



SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN DE
GÉNERO Y ESTUDIOS CULTURALES

Entre *guerrilleras* y *andariegas*: de Monique Wittig a Albalucía Ángel

Between *Guerrilleras* and *Andariegas*: from Monique Wittig to Albalucía Ángel.

Fecha de recepción:
23/02/2015

Fecha de evaluación:
04/04/2015

Fecha de aceptación:
12/06/2015

María Jesús Fariña Busto

Universidade de Vigo

mbusto@uvigo.es

Abstract:

The relationship between *Las andariegas* of Albalucía Ángel and *Les guérillères* of Monique Wittig is explicit in its own beginning, through a quotation and some words of the authoress. The similarities between one and another text have been already examined in some critical works about the Colombian writer as well. This article has gone in depth of both works, as well as, analyzing the strategies through which Albalucía Ángel explores the possibilities of translation of the present worries and interests in Monique Wittig's work, to her literary and cultural context. The matters concerning the language and the sexuality have been studied particularly, as both authoresses have manifested, through the similarities and differences of both books. Other aspects like the presence and the agency of women in history or the construction of different models, as well as, the staging of the abject, rejected and fragmentary and the ways of production of new meanings are also emphasized in this article.

Keywords: Monique Wittig; Albalucía Ángel; history; sexuality; language; rupture; transformation.

Resumen:

La relación de *Las andariegas*, de Albalucía Ángel, con *Las guerrilleras*, de Monique Wittig, está explícita en su propio comienzo por medio de una cita y de unas palabras de la autora, y similitudes entre uno y otro texto han sido examinadas en algunos trabajos críticos sobre la escritora colombiana. En este artículo se consideran ambas obras analizando, además, las estrategias mediante las cuales Albalucía Ángel explora las posibilidades de traducir las preocupaciones e intereses presentes en el texto de Wittig a su contexto literario y cultural. Se atiende especialmente a las cuestiones referidas al lenguaje y a la sexualidad tal como aparecen expuestos por cada una, estableciendo las semejanzas y diferencias más significativas. Se incide también en aspectos como

la presencia y actividad de las mujeres en la historia o la construcción de modelos diferentes, así como en la escenificación de lo abyecto, desechado y fragmentario en tanto que modos de producción de nuevos significados.

Palabras clave: Monique Wittig; Albalucía Ángel; historia, sexualidad; lenguaje, ruptura; transformación.

0. Introducción

Quince años median entre la publicación de *Las guerrilleras* (1969) y la de *Las andariegas* (1984), el tiempo de una generación, aunque sus autoras, respectivamente la francesa Monique Wittig (1935-2003) y la colombiana Albalucía Ángel (1939), pertenezcan a la misma y ambos textos surjan de ciertas preocupaciones similares, inscribiéndose el segundo en la línea abierta por el primero, con el que dialoga y al que rinde homenaje.

Para Monique Wittig, *Las guerrilleras* fue su segunda obra, posterior a *El opoponax* (1964) y anterior a *El cuerpo lesbiano* (1973), con las que puede decirse que configura una trilogía en cuanto a la incidencia que en ellas tiene el uso peculiar de los pronombres personales en relación con los valores particulares y universales de sus formas. Son, todas, obras muy complejas y, salvo *El opoponax*, difíciles de encuadrar dentro de un género literario, lo que en más de un sentido cabe interpretar como un modo de problematización acorde con sus contenidos. Ya he escrito en otro lugar (Fariña Busto, 2013) que concuerdo con Clive Thomson cuando dice que *Las guerrilleras* «no es una novela, pero también lo es; no es un poema, pero también lo es; no es un tratado filosófico, pero también lo es; no es un libro de imágenes, pero también lo es» (Thomson, 2006: 287)¹; las singulares características de la obra resuelven estas aparentes paradojas. Por su parte, en la producción de Albalucía Ángel, *Las andariegas* había sido precedida por otras varias obras: *Los girasoles en invierno* (1966), *Dos veces Alicia* (1972), *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* (1975) y *Misía Señora* (1982), igualmente textos complejos y alejados de cualquier linealidad narrativa. Particularizando en *Las andariegas*, se trata, como la de Wittig, de una obra «difícilmente clasificable», utilizando la descripción de Malva Filer en un breve artículo publicado inmediatamente después de la aparición del libro, a lo que añadía: «que tiene tanto de ficción como de ensayo y poesía» (1985: 649).

En efecto: tanto en *Las guerrilleras* como en *Las andariegas* hay narración, pues hay acontecer de sucesos, pero el ritmo, la entonación, los registros y la organización de los materiales se acercan mucho más a planteamientos habituales en el ámbito poético, y, por otra parte, la voluntad reflexiva que las atraviesa las lanza, en cierta medida, a los márgenes de ambos géneros, de la misma manera que a los márgenes de las instituciones literarias también han sido proyectadas ambas. Un texto imprescindible, en mi opinión, como *Las guerrilleras* no ha contado con la difusión merecida, desde luego en España, donde su traducción, publicada por la editorial Seix Barral sólo dos años después del original francés, no resulta, al menos vista desde hoy, excesivamente rigurosa, además de que, algo bastante más importante, omitía algunas de sus

¹ La traducción es mía, como lo será en todo este artículo la de aquellas citas que procedan de un original no español, tanto de los textos de Wittig como de fuentes secundarias.

secuencias². En cuanto a *Las andariegas*, el propio proceso de circulación del texto constituye un ejemplo de cómo la creación de las escritoras es marginada de los circuitos institucionales, sean éstos académicos o de promoción y difusión editoriales. Este proceso, que Zulema Moret inscribe dentro del territorio de «lo siniestro», explicaría, en sus palabras, «las ausencias de voces femeninas en la historia oficial o la confusión que causa su inquietante escritura» (Moret, 1999: 389)³.

A todo esto hay que añadir que las dos obras poseen una factura épica, mucho más rompedora en el caso de *Las guerrilleras*, pues, para Albalucía Ángel, esta factura vendrá motivada por su filiación intertextual con la obra de Wittig. Es ésta quien elige conscientemente el género, en desuso en su momento histórico-literario, para someterlo a una vuelta de tuerca significativa, realmente para desconstruirlo, ya que prescinde de dos de sus características definitorias: constituir la gesta de un héroe individual y seguir un desarrollo narrativo lineal. En *Las guerrilleras*, como más tarde en *Las andariegas*, el héroe es un héroe colectivo femenino y los elementos son tratados de modo secuencial y disruptivo, respondiendo a las intenciones de la escritora tanto en lo referente a sus posiciones generales sobre la creación literaria (en tanto que forma) como en cuanto a sus intereses teóricos en relación con el feminismo y el lesbianismo. Uno y otro aspecto, pero especialmente la fragmentación de sus componentes, «multiplican los sentidos del relato, lo vuelven polisémico sin destruir su unidad» (Wittig, 2010: 87).

