actúa en el lenguaje antes incluso de cómo actúa sobre quienes lo utilizan.

Ver Benveniste,  
ya citado<sup>105</sup>.

El género se inscribe en una categoría del lenguaje que no se asemeja a ninguna otra, que tiene el nombre de pronombre personal. Los pronombres personales son las únicas instancias lingüísticas que señalan a quienes hablan y la situación discursiva que ocupan sucesivamente. Son también los medios de paso y acceso al lenguaje. Es en este sentido —en que representan a las personas— que nos interesan. Sin ningún cuestionamiento previo (sin posibilidad de cuestionamiento) los pronombres personales ponen a operar al género a través de todo el lenguaje, lo modelan con sus desplazamientos, muy naturalmente por decirlo de algún modo, en el discurso, las conversaciones, los tratados filosóficos. Y en el mismo momento en que son instrumentales y que activan la noción de género, lo disimulan y hacen pasar desapercibido. Todo ocurre entonces como si el género no afectara a los pronombres personales, no fuera parte de su estructura y fuera sólo un detalle asociado a sus formas.

Pero en realidad, tan pronto como hay unx locutorx que actualiza el discurso, en cuanto hay un yo, hay manifestación de género. Es una manifestación particular en el lenguaje porque en el instante en que aparece el género, hay una puesta entre paréntesis de la forma gramatical, otra dimensión de la realidad emerge allí, pues quien habla es interpelado personalmente. En el orden de los pronombres, quien habla interviene sin mediación en *su propio sexo*, es decir, cuando lx locutorx pertenece al sexo marcado (forzado a manifestarse lexicalmente). Es sabido que en francés, junto al pronombre yo, se debe marcar el

género de quien lo emplea en relación a los participios pasados y los adjetivos.

La particularidad de la marca es que, aunque lxs gramáticxs describan dos géneros, el masculino y el femenino, ella solo se aplica al femenino<sup>106</sup>. El masculino, en sus aplicaciones prácticas, es decir, de hecho más que de derecho, opera en los desplazamientos sistemáticos del masculino como aquello que jamás está definido en francés y que en algunas lenguas se llama el neutro (inglés, alemán). Yo lo llamo el general. En gramática, hay una noción muy vaga que se llama el indefinido. Es conveniente porque indica aquello que no ha sido definido por el género. Este *Il/ Ils* es más que impersonal,<sup>107</sup> como en “llueve”, es el pronombre como sujeto cuyo referente está más allá de los sexos; es un *se*<sup>108</sup>, una persona abstracta que se aplica a toda la humanidad. Lxs gramáticxs llaman a este género “masculino” en la práctica, tendiendo así por contaminación gramatical y semántica, a hacer del género masculino un género no marcado por el género, inclinándose al lado universal y abstracto. Ver, en lingüística, la noción de genérico. El femenino lleva la marca del género y jamás puede estar más allá de los géneros. El femenino (y solo el femenino) es el género concreto en el lenguaje y está *a priori* lleno de las analogías de sentido entre (género) femenino/sexo/naturaleza. Es así que bajo la presión de esta marca (que, se entiende, no es sólo un tema de gramática), quien habla debe, incluso en inglés que no tiene ninguna obligación gramatical de concordancia del femenino con los participios pasados y los adjetivos, cuando actúa como *yo* y *tú* (pero en este caso utilizará una serie de cláusulas), volver público su sexo, en el caso de que lx locutorx sea también un *ella*.

El género pone en vigencia la categoría de sexo en el lenguaje, tiene la misma función que la declaración

de sexo en el estado civil. Se puede ver entonces que el género no se limita a manifestarse en la tercera persona y que el tratamiento de la categoría de sexo en el lenguaje está lejos de alcanzar únicamente a la tercera persona en la gramática. Bajo la denominación de género, la categoría de sexo impregna todo el *corpus* del lenguaje y fuerza a cada hablante, si es un ella, a proclamar su sexo físico (sociológico), es decir, a aparecer en el lenguaje, representada bajo una forma concreta y no bajo una forma abstracta que necesita la generalización, que todo locutor masculino puede incuestionablemente utilizar.

La forma abstracta, el general, el universal, se debería llamar el género masculino. Históricamente se puede constatar que la clase de los hombres se apropió tanto del universal como de la posibilidad de manipularlo por su cuenta sin que pareciera ser un abuso de poder, es decir, de un modo naturalizado. Es necesario comprender que los hombres no nacen con una capacidad para lo universal de la que carecen las mujeres, reducidas constitutivamente a lo particular y específico. Que lo universal haya sido apropiado históricamente, puede ser, pero que algo de semejante importancia, en lo que concierne a la humanidad, no es de una vez y para siempre. Se está rehaciendo, se hace sin cesar, a cada momento, precisa una contribución activa, *hic et nunc*, del conjunto de hablantes, sin descanso, para tener efecto. Se trata de un acto perpetrado por una clase sobre otra, y es un acto criminal. Así, entonces, los crímenes son cometidos en el lenguaje en el plano de los conceptos, en filosofía y en política. Pues el género que impone a las mujeres la utilización de una categoría particular representa una medida de dominación y control. El género perjudica enormemente a las mujeres en el ejercicio del lenguaje. Pero hay más. El género es ontológicamente (porque se trata en primer lugar

de una categoría ontológica), por completo imposible, impracticable. La prueba de esta imposibilidad sólo se puede encontrar en el lugar de su práctica.

Cuando es ejercido, el lenguaje pone en juego dos modalidades que se anulan. Por un lado está el hecho, señalado por Benveniste, que el ejercicio del lenguaje funda al sujeto en tanto que sujeto, como sujeto absoluto de su discurso<sup>109</sup> y, por otro lado, hay una maniobra, una jugarreta llamada género que en el mismo momento en que el *yo* se constituye —por la práctica del lenguaje—, se produce una negación, pues el género tiende a establecer con su sesgo una división en el mismo ser, tiende a expulsar de la soberanía del sujeto, al sujeto que él mismo marca y hace que no se trate más de un sujeto absoluto sino de un sujeto relativo. Esto es lo imposible en el ejercicio del lenguaje. Hablar, decir *yo*, reapropiarse de todo el lenguaje, no puede hacerse más que por un *yo* entero, total, universal, sin género. Sin el cual no hay habla posible. Un sujeto relativo no podría hablar de todo, salvo para hacerse eco, un lenguaje de loro, prestado.

A pesar de la rígida ley del género y de su forzamiento sistemático, existe aún la posibilidad de decir *yo* para todxs lxs individuxs, la posibilidad de hablarse y concebirse más allá del género. Pero debe terminar la farsa ontológica que realiza la división del ser en el lenguaje al marcarlo, la maniobra conceptual que arranca a lxs individuxs marcadxs aquello que les pertenece de derecho. Es preciso destruir el género por completo. Esta tarea se debe realizar por todos los medios a través del lenguaje mismo.

