

**EL ARTE DE SER AUTÉNTICAS: UNA APROXIMACIÓN DESDE EL
FEMINISMO DE LA DIFERENCIA SEXUAL HACIA EL TIEMPO DE LAS
AMAZONAS DE MARVEL MORENO**

ISABELLA GIRALDO MARÍN

**UNIVERSIDAD PONTIFICIA BOLIVARIANA
ESCUELA DE TEOLOGÍA, FILOSOFÍA Y HUMANIDADES**

MEDELLÍN

2023

EL ARTE DE SER AUTÉNTICAS: UNA APROXIMACIÓN DESDE EL FEMINISMO
DE LA DIFERENCIA SEXUAL HACIA EL TIEMPO DE LAS AMAZONAS DE
MARVEL MORENO

ISABELLA GIRALDO MARÍN

Trabajo de grado para optar al título de Profesional en Estudios Literarios

Asesor

JUAN ESTEBAN VILLEGAS RESTREPO

Doctor en Literatura

UNIVERSIDAD PONTIFICIA BOLIVARIANA
ESCUELA DE TEOLOGÍA, FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
MEDELLÍN

2023

A María Clemencia Sánchez, por su calidez y la poesía...

CONTENIDO

I. INTRODUCCIÓN.....	6
II. LA COMPOSICIÓN DE LO AUTÉNTICO EN EL MARCO DE LA LIBRE VOLUNTAD.....	10
III. EL ARTE DE SER AUTÉNTICAS.....	47
3.1. VIRGINIA.....	51
3.2. GABY.....	61
3.3. ISABEL.....	73
IV. CONCLUSIONES	84
BIBLIOGRAFÍA.....	90

RESUMEN

El tiempo de las Amazonas (1994) relata una trama de criterio feminista acerca del fulgor contracultural de la segunda mitad del siglo XX. La ciudad de París se plantea como un espacio donde es posible la libertad de las tres primas, Gaby, Isabel y Virginia, pero la urbe despliega una hostilidad que cuestiona la liberación de las mujeres. No es casual que los ideales revolucionarios sean plasmados como correlatos de unos cuerpos femeninos siempre oscilantes entre la experiencia del sufrimiento y el placer. De ahí que el momento emancipador de las protagonistas reúna vida y anhelo en la cúspide de sus actividades artísticas, lo que indica que la libertad está ligada de alguna manera u otra al cultivo estético. La habilidad del arte madura en relación con una conciencia propia, por esa razón, es posible indagar en procesos cognitivos y socioculturales tras la elección de Gaby por la fotografía, Isabel por la literatura y Virginia por la pintura.

En la narración la libertad es un vínculo ambivalente; la diferencia de las identidades se desenvuelve mediante sesiones introspectivas de la consciencia. A la luz de lo anterior, podría decirse que Moreno escribe un discurso diferencialista que reconoce el contexto de clase tanto como los modos íntimos de sentir y gustar la realidad. De la misma forma, expone el lado privado de un momento histórico de pugnas públicas.

PALABRAS CLAVE: DIFERENCIA SEXUAL; FEMINISMO; MARVEL MORENO; PSICOLINGÜÍSTICA; LITERATURA COLOMBIANA DEL SIGLO XX

I. INTRODUCCIÓN

El imaginario literario de Marvel Moreno aguarda una variedad de convicciones feministas que corresponden a los componentes de la identidad de la autora, nacida en Barranquilla y fallecida en París. Primero que nada, Moreno comparte la ambición de la Ilustración europea y su humanismo, en tanto el pensamiento ilustrado es el tronco de la educación racional e histórica que engrandece durante la modernidad temprana. De este tallo crecen otras tantas inclinaciones: una exposición a la violencia cercana al feminismo radical, la cercanía a los feminismos de fronteras y de diásporas, inclusive, muy opacamente, vistas a la decolonialidad y, por supuesto, al feminismo del Caribe. En su última novela, *El tiempo de las Amazonas* (1994), hay algo de todos estos feminismos, aunque la rama de la *diferencia sexual*, inequívocamente, toma fuerza.

El organismo social y teórico de la diferencia sexual espesa la variedad de feminismos que recubren la obra de Moreno, ya que su operatividad reúne feminismos sistémicos y antisistémicos. Pero la escritora colombiana nunca declara etiqueta feminista alguna con la que se identificara, legando una obra sustanciosa a la interpretación. Pues bien, la omisión de su posicionamiento político es un recelo y una proposición feminista en sí misma, se desentiende de la esquematización política cívico-patriarcal estrictamente conocida y sugiere una pregunta existencialista acerca de la libertad femenina.

Del discernimiento *apolítico* Moreno se abraza al feminismo de la diferencia sexual que ilustra la magnitud omnisciente de la sexualidad y emprende la liberación como una

búsqueda absoluta, en lugar de la propaganda exclusiva del reconocimiento público de las mujeres dentro de los estados nación patriarcales. La liberación de la mujer comienza a definirse, entonces, como un movimiento sobre la sexualidad y sus amplias manifestaciones; el lenguaje gubernamental de la ciencia política, por principio patriarcal, es solo una porción del entendimiento de la libertad.

La predicativa del arte para la expresión *verdadera* de la diferencia sexual acude al hecho de que las mujeres, de entre todos los derechos de los que han sido negadas por el hombre, han sido privadas esencialmente de la sustancia misma de su humanidad, el cultivo del alma, de la que germina la libertad. La apropiación *auténtica* de los lenguajes artísticos desbarata la hegemonía patriarcal europea del mundo del arte para el provecho del devenir femenino. Aquello hace parte de las prácticas feministas *subversivas* de la diferencia sexual.

En la narración de *El tiempo de las Amazonas* la devoción de las protagonistas por el arte (y el sexo) es signo de la conquista de la libertad en el sentido total de la palabra. Esta intención liberacionista es íntima e individual, requiere de un estudio psicológico justamente idealista y diferencial. El ideal de la libertad incorpora, a través de la sensualidad de las artes, una razón profundamente romántica de la fricción dialéctica de lo espiritual y la realidad objetiva social. La novela contempla, socavadamente, el palpito artístico de las mujeres, ¿cómo se cuenta el vínculo entre el cultivo de la sensibilidad artística y el proyecto de la liberación? y ¿cómo entender las sensibilidades de las protagonistas desde la diferencialidad?

Las interrogaciones a la novela póstuma de Moreno tienen respuesta contrastando las sensibilidades de las Amazonas, habiendo conceptualizado lo auténtico con contenidos de la diferencia sexual. Para eso, se define el campo sociocultural de la Francia donde se radican

las primas, se observa las condiciones psicológicas específicas y la disposición que cada una asume ante la opresión patriarcal. El reparo crítico sobre el texto y la narración asevera que el arte contribuye a la liberación de las mujeres e identifica la manera en que lo hace.

El procedimiento para argumentar la hipótesis investigativa se separa en dos momentos. El primer momento (cap. II) es un escrutinio de la forma de la novela que conduce a una aproximación sociológica, ubicando la narración dentro del marco temporal de la Segunda ola del feminismo europeo, en comparación a los presupuestos de la Primera ola. Hay una puesta en perspectiva del involucramiento de las Amazonas en el devenir del proyecto de la liberación, una inflexión del discurso feminista que excede la emancipación igualitarista y da apertura hacia el feminismo de la diferencia sexual. Sentadas esas premisas, se persuade el enaltecimiento de las *estéticas de la derrota*, señalando el modo sistemático en que las mujeres son violentadas corporal o discursivamente por el orden patriarcal. En paralelo, esta sección explica la función psico-catártica del arte mediante la asociación de lo *semiótico* de Julia Kristeva y el psicoanálisis de Otto Rank. Este último supera la noción del trauma falocéntrico femenino y prepara la absolución de los estándares del cientificismo en la psicología.

El segundo momento (cap. III) expande la intuición de que el arte suscita un estado de subversión del malestar patriarcal. Los conflictos sexoafectivos de las protagonistas con sus parejas sentimentales enseñan distintas estancias de la opresión y de su posible trascendencia. Para captar el comportamiento de las voluntades femeninas se aplica la terminología rankiana de la proyectividad del alma a los lenguajes artísticos y vínculos románticos que las comprometen. Por un lado, la función proyectiva se trata de los

comportamientos con que cada una, Gaby, Isabel y Virginia, *subvierte* el orden patriarcal, o sea, los modos en que trastocan lo normativo para su beneficio. Y de otro modo, la proyección negativa, advierte los hábitos constitutivos del orden patriarcal a los cuales se acoplan las tres personalidades protagónicas.

Considerando la deconstrucción de un estado previo inauténtico, inculcado por el patriarcado, se sigue la transformación diferencial de los caracteres femeninos que maduran sus sensibilidades culminando en la asunción de la genialidad artística. Este momento postrero categoriza los tres perfiles de las amazonas comparándolos con arquetipos femeninos reconocidos de la *Cartografía de lo femenino en la obra de Marvel Moreno*. Finalizando (cap. IV), se ofrece el derrotero de conclusiones sobre la influencia del arte en el proceso de la liberación de las mujeres y las implicaciones del develamiento de la feminidad auténtica para la cognitiva del arte.

II. LA COMPOSICIÓN DE LO AUTÉNTICO EN EL MARCO DE LA LIBRE VOLUNTAD

I have never been able to talk as I think...

Anaïs Nin

Gaby, Isabel y Virginia, las protagonistas de *El tiempo de las Amazonas* (1994) de Marvel Moreno, son herederas de los ideales de la Primera ola del feminismo europeo y, por tanto, fueron educadas en los valores humanistas promulgados por la Revolución Francesa y el periodo de La Ilustración. Esta Primera ola se alza en el siglo XIX y cubre la primera mitad del XX motivada por la advertencia de que, sin la libertad económica que se gana con la dignidad del trabajo, la mujer no puede ejercer su autonomía. Las feministas de la primera generación exhiben, entonces, la problemática de que el patriarcado ha hecho de las mujeres una clase empobrecida y dependiente. Como respuesta a ello, la herencia económica e intelectual que se comparte en el linaje femenino es un tema constatable en toda la prosa de Moreno, igualmente presente en *El tiempo de las Amazonas*. Las tres primas colombianas *reciben* herencias que son motivos para la narración: Gaby *recibe* las rentas que una abuela deja a su nombre, Isabel una posición burocrática importante gracias al favor del amante legendario de su madre, y Virginia hereda el diario del tío seductor, una reliquia sobre los secretos del erotismo y el tarot.

Sobre esa línea de sentido, los valores de La Ilustración solventan las historias de las Amazonas, mas, de esos valores, sobresale uno sumamente trascendental: Gaby, Isabel y Virginia cultivan hábitos artísticos, la fotografía, la literatura y la pintura, respectivamente. Las tres tramas protagónicas dan cuenta de la cúspide del éxito personal y el éxito artístico simultáneamente, lo que dirige la atención hacia la manera en que están ligadas las dimensiones del arte, la sensibilidad y la concientización feminista. El indicador común de las prácticas artísticas es vital para esta propuesta novelística de Moreno, ya que sugiere que las armas o herramientas de las Amazonas¹ son, además del dinero, virtudes artísticas o de la sensibilidad.

Y contrariando una asimilación total de los ideales de la Primera ola, el símbolo que se mantiene en toda la obra de Marvel Moreno, el arquetipo de la Amazona, se bifurca en *El tiempo de las Amazonas*. En la novela hay personajes femeninos que no son libres ni autónomas, nada más ejercen la emancipación económica esencial al feminismo de la primera generación, pero son nombradas falsamente como Amazonas. Anne y Malta son dos aliadas del patriarcado mencionadas con la palabra “Amazona”, estos modelos de libertinas quienes imponen sus deseos sobre cualquier situación, no solo van en contra del proyecto de la liberación femenina, sino que también, eventualmente, van en contra de su propia felicidad. La dilaceración de las personalidades de Malta y Anne hace una apología a la sororidad, descalificando el individualismo egoísta malogrado por una interpretación superficial de los contenidos de la Primera ola. La sororidad, en todo caso, es una marca de las verdaderas

¹ La palabra proviene del griego para nombrar a las hijas de Ares y Harmonía. En la *Iliada* son *las que luchan como varones*; con el paso del tiempo, la mención pasó a designar a las mujeres desafiantes o conocedoras del arte de la guerra.

amazonas y el enmascaramiento de algunas libertinas como mujeres libres incita a cuestionar el proceso de liberación de las mujeres ilustradas. La trampa simbólica permite entonces que las lectoras *desautomaticen* los discursos de la opresión y despierten la duda hacia una sociedad que les ha vendido la liberación alimentando un sistema capitalista.

La disyuntiva del papel de la amazona sincroniza la novela póstuma de Moreno con las inquietudes de la Segunda ola del feminismo europeo, la cual tuvo su auge de los años sesenta hasta los años ochenta. El caldo de cultivo para la Segunda ola fueron las revoluciones sexuales y estudiantiles de la segunda mitad del siglo XX. Durante estos momentos de expectativa y experimentación relacional, las mujeres se toparon con el desengaño de la opresión en medio de una sociedad donde el discurso de la desinhibición sexual reforzó los mecanismos de explotación del género. Así, las feministas de la segunda generación comprenden que la sexualidad es el elemento constitutivo del comportamiento social, por ende, la violencia contra el género femenino.

La referencia primaria de la Segunda ola de *El tiempo de las Amazonas* es que las mujeres buscan el placer sexual como si se tratase de cobrar una deuda histórica. Como sea, en esta faceta del movimiento feminista, las reflexiones sobre la liberación deben calibrarse nuevamente por el hecho de que el patriarcado, aquél que generaciones atrás retenía las mujeres en nombre de la reproducción de la especie y el cuidado no remunerado, también había convertido la búsqueda de vitalidad y goce sexual en el pretexto para continuar alienando la mujer con el aprovechamiento de su sexo. De modo que, partiendo de una dimensión más oculta como el goce sexual, la falsa liberación se asemeja al fraude político igualitarista que encubrió la necesidad industrial de mano de obra femenina bajo la causa del

derecho al trabajo de la mujer. La Segunda ola corrobora así el pronunciamiento de la mentora de la primera, Simone de Beauvoir, quien había dejado en guardia a las mujeres ilustradas instigándolas a nunca dar por adquiridas sus libertades o unos derechos auténticos.

El tiempo de las Amazonas ostenta de esta forma personajes antitéticos a las protagonistas. Malta y Ester aparecen como dobles de Gaby, ya que se ajustan a un grupo de mujeres ciegamente adoctrinadas en la equiparación con el sistema hegemónico patriarcal. Malta es descrita con cualidades corpóreas opuestas a las de Gaby, es la mujer que gusta de verse pornográfica, con cabellos oxigenados, vestido de seda y botas rojas, hija de un extractivista de oro: “Hacía pensar en una esclava exhibida en plena subasta: hasta sus joyas resultaban chabacanas como si fuera el rey Midas de la vulgaridad” (85). Malta es una clase de villana que da cuerpo a la denuncia de carencia de sororidad y la alienación de la mujer con su sexo, al mismo tiempo que encierra un juzgamiento severo de la economía liberal en detrimento de la libertad, simbolizando con ello el saqueo hegemónico de la tierra, la colonización, o metafóricamente, la apropiación masculinista del valor de ser mujer, la carencia de lo femenino como caricatura de la feminidad. Análogamente, “Ester no amaba a los hombres, sino el espejismo de la seducción” (281), su utilitarismo se recalca porque solo busca hombres adinerados. En el otro polo, “Gaby aceptaba que se hiciera el amor por placer, pero el comportamiento de Ester le parecía neurótico” (281).

