

REESCRITURA DE LA HISTORIA EN LAS ANDARIEGAS DE ALBALUCÍA ÁNGEL

Sophía Gómez Uribe*

En el presente artículo intentaremos una lectura de *Las andariegas*¹ como escritura femenina. Se parte del texto como práctica discursiva, basada en el carácter fundamentalmente simbólico de la obra, mediante asociaciones y acumulaciones productoras de sentido. Para realizarla, partiremos de la teoría de la escuela sociocrítica, entendida esta última como una tentativa de explicar la producción, la estructura y el funcionamiento del texto literario en el contexto social, histórico e institucional; en penetrar dentro del texto y encontrar el estatuto de lo social; la relación entre lo significado y lo dicho, o "lo no dicho".

La hipótesis de trabajo es que el texto de *Las andariegas* muestra espacio de conflicto donde se confrontan el mito y la historia en su versión establecida y transmitida por una visión masculina de la cultura, y una voz y una mirada feministas que reescriben esos mitos y esa historia.

La obra, editorialmente, está dividida en seis partes sin títulos, separados solamente por punto y aparte e inicio de párrafo con minúscula sostenida. Estas partes funcionan como programadoras del texto, ya que indican al lector el fin de una narración y el comienzo de otra. Los gráficos formados por nombres, además de su valor simbólico, igualmente funcionan como programadores, ya que son como epílogos o resúmenes de cada sección, que centran la atención sobre los personajes especialmente tratados en ella.

Los epígrafes

Los epígrafes operan como filtros para el lector, definiendo su proyecto literario. Un trabajo de redefinición ya que todas las formas designan un lenguaje articulado y hay que recomenzar. La obra tiene dos epígrafes iniciales y uno final: el primero y el último tomados de *Las guerrilleras* de Monique Wittig, y el segundo de *Las nuevas cartas portuguesas* de María Isabel Barreno, María Teresa Horta y María Velho da Costa. La autora hace su propia traducción, cambia pa-

* Magistra en Literatura Colombiana, Universidad de Antioquia. Este artículo surge de su trabajo de investigación *Edición crítica de Las andariegas de Albalucía Ángel*, con el que optó al título en 1997.

1 *Las andariegas* es la última obra publicada de la escritora colombiana Albalucía Ángel.

labras y une dos citas en un solo epígrafe para dar una idea completa con una intencionalidad específica: decir que las andariegas no necesitan símbolos o mitos; que los tiempos en que partieron de cero se están casi borrando; que con dificultad pueden usarse como referencia; que hay que romper ese orden; que lo que se debe mencionar es su fuerza y su coraje.

Este epígrafe, además, se une a otro a manera de deducción "Guerreras nosotras, mujeres de cuerpo entero y mano firme". El epígrafe final, igualmente opera como conclusión: Todas esas formas designan un lenguaje anticuado; hay que recomenzar; un gran viento barre la tierra. El sol va a salir.

La obra se inicia con una introducción de la autora. Recordemos que las notas introductorias por su ubicación de privilegio y su autoridad —la "voz" experta que introduce el texto al lector—, operan como filtro interpretativo que impregna el texto. El autor, categoría extralingüística, se vuelve así una primera instancia legitimadora del texto, en el que sus valores parecen materializarse en un lenguaje soporte. El primer párrafo de la introducción dice: "iluminada por la presencia de 'Les guérrilleres' de Monique Wittig, decidí también emprender este periplo con viajeras, desde ninguna región hacia la historia".

La autora utiliza la palabra "iluminada" que significa cubierta por un haz de luz, luego añade que quien la iluminó fue la obra *Las guerrilleras*, pero prefiere utilizar el título de la obra en francés, con lo cual denota un mundo cultural amplio. La obra citada —*Las guerrilleras*— aparece entonces como el hipotexto que fuera a dominar, luego explica su intención de emprender igualmente un periplo, pero con viajeras en vez de guerrilleras, explicando que se aparta del símbolo político "guerrilleras" para utilizar viajeras de la historia, símbolo épico.