Utilizar una palabra, escribirla o hablarla, tiene sobre la realidad un impacto comparable al de una herramienta sobre una materia. Una palabra actúa su materialidad: la palabra escrita toca a quien lee, la palabra hablada al auditorio, y si ella misma va a tener un efecto

durable, debe tener un sentido porque el significado toma forma en el significante, no se pueden disociar sus efectos, significado y significante no son más que uno en esta forma material que actúa. Por mínima que sea esta acción, por la reacción que provoca, opera una transformación (que también puede ser una enorme transformación). Cada unx de nosotrxs es la "suma" de transformaciones realizadas por las palabras. A tal punto somos seres sociales, que nuestro cuerpo físico es transformado (sobre todo formado) por los discursos —por la suma de palabras que se acumulan en nosotrxs. Y esto es verdad para todas las categorías de individuux. La preocupación por estos efectos de las palabras, la economía de las transformaciones que ellas mismas operan, son parte de los trabajos que se realizan en el sitio del obrar literario.

Una escritora como Sarraute es muy consciente de que el lenguaje lejos de ser un efecto "de las cosas" y de la realidad social, es de algún modo quien la negocia ("por cierto que vas a encontrar ahí la realidad, porque vos la pusiste ahí"<sup>110</sup>) e incluso el que la crea. Toda su obra nos confronta con nuestras fabricaciones y aquello que está escrito es lo que resiste. La más bella fabricación —y la literatura lo es—, es el amor, el Amor como se quiera.

Ciertas palabras, lejos de estar aisladas, desembarcan en el territorio de trabajo como verdaderos cuerpos del ejército, con todo lo que arrastran y los ensueños que provocan (que no siempre son agradables). Tal como ocurre con mujer, hombre, sexo y todo su arsenal. Hay otras que pertenecen al mismo arsenal y se mueven con menos exceso de carga: los pronombres personales que ponen en práctica al género. Y si se los mira más de cerca son buenas máquinas de guerra porque es a través de ellas que opera la ejecución del sexo, es por ellas que el sexo es impuesto sobre quienes las

*mujer.* cf  
Nicole-Claude  
Mathieu: "Esta  
palabra, siempre  
la he detestado",  
*Questions  
feministes*<sup>111</sup>

emplean. Son las palabras que se mueven bien, se desplazan bien a la par de sus funciones. Son más flexibles que los pesados sustantivos.

Constituyen entidades, abstracciones, a la vez que cifras, significantes y significados absolutos (sin ellos el lenguaje carece de sentido, no puede proceder). En ellos se puede encontrar tal vez un ejemplo de lo que ya adelanté: el significado pertenece también al orden material. Y es aquí donde son máquinas de guerra que funcionan sobre la duplicidad como Caballos de Troya. Se podría decir que son simultáneamente significados puros y significantes puros. Los llamamos personas gramaticales, fórmula que resume bien su ambigüedad. Permítanme mencionar aquí que los pronombres personales son el tema, la materia, de todos mis libros. Porque estas palabras que establecen y controlan el género en el lenguaje, permiten también volver a poner en cuestión su uso, buscar su caducidad.

Esta modificación que es ínfima desde el punto de vista del significante (conciérne a algunas letras, apenas llegan a formar una sílaba) es sin embargo tan central que ubicarla definitivamente no haría más que transformar al lenguaje en su totalidad. Esta modificación toca las palabras cuyo sentido y forma están asociados a la noción de género, evidentemente. Pero toca también a palabras que están más alejadas, porque una vez que la persona alrededor de la cual todas las otras se organizan, se encuentra puesta en juego, nada queda sin tocar en el lenguaje. Las palabras, sus dispositivos, sus arreglos, sus relaciones, la nebulosa entera de sus constelaciones, se caen, son desterradas, se arrojan de lo no dicho, cambian su orientación, se ponen cabeza abajo (o en la cabeza, para parafrasear a Hegel, Marx y Engels<sup>112</sup>). Y pueden reaparecer tocadas por un cambio mínimo pero estructural, parecen

diferentes. Son tocadas *a la vez* en su sentido y en su forma, su coloración y su música.

En el proyecto de *El Opoponax* trabajo sobre lo que llamo un pronombre indefinido (no marcado por el género) con un tema, la infancia, que se presta (se llaman novelas de aprendizaje) al aprendizaje de una forma más allá de los géneros. Desde un punto de vista filosófico este procedimiento tan pesado y masivo en su aplicación, me ha permitido acercar un general, un universal, a un grupo que en el lenguaje está relegado como subcategoría. Con ese pronombre que no tiene ni género ni número pude situar a lxs personajes de la novela fuera de la división social de los sexos y anularla durante la duración del libro. En francés la forma asociada con *se [on]* en los participios pasados y los adjetivos es un indefinido. Lxs gramáticxs, por unos de esos desplazamientos que ya he señalado, lo llaman la forma masculina del singular. *Se [on]* ha sido para mí la clave de acceso a un lenguaje en el que nada (sobre todo el género) viene a perturbar el uso y la práctica como sucede en la infancia, cuando las palabras son mágicas, brillantes y coloridas, agitándose en el caleidoscopio del mundo, operando toda suerte de revoluciones en la consciencia a medida que las agitamos.

*Se* posibilita nombrar la experiencia única que hace cada hablante cuando dice *yo* y se reapropia de todo el lenguaje para reorganizar cada vez el mundo conocido según su punto de vista. Si tengo que creer lo que escribió Claude Simon sobre *El Opoponax*, sobre el intento de universalización a partir de un grupo marcado por un pronombre personal indefinido (en lugar de hablar desde el género masculino), este ha triunfado. Escribió, hablando del personaje principal de *El Opoponax*, una niña: "Miro, respiro, mastico a través de sus ojos, su boca, sus manos, su piel..."<sup>113</sup>



Un intento que va en el mismo sentido es el *ellas*, colectivo y plural, la apuesta de *Guerrilleras* (aún ni ganada ni perdida). Esta vez, la intención de universalización se realiza a partir de *ellas*, que tiene su fuerte contraparte en el *ellos*, que por lo general es el pronombre plural que se utiliza en este sentido. El sólo hecho de haber establecido a *ellas* como sujeto humano absoluto, con la eliminación de toda otra variable en los dos primeros tercios del libro, me forzó a alterar la cronología de la narración y que aparezca el comienzo al final.

Más arriba hablé del *shock* que las palabras cargan y, con el pronombre *ellas*, conté el *shock* producido en quien lee un relato enteramente conjugado por *ellas*, sobre la presencia única y soberana de *ellas* como sujeto, y que constituye un asalto a quien lee. No voy a entrar aquí en el detalle de todas las exigencias que este sesgo, este procedimiento, implica sobre la forma. Quiero simplemente indicar que la dirección hacia donde llevé este *ellas* universal no ha sido hacia la feminización del mundo (que sería un horror tanto como su masculinización), sino que ensayé volver obsoletas las categorías de sexo en el lenguaje.