El estado psicológico de Ester es causa de la creencia de que la mujer, una vez experimenta el placer, está obligada a la humillación, prejuicio arraigado en la cultura judeocristiana que reprende el deseo femenino y la mantiene en un estado de contrariedad. En comparación a las Amazonas que cultivan hábitos como el arte y la erudición, la

liberalidad se torna siniestra en la imagen de las libertinas como Ester, “una cortesana de su época con el cerebro de un chorlito” (281). La incisión crítica es obvia en el desdoblamiento psicológico de Gaby y Ester: “Ester sentía una verdadera fascinación por los hombres que encarnaban el poder, todo lo contrario de Gaby, para quien la búsqueda de autoridad era un síntoma de sexualidad sublimada y, en consecuencia, una forma de impotencia, la incapacidad de gozar plenamente y entregarse sin reservas al placer” (329).

El enfoque en la interioridad psicológica de los personajes de *El tiempo de las Amazonas* sucede a un tiempo histórico en que el lema “*lo privado es político*” provocó el cuestionamiento de las condiciones íntimas que sustentan las problemáticas macroscópicas de la liberación. En la Segunda ola los valores culturales se descubren en esencia como valores sexuales y viceversa; la vertiente más controversial del constructivismo social. *El tiempo...* intercepta las relaciones íntimas con el desenvolvimiento en la sociedad y solo las mujeres críticas de los valores íntimos y familiares detienen la transmisión generacional del patriarcado.

La familia tradicional y todos los demás productos culturales están atravesados por el ordenamiento sexista ya que el lenguaje, que constituye toda realidad pensada, está viciado por el sexismo. El compendio del pensamiento de la diferencia sexual de Luce Irigaray, *Yo, tu, nosotras* (1992), explica que la diferencia es un fenómeno natural que incurre en mucho más que los órganos sexuales pues, al menos en las lenguas romance, la mujer tiene que pensarse a través del paradigma comunicativo-simbólico del hombre. Los hombres, acaparando el poder, han proyectado una realidad en exclusión de la diferencia sexual, de ahí que las identidades de género binario ni siquiera sean el planteamiento de un ordenamiento

genuino, sino la neutralización de las subjetividades mediante el paradigma cultural masculinista. Este llamado *economicismo patriarcal* rige la jerarquía humana de valores en que la mujer es subalterna de la razón del hombre, su potencia opuesta. La mujer es objetivada como lo diferente por naturaleza, pero su carácter diferencial nunca fue designado por sí misma, auténticamente.

Toda esa experiencia de un mundo ajeno que permea el fenómeno de ser mujer le demanda dejar de lado la identidad que la sujeta a los mecanismos patriarcales para descubrirse auténtica. En la Primera ola, Simone de Beauvoir conceptualizó este transcurso de la consciencia denominándolo *devenir mujer*, o como se conoce también, la lección de que “*no se nace mujer, se llega a serlo*”. La Segunda ola identifica de este modo la cultura como medio de producción y de opresión y, en virtud de ese presupuesto, el proyecto de la liberación se complejiza en la literatura, porque la escritura feminista se afirma en un intento de decodificar el sexismo que informa el lenguaje. Por esto, las mujeres ilustradas de la obra de Moreno, así como ella en su escritura, actúan “en una posición intermedia entre la simple reproducción de ciertas características de la identidad femenina normativa y su subversión” (González-Rubio 60).

En sintonía con esto, las feministas italianas de la Segunda ola descalifican el separacionismo total del sexo femenino en el manifiesto “Más mujeres que hombres” (1983), anunciando la necesidad de sororidad y *affidamento* en *No creas tener derechos* (1987), pero siempre atestiguando lo ingenuo que resulta el desconocimiento de los artificios patriarcales por parte de las mujeres. Para prevenir aquello, la praxis de subvertir patrones patriarcales tomó popularidad, de esta manera, la *sexualización* femenina del linaje familiar de la obra de

Moreno. En *El tiempo de las Amazonas*, la triada de nombres de las primas, Isabel, Virginia y Gaby, es una fabulación contemporizada de la tradición femenina del culto cristiano².

Sin duda, el hilo discursivo que une las personalidades de Gaby, Isabel y Virginia, es la transición de los ideales igualitaristas a una adopción de la diferencia sexual. Formalmente, el espacio urbano de París no es descrito, la ciudad es más bien el estadio del siguiente dilema: Gaby está convencida de que es el lugar menos ortodoxo del planeta, allí madura la técnica que la convierte en fotógrafa profesional, aunque también, justo ahí, es vulnerable al maltrato de Luis y de una sociedad que se ufana de su progresismo, pero cuya marca principal es la de la deshumanización. Lo mismo sucede con Isabel, quien no regresa a Barranquilla porque quiere que sus hijas se eduquen en escuela laica. Es en París donde se hace pues escritora, aún si sus esposos franceses son, el primero un arribista y el otro casi un feminicida. Virginia ejemplifica el malestar contundentemente: es una comerciante de pinturas exitosísima, mas a ella el tedio cosmopolita, el economicismo patriarcal, la engulle primero.

Tal como lo representan las barranquilleras y parisinas de Moreno, en materia de derechos civiles y económicos se ha instaurado la pretensión de igualdad con la contraparte opresora, infortunadamente, esta prestación legal no cesa o interviene con el empobrecimiento del libre bienestar de las mujeres. Razón por la cual, en paralelo, se insiste sobre las fallas del proyecto comunista, una metáfora de lo absurdo que resulta el igualitarismo en la práctica. De esa manera, *El tiempo de las Amazonas* provoca un giro crítico en la obra de Marvel Moreno, un cambio que establece la última novela de la autora

² Lucas 1:26-38.

más allá del pensamiento feminista de la Primera ola, ajustándose mejor a las reflexiones de la Segunda ola del feminismo europeo.

Cuando Gaby declara activamente la búsqueda del placer sexual, comportamiento que la expulsa del binarismo hegemónico, quebranta la fantasía misógina de José Antonio, amigo de su esposo:

Gaby lo había decepcionado. Se acordaba de ella en Puerto Colombia, cuando tenía quince años y montaba un caballo resabiado galopando locamente por la playa. Veía sus siluetas contra la luz del sol poniente, el caballo arisco torciendo la cabeza de un lado a otro, relinchando, levantando la arena con las patas traseras, y Gaby pegada a la silla, adaptando su cuerpo a los movimientos de aquel animal salvaje, acariciándole el cuello mientras le hablaba en voz baja.

Gaby entonces se le antojaba pura. Cuando lograba calmar la agitación del caballo y lo hacía galopar sobre la espuma de las olas tenía el aire magnífico de una amazona rebelde, indiferente a los hombres y a su concupiscencia (66).

El caballo aparece como símbolo del dominio de lo bestial y los instintos, en ese sentido, es una figura simbólica de la filosofía estoica³. La amazona es una clase de mujer pensada por el hombre como asexual, indiferente al placer, una deducción que tiene causa

³ De origen griego, la filosofía estoica se esparce en la tradición militar latina. La doctrina era inculcada en los soldados romanos (véase la figura del emperador Marco Aurelio) quienes admiraban como símbolo de poder y estatus al caballo, animal majestuoso y útil en la campaña expansiva imperial; El caballo domado ejemplifica la relación *virtuosa* entre hombre y naturaleza.

en el profundo desprecio del sexo femenino. Este desprecio intrínseco del binarismo hegemónico se manifiesta en la visión hipócrita de Enrique Soria, a quien “le encantaban las mujeres lindas y distinguidas, pero solo le excitaban las vulgares” (71). Él, así como Enrique Altamira, se siente fascinado cuando nota signos de marginalidad, debilitamiento o enfermedad en las mujeres. Para estos hombres que rapiñan a las mujeres aquellos síntomas de carencia vital son señales de aprovechamiento. Años después, una Gaby más madura, adquiere nuevamente el estatus de guerrera mítica porque se posiciona sobre la asignación de la mujer al reino natural y al aprovechamiento de su sexo. Se rehúsa a la fórmula de la mujer sexualizada, aunque igual queda atrapada desde la mirada masculina en el arquetipo virginal y pulcrísimo de mujer intocable, otra cara del reduccionismo patriarcal: la eterna idealizada. Coincidentemente, esta faceta avanzada de la personalidad de Gaby es simbolizada, como en su pasado infantil, con el tema estoico de montar a caballo (278-279).

Este *borrado* de mujeres, de su sexo, es una verdad que opera en *El tiempo de las Amazonas* y se conecta con la teorización de las feministas que conforman la Librería de Milán para publicar las conversaciones que entablan las mujeres italianas entre sí. “Más mujeres que hombres” cuenta la disyuntiva en que se encuentran las mujeres de las sociedades progresistas quienes, como las Amazonas de Moreno, viven entre dos ámbitos opuestos: *las ganas de ganar* y *la ajenidad*. “Las ganas de ganar” es la etiqueta que resume la fuerza interna con que se quiere llegar a ser una mujer exitosa, adinerada y admirada por su labor en favor de la civilización. Esta fuerza femenina sigue los parámetros psicológicos del éxito masculinista, por tanto, se enlaza con los ideales igualitaristas y ejecuta la aniquilación de la diferencia sexual. Como resultado, “la ajenidad” refiere a la sensación de

inconformidad con el sistema civilizatorio. Aunque la mujer persiga las ganas de ganar y sea reconocida exitosamente, nunca parece ajustarse por completo al proyecto de mundo dictaminado por los hombres, incluso cuando cree no sufrir directamente la discriminación de ser mujer. Psicológicamente, la ajenidad es, pues, el discernimiento de la autenticidad negada.

Según Irigaray, la prefiguración patriarcal del mundo que la mujer quisiera trascender consiste, en líneas generales, del modelo darwiniano y el modelo pavloviano: el ejercicio de la fuerza sobre los adversarios y la repetición de los patrones sociales (35). Este esquema masculinista de la realidad, resumido en la supremacía de la razón, es una estructura compleja que, por lo común —como sucede con el lenguaje—, es internalizada y reproducida de manera subconsciente. Reflejando eso, los personajes masculinos de *El tiempo de las Amazonas* no se responsabilizan de conformar una sociedad que oprime las mujeres, ignorando los mecanismos subrepticios de la violencia de género. Por esto mismo, los amigos de Luis no consideran apiadarse de Gaby cuando él ejerce sobre ella violencia sexista, simbólica y económica.

El desconocimiento es característico de la masculinidad indiferente a la otredad y de la crueldad de sus métodos civilizatorios. Para ilustrarlo, Moreno escribe que las nuevas generaciones de hombres franceses “estaban menos inhibidos que sus mayores. No en balde eran los herederos del sesenta y ocho” (276). No obstante, “Había problemas que ni se planteaban; el machismo, por ejemplo, se les antojaba ridículo, un producto del Tercer Mundo” (276). En otro momento, Florence y Gaby se burlan de los aristócratas de una reunión social fingiendo que Gaby es una princesa del Putumayo, lo que causa la hilaridad

de las dos amigas porque los invitados, en su ignorancia, comienzan a tratar a Gaby especialmente, reverenciándola en cuanto escuchan que ocupa una categoría superior dentro de la jerarquía neofeudal del extractivismo de Latinoamérica (183-184). En el último caso, la artificiosidad del lenguaje y la norma racional se toman con ligereza, el ánimo burlesco de Gaby subvierte el obstáculo de la indiferencia del aparato masculinista.

Ahora bien, cada matiz del movimiento feminista es necesario para llevar a cabo las inflexiones del fenómeno que deviene. Este desenvolvimiento es comparable con el desenlace del casamiento de Aura, la sobrina de Virginia, a quien Gaby e Isabel quieren como parte de su familia. Aura es heredera de las vivencias de la Segunda ola y gracias a la experiencia de sus tías su matrimonio puede significar una verdadera celebración, no un peligro mortal. Secundando el saber crítico sobre el economicismo patriarcal y la neutralización de la diferencia sexual, la generación de la sobrina se reconcilia con el sexo femenino, con lo que, en Aura, la maternidad comienza a adquirir un sentido de disfrute y trascendencia más sensato (268). Expresamente, Aura es el arquetipo de la divorciada que consigue un nuevo matrimonio ideal, acontecimiento que trae a colación la subversión de la familia tradicional.

En suma, *El tiempo de las Amazonas* expone el devenir mujer como un movimiento de concientización generacional del linaje femenino, esta intención feminista interviene con la forma intersubjetiva de la voz narrativa que transfiere la atención disgregándola en confesiones de uno a otro personaje. De todos modos, las Amazonas, de acuerdo a su educación principalmente igualitarista, piensan que, “Las muchachas de esa generación

parecían más convencionales de lo que ellas fueron. Todo, desde la anticoncepción hasta la libertad sexual, les había sido servido en bandeja de plata” (324).

Las feministas que vivieron la Segunda ola, la generación de Gaby, Isabel y Virginia, se resistieron a ser alienadas al aprovechamiento de su sexo. No obstante, no rompen con el binarismo hegemónico porque se mimetizan con el masculinismo, incluso al extremo de que ser mujer es considerado un hecho accidental o secundario de la identidad. Una vez que las mujeres se percatan de ese autorechazo que instigan las *ganas de ganar*, optaron por nutrir el sentimiento de la *ajenidad* y retomar las valoraciones que dentro del orden patriarcal marginalizaban a las mujeres. En el plano psíquico del devenir mujer, esto significó reintegrar positivamente a la víctima del borrado del sexo, empujada a la neurosis. Luego, el pensamiento de la diferencia sexual madura a un punto intermedio del fenómeno naturalista de ser mujer y la búsqueda de una autenticidad femenina, algo más esencialista.

La ambivalencia se implementa para subvertir la separación entre las *ganas de ganar* y la *ajenidad*, despolarizando las identidades femeninas. En el plano de la realidad social, las feministas de la Segunda ola se interesaron por prácticas culturalmente femeninas, reivindicando las opresiones de madres y ancestras desde el reconocimiento de sus dones y fortalezas. Eso va a reparar en gran medida el rechazo que muchas mujeres, más que todo las menos ilustradas, sentían por el discurso radical de la crítica feminista. Con estas palabras fijadas en *No creas tener derechos*, una de las estudiantes de la escuela nocturna del colectivo italiano habla del rechazo conciliado:

... rechazo a aceptar como auténtica la teoría de que nosotras, las mujeres, hemos vivido y continuamos viviendo instrumentalizadas y gestionadas por

el hombre y su historia. Ya veo que con esta protesta busco una defensa, pero reconozcamos al menos cuán dramático puede ser para una mujer que ya ha recorrido la mitad de su camino en la vida y que siempre ha creído actuar de la mejor manera posible, oírse decir (traduzco el concepto): “Te has equivocado en todo en la vida; los valores que creías justos, como la familia, los hijos, la fidelidad en el amor, la pureza, tu mismo trabajo de ama de casa: todo era un error, todo era obra de una sutil estrategia transmitida de generación en generación para la continua explotación de la mujer” (149).

El replanteamiento reflexivo de perspectivas discursivas que parecen oponerse — como la cultura de lo femenino y el proyecto de liberación de las mujeres— fue una tendencia social y de la academia europea posestructuralista del último tercio del siglo XX. La divulgación del feminismo se ve impulsada por esta expansión epistemológica en la cual los puntos de vista de las mujeres enriquecen y cobran relevancia para el discurso oficial. En cuanto al área de la lingüística, la filósofa Julia Kristeva es una importante exponente que agudiza la percepción y el estudio de las estructuras textuales. Más precisamente, el trasfondo psico-cognitivo de la significación, del lenguaje poético y la categoría de *semiótica*.

