

Los relatos de Marvel Moreno: Mirar, narrar, despedir el Edén

LUZ MERY GIRALDO B.
Universidad Javeriana – Bogotá

*Escribo como una mujer crece
cerca de una ventana
como un hombre de lejos
se lava los brazos
y por las fisuras de una puerta
se injerta un naranjal
como si la historia fuese la sombra
de una liebre
y su pulso
una tempestad que nadie escuchara.*

Margara Russotto

Mirar y Narrar

El mundo creado por Marvel Moreno concentra la narración de experiencias vitales de la mujer, de dar una mirada a éste y de proyectar la interacción entre unos y otros. Es por eso que, como en el poema de Margara Russotto, no se trata de una mirada unidimensional, sino de aquella que igualmente nace de la mujer «que crece detrás de una ventana», del hombre «a lo lejos» y de la sombra y la luz haciendo su camino en la historia como «una tempestad que nadie escuchara». La voz se dirige a todos los lugares, mira, observa, escudriña, cuestiona y pone en crisis tanto las costumbres establecidas como las razones del mundo contemporáneo.

La narradora le toma el pulso a la historia, a la sociedad y a la cultura, cerca o lejos de su medio (Barranquilla), para hacer oír la tempestad de ese pulso que corre como «la sombra de una liebre». Así modela y da paso a imágenes de mujeres creadas y dichas desde ellas y muestra las vicisitudes de la identidad en función de los cambios sociales o culturales.

Que la cultura latinoamericana es por tradición falocrática, paternalista, «rigurosamente masculina desde sus orígenes» y en las últimas décadas con cierta visión «humanizadora», dada la aparición de determinadas escritoras, son algunas de las afirmaciones de Helena Araújo cuando revisa el estado actual de la mujer como escritora en América Latina¹. Este aspecto no puede evadirse de una lectura de la obra de Moreno, pues obliga a analizar que la forma de desprendimiento de esta sujeción no se alcanza siempre por los caminos del lenguaje andrógino sino por un proceso de autoconciencia vital, de situarse en y ante el mundo, de saberse con posibilidad de ser, de expresarse y de buscar la palabra o el gesto para ello. Una palabra que afirme a la vez que niegue, rompa, construya y suscite crisis, elaborada, en su caso, mediante la mirada; es decir, una palabra que mire al narrar o que narre mirando. En ésta se proyecta un

¹ H. Araújo, «Siete novelistas colombianas», *Manual de Literatura Colombiana*, Bogotá, Planeta/Procultura, 1988, Vol. II.

discurso femenino pensado y hablado por voces femeninas, cuya mirada difiere de la del convencional discurso de lo femenino².

Con mucha certeza, al analizar *En diciembre llegaban las brisas* (1987), Sarah de Mojica³ demuestra los nexos de la escritura de la autora con el grupo de Barranquilla y la plasmación de un imaginario femenino cuyo drama radica en la reproducción de «la mirada dominadora»⁴ que a la vez conduce a «una lectura satírica de este drama que se va agotando en el tiempo cerrado de los mitos tradicionales de la sociedad patriarcal y sus tabúes legendarios»⁵.

El análisis que propongo busca entender esa «mirada pornográfica» como una forma de subvertir los conceptos tradicionales y escudriñar en lo más íntimo de la experiencia de la mujer, su sensibilidad y situación cultural, desde una escritura itinerante, ya que se desplaza de un personaje a otro o de una situación a otra, confrontando tiempos o personas. Gracias a esa mirada narrativa se llega a la conciencia de sí misma y a la posibilidad de abandonar el paraíso; aquel que debe entenderse como el de la comodidad, construido bajo los parámetros de la sujeción y la alienación, alimentado con idílicas visiones de cuentos de hadas y finales felices donde no pasa nada imprevisto, tal como algunas concepciones culturales lo determinan.

La visión expuesta por Moreno es a todas luces desmitificadora: la condición melodramática de nuestros países es retomada de tal manera que, acudiendo a una paráfrasis del cuento «El día del censo», muestra su ser como un delirio del romanticismo latinoamericano que conduce «a las mujeres a convertirse siempre en víctimas»⁶. Esto sugiere, en el caso de los relatos, que la farsa paradisíaca debe abandonarse. Aprovechando la oralidad, diversas voces femeninas narran escudriñando en su pasado y viendo las repercusiones de éste en el presente, mientras (y logrando que) el lector toma conciencia de ello y percibe que la relatora lo lleva de la mirada voyeurista del primer libro de relatos a la mirada perversa del último.

Mirar y narrar es, pues, un juego dialéctico. El personaje hecho voz, mira y bucea en su entorno, en los actos de hombres o mujeres, en los gestos sociales y de la vida cotidiana. Cada mirada entrega un proceso de evaluación y toma de conciencia, desde la palabra narradora que materializa lo mirado.