En ambos textos, también, ese héroe colectivo femenino lleva a cabo un trayecto que produce transformación y conocimiento: en *Las guerrilleras*, se trata del desmantelamiento del sistema heterosexual, que ha exigido una guerra; en *Las andariegas*, del recorrido por algunos acontecimientos de la historia ofrecidos bajo una nueva perspectiva. De algunos de los aspectos de uno y otro trayecto me ocupo a continuación.

1. *Las guerrilleras*: un relato revolucionario, el relato de una revolución

Al igual que lo ha hecho en todas sus obras de ficción, Wittig ha cuidado al máximo el formato y la estructura de *Las guerrilleras* intentando innovar dentro del sistema literario, lo que fue una de sus mayores preocupaciones. Para Wittig, un/a autor/a tenía la obligación de ofrecer algo nuevo en relación con lo que recibía y de ahí el énfasis que pone en recordar que, para conseguirlo, le resulta imprescindible conocer lo que encuentra ya hecho. Esto significa que un/a escritor/a no puede serlo sin ser, además, un/a lector/a exigente, idea sobre la que insiste una y otra vez a lo largo de *Le chantier littéraire*, ensayo escrito como memoria académica en 1986, y que, debido a múltiples avatares, no fue publicado hasta el año 2010⁴.

Las guerrilleras responde a esta voluntad de ser innovadora y lo es en muchos aspectos. Linda Zerilli la califica de revolucionaria (2008: 139). En primer lugar, es innovadora, como ya indiqué, por integrar narración, poesía y

² Esta traducción de la obra de Wittig, no reeditada, es ya casi imposible de encontrar salvo en el mercado de segunda mano. A las secuencias eliminadas en ella me referiré más adelante.

³ *Las andariegas* no ha tenido más edición que la primera. Para la obtención del título de Magister en Literatura colombiana en la Universidad de Antioquia, en 1998, Sofía Gómez Uribe realizó una edición crítica que creo que no ha sido publicada.

⁴ En el prefacio a la edición de *Le chantier littéraire*, Christine Planté se refiere a esos avatares del texto (Planté, 2010: 11-34).

reflexión en un todo conformado por piezas que se suceden e interrumpen, en su significado etimológico, cada una a las otras, atravesándose y necesiándose mutuamente, y evidenciando también, al mismo tiempo, los hilos de la trama de la que forman parte. Tres grandes itinerarios confluyen en la constitución del todo. Por un lado, una secuencia poética que se ofrece discontinua pero que funciona a manera de eje vertebrador, escrita en mayúsculas y dentro de la cual se inscribe una relación de nombres propios que aparecen intermitentemente a lo largo de toda la obra. Por otro lado, una serie de fragmentos narrativo-poéticos que escenifican acontecimientos protagonizados por el grupo de las guerrilleras. Finalmente, la imagen de un círculo que se repite en tres ocasiones y que sirve como marca de separación entre apartados además de tomar sobre sí otros valores igualmente relevantes (Wittig, 1969: 8, 71 y 138). La autora se refirió a esta estructura y al propio proceso de construcción del texto en unas notas⁵ en las que puso también de relieve cómo una de las grandes apuestas del libro se afianzó en todo ese proceso, imponiendo la dinámica y el ritmo del relato: se trata de una reflexión sobre la lengua materializada en el uso expresivo que se hace del pronombre de tercera persona de plural *elles* (ellas), que, en palabras de la propia Wittig, «es utilizado como un personaje» (1994: 117). Tal protagonismo de esta forma pronominal encierra una de las claves del libro, en el que lenguaje, género y sexualidad van de la mano y que, en gran medida, se propone examinar cómo el lenguaje configura la realidad y a los sujetos y cómo las palabras y los símbolos llegan a desgastarse hasta resultar inservibles.

De la trascendencia del lenguaje da cuenta ese reto asumido por la escritora al generalizar el pronombre *elles*, una estrategia sobre la que han insistido todos los trabajos críticos en torno a la obra, en los que se realza el carácter universalizador que le es concedido. Me parece oportuno señalar, sin embargo, que, al menos en sus efectos, la universalización de esa forma, incluso aunque se emplee con tal propósito generalizador, lo que consigue es visibilizar el carácter particular de la otra, la masculina, *ils* (ellos), a la que las gramáticas han otorgado el sentido de lo universal. Las formas, tanto léxicas como retóricas, al igual que su distribución en la página, adquieren, así, un alcance máximo: su importancia es poética y política⁶.

Como digo, lenguaje, género y sexualidad se superponen en este texto, pues la historia de las mujeres⁷, su sexualidad y su deseo, y la exclusión de las unas y de lo otro dentro del régimen político de la heterosexualidad, definen las líneas fundamentales de su contenido; y, por otro lado, resulta inseparable de esas cuestiones la reflexión sobre el lenguaje y sobre la propia creación, que Wittig entiende como máquinas de guerra que, al igual que el caballo de Troya,

⁵ Escribe: «Un movimiento y una dinámica épicas, una escritura lagunar, inscritas en su contexto histórico, es lo primero que aparece en *Las guerrilleras*. El libro está compuesto por fragmentos distribuidos en tres partes: cada parte va precedida por un círculo grueso en el centro de una página en blanco. Hay también una lista de nombres propios, escritos en mayúsculas, que aparecen cada cinco páginas, siempre en página de la derecha y situados, como los círculos, en el centro de una página en blanco» (1994: 117).

⁶ Así lo expresa Wittig: «En cuanto a las figuras retóricas, indico de pasada su importancia poética / política» (1994: 120).

⁷ Uso la palabra «mujeres», pero conviene no olvidar el rechazo de Wittig hacia la misma. Me referiré a ello en la página siguiente explicando sus razones.

sirven para hacer saltar por los aires los sistemas en que se introducen (literario / político)⁸.

Los fragmentos poéticos con los que se abre y se cierra la obra constituyen los dos extremos del primer itinerario de la misma (la secuencia poética) y, a su vez, cada uno de esos dos fragmentos finaliza con palabras similares, acentuando el movimiento que se quiere representar: la acción, la gesta: «TOUT GESTE EST SUBVERSION» y «GESTE SUBVERSION» [*sic*]⁹. Ésta es llevada a cabo por el colectivo *elles*, las guerrilleras, y de ese combate resultan triunfantes, aves fénix dispuestas a renacer en cada ciclo/círculo, idea que dota a la representación gráfica de esta forma geométrica de esos valores añadidos a su funcionalidad estructural a los que aludí anteriormente, y sobre los que volveré.