En *El tiempo de las Amazonas*, la tendencia de la diferencia sexual es previsible por la insinuación de lo semiótico, entendido mediante la psicolingüística de Julia Kristeva en *La révolution du langage poétique* (1973), cuyo ideario amplía las filosofías del lenguaje para las cuales la comunicación se basta de los vestigios significantes del acto comunicativo: el archivo de signos. La significación, pragmática y subjetiva, demuestra que el fenómeno lingüístico es un proceso además de morfológico, psíquico, social e inconsciente. Diacrónico

en lo que respecta a la introspección que “escoge” y representa motivos e imágenes racionales a la consciencia, lo semiótico es aquello que capta y causa cualquier estímulo o cognición, pero sin la barrera del lenguaje racional, o sea, como mera sensación, un *continuum* de impulsos. En la modalidad semiótica de la significación el signo lingüístico no está articulado, es ausencia, una fase de distinción de lo real y lo simbólico (26).

Kristeva se refiere al flujo musical para hacer inteligible el comportamiento del mundo semiótico. Es así que la poesía y el texto literario, quizá los lenguajes más musicales, constituyen estructuras que integran lo semiótico en lo simbólico, intentando racionalizarlo. Los lenguajes creativos o de la *poiesis* desplazan los límites de las prácticas significantes establecidas, permitiendo expandir asunciones ideológicas y avalando un estado de revolución. De ahí que la práctica del lenguaje poético sea interpretada como potencialmente provocadora u ofensiva, la lingüista francesa atañe a la poesía revolucionaria una connotación de destrucción e identifica las formas de lo esotérico, sagrado y esquizofrénico, como variantes de la expresión semiótica; éstas tienen en común el lenguaje que excede las estructuras comunicativas sociales.

Cavilar sobre lo semiótico reintegra la capacidad comunicativa de la mujer dentro de la cultura, no como algo que le fue negado, sino como la agencia intrínseca del fenómeno lingüístico. Para la mujer, quien por naturalización pertenece al mundo carnal y de lo silenciado, reapropiarse la red semiótica pulsional implica decir que nunca estuvo exenta de una experiencia significativa. La voluntad artística de las protagonistas de *El tiempo de las Amazonas* da cuenta de esa persuasión de la dimensión semiótica. En otras palabras, las Amazonas de Moreno, instruidas en artes liberales, son la garantía de mujeres que conforman

este orden comunicativo que las aventaja sobre la racionalidad unidimensional del hombre, ya que ellas viven escindidas entre la dimensión significativa logotípica y la dimensión semiótica profunda.

Como Marvel Moreno, Anaïs Nin es autora de literatura erótica femenina. Su escritura se desentiende de las expectativas masculinas descubriendo un sentido genuino del deseo y la sexualidad para la mujer. También, la literatura de Nin y de Moreno en *El tiempo...* tiene un tono autobiográfico⁴. La autorreferencialidad de la mujer escritora es una conducta que desentraña pensamientos acerca de la naturaleza psicológica femenina en su diferencialidad. Otto Rank, psicoanalista de Nin, se dedicó a impartir una psicología con el foco en la creatividad individual, subrayando la autenticidad de las voluntades humanas. Por lo cual es válido afirmar que él adhiere a las prácticas del feminismo de la diferencia sexual.

Replicando la hipótesis lingüística de Kristeva en la ficción, en su *Diario I (1931-1934)* Anaïs Nin escribe acerca del don semiótico de la mujer en asociación al *genio romántico*. Otto Rank, hecho personaje por Nin, afirma que, “el modo de sentir de la mujer está especialmente cerca de tres formas de vida: la del niño, la del artista y la del primitivo ... Ellos permanecían en contacto con esa misteriosa región que ahora estamos descubriendo” (346). Tras la adopción de una perspectiva diferencialista de *El tiempo de las Amazonas*, el dominio artístico de las mujeres significa más que capital simbólico dentro del campo mercantilista, es el despertar de su genio romántico. Por demás, la tradición romántica ha recreado al genio como un sujeto con el don natural, sensual, de la trascendencia, pero

⁴ Corti, Erminio. “La dimensión autobiográfica en *El tiempo de las Amazonas*, novela inédita de Marvel Moreno”. *Ómnibus*. Vol. 08. 2012.

incomprendido justamente por eso, puesto que su autenticidad se encuentra fuera de los signos racionales utilizados por el constructo social. En palabras de Anaïs Nin: “Conforme Rank hablaba, yo pensaba en mis dificultades al escribir, en mis forcejeos por conseguir articular sentimientos difíciles de expresar. En mis forcejeos por encontrar el lenguaje para la intuición, los sentimientos y los instintos, todos los cuales son, en sí mismos, sutiles, escurridizos, sin palabras” (346-347).

Ante esa dificultad, se constata el carácter heroico, es decir, de amazona, de Moreno y de Nin, y de todas las escritoras dispuestas a formalizar una rivalidad racional. Por otro lado, la agudización semiótica de la naturaleza femenina, al tratarse de un fenómeno de la cognición individual —psicológica— de cada mujer, es una práctica de liberación ejercida desde la intimidad, haciendo más sólido el lema feminista de que *lo privado es político*.

En retrospectiva, las feministas de sociedades progresistas educadas en la autonomía monetaria de la Primera ola habían tomado distancia de la mujer originaria (la madre), con ese acto, omitieron su naturaleza sexual y la de las féminas en general. Esto es importante resaltarlo en la medida en que facultar la diferencia sexual repercutía como desventaja dentro del mercado laboral y el régimen intelectual masculinista. En contrapeso a ese rechazo, la evocación en *La révolution du langage poétique* de la *chora*, noción que dimana del *Timeo* de Platón, propone una revaluación psicolingüística del fenómeno femenino. La *chora*, *receptáculo* maternal donde no existe la separación entre cuerpos, bebé y madre, es plena transmisión de energía, motilidad que antecede toda verosimilitud, espacialidad o temporalidad. Ahí aún no existe una consciencia, mucho menos el sujeto. Para Kristeva, el receptáculo maternal es el prodigio que media entre el constructo social-simbólico y su

regulación en vibraciones semióticas que captura la criatura gestándose. Con esto último, la filósofa francesa difiere del pensamiento de Platón, quien interpreta la *chora* como causalidad amorfa, en cuanto ella atiende al cuerpo genético, social y cultural como factores correlativos a la red semiótica materna.

Con todo, la analítica lingüística de Kristeva vivifica una arteria diferencialista en el devenir mujer pues ella, la portadora de la *chora*, presencia el fenómeno de la significación, esencialmente, desde la bastedad del flujo semiótico. La reconciliación de la mujer consigo misma proviene también de las reasignaciones del discurso freudiano: Kristeva atiende a una fenomenología lingüística donde el curso de la gestación del sujeto, o más ampliamente, la gestación de la significación, se acomoda desde la *chora* o red semiótica, cargada de impulsos primarios *anales* y *orales*, sujetos al cuerpo de la madre según Freud.

En este panorama, la teoría poético-lingüística, conjugada con la práctica de la diferencia sexual, facilita procesos cognitivos que subvierten las normas patriarcales, resonando así en la práctica política. De ese modo, en *Yo, tu, nosotras*, Luce Irigaray toma de Kristeva el término platónico de la *chora* en beneficio del proyecto feminista. De manera empírica, Irigaray entiende la preñez como “un trasplante que ha tenido éxito” (37): la *chora* es una virtud del cuerpo femenino que da acogida a la otredad y la diferencia, sin proveerle a lo *otro* un dominio metabólico que acabe con su integridad. Claramente, un concepto ambivalente que desintegra el economicismo patriarcal que, de lo contrario, sería parasitario para las mujeres y motivo de su deterioro. Esta *paradoja inmunitaria*, a su vez metáfora de la psicología femenina, implica decir que la mujer canaliza la diferencia sexual por excelencia: ella es el sujeto más trascendental, cotejándola con el genio romántico.

La corriente diferencialista asume la *chora* como una realidad biológica, cognitiva e imaginaria. Es por ello por lo que la etapa de gestación de los hijos no es el momento exclusivo en que se integra la *chora*, ésta es una predisposición natural de las mujeres. En las sociedades del progreso, las mujeres ancladas a este esquema civilizatorio se comprometen en una relación placentaria por la cual no son aniquiladas por los agentes patógenos del economicismo patriarcal. Por ese motivo, las feministas de la Segunda ola, las de la realidad histórica y, claro está, las de la ficción de Moreno, son mujeres que tantean y negocian lo que pueden subvertir de las normativas patriarcales, esto es, la apropiación de distintos lenguajes artísticos que subliman la potencia semiótica y afirman la autenticidad femenina. A propósito, dice Irigaray sobre las mujeres que se inmiscuyen en el sistema de la valorización laboral que, “Evidentemente, se trata de alcanzar un estatuto profesional, de tener un puesto de trabajo, pero esto es algo que no se puede poseer como cualquier otro objeto. Forma parte de la identidad subjetiva, aunque no sea lo único que la constituye” (70).

Reanudando el análisis arquetípico con el que Otto Rank aprehende la psique femenina, el salvaje —quien para la hegemonía patriarcal de occidente simboliza el humano rayano en lo bestial—, arroja una interpretación más extensa del arquetipo de la amazona en la obra de Moreno. El salvaje o menos civilizado, no presume una ruptura con los ritmos cosmológicos y el mundo semiótico pulsional. Esto hace que, al igual que la mujer, el salvaje sea estereotipado y fetichizado como aquello ignorante y abyecto. La subversión de esa imaginaria valoriza la diferencia sexual, porque implica una apreciación de la otredad fuera de los parámetros del economicismo. Así pues, si a la semántica del término *amazona* se agrega el trasfondo identitario de la autora colombiana, la filiación de la mujer y el salvaje

se robustece. En Latinoamérica la selva tropical tiene por nombre las *Amazonas*, ese espacio de lo salvaje fue bautizado en las crónicas de indias de fray Gaspar de Carvajal⁵, quien anotó la leyenda de mujeres indígenas que, renegando del patriarcado de los pueblos originarios del Abya-Yala, conformaban sociedades feministas temidas en la selva. En orden referencial, la amazona simboliza la posesión de herramientas intelectuales y la rebeldía que no puede ser domeñada, el vivir de mujeres inmersas en el mundo semiótico. Por ende, el gesto que titula la novela póstuma con el arquetipo de la amazona comunica lo tradicionalmente subordinado dignificándolo.

A saber, *El tiempo de las Amazonas* subvierte lo salvaje utilizando la ironía, como se observa en el siguiente juicio:

Debía haber en el mundo dos o tres personas cuyas ideas interesaban a Luis, pero ella, Virginia, no las conocía. Solo una vez le había visto prestar atención al relato de un etnólogo, su excondicípulo de ciencias políticas, que había llegado directamente de la selva amazónica a su casa de Barranquilla, todavía barbudo, feliz de haber encontrado una tribu de hombres tan primitivos que ni siquiera sabían utilizar el cuenco de la mano para llevarse el agua del río a la boca y bebían como los animales. Pero esos mismos hombres habían llorado de emoción cuando el etnólogo les hizo escuchar la grabación de un concierto de Mozart. Si para despertar el interés de Luis era necesario ir al fin

⁵ *Relación que escribió fray Gaspar de Carvajal, fraile de la orden de Santo Domingo de Guzmán, del nuevo descubrimiento del famoso río grande que descubrió, por muy gran ventura, el capitán Orellana...*

del mundo y entrar en contacto con salvajes, Gaby estaba condenada a callarse el resto de su vida (37).

Es una ironía que Gaby, la mujer artística y filosófica, no perciba que su sensibilidad y la del salvaje son semejantes como metáforas de lo auténtico y el saber semiótico. Y es irónico que Luis, indiferente al economicismo del constructo patriarcal que lo maneja, no note que su esposa es un ser tan diferente de él, fascinante y humano como los “salvajes” de las Amazonas. Es más, llama mucho la atención la manera en que se crea una agrupación semántica que familiariza a la mujer, el genio romántico y el salvaje, tres personificaciones que son apelativas de la humanidad indomable y, en el peor de los casos, infantilizadas para su fácil subordinación dentro de la jerarquía hegemónica. Transtextualmente, en un plano ecofeminista, las Amazonas son el ecosistema insignia de la resistencia contra la rapiña de la vida, de la diferencia sexual.

Junto con las temáticas feministas, *El tiempo de las Amazonas* muestra detalles formales de la exploración e integración semiótica. A grandes rasgos, la voz narrativa es como una *chora* indefinible entre monólogos internos, diacrónicos, y la crónica social. Los múltiples flujos de consciencia y recuerdos subjetivos elevan el imaginario sobre el tiempo lineal convencional, porque la concatenación de los relatos es motivada por el cambio “arbitrario” del enfoque de personajes, no por causalidades lógicas que llevan de un asunto a otro. *El tiempo de las Amazonas* es, para el lector más tradicional, una lectura que requiere de compulsividad mental, puesto que se está en la obligación de fluir dentro de diversos torrentes anecdóticos. Esta cualidad embriagadora de la forma es una renuncia al orden racional, un dinamismo semiótico en exploración de lo inconsciente. La inconsciencia y el

subconsciente son dimensiones en que el *ego* no domina, en cuanto que no se ha articulado el *uno* arrojado a la existencia. Ahí está el nexo de la novela con el epígrafe: el poema de José Asunción Silva, “Sueño de medianoche”, demarca el estilo de la prosa aspectado en el tema del sueño, trance de la consciencia estudiado por la psicología para develar los impulsos elementales del comportamiento humano.

Moreno comienza *El tiempo de las Amazonas* con el intertexto poético de Silva, una composición que pronuncia las palabras del *olvido*, necesario para sustraerse del *ego*, y de lo *escondido*, el inconsciente. Salvando las distancias entre géneros literarios, el estilo de la prosa de *El tiempo...*, en que la concatenación de personajes es una obsesión que dibuja una voz narrativa muy particular, es afín con la forma de la poesía de Emily Dickinson, quien escribe signos de guion al interior y al final de sus versos poetizando conexiones entre sustantivos diversos de una red pulsional. En todo caso, con el lenguaje poético, Moreno, Dickinson y Nin, subrayan el alumbramiento semiótico de la mujer. Luce Irigaray nombra a esta habilidad “*sexuar*” la lengua (51), las mujeres artistas cumplen con un acto trascendental para el género femenino que deja de habitar exclusivamente el mundo semiótico, su hogar, donde se esconde detrás de los velos en la oscuridad.

Un recurso retórico por el que se infiere la exploración de la diferencia sexual en *El tiempo de las Amazonas*, aparte de la ironía respecto a lo salvaje y el ritmo semiótico redundante, es la *elusión*. Como la suplantación y la plurificación, la elusión es una de las retóricas más características de la estética barroca en su calidad artificiosa, engañosa, intrincada, y refiere a designar esquivamente un objeto u hecho omitiendo explicitarlo, bordeándolo con palabras cercanas o describiéndolo escasamente. En la novela póstuma de

Moreno, tres contenidos que se perciben por elusión son: las interacciones íntimas de las consumaciones sexuales y pasionales, las estéticas internas de las obras de arte creadas por las protagonistas o que las conciernen, el esoterismo y el tarot. Estas tres franjas de la elusión son líneas narrativas indispensables de *El tiempo...*: el sexo, el arte y lo oculto e iniciático, mas éstos son fenómenos descritos por señalamiento, limitándose a su aproximación.

Es una discrepancia que temas angulares de la obra feminista sean ejecutados por elusión, aquello da espacio a “vacíos narrativos” que avalan el acto de percepción en que se debe al lector la *protensión* de significados. Como lo explica Wolfgang Iser en “El proceso de la lectura: Un enfoque fenomenológico”, todo texto literario genera en mayor o menor medida este artificio motivador porque implica la conciencia receptora. Con las elusiones, la novela póstuma de Moreno concentra en alto grado estas virtualidades que interceptan la imaginación lectora con el texto.

