

Feminidades monstruosas en la obra de Marvel Moreno¹

Mercedes Ortega González-Rubio / Universidad del Atlántico-
Universidad del Norte de Barranquilla

Resumen

¿Presenta la obra de la escritora colombiana Marvel Moreno (Barranquilla, 1939-París, 1995) personajes femeninos que subvierten el marco normativo según el cual deben modelar su identidad? El artículo responde a este interrogante proponiendo que las feminidades monstruosas (la arpía, el ángel, la loca, entre otras) de la obra son, en cierta medida, identidades que luchan con el deber ser que se le impone a la mujer. Estos personajes morenianos, en su búsqueda de una feminidad más genuina, infringen las normas sociales que condicionan la construcción de la identidad femenina. Ellas asumen una forma de ser sui géneris, unos comportamientos excéntricos, pudiendo ser consideradas como mujeres monstruos: individuos marginales, “anormales”. Encontramos así brujas, seres fantasmales, mujeres que actúan como autómatas o zombis, entre otras “aberraciones” femeninas. Nos interesa ver en qué medida estas identidades femeninas excesivas y, de alguna manera, extraordinarias, consiguen salir de los cautiverios a los que son sometidas las mujeres.

Palabras clave: feminidad, identidad, literatura colombiana, Marvel Moreno, monstruo.

Abstract

Does the work of Colombian writer Marvel Moreno (Barranquilla, 1939-Paris, 1995) present feminine characters that subvert the normative frame according to which they have to model their identity? This paper is an answer to that question; it proposes that the monstrous femininities of the work (the harpy, the angel, the madwoman, among others) are, in a way, identities that fight the categorical imperative imposed to women. These characters, in their search of a more genuine femininity, violate the social norms that determine the construction of the feminine identity. Women assume a sui generis attitude, eccentric behaviors, and they can be seen as monsters: individuals at the margins, outsiders, “abnormal”. In the fictional universe of Moreno we can find witches, ghosts, women who act as automatons or zombies, between other feminine “aberrations”. We will see how these extreme and, in some way, extraordinary feminine figures manage to escape the captivities they are subject to which.

Keywords: femininity, identity, Colombian literature, Marvel Moreno, monster

La femme est pour lui [l'homme] la suprême récompense puisqu'elle est, sous une forme étrangère qu'il peut posséder dans sa chair, sa propre apothéose. C'est ce « monstre incomparable », soi-même, qu'il étreint quand il serre dans ses bras l'être qui résume pour lui le Monde et à qui il a imposé ses valeurs et ses lois. Alors, s'unissant à cet autre qu'il a fait sien, il espère s'atteindre lui-même.²

El segundo sexo, Simone de Beauvoir (304-305)

En su libro, hoy hito del feminismo, *El segundo sexo* (1949), Simone de Beauvoir habla de los mitos que la sociedad patriarcal ha ido instaurando sobre la mujer y del porqué de su creación: “Trésor, proie, jeu et risque, muse, guide, juge, médiatrice, miroir, la femme est l'Autre dans lequel le sujet se dépasse sans être limité, qui s'oppose à lui sans le nier ; elle est l'Autre qui se laisse annexer sans cesser d'être l'Autre” [Tesoro, presa, juego y riesgo, musa, guía, juez, mediadora, espejo, la mujer es el Otro en el que el sujeto se supera sin estar limitado, que se opone a él sin negarlo; ella es el Otro que se deja anexar sin dejar de ser el Otro] (304-305).

Así se explica la gran variedad de imaginarios ambivalentes y fijos tejidos alrededor de la mujer, pues constituye la encarnación de todo lo que desea, teme y odia el hombre. El Eterno Femenino tiene, pues, múltiples caras: la santa madre, la joven angelical, la musa, la diosa, la compañera fiel. Todos estos términos encuentran su opuesto: la cruel madrastra, la virgen perversa, la amante rencorosa, la mantis religiosa, la mandrágora, la demoníaca. Los valores que se le atribuyen a la mujer varían infinita y arbitrariamente. “Ella es todo lo Otro”, dice Beauvoir (320), pero también aclara que esa Otra no es ella misma. El problema que se presenta es que la mujer no es sólo una idea, un mito, un concepto construido por el sistema patriarcal, una proyección masculina, sino que existe por sí sola: constituye una realidad situacional y encarnada que no corresponde con las definiciones que se le han asignado. Los hombres inventaron a la mujer, pero ella también existe por fuera de su invención.