Mirada y palabra, entonces, dinamizan la acción de diversas maneras: desprevenidamente, curiosamente y cuestionadoramente, hasta culminar en un acto de revelación. En esta dinámica la mirada y la palabra se fusionan complementándose: en los relatos de *Algo tan feo en la vida de una señora bien* (1980) se percibe voyeurista y en los de *El encuentro y otros relatos* (1992) perversa. En esta alianza radica el acierto narrativo de la autora, que del universo femenino pasa a la escritura del ser humano y lo relaciona con el mundo, y de la perspectiva oral conduce a la escrita; y sin perder los vínculos con su imaginario primordial

² Sobre esta problemática hay varios análisis que sustentan la idea de diferencia entre el modo de escritura de la mujer ante sí misma y del hombre ante ella. El llamado «discurso de lo femenino» pertenece a la idea de la mujer pensada y hablada por los hombres, mientras que en el «discurso femenino» son las mujeres quienes se nombran y se piensan; este último, llamado también «discurso feminista» y/o «teoría feminista» es el «resultado de un alto nivel de autoconciencia genérica y de un desarrollo teórico y político del feminismo, tanto en lo social como en lo individual». Véase, entre otros, los estudios compilados por Aralia López González, *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos, Narradoras Mexicanas del Siglo XX*, México, El Colegio de México, 1995.

³ S. de Mojica, «La mirada pornográfica. Fetichismo femenino en la novela de Marvel Moreno», en *La novela colombiana ante la crítica 1975-1990*. Luz Mery Giraldo B. (comp.), Bogotá, Centro Editorial Javeriano, Cali, Editorial Facultad de Humanidades, 1994.

⁴ M. Moreno, *En diciembre llegaban las brisas*, Barcelona, Plaza & Janés, 1987, p. 328.

⁵ *Ibidem*, p. 338.

⁶ M. Moreno, «El día del censo», en *El Encuentro y otros relatos*, Bogotá, El Ancora Ed., 1992, p. 86.

(Barranquilla) de su primer libro, lo amplía en el siguiente, contribuyendo a la exploración de la identidad latinoamericana confrontada y relacionada a realidades cosmopolitas.

Mirar y narrar logran la relación íntima entre *voyeurismo* y perversión, pues al estar signadas por lo vicioso, lo amoral, lo libertino y lo degradado o degradante, se aprovechan las posibilidades transgresoras del discurso convencional. En términos de la tradición, la mujer (niña, adolescente, joven o adulta) no tiene derecho a mirar, pensar, actuar o hablar más allá de los valores de una moral establecida donde «las buenas costumbres» ejercitan la sumisión, el silencio, el pudor y la ceguera ante cualquier acto de la libertad. Así mismo, la narración convencional es puesta a prueba mediante el uso frecuente de la oralidad que desde la escritura se vuelve ojo, es decir, foco que mira.

Personajes como Oriane, Madame Yvonne o Tomasa en *Algo tan feo...* son polo de atracción para la voz relatora, pues gracias a ellas y a la curiosidad profunda que de ellas emana, se cumple la sentencia de Ana María Alvarado, narradora de «La Sombra», cuando sabe quién es, pues tiene «la impresión de haber pasado mucho tiempo extraviada en el silencio»⁷. Haber pasado extraviada es la clave para entender el encuentro con la realidad, pues antes de acceder a ella ha permanecido en el limbo del deber ser socio-cultural, en el cuento de hadas que al final entrega la vivencia de un mundo engañoso, marcado por lo ficticiamente feliz.

En «Oriane, Tía Oriane», María, la voz–niña desde la cual se mira el mundo de Oriane, se asombra con el proceso de conocimiento de la casa de su tía y se inquieta al escuchar en ella determinados ruidos que distraen su rutina cotidiana. La casa, grande y silenciosa, rodeada de jardines, con amplios corredores que alinean dormitorios cerrados y salones, decorada exquisitamente con gobelinos, alfombras con arabescos, vitrales, espejos y retratos, obliga a caminar de puntillas. Si el narrador mira y narra, el lector lee y observa: sigue paso a paso la ruta recorrida por la niña, ve los objetos, oye los ruidos y, como María, se acerca cuidadoso al mundo que se le entrega. El lector ve y oye, se desinstala, atiende la voz que lo conduce al pasado que María «olvidaría con los años» y a la época en que:

Ya casada, cuando el tiempo no era más un chispear de instantes sino el lento transcurrir de días iguales, observando jugar a su hija en el jardín de una casa donde un marido cualquiera la había confinado.⁸

Marvel Moreno atrapa al lector: le narra, le muestra y le detalla, al tiempo que lo relaciona con una doble temporalidad: la del mundo soñado («un chispear de instantes») y la del mundo adulto («un lento transcurrir de días iguales»).

El inicio de la *nouvelle* «La noche feliz de Madame Yvonne» apela al lector obligándolo a ubicarse ante la pregunta de la voz narradora: «¿Dónde demonios estoy ahora?». La voz sale de ella y se desplaza, como un segundo ojo, por el entorno para hacer ver que «alguien había llenado aquel salón de guirnaldas de colores y cuatro tunjos risueños la miraban desde el bar. Había serpentina regada por el suelo. Y capuchones bailando detrás de las puertas de vidrio. Y abriendo y cerrando los brazos un enorme oso se acercaba llamándola por su nombre»⁹.

La voz avanza y como una cámara cinematográfica focaliza a unos y a otros, reproduce breves diálogos, refuerza la mirada en el escenario de carnaval y penetra en la conciencia de los otros hasta lograr la interacción que desenmascara la realidad. El lector ingresa lenta y

⁷ M. Moreno, *El Encuentro y otros relatos*, op. cit., p. 88.

⁸ M. Moreno, *Algo tan feo en la vida de una señora bien*, Bogotá, Ed. Pluma, 1980, p. 17.