Mis últimas observaciones sobre la cuestión de género tratan sobre el modo mismo en que el texto está escrito y, en consecuencia, sobre aquello que *lxs* gramáticos han llamado el indefinido (aplicaron esta noción de forma limitada<sup>114</sup>). Cuando digo *el escritor* y cuando digo él, para referirme a quien escribe (o *los escritores*) utilizo el masculino. Sin embargo, no puede ser más que abusivamente un masculino, es un masculino por apropiación.<sup>115</sup> Lo mismo cuando decimos *el hombre*, *él*, o *los hombres*, *ellos*, en el sentido de *lxs seres humanos*, no puede ser masculino más que por apropiación. En este caso estamos más bien tratando con un sexo indefinido (es un general, un genérico), que puede llevar la marca del número pero no la marca de un género, que

la subsume. Quiero decir que la tendencia actual (como el *escritora* adoptado recientemente<sup>116</sup>), me parece, no va más allá de un desplazamiento de los géneros como sería deseable si queremos abolirlos, sino que por un lado apunta a reforzarlos y por otro pierde (en lo que concierne a la categoría sociológica de las mujeres) el derecho a la generalización y la abstracción que es virtual (sino aplicada) en los numerosos textos científicos que tratan de el *hombre* (pues *homo sum*) ya que *hombre* significa en primer lugar humanx y sólo por derivación *macho biológico*.

Estos textos operan por deslizamientos y pasan muy rápido y de cualquier forma en la misma frase, en todo caso en el mismo estudio, del general al particular masculino, especialmente en los textos antropológicos y etnológicos<sup>117</sup>. La solución táctica en la actualidad me parece que es, como hacemos algunxs de nosotrxs, estar atentxs para señalar los deslizamientos y multiplicar, cuando se trata del género femenino, las ocasiones para subsumirlo al género indefinido, para hacer que se incline hacia el costado genérico. Es cierto que el uso de *lx/lxs*, (*se/on*), *lxs* seres humanxs), no tiene el mismo sentido cuando interpela a toda la humanidad que cuando se refiere a una mitad de la humanidad, un solo sexo. No puede ser más que una solución provisoria (tanto en francés como en inglés) porque es factible que *los*, *el*, *el hombre* no puedan jamás ser utilizados de modo satisfactorio para señalar a la humanidad en general, por su pesadez ideológica y su propensión a inclinarse hacia el lado del sentido de la clase dominante de los hombres, tanto más fácilmente cuanto a quienes designa, sus delegados lexicales, son esos mismos *el* y *los* que el género no alcanza a marcar sino por analogía y retroactivamente.

La solución final es evidentemente suprimir el género (en tanto que categoría de sexo) de la lengua, de una

vez por todas, decisión que demanda un consenso y, necesariamente, un cambio formal. Este tipo de cambio formal no lo puede traer unx escritorx particular y no está al nivel de un simple neologismo. Es una transformación que cambiará la lengua y sus categorías filosóficas. En la práctica, tendrá un impacto mucho mayor que dejar de anotar a lxs seres humanxs por el sexo en el registro civil y afectará a todas las dimensiones de la expresión humana (literaria, política, filosófica, científica).

## Conclusión

Hay muchos grados dentro del proceso de universalización de un texto, muchas etapas que ponen en juego elementos heterogéneos. Cada una debería ser objeto de un largo desarrollo. La primera es la necesidad de quien escribe de, a partir de sí mismx, unx sujetx singular, escuchar lo universal. Se debe llevar a cabo esta experiencia singular (particularmente solitaria, por cierto), de modo tal que sea transmisible universalmente, que realice un efecto de transformación más allá de las lenguas (a través de las lenguas) y más allá de las culturas. Este trabajo se realiza en el lugar del obrar, en el mismo orden allí encontrado. Empieza con la evaluación de las obras ya existentes, pasadas y contemporáneas, parte del gesto histórico de situarse, a la vez, en la historia literaria y en la historia. Un poco ya he hablado en relación a la historia de la literatura (movimiento que va de lo general a lo particular), y nada todavía de la situación en relación a la historia misma (movimiento que va de lo particular a lo general). La situación en relación a la historia literaria admite un *a priori*, un consenso, un *yo* humanx ya establecido, ya afectadx por todxs, cualquiera sean las "historias", las lenguas y las "culturas", que permitan a cada obra funcionar como universal. En este sentido, el trabajo de quien escribe en relación a la historia literaria, parte de lo general.

En relación con la historia, el trabajo, la situación y el movimiento de comprensión para aprehenderlos, es

- Una variedad paradigmática:
  - a) medida de la historia;
  - b) establecer el tema particular y su espacio de trabajo específico (porque tiene un corpus propio);
  - c) palabra a palabra, la materia prima;
  - d) los significados;
  - e) las categorías filosóficas; el efecto;
  - f) el efecto físico del lenguaje

de un orden totalmente diferente. Quien escribe está situado en la historia humana y por lo tanto, tiene una experiencia individual del lenguaje; para transformar esta experiencia particular y concreta, en un trabajo que trascienda lo particular, hace que oscile entre la dimensión del absoluto para volverlo legible, comprensible, aprehensible, a la vez un objeto de la experiencia y un trabajo, para la mayor cantidad de personas posibles. En este doble movimiento, que se realiza a través de la universalización, en este trabajo los elementos heterogéneos señalados a lo largo de todo este estudio encuentran su lugar, se ligan, se vuelven homogéneos en una forma final.

Cualesquiera sean los esfuerzos y tareas de quien escribe para alcanzar la universalidad, no pueden llegar más que a la mitad del camino. La otra parte del esfuerzo y del trabajo le corresponden a quien lee, sin quien no habría una transformación completa y no se alcanzaría el universal. Este aspecto del trabajo de la escritura —la necesidad de la universalización— esclarece su situación en relación con la historia. Se compromete como individuo, por medio de un trabajo realizado como individuo con una consciencia individual. Este trabajo se hace a partir de un cuerpo sólido compuesto por palabras.

El compromiso con el trabajo y con la materia prima impide que las acciones, las ideas de una clase o de un grupo cualquiera (el estado) puedan dictar directamente su forma a las palabras. No pueden realizar la economía del desvío por las palabras en su asociación, su disposición (y por el *shock* que producen en su significación) por la persona concreta que escribe. Porque el desvío es el trabajo mismo en su totalidad (el trabajo de una persona singular, aunque esté vinculada a un conjunto social), y consiste en trabajar las palabras como en todo trabajo de transformación de un material en otra cosa, en un producto, un resultado material. Negar el desvío es negar a la persona, es negar el trabajo. No se puede prescindir de este desvío, porque en este desvío se sostiene toda la literatura.