Ahora bien, ¿tiene la mujer la oportunidad de negociar con el marco normativo que se le impone para moldear su identidad? Según Beauvoir (407), la mujer que se quiere

libre estará siempre desgarrada entre el deber ser femenino y su intención de ser un individuo autónomo. La obra de la escritora del Caribe colombiano Marvel Moreno (Barranquilla, 1939-París, 1995) precisamente resalta la inconformidad de las mujeres con respecto al papel que deben actuar y propone que sí es posible introducir modificaciones, incluso en medio de la repetición de actuaciones estereotipadas. Sus textos realizan una crítica a la sociedad que impone a los sujetos normas de género. Elizabeth Burgos (1997) afirma que en su narrativa nos vemos frente a una “galería de retratos de mujeres” (99), lo que hace referencia a una exploración de las identidades femeninas a través de variados personajes.

Los personajes femeninos morenianos que no están conformes con los roles que deben asumir introducen modificaciones en los esquemas de la feminidad normativa que se inscriben en un marco humanista-existencialista³. Las mujeres que la obra presenta como emancipadas o en tránsito hacia la emancipación defienden valores como la trascendencia, la autonomía, la libertad, la independencia y la autenticidad. No hablaremos en esta oportunidad del pequeño grupo de personajes femeninos que logran llegar a construir una identidad más auténtica y libre de imposiciones⁴.

En la difícil lucha hacia la emancipación, la mayoría de mujeres obtiene resultados que podríamos llamar parciales: no llegan a deconstruir por completo las imágenes estereotípicas de la feminidad, quedándose, de alguna manera, a mitad del camino, pues las restricciones y sanciones impuestas por la sociedad normativa las terminan subyugando. Lo intentan, pero son duramente sancionadas. Pero, en su intento por cambiar, de manera consciente o inconsciente, los patrones identitarios que no corresponden a la expresión de su subjetividad libre, realizan actuaciones subversivas válidas hasta cierto punto como desestabilizadoras del orden dominante. Queremos hoy centrarnos en el relato de la batalla oculta—y aparentemente infructuosa—de estas mujeres, que constituye, a nuestro parecer, el eje central de la narrativa moreniana. Así no lleguen a buen término, estas manifestaciones insurgentes son efectivas en la medida en que critican la matriz heterosexual y sus miles de recursos para oprimir y dominar.

La historiadora francesa Sylvie Chaperon (7-9) plantea que en las etapas iniciales del proceso de subjetivación (emancipación) abundan las contradicciones. La toma de conciencia es un proceso no lineal, a lo largo del cual el sujeto fluctúa entre la alienación y la subversión. Este estadio inaugural, en el que la contestación es aún inestable y la liberación incompleta, sería el lugar en el que se encuentran estos personajes de la obra moreniana: en los márgenes imprecisos entre la dominación y la revuelta.

Estos personajes reproducen los estereotipos que la sociedad ha diseñado para la mujer, pero intentan integrar estos papeles a una feminidad más propia. Nosotras

desarrollamos cuatro categorías que nos parecieron más abarcadoras y frecuentes en la obra de Moreno—la mujer violada, la figura materna, la mujer enamorada y la mujer monstruosa—. De esta última, hablaremos a continuación.

Figuras femeninas extremas

En un artículo sobre la poesía de Alfonsina Storni, Alicia Salomone (60-61) subraya que, en la obra de la escritora argentina, el yo lírico se asocia con “figuras que históricamente han sido estigmatizadas como los prototipos de la trasgresión femenina”, como la bruja o la loca. Estas *performances* o formas de actuar pueden ser pensadas como estrategias, con frecuencia desesperadas, a las que las mujeres recurren para evadirse o escapar de los encierros (físicos o psicológicos) a los que son sometidas históricamente, cautiverios como el matrimonio, la maternidad, el manicomio, el prostíbulo, el convento, la cárcel⁵. Ello ha generado, en literatura, un sinfín de *figuras femeninas extremas*, de *representaciones melodramáticas*. Salomone describe este fenómeno literario como una *hiperdramatización de la imagen de la mujer* o una *estética excesiva*. La autora comenta un poema de Storni (“¿Qué diría?”) y escribe: “Desde este territorio de marginalidad extrema, la hablante logra instalar su discurso de cuestionamiento a los códigos sociales y literarios admitidos para las mujeres, demandando con dureza, libertad de expresión para una voz que se siente constreñida por límites estéticos y culturales” (61).