La elusión es una organización del lenguaje que deviene de la complejidad para exhibir una comunicativa auténticamente femenina, es decir, la dificultad de *sexuar* el lenguaje, teniendo en cuenta que el aparato lingüístico-social, al igual que la idea de lo femenino, han sido dominados por el masculinismo. Parafraseando a Irigaray, la elusión sería la opción retórica con que Moreno diverge de la escritura alfabética que codifica los poderes patriarcales (51). En la *Cartografía de lo femenino en la obra de Marvel Moreno* (2019), Mercedes Ortega González-Rubio inscribe ciertas tendencias diferencialistas en la prosa de la colombiana que comprueban que: “lo femenino solo puede manifestarse entre líneas, en los intersticios del lenguaje (fálico), por lo que recurre a lo irracional, a lo ilógico, pues las palabras de las que dispone la mujer no alcanzan para traducir lo que le sucede” (57).

Teniendo en cuenta que la sexualidad de las mujeres es la problemática vital de la obra de Moreno, es destacable que *El tiempo...* se aproxime a los encuentros coitales por elusión. Los encuentros sexuales son incidentes que dan continuidad al desarrollo de la trama, pero escuetamente, son escenas exiguas o insignificantes en lo que puede apreciarse. Por ejemplo, se nos dice brevemente que Gaby está insatisfecha con el desempeño sexual de Luis (13-15,55), o que Aura y Marcio se aman apasionadamente (255). Lo anterior constata que solo los sentimientos ulteriores a la cópula quedan fijados en el imaginario: insatisfacción, pasión, humillación... una expresión que rechaza la pornografía de la sexualidad y el utilitarismo de los cuerpos. De no ser así, las únicas veces en que las conductas carnales son explicitadas es cuando la voz narrativa se enmascara en una consciencia masculina. Se pueden mentar unas contadas ocasiones, como cuando Luis imagina una fantasía morbosa con los senos de Olga (55), o cuando Ester se sexualiza para Gustavo Torres a través de una mirada y un deseo masculinista del desprecio a la mujer (280).

Subsecuentemente, la intimidad de las mujeres, un objeto fetiche para el economicismo patriarcal, es dignificada en la medida en que no se proyecta con la finalidad de satisfacer el morbo masculino. La autora rebosa el habitáculo en que serviría para el aprovechamiento de su sexo, por lo que la narración expande la noción de la sexualidad femenina como un medio sin fin, intrincadísimo, que se extenúa en la psique de los personajes y el comportamiento social. De nuevo, esa elusión efectúa una movida diferencialista que se dirige del sexo biológico hacia el idealismo del sentir y descubrir una autenticidad.

Así mismo, *El tiempo de las Amazonas* narra por elusión las prácticas artísticas que atraviesan las vidas de Gaby, Virginia e Isabel: la fotografía, la curaduría de pinturas y la

literatura, correspondientemente. Lo único que puede entreverse en materia del arte de las obras son unos pocos rasgos superficiales, como que Virginia cierra el negocio de un Goya. Pero después de todo, la trama se desenvuelve de modo que el punto más favorable de las protagonistas corresponde con el dominio artístico, aclarando que éste es operante en el proyecto de la liberación femenina. Acá viene bien apuntar que la elusión obliga a profundizar sobre la psique de las mujeres por intuición, la intuición es una interpretación a partir de lo semiótico, por lo que es esencial al arte: el estado artístico es una especie de *chora*.

Elaborar el arte por elusión respalda la aptitud ilimitable del género femenino que, como pone Irigaray a propósito de la relación placentaria, “representa uno de esos resquicios abiertos en el determinismo, en la enfermedad vital o cultural, una brecha que proviene de la identidad corporal femenina” (36). Consecuentemente, los motivos netamente artísticos quedan entre dicho, ejerciendo el indeterminismo lógico que impulsa la intuición y la imaginación. Por otra parte, la señalización de las tres tipificaciones artísticas, cada una respectiva a una de las protagonistas, obedece a la opinión del feminismo italiano que se deshace de la valoración alienante de la igualdad entre mujeres, quienes deben desestimar esa neutralización. Entonces, las diversas formas femeninas de traducir el sentido de la realidad maduran la diferencia sexual en la medida en que, de otro modo, “*las mujeres no pueden sentirse bien en nuestra sociedad si no se producen cambios en instrumentos de cultura como la lengua y las imágenes (más o menos concretas)*” (93). Adicionalmente, la habilidad artística consta de la proyección del acto creativo, del alumbramiento del dominio que, bajo la cultura judeocristiana, vierte por fin sobre la mujer el estatuto trascendental de *demiurga y señora* (94).

El esoterismo completa la triada de las retóricas de la elusión. Esta doctrina aparece cristalizada en el motivo del tarot que, en el sentido amplio de la palabra, también es un arte. El tarot es un tipo de cartomancia con la cual se practica el arte de la interpretación por variante iconográfica, arquetípica e intuitiva. La lectura del tarot, antes que labrar razonamientos, aspira a la canalización de saber originario de la red semiótica. Así, la cartomancia por elusión constituye una doble representación, porque es un arte que elude la supremacía de la razón, al igual que lo hace el método por el que se muestra en la escritura de Moreno. El tarot, la astrología y demás saberes fundamentalmente semióticos, son entonces faros para la resistencia de la diferencia sexual que, al permanecer fuera de la significación patriarcal y el economicismo específicamente moderno, son tildados de charlatanería.

En la narrativa de *El tiempo...* el estudio del tarot surge del diario de las pasiones del tío donjuán, lo cual no es insignificante para la psicología según la cual el deseo sexual es efecto del mundo pulsional. Es de esta forma que el conocimiento esotérico y el poder sexual se anexan en los niveles intuitivo y subconsciente. Al tío, el gnosticismo lo somete al mundo carnal y su superación es la reacción del suicidio. Pero lo que es más pertinente es que el diferencialismo se ficcionaliza: esto se constata en el hecho de que Thérèse, el personaje de la tarotista, vivencia el dominio del gnosticismo de manera antónima al hombre. Para ella, el conocimiento ocultista deriva en la esterilidad sexual, ya que al perfeccionar el contacto con lo semiótico tiende a transformarse en un ser espectral, menos turbada por el mundo real y su corporalidad; síntomas, según la misma Thérèse, de que la vida está llegando al fin (313). Curiosamente, el dominio gnóstico encamina los dos sexos hacia la muerte, aunque el

fenómeno sucede esencialmente distinto. Hay que ver que la dicotomía en la prosa moreniana coloca un problema propio de las mujeres liberales que todavía demarcan su diferencia en relación al hombre. En realidad, las feministas italianas idean la diferencia sexual como el proceso del devenir mujer, descubrir la originalidad del hecho de ser mujeres, no un descubrimiento de “algo” objetivo.

Por lo pronto, y retornando al asunto de las apuestas temáticas de la diferencia sexual en *El tiempo...*, un consentimiento mayor con el feminismo de las italianas es la evaluación y difusión de las *estéticas de la derrota*: la experiencia del fracaso, “el choque salvaje entre las ganas de ganar y la ajenidad” (“Más mujeres que hombres”). Esta sensación catastrófica es producto del sexo de la mujer que no tiene cabida auténtica en la sociedad. Es así que el sentimiento de la derrota para el pensamiento de la diferencia se ocupa en rastrear las fallas sistemáticas que vencen al género femenino para, de esta forma, abrazar esa parte perdedora: “Ponemos en el centro el momento del fracaso porque este revela, como el malestar difuso pero de modo más candente, que queremos conseguirlo, triunfar, pero que algo dentro de nosotras lo impide” (“Más mujeres que hombres”). Las estéticas de la derrota siguen las dicotomías narrativas morenianas pues hacen oposición a las prácticas artísticas liberadoras, los personajes femeninos de Moreno deben encarar la pobreza, la violación y la violencia médica. A continuación, se desglosará solamente la denuncia acerca del sistema médico ya que ello se enfoca en las codificaciones menos evidentes de la misoginia y despunta en el cuestionamiento de la psicología, área del conocimiento cardinal para la presente investigación.

En *El tiempo de las Amazonas* la violencia médica hacia las mujeres se exterioriza de maneras concisas, básicamente, estas tienen origen en el desprecio o *borrado* del sexo femenino, acatando que “El poder patriarcal se organiza por el sometimiento de una genealogía a la otra” (Irigaray 14). Isabel queda atemorizada de por vida por su padre, “cuando de niña le oyó decir que había que arrancarles el clítoris a las mujeres” (230), entretanto, Gaby consulta un médico que le recomienda su esposo y que le aconseja extraerle los órganos sexuales para “curar” su excitación sexual. Las Amazonas se salvan de la mutilación genital, aunque, una vez más, a guisa de ironía de lo primitivo, el supuesto Primer Mundo rinde perversos arcaísmos.

Avasallar la integridad de las mujeres y su goce sexual, sinónimo natural de vitalidad, las debilita, enferma y vuelve dóciles frente a la fuerza del patriarcado. Este borrado de mujeres es la violencia que arraiga toda misoginia y todo control sobre sus cuerpos, basamento del economicismo patriarcal en que se erigen dos piezas *sine qua non* de la hegemonía; una, controlar el sexo femenino aprovechando su función reproductiva, manteniendo la mujer económicamente dependiente de la contraparte masculina y adoctrinando una sociedad reprensora de las mujeres que gozan libremente del deseo, destruyendo esa responsabilidad íntima-social; dos, sosegar con control el perjuicio masculino de que la mujer libere su sexualidad fuera de los parámetros economicistas y, conociendo el poder de la energía sexual, se vivifique, haciendo entonces que sea auténticamente “poderosa”.

El desprecio hacia las mujeres y su placer, orquestado por el dominio patriarcal, se hace nítido en la frialdad sistemática con que se narra la violencia ginecobstétrica en *El*

tiempo... El doctor dice sobre la negligencia: “Gozaron, ahora que sufran” (106), insistiendo en la deshumanización y sevicia con que se “sanciona” el cuerpo femenino por el aprovechamiento de su sexo. De manera similar, la novela de Moreno muestra cómo el aborto de Florence trastorna su valía de mujer y es la consecuencia de conceder poder masculino encima de la supervivencia femenina (133), porque el aborto y la violencia obstétrica son síntomas de la supremacía del goce cruel del varón, discriminaciones exclusivas a las mujeres sin autodeterminación de sus cuerpos dentro de la estructura social. Eso, una “enorme contradicción que supone apoyarse en una norma externa, la del Estado y de las instituciones, para afirmar el principio de la más absoluta autodeterminación” (*No creas tener derechos* 87). Ese repudio del sistema sugiere tonos anárquicos en el feminismo de Moreno, partidaria de la autogestión de los cuerpos.

La falta de autodeterminación es un marcador de las pedagogías sociales por las cuales la mujer es dominada por otros, hijo, marido, estado, instituciones. La novela póstuma de Moreno transcribe la queja de que el género femenino ha sido negado de su existencia integral, del reconocimiento de una jerarquía biológica y genérica que pueda brindarle el conocimiento en salud apropiado para su cuerpo. Afortunadamente, *El tiempo...* muestra el paso generacional que no sigue la liberación ciegamente, sino que prioriza el aprendizaje de la autodeterminación. Este alcance de la concientización feminista se especializa en extraer dispositivos de control del cuerpo, como los fármacos de anticoncepción que obstruyen la ciclicidad y naturaleza hormonal de la mujer; invenciones científicas que no son pensadas por ellas, ni para ellas, por lo que tienen múltiples efectos perjudiciales, infligiendo una clase de amputación.

Cuando Anastasia, hija de Isabel, está entrando en la pubertad y su madre la lleva al médico, ella asevera: “Mamá, no irás a pildorizarme a los catorce años; necesito continuar sublimando para seguir siendo la primera alumna de mi clase” (236). El uso del término freudiano de *sublimación* en la autoconsciencia de Anastasia apunta al hecho de que las mujeres ya aprecian su naturaleza sexual y saben tomar provecho del don pulsional, no son ingenuas de la contradicción misógina de que su libertad sexual dependa de utensilios patriarcales que mutilan su ser mujer. Aquí se observa entonces que la sexualidad es un indicador de vitalidad y una potencia que se sublima en logros objetivos. En la trama, la recuperación del cuerpo de mujer se va predisponiendo en la urgencia del caso médico de Gaby, una exaltación del diferencialismo, ya que solo la doctora Beirstein, una mujer, pudo propiciar un diagnóstico adecuado y el mejoramiento de su salud (78-79).

Otra estética de la derrota producida por la violencia médica que, desde el feminismo, enfoca *El tiempo...*, es el rechazo de la eutanasia. Cabalmente, una crítica que descoloca la magnitud y el refinamiento del economicismo que victimiza personas imponiéndoles la barbaridad del rendimiento, negándoles el derecho a la interrupción voluntaria del sufrimiento. Florence, quien personifica el favor y el desengaño de los juegos patriarcales, en sus años de autoconscientización y depresión reflexiona acerca de que no existe la conquista de los hombres de una muerte libre: “Por su parte los médicos utilizaban toda la panoplia de remedios y tratamientos de la ciencia moderna para mantener en vida a los enfermos y a los viejos, muchas veces contra su voluntad” (242). Esta estética de la derrota desmonta la ideología civilizatoria encabezada por la ciencia a partir de la modernidad, la interpreta como un tecnicismo monopólico que, además, excluye el cuerpo de las mujeres.

La supremacía masculinista sobre los límites de la naturaleza parece un despropósito, una crueldad: el cientificismo se perpetúa perforando los cuerpos y, al fin acabo, desvirtúa la salud de la vida.

La sucesión de hostilidades sistémicas de *El tiempo de las Amazonas* concerta, por fin, la violencia menos aparente: la psicológica. La narrativa moreniana, imparcial, no repele la psicología freudiana, las múltiples opiniones de los personajes graban un discurso que se vale de ese ideario. Isabel es una amazona que maneja aquel psicoanálisis como herramienta de autoconsciencia. Pero la incomprensión de la mujer por esa psicología se revela en su relación con el doctor Gral, una transferencia psicoanalítica que es excusa de un hombre desesperado por la adoración femenina. Lo mismo dice haber vivido Anaïs Nin con el doctor Allendy: su *Diario I* confiesa la libertad de desprenderse de la psicología freudiana al tratarse con el profesor Rank, quien se desvía de Freud. El psicoanálisis de la escuela freudiana se queda corto al tratar a las mujeres, y el pensamiento de Irigaray imita eso en la manera que distingue la noción de la *chora* de Kristeva, instancia pulsional del constructo materno conforme Freud, pero no puede dejar de rechazar el pretexto freudiano de la envidia del falo. Nin simplifica este defecto: "...me parece que en mi relación con mi padre hay *más* que el deseo de vencer a mi madre" (340).

Examinar la pertenencia del feminismo de la diferencia sexual en *El tiempo...* verifica el beneficio de la psicoanalítica para el proyecto de la liberación, porque la autoconsciencia que acompaña el devenir mujer interroga, por fuerza, la experiencia cognitiva de las mujeres en su diferencialidad. La teoría freudiana no tiene cabida rotunda en el cuerpo de la mujer pues alinea su consciencia a la mirada masculinista que le practica una ablación psíquica al

medir sus propiedades a través de un cuerpo que no es suyo: el cuerpo con falo. Amén de superar el trauma de la mujer “incompleta”, que no es la única convicción reprochable de la psicología aunque sí la más apremiante para las feministas, Otto Rank forja una psicoanalítica que escruta la corriente freudiana y trasciende su determinismo materialista.

Para Rank no hay una compleción objetiva del sujeto, contrario a lo que se observa en Freud, “quien sostiene el falo”. Su orientación, atestiguada en el diario ficcional de Anaïs Nin, augura el advenimiento de una ciencia psicológica diferencialista arguyendo que: “Cuando la mujer neurótica se cura, se convierte en una mujer. Cuando el hombre neurótico se cura, se convierte en artista” (364). Esta declaración yuxtapone la filosofía de Rank con el feminismo de Moreno al trajar un silogismo que profesa la naturalidad artística de la mujer liberada. Otro punto de Rank que coopera con la escuela de la diferencia sexual es que la faena de la mujer libre no prestidigita un destino que anule su autenticidad, pautando una sensibilización femenina original homóloga de la reapropiación del don semiótico que despide la lingüística de Kristeva.