## NOTAS





1. "Y ahora este nuevo París, con su escolta de hombres afeminados", Virgilio, *Eneida*, trad. Pierre Klossowski, Gallimard, 1964, p. 100 (Virgilio, *Eneida*, Losada, Buenos Aires, 2009). Como explica más adelante, Wittig remite la historia del Caballo de Troya a la *Eneida* y no a la *Odisea*.
2. Gnomon: varilla que recibe la luz y proyecta una sombra, sirviendo así como instrumento de medición. Monique Wittig quiso desarrollar esta noción cuando reelaboró *El obrar* para su publicación.
3. La noción de "procedimiento" de Victor Shklovsky ("El arte como artificio"), uno de los formalistas rusos traducido por Tzvetan Todorov. En figuras III (Le Seuil, 1972), Gerard Genette define la poética como "la teoría general de las formas literarias".
4. *Théorie de la littérature, Textes des formalistes russes*; reunidos, presentados y traducidos por Tzvetan Todorov, Le Seuil, "Tel Quel", 1966 (*Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Siglo XXI, 2008).
5. En su contribución a la *Teoría de conjunto* de Tel Quel (donde literatura y revolución constituyen un frente único), Julia Kristeva toma de Marx el término "producción" y lo sustituye por el de "creación". La noción de práctica significativa también está en la base de su descripción de *La revolución del lenguaje poético* (Le Seuil, "Tel Quel", 1974).
6. A través de la imagen de la "secreción", Wittig alude a la teoría de la escritura femenina a la que se rechaza por naturalista y ahistórica. En la expresión "escritura femenina" muy utilizada en los 70 hasta mediados de los 80), la escritura, dice Wittig, "deja de aparecer como un trabajo y una producción en curso [...] para designar una especie de producción biológica en particular ("de la mujer"), una secreción natural ("de la mujer"); ver el "Prólogo" a la traducción de *La Pasión*, de Djuna Barnes, Flammarion, "Textes", 1982, p. 8. (En castellano: *La Pasión*, Plaza&Janes, 1999)
7. En cirugía, *plastia* (del griego *plastos*, modelado), designa la modificación o restauración de un tejido o de una parte del cuerpo. Por medio de este término Wittig señala la performatividad del lenguaje. En inglés, habla de *plasticity* o *plastic action* (PH, p.78).
8. Wittig evoca el artículo de Émile Benveniste "Sobre la subjetividad en el lenguaje" (1985), retomado en *PLG*.
9. En *Le plaisir du texte* (Le Seuil, 1973; *Ouvres complètes*, IV, Le Seuil, 2002), Roland Barthes hace del placer de quien lee una fuerza de subversión,

invirtiendo la concepción marxista clásica del placer que lo convirtió en signo del consumo burgués de la cultura; nos recuerda que el pensamiento del placer, del goce, es inseparable del materialismo radical de la teoría del texto. En referencia a Nathalie Sarraute, podemos pensar en las numerosas escenas de *Fruits d'or*, donde se describen las sensaciones provocadas por la lectura llevada a cabo de un modo totalmente concreto.

10. [motilité] Acuñada en 1801 por Xavier Bichat, en fisiología designa a "la facultad de movimiento de un cuerpo, o de una parte de un cuerpo" y, en biología, a "la propiedad de la sustancia viva dotada de movimiento" (*Dictionnaire historique de la langue française*). Es cercano al neologismo kinesia (de *kinesis*, movimiento), utilizado en la frase anterior.

11. La cita proviene del artículo "Niveles del análisis lingüístico" (PLG I) en el que Benveniste rinde homenaje a Ferdinand de Saussure. Y la misma es utilizada por Barthes en el famoso artículo "Introduction à l'analyse structurale des récits" (*Communications*, vol 8, n°8, 1966, p.2) y por Kristeva en "Les épistémologies de la linguistique" (*Languages*, vol 6, n°24, 1971, p.3). Las *italicas* son de Wittig.

12. Bonnet blanc, blanc bonnet: locución del siglo XVIII utilizada para indicar cosas idénticas presentadas como diferentes.

13. "Tomado como un todo el lenguaje es multiforme y heteróclito: a caballo de distintos dominios, a la vez físico, fisiológico y psíquico, pertenece a la vez al terreno individual y al social; no se deja clasificar bajo ninguna categoría de los hechos humanos, porque no sabemos cómo despejar su unidad." F. de Saussure, *Cours de linguistique general*, Payot, "Bibliothèque scientifique", 1972 [1916], p. 25 (de aquí en más abreviado *CLG*) Citado por Benveniste en *PLG II*, p 47. (*Curso de lingüística general* 2005, Losada, Buenos Aires).

14. "El lenguaje es, pues, la posibilidad de subjetividad, porque contiene siempre las formas lingüísticas de su expresión y el discurso provoca que emerja la subjetividad, que consiste en instancias concretas." (É. Benveniste, "De la subjetividad en el lenguaje", *PLG I* p.263).

15. Al emplear la palabra "creadora -créatrice" Wittig se desmarca de las reticencias de la nueva crítica y lxs escritorxs de la Nouveau Roman en cuanto a la noción de creación. Por ejemplo, Claude Simon: "No conocí otros senderos de la creación que los que se abren paso a paso, es decir, palabra a palabra, por el camino mismo de la escritura (Hubiera preferido decir producción a creación)", en Jean Ricardou y Françoise Van Rossum-Guyon (dir.), *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui* 2

16. Wittig se acerca a la respuesta de Sarraute a Ricardou: "Estas distinciones entre referente y significado, conforman un vocabulario que, en mi opinión, no tiene uso para quien escribe." (NR 2, p. 43)

17. *Entre la vie et la mort*, Nathalie Sarraute (Gallimard 1968) (*Entre la vida y la muerte*, Madrid, Alfaguara, 1985.)

18. El "juego" medieval designa una pieza de teatro.
19. En la sexta edición de *Martereau*, una misma escena se repite cuatro veces, desde cuatro puntos de vista (Nathalie Sarraute, *Ouvres complètes*, Gallimard, "La Pléyade", 1996, p. 291-307. De aquí en adelante abreviado: OC)
20. Nathalie Sarraute, OC, p.1606.
21. "Tu padre, tu madre", *L'usage de la parole* (OC, p. 939-946); *Martereau* (sobre los efectos de "vos", OC, p. 191-197; p. 260-262); *Entre la vie et la mort* (alrededor de la frase "levantarse los muertos", OC, p. 713-718); *Isma ou ce qui s'appelle rien* (sobre los efectos provocados por la pronunciación de ciertas palabras como "estructuralismo" o "capitalismo", OC, p. 1440).
22. El término aparece en la pluma de Jean Paul Sartre (que lo toma de Heidegger) en relación con Sarraute, en el prefacio de *Portrait d'un inconnu* (Nathalie Sarraute, OC, p. 37)
23. "El lenguaje está tan organizado que permite que cada hablante se apropie de la lengua entera designándose como yo". (Benveniste, PLG I p. 262)
24. Nathalie Sarraute, OC, p. 891-892.
25. *Ibid.*, p. 980-981.
26. "je est un héros hérault, Hérault, erre haut" Alusión a la escena de *Entre lavie et la mort* mencionada en numerosas ocasiones por Wittig donde una criatura "juega con las palabras". (Véase en particular NOC, pp. 632-638)
27. Robert Pinget, *Baga*, Minuit, 1958, p. 7.
28. Nathalie Sarraute, OC, p. 956.
29. *Ibid.*, p. 957.
30. *Ibid.*, p. 853.
31. *Ibid.*, p. 1597.
32. *Martereau*, OC, p. 307-308. Esos "señor" remiten explícitamente a los que encierran a K. en la escena final de *El proceso*.
33. "Un hombre [para Sarraute], no es un personaje, ni tampoco una historia o incluso una trama de hábitos, es el ir y venir incesante y lento entre lo particular y lo general" (Prefacio a *Portrait d'un inconnu*, en Nathalie Sarraute, OC, p. 39). Un poco antes, Sartre menciona al lugar común como un esfuerzo por "devenir una generalidad" (*ibid.*, p. 36)
34. La dramatización de esta contradicción se realiza de un modo distinto que en "La marque du genre" (PH, p. 107), donde el origen del conflicto se sitúa en el sexo social de quien habla, más que en el paso locutorx-interlocutorx
35. Nathalie Sarraute, OC, p. 260.
36. *Ibid.*, p. 314.
37. En *La era del recelo*, Sarraute convierte a Marcel Proust en uno de los precursores de la novela moderna, en particular a través de su tratamiento del diálogo, en el que los personajes están totalmente implicados (inflexiones de la voz, gestos, etc.) Se distingue, sin embargo, su punto de vista narrativo es muy analítico (*L'ère du soupçon*, OC, p. 1602-1603). Wiitig dedica un