Nos interesa en particular esta proposición, pues nos cuestiona acerca de las figuras femeninas extremas presentes en la obra de Marvel Moreno. Las heroínas morenianas, al actuar en mayor o menor medida por fuera o contra las normas sociales, asumen una feminidad sui géneris. Pero no sólo ellas: hay también personajes femeninos excesivos que, aunque no son heroínas, llegan a problematizar los códigos sociales, aun si ello no las conduce a la emancipación. Queremos ver aquí cómo en todas estas identidades singulares o excepcionales—y de alguna manera, extraordinarias—se evidencia una hiperdramatización de la figura femenina que puede llegar a ser, sin duda, subversiva, pero también a reproducir los cautiverios a los que es sometida la mujer marginal, alteradora de las normas.

En la búsqueda de una subjetividad más propia, más auténtica, la mujer necesariamente trastorna las normas del sistema dominante, y si se resiste a acatarlas—o finge hacerlo—, es puesta al margen de la sociedad. Es bien sabido que feminidades marginales paradigmáticas dentro de los imaginarios literarios y culturales, como la de la hechicera o la mística, han recibido la reinterpretación de figuras feministas precursoras:

El monstruo mujer es aquella mujer que no renuncia a tener su propia personalidad, que actúa según su iniciativa, que *tiene* una historia que contar—en resumen, una mujer que rechaza el papel sumiso que el machismo le ha asignado—. Gilbert y Gubert señalan personajes como Goneril y Regan de

Shakespeare o Becky Sharp de Thackeray, así como la tradicional colección de “diosas brujas terribles como la Medusa, Circe, Kali, Dalila, y Salomé, que poseen todas un arte dual que les permite seducir a los hombres y robarles su energía creadora. (Moi 69)⁶

Entonces, desde una perspectiva feminista, el monstruo mujer es aquella que expresa sus deseos. Dentro del marco falocéntrico, la mujer se ha visto obligada a callar, se le ha negado, según Moi (1988), “el placer de la autorepresentación, (...) se le evita cualquier placer que pueda ser específicamente de ella” (144). Ella reacciona a esta situación de diferentes maneras. Hay veces en las que rechaza los papeles genéricos que le han sido rígidamente asignados, pues encuentra que es la única manera de liberarse del marco falocrático. Otras veces acepta su situación de opresión en la pasividad y sumisión. Y hay otras en las que aparentemente se ajusta a la marginación que implica su realidad cotidiana, pero recurre a lo que M. de Certeau (1990) llama “artes del débil”, es decir, a tácticas que el sujeto desarrolla como respuesta a una amenaza o a un ataque. Una de esas tácticas consiste en apoderarse de los roles que se le imponen como de un arma. Ahora bien, ¿es esta arma del débil una débil arma?⁷

Diremos que en la obra de Moreno, la recurrencia de las figuras femeninas extremas es una estrategia difícil, de alguna manera, *traicionera*. Por un lado, la reproducción, así sea contestataria, de estas feminidades, puede reafirmar la asociación de la mujer con estos papeles paradigmáticos, pues a pesar de que es una táctica de resistencia al sistema masculinista, también lo legitima: no altera por completo el orden de las cosas. Pero, paralelamente, puede resultar en una efectiva táctica subversiva porque, como lo expresa J. Butler (145), es únicamente en el marco de las prácticas repetitivas de significación que la subversión de la identidad se hace posible. La re-actuación de feminidades al margen serviría para incluir dichas identidades en el horizonte de lo posible, de lo vivible.