En este itinerario poético se cruzan figuras históricas y legendarias, cuyos nombres van agrupados a modo de epitafios o de teselas de un mosaico cada cinco páginas en página derecha (la página de la historia, según la escritora). Por su parte, en las secuencias narrativas el colectivo *ellas* convive con la particularización de algunas de sus integrantes, cuyos nombres y apellidos singularizan sus acciones y con los que se podría conformar otra serie continuada y sonora: Dominique Aron (Wittig, 1969: 14), Anne Damien (14), Lucie Maure (17), Marthe Vivonne, Valérie Céru (26), Danièle Nervi (29), Marthe Ephore (30), Clémence Maïeul (34), Anémone Flavien (43), Fabienne Jouy (47), Cornélie Surger (49), Laure Jamais (55), Marie Agnès Smyrne (69), Sophie Ménade (72), Philomèle Sarte (75), Hélène Myre (76), Tébaïre Jade (81), Diane Ebèle, Aimée Dionis, Koue Feï (92), Adèle Donge (98), Emily Norton (100), Françoise Barthes (104), Shu Ji (112), Elsa Brauer, Julie Brunèle Odile Roques, Evelyne Sabir (126) y Marie-Laure Hibon (185).

De manera elocuente, la primera secuencia narrativa de la obra introduce ya un «gesto» (acto) que podríamos calificar de subversivo: una de las jóvenes orina mientras otras la rodean y la observan. Se trata de una escena que las representaciones del imaginario patriarcal ha hecho habitual entre chicos pero insólita entre chicas: «Cuando llueve, ellas permanecen en la caseta [...] Después de un tiempo, una dice que es como un ruido de micción, que no puede aguantarse, y se acuclilla. Entonces, algunas forman un círculo a su alrededor para observar cómo las ninfas expulsan la orina» (1969: 9). No es el único fluido que aparecerá a lo largo de la obra, porque al cuerpo atañe también lo

⁸ Es suficientemente conocida esta imagen (parábola) de Wittig: el lenguaje, la creación, como un caballo de Troya en el seno de un sistema literario caduco. Uno de sus ensayos se titula precisamente «El caballo de Troya» (1984) (Wittig, 2006: 95-102).

⁹ En la traducción española del libro (Wittig, 1971) estas dos frases fueron trasladadas como: «TODO GESTO ES SUBVERSIÓN» y «GESTO DESORDEN». En mi artículo referido arriba (Fariña Busto, 2013), propuse respetar la palabra «SUBVERSION» en sus dos ocurrencias para mantener el énfasis de la autora. En cuanto a «GESTO», releendo con detenimiento sus notas a la obra, creo ahora que, en su segunda aparición, sin determinante, «GESTE» debería ser traducido como «GESTA», remarcando de ese modo lo dicho por Wittig: «Hay otra razón textual para relatar la guerra en la primera parte, y es también una cuestión de medida. Tiene que ver con lo ya mencionado sobre la epopeya, es decir, la gesta. Aquí está la subversión, como se dice en el último poema: “LO QUE ESTÁ POR ESCRIBIR VIOLENCIA... GESTA SUBVERSIÓN”. Para este hecho, para esta gesta, hay que encontrar un ritmo, un vocabulario y cierto tipo de figuras retóricas que motivarán el desarrollo del libro en su totalidad» (Wittig, 1994: 119). Para respetar el paralelismo cabe aún otra posibilidad: traducir la primera ocurrencia de «GESTE» como «ACTO» y la segunda como «ACCIÓN» (así se sugiere en Zerilli, 2008: 165-166). Al respecto, véase también Noura Wedell (2012).

que segrega, que forma parte de sus ciclos, sin que posea, por sí mismo, un valor negativo o positivo aunque la cultura lo haya proyectado, como abyecto, fuera de la escena. Tanto le pertenecen al cuerpo los ojos como las lágrimas, la boca como la saliva, la orina como las piernas, y es interesante observar cómo Wittig no elude mostrar estos y otros fluidos y residuos¹⁰ de la misma manera que se deleita en la presentación de los órganos sexuales femeninos (vulva, clítoris, ninfas), aquello que caracteriza a las guerrilleras de igual modo que su único ojo caracteriza a los cíclopes. Así se explicita en la obra, y la vulva, expresa o simbolizada por el círculo, por la O (35), por óvalos, elipses y triángulos (67), es mencionada reiteradamente en sus páginas:

Ellas dicen que siendo portadoras de vulvas saben lo que las caracteriza. Conocen el monte de Venus el clítoris los cuerpos y los bulbos de la vagina. Dicen que se enorgullecen de lo que durante mucho tiempo fue considerado el emblema de la fecundidad y de la energía reproductora de la naturaleza.

(41-42)

Dentro de su concepción de la heterosexualidad como un régimen político, y en tanto que sólo en el interior de este régimen tiene sentido hablar de hombres y de mujeres, Wittig propondrá la figura de la lesbiana como elemento disruptivo de esa lógica binaria y en sus obras de ficción evitará emplear el término mujeres, aunque esto no sucede en *Las guerrilleras*, pues aquí, en aquellos contextos anteriores a la guerra, es decir, en aquellos contextos bajo el régimen político de la heterosexualidad, o en referencias a leyendas, hay razones para hacerlo¹¹. Pero el cuerpo, el cuerpo femenino («el cuerpo lesbiano») tiene una presencia significativa, tanto en este texto como, obviamente, en *El cuerpo lesbiano*, obras a las que cabría calificar, respectivamente, de épica y poética lesbianas.

Las secuencias reflejan los modos en que han sido descritos los órganos sexuales femeninos¹². Unas veces se hacen descripciones más técnicas¹³ y otras veces descripciones que se demoran evocando referentes imaginativos:

¹⁰ Es también notoria la presencia de todos estos fluidos en el libro más conocido y citado de Wittig, *El cuerpo lesbiano*.

¹¹ «Ellas observan un viejo grabado en color. Alguna lo describe diciendo que son mujeres de uniforme azul que caminan alineadas» (Wittig, 1969: 58); «Mujeres jóvenes vestidas de negro y enmascaradas entran en escena bailando y cantando» (201).

¹² «Vellocino de oro es uno de los nombres con que se han designado los pelos que recubren el pubis» (60). «Ellas dicen que han encontrado un gran número de nombres para designar las vulvas. [...] La mayor parte han perdido su sentido. Si se refieren a objetos, son objetos hoy en desuso, o bien se trata de nombres simbólicos, geográficos [...] Las comparaciones no plantean problemas. Por ejemplo cuando se han comparado las ninfas a violetas, o las vulvas, por su aspecto general, a erizos, a estrellas de mar» (66). Es significativo que algunos de los fragmentos con mayor presencia descriptiva de estos órganos sexuales femeninos no fueran incorporados en la traducción española del libro, como tampoco lo fue una secuencia en que se parodia la preocupación de los hombres por su pene, que traduzco a continuación: «Ellas dicen que ellos ponen todo su orgullo en su cola. Ellas se burlan [...] se carcajean y se ponen a imitar a algún animal absurdo que tuviera dificultad para desplazarse. Cuando tienen un prisionero, lo desnudan y lo hacen correr por las calles gritando, es tu mástil / bastón / palillo batuta / brocha brocheta / vara de plomo» (152).

