

MUNDO NUEVO. Caracas, Venezuela

Año VII. N° 16. 2015, pp. 147-161

Mercedes Ortega González-Rubio

Universidad del Atlántico, Barranquilla-Colombia

mercedesortega@mail.uniatlantico.edu.co

**MARVEL MORENO Y SUS VOCES:
ESCRITORAS, NARRADORAS, PERSONAJES**

Resumen: La obra de la escritora colombiana Marvel Moreno (Barranquilla, 1939-París, 1995), en tanto que producción discursiva de una mujer “fuera de las normas”, asume una posición en el campo literario que refleja la ambivalencia del sujeto femenino y las tensiones que lo atraviesan. Para analizar este aspecto, nos centraremos en la enunciación del discurso narrativo tal como lo entiende D. Maingueneau (2004), como un problema que va más allá de la distinción formal entre un narrador y un autor. Moreno asume en su obra una particular enunciación o técnica narrativa, resultado del cruce entre el deseo de inscribirse como agente autónoma en el campo literario y el malestar que generan ciertas reglas que lo rigen, sobre todo las normas sexo-genéricas que condicionan la participación de la mujer.

Palabras clave: Enunciación, escritura femenina, género, literatura colombiana, Marvel Moreno.

**MARVEL MORENO AND HER VOICES: WRITERS,
NARRATORS, CHARACTERS**

Abstrac: The works of the Colombian writer Marvel Moreno (Barranquilla, 1939-París, 1995), as a discursive production of a woman “outside the norms”, takes a stand in the literary field that reflects the ambivalence of the female subject as well as the tensions that go through it. To analyse this issue, we will focus on the enunciation of the narrative discourse as D.

Maingueneau (2004) understands it, this is, as a problem that goes beyond the formal distinction between a narrator and an author. In her works, Moreno assumes a particular enunciation or narrative technique, which is the result of the crossing between the desire of inscribing herself as an autonomous agent in the literary field and the uneasiness that is produced by certain rules that operate in it, especially those that have to do with sex and gender, thus conditioning the participation of women.

Key Words: Enunciation, Women's writing, Colombian literature, Marvel Moreno.

1. Introducción

La obra narrativa de Marvel Moreno constituye, a pesar de la escasa difusión que ha tenido hasta el momento, una de las más sobresalientes del siglo xx colombiano y latinoamericano. Nacida en el Caribe en 1939, la escritora emigró por razones personales a finales de los años sesenta a París y vivió allí durante casi 30 años. La publicación de sus primeros cuentos se dio estando aún en Colombia, pero la mayor parte de sus textos fueron escritos desde el exilio voluntario que se impuso y del cual nunca volvería: Moreno murió en 1995 en la ciudad luz. Este alejamiento físico le sirvió, sin duda, para distanciarse también a nivel ideológico y poder concretar una detallada e inteligente crítica de la burguesía caribeña, con sus particularidades en cuanto a las relaciones sexo-genéricas, raciales, generacionales y de clase. Moreno describe a esta sociedad como hipócrita e inauténtica y, sobre todo, severa hasta la crueldad en cuanto al cumplimiento de las normas que rigen los comportamientos de las mujeres, principalmente sus prácticas sexuales. Entre sus personajes comunes se encuentran amas de casa o niñas suicidas, deprimidas, golpeadas, jóvenes violadas, dementes, señoras prisioneras en sus mansiones o haciendas. Solo una pequeña porción de ellas logra emanciparse: las más audaces lo hacen al costo de la soledad y la marginación, mientras que otras llegan a amoldarse a una vida doble en la que a ratos pueden ser libres.

Para comprender no solo la estética moreniana sino también su posicionamiento en el campo cultural y literario, resulta fundamental emprender el análisis de las voces que recorren sus textos, es decir, de la enunciación. Estamos de acuerdo con la profesora Yohainna Abdala (2007: 202) cuando afirma que en los relatos de la escritora, “la función narrativa parece ser el crisol en el que se efectúa la génesis de los otros elementos narrativos e ideológicos”. Sustentaremos esta hipótesis a continuación y caracterizaremos la forma en que la voz narradora se relaciona con los personajes femeninos y con la figura de la escritora.

