

Feminidades monstruosas: La bruja, la loca, el ángel, la muñeca en la obra de Marvel Moreno

Mercedes Ortega González-Rubio

Universidad del Atlántico

Resumen

El artículo indaga en las *figuras femeninas extremas* presentes en la narrativa de la escritora colombiana Marvel Moreno (Barranquilla, 1939-París, 1995). Los personajes femeninos de la obra, en su búsqueda de una feminidad más propia y auténtica, 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”. En el universo moreniano encontramos brujas, locas, seres angelicales o fantasmales, mujeres-muñecas 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 cuando alteran las normas y logran cristalizar una nueva feminidad.

Palabras clave: Feminidad, identidad, literatura colombiana, Marvel Moreno, monstruo

Abstract

This paper examines the *feminine figures of the extreme* in the work of Colombian writer Marvel Moreno (Barranquilla, 1939-Paris, 1995). The feminine characters, in their search of a more authentic 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 in the margins, outsiders, “abnormal”. In the fictional universe of Moreno we find witches, madwomen, angels or ghosts, dolls 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 forced to be when they alter the rules and crystallize a new femininity.

Keywords: Femininity, Identity, Colombian literature, Marvel Moreno, Monster

En un artículo sobre la poesía de Alfonsina Storni, A. Salomone (2004, 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*, estas formas de actuar pueden ser pensadas como estrategias, frecuentemente 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 matrimonio, la maternidad, el manicomio, el prostíbulo, el convento, la cárcel¹. 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” (Salomone, 2004, 61).

Nos interesa particularmente esta proposición pues nos hace cuestionarnos 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 cuestionar los códigos sociales, aun si esto 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 indudablemente subversiva pero que también puede llegar 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 no vuelve 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 sido reinterpretadas como figuras feministas precursoras:

¹ Salomone dice estar retomando ideas de Marcela Lagarde y Peter Brooks.

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, 1988, 69)²

Entonces, desde una perspectiva feminista, el monstruo mujer es la mujer que expresa sus deseos. Dentro del marco falogocéntrico, la mujer se ha visto obligada a callar, se le ha negado “el placer de la autorepresentación, [...] se le evita cualquier placer que pueda ser específicamente de ella” (Moi, 1988, 144). Ella reacciona a esta situación de diferentes maneras. Hay veces en 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 es 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?³

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

² De alguna manera, esta teorización de lo femenino podría prefigurar el concepto de *cyborg* de Donna Haraway (1991). En su libro, Haraway 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.

³ 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.

una efectiva táctica subversiva porque, como lo expresa J. Butler (1998, 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.

Identidades alternas como la(s) de Adelaida en el cuento “Sortilegios”. Adelaida es presentada como una mujer fuera de lo común: es una pintora, una artista que trabaja y gana su vida; en otras palabras, ella es independiente y autónoma. Se va vivir sola a una isla donde no conoce a nadie. Es una mujer que se aísla para crear, rasgos que, en potencia, guardan la imagen de la bruja. A pesar de un breve momento en el 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 nos la presenta como una “encantadora” (aunque a pesar suyo): es Frank, el supuesto acosador, el que no puede quitarle los ojos de encima, el que ha sido hipnotizado por ella. El papel del hombre consiste, así, en ser el 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, en una imagen que se acerca a la de una harpía: “Y sigilosas, ávidas, palpitantes, se alzaron sobre ellos las alas del deseo” (Moreno, 2001⁴, 240). Ella abre sus alas sobre la víctima y se la come en un ritual antropófago 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 algo terrorífico. 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

⁴ En adelante, las citas de los cuentos son tomadas de esta edición.

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 las formas establecidas; es una entidad perversa, pervertida. Entre más bella, más monstruosa es la mujer.

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 es el monstruo de la familia, oculta en su caserón polvoriento y en ruinas. Como en un cuento de hadas, la tía lleva a su inocente sobrina hasta su guarida, encantándola con objetos y con su presencia, 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 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 que vuela hasta su nieta, como un espíritu que protege y guía. H. Araújo escribe sobre ella:

Irrumpiendo 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. (Araújo, 1997, 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, el recurso a la naturaleza —a la geografía, a la fauna y a la flora—, como si fuera un hada, una ninfa de las aguas. Tiene la fuerza de la tierra, su 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 desciende 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. El curso de su vida lo dicta el matrimonio —“Sí, mi destino quedó sellado cuando me enamoré de Fernando” (293)— y la maternidad. 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, 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. Ella es 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 ayudarla a conciliar el sueño y, de alguna manera, poder 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, pero para que se sienta apoyada y pueda tomar la decisión que la llevará a la emancipación. Entonces, la figura tradicional del ángel se recicla en una representación feminista cuyo objetivo es romper el ciclo de sumisión con el apoyo de la comunidad de mujeres, de la *sororité*.

Pero 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. S. González describe a Tomasa como “el doble afantasmado de la mujer blanca encerrada en el espacio domestico [que regresa] a morir junto a su ama” (2002, 207). Al momento del regreso de la criada, las dos “[s]in 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 era una niña, Tomasa era su dama de compañía que debía “seguirla” a todas partes. Pero esa niña blanca estaba fascinada 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 abuela sigue sus pasos, durante largos años, 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 sería 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 en la que se encuentra.

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 es una suerte de autómatas que repite lo que ve, una muñequita mecánica. Es en esa medida que podríamos decir que tiene 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 extremo⁵:

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 así, “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 es una actriz, una simuladora, una marioneta, sus movimientos son falsos y su aire afectado.

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. Tomasa encarna así el estereotipo de la mujer fina y lánguida: sus

⁵ 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).

ademanes y sus palabras se fijan, repite mímicas, gestos teatrales, movimientos 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 hacia ella: 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-trasformará 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 (1974, 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. Este canto es 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, 1974, 177) ⁶. Como el monólogo inconexo de Tomasa que se reproduce al final del cuento, especie de conjuro o ensalmo:

Bailando entre la lluvia venga 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

⁶ 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.

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, zigzagueo 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 [...], [h]acerlo, 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. Estas soluciones son tan extremas que pueden terminar alienando a las mujeres en su propia rebeldía, reduciéndolas a otros encierros. Pero estos 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.

Referencias

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* (33-41). Lucca: Mauro Baroni Editore.

Bourdieu, Pierre. (1998 [1990]). *La domination masculine*. París: Éditions du Seuil.

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.

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* (45-67). Santiago: Cuarto Propio.

Moi, Toril. (1988 [1985]) *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra.

Moreno, Marvel. (2001). *Cuentos completos*. Bogotá: Norma.

Nombre de la participante: Mercedes Ortega González-Rubio

Título de la ponencia: “Feminidades monstruosas: La bruja, la loca, el ángel, la muñeca en la obra de Marvel Moreno”

e-mail: merortegagr@hotmail.com

Institución: Universidad del Atlántico-Barranquilla, Universidad del Norte-Barranquilla

Últimos estudios realizados: Doctorado en Estudios latinoamericanos en la Universidad de Toulouse 2.

Últimas dos publicaciones:

Igualdad y diferencia: La construcción de lo femenino en la obra de Marvel Moreno. *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*. No. 17. Barranquilla: Universidad del Atlántico, 2013 (por publicar).

“La eterna virgen”, de Marvel Moreno: Estrategias del poder para modelar la sexualidad. *Hojas y Hablas*. No. 6. Bogotá: Fundación Universitaria Monserrate, 2010. p. 74-79.