¹³ Wittig dice: «Cuando es necesario, el acento se pone sobre los términos técnicos. Por ejemplo, los términos anatómicos que describen los órganos sexuales fueron tomados de distintos

Ellas dicen que en el feminario el glande del clítoris y el cuerpo del clítoris son descritos como encapsulados. [...] Dicen que el clítoris es un órgano eréctil. Se ha escrito que se bifurca a derecha e izquierda, que se dobla, prolongándose en dos cuerpos eréctiles apoyados sobre el hueso del pubis.
(1969: 29)

Ellas dicen que el clítoris ha sido comparado con una pepita de cereza, con un brote, con un sésamo descortezado, con una almendra, con una baya de mirto, con un dardo [...] Ellas dicen que los labios mayores han sido comparados con las dos valvas de una concha [...] Ellas dicen que la ciprina ha sido comparada con el agua del mar yodada salada.

(1969: 42)¹⁴

Sin embargo, en tanto que símbolos, finalmente serán eliminados, como cualquier otro, pues el orden nuevo se instauro no sólo por medio de actos (gestos y gestas), sino prescindiendo de discursos ya innecesarios (los feminarios) y de símbolos anquilosados¹⁵. Este orden nuevo ha necesitado una guerra, resultado del conocimiento, por parte de las guerrilleras, de aquello que las caracteriza; ahora, terminado el combate, y vencedoras, su perspectiva es distinta:

Ellas dicen que a partir del momento en que faltaron los feminarios pueden referirse a ese tiempo en que, por aquello que las caracteriza, hicieron la guerra. Dicen que todo lo que tienen que hacer es inventar las palabras que las describen sin acudir a herbarios o a bestiarios [...] Dicen que lo que deben mencionar especialmente es su fuerza y su coraje.

(74)

Parece evidente que la construcción estética que es *Las guerrilleras* encierra un contenido político. Para la escritora y lectora Wittig estaba claro que la literatura trabajaba su materia, el lenguaje, de un modo distinto a como lo hace la política o la historia, pero en ambos casos, como declara Noura Wedell, «El objetivo es el mismo: transformar las formas de dominación, sean personales o sociales, haciéndoles sitio en el campo formal y en relación con la evolución de las formas» (2012: 36); y si lo es, y me sirvo de nuevo de afirmaciones de Wedell, es porque «Wittig piensa que es posible impactar sobre la estructuración simbólica de lo social a través de la evolución de las formas literarias»

manuales de la escuela de Medicina» (1994: 119). Sobre su tratamiento en *El cuerpo lesbiano* comenta: «El vocabulario completo de la ficción *El cuerpo lesbiano* está sacado de un rígido vocabulario anatómico» (2005: 46).

¹⁴ Las secuencias en las que se inscribe esta cita y la anterior tampoco están en la traducción española.

¹⁵ A pesar de ello, la estrategia retórica de la preterición impide el olvido de esos símbolos. Escribe Wittig: «[en *Las Guerrilleras*] se encuentran numerosas pretericiones, sobre todo en la segunda parte [...] sirve[n] también para poner en guardia a quien lee sobre una lectura lineal del texto» (1994: 120). Y usa el siguiente ejemplo: «Ellas no dicen que las vulvas en sus formas elípticas son comparables a soles, a planetas, a galaxias innumerables. No dicen que los movimientos giratorios son como las vulvas [...] No crean en sus discursos figuras convencionales a partir de esos símbolos» (1969: 86).

(*ibid.*). El texto nuevo que es cada obra, resultado del trabajo en el taller, actúa sobre la lengua para producir un efecto de choque. Cuando leemos un fragmento como el que transcribo a continuación, entendemos que estamos ante una obra que pretende llamar la atención sobre las construcciones del patriarcado, rechazando sus binarismos y rehusando crear figuras convencionales a partir de símbolos maestros:

Ellas dicen: a partir de ahora me niego a hablar este lenguaje, me niego a murmurar después de ellos la palabra falta falta de pene falta de dinero falta de signo falta de nombre. Me niego a pronunciar las palabras posesión y no posesión. Ellas dicen: si yo me apropio del mundo, que sea para desposeerme de él inmediatamente, que sea para crear nuevos vínculos entre yo y el mundo.

(153-154)

En este sentido, se hace una crítica al falo como significante, y ello arrastra, en consecuencia, el abandono de los demás, incluido el de la vulva:

Ellas dicen que en el punto en que se encuentran deben examinar el principio que las ha guiado. Dicen que no tienen que poner su fuerza en símbolos [...] Dicen que deben romper el último vínculo que las ata a una cultura muerta. Dicen que todo símbolo que exalta el cuerpo fragmentado es temporal, debe desaparecer.

(102)

La idea es recurrente y selecciono otro fragmento que me permite volver sobre un aspecto que sobrevuela y subyace en toda la obra de Wittig, ensayística y de ficción: su voluntad de dismantelar el régimen político de la heterosexualidad: «Ellas dicen que aprehenden su cuerpo en su totalidad. Dicen que no privilegian una u otra parte con el pretexto de que en otro tiempo fue objeto de prohibición. Dicen que no quieren ser prisioneras de su propia ideología» (80). Al servicio de semejante dismantelamiento se pone el uso y reflexión sobre las formas literarias y sobre las propias formas lingüísticas, pues, como ya he señalado, la importancia del lenguaje es tal que conforma la realidad, moldeándola, como moldea también a los sujetos, y de ahí la necesidad de atender y examinar permanentemente las palabras y sus usos:

Ellas dicen que no hay realidad antes de que las palabras las reglas los reglamentos le hayan dado forma. Ellas dicen que en lo que les concierne todo está por hacerse a partir de elementos embrionarios. Dicen que el vocabulario de todas las lenguas necesita ser examinado modificado, dado la vuelta, que cada palabra debe ser pasada por la criba.

(192)

El proyecto de Wittig es un proyecto revolucionario, ideológica y formalmente, un proyecto único, que asume el riesgo de someterse a sí mismo a desaparecer en caso de ver cumplido su objetivo. Funcionaría de un modo semejante a como lo hacen los feminarios en *Las guerrilleras*, como un relato necesario en un tiempo, el tiempo de la dominación, de la desigualdad, pero prescindible una vez alcanzado el tiempo nuevo. Entonces, los feminarios podrán caer en el olvido, los diccionarios construirse en otros términos y los viajes ca-

recer de infiernos y de purgatorios¹⁶. Verdaderamente, en su utopía (en su momento de producción y hoy mismo) la obra de Wittig encierra su valor y su trascendencia.