En la mayoría de sus cuentos y durante casi toda su única novela publicada, *En diciembre llegaban las brisas* (1987), Moreno utiliza un narrador extradiegético, fuera de la historia. Esto haría pensar que la autora prefirió el clásico narrador objetivo y distanciado de los hechos. Pero si observamos más detenidamente, vemos que en estos relatos nunca hay una focalización cero sino que el punto de vista empleado es el de un personaje femenino¹. Pareciera que Moreno huyera, de alguna manera, del relato subjetivo –al utilizar el narrador extradiegético–, pero que finalmente llegara a él, de forma perifrástica, con rodeos –por medio de una focalización interna.

La autora recurre al narrador “en primera persona”, siempre correspondiente a un personaje femenino, solo en once de sus relatos, mientras que en seis de ellos lo hace de una manera particular: pareciera que también la narración fuera extradiégetica, sin embargo en algún momento del texto se descubre que se trata de una voz intradiégetica, dentro de la historia, que se esconde pero que a ratos aparece como testigo². Finalmente, solo cinco relatos se encuentran narrados por una primera persona protagonista de los acontecimientos³.

1 En toda su obra solo hay una excepción, en el cuento “El perrito”, cuya focalización corresponde al personaje de Esteban.

2 “Ciruelas para Tomasa” (dos de sus narradoras), “La muerte de la acacia”, “El espejo”, “El hombre de las gardenias”, “El día del censo” y “El revólver”.

3 “Ciruelas para Tomasa” (la tercera de sus narradoras), “Autocrítica”, “La sombra”, “O.R.L.” y el epílogo de la novela.

Entonces, podemos afirmar que la obra de Moreno presenta una visión individual y femenina de los hechos narrados, pero que, en la mayoría de los casos, esta visión se esconde tras una pantalla de objetividad, bajo la figura del narrador “en tercera persona” o del narrador testigo. Surge entonces nuestra pregunta problema: ¿por qué la narrativa de Moreno, que siempre se centra en dar el punto de vista de un sujeto femenino –lo que necesariamente es personal e íntimo–, no utiliza con mayor frecuencia, o incluso exclusivamente, la narración “en primera persona”? ¿Por qué la reticencia a la enunciación del yo? ¿Por qué el disimulo? ¿Será más bien una estrategia de simulación? Para responder a estos interrogantes, debemos remitirnos a las teorías acerca de la enunciación y su relación con las perspectivas sociológicas, feministas y de género de la literatura.

2. Escritura y género

La teoría de la narrativa tradicional diferencia claramente los niveles intra y extratextuales de una obra narrativa: el autor, situado en un plano real, no es el narrador, ubicado en un plano ficcional (Genette, 1992: 73). Pero la posición teórica de Dominique Maingueneau (2004) se distancia de la tajante distinción entre el enunciadore (la instancia narrativa) y el sujeto exterior (la instancia autorial), puesto que, según el lingüista, tal separación no corresponde a la complejidad del proceso creador. Es necesario, entonces, cotejar estos dos niveles y explicitar las conexiones entre el narrador (o narradora) y el autor (o autora), pues sus relaciones construyen los fundamentos de sentido de la obra de Moreno.

Maingueneau (2004: 191) considera que todo texto es una puesta en escena o puesta en forma de la palabra; un particular acto de habla en el que un sujeto enuncia un discurso⁴. Este enunciadore está necesariamente situado en un tiempo y un espacio determinado y, sobre todo, posee una identidad con todas las características que esta puede englobar: sexo-género, clase, raza, edad, posicionamiento ideológico, entre otras. Vemos pues que para

4 Nótese la relación con la teoría butleriana (1998) del género como repetición estilizada de actos; es decir, también como una puesta en escena.

comprender los significados de una obra no se puede desligar el análisis de la estructura formal de las características sociológicas y psicológicas de su enunciador. Nos centraremos aquí en el componente sexo-genérico y su relación con la particular puesta en forma de la escritura de Marvel Moreno.

Christine Planté (1989: 211) expone un cuestionamiento primordial para comprender las conexiones entre escritura y género:

Una mujer que escribe, sobre todo si quiere publicar, se ve acorralada tanto por su propia marginalidad con respecto a la cultura literaria como por los discursos críticos que la rodean, y debe optar por una actitud que definirá y condicionará su escritura y la recepción de su obra. Podemos definir las opciones que estos discursos le presentan en estos términos: escribir como un hombre o escribir como una mujer (Traducción nuestra)⁵.