⁹ *Ibidem*, p. 125.

vertiginosamente al teatro del mundo, ya que el dinamismo de la voz narradora lo conduce, desde frases cortadas, al momento en que muestra a

Mario Salgueira [que] no perdía de la escena un solo detalle. Su mirada iba de José Méndez a la del trapecista, pero su rostro, pálido como la cera, no expresaba nada. Mario Salgueira pensaba en la capacidad de recuperación de la burguesía. Pensaba que absorbía cada expresión de protesta como una esponja se chupa el agua. Todos los políticos, todos los escritores que surgían de la clase media caían de un cierto modo en sus manos. Incluso si a un nivel emotivo se mantenían fieles a los principios de la revolución, trataban en el fondo de mimetizarse con la burguesía adoptando inconscientemente sus valores. Haciendo lo posible por buscar su aplauso, su aprobación. Y para ese fin, nada mejor que las burguesas¹⁰.

A su vez la mirada del personaje desplazándose a otras situaciones evoca y asocia; en el proceso narrativo el foco se dirige a Madame Yvonne, dejando atrás a Salgueira para mostrarlo mirado por Ema de Revollo, quien lo recuerda como «el mismo hombre del que ella se había enamorado a los diez y ocho años en aquella fiesta de Laura de Urueta»¹¹. Después de evocar situaciones pasadas, una vez más el foco narrativo se metamorfosea al orientarse hacia Lina Insignares quien mira a Ema, la juzga y se pregunta «¿por qué Ema de Revollo había escogido un disfraz tan insinuante como el de trapecista?»¹².

El dominio estructural del relato está construido desde un foco narrativo que como una mirada zigzagueante avanza y retrocede en el tiempo y en el espacio, en personajes y situaciones, en reflexiones y juicios, mientras un narrador intradiegetico se concentra en Madame Yvonne y hace de ella el eje y el ojo de la cámara que sabe y presiente antes y después de los hechos. La voz, al hilar el discurso en sintonía con la mirada, adquiere el don de la ubicuidad.

En «Ciruelas para Tomasa» el eje narrativo se duplica en la nieta que narra lo que ve y la abuela que narra lo que evoca a partir de lo visto. El punto de partida, como es propio en Marvel Moreno, es claramente sugestivo:

No la había visto en mi vida pero supe que era ella apenas la divisé parada en la esquina mirando hacia la casa con la terquedad de un zombi. Así que di la vuelta y eché a correr al cuarto de la abuela y le dije, llegó Tomasa¹³.

La descripción que sigue a la escena muestra el que hacer de la abuela y relaciona algunas características físicas y psíquicas. La nieta mira y la voz parece salir de sus ojos hacia el relato:

Por si las moscas me mantuve a distancia buscando cualquier cosa en la despensa: apenas mi abuela dio la espalda y ella arrastró del cuarto un taburete me vine a jugar con mis bolas de uñita, aquí, en el patio. De ese modo la tengo a tiro de ojo y mi abuela no puede reprocharme nada: que si metiche, que si husmeo a la gente como perro hambriento y la

¹⁰ *Ibíd.*, p. 141.

¹¹ *Ibíd.*, p. 144.

¹² *Ibíd.*, p. 147.

¹³ *Ibíd.*, p. 37.

cantaleta que me conozco. Por lo demás ésa ni cuenta va a darse, es un zombi, dejó su alma en otra parte y tiene movimientos de mentira¹⁴.

Mientras la nieta narra mirando «a tiro de ojo», la abuela conduce al lector hacia la historia de Tomasa y el motivo de su regreso: «desandando cincuenta años de odio vendría a buscar su cuarto para morir»¹⁵. La narración se alterna equitativamente y el lector tiene la oportunidad de leer dos versiones que matizan presente (la nieta) y pasado (la abuela) hasta confluir en la versión de Tomasa (pasado, presente y tal vez futuro), quien desde sus ruidos interiores en la intensidad de su historia se narra a sí misma, y en menos de tres páginas amplía la perspectiva de las otras voces:

Ir y venir, todo habría salido bien si no me hubiera extraviado perdiendo la señal dejada en el primer círculo, un matarratón marcado con mis iniciales, pero no de cualquier modo, sino de suerte que nadie las reconociera. [...] Después de ayunar siete días, sin metal alguno en mis manos, con mañas y sortilegios sacaré de la madera esencia, de la esencia el perfume, del perfume el recuerdo que lo hará volver. Un traje de muselina, entre cintas mis trenzas, volando sobre un círculo que en su centro tenga el signo del reclamo, veré su sombra convertirse en cuerpo que abrazará mi cuerpo, en labios que besarán mis labios [...] invocarán el rayo y la ceniza y piedras arrasarán la casa, ceniza y piedras, ceniza y polvo, ceniza, nada¹⁶.

La escena se consolida cuando la nieta ve la intensidad del presente alucinado de Tomasa, al percatarse de sus hombros curvados y estremecidos porque ríe o porque llora y adivina en su rostro sonámbulo una oración. Los tres focos narrativos confieren al cuento una estructura tripartita en la que Tomasa es el centro hacia el cual y desde el cual gravita el mundo narrado, pues su historia y su presencia dirigen el foco narrativo que cuenta, describe, problematiza y penetra en la interioridad.