Por otra parte, habría que añadir que *Las guerrilleras* acoge un número extraordinario de referencias, lo que aumenta su complejidad y su profundidad, tal como ha estudiado Dominique Bourque (2006). Numerosas citas de textos precedentes son incorporadas, a través de varias estrategias retóricas, a la obra de Wittig, que busca no sólo darles un nuevo sentido, sino negar o anular el anterior. De modo similar, son muchas las evocaciones que tienen lugar en la obra, procedentes de ámbitos culturales muy diversos. Entre ellas se encuentra la de la diosa azteca Cihuacóatl (35), la mujer serpiente, también llamada Yaocíhuatl, mujer guerrera¹⁷, y me sirvo de esta evocación para pasar a referirme a la obra de Albalucía Ángel¹⁸, que toma justamente esa secuencia para abrir *Las andariegas*, cerrándola con otra cita de igual procedencia.

2. *Las andariegas*: viajeras de otro mundo

Como acabo de decir, el texto de Albalucía Ángel se abre y se clausura con una cita de *Las guerrilleras*. De esta manera, resulta enmarcada e «iluminada por la presencia»¹⁹ de Wittig, a la que se añaden otras dos menciones: una de las *Nuevas cartas portuguesas*, de María Isabel Barreno, María Teresa Horta y María Velho da Costa²⁰ (de mucha querencia para Ángel, que ya las citaba en su novela *Misiá Señora* -Ángel, 1982: 11-) y otra de un principio de la mitología kogui, el mar / la madre: «El mar era la madre. La madre no era gente, ni nada ni cosa alguna. Ella era espíritu de lo que iba a venir y ella era pensamiento y memoria» (13).

La narración del itinerario de las protagonistas de *Las andariegas* está articulado través de un discurso apoyado en alusiones y asociaciones, donde, y tomo palabras de Graciela Uribe, «no hay formas denotativas», pues «todos los

¹⁶ Aludo a través de estas palabras al *Borrador para un diccionario de las amantes* (1976), escrito con Sande Zeig, y a *Virgile, non* (1985), todavía sin traducción al español. Los propios títulos expresan el riesgo al que me he referido: el primero indica que se trata de un borrador, algo no definitivo y, por ello, modificable; el segundo niega al guía de Dante en su *Divina Comedia*, obra con la que, subvirtiéndola, dialoga la narración de Wittig y con la que, de alguna manera, también lo hace la de Albalucía Ángel (a manera de círculos dantescos podrían ser entendidos los distintos episodios históricos visitados en su texto).

¹⁷ «Ellas dicen que tampoco importa cuál de entre ellas pueda invocar a otra diosa del sol, Cihuacoatl por ejemplo, que es al mismo tiempo diosa y guerrera» (Wittig, 1969: 35).

¹⁸ Más próximos en el tiempo a *Las guerrilleras* que la obra de Albalucía Ángel están los cuentos de *Los museos abandonados* (1974), de Cristina Peri Rossi, que menciono aquí por contener algunas características comunes con el texto de Wittig. Aunque no hay un personaje colectivo ni heroico, sí hay algo de épico en el comportamiento y las preocupaciones de las protagonistas femeninas (elocuente adaptación de las mitológicas Ariadna y Eurídice) que las acerca a *las guerrilleras*: toman iniciativa, destruyen símbolos, entienden el valor precioso del lenguaje. Y, además, el discurso empleado se mueve igualmente entre lo narrativo y lo poético suspendiéndose permanentemente la continuidad de los párrafos, que se quiebran en líneas irregulares a la manera de versos. Me refiero en concreto a tres de los cuatro cuentos que conforman el libro: «Los juegos», «Un cuento para Eurídice» y «Los refugios» (Peri Rossi, 1974).

¹⁹ Palabras de la autora al frente de *Las andariegas* (Ángel, 1984: 11).

²⁰ *Las nuevas cartas portuguesas* es obra de referencia dentro del feminismo portugués. Publicada en 1972, fue inmediatamente retirada de la circulación por el gobierno, que adujo razones de índole moral para hacerlo, y sus autoras detenidas. En Francia, Éditions du Seuil se interesó por el libro y lo publicó en 1974 traducido por Monique Wittig en colaboración con Évelyne Le Garrec y Vera Alves da Nóbrega.

significantes han sido sustituidos por otros que amplían el núcleo semántico» (2000: 217). Además, formalmente se prescinde de las mayúsculas y la distribución de las frases y oraciones busca acercarse más a los ritmos, también gráficos, de la poesía que de la narración²¹. En cuanto a ésta, tiene, como en *Las guerrilleras*, un carácter épico: la andanza imaginada en clave de parábola de un colectivo femenino que se desplaza por diferentes espacios y tiempos del pasado.

El viaje se inicia con un descenso («descendieron prendidas la una de la otra», 15) y finaliza con el movimiento inverso («ascendieron prendidas la una de la otra», 137) a manera de un círculo que se cierra. Un viaje fantástico²² para (re)visitar la historia con otros ojos. Las andariegas, que «parecían bucaneras al asalto», hacen su entrada en escena bajando de una nave y despegan, una vez terminado su periplo, después de iluminar figuras y episodios que la Historia ha ofrecido con una sola perspectiva. Se cuestiona, desde este presupuesto, la idea de verdad histórica, pues qué clase de verdad es esa donde las mujeres no aparecen, ocupan siempre un papel ancilar o han sido desprovistas de voz.

Precisamente, la importancia de nombrar y de contar, activada ya en *Las guerrilleras*, se reitera aquí²³ y las frases que cierran el primer apartado del texto dibujan un movimiento inequívoco:

fueron nombrándolas
atrás quedaron los escribas.²⁴
viajando en
su memoria
(26)

Un movimiento similar se producirá al final de los demás apartados, cerrados por círculos o semicírculos que recuerdan los empleados por Wittig, aunque Ángel introduce variantes en número y en características. Los suyos son cuatro y están configurados por series de nombres: el primero, que sigue a las palabras de la cita anterior, es un círculo incompleto, abierto en su lado izquierdo y formado por los nombres de reinas y diosas de Egipto y de Mesopotamia, escritos en mayúsculas (HACHEPSUT, NEFERTITI, ISIS, NEPHTYS y SEKHMET, 26). El segundo, a manera de gradas de un anfiteatro cuyo escenario estaría situado en la parte inferior, contiene cuatro círculos concéntricos con

²¹ Óscar Osorio describe la obra como libro de poemas (Osorio, 2005: 110).