La arpía, la mujer fatal

Así, hay identidades alternas como la(s) de Adelaida en el cuento “Sortilegios”. Adelaida es presentada como una mujer fuera de lo común: una pintora, una artista que trabaja y se gana su vida; en otras palabras, es una mujer independiente y autónoma. Se va vivir sola a una isla donde no conoce a nadie. Encarna una mujer que se aísla para crear, rasgos que, en potencia, guardan la imagen de la bruja. A pesar de un breve pasaje en que a Adelaida se la describe como una mujer que siente miedo y sufre por el acoso de un hombre, rápidamente el cuento da un giro y la presenta como una “encantadora” (aunque a pesar suyo). Frank, el supuesto acosador, no puede quitarle los ojos de encima, pues ha sido “hipnotizado” por ella. El hombre pasa —o se reduce, si se quiere— a cumplir el papel de mediador para que la mujer exprese su deseo. En el momento del encuentro sexual, en

una fiesta al aire libre, con fogatas, durante el solsticio de verano, Adelaida está enajenada, fuera de sí, en trance. La pintora devora a su presa, Frank, en una imagen que se acerca a la de una harpía: “Y sigilosas, ávidas, palpitantes, se alzaron sobre ellos las alas del deseo” (Moreno 240)⁸. Ella abre sus alas sobre la víctima y se la come en un ritual antropofágico para recobrar la inspiración.

En el cuento “Mujeres, ¿han dicho mujeres?”, se presenta también el tema de la monstruosidad de la mujer, pero ya de manera más explícita y con tono de burla. Al principio, Marie-Andrée es descrita por su esposo Pierre como una hermosa *femme fatale*, “con un perfecto traje de Chanel, bella, delgada y caminando como una modelo. Tenía en los ojos un resplandor de insolencia y parecía acostumbrada a salirse siempre con la suya” (407). Luego, esta imagen va cambiando hasta llegar a ser la de una figura terrorífica. Pierre ve los genitales de su esposa como algo repugnante, viscoso, incluso maléfico:

Veía un pliegue rosado entre los rubios pelos del pubis y nada más. Parecía envuelto en un gran silencio protegiendo la entrada a una gruta. Era como la cicatriz de una antigua herida, como los pétalos de una flor cerrada para pasar la noche. Le daba miedo y jamás se habría atrevido a tocarlo. / Había empezado a tener pesadillas en las cuales veía, no el sexo de Marie-Andrée, sino un orificio del que salían rebenques con ojos en los extremos que se le enroscaban en el cuerpo hasta asfixiarlo. (409)

Toda *femme fatale* es una mujer fuera de lo común: representa el *súmmum* de la feminidad y, por lo tanto, constituye una aberración, una deformidad, porque no corresponde a las formas establecidas; es una entidad perversa, pervertida. Cuanto más bella, más monstruosa es la mujer.

La doble, el ángel

Frecuentemente, la monstruosidad viene por partida doble. En la obra de Moreno encontramos caracteres femeninos que parecen tener su duplicado. Ello puede constituir una crítica a la persistencia de una identidad femenina: las mujeres están condenadas a repetir siempre las mismas actuaciones. Por ejemplo, en el cuento, “Oriane, tía Oriane” —cuyo título es ya explícitamente un eco—, la doble de la tía es la sobrina, María. Oriane, oculta en un caserón polvoriento y en ruinas, encarna el monstruo de la familia. Como en un cuento de hadas, la tía lleva a su inocente sobrina hasta su guarida, encantándola mediante objetos, con el fin, tal vez, de realizar la emancipación tan ansiada a través de ella. Pero al final, tanto tía como sobrina purgan una pena (queda sin saberse cuál ha sido su crimen): Oriane pasa su vida dibujando infinitos arabescos, encerrada en su quinta, y María, siendo ya una mujer adulta, ve pasar el tiempo en un “lento transcurrir de días iguales, observando jugar a su hija en el jardín de una casa donde un marido

cualquiera la había confinado” (13). Tía y sobrina, entonces, no pueden zafarse de la dominación masculina.

También en el relato “La sombra”, las mujeres miembros de una familia son dobles con un mismo destino. La más singular de ellas es Ana María, la madre. En vida, fue una sombra de mujer, que no tuvo una existencia propia, sino que vivió para su marido y su hija; su figura reproduce también la imagen del ángel —de la guarda o de la muerte— que vela en la cabecera de su hija moribunda. En la muerte, se convierte en una sombra, un fantasma, un alma en pena que vaga por la ciénaga “envuelta en brumas de nostalgia” (296) y vuela hasta su nieta, como un espíritu que protege y guía. En este sentido, Helena Araújo anota:

Irrompiendo desde oscuros abismos, esta sombra que regresa al mundo de los vivos para describir lo absurdo de un ciclo sin propósito, ha de recorrer distancias infinitas (...) hasta dar con la ciudad de misterios y la morada de tristezas donde solía soportar sus rutinas de muerta en vida. Dominada por un marido tan ególatra (...), no hallará sosiego sino en la evocación de su nieta, tercera en la dinastía de desesperanzadas. (35)