La respuesta no consiste en decidirse de una vez y para siempre por alguna de las dos opciones puesto que ni el campo literario ni las identidades genéricas –ser hombre o mujer– son fenómenos fijos y estables. Ahora bien, no hay duda de que estos campos están regidos por normas estrictas con respecto a las cuales todo autor, en este caso autora, debe posicionarse⁶. Afirmamos que en Moreno, la escogencia entre una escritura femenina –narrar con la voz de los personajes femeninos– y una masculina –narrar en “tercera persona”– genera una tensión que no se resuelve nunca y se convierte, en cambio, en una de las características novedosas y preponderantes de su obra.

-
- 5 “Une femme qui écrit, surtout si elle veut publier, se voit aculée, par sa propre marginalité vis-à-vis de la culture littéraire comme par les discours critiques environnants, à opter pour une attitude qui va à la fois définir et conditionner son écriture et la réception de son Ouvre. On peut définir le choix que ces discours lui présentent en ces termes: écrire comme un homme ou écrire comme une femme” (Planté, 1989: 211).
- 6 Esta idea corresponde al concepto de *nomofática* que desarrolla la filósofa Michèle Le Dœuff (1998) y que, según Soriano y Mullaly (2014: 16) “nos incita a designar y pensar los límites asignados al discurso autorizado de las mujeres, y por lo tanto a explorar y escrutar la posición ‘mujer’ que se construye en las prácticas discursivas y artísticas”.

3. La necesaria renuncia al yo

Volvamos a la caracterización de la enunciación de la obra de Moreno. Como dijimos, esta presenta en su mayoría narradores extradiegéticos. Rimmon-Kenan (1983: 103) explica que este tipo de enunciador no es más que un sujeto “encubierto”, alguien que permanece anónimo. Ahora, Maingueneau (2004: 216) aclara que incluso si en un texto se ha intentado borrar las marcas de quien lo emite, estas siguen allí. Un enunciador que prefiere ocultarse o “borrarse” funda la confiabilidad, la objetividad, la veracidad y la legitimidad de su discurso en un anonimato que quiere hacer pasar por “neutro” en términos sexo-genéricos. Pero el feminismo sabe muy bien que esta voz neutra y anónima no es más que el hombre jugando a ser Dios omnisciente. La neutralidad ha sido una construcción del sistema masculinista en el que lo tradicionalmente masculino es sinónimo de objetividad y de verdad, mientras que lo femenino resulta subjetivo, imparcial y, por lo tanto, falso. Pero también hemos dicho que los narradores de *Marvel Moreno* focalizan casi siempre desde un personaje femenino. Según Rimmon-Kenan (1983: 79), la focalización interna causa una restricción del conocimiento que el narrador pudiera tener, pues un personaje de la misma historia no puede saber todo acerca del pasado, presente y futuro. El lector tiende a poner en entredicho este tipo de narración, pues ya tiene a quién adjudicar la ideología presente en el texto: a un personaje de papel que actúa según escalas de valores humanos, que pueden ser cuestionados y, por lo tanto, generar desconfianza (Rimmon-Kenan, 1983: 103).

La narración extradiegética con focalización femenina corresponderá a una especie de travestimiento (o *performance queer*, si se quiere), incluso de uno doble, porque no podemos olvidar que Moreno es una mujer, que utiliza una voz masculina a la que obliga a hablar desde lo femenino. Al evidenciar esta “vuelta de tuerca” tan compleja a la que recurre Moreno, ¿cómo no pensar que se trata de una estrategia para revelar los mecanismos del poder? La obra juega con los prejuicios existentes sobre

lo femenino y lo masculino y se sitúa en una fractura, en un quiebre entre lo objetivo y lo subjetivo, lo público y lo privado.

Veamos el caso de la novela *En diciembre llegaban las brisas* (originalmente publicada en 1987), especie de *Bildungsroman* que cuenta las vidas de tres mujeres de la burguesía de Barranquilla –Dora, Catalina y Beatriz–, pero siempre a través de lo que pudo observar y enterarse su amiga Lina Insignares. Sin embargo, Lina no es la narradora de la novela sino solo su focalizadora, como vemos en el siguiente pasaje: “Muchos años más tarde, en el otoño de su vida, después de haber conocido aquí o allá historias semejantes, de haber aprendido a escuchar y a escucharse sin rebeldía, sin pretensiones, Lina, acordándose de repente de Dora (...) llegaría a preguntarse sonriendo si a lo mejor su abuela no había tenido razón” (Moreno, 2005: 13).