²² En más de una ocasión esta obra de Albalucía Ángel ha sido encuadrada dentro de la literatura fantástica, aunque tal vez sería más apropiado hacerlo dentro de la ciencia ficción. Piénsese que las andariegas descienden de una nave («la cadena bajaba de la nave», 15) y, una vez realizado su viaje por la tierra, regresan a ella para alejarse. Comentar, como nota anecdótica, que la *utopía* de Ángel se publica el mismo año en que sucede la *dístopía* de George Orwell, 1984.

²³ La idea de contar se sucede como un leitmotiv a lo largo de toda la obra («contaron», «dijeron», «narraron», «evocaron»). Véanse páginas 20, 21, 22, 25, 28, 31, 32, 33, 36, 39, 42, 48, 56, 57, 62, 64, 66, 70, 74, 81, 88, 97, 98, 110, 111, 112, 115, 122, 123, 137.

²⁴ Esta cita y las siguientes ejemplifican bien la disposición gráfica empleada para palabras y frases en el texto de Ángel, como se apuntó más arriba. En ejemplos posteriores se observará además cómo Ángel prescinde del uso de las mayúsculas después del punto, en todo el libro.

nombres de diosas y protagonistas de mitos griegos, junto al de alguna escritora y filósofa²⁵, y va precedido por las siguientes palabras:

para cruzar la noche de los tiempos [...]
vírgenes de ojos dulces les dieron el adiós y les trenzaron oro en los cabellos
viajaron en sus nombres
amadas acunadas
en rito alígero y
sin melancolía
(50-51)

El tercero, un círculo completo, está formado por nombres de amadoras romanas²⁶ y las palabras que lo anteceden resultan igualmente significativas en relación con el acto de nombrar:

como en alianza de sangre
o sepultando lanzas
sembraron con sus nombres las aguas
y los vientos
(66)

Finalmente, el cuarto círculo, también completo, reúne nombres indígenas americanos²⁷ y es introducido de esta manera:

como un tatuaje
sus nombres de obsidiana y de madres del fuego
surgieron cada amanecer
(133)

Según Uribe, estos círculos representarían las cuatro fases de la luna: menguante, creciente, llena y nueva (Uribe, 2000: 222)²⁸, y de ahí su diferente trazado, aunque todos convocan un conjunto de nombres que pretenden esclarecer, a través del caminar de las andariegas, la historia borrada o contada

²⁵ Relación de nombres en cada círculo (desde el exterior al interior): ELECTRA HÉCUBA ANTÍGONA AFRODITA MEDEA CLITEMNESTRA // IFIGENIA ARTEMISA PANDORA SAFO DIOTIMA // ATIS HELENA YOCASTA HERA // HYPOLITA (51).

²⁶ Empezando desde la parte superior: LUCRECIA JULIETA MINERVA OFELIA MARÍA TEODORA MESALINA LUCIA CALPURNIA GIOCONDA AGRIPINA FABIOLA (67).

²⁷ ITZA PÁPOLOTL, ITUANA, LACHUÉ, OCLLO-HUACO, CIHUACÓATL, DABAIBA, COATLÍCUE, ISCHAN, ANAHÍ, CHIRIPIA, GAITANA (134).

²⁸ En cuanto a los círculos de nombres en *Las andariegas*, solamente el penúltimo y el último son círculos cerrados; por ello, Myriam Osorio no alude únicamente a la luna, sino que habla de «figuras geométricas, que semejan la luna, el sol y el arco iris» (Osorio, 2010: 117-118).

sesgadamente. Comparando esta distribución tipográfica circular con la adoptada por Wittig en *Las guerrilleras*, donde los nombres se disponen linealmente, Uribe la pone en relación con los distintos significados de uno y otro texto: «las andariegas deben recorrer un periplo que les permitirá conocer la historia de otro modo para con esa memoria empezar de nuevo [...] las guerrilleras ya no tienen memoria de ese periplo. Ellas han empezado a recorrer el camino nuevo» (216). Sólo en parte concuerdo con esta perspectiva, especialmente en lo que afecta a la obra de Wittig. Por un lado, es cierto que en las primeras páginas de *Las guerrilleras* leemos: «Ellas dicen que la época en que partieron de cero está a punto de desaparecer de sus memorias» (Wittig, 1969: 38); sin embargo, ya he anotado cómo la propia autora observaba la presencia de aquel tiempo anterior a través del mecanismo de la preterición, que cumple una función expresiva tanto en cuanto a un modo de lectura (véase nota 15 de este artículo) como en cuanto a la comprensión del pasado, y además está el hecho de que el discurrir de las guerrilleras va acompañado, en página derecha, por los nombres de figuras femeninas de ese pasado, históricas, legendarias o imaginadas. Por otro lado, en cuanto a la obra de Ángel, no podemos olvidar que las andariegas que transitan por la historia acentuando ciertos hechos o iluminando a ciertos personajes vienen de otro mundo, otro tiempo y otro espacio del que descienden y al que regresarán²⁹, y que es su entusiasmo y su determinación lo que les permite ‘intervenir’ sobre esa historia. En este sentido, podría establecerse una relación de equivalencia entre su exploración y la llevada a cabo por la autora en su texto: una exploración sobre el lenguaje y sus posibilidades narrativas, buscando un nuevo discurso, y una indagación sobre los sentidos de la verdad, desentrañando episodios y figuras legendarias e históricas desde una posición diferente a la oficial.

Efectivamente, siguiendo el peregrinar de las andariegas entrarán en escena personajes históricos y mitológicos y se expondrán acontecimientos en los que aquellos tuvieron protagonismo. Sirvan de ejemplo el episodio de la expulsión del paraíso o la historia del arca de Noé (27 y ss.), de la mitología cristiana; figuras como Antígona y Aquiles (36), de los relatos griegos; personajes como Juana de Arco (82, 94) o como Teresa de Ávila (108), y, evidentemente, reinas y diosas americanas, así como otras figuras renombradas, como Malinche o como su media hermana Tecuichpo («Copo de algodón»), a la que Cortés, que había bautizado como Isabel Moctezuma, dejó embarazada de una hija (122). El texto presenta el hecho como una violación («después de violarla el capitán la entregó a la soldadesca», 119) y toda la conquista como una suma de violencias, deteniéndose en esa página de la historia con un tono acre a la vez que poético y reivindicativo; de esta forma, no sólo se destacan algunos personajes, sino que también se examinan los valores que tiñeron ciertas empresas históricas, en este caso concreto la conquista y colonización española de América:

hay que cruzar las aguas y acompañar la Historia en su delirio oscuro. la muerte está apostada al filo de la noche, como una perra hambrienta. no hay señales. no vemos las fronteras de este dolor que nos asedia y calcina las carnes y va