importante análisis a Proust en su "Prólogo" a *La Passion de Djuna Barnes*, reimpresa con el título de "El punto de vista, universal o particular" en *El pensamiento heterosexual*.

38. *Op. cit.*, p. 41-42.

39. La fórmula remite a Rimbaud, quien juzga a Lamartine estrangulado por "la forma vieja", carta a Paul Demany del 15 de mayo de 1871, *Oeuvres complètes*, La Pochothèque, 1999, p. 247.

40. El caballo aparece en los cantos IV (vs 272 y sig.), VIII (vs 492 y sig.) y XI (vs. 523-531).

41. La expresión "cela va de soi": dar por sentado, sobreentendido; es la misma que "traquer le cela va de soi heterosexual" en *La pensée straight*, p. 60 ("... hay que rastrear el *va de suyo* heterosexual", PH, p. 48)

42. "Que el lenguaje de la novela no es, no puede ser, un mero instrumento, una pura transparencia por la que nos precipitamos para ver lo que hay más allá, a lo que nos ir o regresar - eso siempre me ha parecido evidente". NR 2, p.27.

43. Wittig está aludiendo al artículo de Benveniste: "Categorías del pensamiento y categorías de la lengua" (PLG I). Volverá sobre la noción de categoría y los problemas de la clasificación en "La categoría de sexo".

44. Claude Levi Strauss *El pensamiento salvaje*, México, FCE, 1964 (*La pensée sauvage*, 1962). Wittig menciona reiteradas veces a Lévi-Strauss, a veces muy crítica, por su teorización del intercambio de mujeres al final de *Estructuras elementales de parentesco*, y como referente fundacional del estructuralismo. Aquí, en cambio, parece compartir la idea de bricolaje. En "Structuralisme et critique littéraire" (*Figures I*, Le Seuil, 1966), Genette aplica la idea de "retoques intelectuales" a través de la cual Lévi-Strauss caracteriza el pensamiento mítico en la crítica literaria. (Ver también: *Palimpseste, la littérature au second degré*, Le Seuil, 1982, p. 556)

45. Poe escribe que ha elegido revelar "el modus operandi mediante el cual he podido construir una de mis propias obras. Mi propósito es mostrar que ningún punto de la composición puede atribuirse al azar o a la intuición, y que la obra ha procedido, paso a paso, hacia su solución, con la precisión y la lógica rigurosa de un problema matemático": "La genèse d'un poème" (traducción de Baudelaire), en Edgar Allan Poe, *Œuvres en prose*, Gallimard, "La Pléiade", 1979, p. 986.

Este célebre texto, en el que Poe analiza la "génesis" de *El cuervo*, mostrando su carácter controlado e intencional, se ha convertido en un punto de referencia para todo el pensamiento moderno sobre la escritura. Baudelaire y Mallarmé lo tradujeron, Roman Jakobson comenzó sus *Six Leçons sur le son et le sens* (Minuit, 1976) refiriéndose a él, y los debates del coloquio de Cerisy *Nueva novela: ayer, hoy*, lo mencionaron varias veces.

46. Victor Shklovski emplea la expresión en "El arte como artificio" (publicado por Todorov en la compilación: *Théorie de la littérature*, op. Cit.), y en su texto

sobre Laurence Sterne; también se puede encontrar el concepto en Iuri Tinianov: *Formalisme et histoire littéraire* (L'Age d'homme, "Slavica", 1991, p. 219).

47. Shklovski, "El arte como artificio" (art. Cit. Pg. 83). El término *ostranenie* es traducido en esa edición por *singularisation*, y en inglés, ese mismo año, por *defamiliarization* ("Art as technique", Russian formalist criticism: Four essays, University of Nebraska Press, 1965). Wittig emplea *distanciation* que viene de Brecht (*Verfremdung*). Ella ha desarrollado la idea de "golpear con las palabras" en "El Caballo de Troya" (PH, p. 95). En castellano, el término que se suele utilizar para este procedimiento es *extrañamiento*.

48. En particular las cartas a Louise Colet sobre la escritura de *Madame Bovary* (t. II de la *Correspondance*, Gallimard, "La Pléiade", 1980).

49. Poe, *Filosofía de la composición*.

50. Nathalie Sarraute, OC, p. 1604.

51. "Al menos la mitad de *El paraíso perdido* es pura prosa, es sólo una serie de exaltaciones poéticas intercaladas en las inevitables depresiones correspondientes".

52. Las novelas de Ivy Compton Burnett (1884-1892) se caracterizan por la casi ausencia de la acción, mientras que los diálogos revelan una violencia oculta (asesinato, adulterio, incesto, etc). Además de Proust e Ivy Compton Burnett, otras de las figuras tutelares de la novela moderna, citadas por Sarraute en "Conversation et sous-conversation" (OC, p. 1587 y sig.), James Joyce y Virginia Woolf, curiosamente poco citada en *El obrar*.

53. En "Nature, humanisme, tragédie" (1958), reimpreso en *Pour un nouveau roman*, Minuit, «Critique», 1961, p. 45-67.

54. Henry James, *Literary Criticism*, Leon Edel y Mark Wilson (eds.), vol. 1, *Essays on Literature, American Writers, English Writers*, Library of America, 1984, et vol. 2, *French Writers, Other European Writers, The Prefaces to the New York Edition*, Library of America, 1984.

55. Los años 50' y 60', en los que Wittig comienza a escribir, vieron la renuncia progresiva a esa doctrina formulada por el primer congreso de la Unión de Escritorxs Soviéticxs, en agosto de 1934. Plantea que lxs artistas y escritorxs, para ser autorizados deben producir "una representación verídica e históricamente concreta de la realidad en su desarrollo revolucionario [y...] contribuir a la transformación ideológica y la educación de lxs trabajadores de acuerdo al espíritu socialista" (Art. 1 de los estatutos).