En el *Diario I* de Nin, diferenciándose él mismo del doctor Allendy, representante de la adecuación freudiana, Otto Rank plantea que: “El psicoanálisis subraya lo que las gentes tienen en común; yo subrayo lo que las diferencia. El psicoanálisis trata de llevar a todo el mundo a un cierto grado de normalidad. Yo trato de adaptar cada persona a su propio universo” (341). Rank es pues tajante al acusar el psicoanálisis de *matar* el alma y aniquilar su huidizo objeto de estudio, en cambio, disuade a Anaïs de que su solución quiere incrementar la capacidad creadora “para conservar y equilibrar la capacidad emotiva” (355). Se dirige a la mujer que, como la escritora, vive sumergida en el ritmo semiótico y su don

artístico es obstruido constantemente por las murallas simbólicas del economicismo, produciendo la neurosis. Debido a eso las prácticas artísticas, las cuales ordenan en la realidad las corrientes semióticas, facultan la sublimación y el equilibrio psíquico de la mujer. Dicho por Nin: “La felicidad descrita por Rank consiste, pues, en una afirmación positiva, creadora de la voluntad por medio de la conciencia del acto creador” (355). El tratamiento del alma por Rank *carga el acento en un mundo individual* y asiste un psicoanálisis con el objetivo de revelar al genio romántico, tanto así, que expone el trastorno neurótico como una fuente de originalidad para la identidad artística.

En oposición a Freud, quien revisitaba el trauma para racionalizarlo y minimizarlo, Rank cree que el trastorno es la grieta de lo racional a través de la cual el sujeto se apropia una autenticidad. Este bosquejo metódico de la psicología de Rank ofrece una inclinación idealista, hasta metafísica, en la regla de que el análisis sea puramente individualista y la reconciliación del paciente con la realidad un suceso que tiene comienzo desde el universo interno. Esto pone de revés el materialismo freudiano que encuadra la realidad personal en la historia social, familiar, y donde son eventos externos los que modulan el comportamiento del sujeto. *El tiempo de las Amazonas* entrelaza estos dos puntos de vista, la inclusión del análisis freudiano se evidencia con frecuencia por los saltos narrativos al pasado de los personajes, pero sea como sea, conocer su historia no es suficiente para formular los arrebatos de su presente, más que nada, es improbable para los espíritus creadores de las Amazonas.

Con todo y el espectáculo esclarecedor de las estéticas de la derrota, las Amazonas de Moreno no son víctimas de la realidad material ni de su pasado: la identificación con la víctima no alcanza a consolidarse en la narración que mimetiza la reflexión de las feministas

italianas que se niegan a condenar la historia generacional de las mujeres como la casta de las oprimidas. En ese tiempo propio, la ontología del fenómeno femenino no está encadenada a la causalidad pasada u histórica de género freudiano. Más adecuado al proceso psicoanalítico de Rank, el devenir mujer cataliza una causalidad presente animando la libertad inmanente de la voluntad humana. Las acciones humanas para Freud son un encadenamiento lógico de causas y efectos de un trasfondo pulsional del cuerpo natural, una rigidez causal que, empíricamente, rara vez es completa. La acción para Rank, especialmente la sublimación artística, es un acontecer presente y siempre creativo.

En el estudio *Psychology and the Soul* (1950), Rank considera la *voluntad* por sobre cualquier otra incógnita que concierne a la psicología y medita la equivalencia de las nociones de alma y voluntad. Este dilema precipita el estudio psicológico a una pesquisa enteramente inmaterial. Distanciándose del pensamiento de su maestro Freud, Rank sobrepasa su idea del alma de representaciones mentales simbólicas unidas del cuerpo pulsional inconsciente. Lejos de eso, la voluntad o alma de Rank supera el cuerpo subjetivo. Aunque éste la manifieste, el psicoanalista de Nin se apercibe de que la naturaleza del alma es abstracta, perfectamente ideal. La devoción al materialismo freudiano no cuestionaba la ley del ego instigador y subordinante de la voluntad, asintiendo en que la autoidentificación forjada de la psique (en relación al pasado y para sobrellevarlo) era la causa de todo destino personal. Por defecto, Rank cavila que el ego es subordinado por la voluntad y ofrece pistas de ello en los fenómenos en que el alma damnifica la persona: los sueños, donde el ego no suele tener el control de la imaginación; el suicidio, en el que la voluntad elimina el cuerpo;

y la disociación cognitiva que omite la realidad, o las prácticas artísticas en que la invención implica la voluntad que se exagera sobre la realidad inmediata.

En *El tiempo de las Amazonas* los personajes utilizan terminología freudiana para asimilar su realidad. Esto se ve reflejado, sobre todo, en la consciencia de Isabel, pero la narrativa con su intención del devenir mujer se rige más por el método del psicoanálisis de Rank. Las subjetividades noveladas son graduadas por un ritmo, una voluntad ulterior natural e impersonal que puede manipularles incluso en contra de sus ideales. Asimismo, el principio creativo dispuesto en la voluntad artística de las Amazonas es el ímpetu que, contra las probabilidades, subvierte el discurso de la opresión de las mujeres y se encanala con el pensamiento de la diferencia sexual.

El tiempo de la catarsis del método de Rank es siempre presente: el momento del acontecer creativo, y ni la tragedia personal ni el impulso de muerte consiguen atar por completo la libre voluntad al sujeto. Voluntad y causalidad termina siendo una misma cosa para Rank, quien reconoce que Freud repartía como dos conceptos distintos porque una es la denominación incalculable de la otra. La superación del trauma en clave rankiana es la experiencia de la libre voluntad enunciada por los múltiples cables anecdóticos “arbitrarios” de *El tiempo de las Amazonas*, que conforman una voz narrativa salvándose de la neurosis, pues no “piensa que cada una de sus frases tiene que encajar necesariamente en una secuencia lógica a cuya presión acaba por sucumbir” (Nin 372).

Si la lingüística de Julia Kristeva reconcilia la mujer con su potencia semiótica y su cuerpo biológico, Rank va contribuir a la psicología de la autoconsciencia conceptualizando el sentimiento de la libertad. Las dos vertientes aportan sustratos diferencialistas para el

devenir mujer, esta aptitud cognoscitiva viene de que ambos idearios inculcan en la mujer una crítica existencial suya propia por la que, con el propósito de afirmar su ser en el mundo, debe trascender la individuación subjetiva: la *chora* es un plano en gestación y nunca en término de la consciencia, así también, la libre voluntad es un móvil de la catarsis psicoanalítica que quita el ego del dominio del entendimiento. De este modo, se captura la ambivalencia de la diferencia sexual femenina, puesto que el fenómeno de su subjetividad es la deconstrucción de la identificación con lo único.

Rank atrae la atención hacia el arte y su fenoménica diferencialista, volviendo a las conversaciones con Nin el psicoanalista puntualiza que la mujer jamás está distante del ritmo semiótico, de su potencia artística, pero entonces, que ella se configure en los lenguajes artísticos formales la constriñe a ejercer rupturas con aquel mundo pulsional. En la mujer el arte se proyecta como la ruptura con la red cósmica para asistir a la simbología, a las lógicas del lenguaje, mientras que para el hombre la práctica artística significa el ingreso al flujo semiótico. Por lo tanto, es acertado que Moreno fije la inteligencia como condición del carácter de las amazonas, artistas liberales: allí arraiga su fidelidad al humanismo ilustrado beauvoriano y al feminismo liberal.

La indagación psicológica diferencialista presta cuidado al fenómeno femenino en sus particularidades y convence por métodos menos ortodoxos (en relación a la escuela freudiana) de la averiguación sobre el alma. Esta revisión agita una expansión circunstancial de la ideología de la obra de Moreno, de una ilustración universalizante y de la verdad científica. *El tiempo de las amazonas*, podría decirse, se inclina entonces por la relativización contemporánea de la experiencia vital.

Como se ve en *El tiempo...*, la elusión es un artificio por el cual el sexo y el arte son apreciados en su autenticidad femenina. La naturaleza de la voluntad que presenta Rank es elusiva, no puede ser un hallazgo objetivo, y este diagnóstico aconseja al proyecto de la liberación computar las inflexiones propias al devenir mujer como un mapeo de variados procesos cognitivos de las mujeres. De esa procedencia, para estudiar las sensibilidades artísticas de las protagonistas, Gaby, Isabel y Virginia, se tiene que tener tacto para captar los reflejos de la voluntad que luce redundantemente elusiva en la mujer. Rank señala tres facetas del principio de la voluntad que estandarizan la observación almatika: 1) La proyección positiva de la voluntad en la cual la persona y la voluntad se anexan, como en la manifestación de los ideales, la creación artística o la creencia del animismo; por lo que la puesta del alma en positivo es pareja con el entendimiento atávico “encantado” de la humanidad. 2) La proyección negativa es la justificación moral que la voluntad crea para sí, está en los cultos, los hábitos rituales y las estéticas a las que las personas se acoplan; razón por la que la puesta en negativo de la voluntad se corresponde con el pensamiento oscurantista de la medievalidad de imperios religiosos. 3) La racionalización de la voluntad, emitida por las distintas filosofías humanas y la comprensión científicista del mundo; por lo que se adhiere al pensamiento de la modernidad y su tecnificación de los saberes.

Estas eras del historicismo dialéctico, animista, oscurantista y científicista, respectivamente, sirven para discriminar facetas de las voluntades en su presente consustancial y no deben entenderse en un sentido estrictamente evolutivo. Posterior a todo lo dicho, *El tiempo de las Amazonas* simboliza el momento prolífero de mujeres artistas que, de acuerdo a la lingüística de Kristeva, admiran las virtudes de su cuerpo genético y en

aprobación con la psicoanalítica rankiana avivan un presente atávico, animista: de la proyección positiva de la voluntad. El feminismo de Moreno culmina al detallar su eminente idealismo en la metonimia de la mujer como genio romántico.

III. EL ARTE DE SER AUTÉNTICAS

Sin voluntad es fácil abrazar la idea de que hay un conjunto de sucesos irremediables a los que estamos condenados desde que nacemos...

Margarita G. Robayo

En *El tiempo de las Amazonas* el rastro de la diferencia sexual es una inquietud existencial que crece hasta sobrepasar el cerco de las ambiciones feministas de la Primera ola europea. Esta conversión tiene la intención de apartarse de cualquier reduccionismo político del *ser mujer*. Esto dicho, considerar la identidad femenina como símbolo político *en proceso* es ir en contra del reduccionismo de la diferencia sexual que produce los lineamientos del poderío civil de una matriz social masculinista y patriarcal. Por esta circunstancia, la psicología diferencial surge como espécimen de inquietudes y acciones mediante las cuales la liberación femenina toma formas individualistas que nutren el proyecto colectivo. De ello dan cuenta las sensibilidades artísticas de las protagonistas de Moreno: Gaby como fotógrafa, Isabel como escritora y Virginia como curadora de pinturas.

El cultivo del arte por parte de las tres primas barranquilleras en *El tiempo...* esclarece la concientización y expresión de una sexualidad *auténtica* que pone en práctica recursos del feminismo de la diferencia sexual en el cauce del platonismo. La psicología rankiana converge con el feminismo de la diferencia sexual que se interesa por un trato de la feminidad

que no dependa de la mirada objetivante y funcionalista sobre la experiencia vital de las mujeres. Para eso, la idea de la *autenticidad* femenina interroga y deconstruye el mundo patriarcal impuesto, impulsa una búsqueda de sentido autónomo como ideal de liberación. La pretensión de lo auténtico se sostiene sobre el razonamiento de que existe una compleción original de los seres, un destino ulterior particular. Este giro feminista hacia lo esencial se identifica con el proceso de la catarsis de Rank, procedimiento que adecúa la realidad de la persona a su cosmovisión íntima; por su parte, el arte, que alienta ese devenir auténtico, nutre a las mujeres frente a la alienación patriarcal y su condicionamiento de la existencia femenina superflua.

La narrativa de *El tiempo de las Amazonas* interviene múltiples transiciones solapadas: la educación igualitarista insinúa el cambio hacia la diferencia sexual; el pensamiento de la diferencia sexual migra del materialismo hacia una duda esencialista de lo auténtico; y la enunciación se vale de vocabulario de la escuela freudiana (materialista) suscribiendo la intención de una psicología metafísica. Haciendo resurgir la consideración del alma y el genio como una duda de naturaleza psicológica, la prosa de Moreno pone de relieve el valor del arte para el proyecto de la liberación femenina. La familiaridad semiótica de las mujeres, la feminidad libre e inabarcable en sus procesos metamórficos y la diferencia sexual, son exploraciones del *devenir* que se estimulan en el espíritu artístico.

El acercamiento diferencialista de *El tiempo...* invoca posibilidades *más allá* de las luchas de poderes civiles. Esa apertura se hace nítida en el cuadro de las Amazonas protagonistas y las prácticas liberadoras del arte frente a la sistematicidad opresiva del economicismo patriarcal. La consideración del alma se mantiene, por principio, trascendental

y desalienante, desviadora, reiterando la libertad del deseo, situando en el arte la conciliación de la separación entre el deseo y la realidad. Indagando en las especificidades relativas al ser mujer, el feminismo diferencialista se expande en un interior de arterias que gestan la transfiguración feminista que, en la segunda mitad del siglo XX, comienza a extenuarse en diversos fragmentos de la identidad que requieren valorizaciones particulares y por las cuales se componen los hechos interseccionales: el reconocimiento de *los feminismos*. El modo práctico de esta teoría instauro el ideal de libertad como poder de ordenación *armónica*⁶ de la diferencia, la concordia, metaforizada en la *relación placentaria*.

La difusión feminista de las novelas de Moreno y su diégesis narrativa, de *En diciembre llegaban las brisas* (1987) y *El tiempo de las Amazonas* (1994), impele a una identidad autoral de la secularidad caribeña hacia la idealización de un orden universal que puede absorberlo todo, decantado liberal del imperialismo colonial. O, al contrario, cabe resguardar esta *transustanciación* de la identidad originaria caribeña a la liberalidad afrancesada como una de las detonaciones de las identidades sincréticas del Caribe. En un horizonte último, el destino literario de Moreno, la falta de certidumbre sobre su feminismo, afirma la correspondencia de sus imaginarios políticos con la realidad, puesto que la novela final es una editada de la versión *original*; un desplazamiento de la propiedad del pensamiento que causa la construcción de la identidad liberal y la autoría.

A continuación, las propensiones sensibles del alma femenina en *El tiempo de las Amazonas* se comprenden a través de las facetas de la voluntad que señala Otto Rank: La proyección positiva y negativa, reflejos claros del alma esquiva. Y aunque la racionalización

⁶ Las Amazonas son hijas del linaje de la diosa Harmonía.

es otra faceta de la voluntad para Rank, *El tiempo...* deja explícito que las Amazonas nunca son ingenuas de los lenguajes racionales y técnicos, pero aquello no basta para que las mujeres sean libres. Por eso, la única categorización psicológica de lo femenino que se plantea, o lo que cercanamente se le parece, es la cohesión de imágenes arquetípicas citadas de la *Cartografía de lo femenino...* realizada por Mercedes O. González-Rubio. Esto porque el arquetipo tiene una superficie adecuada para quebrantar las limitaciones simbólicas de la psique, permitiendo la creatividad que surge de una modalidad mística y estética para la canalización semiótica e inconsciente.