²⁹ Podría decirse propiamente un u-topos (utopía), un no lugar. La misma autora hace un guiño en este sentido cuando, en su entrada a la obra, observa: «decidí también emprender este periplo con viajeras, desde *ninguna región* hacia la historia» (11) [subrayado mío].

dejando huérfana la tierra, y sólo un ruín silencio será el tes-
tigo último de la osadía feroz del hombre
esta grotesca hazaña (122)³⁰

Las asociaciones se suceden y, ya en su última parte, a modo de coda, el texto se mueve hacia un tiempo muy posterior. Sólo descrita por alusiones, Nueva York aparece como «la ciudad de los antiguos» donde una mole de bronce «con la túnica larga y una antorcha en la diestra» exhibe su nombre en «una placa carcomida»: *miss Liberty*:

mi abuela me contaba que su abuela decía que su
abuela vivió en los tiempos en que su abuela oyó narrar la
historia de los hombres y mujeres que un día vinieron a esta
tierra ansiosos por los signos de tenebrosas confusiones de
un destino inminente
pero nadie escuchó (136)

De aquel imperio poderoso, mercantilizado, mecanizado y en el que la cultura es suprimida sólo queda «ahora esperpento y adefesio» (136) además de violencia y alienación. Pero algo no muere, sin embargo, algo que permitirá superar las viejas estructuras y parámetros: «el corazón perdió la altanería, pero no la memoria [...] la historia de la sangre ni el ansia de volar» (137).

Graciela Uribe lee *Las andariegas* como una parodia de *Las guerrilleras*, con el valor que le da Genette a la parodia seria en *Palimpsestos* (Uribe, 2000: 213-214). Malva Filer habla de «un proyecto de rescate de la experiencia femenina, ausente o desvirtuada en el contexto de la cultura» (Filer, 1985: 649). La propia autora del libro la ofrece como «una visión de las que no asistieron a la historia de la misma manera» (Ángel, 1984: 11). Sea cual sea el abordaje crítico, lo que resulta patente es que, a través de las múltiples voces que se escuchan en el texto, la violencia contra las mujeres, simbólica (exclusión y devaluación) y real (violación y muerte), emerge con fuerza, como lo hace en toda la producción de Albalucía Ángel. Es igualmente manifiesto que la narración se constituye en una clara afirmación de la valentía, la vitalidad y la solidaridad entre mujeres y en expresión de la sexualidad lesbiana, representadas, como casi todo en el texto, a través de frases y de explicaciones alusivas. Desde el comienzo, la descripción de ese grupo femenino que desciende de su nave para llevar a cabo su recorrido terrestre se hace en términos de sororidad: como un racimo solidario, «prendidas la una de la otra» (15), «descendían abrazadas» (16) y de ese modo permanecerán a lo largo de todo su periplo. Del grupo sólo se particulariza una figura, la de la más joven, que pregunta y a veces pide detenerse, pero hay «un destino» que cumplir, «andar y andar» (22): el movimiento como signo, como gesto de una necesidad, aquella que Monique Wittig había prefigurado en *Las guerrilleras* y que Albalucía Ángel toma de la autora francesa en la salida de su texto: «hay que recomenzar todo». Antes, ha concluido el peregrinar de las andariegas, que, «cadena de acero rutilante», regresan a su 'utopos'; pero también cabría entender el final del rela-

³⁰ Otro ejemplo: «el invasor había desembarcado con su angurria y sus barbas. sus cuadrúpedos. traían la sed del oro de la plata y de turquesas y esmeraldas» (115). Y, entre los conquistadores, Cortés y Pizarro: «¡ya llegan...! ¡ya reducen a llanto y a cenizas a *Tecnochtitlán* [sic], la invicta...!» (117); «el exporquerizo de Trujillo esperaba el momento de saltar [...] ¡fue el exterminio de mi pueblo, que no alcanzaba a huir de las ballestas y alabardas y aquella saña cruel...!» (128).

to como un punto de encuentro de dos líneas narrativas que confluyen: la primera, la de esa andadura que se cierra, lectura inmediata a la que colaboran todos los elementos textuales (palabras similares a las del comienzo, aquí en dirección inversa: ascendieron, la Tierra las vio alejarse); la segunda, la del propio relato revisitado, el histórico: quienes ascienden serían, en este caso, las mujeres sobrevivientes de la devastación de aquel mundo de entonces: «así contaron que dijeron las mujeres de entonces. las que se habían guarecido en las alturas o en construcciones subterráneas desde que el Hombre otra vez se fue envalentonando, con ínfulas de ser el Supremo Creador» (*ibid.*). Expresivamente, entre esas cosas dichas está la preservación de la resistencia, la fortaleza y la esperanza, según apunté más arriba, que permiten imaginar un mundo distinto de ese otro sobre el cual, durante siete días, no de creación sino de destrucción, «llovió fuego y cenizas», aunque «después vino la lluvia» (137), purificadora, femenina y regeneradora. Imagen de un nuevo nacimiento a la que contribuye otra que la antecede en el discurso y que parece recordar tanto la escena bíblica del diluvio, que había sido traída al relato en sus páginas iniciales, como la nave de la que han descendido las andariegas: «en una madrugada se oyó el canto [...] bajaba en voces por el río, en una nave toda de cristal. como aquella de antaño en que vieron la tierra desventrarse» (136-137).

Quizá sea aventurada la segunda lectura, aunque no, por ello, descartable. En última instancia, si atendemos a las intenciones y a las palabras de la escritora colombiana, sus textos, sus parábolas, son ofrecidos como interrogantes, como espacios abiertos a posibilidades, a sugerencias, al futuro: «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» (11).

3. Conclusión

Tanto la obra de Wittig como la de Ángel poseen una enorme complejidad. Ambas constituyen proyectos estéticos poderosos y ambas se inscriben, además, en proyectos políticos, es decir, en proyectos donde las relaciones entre sujetos y entre sujetos y sistemas (sociales y culturales) adquieren una dimensión decisiva. En este sentido, la ruptura de las formas, la mezcla de tonos y registros, la intertextualidad, la apuesta por un discurso alejado de la linealidad y el falogocentrismo constituye para las dos autoras una toma de posición literaria y política. Pero Wittig no pretende crear un texto de *escritura femenina*; en cuanto a esta cuestión, su postura es categórica: «es preciso decir que no existe la escritura femenina. Utilizar y propagar esta expresión supone cometer un grave error [...] Hablar de 'escritura femenina' supone volver a afirmar que las mujeres no pertenecen a la historia y que la escritura no es una producción material» (2006: 85-86).³¹ Por el contrario, la mayor parte de la literatura crítica sobre *Las andariegas* ha incidido en esa inscripción para la obra; así lo considera, por ejemplo, Raymond Leslie Williams, para quien «el lenguaje innovador y las técnicas experimentales constituyen importantes aspectos de *écriture féminine*» (1997: 114).