El relato comienza con el monólogo de esa sombra que no tiene identidad o que, por lo menos, no recuerda quién fue. Sin embargo, este sujeto no es “neutro”, sino que posee características que remiten a lo tradicionalmente femenino, por ejemplo, a la naturaleza —la geografía, la fauna y la flora—, como si fuera un hada, una ninfa de las aguas. Tiene la fuerza de la tierra, con una memoria fértil que yerra y renace; también su dolor y sufrimiento:

Y de pronto soy aspirada del hueco profundo de la noche. (...) Serpenteo el río, giro entre los árboles, las palabras estallan en mi memoria. No sé de dónde vengo ni a dónde voy pero me siento ligera y fluida para enredarme en las lianas y balancear las grandes hojas de las palmeras. Rozo un samán y una lechuza asustada levanta el vuelo (...). En torbellinos remonto al cielo, mi dolor se calma, en ráfagas descendiendo hasta la orilla sacudiendo matorrales y breñas secas. (...) Traigo en mí el sabor del mar y toda la arena arrancada de las islas del Caribe (...). (289)

Pero la narración no se queda en este flujo semiótico, para utilizar un término kristevano. La sombra finalmente recuerda su identidad: “Ahora sé quién soy: fui Ana María Alvarado, esposa de Fernando Casola: fui la madre de Cristina, mi hija querida, cuánto la lloré” (290).

Vemos, pues, que Ana María define su identidad únicamente con respecto a su papel como esposa y madre. Son el matrimonio y la maternidad los que dictan el curso de su vida: “Sí, mi destino quedó sellado cuando me enamoré de Fernando” (293). Su historia se repite en parte en su hija,

Cristina, quien renuncia a todo (su carrera como bailarina, su independencia, su salud) por ser esposa y madre. La tercera generación tiene su representante en la nieta, Adriana, criada por la abuela Ana María y quien se encuentra también ante la disyuntiva de escoger entre la dependencia y la autonomía. Su novio, “un niño mimado, un señorito estéril (...)” la puso ante el dilema de casarse con él, abandonando sus proyectos de trabajo, o quedarse sola” (295). Al parecer, esta vez, la nieta, con ayuda del ángel protector de su abuela, va a lograr modificar el destino femenino de tristeza y sumisión.

En historia de “La sombra” encontramos otro personaje que tiene la función de un doble: se trata de la criada Dionisia, una especie de bruja-ángel, quien también vela, a su manera, por la salud de estas tres mujeres. Ha puesto gotas de láudano en el jugo de tamarindo de Adriana para que esta pueda conciliar el sueño y, de alguna manera, acceder al mensaje que le envía desde el más allá su abuela Ana María. Ya Dionisia había ayudado con sus pócimas a Ana María a salir de la locura que le produjo la muerte de su hija Cristina. Estas dos mujeres —abuela y criada—, se conjugan para asegurar el bienestar de la nieta, dándole apoyo y estimulándola para que pueda tomar la decisión que la llevará a emanciparse. Entonces, la figura tradicional del ángel se recicla en una representación feminista cuyo objetivo es romper el ciclo de sometimiento con el apoyo de la comunidad de mujeres, de la *sororité*.

Ahora, una de las “duplicaciones” más ricas en significados se da en el cuento “Ciruelas para Tomasa”. En él hay un juego reflexivo entre la abuela y su criada afro descendiente Tomasa. Sarah González describe a Tomasa como “el doble afantasmado de la mujer blanca encerrada en el espacio doméstico (que regresa) a morir junto a su ama” (2002: 207). Al momento del regreso de la criada, las dos “sin saludarse, sin cruzar una palabra se pusieron a andar por el corredor, mi abuela adelante y ella atrás” (31). Esta imagen de figuras repetidas una detrás de la otra se multiplica en el cuento. Muchos años atrás, cuando la abuela tenía pocos años, Tomasa era la dama de compañía que debía “seguirla” a todas partes. Pero esa niña blanca estaba fascinada por Tomasa: “Yo sin embargo adoraba a ese personaje trémulo de tristezas repentinas, que vagaba por el patio ocultado un no sé qué de lánguido como perfume de flor herida a muerte” (46). La “amita” seguía a su dama a todas partes, incluso a sus encuentros con su propio hermano Eduardo, convirtiéndose en cómplice y testigo de estos amores. Después de toda una historia de violencia y abusos, Tomasa termina loca e indigente, vagando por los pueblos y montes; la patroncita, convertida con los años en abuela, sigue sus pasos, pero nunca la encuentra. Finalmente, la criada retorna por sí sola, ya vieja y andrajosa, a casa de su ama, y ambas vuelven a estar juntas. Tomasa y la abuela serían las dos caras de una moneda: comparten una historia en común en la que les ha tocado sufrir la violencia del patriarcado, pero es Tomasa, de menor estatus social, económico y racial, la que más caro paga su intento por salir de la subordinación.