A lo largo de la novela, pareciera que el narrador escogido, en “tercera persona”, no se comporta de la manera en que debe hacerlo, es decir, de modo omnisciente, sino que renuncia a transmitir el conocimiento que tiene y lo “reduce” a lo que sabe Lina⁷. Recurre pues, siempre, a una perspectiva interna, femenina, sometiéndose de manera innecesaria a que su objetividad sea puesta en duda por los lectores, pues solo presenta la versión de los hechos de Lina. Esta particular configuración de la enunciación no ha pasado desapercibida para la crítica, que la ha identificado como una “incomodidad” o “forzamiento” de la narración. E. Jaramillo Zuluaga (1997) afirma que:

Lina no solo es un recurso que le da unidad a las tres historias de la novela, sino que además subraya en todo instante que el punto de vista narrativo es el de una mujer. La presencia de

7 “Reducir” no es el mejor verbo a utilizar, pues Lina lo sabe todo. Ella actúa como una narradora metadiegetica omnisciente, por lo que el enunciatador extradiegetico no “necesita” cambiar de focalización para saber lo que piensan y sienten los otros personajes. La narración y la focalización de la obra son indisolubles de la caracterización del personaje de Lina, quien cumple el papel de analista de la sociedad: escucha ideal, confidente con la que todos abren su corazón, aguda observadora que busca permanentemente la verdad, curiosa y hasta entrometida, deseosa de entender los comportamientos humanos.

Lina enfatiza el hecho de que el mundo narrativo es un mundo femenino. Lina es algo más que una focalizadora, es un *tour de force*, es un ejercicio constante de *des-focalización*. A cada momento le recuerda al lector este hecho, que la voz narrativa no es imparcial y que la imparcialidad es, simplemente, un falso supuesto del modo narrativo masculino. En resumen, Lina coloca al lector en una situación muy curiosa, lo desfocaliza, lo despoja de una complicidad en la que ha estado acostumbrado a leer siempre (3).

Entonces, según esto, el lector de la novela –o la lectora (podría darse el caso)– considera que la focalización femenina es “extraña”, mientras que el “modo narrativo masculino” le resulta familiar o “natural”, es decir, lo considera objetivo. El artículo de Jaramillo Zuluaga simplemente refleja la inquietud que produce la narrativa moreniana en el campo literario colombiano, cuyos lectores y críticos se sienten incómodos porque Moreno no escribió su novela y la mayoría de sus cuentos “en primera persona”, con una voz íntima, reservada, doméstica, como le tocaba al ser mujer, sino que se arrogó el derecho (masculino) de utilizar un narrador extra-heterodiegético, y que además “obliga” a este narrador masculino a utilizar una focalización femenina. Como propusimos arriba, pensamos que esta forma de enunciación puede tratarse de una estrategia utilizada por Moreno, que consiste en utilizar un recurso tradicionalmente falocéntrico –el narrador omnisciente– y volverlo contra sí mismo⁸, desarmándolo, desenmascarándolo, al introducir el punto de vista de una mujer en él.

8 No hay que olvidar que según H. Cixous, el gesto femenino por excelencia es el de *voler* (en francés puede significar tanto robar como volar o explotar): “*Voler*, c’est le geste de la femme, voler dans la langue, la faire voler. Du vol, nous avons toutes appris l’art aux maintes techniques, depuis des siècles que nous n’avons accès à l’avoir qu’en volant; que nous avons vécu dans un vol, de voler, trouvant au désir des passages étroits, dérobés, traversants” (Cixous, 1975: 49). [“Robar-Volar es el gesto de la mujer, volar-robar en la lengua, hacerla volar-robar-explotar. Del vuelo-robo todas hemos aprendido el arte con múltiples técnicas, desde hace siglos solo hemos tenido acceso a tener algo al volar-robar; cómo hemos vivido en un vuelo-robo, volando-robando, encontrando al deseo pasajes estrechos, hurtados, atravesados” (Traducción nuestra)].

La discusión acerca del género de la voz narrativa en la obra de Moreno resulta pues de central importancia. Es bien sabido que la escogencia de un narrador adecuado es vital para todo escritor, a veces mucho más que el contenido mismo del relato. Virginia Woolf fue otra de las autoras que prefirió, en la mayoría de sus relatos, la narración “en tercera persona”. Christine Planté (1989: 323) afirma que se trata de una “renuncia” o “borramiento” del yo con el que la autora se quería acercar a la voz universal del arte, voz que debía ser neutral, ni femenina ni masculina⁹. Moreno compartía esta visión de la literatura como un territorio neutro, sin género. En una entrevista concedida en 1981, a la pregunta de si existe una literatura femenina, la escritora barranquillera responde: “Comparto la opinión de Juan Goytisolo y de Virginia Woolf: el buen escritor es andrógino” (Gilard, 1981: 5).