³¹ La contundencia de Wittig es admirable: «La escritura femenina es la metáfora naturalista del hecho político brutal de la dominación de las mujeres y como tal alimenta el aparato con el que avanza la feminidad [...] porque 'escritura' y 'femenino' se asocian para designar una especie de producción biológica particular de la Mujer, una secreción natural de la Mujer» (2006: 85).

Tal vez no se trata tanto de encerrar un proyecto literario bajo una etiqueta cuanto de dar cuenta de su originalidad y de sus retos y, en ambos terrenos, las dos autoras han apostado fuerte: desafiando discursos, parodiando fórmulas, reutilizando los desechos, poniendo en el centro de la escena lo que y a quienes han sido expulsadas de ella. Especialmente para Wittig, cada obra nueva, en su novedad, busca expresar aquel proceso que desemboque en un orden nuevo, tan novedoso como la obra misma, donde los binarismos de género y sexuales, fabricados y jerarquizados por el patriarcado, resulten desmontados, así como también desmontado el propio patriarcado. Es algo de importancia vital para la escritora, por eso sus guerrilleras necesitan desprenderse de los signos que las encierran en condiciones invivibles y por eso resuenan en las páginas del libro, para evidenciarlos y erradicarlos, prejuicios y construcciones interesadas que la «mente heterosexual» (Wittig, 2006) ha empleado para mantener a las mujeres en el lugar de la sumisión:

Ellas dicen: ellos te han adorado como a una diosa, o te han quemado en sus hogueras [...] Ellas dicen: en sus discursos, ellos te han poseído violado encerrado sometido humillado permanentemente. Ellas dicen que, cosa extraña, lo que ellos han construido en sus discursos como una diferencia esencial son sólo variantes biológicas. [...] Ellas dicen: sí, son los mismos opresores dominadores, los mismos dueños que han dicho [...] que la diferencia de sexo, la diferencia de color significan inferioridad, derecho, para ellos, a la dominación y la apropiación.

(Wittig, 1969: 146)

Es un ejemplo de cómo la teoría y la crítica se incorporan a las secuencias produciendo una trama en la que resulta difícil deslindar el hilo narrativo del reflexivo y, a su vez, en algunos otros fragmentos, deslindar esos dos hilos del poético. En el caso de Albalucía Ángel será este último, el poético, el registro preferido para materializar su voluntad de fabular una historia nueva, sin violencias y regida por la solidaridad.

En suma, dos autoras, dos viajes, explorando un tiempo todavía por llegar pero ya imaginado.

Referencias bibliográficas

- ÁNGEL, Albalucía. *Misiá Señora*. Barcelona: Arcos Vergara, 1982.
- ÁNGEL, Albalucía. *Las andariegas*. Barcelona: Arcos Vergara, 1984.
- BOURQUE, Dominique. *Écrire l'interdit. La subversión formelle dans l'oeuvre de Monique Wittig*. Paris: L'Harmattan, 2006.
- FARIÑA Busto, María Jesús. «Haciendo cosas con el lenguaje: la escritora en su taller». En *Las lesbianas (no) somos mujeres. En torno a Monique Wittig*, editado por Beatriz Suárez Briones, 117-147. Barcelona: Icaria, 2013.
- FILER, Malva. «Autorrescate e invención en *Las andariegas* de Albalucía Ángel». *Revista Iberoamericana*, 132-133 (jul.-dic. 1985): 649-655.
- GÓMEZ URIBE, Sophia (1998), «Reescritura de la historia en *Las andariegas* de Albalucía Ángel». *Estudios de Literatura Colombiana*, 2 (1998): 53-64.

- MORET, Zulema. «Desplazamientos territoriales de “lo siniestro”. *Las andariegas*, de A. Ángel». En *Locos, excéntricos y marginales en las literaturas latinoamericanas*, coordinado por Joaquín Manzi, vol. II, 382-389. Poitiers: CRLA-Archivos, 1999.
- OSORIO, Óscar. *Violencia y marginalidad en la literatura hispanoamericana*. Cali, Colombia: Universidad del Valle, 2005.
- OSORIO, Myriam. *Agencia femenina, agencia narrativa: una lectura feminista de la obra en prosa de Albalucía Ángel*. Berna: Peter Lang, 2010.
- PERI ROSSI, Cristina. *Los museos abandonados*. Barcelona: Lumen, 1974.
- PLANTÉ, Christine. «Préface». En Monique Wittig, *Le chantier littéraire*, 11-34. Donnemarie-Dontilly/Lyon: Editions iXe / Presses Universitaires de Lyon, 2010.
- THOMSON, Clive. «Dire l'alterité: *Les Guérillères* de Monique Wittig». *Acta Poetica*, 27/1 (2006): 273-291.
- URIBE, Graciela. «El devenir mujer en la propuesta estética de Albalucía Ángel». En *Literatura y cultura. Narrativa colombiana del siglo XX*, compilado por María Mercedes Jaramillo, Betty Osorio y Ángela Inés Robledo. Vol. III: «Hibridez y alteridades», 204-224. Santafé de Bogotá: Ministerio de Cultura, 2000: http://www.banrepcultural.org/sites/default/files/lablaa/literatura/narrativa/Volumen3_CapII.pdf, Fecha de consulta: 10/10/2014.
- WEDDEL, Noura. «Monique Wittig: la lettre et le geste». En *Lire Monique Wittig aujourd'hui*, editado por Benoît Auclerc y Yannick Chevalier, 35-47. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2012.
- WILLIAMS, Raymond Leslie. *The Postmodern Novel in Latin America. Politics, Cultural and the Crisis of Truth*. Scranton, PA/London: Macmillan, 1997.
- WITTIG, Monique. *Les guérillères*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1969.
- WITTIG, Monique. *Las guerrilleras*. Traducción de Josep Elías y Juan Viñoly. Barcelona: Seix Barral, 1971.
- WITTIG, Monique. «Quelques remarques sur *Les guérillères*», *L'Esprit Créateur*, XXXIV/4 (1994): 116-123.
- WITTIG, Monique. “Some Remarks on *The Lesbian Body*”. En *On Monique Wittig. Theoretical, Political and Literary Essays*, editado por Namascar Shaktini, 44-48. University of Illinois Press, 2005.
- WITTIG, Monique. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Barcelona / Madrid: Egales, 2006.
- WITTIG, Monique. *Le chantier littéraire*. Donnemarie-Dontilly/Lyon: Éditions iXe / Presses Universitaires de Lyon, 2010.
- ZERILLI, Linda. «Las feministas son principiantes. *Las guerrilleras* de Monique Wittig y el “problema de lo nuevo”». En *El feminismo y el abismo de la libertad*, 139-185. Buenos Aires: FCE, 2008.