En *El tiempo de las Amazonas* la *proyección positiva* de la voluntad se manifiesta con la correspondencia entre el deseo interior y la realidad objetiva de las protagonistas, ocurre desde los gustos artísticos (elusivos narrativamente) y otras compleciones externas de sueños e ideales. Por otro lado está la *proyección negativa* o de la voluntad abnegada, en la cual *El tiempo...* se enfoca con detenimiento, cuando las mujeres se acomodan a una estructura discursiva del poder oficial que contiene sus impulsos y las mantiene dóciles. Este es un suceso con un alcance aniquilante, es ausencia de autenticidad y falta de autosuficiencia del factor femenino. La proyección (positiva) de la voluntad es la compleción objetiva de un sentimiento, de un elemento alimático en la realidad, mientras que la voluntad abnegada se contrae en un molde conductual ante el que se rinde la subjetividad u ego.

Y puesto que el sexo es una exhortación natural de la diferencia que se articula en el deseo, sobre el que influye enormemente el concepto del amor romántico, este último es un sitio infalible para notar la subversión de lo inauténtico femenino. La detección de la voluntad positiva y abnegada de la sexualidad y el amor romántico de las Amazonas acarrea

argumentos para la vinculación de *El tiempo...* con la tendencia de la diferencia sexual que huye del instrumentalismo de la psique y los cuerpos. No concluye en una racionalización de las conductas en favor de una meta de liberación, sino que es una motivación de inquietudes abiertas que impulsan el desenvolvimiento de un logro abstracto y *verdadero*.

3.1. VIRGINIA

De la tríada protagónica de las primas barranquilleras, Virginia es quien deja ver mejor la propensión elusiva y fragmentaria de la voluntad femenina. Virginia representa la forma retórica de la elusión en mayor medida que Gaby e Isabel, ya que de las tres amazonas la narración prescinde de la información sobre los padres de ella; en cambio sí menciona una sobrina y un tío suyos, una genealogía difusa. Siguiendo los pasos del tío Virginia es fanática de la cartomancia, que corresponde a las dinámicas del alumbramiento semiótico. La vinculación existente entre la mujer y la red semiótica pulsional incurre insistentemente en la historia personal de Virginia y su “idea casi oriental del destino” (273). Desde que Thérèse le transmite en sus lecturas de tarot mensajes avisándole la muerte, ella se entrega sin reproches a la corriente de la enfermedad avanzada que acaba rápido con su vida. Nunca quiere luchar contra la predicción ni poner en duda la contundencia de la visión terminante.

La insinuación de lo semiótico desde el ocultamiento esotérico, de acuerdo a esa fenoménica *obstruida* por el lenguaje racional, “escondida”, sale a flote con el suceso de la *mágica* muerte de Virginia (331). El involucramiento *animista* dentro de la prosa realista y la normalidad del universo imaginario, la París cosmopolita de finales del siglo XX, adquiere entonces proporciones atávicas: la representación de un estado humano inmanente de la proyección positiva (*primitiva*) de la voluntad. Esta cohesión narrativa de la cotidianidad y

el animismo *irracional* mediante el accionar de una herramienta artística (una cámara de fotos) presenta los instrumentos del arte como el único motivo *real maravilloso* de la novela. En el relato, el objeto artístico tiene la propiedad de establecer el principio de no contradicción, o mejor, la *difusión* semántica entre el realismo y el acontecer fantástico. Esa *realidad* latinoamericana es habilitada más precisamente por el ideologema de la mesticidad. El signo del arte, la herramienta simbólica, incumbe al referente extratextual y focaliza una mirada femenina ulterior y familiar: “abre la puerta a lo familiar colectivo oculto” (Arentsen “Lo irracional en la literatura del mestizaje”). La muerte *fantástica* de Virginia es un *acto de fe* como ningún otro en *El tiempo...*, demuestra la asertividad de la voluntad mística de la amazona, que trasluce una visión cultural de “la fe en lo trascendente ... la fe en las leyes metaempíricas” (Arentsen).

Virginia con su composición elusiva del personaje, el gusto y el conocimiento del tarot que asisten al saber semiótico, también es quien se adecúa en mayor medida a la ideología del economicismo patriarcal y su sistematicidad economicista. Esta contrariedad de la personalidad señala la calidad variable e impredecible de la voluntad, sumando a Virginia al conjunto de otros tantos caracteres femeninos de las dicotomías morenianas que rodean la complejidad de la psique femenina. La ruptura o disociación interna de la personalidad de Virginia es indicativa en la estética de Francisco de Goya, el famoso pintor romántico del cual vende una obra y que, emulando la *bipolaridad* de su voluntad, significa el cambio agresivo del estilo pictórico neoclasicista a los tonos negrecidos y el estilo de lo grotesco barroco. También, el shock o movimiento fugitivo de la muerte de Virginia expresa

un síntoma de *ajenidad* y del agotamiento rotundo de aquellos dilemas dicotómicos que categorizan las personalidades femeninas en el patriarcado.

La profesión de Virginia, la curaduría y el mercado de obras de arte pictóricas, distinta de la consolidación de Isabel como escritora y de Gaby como fotógrafa, está estrechamente relacionada con el economicismo patriarcal, la *racionalidad* que implica el dinero y la acumulación de capital. La pintura es un tipo de representación que conserva rígidamente el estatus de originalidad y genialidad de la obra, ésta mantiene un aire de sacralidad en tanto que no se rige por la reproductividad técnica, ya que la copia de una pintura pierde inmediatamente su valor *original*. Además, y vista de otro modo, la pintura crea una impresión subconscientemente *rupestre* del avivamiento animista y la creencia mágica. Pero, irónicamente, aquel estatus divino o de sacralidad es por lo cual una pieza de pintura puede llegar a tener un precio absurdamente costoso en la economía liberal del llamado Primer Mundo. En *Le Peintre de la vie moderne* Baudelaire detecta una emanación imprecisa de *dandismo* relativa a las prácticas de la pintura y los pintores más actuales, partícipes de un sistema económico y de pensamiento concorde con la normativa tácita de las sociedades de aquellos *varones de mundo* (9).

Esa *simonía* de la pintura facilita el retiro laboral de Virginia tras la venta del Goya con el cual gana mucho dinero por comisión. De todas maneras, la convicción por ocuparse y el gusto por el mundo de la pintura la mantienen dentro del régimen del trabajo. Por lo tanto, la relación de esta amazona con lo artístico refleja una voluntad menos positiva que la de sus dos primas, quienes sí revolucionan el lenguaje simbólico-racional con su accionar creativo: ellas son artistas, no trabajadoras del mundo del arte. La praxis artística de Virginia

consiste en conformar el arte al sistema de la cuantificación y la monetización. Su percepción del arte y estilo de vida se soportan en una jerarquía “anticuada”, arcaísmo persistente como condición distintiva del lenguaje de la pintura que, por cuestión de su ontología, resiste con firmeza la banalización y desacralización occidental del arte, común hace un par de siglos.

El tiempo de las Amazonas denuncia el economicismo patriarcal que domina el mundo élite de la pintura pretendiendo su parentesco con la prostitución. Esto ocurre con el personaje de Andrea, quien tras la fachada de la negociación de pinturas orquesta la negociación de cuerpos de mujeres, o al menos eso se da a entender. Lo anterior indica la devaluación objetivante del cuerpo femenino que, discursivamente, se coteja con la obra de arte en la significación masculinista, como bien de *uso* y *cosa* sobre la cual recae la demostración del poder. Virginia, profesional de la negociación de pinturas e instruida en ello por otra mujer —Lina, quien hace de puente con *En diciembre llegaban las brisas*—, es consciente de esa cosificación patriarcal de los cuerpos que domina la sociedad y particularmente los negocios de obras de arte pictórico, por lo que le aconseja a su sobrina Aura no asociarse con Andrea: “No venderás un solo cuadro con ella porque los hombres son tan extraños que le impedirán ganar sesenta mil francos a una mujer que pueden obtener por doscientos” (176). Por este tipo de dinámica el negocio de obras de arte refuerza la conducta ideológica de la objetivación de las personas, la valorización de los objetos y la acumulación excesiva de poder.

El personaje de Virginia concibe gestos intuitivos y hábitos esotéricos junto con la destreza para la adquisición de poder en la sociedad capitalista. Ella ejerce su libertad sexual como toda amazona y, a causa de su trabajo, es una viajera recurrente, por lo que se presupone

que tiene la adaptabilidad para consentir la alteridad y facilidad para empatizar con el genio de otros. Esa cualidad *placentaria* de la sensibilidad se deduce porque su trabajo estriba en la entrega de su visión a una estética ajena, original y sustancial, variable de uno a otro pintor. La empatía de Virginia hacia quienes se sumergen en la red semiótica se atisba en la comodidad que extiende al artista, “un místico obsesionado por la luz en la cual creía ver el reflejo de Dios” (207), frente a la demanda del coleccionista que

la llamaba por teléfono cada semana pidiéndole nuevos cuadros, pero ella no quería zarandear a aquel muchacho tímido que trabajaba como un monje reza en su celda. Había que dejarlo pintar a su ritmo y respetar sus momentos de abandono. Eso era algo que había aprendido con los años: la supuesta pereza intelectual de los artistas significaba trabajo creador del inconsciente (207).

Virginia, desde su posición admirativa del genio artístico, no es una personificación del ideal trascendental que expresa la urgencia de crear. Como sea que fuere, su carácter es excluyente en su fascinación por la genialidad artística, reservada solamente para ciertas “auras sagradas”, pues ese tacto para palpar estéticas no es un atributo que ella extienda en todos los casos. Este límite de la sensibilidad se hace obvio cuando, en el apartamento de Toti, transcurre una fiesta que se torna en orgía, eso mientras Virginia conversa tranquilamente en la sala con los invitados que toman un respiro. De repente, Adelaida, “Lanzando un grito se abalanzó sobre la mesa y empezó a tirar contra la pared ceniceros, vasos y adornos de porcelana ... siempre gritando como una *poseída* ... los trataba a todos de burgueses corrompidos” (124. Las itálicas son agregadas). Entonces, la voz narrativa se entromete en la consciencia de Virginia para comentar su reacción, ella “estaba convencida

de que los fanáticos de cualquier ideología eran personas desequilibradas, incapaces de advertir las complejidades de la realidad y de conocerse a sí mismos” (124). El juicio anterior retracta frente a Adelaida la indulgencia y maravilla que siente hacia los genios pintores, fanáticos de sus propias visiones íntimas. La posesión es un estado del alma en que el ego sucumbe a una fuerza supernatural que le supera, una de las manifestaciones de lo semiótico que revoluciona lo racional y una *entrega* comparable al ánimo *vehemente* del genio romántico; solo que Virginia no lo admite del mismo modo.

Del episodio de la furia de Adelaida se destaca una serie de observaciones acerca de la voluntad de Virginia. La amazona es esquivada con respecto a las pasiones ideales de quienes, fuera de las esferas del arte, incorporan una estética y un discurso pragmático. Por el tono y las palabras de Adelaida —citadas en el párrafo precedente—, se trata del avivamiento socialista de la justicia de clases. Virginia rechaza en las personas y los espacios convencionales aquellos brotes de sensualidad necesarios en el proceso de materialización de cualquier ideal revolucionario. Excluyendo los fanatismos, activa la supresión de la experiencia alterna; algo presunto en el incidente de una sensibilidad que no transgrede la heterosexualidad monogámica al no acudir a los juegos de placer de la fiesta de Toti.

La incapacidad de empatizar con los sentimientos políticos exaltados de Adelaida da razón para que se afirme que el contacto de Virginia con la red semiótica pulsional, igual que el accionar positivo de la voluntad, ocurre únicamente dentro del elitismo de los mundos de la pintura y el tarot. De manera colateral, la personalidad de la amazona pone en tela de juicio aquellos agentes artísticos que promueven la despolitización de las obras, incitando sesgos del arte. Cuestionando eso a profundidad, el desenfado por los conflictos de poder revela una

filosofía personal que subestima la mayor parte de las manifestaciones sensoriales, limitante para alcanzar la *totalidad estética* de la existencia; un plano idealista ulterior sobre una noción amplísima de fines estéticos, que se escapa por mucho de los paradigmas hegemónicos del mundo de las artes.

Sobre todo, la sensibilidad de Virginia se revela en grados de proyección negativa, se sabe que ella *no* es de aptitud experimental *ni* de carácter pasional. El comentario de Toti sobre el arranque de Adelaida: «Pasó del otro lado del espejo» (124), hace un guiño intertextual a la obra de Lewis Carroll, *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There* (1871), a través del cual se comprende la naturaleza de la voluntad de la amazona. En la historia escrita por Carroll, Alicia traspasa la barrera del cristal y aquél otro mundo se configura absurdo para la niña que proviene del “mundo real”, extrañada por ese universo raro. La división del mundo real y la *otra dimensión del espejo* transcribe una clase de ficción del ideario psicolingüístico de Kristeva, en que el proceso de significación simbólica racional *subyace* a la semiótica pulsional, dando la ilusión de un ordenamiento dual.

Se dice que Adelaida «*pasó del otro lado*» porque, en medio del evento de desinhibición de pulsiones primarias desahoga un ánimo disruptivo, quejándose de la burguesía traslada energía bruscamente de la red pulsional al sistema social-racional que, psicológicamente, corresponde al cambio de los estados del inconsciente y subconsciente hacia la consciencia de la realidad. Al presenciar este acontecimiento Virginia se retrae al horizonte racional, rechazando *lo otro pulsional*, determinada de no participar de experiencias que dimitan el alejamiento entre ambas dimensiones, asentándose “de un solo lado del espejo”. Esa actitud es congruente con una de las impresiones introductorias del

personaje, su rechazo al hedonismo (37), medida de la que carecen sus dos primas; viene al caso destacar que, permanentemente, el humo del cigarrillo recorre el imaginario parisino como indicador alienante de las sociedades progresistas que promulgan la gratificación rápida. Los cigarrillos dan agencia al sentimiento amoroso de Henri por Virginia (229) y en Isabel son sinécdoque de la angustia por la violación (205). En ambos casos el objeto del cigarrillo es coactor del hombre que somete a la mujer, entrometido como un motivo suavizado de la primacía masculinista.

Dejando de lado el desenvolvimiento intuitivo de su profesión y el gusto por el tarot, la voluntad de Virginia, como se ha visto, tiende a la proyección negativa de una conformidad que, de todos modos, bien le funciona para obtener éxito financiero y estima en la sociedad. Su abnegación se rectifica observando su relación amorosa con Henri, que surge en la vejez temprana de ambos, por lo que su romance es más precioso conforme a su fragilidad en el tiempo. Pero, independiente de eso, Virginia nunca se entrega por completo a la emoción del gran amor de su vida, cargando a costas con el secreto de su enfermedad, que no le confiesa a Henri para evitar despertar su lástima. La decisión de guardar secreta su condición frágil es un dejo de la educación de la Primera ola, que iba en contra de los valores femeninos subordinados en tanto que apelaba a una igualdad civil con el hombre. En el tiempo de la trama de Moreno, que data la Segunda ola feminista, la negación de Virginia al cuidado es una obstinación que se justifica con que, de confesar la verdad a su enamorado, estaría chantajeándolo: “porque si Henri sabía que ella estaba enferma se quedaría a su lado y con el tiempo su amor se transformaría en rencor ... y ella sabía que a un hombre puede privársele de todo menos de la posibilidad de realizar sus anhelos” (261). Como se percata, la amazona

prioriza el deseo de libertad del varón sobre la posibilidad de un amor sin reservas, acallando su querer subconsciente, no lo anima. De ahí que se diga que Virginia simula la espera pasiva de la princesa al príncipe de los cuentos de hadas (249).

Sugestivamente *El tiempo de las Amazonas* deja silencio sobre el pasado infantil de Virginia, la influencia materna y paterna, ya que de cualquier modo la herencia familiar se manifiesta como enfermedad. Ese factor genético desfavorable, sumado a la supremacía del sistema economicista y la omisión de la praxis creativa (hipotéticamente, un exceso de agentes patógenos), da como resultado la desintegración de la relación placentaria de la mujer con el entorno. Esto, glosando las partituras del feminismo italiano, quiere decir que la sensibilidad abnegada de Virginia, el acoplamiento al mundo patriarcal, produce un sentimiento de *ajenidad* somatizada en el cuerpo, que además marca el ritmo de su relacionamiento amoroso.