La manera de narrar mirando –en estos tres cuentos– contamina al lector haciéndolo voyerista, pues al igual que el personaje o los personajes desde el cual o los cuales se mira el mundo, el entorno y la interioridad, se siente obligado a no perder detalle, a apasionarse con las versiones y focalizaciones, a recibir los diversos mensajes y a aceptar la sacudida que entrega la realidad narrada, no ajena a la realidad cotidiana. Un espejo que parece refractar las voces que se multiplican es visto por el lector, quien se hace partícipe del mundo y capta en éste las resonancias, los «ruidos», los vacíos, los olvidos, las angustias, los miedos y las expectativas que generan las vidas marginales o marginadas de los seres hablados por otros y por sí mismos.

Estas estrategias se prolongan en *El Encuentro...*, aunque hay un cambio en el sistema narrativo, pues el focalizador se desplaza desde un narrador más convencional: en primera o en tercera persona, homodiegético o intradiegético, según el caso, confrontando en la interioridad de la fábula el pasado y el presente y generando cierta expectativa de estirpe policial (*voyeurista*) que concluye en finales inesperados, aunque acordes con lo narrado (perverso).

Con menor complejidad, análogo al desplazamiento narrativo de «La noche feliz de Madame Yvonne», un narrador itinerante y omnisciente traza el discurso de «El violín» (cuya temática tiene antecedentes en la historia de Laura Urueta, el personaje de «Algo tan feo en la vida de una señora bien» y aludido en la *nouvelle* mencionada): las cuatro páginas iniciales

¹⁴ *Ibidem*, pp. 37–38.

¹⁵ *Ivi*.

¹⁶ *Ibidem*, pp. 52–54.

ambientan en un escenario donde Alice, cumpliendo una «representación de burguesa feliz»¹⁷, atiende a sus invitados con una taza de café. La primera imagen muestra a Alice bordando, mientras «olvida» los días habituales en que yace «bajo las garras de la depresión»¹⁸. En paralelo con el personaje la voz evoca y da a conocer los antecedentes de ese habitual estado de ánimo que poco después de su matrimonio la envolvió «en vientos de locura, precipitándola en abismos de sepulcro, dejándola maltratada y sola como guijarro reventado por las olas sobre la playa»¹⁹. El discurso es inmediatamente focalizado por Martine, amiga de la infancia, y se obtiene la perspectiva de la farsa social de aquélla y una versión crítica de ésta. De nuevo la voz retorna a Alice y el lector reconoce en Martine su doble y su contrario: mientras ella borda para evadir, ésta hace del violín su refugio, pues a pesar de su tenacidad no ha logrado superar el peso de saltar de la infancia a la edad adulta, a causa de las fragilidades de su madre y las inconsistencias familiares. De la visión de Martine se pasa a la de Nicole, hija de Alice, a quien admira por su independencia y en quien podría ver realizados sus deseos de libertad, aludidos al final del texto en una escena contemplativa, idílica y liberadora que parece congelar un instante feliz, aquel en que a su solicitud da «de comer al pez del estanque». La madre mira y ve a Nicole detenerse: «absorta en una secreta contemplación. De pie, la cabeza inclinada bajo el sombrero negro, parecía una estatua encontrada entre los restos de un naufragio muy remoto»²⁰. Alice-naúfrago contrasta con la vitalidad de la hija. El resultado del discurso se traduce en la mirada que narra una escena. No pasa nada antes ni después de la voz y la mirada, pues prevalece la generación de un estado anímico traducido en deseo vital, por oposición a la impotencia, resultado de la condena propia por la actitud complaciente y normativa.

En «La sombra», abuela, madre e hija se sintonizan en la frase: «Adriana se acuerda de mis recuerdos y adivina que su madre la trajo al mundo para morir»²¹. El monólogo interior proyecta la dinámica de una identidad rota: la abuela Ana María, se ve a sí misma a la vez que ve su prolongación en su nieta Adriana, ante la conciencia de la ruptura de la cadena genealógica, al asumir la muerte de su hija Cristina. Reiterando la temática del cuento anterior, esta triple mirada desde ella misma, expresa la visión de una interioridad hecha trizas, la de alguien que ha existido gracias a los otros: «yo soy la que fui», parece decirse en la intensidad del texto, en el momento en que Ana María toma conciencia de la cadena de automarginación y la necesidad de romper, a través de la nieta.

El dinamismo del monólogo expresa la crisis de una conciencia que se asume al aceptar el pasado como una ley del presente, articulado con la interacción soy-fui:

Ahora sé quién soy: fui Ana María Alvarado, esposa de Fernando Casola; fui la madre de Cristina, [...] Busco la mansión donde se apagó Cristina, la casa de su marido, el doctor Parédes. [...] como una queja olvidada irrumpo en sus galerías. Ahora empiezo a saber quién pensó en mí: mi nieta Adriana, esa jamás me olvidará²².

Al mostrarse el desplazamiento de la mirada y de lo narrado desde ella hacia la nieta, se permite la visión de su propio pasado con relación al presente de ésta en un movimiento espacio-

¹⁷ M. Moreno, *El Encuentro y otros relatos*, op. cit., p. 46.

¹⁸ *Ibíd.*, p. 43.

¹⁹ *Ibíd.*, p. 45.

²⁰ *Ibíd.*, p. 52.

²¹ *Ibíd.*, p. 96.