La muñeca

Ahora bien, el intento por cambiar su situación consiste, para Tomasa, no en un empoderamiento de sus capacidades para ser independiente económicamente, sino en conseguir a un hombre adinerado que la mantenga. Para lograrlo, la dama de compañía refina sus gestos y se peina y viste con minuciosidad, imitando a las señoritas de la sociedad. Tomasa resulta así una suerte de autómatas que repite lo que ve, una muñequita mecánica. Es en esa medida que podríamos anotar que posee algo de monstruoso. Su historia tiene ciertos paralelismos con el mito de Pigmalión, cuya historia central habla de la creación de un hombre (estatua, muñeco/a o robot) que cobra vida, con sus consecuentes implicaciones morales. Tomasa sería una Galatea, una *fair lady* que lleva su representación al extremo⁹:

Ya de por sí había algo desesperado en sus peinados tirantes y su maquillaje minucioso, en el ritual que acompañaba cada uno de sus movimientos al vestirse después de haber pasado el día entero sin comer para poder entrar en los corseletes que afinaban el talle y reducían su cintura al tamaño de la mía. Horas y horas frente al espejo, libros de urbanidad aprendidos de memoria, un aire complaciente, un afán de gustarle a todo el mundo (...). (45)

La abuela recuerda a Tomasa, “vestida de muselina blanca, un abanico aleteando sus mejillas y los rizos de su frente abiertos a la brisa” (42). Ese aspecto de maniquí, aunque varía de forma, no lo pierde nunca. Cuando regresa con la abuela, se la describe como “un zombi, dejó su alma en otra parte y tiene movimientos de mentira” (32); está ahí, “inerte, sin mirar cosa alguna” (37). Tomasa resulta así una actriz, una simuladora, una marioneta; sus movimientos son falsos y su aire afectado.

La bruja, la loca

Tomasa quiere gustar, y ha aprendido que para agradar, debe actuar de determinada forma, acentuando su “feminidad”, es decir, su debilidad. Debe presentarse como objeto de deseo, un objeto estilizado, deformado, encarnando así el estereotipo de la mujer fina y lánguida: sus movimientos y sus palabras se fijan, repite mímicas y ademanes teatrales que, más adelante, en su locura, se convierten en gestos rituales: “Ir y venir, venir, ir, ir y venir así, invocando a las brujas por sus siete nombres, sin equivocarme de orden al nombrarlas, reposando siete días cada vez que la luna cambiara de forma” (48).

Por medio de la brujería, Tomasa piensa atraer nuevamente a Eduardo. Esa idea es la única que la mantiene con vida. Los rituales mágicos que realiza pueden interpretarse, desde un punto de vista feminista, como manifestación de la inconformidad con respecto al sistema patriarcal opresor que destruyó su vida. El hechizo hará que Tomasa no sea esa bruja vieja y fea, sino que la re-

transformará en una hermosa jovencita enamorada, tal como la recuerda la abuela. La magia borrará todas las desgracias y sinsabores sufridos.