En revisión de la *Cartografía de lo femenino en la obra de Marvel Moreno*, específicamente el estudio subtulado “Figuras del trastorno”, se percibe que la psique y sensibilidad de Virginia replica las características de la figura arquetípica de la *burguesa*. Virginia, como burguesa, lleva una vida de ventajas económicas y lujos, y su proyecto de dignificación personal consiste en obtener estatus laboral. Ella manifiesta levemente “una falta de solidaridad para sus congéneres femeninas” (109), recordando el episodio con Adelaida; y posee “dos características que definen a la sociedad burguesa desde el modernismo: la negación del presente y la evasión a otros mundos” (Araújo en González-Rubio 107).

Las tres protagonistas de *El tiempo de las Amazonas* provienen de una misma familia perteneciente a la clase social media alta de Barranquilla. Aun así, no es adecuado incluir a la triada dentro del rango psíquico de la burguesa, puesto que hay una *facilidad* en la disposición económica y cognitiva de Virginia que para Gaby e Isabel se consigue luego de años de juventud y lucha. El amor romántico es la prueba de ello, ya que Virginia nunca lo interioriza al grado de la dependencia con que Gaby e Isabel padecen la necesidad de un compañero. Al contrario, Virginia se resigna a vivir “pasiones de caricatura” (229), superficiales, predecibles, no novelescas. Hasta que conoce a Henri, comenzando la edad avanzada y enferma, diferenciando su destino del de sus primas, porque la angustia sentimental la conmociona en una etapa tardía y degradante de su tiempo vital, cuando, a la par, la relación auténtica con el mundo por fin está dándose para las otras dos Amazonas.

Virginia es una representación moreniana de las mujeres “satisfechas” que miran el ideal de liberación de acuerdo a los parámetros del éxito masculinista. Ella piensa y se proyecta con toda la modestia, dignidad y cabeza fría que se espera de una persona respetable para el patriarcado. Cargando a costas el sentimiento de *ajenidad* “conquistada”, esa contradicción interna solivada, Virginia es una excepción rarísima comparada con los demás destinos femeninos de *El tiempo...*: así Gaby e Isabel representan la sumisión al sistema patriarcal que *ni siquiera* es garantía de éxito ni felicidad para las mujeres. Es más, la figura arquetípica de la burguesa en la forma narrativa tan elusiva, poco detallada y repentinamente terminal como se crea Virginia, sugiere la prueba de la materialidad insostenible de la mujer burguesa, como si ésta fuese una asunción puramente ilusoria. Lo que acarrea la conclusión de que, bajo la realidad del patriarcado, todas las mujeres permanecen subalternizadas, nunca

poseen verdaderamente las ventajas del burgués; por lo que puede entenderse la ausencia del hedonismo descarado en Virginia.

3.2. GABY

En Gaby la impresión de ajenidad dentro del sistema masculinista sucede de manera menos disimulada que con Virginia, es el desajuste sintomático de su matrimonio fallido con Luis, su par intelectual, aunque sus sensibilidades no compatibilizan. Entonces, la relación matrimonial destruye el ideal de libertad de Gaby que choca con el rechazo del marido cuando ella decide exponerle honestamente su búsqueda del placer sexual (29), momento a partir del que Luis refuerza la subordinación femenina. La honestidad *inocente* de Gaby es una impronta de la cultura católica que celebra la *transparencia* de la mujer, una disposición inofensiva que, aunque ella no sea religiosa ni creyente —ninguna de las primas lo es—, muestra la continuación del catolicismo como una práctica moral arraigada en la psique de la mujer. Este deje de la iglesia católica es una de las pocas vetas de proyección negativa que refleja la voluntad de Gaby.

En varias secciones *El tiempo de las Amazonas* describe a Gaby como una especie de “ninfa inmaculada” (30). Ese posicionamiento moral *sin mácula* juega en su contra, porque Luis tergiversa su sinceridad haciéndose un falso papel de víctima. Entre tanto, incorporándose al pensamiento de Florence, la narración juzga a Gaby de ingenuidad por sincerarse con el marido acerca de la magnitud y desenvoltura de su deseo (30), un error antes cometido por ella. Por lo tanto, la utopía de placer y sexualidad liberada que Luis le hubo prometido a Gaby, “*a la manera de Sartre y Simone de Beauvoir*” (16. Énfasis mío), es

otro símil de los cuentos fantasiosos con que se embauca el deseo de las jovencitas para el matrimonio.

La relación de Gaby y Luis es como un palimpsesto en prosa hispánica del conocido romance de los filósofos existencialistas Beauvoir y Sartre, una relación heterosexual donde domina el intelecto. En el transcurso del relato *El tiempo...* describe una idealización mutua entre Luis y Gaby que se transforma en un acercamiento cordial con el solo propósito de transferir ideas e impresiones intelectuales; un vínculo completamente amical que ha evacuado la primacía de la potencia sensual y las tempestades del deseo. Gaby y Luis se llevan mejor como colegas que como amantes, pues la relación sexo-romántica nunca se concibe a totalidad, algo parecido al vínculo de la autora de *Le Deuxième Sexe* y el autor de *L'Être et le néant*, en que la atracción entre sexos opuestos no comprime una fusión absoluta de los dos cuerpos.

De cualquier manera, el discurso de la liberación sexual en *El tiempo...* de Moreno va de la búsqueda del placer que pretende la emancipación del amor romántico al enaltecimiento del romanticismo, como cursando un retorno. Porque para estas mujeres la monogamia heteronormativa es el requerimiento de acceso a la humanidad que la sociedad masculinista les niega fuera de esa condición vincular de la posesión patriarcal. Inclusive, al interrogar las vinculaciones lésbicas de Toti (159-160, 282-283), impregnadas por los celos, se ratifica que la psique de las mujeres de las culturas romances está irremediabilmente trastornada por el ideal del amor romántico que ha coartado la diferencia sexual por la naturalización de la monogamia. Esta complejidad obliga a acudir al constructivismo social

en la explicación del idealismo voluntarista, generando así una dialéctica cognoscitiva del proceso de la liberación.

No por nada Franz, el último amor de Gaby, es un profesor de literatura que pareciera personificar el romanticismo alemán y la expectativa folletinesca de la relación romántica. Con este prospecto final de pareja sentimental, tan diferente de Luis, Gaby logra la desinhibición de aquella virtud inmaculada que la caracteriza de principio a fin de la narración:

Estaba enamorada como una colegiala de su poeta alemán. Viajaba a Berlín una vez por mes y se acostumbró a su timidez y a aquellos amores platónicos en los cuales encontraba lo mejor de su ser: la generosidad y la compasión. Se convirtió en lo que Franz quería que fuera, una musa desprovista de sensualidad. Ahora, él le escribía poemas en alemán y, después de ocho meses de estudio de aquella lengua, ella podía leerla y apreciar la pureza de su estilo y la emoción que contenían (303).

En *El tiempo de las Amazonas* el ejercicio de la diferencia sexual de Gaby exhibe la performatividad trascendental del género femenino en reproducción del amor romántico. La cualidad inmaculada e ideal brota de la amazona más aventurera, la viajera arriesgada y amante dispuesta, la más sensual. En Gaby, la temida insaciabilidad sexual de la mujer, que conlleva el *egoísmo de los juegos eróticos que excluyen la ternura*, no se disocia del *cariño indispensable para afrontar los sinsabores de la existencia* (28. Énfasis mío). El ideal de liberación y expresión auténtica de Gaby se ahorma al sentimiento romántico, amazona de cuyas “ideas políticas emanaba un discreto perfume de anarquía” (237), pronunciando un

pensamiento que integra el sentido de la tradición en la voluntad del autogobierno. Esta conexión del feminismo liberal con el anarquismo se remonta a la agenda política de las sufragistas: el campo de gestación de ambos movimientos, pleno romanticismo, indica un ideal de liberación que guía ambos emblemas ideológicos. Por esta dirección, el feminismo de Gaby se encuentra con la teoría *queer*, ya que la novela ratifica la opresión de las mujeres con base en su sexo, pero la performatividad del género femenino trasciende la posición naturalizada de la dicotomía excluyente, unilateral, del binarismo heterosexual.

Las líneas variadas de la liberación femenina de *El tiempo de las Amazonas* pintan una intensidad del relato que hace redundancia en la historia personal de Gaby. La manera en que Gaby es percibida por los otros es distinta, incluso opuesta, de su verdad íntima. Ella es vista como una amazona *estoica*, mas sostiene la convicción privada de perseguir placeres sexuales; es una mujer *multidimensional* en la medida en que puede formularse, a un tiempo, una voluntad y una personalidad del todo distintas. La proyectividad de la voluntad de Gaby, en sus inflexiones negativas y positivas, despliega todo aquello que desea, aun cuando los otros no la reconocen como *verdaderamente es*. De ahí puede apreciarse el sustento *secreto* del fenómeno de la verdad y del alma. La separación de la verdad y la realidad compromete la liberación verdadera como una acción que surge de la individuación positiva; acatando que la proyección positiva de la libertad no es objetivamente constatable o transferible en todos los casos.

Así, la amazona va adquiriendo una consciencia de su autenticidad mientras que va pareciendo ante los ojos de los otros como un prototipo femenino masculinizado. Esta aptitud *transidentitaria* es la reiteración de la tendencia *queer* en Gaby, debido a que, primero, la

performatividad intrincada de la feminidad desintegra la regla binaria, confirmando la insuficiencia de la heteronormatividad para la diferencia sexual; y segundo, porque delibera la fascinación de la sociedad aristocrática europea por ella, tanto como la importancia que le adjudica la narración, en demostración de la apropiación femenina de la conducta homoerótica masculina que valoriza en una escala superior aquellas cualidades ilustres de la hegemonía patriarcal. Gaby pues, declara la subversión de la norma trasladando ese poder para sí.

Las convicciones de Gaby imitan las del prototipo del romántico viajero que se embarca al renombrado “Nuevo Mundo”, reversando aquella situación histórica, el “Primer Mundo” es la gran aventura de la barranquillera. Pero aún su adaptación a París, su hambre de conocimiento le obliga a vagar en localidades externas, apartadas del estatus quo de la ciudad cosmopolita, en tierras en que germinan localismos y donde también alcanza la mano violenta del sistema imperialista al que se quiere renunciar. Como crítica que constriñe al personaje, la utopía civilizatoria que prescribe el modelo de la ciudad europea como sitio donde, en teoría, concurriría la diferencia, falla como nodo realmente significativo de esa posibilidad. Más que todo en la era del capitalismo salvaje que relata *El tiempo de las Amazonas*, de la coartación del discurso liberal a manos de los intereses capitalistas.

La voluntad de Gaby intercede su gusto por el peligro, nada semejante a la proyección negativa de Virginia y los imaginarios artísticos de sus pintores, pues los destinos élite a los que se transfiere Virginia se mantienen bajo la satisfacción con la hegemonía, ella permanece como un personaje más unilateral o incommovible. La diferencia de voluntades de las primas se ejemplifica con que Gaby insiste en su juventud casarse con Luis y su ilusión romántica,

sufriendo su compañía, en tanto que Virginia prefiere entristecer por la separación con Henri antes que imponerle su compañía imperfecta. Distintivamente, Gaby demuestra una sensualidad exacerbada, la entrega pasional a sus ilusiones enmascarada ante el masculinísimo como virtud intelectual y *descorporizante*, luciendo “desprovista del sexo”. De esta forma de personalidad sensual tan tétrica se esparce la esencia de *mujer fatal* de Gaby, quien, así como va la tradición, motiva el suicidio de un hombre trastornado por ella, que le sostuvo el reflejo de su vida infeliz (251-252).

La proyectividad reprimida en Gaby se enfrasca hasta el arranque de sensualidad. Harta de la presencia parasitaria de Luis en su vida, esta lo amenaza con un cuchillo diciéndole que lo hará “sangrar como un puerco” (123). El ataque de furia es la materialización de la autoconsciencia que significa su *incorporación*, Gaby recupera su cuerpo razonando que “Solo reaccionando lograría liberarse de la angustia...” (92). Como destaca la trama, el desbordamiento de la sensualidad de Gaby da rienda suelta a estados de adrenalina que la acercan a su propósito de libertad: el reportaje de riesgo, el placer con desconocidos, la intelectualidad como *juego* simbólico que colige los valores asignados al varón, la agilidad para abarcar tecnicismos y *lanzar* objetos productivos acerca del arte: publicar libros de fotografía, dirigir una revista (237, 304).

Gaby representa una voluntad femenina que se expresa fuera de la esquemática heteronormativa. Este es un hecho que, cognitiva y narrativamente, realiza la transición del pensamiento feminista igualitarista hacia la apertura de la diferencia sexual. Por tanto, los amantes con quienes Gaby emprende la liberación sexual, superado el matrimonio, son seres descritos abyectos. En las diferentes relaciones sexuales se refleja el carácter *distorsionado*

de la amazona en su devenir auténtica. Pues bien, “Había conocido de manera bíblica a un chino, a un hindú, a un iraní, a un griego y le faltaban dedos para contar el número de amantes europeos encontrados en París, Londres y Roma” (168). Justamente, su primer amante al tomar las riendas de su libertad, Félix, despierta aquella osadía de Gaby hacia la abyección (manera en que va quebrantando el molde de la feminidad inauténtica): era un hombrecito feo, ordinario, impresentable, que, sin embargo, dota a Gaby de placer (166-168).

No obstante, en cierto modo, las sensibilidades de las amazonas siguen atravesadas por la tradición igualitarista de las mujeres ilustradas, quienes admiran la cultura de los varones liberales y subvierten el artefacto masculinista asiéndose ellas al falo. Este accionar social, literario y teórico ha generado nuevas disposiciones de poder para las mujeres, pese a que se critica la perpetuación de un imperialismo ideológico y económico del Norte global. Gaby, que entraña la contingencia e inestabilidad de las categorías de la identidad (ya que es una colombiana migrante y con educación de corte europeo), aprovecha una relación placentera con la civilización patriarcal, subvirtiendo y proyectando positivamente las *conquistas* del patriarcado sobre la mujer: la ablación, la negación de su placer; y el ostracismo, la condena de ser el *segundo sexo*, la eterna extranjera.

La fascinación de Gaby por la filosofía, la historia y la fotografía, transmisiones del gusto del padre, demuestra una asimilación rebelde e imperfecta de la educación del economicismo patriarcal y sus tecnologías, apercibiéndose los perjuicios colaterales. La vivencia en París, el éxito en la sociedad imperialista y la participación en su cultura civilizatoria se intrinca con una identidad latinoamericana que configura un *acogimiento repulsivo* de esa economía liberal. Allí, la narrativa aduce la crítica feminista contraglobalista

y decolonial del Sur y del Caribe. De manera que la narración expresa la fricción y los sobresaltos de los límites de lo universal y lo particular, personal e impersonal, por la ramificación de un drama *transidentitario*. Precisamente, la literatura contemporánea de las mujeres del Caribe continúa divagando sobre imaginarios transidentitarios, como se experiencia con *Primera persona* (2018) de Margarita García Robayo, barranquillera bonaerense, o con la poesía de Ashanti Dinah en *Las semillas del Muntú* (2019), barranquillera cuyos versos tocan las raíces africanas del territorio colombiano.