El segundo párrafo: "me guiaron —como a ella— imágenes de cuentos de la infancia, transformados en fábulas, visiones crípticas entonces que no he intentado descifrar a la manera de los conocedores sino a ese paso sigiloso que dejan los hechizos".

La frase "me guiaron" conserva la misma connotación de "iluminación", y luego explica que transformó cuentos aprendidos en la infancia en fábulas, es decir, ficción transformada en enseñanza como "visiones crípticas", o codificadas, a las cuales se aproximó no como lector predeterminado por lo aprendido y culturalmente establecido, sino con la curiosidad de quien se aproxima a lo preconstruido —hechizo—.

El tercer párrafo explica su tratamiento al corpus investigado:

en el camino me topé con montañas de páginas escritas en todos los idiomas a través de los siglos, que hablaban de batallas y de felicidad, de construcción y destrucción, de sueños imposibles. fui recogiendo mi botín, como una asaltadora de caminos. usé la alquimia. hice y deshice la memoria. lancé palabras como pájaros en vuelo hacia los vientos del futuro. soñé la realidad y construí capítulos de añoranzas. de lo que las mujeres hemos preservado, a lo largo del tiempo, sin casi darnos cuenta: la esperanza.

Establece que su investigación cubrió muchas culturas y que gracias a ella encontró unas constantes de la historia: batallas, destrucción y construcción, pero

que su trabajo consistió en una deconstrucción de la realidad encontrada para reconstruir una nueva realidad como mujer y sobre la mujer, lo cual explica en el cuarto párrafo: "de eso se tratan mis parábolas, del relato a otras voces, de una visión de las que no asistieron a la historia de la misma manera." Y en el último párrafo encontramos su justificación: "si abandoné los bosques encantados y rompí los espejos y destroné la imagen de la bella durmiente, no ha sido a forma de respuesta, lo hago más bien como pregunta".

La autora establece su posición contestataria contra una posición facilista que acepta los preconstruidos engañosos: los bosques encantados. Contra la imagen forjada por la cultura masculina: rompí los espejos, destroné la imagen de la bella durmiente; y asume la misión de presentar otra posibilidad de visión de la historia con una estrategia didáctica: como pregunta. Esta posición es un filtro al lector que le establece pautas para su lectura de manera explícita: una escritora con una visión específica del mundo que se propone cumplir una misión ilustradora.

La ausencia de nomenclatura en la obra también cumple un propósito. La nomenclatura y la titulación ordenan el texto, lo dividen, introducen los temas, guían al lector. Su ausencia produce el efecto contrario: el lector siempre se enfrenta a lo desconocido en cada sección. La guía a lo tratado, que se encuentra en las composiciones gráficas, aparece al final, obligándolo, como en la parábola, a devolverse para identificar los temas. La frase final siempre es como el colofón sentencioso de la parábola.

Etienne Balibar,² al preguntarse por el efecto literario, indica que su función es "provocar otros discursos ideológicos [...] que muy frecuentemente son simples discursos estéticos, morales, religiosos, donde se realiza la ideología dominante". El discurso de la autora en la introducción está develando un antidiscurso, un discurso contra el discurso histórico tradicional, contra la visión masculina, contra la forma de escritura tradicional, anticipando una obra de tesis con un destinatario específico: una lectora que busque identificarse con sus tesis, o formarse en ellas.

En nuestro concepto, *Las andariegas* es un texto de tesis que se descubre en el proyecto ideológico manifiesto de la escritora:

Tesis feminista, con un intertexto escogido para materializar el programa narrativo.

Intertextos: el mito, la leyenda, la historia y el acto literario.

El trabajo de figuración. Una nueva épica.

En términos de la escritura, *Las andariegas* es un trabajo de figuración que deconstruye la imagen literaria creada por la mentalidad masculina sobre la mitología y la historia, tomada como intertexto para producir una semiotización textual que reconstruye una visión de la mujer como "ser femenino".