²² *Ibíd.*, pp. 89–90.

temporal: la evocación de su pasado se refracta en Cristina (pasado ausente, madre de Adriana) y el presente referido a la nieta actúa como un deber ser (futuro) para no perder el rumbo. El universo se concentra en el espacio inmóvil del sueño y la vigilia donde no hay acontecimiento sino desplazamiento de una escritura introspectiva, retrospectiva y prospectiva, resultado de la toma de conciencia de quien sale de sí hacia los otros buscando, al menos en sus fantasías, evitar la repetición de sus actos fallidos.

Si bien en este libro de relatos Marvel Moreno se distancia del campo de la toma de conciencia de la mujer frente a la marginalidad y al silencio explorados en el primero²³, en los dos cuentos anteriormente citados la toma de conciencia se realiza como una visión de peligro, de temor a la continuidad y de negación de sí misma, narrado de manera inversa, pues es claro que la primera o la segunda generación (la madre o la abuela) asume la voz y focaliza ante la descendencia (hija o nieta –segunda o tercera generación), con el temor de quien conoce la historia de las sombras y los ruidos y no resiste la idea de ver a su descendencia «envuelta en brumas de nostalgia».

El proceso narrativo muestra en la mayoría de los relatos una metamorfosis del rol femenino, ya que la mujer asume su identidad, ha cumplido un proceso, acepta su historia y se desempeña según las leyes y el dinamismo del mundo contemporáneo. De sujeto de búsqueda, indagación y crisis, pasa a sujeto de desencanto que acepta su pasado, la identidad de su cultura y las contradicciones de la realidad. El tono narrativo cambia: el apasionamiento característico de los cuentos «barranquilleros» se transforma en enfriamiento y distanciamiento en los «cosmopolitas», pues la lógica racional se apodera del mundo y del discurso expresando cierta deshumanización muy propia del presente.

Del Edén a la realidad

*algo me lleva y me trae, me empuja y
me envuelve como si en alguna parte
me esperara una memoria.*

Al recorrer los dos libros de relatos de Marvel Moreno, el lector sigue el desarrollo de una experiencia vital: el primero es de separación y crisis ante el mundo vivido y el segundo, de aceptación del pasado y del presente, no exenta de escepticismo y truculencia. En *Algo tan feo...*, con cierta dinámica proveniente del imaginario barranquillero (representado tanto en los ambientes del carnaval como en las costumbres sociales), se asiste con expectativa a la despedida del mundo edénico desde diversos ángulos, mientras en *El Encuentro...* el paraíso ha quedado en el olvido, de Barranquilla se conservan algunas evocaciones y el tránsito vital se hace más urbano. En el primero, la historia narrada y la expectativa de los personajes afectados muestra la despedida de manera traumática; en el segundo, lo narrado y la vivencia de los personajes muestran su ausencia de manera fría, racional y escéptica.

Pueden tenerse en cuenta varios momentos, de acuerdo con el proceso y según la dinámica consignada en los cuentos que sirven de base para esta ilustración:

1. Edén y despedida abrupta: «Oriane, Tía Oriane» y «Ciruelas para Tomasa».

²³ En los dos libros, pero especialmente en el primero, el mundo masculino proyecta un «código de honor» (prestigio, dinero, ascenso social), respetado por los mayores y seguido por las mujeres (madres o abuelas), como parte de un orden superior, de una norma e incluso de un premio o una ganancia.

2. Crisis por el Edén perdido: «Algo tan feo en la vida de una señora bien».
3. Aceptación crítica y burla: «La noche feliz de Madame Yvonne»
4. Escepticismo, desencanto e ironía: todos los cuentos de *El Encuentro...*

Aceptando que en esta colección la noción de paraíso se ha perdido, lo que se expresa es su reverso, es decir detrás del Edén, en «la desesperada lucidez de la ironía», como se dice en «La peregrina»²⁴. El lector va del silencio en «Una taza de te en Augsburg», a la perversión truculenta y quiroguiana en «El espejo», o del bovarismo de «El encuentro» a la intensidad erótica en «La peregrina», y del desdén por el otro y la crisis por la creación en «El perrito» al retorno a lo mágico en «Barlovento». Valga una mínima aproximación:

Edén y despedida abrupta

En «Oriane, Tía Oriane», la experiencia vital es narrada a través de los ojos y las sensaciones placenteras de María, la sobrina que ve en la tía un espejo ideal y una duplicación de sus propios gestos y que se maravilla con los recuerdos de ella como si estuviera ante una caja de sorpresas y siente la amenaza de ciertos ruidos anunciando el despertar intempestivo del mundo de los sueños, o las pesadillas que van a formar parte de la vida cotidiana, como algo desconocido que pasa a invadir la intimidad de su silencio y de sus fantasías. Así, cuando:

Sentía deseos de correr al cuarto de su tía y besarla sin decirle nada, vagar por los corredores arrastrando telarañas bajo la mirada cómplice de los espejos, descender ahora que el reloj del vestíbulo anunciaba gravemente la medianoche, así descalza, caminando en puntillas mientras el viento bamboleaba el columpio y oía con inquietud el crujido de las argollas oxidadas²⁵

y mientras una secreta protección la acompañaba, algo entraba al fondo de su sueño y una voz, como «un grito colérico», abruptamente le anunciaba que un «desconocido había entrado en la casa»²⁶. Los «ruidos» que constantemente desinstalan a María actúan como presencias fantásticas que alteran el orden y preparan para el desenlace final, en el que el sueño idílico es invadido por «fuerzas poderosas» que amenazan y destruyen la felicidad edénica de la infancia.