Tomasa pierde la razón: está ida, fuera de sí. Luce Irigaray (239-242) describe este estado en el que la mujer encuentra un escape de sí misma —y de la lógica falocrática— a través de una abertura, por la cual podrá también re(penetrarse). En esta trasgresión de la distinción adentro/afuera, el sujeto femenino pierde su identidad, no sabiendo muy bien lo que quiere ni a dónde va ni cómo expresar lo que vive o lo que siente. La mujer “fuera de sí” se rehúsa a hablar, a utilizar palabras que no son suyas, sino que le han sido impuestas por la ley del padre (orden simbólico). Pero el clamor que nace dentro de ella puede llegar a articularse en forma de canto, poco comprensible para los demás, inaccesible, sin sentido. Las palabras que utiliza trastornan la sintaxis, su discurso está lleno de rupturas, de cortes abruptos, de accidentes (Irigaray 177)¹⁰. Así es el monólogo inconexo de Tomasa que se reproduce al final del cuento, una especie de conjuro o ensalmo:

bailando entre la lluvia vengan brujas verdes, vayan, vuelvan, vengan al grito de la lechuza, al aullido del perro, a la palabra inventada, a la caricia secreta, luna verde de lluvia me espera al final el camino, me dejo ir, vente aquí, allá, donde te digo, donde yo quiero, buscándolo hice en el monte siete círculos de cristal y agua, de agua y vidrio, ir y venir, buscándolo, ir y volver hallándolo en la yema de mis dedos. [...] una mujer llora, una mujer protesta, recojan brujas mías el eco de su queja, que se vayan, que se vayan los hombres de mirada triste, que se alejen, huyendo, que huyan corriendo, somos olor de pantano, zigzaguo de salamandra, humedad de penumbra, corran si no aman los senos, huyan si temen las reglas hombres de dedos secos, de corazón vacío, corran, vayan que solos no estarán, en la ambigüedad otros hombres los esperan. Siete círculos tracé a mediodía, siete verdades y mentiras, rap, iob, cenizas hubo, oz, fa, ceniza y lluvia, iob, rap, ceniza y lluvia y vientos torcidos [...] veré su sombra convertirse en cuerpo que abrazará mi cuerpo, en labios que besarán mis labios y riendo, a carcajadas riendo las brujas cruzarán el patio, agitarán los árboles, arrancarán las tejas, convocarán el trueno, invocarán el rayo, ceniza y piedras arrasarán la casa, ceniza y piedras, ceniza y polvo, ceniza, nada (49-50).

Tomasa se expresa por medio de esta lengua fuera de la norma que es como un cántico, un arrullo: “Ir y venir, venir, ir, ir y venir así (...), ir y venir, venir, ir, morir mil veces” (48). Sus palabras parecen salidas de un rincón oscuro de la conciencia, pronunciadas en una embriaguez, en un trance, por una voz ajena, una voz *otra* de la mujer, en un lenguaje no falocéntrico, sin lógica, más cercano al cuerpo.

Este lenguaje de la mujer loca en la obra de Moreno vehicula una visión de mundo diferente, no tradicional, fuera de las normas. En el caso de Tomasa, las normas de la sociedad patriarcal en la que ha vivido han hecho de ella un ser marginado, atormentado, encerrado en un entorno adverso. Ella sólo puede oponer a esta situación dolorosa una negación o una evasión: por eso inventa un mundo *otro* en el que se sueña dichosa con su amante. De manera general, si la realidad femenina es tan cruel, resulta más viable intentar llevar la vida por otros medios: la locura, el misticismo, la magia.

Conclusión

Todas estas figuras femeninas monstruosas pueden ser entendidas como concretizaciones de la inconformidad de las mujeres con respecto a las normas de género. Sin embargo, estas feminidades son tan extremas que pueden terminar alienando a las mujeres en su propia rebeldía, reduciéndolas a otros encierros. Habría que pensar si tales encierros son tal vez más propios, menos asfixiantes y, quizás por eso, más aceptados por ellas. En todo caso, los personajes femeninos monstruosos de la obra de Moreno logran salirse de los estereotipos femeninos planos de la visión falocéntrica y expresar, a su manera, una subjetividad compleja, contradictoria, llena de matices.