2 Citado por Danielle Trotter, en: *Juego textual y profanación: análisis sociocrítico* de Lázaro de Betania de Roberto Brens Mélen, San José: Universidad de Costa Rica, 1993, p. 53.

El genotexto. Edmond Cross³ propone la definición de *genotexto* como: el punto de intersección entre el *interdiscurso* que materializa a la vez las estructuras mentales y las formaciones ideológicas, y el *intertexto*, el *preaserto*, el *preconstruido*, entendido como el material de lenguaje destinado a materializar el sentido y a informarlo. Este punto de intersección es el lugar de focalización del sentido.

En *Las andariegas* el genotexto podría estar conformado así:

<i>Discurso 1</i>	<i>Discurso 2</i>
(Proyecto ideológico manifiesto)	(Intertexto)
El viaje por historia	La mitología
Las andariegas	La leyenda
Interrogar sobre la verdad	El discurso masculino

El genotexto está constituido por las condiciones históricas del productor –autor– y las condiciones culturales de la sociedad. Es, entonces, un producto mediado por las estructuras sociales y que se realiza bajo la forma de múltiples *fenotextos*.

El fenotexto,⁴ superficie y estructura significada, es el realizador de lo que está programado en el genotexto; es decir, es el deconstructor y recombinaor del genotexto. En *Las andariegas*, el fenotexto sería:

<i>Discurso 3</i>
(Acto literario)
Trabajo de figuración - Una nueva épica
(Discurso feminista)
La parábola - La palabra

El título y el incipit:

“LAS ANDARIEGAS”
descendieron prendidas la una de la otra, parecía una cadena de acero rutilante, brillante con el sol que era de mediodía y de verano. Parecían bucaneras al asalto, vorágines, cristales, vientos abrasadores azogue, parecían armaduras y espadas de cristal.

El título está compuesto por el artículo determinado femenino y plural “las”, es decir, focalización sobre unos personajes femeninos; y un adjetivo sustantivado

3 Cross, Edmond, Capítulo VI, *Literatura, ideología y sociedad*, Trad. Soledad García Mouton, Madrid: Gredos, 1986, p. 117-123.

4 *Ibid.*, p. 117.

femenino plural: "andariegas", cuya definición según el diccionario de la Real Academia es: el que anda mucho / que va de una parte a otra sin parar en ninguna.⁵ Este sustantivo tiene connotaciones obligadas: ¿de dónde vienen?, ¿a dónde van?, ¿por qué andan?

La primera evidencia de este título es su funcionamiento como signo, ya que es indicador del intertexto viaje, el cual abre un archivo de temas asociados: aventura, encuentros, presencias, vivencias, aprendizaje.

El incipit se inicia con la frase: "descendieron prendidas la una de la otra". En este inicio que ofrece una situación de comunicación, el sujeto de la oración —ellas— se omite, el verbo en plural indica acción conjunta y, además, implica bajar de "un arriba" y un modo de ejecutar la acción: "prendidas la una de la otra". La obra se inicia con una descripción regulada sobre un archivo metafórico, propio de la lírica: "parecía una cadena de acero rutilante, brillante con el sol que era de medio día y de verano"; "parecían bucaneras al asalto, vorágines, cristales, vientos abrazadores"; "azogue, parecían".

La escritura se inscribe, entonces, en un esquema narrativo preformado: el relato lírico. Es decir, la metáfora se debe deconstruir. En su sentido metafórico, sin embargo, se trasluce un fondo implícito de alusiones a leyendas —bucaneras al asalto, vorágines— que definen un campo intelectual —la historia, la leyenda— y determinan un marco de percepción: las que observan "el adentro" desde "afuera". Esta puesta en escena confirma, de un lado, lo previsto desde el título: unas viajeras que descienden de un vehículo; y del otro, lo establecido en la introducción como propuesta temática: "soñé la realidad", mediante la utilización de metáforas: "armaduras y espadas de cristal, guirnalda y violetas y acacias y anémonas y rosas y lirios del valle".