En el campo literario, de manera general, prevalece la idea de que la literatura debe ser universal y neutral, todo lo contrario a personal y subjetiva. Esta concepción participa, según Maingueneau (2004: 217), de la constitución de un campo que quiere estar libre de toda preocupación que no sea estética, por lo que es preferible que un texto se posicione fuera de toda referencia a una fuente enunciativa. Pero como la producción de conocimiento (el arte y las ciencias) han correspondido al hombre, y la mujer, en cambio, se ocupa de lo cotidiano, necesariamente en un arte que se quiera “puro”, lo femenino estará vedado. Entonces, el gesto de la autora de escoger casi siempre a un narrador “en tercera persona”, aparentemente objetivo y sin género, puede también ser producto del temor a ser catalogada como “escritora menor” o simplemente como escritora (femenina) y no como escritor (supuestamente neutro).

4. La construcción de la figura de la escritora

Surge ahora el siguiente interrogante: si los textos de Moreno privilegian la focalización femenina, ¿por qué se recurre tan

9 Como sabemos, tal neutralidad no existe porque se trata realmente de que lo masculino ocupa el lugar de la norma.

frecuentemente al narrador extradiegético? ¿Por qué no se utiliza siempre la voz directa de los personajes femeninos? Habría así una negación a utilizar la voz en primera persona, causada seguramente por el temor a que su obra se considerara como autobiográfica. La autora estaba tan consciente de que este fenómeno podía ocurrir que en una entrevista puntualizó que sus escritos no eran autobiográficos: “Nunca, nunca, nunca me he referido a una cuestión personal (...), me parecería demasiado fácil y además me parece idiota toda esa gente que se cuenta. Es narcisismo” (En Ramírez y Turriago, 1989: 284).

Los críticos que han querido resaltar la calidad de la obra de Moreno, han recurrido efectivamente a destacar la neutralidad de sus narradores; en otras palabras, afirman que la subjetividad femenina de la autora no se cuele en su obra y, por lo tanto, no la empobrece. Por ejemplo, al hablar de su novela *En diciembre llegaban las brisas*, Fabio Rodríguez Amaya (1997: 174) considera que parte de su calidad radica precisamente en la “ausencia de un yo que narra en primera persona o de un auténtico y único protagonista”; afirma además que “se anula cualquier tipo de presencia de la autora en su obra. No hay un juicio, no hay emociones, no hay participación por parte de quien escribe: el texto y solo el texto debe restituir un mundo completo, sin ceder a presión alguna o ceder ante nada. De este modo, un muro de cristal impenetrable se interpone entre quien escribe y quien lee” (1997: 174). Esta opinión responde a la lógica del campo literario canónico en el que, para defender una obra literaria y resaltar su valor estético, es necesario alejarla de la vida del autor como individuo histórico, porque es bien sabido que cuando vida y obra están ligadas, la importancia y la calidad de la obra disminuyen.

Es aquí donde se hace evidente que al final se trata de una cuestión de género. Según la idea tradicional de lo estético, la obra escrita por una mujer debe alejarse aún más que la de un hombre de lo autobiográfico para probar su valor. Porque existe el prejuicio de que las mujeres siempre escriben de sí mismas, que sus obras son siempre “autobiografías disfrazadas”, al decir de Planté (1989:

233), que no se trata de Arte (con mayúscula), y que los hombres son los únicos creadores y sujetos pensantes (Planté, 1989: 91). Para erigirse como creadora, la mujer debe renunciar a su *yo* femenino, es decir, debe separar lo más posible su vida de su obra: debe ser recatada y pudibunda, tal como lo expresa el artículo mencionado: “Marvel permanece lúcida hasta el final, fijando las distancias que no son desinterés, sino un destilado respeto, pudor y discreción” (Rodríguez Amaya, 1997: 174)¹⁰. Respeto, pudor y discreción que no coincidentalmente son características de lo femenino tradicional. De esta forma, para hacer valer la obra de Moreno, se afirma al mismo tiempo que nada tiene que ver con ella como individuo, pero que precisamente esa particularidad es un reflejo de la femineidad de la escritora.