Notas

1. Este artículo constituye un aparte de la tesis doctoral titulada *Cartografía de lo femenino en la obra de Marvel Moreno*, presentada en la Universidad de Toulouse 2 en el 2011.
2. “La mujer es para el hombre la suprema recompensa porque ella es, bajo una forma extranjera que él puede poseer en su carne, su propia apoteosis. Es ese “monstruo incomparable”, él mismo, que ciñe cuando aprisiona entre sus brazos al ser que resume para él el Mundo y al que le ha impuesto sus valores y sus leyes. Entonces, uniéndose a este otro que hace suyo, él espera alcanzarse a sí mismo” (todas las traducciones son mías).
3. Esta hipótesis la desarrollamos en la primera y segunda parte de nuestra tesis doctoral; allí tejemos un dialogo entre la obra de Moreno y los presupuestos filosóficos del Humanismo del Siglo de las Luces y el Humanismo existencialista de Simone de Beauvoir principalmente.
4. Estos son el objeto de estudio de otro subcapítulo de nuestra tesis.
5. Salomone dice estar retomando ideas de Marcela Lagarde y Peter Brooks.
6. En cierto modo, esta teorización de lo femenino podría prefigurar el concepto de *cyborg* de Donna Haraway (1991). En su libro, esta autora habla específicamente de los monstruos *cyborg* de la literatura de ciencia ficción feminista, pero su propuesta acerca de la “escritura *cyborg*” —así como otras propuestas post-género— puede corresponder bien a toda escritura feminista.
7. Pierre Bourdieu (1998: 51-52) afirma que las armas del débil son siempre armas débiles (por ejemplo, cuando una mujer recurre a la magia para “atrapar” a un hombre) porque encuentran su principio en la misma visión androcéntrica que las domina, siendo insuficientes para subvertir la relación de dominación.
8. Gilbert y Gubar (1998) hablan del “culto estético a la fragilidad elegante y la belleza delicada”; las mujeres que se vieron envueltas en este culto, se convirtieron “en objetos de arte: seres esbeltos, pálidos, pasivos cuyos ‘encantos’ recordaban de manera inquietante la nivea inmovilidad de porcelana de los muertos. Encorsetarse, ayunar, beber vinagre y otros excesos cosméticos y alimentarios similares formaban parte de un régimen físico que ayudaba a las mujeres a fingir una debilidad mórbida o realmente a ‘decaer’ en una enfermedad real” (40).
9. H. Cixous (1975: 50-51) habla también de una lengua otra, que no conoce ni los muros ni la muerte, que no contiene o retiene sino que transporta y hace posible, que deja al sujeto ser otro distinto de sí mismo, ser múltiple, en constante transformación y goce.

Obras citadas

- Araújo, Helena. (1997): "Incidencia del Modernismo en la obra de Marvel Moreno". En Gilard, Jacques y Rodríguez Amaya, Fabio (Comp.). *La obra de Marvel Moreno: Actas del coloquio internacional de Toulouse, 3-5 de abril de 1997*. Lucca: Mauro Baroni Editore: 33-41.
- Beauvoir, Simone de (1976): *Le deuxième sexe*. París: Gallimard.
- Bourdieu, Pierre. (1998). [1990]: *La domination masculine*. París: Éditions du Seuil.
- Burgos, Elizabeth. (1997): "Femineidad, feminismo y escritura: Negación del deseo, poder de madre y escritura en la narrativa de Marvel Moreno". En Gilard, Jacques y Rodríguez Amaya, Fabio (Comps.). *La obra de Marvel Moreno: Actas del coloquio internacional de Toulouse, 3-5 de abril de 1997*. Lucca: Mauro Baroni Editore: 99-106.
- Butler, Judith. (1998 [1990], octubre): "Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista". *Debate feminista*, 9(18): 296-314.
- Certeau, Michel de. (1990): *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*. París: Gallimard.
- Chaperon, Sylvie. (1997, abril-mayo): "Introduction". *Les temps modernes. Questions actuelles au féminisme*, 593 : 5-13.
- Cixous, Hélène. (1975): *Le rire de la Méduse*. *L'Arc*, 61: 39-54.
- Gilbert, Sandra y Gubar, Susan. (1998 [1979]): *La loca del desván*. Madrid: Cátedra.
- Haraway, Donna. (1991): *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge.
- Irigaray, Luce. (1974): *Speculum de l'autre femme*. París: Les éditions de Minuit.
- Salomone, Alicia. (2004). "Mujer, ciudad y subliteratura en la textualidad de Alfonsina Storni". En Salomone, Alicia; Loungo, Gilda; Cisterna Natalia; Doll, Darcie y Quierolo, Graciela. *Modernidad en otro tono. Escritura de mujeres latinoamericanas: 1920-1950*. Santiago: Cuarto Propio: 45-67.
- Moi, Toril. (1988 [1985]): *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra.
- Moreno, Marvel. (2001): *Cuentos completos*. Bogotá: Norma.