El incipit, a pesar de su estructura metafórica, no escapa de responder a las preguntas básicas del relato: ¿quiénes?, ¿dónde?, ¿cuándo?; aunque, de manera estricta, no responde aportando datos específicos: emplea un tiempo verbal en pasado que remite a un tiempo histórico irreconocible; una adjetivación poco tradicional: brillante, rutilante. Y léxico que denota una naturaleza inhóspita: sol de medio día y de verano.

El incipit ampliado:

la cadena bajaba de la nave como guirnalda de violetas y acacias y anémonas y rosas y lirios de los valles cruzando el aire gráciles como hojitas de bosques de otoño, como gitanas, descendían, como filibustera sin batallas ni gritos de victoria, el sol pegaba fuerte como queriendo calcinarlas, la tierra, abajo, las esperaba, alerta, las oía desembarcar con sus cantares y sus risas pues parecían una pandilla de gaminos descubriendo un panal, o descubriendo mariposas, o buscando un tesoro, la tierra sabía antigua lujuriosa voraz, las esperaba.

5 Diccionario de la Lengua Española, Madrid: Real Academia de la Lengua, 1992, p. 138.

La dominante en la primera página de la obra es la descripción. Según Philippe Hamon,⁶ la descripción es el lugar privilegiado donde se organiza la legibilidad de todo el relato, se presenta como un tipo de “red” semántica organizada. En *Las andariegas*, la descripción es el lugar de la doble focalización: centra el relato sobre los personajes que ven y los personajes, a su vez, centran la descripción sobre lo que ven.

El topos de las desconocidas. Unos personajes no conocidos, “las andariegas” como elemento de suspenso, hacen de la búsqueda de la identidad un valor desde el inicio de la obra. No se sabe quiénes son ni cómo se llaman ni cuántas son ni qué acciones ejecutarán. El acercamiento a los personajes anónimos se realiza por medio de un enfoque figurativo: “parecían una cadena de acero rutilante, parecían bucaneras al asalto, parecían azogue”. Obviamente, el relato se focaliza sobre la carencia de identidad, y se enfatiza la carga simbólica en la descripción del “parecer”, no en el “ser”. Analizando los significados de las metáforas y símbolos utilizados en la descripción, tenemos:

Metáfora	Significado
bucaneras	piratas
vorágine	remolino impetuoso
azogue	elemento químico de gran volatilidad
Símbolo	Significado
violetas	equilibrio, acciones reflexivas. Los sentidos y el espíritu ⁷
anémonas	alma abierta a lo espiritual ⁸
rosas	las aguas primordiales, el cosmos ⁹
lirio del valle	la vida pura. ¹⁰

El topos del develamiento. El “descender”, “el parecer” y “el sol brillante”, descubren el universo circundante mediante la mirada de las viajeras y de la luz brillante del sol que deja percibir el entorno: la tierra que las esperaba. De allí la frecuencia del verbo *descender*.

La puesta en escena se va presentando como un juego: la apariencia etérea de las andariegas, el sol brillante y la tierra expectante. Hay una oposición estética entre las andariegas simbolizadas por las flores como lo nuevo y eterno, lo

6 Citado por Danielle Trotter, *Op. cit.*, p. 103.

7 Chevalier, Jean & Gheerbraant, *Dictionnaire des symboles*, Paris: Éditions Robert Lafont et Jupiter, 1969, p. 1020.

8 *Ibid.*, p. 43.

9 *Ibid.*, p. 822.

10 *Ibid.*, p. 578.

cósmico, el equilibrio, y la espiritualidad frente a la tierra, antigua, lujuriosa y voraz. Se presentan aquí los primeros juego de opuestos: eterno / perecedero; nuevo / viejo; arriba / abajo; puro / impuro.