En el caso de «Ciruelas para Tomasa», esta despedida se realiza al paso de la crisis ante la realidad, a partir de la historia personal de Tomasa, amada y abandonada, quien se «había cerrado para siempre a la vida y cualquier forma de ilusión apenas puso en duda la buena fe del hombre que amaba»²⁷. La historia narrada introspectivamente por una abuela, como testimonio vital que va de su infancia a su vejez, muestra la pérdida de su inocencia frente al oscuro episodio del pasado que marginó a Tomasa y que debe olvidar como ciega y sorda ante los hechos:

(Sólo yo, una niña metida a la fuerza en un cuarto que al cabo de tres días arañaría todavía la puerta cerrada, sin lágrimas ya, sin inocencia, después de haber aprendido a asumir fríamente su destino)²⁸

²⁴ M. Moreno, *El Encuentro y otros relatos*, op. cit., p.114.

²⁵ M. Moreno, *Algo tan feo en la vida de una señora bien*, op. cit., p. 25.

²⁶ *Ibíd.*, p. 26.

²⁷ *Ibíd.*, p. 39.

²⁸ *Ibíd.*, pp.39–40.

al ver a Tomasa partirse en dos «como si el dolor fuera un golpe recibido en pleno vientre, la noche que Eduardo partió y los ruidos de la oscuridad extraviaron el resonar de los cascos de su caballo»²⁹. A su vez el nuevo testimonio que se desprende de la mirada de la nieta ante el despojo de Tomasa se convierte en una triple pérdida de la inocencia y por lo tanto en la expulsión del paraíso.

Crisis por el Edén perdido

En «El muñeco», Doña Julia recordará para siempre la presencia de un muñeco que amenazante «estaría rondándola como una mala sombra»³⁰, pues aparecería y desaparecería en cualquier lugar o momento; análogo a los ruidos que alteran el orden en la casa de la Tía Oriane o a la mosca que zumba en la alcoba de Laura Urueta, imponiendo conmoción ante el orden que se pierde. En «Algo tan feo en la vida de una señora bien» el tiempo del relato muestra que la vida está marcada por una temporalidad interior cuyo resultado muestra la experiencia vital fracturada; ésta articula dos tiempos: un pasado feliz, perteneciente al paraíso de los cuentos de amor tejidos al calor de las fantasías infantiles y un presente tortuoso que proyecta la ausencia y la negación del mundo soñado. Laura Urueta, habitante de los dos tiempos, para soportar la vivencia del presente (por ejemplo un matrimonio y una casa demasiado grande que no ha «podido sentir nunca suya»), sobrevive recurriendo a las «tretas del débil» al anestesiar su cotidianía con amplias dosis de Librium, Valium y Tranxene y buscar refugio en un cuarto que intenta hacer propio³¹, con la aspiración de mirarse a sí misma al retomar trozos de su historia y recorrerse por dentro.

La historia de Laura es cotidiana, como la de muchas madres, tías o abuelas entretejidas en los diversos cuentos: educada para ser guardiana del hogar, complaciente y convencional, sometida a la rutina y extraviada en el personaje que la sociedad impone. Hundida «en el aburrimiento de la clase media» y «salvada» por un matrimonio conveniente que la saca del encierro a que ha sido sometida por una «falta-culpa» de amor juvenil, por una equivocación del pasado, logra, gracias al marido «redentor», «volver a ser como las otras»³². El paraíso de Laura estuvo en el amor que la condena, tanto como en la fantasía de realización por el matrimonio. Uno y otro fueron asumidos en su momento como formas de libertad y liberación, así como son comprendidos en el presente desde el recurso para la marginación:

Haber amado, haber conocido aquella sensación de plenitud, haber descubierto la importancia de que el cielo sea azul, de que el aire huela a mar, de que haya cangrejos en

²⁹ *Ibíd.*, p. 39.

³⁰ *Ibíd.*, p. 30.

³¹ En Laura se realiza a medias la idea de una habitación propia lanzada por la escritora Virginia Woolf, pues no sabe ir más allá del espacio físico al emocional y arrastra a éste sus miedos, sus culpas y sus pesadillas. En ella, como en otros personajes femeninos marvellianos, la vivencia elusiva es determinante: son «mujeres devoradas y devoradoras que comparten un mundo sin sentido», afirma Montserrat Ordóñez en su artículo «Cien años de escritura oculta: Soledad Acosta, Elisa Mújica y Marvel Moreno», en *Fin de siglo. Narrativa Colombiana*, Luz Mery Giraldo (comp.) Cali, Editorial Facultad de Humanidades/Bogotá, CEJA, 1995, o la versión en inglés «One hundred years of Unread Writing: Soledad Acosta, Elisa Mujica and Marvel Moreno», publicado por Susan Bassnett, *Knives and Angels, Women Writers in Latin America* (London and New Jersey, Zed Books, 1990).

³² M. Moreno, *Algo tan feo en la vida de una señora bien*, op. cit., p. 109.

la playa, conocer todo eso para perderlo de golpe, para nunca más encontrarlo, hacía de la vida sí, algo sin sentido, algo irrisorio³³.