56. Sobre la relación de los textos con las categorías de género, podemos citar, de Genette: *Introduction à l'architexte* (Le Seuil, 1979) y *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989 (*Palimpsestes, la littérature au second degré* (Le Seuil, 1962) ; de Todorov: *Los géneros del discurso* (Caracas, Monte Ávila, 1991. *Les Genres du discours* (Le Seuil, 1978).

57. "Du côté de", al costado de, del lado de, aparece tres veces en *La primera educación sentimental* de Flaubert.

58. El uso de esta expresión es constante en Alain Robbe-Grillet: 7 ocurrencias en *Les Gommages*, 10 en *Le Voyeur*, sin contar con el uso hipnótico de la fórmula en la voz en off de *L'Année dernière à Marienbad*.
59. Latinismo: paucité, de *paucitas*, "pequeña cantidad".
60. En "Stendhal" (Figures II, op. cit., p. 190): *cette femme si tendre*.
61. Ver especialmente "Proust palimpseste", *Figures I*, op. cit., p. 39-67 y "Stendhal", *Figures II*, op. cit.
62. "Nunca he podido, incluso antes de escribir *Tropismes*, trazar una frontera entre poesía y novela. La distinción —que hoy día se ha vuelto escolar— realizada por Mallarmé [etc.]" *NR 2*, p. 27; *OC*, p. 1696
63. *NR 2*, p. 58. Sarraute protesta contra una intervención que podría reducir su relación con el lenguaje a simples "relaciones afectivas".
64. La mención de la frase "caballos de circo" proviene de Sarraute. La metáfora del caballo también está presente en el contexto de la cita anterior, pero éste es un caballo "que vuelve al establo" (*NR 2*, p. 33)
65. "Raisons de la critique pure", *Figures II*, op. cit., p. 22. Genette evoca "el vértigo, o, si se prefiere, el juego cultivante y mortal de la escritura".
66. E. A. Poe, "La carta robada" (1945), en *Historias extraordinarias*. Recordemos que "El seminario sobre la carta robada" abre el tomo I de los Escritos de Jacques Lacan (Le Seuil, "Le champ freudien", 1966), y que Derrida realiza una lectura que ha hecho historia de la interpretación lacaniana de este relato en "Le facteur de la vérité" (*Poétique*, n°21, 1975)
67. R. Barthes, "La cuisine du sens (sur la sémiologie)" (1964), reimpresso en *L'Aventure sémiologique*, Le Seuil, 1985. (*La Aventura semiológica*, México, Paidós, 1993)
68. La noción de deconstrucción, que ha tenido un gran alcance teórico, viene de Derrida, y consiste en interrogar al logos y las instituciones para poner en evidencia lo que trae heredado y abrir su devenir. "La emergencia de una escritura no fonética inaugura la deconstrucción de todos los significados del logos, por lo tanto, de su verdad". *De la grammatología*, México, Siglo XXI, México, Siglo XXI, 1971. Derrida mismo la define como: "Si fuese a arriesgar una sola definición de deconstrucción, la diría en una frase 'en más de una lengua'", *Memorias de Paul de Man*, Barcelona, Gedisa, 1998.
69. "Rose is a rose is a rose is a rose" aparece por primera vez en un poema de Gertrude Stein en 1913, "Sacred Emily". En 1934, durante una conferencia en los Estados Unidos, "Poetry and Grammar", responde a unx estudiantx inquietx por el sentido de ese verso: ¡Ahora escuchen! No soy ninguna tonta. Sé que en la vida cotidiana no se va diciendo ....es un....es un ..... es un ..... Sí, no soy tonta, pero creo que en esa línea, la rosa, es roja por primera vez, en cien años, en la poesía inglesa." La traducción completa de la respuesta de Stein ha sido consignada por Thornton Wilder, en la introducción a *Four in America*, New Haven, Yale University Press, 1947.

70. En inglés en el original: "Tomo palabras individuales y las pienso hasta obtener su peso y volumen completo, y entonces la pongo junto a otra palabra". G. Stein, "A Transatlantic Interview—1946", en Robert Bartlett Haas (ed.), *A Primer for the Gradual Understanding of Gertrude Stein*, Los Angeles, Black Sparrow Press, 1971, p. 18. Traducido al francés por Marc Dachy con el título: *Interview transatlantique*, Transédition, 1987: « Je pris des mots séparément et les pensai jusqu'à ce que je saisisse leur poids et leur volume complets et les mis l'un après l'autre [...] » (p. 14-15).

71. ...¿Qué hice? Acaricié, acaricié completamente, y en dirección a un sustantivo". G. Stein, "Poetry and Grammar" (1934), en Patricia Meyerowitz (ed.), *Look at Me Now and Here I Am, Writings and Lectures 1911-45*, introd. por Elizabeth Sprigge, Londres, Owen, 1967 [2004], p. 138. También en *Lectures in America*, introd. de Wendy Steiner, Boston, Beacon Press, 1935 [1985]. Conferencia traducida por Claude Grimal en *Lectures en Amérique*, Bourgois, 1978, «Change sauvage»: «Qu'ai-je fait j'ai caressé vraiment caressé un nom et lui ai parlé » (p. 190).

72. Nota: Gérard. Genette, "Le jour, la nuit", *Figures II*, op. cit., p. 101. La cita exacta es: "Esas mimologías imaginarias son indisolublemente, como aquellas que Proust ha consignado, entre otras, en una página célebre de *Swann*, ensueños de palabras y ensueños sobre las palabras, sugerencias [...]"

73. Nota: NR 2, p. 32 ; OC, p. 1700.

74. a mención de caballos de circo viene de Sarraute. La metáfora del caballo también es presentada en el contexto de la cita anterior, pero allí se trata de un caballo "que vuelve al establo". (NR, p. 33).

75. "Raisons de la critique pure" *Figures II*, Op. cit., p. 22. Genette evoca "el vértigo o, si se prefiere, el juego, cautivante y mortal de la escritura".

76. Nathalie Sarraute, OC, p. 728.

77. OC, p. 660-662.

78. Julia Joyaux, *Le Langage, cet inconnu*, SGPP, "Le Point de la question", 1970, reimpreso en Julia Kristeva, *Le Langage, cet inconnu: une initiation à la linguistique*, Le Seuil, «Points», 1981. (*El lenguaje, ese desconocido*, Madrid, Fundamentos, 1988)

79. Roman Jakobson et Linda Waugh, *The Sound Shape of Language*, Bloomington et Londres, Indiana University Press, 1979, traducido al francés con el título de: *La Charpente phonique du langage*, Minuit, "Arguments", 1980.