Además de su función focalizadora, el antropocentrismo femenino de los personajes y lo cósmico del paisaje, las descripciones, cumplen la función de integración a un sistema estético-retórico —efecto de relato lírico—. El lector asimila, por medio de estas descripciones metafóricas, un tipo de modelización sobre un tema cosmogónico: orígenes y símbolos.

En efecto, el final del incipit presenta el clímax que descubre la expectativa del descenso: "la tierra las esperaba" y, a la vez, abre el inicio al comienzo de los tiempos, de la creación, de los orígenes.

La fuerte modelización de este cierre en términos de énfasis —las esperaba—, indica la adhesión que el sujeto que escribe da a los personajes presentados; el comportamiento textual es una gran metáfora de lo positivo, atribuido a las viajeras, reforzado por una expectativa señalizadora: la tierra las esperaba a ellas, no a otras. Las oposiciones común / excepcional, singular / plural, unidas al sema *andariegas* configuran una marca de cosmogonía, sin tiempo y, a la vez, de colectividad femenina.

Se descubre así una intencionalidad: contar una historia de orígenes, de gesta, lo cual trae la posibilidad de otros intertextos que subyacen debajo del texto, o hipotextos: *La iltada*, *La odisea*, *Los argonautas*.

El texto comienza con el descubrimiento de los colores, los cuales tienen una carga simbólica profunda. El orden de aparición es igualmente simbólico:

Color **Símbolo** **Significado**

azul	agua-cielo	lo espiritual, la transparencia ¹¹
blanco	nieve	totalidad, la deidad ¹²
verde	bosques	creación, tierra ¹³
amarillo	sol, desierto	intuición, presentimiento
rojo	rosas	renacer ¹⁴
negro	oscuridad	lo absoluto, lo desconocido. ¹⁵

La intertextualidad

Edmond Cros, al definir el núcleo genético del fenómeno textual como el producto de una red de elementos que operan simultáneamente, habla del eje de

11 Biedermann, Hans, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Editorial Paidós, 1993, p. 57.
 12 Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1991, p. 101.
 13 *Ibid.*, p. 459.
 14 Biedermann, *Op. cit.*, p. 18.
 15 *Ibid.*, p. 319.

la interdiscursividad y el eje de la intertextualidad,¹⁶ en el que el intertexto es lo pre-acertado, lo pre-construido, el material lingüístico que materializa el sentido. Es decir, el intertexto es factor de producción o transformación de sentido, según la dimensión desde donde se describa.

En *Las andariegas*, la intertextualidad implica tres planos de análisis: el problema del que interpreta, las zonas de conflicto y la teoría de los presupuestos. El que interpreta el intertexto en el texto es la autora; ella decide no sólo su uso sino cómo usarlo, y en este sentido, para la sociocrítica, el intertexto no es un objeto de cita, sino un objeto de presupuesto, es decir la intencionalidad tácita o explícita de una cierta manera de leerlo, en cuyo caso quien lo interpreta —la autora de la obra— es a la vez mediación e intertexto.

El sujeto de la escritura selecciona varios materiales de la mitología, la leyenda y la literatura de varias culturas, y los acontecimientos que giran a su alrededor; un material preconstruido y organizado por la cultura occidental y, más concretamente, por los agentes de esa cultura, los hombres. Sobre esta base se remodela literariamente el argumento: las mujeres en la historia. Con base en estos elementos generadores, la autora introduce su tesis sobre el feminismo: el rol de la mujer en la historia, la imagen especular como mecanismo de sujeción del "otro", y los ritos culturales atávicos y preformadores: de pasaje, de maternidad y funerarios. La mitología y la historia se vuelven enseñanza, y las viajeras, testigos, aprendices y maestras —ven, aprenden y cuentan—.

De hecho, el texto juega en sus estructuras significantes con la historia y el mito a lo largo del artificio del viaje, y éste engendra más que un conflicto entre la historia y la leyenda, entre lo aceptado y lo verdadero; es todo un lenguaje ligado al aprendizaje, pues las viajeras son las mediadoras entre los personajes creados y el mundo.