Por eso cuando tiene pleno conocimiento de su pasado y de la manipulación de que ha sido objeto (por las conveniencias maternas, sociales y culturales), Laura ve en un payaso de carnaval su propia experiencia

Mirándola intensamente desde aquella cara que regresaba ahora del fondo de los años, injuriada por el olvido y recobrada en el momento mismo en que todo empezaba a ser bruma y silencio, su triste y remota cara: de payaso blanco³⁴.

El payaso, como otro yo, se asocia también a la mosca temblorosa que recurrente invade su cuarto hasta deshacerse.

La crisis de Laura, análoga a la de Tomasa, se cristaliza en la despedida del mundo edénico de dos maneras: Tomasa niega el paraíso y se refugia en la locura; Laura lo olvida y busca refugio en la evasión, la alucinación y la anestesia de su cotidianía.

Aceptación, crítica y burla

El carnaval invade la escena en que transcurren las varias miradas producidas en «La noche feliz de Madame Yvonne» y sirve de perspectiva totalizante a la propuesta interna: es la realización de la fiesta de contrarios que con ironía muestra la convivencia de lo alto y lo bajo, el rey y el mendigo, lo noble y lo ruin, lo grotesco y lo sublime, la entronización y la desentronización, etc. A través del carnaval Marvel Moreno dinamiza la vida social y cultural mostrando las clases, las conductas, la moral, la política, la visión del militar, del revolucionario, del proletario y del burgués, concentrados en la mirada consciente y crítica de Madame Yvonne.

El movimiento creado entre el sentido del carnaval y la carnavalización sirven de estrategia literaria desde la cual todos los estamentos son mirados, burlados y cuestionados: las mujeres son «vitrinas del éxito de sus maridos o vehículos pasivos de su riqueza»³⁵; Alvaro Espinoza, desde su voz que mira y piensa ante las desinhibiciones producidas, afirma que el carnaval es «el afloramiento de lo que para bien de todos estaba reprimido»³⁶; Petulia reconoce que los hombres ejercen su poder a través del sexo; Madame Yvonne, «la bruja de Siape», ausculta en la doble moral de la sociedad y ve en ella «cantidad de gente jodida, toda esa gente comiéndose sus propios hígados»³⁷; conoce sus intimidades y los reconoce infelices y viviendo falsos paraísos del amor, del dinero, de la posición social o política y divididos en negros y blancos, liberales y conservadores, ricos o pobres, bajo una permanente pantomima. En el momento en que los invita a ser felices en el lugar donde «no hay pájaros sino goleros», y a buscar la paz interior desde la armonía entre unos y otros, el silencio cae sobre ella, pues sus palabras se convierten en amenaza para la farsa permanente. Y en su noche feliz, mirada como ebria, es sacada de la fiesta de carnaval, mientras ve repetida la historia de las falsificaciones y miserias, constata la ausencia y la distancia de las utopías y de los cuentos de hadas, y por tener

³³ *Ibíd.*, pp. 106–107.

³⁴ *Ibíd.*, p. 122.

³⁵ *Ibíd.*, p. 141.

³⁶ *Ibíd.*, p. 148.

³⁷ *Ibíd.*, p. 188.

el conocimiento suficiente y crítico del medio debe ser amordazada y como todos(as) forzada a la inacción y al silencio. Esta *nouvelle* prepara a la mirada consciente, perversa y crítica que asume quien ha abandonado el paraíso, realizada en la siguiente colección.

Escepticismo, desencanto e ironía

Se ha afirmado que en *El Encuentro...* se presentan ecos del Edén perdido, pero la experiencia vital es distinta y con menos complejidad estructural y temática. El pasado retorna para pedirle cuentas aceptándolo y silenciándolo definitivamente, como puede leerse a través de Miranda, la distante mujer que ha conquistado el mundo y desprecia a la madre abandonadora en «Una taza de té en Augsburg». El entrecruce de dos historias paralelas determina la cosmovisión de este relato: madre e hija, separadas y marcadas por dicha separación, han construido vidas diferentes, en las que se percibe la condición exitosa de la hija y la atormentada de la madre. Miranda encarna la frialdad, el movimiento calculado, la independencia, el desapego: en sus manos estaba «aligerar el corazón de Frieda y permitirle envejecer en paz. Pero no lo hizo»³⁸ por considerarlo innecesario. De esa manera realiza la venganza de su orfandad, de su desarraigo y de su ausencia de paraíso y de «el miedo que nunca la abandonó»³⁹. A diferencia de las mujeres asustadas y aplastadas de los cuentos anteriores, este personaje no proyecta el más leve rastro de sumisión o de afecto sino de desdén, incredulidad y desafío.

El bovarismo se resuelve con amplia ironía en «El Encuentro»: Lucía, determinada por las fantasías de su adolescencia, construye la máxima aspiración de sus sueños a partir del conocimiento de un personaje de celuloide, y lucha por realizarlos durante el transcurso y el deterioro de los años. Enamorada eterna de Robert Harrinson (quien puede tangencialmente asociarse con Rodolfo, el amado de Ema Bovary), hace de su vida una experiencia evasiva y excluyente de toda posibilidad de acción hasta que, paradójicamente, cuando puede realizar sus fantasías, como respuesta irónica de la vida, el destino le hace una mala jugada y ella misma cierra las puertas para el final feliz con Harrinson. El desenlace, opuesto al paraíso, constata el vacío de la experiencia vital, su absurdo y sin sentido.