80. Saussure: "El signo lingüístico no une una cosa y un nombre, sino un concepto y una imagen acústica. Ésta última no es su sonido material, cosa puramente física, sino la impresión acústica del ese sonido, la representación que nos da el testimonio de nuestros sentidos; es sensorial, y si llegamos a llamarla material, es solamente en este sentido y por oposición al otro término asociado, el concepto, generalmente más abstracto". (CLG, p. 98)

81. V. Chklovski, "L'art comme procédé", art. cit.

82. Rimbaud, "Enfance" (III), *Illuminations, Oeuvres complètes*, op. cit., p. 459.

83. Georg Lichtenberg (1742-1799), filósofo, sabio, escritor célebre sobre todo por sus aforismos, interesado en las ciencias de la naturaleza y entusiasta irónico del saber libresco.
84. Es Benveniste quien, en "Semiologie de la langue", (PLG II), propone la noción de "significancia", que define como la "propiedad de significar" (p.51). El término es retomado por Julia Kristeva (*La revolución del lenguaje poético*, 1974), Henri Meschonnic (*Crítica del ritmo*, 1982) y Michel Riffaterre (*Semiótica de la poesía*, 1983), entre otros.
85. Virgilio, *Eneida*, op. cit., 45-54.
86. J. Derrida, *De la gramatología*, en particular el capítulo "Lingüística y gramatología" de la primera parte.
87. Nathalie Sarraute, *Entre la vie et la mort*, OC, p. 662.
88. "El vínculo entre significante y significado es arbitrario [...]. Así, la idea de "soeur/hermana" no tiene ningún vínculo con la sucesión de sonidos "s-ö-r" que le sirve de significante; podría estar también representada por cualquier otro, no importa cual: la prueba es la diferencia entre las lenguas y la existencia misma de lenguas diferentes: el significado "buey/boeuf" de un lado de la frontera tiene el significante b-ö-f y del otro o-k-s". (Saussure, CLG, p. 100). Benveniste, en "Nature du signe linguistique" (1969 [1939]) revisa ampliamente la noción de arbitrariedad del signo para criticarla.
89. Única referencia al psicoanálisis. Sobre la ausencia de esta disciplina, ver el prefacio.
90. Parece que Wittig está pensado en ese pasaje que se sitúa al comienzo del libro: "El lenguaje es un sistema simbólico particular, organizado sobre dos planos. Por un lado, es un hecho físico [...]. Bajo su aspecto material se presta a la observación, a la descripción y al registro. Por otro lado, es una estructura inmaterial, comunicadora de significados, que reemplaza eventos o experiencias por medio de la "evocación". Tal es el lenguaje, una entidad doble", "Primera vista sobre el desarrollo de la lingüística", PLG I, p. 28.
91. Proteo, divinidad marina de la mitología griega dotado del don de la metamorfosis.
92. Plastie: maleable. Esta plastia del cuerpo al lenguaje no es representable. Además, no es el tema. Revela la intervención quirúrgica del lenguaje de (en?) todo el cuerpo social (....)
93. Pierre Fontanier distingue, en su *Manuel classique pour l'étude des Tropes* (1821), las "figuras de una sola palabra" de las "figuras de muchas palabras". Esta obra fue reeditada por Gérard Genette en 1977 con el título de *Les Figures du discours* (Flammarion, «Champs»).
94. Nueva referencia al artículo: "Nature, humanisme, tragédie", en *Pour un nouveau roman*, op. cit., p. 45-67.
95. Ver Alain. Robbe-Grillet, "Énigmes et transparence chez Raymond Rousset" (en *Pour un nouveau roman*, op. cit.).



96. Wittig sintetiza muchos artículos de Benveniste ("Structure des relations de personne dans le verbe", "Les relations de temps dans le verbe français" y "De la subjectivité du langage") que constituyen esencialmente la quinta parte de *PLG I*, llamada "L'homme dans la langue".

97. Esta distinción, cuya pertinencia es puesta en duda por Wittig, indica una tradición doble: "significado" es el término usado por Saussure en CLG, "concepto" es más frecuentemente utilizado por los filósofos del lenguaje. En las líneas que siguen, Wittig emplea más que nada el término "categoría" (que proviene de un verbo que significa cortar, separar) para señalar el resultado de un gesto de ruptura. "Categoría" funciona tanto como "significado", que designa en primer lugar una relación de oposición, pero se asemeja también a "concepto", porque la tradición filosófica tiende a concebir a los dos conjuntos resultantes de la división como esencias.

98. En lingüística descriptiva el género gramatical es (1) una propiedad de los sustantivos (masculino/femenino/neutro), y (2) una variación de los adjetivos y por parte de los verbos (según las reglas correspondientes). Se manifiesta en la morfología (variación en la forma de las unidades léxicas) y en la sintaxis (indica o estipula las relaciones entre las unidades léxicas). Es por lo tanto una marca y una función.

99. J.-Cl. Chevalier, Cl. Blanche-Benveniste, M. Arrivé et J. Peytard, *Grammaire Larousse du français contemporain*, Larousse, 1964, p. 164. Lxs autores emplean explícitamente la expresión "sexo ficticio" Jacques Damourette y Édouard Pichon (*Des mots à la pensée. Essai de grammaire de la langue française*, D'Artrey, 1911-1953), usan "metáfora del sexo" (§ 307). La "ficción" o la "metáfora" son introducidas por estos gramáticos para intentar explicar por qué los sustantivos no animados o las entidades abstractas poseen, como los sustantivos animados (sexuados), un género gramatical.

100. Wittig complejiza aún más la noción de género. Sin dudas tiene en vista otra acepción del término, que puede designar según su etimología latina *genus* ("familia" o "casta"), un modo de clasificación intermedia entre *el reino* y *las especies*.

101. La noción de género, para señalar la bicategorización hombre/mujer como histórica, cultural y socialmente construida, aparece en Robert Stoller, *Sex and Gender : On the Development of Masculinity and Femininity* (1968), a propósito de la transexualidad. Se nutre de reflexiones antropológicas y sociológicas (en deuda con el feminismo materialista francés – Nicole-Claude Mathieu, Colette Guillaumin, Christine Delphy – cercana a Monique Wittig). El empleo, en este sentido, de género (que es principalmente una noción gramatical también en inglés) rápidamente se extiende a otras disciplinas como la historia (Joan Scott, "Le genre, une catégorie utile d'analyse historique" [1985], en *Cahiers du GRIF*, n° 37/38, 1988); y la literatura, por lo menos en Estados Unidos (Nancy K. Miller, *The Poetics of Gender*, 1986). Pero la biparti-

ción sexo/género que después tiende a imponerse es criticada porque corre el riesgo de sustraer al sexo de la historicidad y naturalizarlo. En reacción, Judith Butler, en *Gender Trouble*, va a influir en el uso de la noción llevándola hacia una crítica de las lógicas identitarias, iniciando la evolución hacia la teoría queer.