El elemento generador del texto, el viaje —ir de un punto a otro—, también ocurre en el plano textual donde se entrecruzan los distintos intertextos y discursos:

Mitología e Historia	Nueva visión de la Historia
(lo ya escrito)	(lo observado)
(versión masculina)	(versión de las andariegas)
Versión oficial	Nueva versión

La lectura del intertexto remodelado elimina ciertos elementos del tema histórico y mítico, y enfatiza otros. Esta sobrescritura funciona como un filtro que concentra los valores del tema obligando a una lectura doble y simultánea en el plano textual y en el temático.

¹⁶ Cross, Edmond, *Op. cit.*, p. 116.

Considerado el texto como un juego textual, como reelaboración de intertextos históricos, aparece claro que la importancia de esta obra está en ese trabajo de reescritura y no en la capacidad de crear ficción, y la creación de sentido está en la recodificación de los intertextos que impone los límites entre la creación y la recreación; la producción de sentido se da de lo pre-construido a lo construido. El material preconstruido es la historia y la mitología; sobre él se enmarca la tesis feminista y sobre esta construcción se encuentra el fenotexto: un nuevo aprendizaje.

Si todo acto de palabra pone en juego un interdiscurso que imprime en el texto las huellas discursivas de una formación ideológica, que a su vez remite a una formación social, y si por otra parte, los discursos que cruzan el texto no funcionan de manera autónoma, pues son el producto de una matriz discursiva —el lenguaje literario—, las posibilidades de lectura son múltiples. Desde el punto de vista de este análisis, interesa destacar la función de los intertextos con sus trayectos de sentido preestablecidos, como filtros que circunscriben microespacios de lectura; además, es innegable que el solo hecho de seleccionar material de la mitología y de la historia implica introducir todo un orden discursivo, que aún transformado y modelizado deja sus huellas.

El problema de una intertextualidad tan fuerte y frecuente en *Las andariegas* obliga a fijarse en el desencadenamiento de los presupuestos. La referencia a un *ya dicho* institucionalizado mediante símbolos, fórmulas estereotipadas y retóricas, impone un tipo de lectura específica, ya que cada intertexto marcado presupone un texto: cultura griega, cultura romana, cultura incaica, etc.

En el incipit y en la introducción se veía la función de estas presuposiciones: provocar un replanteamiento de la historia institucionalmente aceptada y modelizada, y desencadenar una actividad asociativa para llevar al lector a completar lo que falta del texto o lo que deja inconcluso "a manera de pregunta", como lo dice la autora. Esta intencionalidad velada pero manifiesta conduce a un tipo de lectura reflexiva; pero, de otro lado, por más modificaciones y encubrimientos que se le hayan hecho al intertexto, el lector no puede tampoco dejar de lado la lectura mitológica e histórica en su propio código, es decir, los dos textos actualizan la estructura narrativa, recodificándola: la historia tradicional ha tratado el tema de una forma, pero el personaje focalizado en cada caso, presenta otra versión. ¿Entonces? Es ahí, en la pregunta abierta, donde el nuevo texto toma forma de enseñanza; el lector debe elaborar su propia conclusión tomando como base las dos versiones de la historia, y así el texto se abre.

Las andariegas no sólo son las viajeras, sino también la personalización de los tiempos. En efecto, su identificación como personajes son casi ausentes: viajeras, bucaneras, vorágines. Es decir, son, no están en situación. La figura que se forma por medio del texto es la de ser el eje de los acontecimientos. Ellas son el pasado, el presente y el futuro; mediante ellas la historia se remonta a los orígenes, a la creación. Es su calidad de eje del tiempo lo que permite que los acontecimientos se desplacen sin que exista la necesidad de la cronología. Ellas no repi-

ten rituales aprendidos: ellas son la instancia de los acontecimientos. Por eso no hablan. Sólo la más pequeña, la más joven, es la única que habla y cuando lo hace es en forma de pregunta. Ella es el futuro y la posibilidad de futuro, apareciendo como la interrogante.