La falsa imagen de «creador enigmático» que utiliza Esteban Henríquez para enmascarar su incapacidad de vivir en «perfecta armonía con la vida», su proceso de insensibilización y su falta de pasión, sirve de metáfora para enjuiciar por igual el vacío creador y la crítica que no alcanza a percibir en un autor consagrado algo que esté más allá del manejo de formas y recursos. El dolor ajeno aprovechado para la creación se sustituye por lo trivial de un arte decorativo y de consumo, de la misma manera que la vida cotidiana se articula con relaciones sin compromiso, representadas en un perrito y en una(s) mujer(es), a quienes abandona a su suerte cuando los considera un estorbo para el ejercicio de su poder. En «El perrito», Marvel Moreno detiene su perspectiva mirando el mundo masculino desde la figura de Henríquez quien, como Miranda, es víctima de su pasado y victimario en el presente: utiliza, manipula y abandona. A Isabel «un día no pudo aguantarla más y la puso en la calle, literalmente la botó a la calle...»⁴⁰; acusa al perrito de hacerle perder una venta y «ordenó que lo botara(n) a la calle»⁴¹.

La truculencia y la perversión se concentran en «El espejo», de la misma manera que la burla a la purificación se intensifica mediante la exacerbación erótica en «La peregrina». El

³⁸ M. Moreno, *El Encuentro y otros relatos*, op. cit., p. 19.

³⁹ *Ibidem*, p. 12.

⁴⁰ *Ibidem*, p.103.

⁴¹ *Ibidem*, p. 112.

primero, narrado bajo la forma epistolar y con recursos policiales, se estructura circularmente y desde la figura del doble. Una voz narradora trae a cuento un homicidio en el cual están implicados los incestuosos gemelos Mario y Marina, dos seres cuyas raíces pueden rastrearse en la tradición del mal recreada por Emily Brontë o por Horacio Quiroga: disfrutaban con el dolor ajeno con la misma intensidad con que gozan la pasión del uno por el otro. «Víctimas de una sociedad opresora y unidos en un mismo sentido de rebelión contra el mundo entero»⁴², condenados a no provocar un escándalo en la ciudad, el narrador hace ver su inocencia–perversa al mostrarlos cómplices de la muerte de Cecilia, esposa del joven, y luego reposar tranquilos «como si el ángel de la paz los cubriera con las alas»⁴³. El paraíso–infierno, se vincula a la inocencia–perversa para mostrar la intensidad del absurdo.

La interesante trama de «La peregrina» retoma escenarios propios del espíritu medieval, mostrando una ambientación que prepara para el acontecimiento erótico y las formas defensivas de éste en la cristiandad. Ana Victoria, iniciada tempranamente en el gozo del cuerpo, deberá expiar la culpa y la falta en una monacal experiencia purificadora. El summum de la ironía se realiza cuando en el lugar de la expiación del pecado, Ana Victoria se encuentra con Pablo, quien acude por idénticas y erotómanas razones y, como en un juego de dobles y de espejos, se inicia entre ellos una escena que repetirán anualmente durante ritualísticos días de encierro, logrando la consumación plena y sin recriminaciones de los apetitos incontrolables. El infierno que han creado los otros para ellos es franqueado y la felicidad cumplida en el énfasis de la perversión que redime.

Hay en este libro diversas formas de transgresión moral y cultural: lo inefable se hace posible, la sumisión se transforma en audacia, la virginidad en impulso erótico, la realidad edénica se torna en crudeza y la ingenuidad en ironía.

Mirar, narrar, abandonar el paraíso y olvidarlo, son recursos formales y temáticos aprovechados por Marvel Moreno, con mayor énfasis en el primer libro y con perspectivas más contemporáneas en el segundo para, con finales inesperados, hablar de la mujer desde ella misma y nombrar al hombre, a la humanidad toda, en el tránsito vital que muestra la banalidad de todo sueño y la relativización de los valores. Ubicada en medio de la diversidad de tendencias que desde la década del ochenta traza la narrativa colombiana⁴⁴, Marvel Moreno aporta a la visión urbana, al juego entrecruzado de la oralidad que se vuelca en escritura, a la conciencia del tiempo y de la época y a la vigencia del discurso que aprovechando la condición femenina se proyecta en la literatura como memoria frente al olvido.

⁴² *Ibíd.*, p. 71.

⁴³ *Ibíd.*, p. 78.

⁴⁴ Es interesante recordar la polémica despertada frente a la calidad del cuento en Colombia, promovida por «Magazin Dominical» de *El Espectador* en 1990, en el que narradores, críticos y editores se pronunciaron: algunos mencionaron la importancia del género en la década del setenta, otros negaron la actualidad del mismo, otros lo mencionaron como género menor y otros anunciaron el trabajo literario desarrollado casi de manera clandestina por diversos autores. A pesar de las publicaciones de Marvel Moreno, se hizo caso omiso de su presencia. En las diversas líneas que desde fines de los setenta se perfilan para la renovación del género en Colombia es importante anotar la ruptura con el macondismo, el olvido de la violencia partidista, la conquista del mundo urbano, la escritura consciente de la vida y el hombre moderno, la metaficción en algunos casos, la conciencia sobre la época o la historia, la exploración en la narrativa negra, el neorealismo matizado de parodia e ironía crítica, además de determinadas propuestas de este género. Véase mi prólogo a la antología *Nuevo cuento colombiano*, México, Fondo de Cultura Económica (de próxima aparición).