Sin embargo, la contradicción de la postura de Moreno radica en que no huye completamente de la autobiografía; al contrario, no tuvo miedo de verter en sus textos, sobre todo en su novela, datos de su vida. Más aún: al final de *En diciembre llegaban las brisas*, hace hablar “en primera persona” a Lina Insignares, personaje focalizador que termina siendo la autora ficcional de la novela. En el epílogo podemos leer: “alguna vez escribí un libro denunciando la opresión que sufrían” las mujeres de Barranquilla (Moreno, 1987: 435). El personaje de Lina resulta ser, al igual que Moreno, una escritora barranquillera que emigra a París. Vemos pues que parece que la autora quería que el lector sí hiciera las conexiones entre la ficción y la realidad.

Hay pues, un desdoblamiento de la figura de la escritora: Moreno le “cede” la autoría de la novela a Lina. Esto podría ser una consecuencia de la necesidad de distanciarse de los acontecimientos biográficos que se narran, pero también un síntoma del temor de Moreno a asumir la autoría de su texto. Sin embargo,

10 El tema de la figura de Moreno como escritora es trabajado más detenidamente en la tercera parte de nuestra tesis doctoral (Ortega, 2011). Podemos acotar aquí que se trata de un asunto más complejo en el que la imagen de la joven inteligente e irreverente, la mujer vulnerable y recatada, y la de la escritora desinteresada en el poder se suceden y conjugan, dando lugar a una amalgama entre el “artista maldito”, la “escritora reservada” y la “hermana menor”.

consideramos que más que temor, se trata de una negativa a erigirse como figura de autoridad tradicional, de una intención lúdica y subversiva de desacralizar “la figura solemne del autor”¹¹. Además, la ficcionalización de la figura de la escritora afirma la existencia misma de autoras caribeñas, colombianas, latinoamericanas que, como Moreno, escriben desde sus vivencias.

El epílogo “en primera persona” convierte a la novela, de alguna manera, en el *Bildungsroman* del oficio de escritor: Lina ha sido testigo, y aprende, con los años, a ser narradora. Ello nos da una pista para comprender lo que sucede con los relatos con narración intradiegetica. Como explicamos al principio, en varios de ellos, las narradoras son personajes secundarios, no se encuentran en el centro de la diégesis sino que se sitúan al margen de los acontecimientos: son espectadoras. Demos el ejemplo del relato “El día del censo”. La protagonista es Matilde Campo, pero la que cuenta los acontecimientos es una amiga, sin nombre propio en la historia. El prometido de Matilde, Gregorio, conoce a una prima de esta, se enamora de ella en el acto y planea dejar a su prometida. La narradora dice: “Me acuerdo de eso como si fuera ayer” (Moreno, 2001: 284). Gregorio nunca llega a terminar su relación con Matilde pues muere antes en un accidente. Como las hijas de Bernarda Alba –pero de manera voluntaria–, la “viudita” se encierra en su casa: no sale, no responde al teléfono, guarda indefinidamente el luto y mantiene toda la vida “una expresión sombría y desesperada” (Moreno, 201: 285):

De regreso del trabajo, Matilde releía las cartas que le había escrito [Gregorio], acariciaba los objetos que él le había dado, el anillo de compromiso, una flor ya seca y acartonada. Dormía abrazada a un viejo saco que una vez Gregorio le había dado (...) y, en un rincón del cuarto, sobre una mesa, había una fotografía suya frente a la cual Matilde encendía todas las noches un cirio. Gregorio se había convertido en su objeto de culto y veneración. (...) le hablaba a aquel retrato y era como si Gregorio la escuchara (Moreno, 2001: 286).

11 Palabras de Moreno en una entrevista que realiza a Severo Sarduy en 1973 (Moreno, 1997: 163).

Muchos años después, al enterarse de que Gregorio había querido dejarla, Matilde muere. Los lectores se enteran de lo ocurrido porque la amiga que fue testigo decide contarlo: su testimonio constituye la única prueba o evidencia de los hechos. Podría decirse que Matilde y en general las otras protagonistas de Moreno, son figuras femeninas silenciosas y/o silenciadas, cuyas historias hubieran pasado al olvido de no haber sido rescatadas por una portavoz que se atreve a contar lo que otras callan. Surge aquí la figura de la sociología de la literatura del escritor como vocero lúcido de una sociedad.