La frecuencia semántica se concentra en "viajaron en sus nombres"; las descripciones: "disueltas y errabundas como nubes, como canto", "perdidas en florestas y en grutas blandas"; "como en alianza de sangre o sepultando lanzas"; aluden a lo incorpóreo, a simulación. El *como* no refiere a nada medible ni concreto, crea la figura de eje en desplazamiento por la historia y sus personajes; el texto dice que son *como* sin serlo.

La carencia de identidad de los personajes como recurso lúdico se extiende también a "la tierra" que aparece como "la que las espera" al comienzo del texto y "la que las vio alejarse" al final del relato. Las viajeras y la tierra guardan una relación de causalidad: tiempo-espacio, en el cual el tiempo es infinito en sus comienzos, desde la génesis de la tierra hasta después de su destrucción. Sólo lo concreto es lo narrado, los mitos y la historia. Las andariegas no participan en los eventos, sólo los ven pasar, o los observan suceder. Las andariegas, entonces, no son sólo el eje de desplazamiento de la narración sino el del tiempo.

De otra parte, toda la narración se encuentra en pasado, aún la del futuro, reforzando así el sentido de tiempo cronológico en el cual siempre es pasado -lo que está ocurriendo ya pasó-. El tiempo se hace materia, y esa materia le da su sentido último en eventos ya ocurridos y en referentes históricos o míticos.

Ellas, como el tiempo, no se pueden detener, y esta identificación con el tiempo no es mero juego figurativo, pues las andariegas son ajenas a los eventos, así como lo es el tiempo. Si se acepta que las andariegas son una antropomorfización del tiempo, entonces, ¿cuál es la razón para que sean mujeres? La respuesta sería: porque es un tiempo femenino; porque es el tiempo de las mujeres, de buscar su pasado y reconstruir su imagen, y ésta es la labor que ejecutan las andariegas.

Esto, desde el punto de vista de la tradición cultural, es contestatario; pero, además, son "caminantes del tiempo y del amor". La estrategia semiótica aparece aquí configurada como:

tiempos de hombres = tiempos de guerra

tiempos de mujeres = tiempos de esperanza.

Si la historia de los hombres es una historia de guerras, de contradicciones, y las mujeres son los tiempos de la esperanza, y "esperanza" es expectativa de cosas mejores en el futuro; entonces, la más joven, que es el símbolo del futuro, encarna la esperanza de una voz femenina nueva, desmitificadora y reivindicadora. El verbo núcleo que engendra todas las redes asociativas es "dicen". Es el lazo que une el tiempo y la historia, ya que "decir" es la acción de hablar sobre. "Dicen" se refiere a lo que las voces femeninas de todos los tiempos relatan sobre las acciones heroicas de otras mujeres, sobre sus oficios, su rol de

engendradoras, su lucha callada por ser, o sobre su situación de mujeres o sobre la forma como la cultura las ha calificado. "Decir" es entonces la voz femenina. No hay duda de que la palabra está al servicio de "lo dicho" en varias formas: como símbolo de rescritura de la historia y como mecanismo de rescritura femenina.

A partir de "dicen", el productor —la autora— focaliza el referente. Las andariegas otorgan la voz y la palabra a las mujeres de la historia para que narren su versión que ellas —el tiempo femenino— luego cuentan. Con esta acción de constituirse en la voz de las mujeres, están proponiendo la posibilidad de reconstruir la historia de manera diferente.

Esa nueva forma de contar la historia desde una voz femenina —las andariegas—, se ejecuta por medio de la escritura —la escritora— también de una manera nueva: nueva sintaxis, nuevas formas de puntuación, nueva estructura textual.

El motor discursivo: la voz femenina.

Para los semas que se actualizan en torno al eje semiótico: parábola-enseñanza, el productor del texto señaló el ideosema *voz* materializado en el texto como creador de la imagen virtual de la nueva historia.