102. La obra de Mikhaïl Bajtín y su círculo, escrita entre guerras, es traducida en Francia en los años 70'. Wittig, sin dudas, hace alusión a la traducción francesa de *Le Marxisme et la Philosophie du langage. Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, Minuit, "Le Sens commun", 1977. (*El marxismo y la filosofía del lenguaje*, de Valentin Voloshinov, discípulo de Bajtín. Ed Godot, 2016)

103. En "The Mark of Gender" (*The Straight Mind*, 1992), se hace referencia explícita, en una nota, no reproducida en la traducción francesa del 2001, a los trabajos de la socióloga Colette Guillaumin ("The question of difference", *Feminist Issues*, vol. 2, n°1, 1982; "The Masculine Denotations/Connotations", *Feminist Issues*, vol. 5, n° 1, printemps 1985) y de la antropóloga Nicole-Claude Mathieu ("Masculinity/Femininity", *Feminist Issues*, vol. 1, n° 1, été 1980, trad. de "Masculinité/féminité", *Questions féministes*, n° 1, novembre 1977 ; "Biological Paternity, Social Maternity", *Feminist Issues*, vol. 4, n° 1, printemps 1984). Un artículo sobre la aproximación materialista al lenguaje en "La pensée straight" (*Questions féministes*, n° 7, février 1980, no traducido en las versiones posteriores), también referido en Guillaumin, "Pratique du pouvoir et idée de Nature. (I) L'appropriation des femmes", en "Les corps appropriés", *Questions féministes*, n° 2, février 1978, y "Pratique du pouvoir et idée de Nature. (II) Le discours de la Nature", en "Natur-elle-ment", *Questions féministes*, n° 3, mai 1978.

104. "El amor que no se atreve a decir su nombre", modo habitual para referirse a la homosexualidad.

105. Wittig aquí utiliza sobre todo el artículo "De la subjectivité dans le langage", *PLGI*.

106. En gramática de la escritura, se supone, en efecto, que la forma del femenino deriva morfológicamente de la forma del masculino. Se ha dicho que de la forma del femenino, derivada, se habla de "forma marcada"; en oposición, el masculino es la "forma no marcada".

107. Il/ils. En francés las construcciones impersonales como "llueve / il pleuve" exigen el uso del pronombre personal masculino en un sentido "neutro", mientras que el castellano lo deja tácito.

108. On: pronombre indefinido que se suele traducir por la forma impersonal reflexiva: se hace..., vale aclarar que en francés, a nivel de las categorías del verbo, es una voz activa.

109. Por ejemplo: "Es en y por el lenguaje que el hombre se constituye como sujeto; porque solo el lenguaje funda en realidad, en su realidad que es la del

ser, el concepto de *ego*" ("De la subjectivité dans le langage", *PLGI*, p. 259).

110. Palabras pronunciadas por una de las voces de Fruits d'Or, registrando una representación que considera convencional pero realista por sus interlocutorxs: "Lxs novelistas eligen no importa qué... [...] un gesto cualquiera, que han retenido... eso va a significar el nacimiento de un gran amor. Y mirá, ahí está. Lo creemos. [...] y lo volvemos a encontrar en la vida... Y seguro que lo encontramos porque ahí lo hemos puesto" (OC, p. 549) Wittig hace referencia también al texto de *L'Usage de la parole* llamado "Le mot Amour" (OC, p. 946-954).

111. Wittig hace referencia a la primera editorial colectiva de la revista *Questions féministes* en la que Nicole-Claude Mathieu colaboró: "La palabra mujer, no puedo más, nunca pude entenderla. Es con la que me han insultado". (*Questions féministes*, n°1, noviembre 1977, p. 13).

112. "En Hegel, la dialéctica está de cabeza" (Karl. Marx, *El capital*, México, Siglo XXI, 1975).

113. Claude Simon, "Pour Monique Wittig", en *L'Express* fechado del 30 de noviembre al 6 de diciembre de 1964, pp. 69-70.

114. Los usos evolucionan, hoy en día se utiliza el "genérico" o "masculino genérico" en las prácticas académicas.

115. Entendimos que Wittig estaría de acuerdo en la decisión que tomamos para esta edición castellana cuando intervinimos ese masculino por apropiación a través del uso de la x: Creemos que se trata, como la propia Wittig señala en los próximos párrafos, de una solución parcial y provisoria. (N de las T).

116. El debate sobre la feminización de los nombres de oficios, jerarquía y función, resurge en Francia en los años 80' y lleva, a la larga, a la paridad profesional, Yvette Roudy, ministra de los Derechos de la mujer, exige en febrero de 1984 la creación de una Comisión de terminología y neologías encargada de estudiar la "feminización". Benoîte Groult, presidenta de la Comisión (en la colaboró notablemente Hélène Cixous y Annie Leclerc), formó parte de las que exigían algunos años antes que se las llamaras escritoras. Entre 1984 y 1986, escritora, utilizado por la prensa de un modo elogioso o peyorativo, se vuelve un ejemplo para resumir la posición de la Comisión, que busca "adaptar [la lengua] a las nuevas realidades". Se recomienda durante el *Informe final de los trabajos de la Comisión de feminización de los nombres de oficios, jerarquías y funciones*, por medio de la circular del 11 de marzo de 1986, Journal officiel ("Loin et decrets", n°64 del 16 de marzo de 1986, p. 4267). Emblema para algunxs, o estigma (para Wittig) de "la escritura femenina" de los 70', "escritora" es testimonio de una historia secular en los debates sobre el uso del femenino en las profesiones artísticas, desde las reivindicaciones de las feministas como la de Hubertine Auclert a finales del siglo XIX.

117. Wittig hace alusión a la importante obra de Claire Michard y Claudine Ribéry: *Sexisme et Sciences humaines. Pratique linguistique du rapport de sexage*, Presses universitaires du Septentrion, 2008 [1982].

Este texto es una intervención de Monique Wittig sobre el modo de la escritura académica, se trata de la tesis de la autora donde despliega estrategias múltiples para trastocar el lenguaje: las citas, lo que se dice y lo que se calla, la opacidad pero también los momentos de risa e ironía.

“Publicar *El obrar literario*, es invitar a releer a Wittig desde un enfoque que pone en primer plano la escritura y las cuestiones del lenguaje. No para rehabilitar una dimensión académicamente presentable, esterilizando sus escritos, enviando a la sombra la parte feminista, política y lesbiana de una producción perturbadora. Todo lo contrario, se trata de tomar nota del hecho de que estos dos aspectos son inseparables en su obrar. Sus novelas tampoco deberían leerse disociadas de la disputa política y la reflexión teórica, y no se pueden comprender sus posiciones teóricas sin recurrir a su trabajo sobre, en contra y con el lenguaje: “vivimos en el lenguaje, vivimos en las palabras”. La reflexión de Wittig es la reflexión de una escritora: únicamente quien escribe puede darse plenamente los medios y el tiempo para poner en cuestión “lo que se da por sentado” en las frases del discurso compartido. Y porque ella se piensa como escritora, en la presentación de la segunda parte de *El pensamiento heterosexual*, afirma: hablo de lo que más me importa: la escritura”.

Christine Planté

ISBN 978-987-4954-13-8



9 789874 954138