5. Conclusión

Podemos decir que en la narrativa de Marvel Moreno la configuración de las voces enunciantes toma variedad de formas, pero en todas ellas se privilegia una visión de los hechos desde el punto de vista femenino relacionado con la figura de la escritora que analiza y explica lo visto y lo vivido, que se opone al sistema patriarcal que invisibiliza y violenta a las mujeres. Lo que M. Ordóñez (1989) dice a propósito de la Lina de *En diciembre llegaban las brisas* bien podría aplicarse a todas las narradoras extra o intradieгéticas y focalizadoras: “devoradora[s] de historias, intérprete[s] y, a veces, como todo traductor, traidora[s]. Su traición, al relatar y al relatarse, es, sin embargo, su única acción realmente válida. Su palabra se opone al recuerdo secreto y a la confidencia, y así transforma las vidas en denuncia y les impide ser apenas curiosidades” (24). La estrategia narrativa con la que se arriesga Moreno es, sin duda, una actuación subversiva porque lucha contra los prejuicios existentes sobre lo femenino y lo masculino y desestabiliza los esquemas de género imperantes al problematizar la jerarquización sexo-genérica de la literatura.

Referencias

- Abdala Mesa, Yohainna. *La création en devenir. Marvel Moreno: écriture, mémoire, temps* (Dir. Jacques Gilard). Toulouse: Doctorado en Estudios sobre América Latina, Université Toulouse II-Le Mirail, 2007.
- Butler, Judith. “Actos performativos y constitución del género: Un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista”. *Debate feminist*, 18(9), 296-314, octubre, 1990/1998.
- Cixous, Hélène. “Le rire de la Méduse”. *L’Arc*, 61: 39-54, 1975.
- Genette, Gerard. *Figures III*. París: Éditions du Seuil, 1972.
- Gilard, Jacques. *Algo tan feo en la vida de una señora bien*. (Entrevista a Marvel Moreno). *El Espectador*: 4-5, 8 de noviembre, 1981.
- Jaramillo Zuluaga, José Eduardo. “Ejercicios de ventriloquía: *En diciembre llegaban las brisas*, de Marvel Moreno”, en Adamson, G. y Myers E. (eds.). *Continental, Latin American, and Francophone Women Writers*. Vol. IV (1-7): Lanham University Press of America, Denison University, 1997.
- Le Dœuff, Michèle. *Le sexe du savoir*. París: Aubier, 1998.
- Maingueneau, Dominique. *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. París: Armand Colin, 2004.
- Moreno, Manuel. “Severo Sarduy: Plagio, robo y pillo todo lo que me gusta”. (Entrevista a Severo Sarduy). *Caravelle. Cahier du monde hispanique et luso-bresilien*, 68: 163-169, 1993/1997.
- . *En diciembre llegaban las brisas*. Bogotá: Norma, 2005.
- Ordóñez, Montserrat. “Tres momentos en la literatura colombiana: Soledad Acosta, Elisa Mujica y Marvel Moreno”. *Correo de los Andes*, 57: 17-24, abril-mayo, 1989.
- Ortega, Mercedes. *Cartografía de lo femenino en la obra de Marvel Moreno* [Tesis]. Toulouse: Universidad de Toulouse 2-Le Mirail, Doctorado en Estudios Iberoamericanos, 2011.
- Planté, Christine. *La petite sœur de Balzac*. París: Éditions de Seuil, 1989.
- Ramírez, I. y Turriago, O. C. “La palabra es muy pobre”. (Entrevista con Marvel Moreno). *Hombres de palabras (275-285)*. Bogotá: Cosmos, 1989.

- Rimmon-Kenan, Shlomith. *Narrative fiction: contemporary poetics*. Routledge: Londres, 1983.
- Rodríguez Amaya, Fabio. “Una obra maestra de relojería literaria”, en Gilard, J. y Rodríguez Amaya, F (comps.). *La obra de Marvel Moreno: Actas del coloquio internacional de Toulouse, 3-5 de abril de 1997* (167-179). Lucca: Mauro BaroniEditore, 1997.
- Soriano, Michele y Laurence Mullaly. “De cierta manera: Cuando las cineastas latinoamericanas reconfiguran las norma de género”, en Soriano, Michele y Laurence Mullaly (dirs. y eds.). *De cierta manera: Cine y género en América Latina*. París: L’Harmattan, 2014.