Las acciones de las andariegas—el tiempo femenino, se centran en los verbos preguntar, oír escuchar, contemplar, ser testigos. Las de los personajes de los intertextos se focalizan en el decir. El juego textual, entonces, queda concentrado en la palabra.

Tomando en cuenta que el texto llama la atención del lector sobre los rasgos que indican su significación mediante la utilización constante de elementos metafóricos que acompañan los verbos en las frases, su recurrencia y su equivalencia, el lector los percibe no sólo como formas sino como variantes de una invariante, la voz femenina.

El texto y el intertexto se unen en las frases finales de las secciones: "fueron nombrándolas, viajando en su memoria", "viajaron en sus nombres", "sembraron con sus nombres las aguas y los vientos" que como colofón sentencioso de las parábolas, a la vez concretan la realización de su misión como andariegas, en el primer nivel de significación —sentido del texto— dando paso a un nuevo sentido dentro del marco de la semántica textual donde el texto genera la suya propia que desplaza y homologa la significación de todos los elementos inscritos en él; una nueva épica o una nueva realidad virtual y una intención final: su proyecto ideológico de la parábola de la palabra, la voz femenina.

BIBLIOGRAFÍA

Ángel, Albalucía. *Dos veces Alicia*, Barcelona: Barral Editores, 1972.

—. *Estaba la pájara Pinta sentada en el verde limón*: Bogotá, Biblioteca Colombiana de Cultura Popular, 1975. Premio Vivencias.

- . *Los girasoles en invierno*, Bogotá: Editorial Linotipia Bolívar, 1970. Finalista Concurso "Esso" en novela, 1966.
- . *Las andariegas*, Barcelona: Argos Vergara, 1984.
- . *Misid Señora*, Barcelona: Argos Vergara, 1982.
- . *¡ Oh gloria inmarcesible !*, Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1979.
- Amoretti, María, "La intertextualidad como ruptura epistemológica en el discurso literario", en: *Literatura como intertextualidad. IX Simposio Internacional de Literatura, Memorias*, Editor, Buenos Aires: Instituto Literario y Cultural Hispánico, 1993, p. 70-73.
- Cros, Edmond, *Literatura, ideología y sociedad*, Trad. Soledad García Mouton, Madrid: Gredos, 1986.
- Duchet, Claude, "Para una socio-crítica o variaciones sobre un incipit", en: *Sociocríticas. Prácticas textuales. Cultura de fronteras*, Editor, M Pierrette Malczuzynski, Amsterdam: Editions Rodopi, 1991.
- Eco, Umberto, et al. *Carnaval*, México: Fondo de Cultura Económica, 1969.
- Filler, Maiva E, "Autorrescate e invención en *Las andariegas* de Albalucía Ángel", en: *Revista Iberoamericana*, Madrid, Vol. 51, Nos. 132-133, julio - diciembre, 1985, p. 649-655.
- . "Las andariegas" en: *Alba de América*, Vol. 2, Nos. 4-5, Buenos Aires: Instituto Literario y Cultural Hispánico, 1986, p. 251-252.
- Genette, Gérard, *Seuils*, Paris: Éditions du Seuil, Collection Poétique, 1987.
- . *Figures, III*, Paris: Éditions du Seuil, 1972.
- Jaramillo, María Mercedes, et al. *¿ Y las mujeres? Ensayos sobre literatura colombiana*, Medellín: Universidad de Antioquia, 1971.
- Osorio de Negret, Betty, "La narrativa de Albalucía Ángel o la creación de una identidad femenina", en: *Literatura y diferencia*, Vol. 1, Medellín: Uniandes / Universidad de Antioquia, 1995, p. 372-398.
- Trottier, Danielle, *Juego textual y profanación, análisis sociocrítico de Lázaro de Betania de Roberto Brens Mélen*. San José: Universidad de Costa Rica, 1993.
- Williams, Raymond Leslie, "An interview with women writers in Colombia", en: *Latin American Women Writers: Yesterday and Today*, Pittsburg: Latin American Library Review Press, 1967, p. 155-161.