A todo esto, la voluntad de Gaby se distingue por la asunción de un carácter que no se identifica en la omisión de un *exterior constitutivo*, término que explica Judith Butler en *Bodies that Matter* (1993) con referencia a la apropiación y el giro feminista que hace Irigaray sobre Platón, esto es, lo que por lógica se ignora en orden de conformar lo afirmado (“Irigaray y Platón”). Es decir, que el personaje pareciera considerar y abarcar toda identificación que le sea posible, tal como se pinta la utopía democrática de un liberalismo sexual/económico exitoso, “ilimitado”; una afición reprochable en la ejecución fiel en la realidad, pero que en la amazona es un virtuosismo psíquico. Así, Gaby, como mujer latinoamericana, siempre está algo inconforme y ajena al modelo hegemónico del mundo, del que se burla autoproclamándose princesa, el mismo que subvierte y del que se aleja siguiendo su intuición de anarquía e ímpetu pasional.

El interés de Gaby por la historia, que profundiza en sus estudios universitarios, es quizá el mayor aliciente de su pasión profesional por la fotografía, arte de la modernidad de un origen estético propiamente urbano y, con el desarrollo de la cinematografía, del gozo proletario. La cámara fotográfica testificó desde el siglo XIX el cambio del paisaje natural

y humano, carcomido y transformado por la maquinaria de la industrialización. Esta concepción *nociva* del arte no dista de la superstición de comunidades ancestrales que, en contacto con la civilización occidental, observan cómo la fotografía *consume* y significa la *pérdida* y el cambio de lo que capta; este es el lado corrupto de la potencia disruptiva, revolucionaria, de los lenguajes poéticos. A esto se refiere Susan Sontag (“*In Plato’s Cave*”) al afirmar que fotografiar es *apropiarse* de la cosa fotografiada, la acción significa una relación con el mundo similar al conocimiento y al poder. Sontag cita las palabras de la fotógrafa Diane Arbus para dar su opinión de que hay siempre algo *predatorio* en la fotografía. Esta *fantasía* del arte se nombra sin hesitar al hablar de “cargar” y “apuntar” una cámara (10), el *arma ideal* de la consciencia en su modo adquisitivo (2), una posesión simbólica que lleva a que algo se rompa, muera (15).

La mecánica de la fotografía deja entrever la sensibilidad de Gaby a propósito de la interrogación a la diferencia sexual. La cámara oscura consume la luz, invocando el plano semiótico pulsional, sustancia subconsciente y elemental, más cercana a lo inconsciente. El ojo atrapa un exterior que proyecta (en la pantalla de celulosa, por ejemplo), ejerciendo la acción de dominio de la voluntad en la realidad. En ese orden de asociaciones, el cuarto de revelación de fotos —donde se almacena, entre otras cosas, variados químicos (142)— referiría al espacio físico y psíquico de la observación existencial de Gaby, de la edición o determinación de su personalidad, su estudio de *alquimia*.

Desde una mirada intimista de la experiencia fotográfica que consiste en absorber la distensión temporal, se narra a Gaby quien, con fascinación de niña, ojea fervorosa los daguerrotipos familiares (34): “Toda su vida le había sorprendido la ligereza de las personas

que vivían el presente sin importarles que pudiera convertirse en el pasado” (35). Esta sensibilidad suya, viciada por la mecánica de la fotografía que sustrae conocimiento sobre el mundo *solo si* se acepta de la manera como se captura (Sontag 17), infunde en la amazona una fuerte consciencia de clase y de su implicación en la producción de un discurso histórico-político en curso; reiterando la intención discursiva de interceptar la intimidad artística con la construcción de la realidad social.

A juzgar por las divagaciones de Sontag (*On Photography* 1977), la fotografía crea una sensación de *accesibilidad* al mundo, no puede crear una posición moral, pero sí puede reforzar una o favorecer su constitución. Tal como piensa la escritora norteamericana, a Gaby, ávida de viajar a fotografiar zonas de guerra, las fotografías le otorgan la posesión imaginaria de una naturaleza fugitiva, irreal del tiempo, consiguen que tome posesión de un espacio en el cual está insegura (Sontag 06).

Fascinada en la transitoriedad fijada, la voluntad de Gaby detalla una sensibilidad con una visión fotográfica del mundo (de la que el cine es sucedáneo) que le confiere un carácter idóneo para el proceso del cambio y la transformación. Gaby es entonces la imagen literaria más afín a la transición de los ideales de la Primera ola hacia la expresión de la diferencia sexual que va propiciando una pregunta existencial abierta y desuniversalizante. Por las razones antes expuestas, esta amazona se identifica con el arquetipo femenino de la *andrógina*, sin olvidar esa pizca de *femme fatale*; ambos símbolos tienen lugar en la *Cartografía de lo femenino...* de González-Rubio, en la sección de las “Figuras del trastorno I”.

Gaby, vista a través del arquetipo de la andrógina, refleja entonces una naturaleza psíquica que “experimenta su existencia como un movimiento libre hacia el mundo” (Beauvoir en González-Rubio 97). Desde la mirada de otros, por breves momentos, Gaby da la impresión de ser un muchacho (Moreno 141) porque asume actitudes propias de la masculinidad hegemónica, es intelectual, aventurera, conquistadora; pero también de la femineidad hegemónica, luce santa, musa... Quiebra la contingencia de los modelos restrictivos de la sexualidad y el género, “ejecutando performances subversivas, en términos butlerianos ... actuando su género de una forma otra, disidente” (González-Rubio 99).

Si la sensibilidad aburguesada de Virginia puede contraponerse al instinto anarquista de Gaby, la proyectividad positiva de esta última se distancia de la negatividad que surca el destino de Isabel —como se planteará más adelante—. En cambio, las primas tienen en común el cultivo del arte y la inspiración por la liberalidad de los románticos. Sin ambages, el poder de seducción de los ideales románticos moviliza la campaña de liberación de las mujeres. El genio artista, igual a la mujer, es un demarcador *antisistémico*, pues desestabiliza los estándares morales, puede comprometer lo abyecto. Así, se arguye la compenetración de lo *artístico* y lo *femenino* como valores equivalentes para el orden social occidental. La correspondencia consciente de la femineidad auténtica y el cultivo de los lenguajes creativos del arte da una idea aproximada de la tendencia psíquica romántica de las mujeres de la Segunda ola.

De inmediato, se descubre la huella romántica de la última novela de Moreno que, en un primer plano del relato, no es evidente; subraya un “*inconsciente* romántico” de la modernidad (Lacoue-Labarthe y Nancy en Sayre y Löwy 169). En “El fuego sigue ardiendo”,

de *Rebelión y Melancolía* (1992), Robert Sayre y Michael Löwy reconocen la pervivencia del romanticismo en el siglo XX como la enmienda crítica del *desgarramiento* humano y ecológico producto del mismo sistema que la teoría de la diferencia sexual llama economicismo patriarcal. *El tiempo de las Amazonas* registra aquella aberración por la actualidad progresista con la descripción de la atmósfera desoladora y cruel de la gran ciudad (que se especifica en la denuncia a la sistematicidad de la medicina y la psicología patriarcal en el capítulo precedente). Aún más, el romanticismo-revolucionario en la convicción antiburguesa de Gaby, lectora de Marcuse (30), tiende un canal textual que simpatiza con el espíritu de la revolución juvenil y estudiantil de la Francia del 68. Es revelador que los trabajos primarios y tardíos de Marcuse, así como la novela póstuma de Moreno, conciben la protesta romántica del artista protagonista (Sayre y Löwy 184). De otro orden que los símbolos de Hölderlin, Novalis o Hoffmann, esta *nueva* crítica romántica está cargada de *ironía* —un argumento de las retóricas diferenciales femeninas— y da la espalda a la nostalgia del pasado, aunque, efectivamente, la retrospectiva contribuye con una porción de reparación del trauma psicológico (187). Además, el organicismo de las mujeres de *El tiempo...* tampoco suplanta la importancia de la liberación individualista, surgiendo el efecto contrario de la alienación. Son esos temas, “apreciación de la realidad cotidiana como trivial, presa de la preocupación, desprovista de sentido, lo que orienta a la filosofía hacia la verdadera vida, o la *vida verdadera* y la *autenticidad*” (Lefebvre en Sayre y Löwy 186. El énfasis es agregado). Por lo tanto, el realismo del imaginario moreniano profiere un carácter autoral *antirromántico*, que no es más que una designación novedosa de los estilos románticistas.

Las tres protagonistas barranquilleras tienen alguna inscripción romántica. Virginia, en su calidad insustancial de burguesa, se mantiene en negación del ideal amoroso, como la princesa cautiva del cuento de hadas, incapaz de transgredir la sensación de *ajenidad*. Su desarrollo de personaje es facsímil de los caracteres del cuento fantástico que conservan una fijeza de la conducta psíquica a la manera del héroe clásico. La circunstancia *real maravillosa* de su muerte puede interpretarse como un subterfugio del romanticismo folclórico: historias con motivos fantásticos provenientes de épicas leyendas de la medievalidad y mitos indígenas, las cuales comunican el hastío de la abstracción racionalista en la ficción.

Gaby, en contraste, refleja predominantemente una proyección positiva de la voluntad tras la asunción de la genialidad artística y el amor romántico. Ella vive la bohemia por una voluntad cuyos propósitos artísticos y amorosos no excluyen la experiencia de la pobreza y la clandestinidad. También es la *femme fatale*, la mujer que trastorna irremediablemente a los hombres. Estas aptitudes impregnan su personalidad con un aire de malditismo muy seductivo, una esencia antirromántica. Finalmente, Gaby es la inspiración del poeta alemán. Todo esto ostenta una mimesis del acto literario sobre la propia personificación de Marvel Moreno, pues en Gaby se comprime, como en un talismán, la distorsión contradictoria de hacer de sí misma la inspiración y el sujeto creativo del arte narrativo: su autoficción.

3. 3. ISABEL

En este extremo de la indagación diferencialista, la triada protagónica de Moreno acaba de conformarse cavilando sobre la sensibilidad de Isabel, personaje que cede más que ninguna al estereotipo romántico de la feminidad (masculinista). Esta misma causa arroja una capacidad inquietante de subversión del orden patriarcal. Por consiguiente, Isabel

justifica la fenomenología del alma según Rank, puesto que las condiciones del mundo material y social que habita el ego no someten las resoluciones de la voluntad. La sensibilidad de Isabel esculpe una personalidad de una negatividad radical, que la impulsa trágicamente hacia el posicionamiento pasivo del género femenino, mas eso no impide la consciencia de la liberación, sino que la realiza con una *libertad impetuosa*. Se ilumina así la independencia espiritual de los límites de la realidad economicista, el *ser trascendental del alma*.

De Isabel germina ornamental el arraigo romántico liberal, remitiendo a la tradición de la Primera ola que robustece el discurso liberacionista con ese sentimiento. Isabel demuestra las dos cualidades sensibles inapelables para la designación romántico-masculinista de la mujer: belleza y vulnerabilidad: “Muchas generaciones de mujeres bonitas y frágiles habían debido pasar antes de que Isabel apareciera como el suspiro de una orquídea” (161). Luego, a través de las miradas de Gaby y Luis, Isabel es un *animalito asustado* (171), enunciando de nuevo la percepción de lo vulnerable en lo bestial y de la belleza en la ternura. De muchas maneras, en Isabel se retienen aquellas valorizaciones de *lo bello y lo sublime*. Aurora, heredera de las luchas de las Amazonas de la Segunda ola, percibe que “Isabel, con sus aires de niña de primera comunión, se extraviaba en laberintos imposibles antes de reconocer la simplicidad de las cosas” (197).

Las características románticas de Gaby hacen oxímoron en la personalidad de Isabel. Ésta actúa en dirección opuesta al estoicismo de aquella, oscilando bajo el efecto del instinto primario del miedo que le nubla la razón, “aterrada aún por el mal comportamiento de su padre, buscaba la seguridad a cualquier precio” (169). Alberto era un reaccionario que no solo asentía a la ablación genital femenina, a eso se suma la promoción de la violencia

económica y vicaria, un abogado cuya especialización “consistía en defender a los hombres que no querían pagarles una pensión a sus mujeres” (126). La madre leía novelillas de amor como escapando del matrimonio con el hombre que “Recurría a las estratagemas más bajas con tal de ganar y se jactaba de ello: les pagaba a hombres para que juraran haber tenido relaciones sexuales con las esposas o compañeras de sus clientes” (147).

Entonces, Isabel es movida por el trauma que la anonada y estanca en la proyección negativa de la voluntad, coagulando la *pulsión de muerte*: “Isabel se encaminaba hacia su desdicha como si la habitara un demonio de la autodestrucción” (137). Cuando Lucien se siente *perfectamente enamorado de Isabel*, concibe que ella “parecía estar en carne viva” (197), una expresión que comunica la determinación subconsciente de la mujer como un ser que vive en el trauma, y enseña eso mismo como una fascinación secreta del hombre. La sensibilidad de esta amazona, atrapada por el simbolismo patriarcal por el que se atiene a una postura negativa de la voluntad, hace de ella una romántica ideal, “muy formal e inclinada a tomar en serio las cosas del amor” (195). O, como la mira Virginia, una mujer que ha caído en todas las trampas del patriarcado (214).

El temperamento depresivo de Isabel es la consecuencia del control de la sociedad misógina que debilita a las mujeres, sobre todo, teniendo por rehén una misógina interiorizada con actos de autodestrucción; unos que, la mayoría de las veces, simulan la *dignidad de soportar* el malestar existencial, la indiferencia propia hacia la sensación de ajenez dentro del sistema economicista. Ello se confirma cuando Isabel persiste en la convivencia con Claude, mientras él la va carcomiendo como un parásito mortal, degenerando cualquier posibilidad de relación placentera. Isabel recurre a este *sacrificio de*

sí para que sus hijas crezcan en el sistema de educación laica francesa, queriendo evitarles la disciplina culposa de la educación religiosa de Latinoamérica. Esta decisión es un suplicio ambiguo que no puede ser loado ni menospreciado, una acción subversiva, pues Isabel asiente al acto masoquista a cambio de romper con el tormento de la culpa sobre las hijas, concibiendo una liberación supremamente dolorosa en sus privaciones: una voluntad de proyección negativa.

El estigma negativo de lo femenino se ensancha fuertemente en el personaje de Isabel, con su depresión y masoquismo. La amazona atrae la atención a la injerencia del ideal romántico-masculinista en la negatividad de la voluntad femenina, debido a que la mujer se adapta a una socialización que la relega a la necesidad de dominio y a lo caótico, lo que impone la primacía del orden del varón, que se propaga y sostiene con todo tipo de violencias; y como intento más sutil y benevolente, por los acuerdos de la violencia psicológica de la sexualidad del amor romántico. Isabel, cuya historia de liberación debe leerse como crítica a la insuficiencia de los métodos de la psicología arcaica (patriarcal, unilateral, de la primacía de la razón y el materialismo estrictamente científico-patológico), delata el modelo romántico de la mujer como un derivado simbólico de la violencia que padece. Isabel está aturdida por la misoginia, y la manipulación del sistema es tal que se adapta a los mandatos macabros de este, “como si fuera una niña sin personalidad” (125), martirizando su subjetividad y su sentido de decisión. Asimismo, las elecciones de Isabel acerca del amor reflejan su desprecio subconsciente, el borrado de sí misma, algo como un odio resignado.

El primer marido de Isabel la utiliza como un medio económico para subir en la escalera social (113-115). El intento de segundo esposo, Claude, un homosexual en negación

—pero de una familia conservadora francesa con mucho dinero— ejemplifica de la forma más cruda la carencia de autoestima de Isabel, quien naturaliza el hecho de ceder su potencial sexual y amoroso a un hombre al que, simplemente, no le gustan las mujeres (124, 164). Este hombre, intentando convencerse de su heterosexualidad, arroja sobre ella desprecios certeros, mal que es culpable de que Isabel sea internada en un recinto psiquiátrico donde es violada por un camillero (190).

Sin embargo, la figura masculina del doctor Gral en la vida de Isabel, su psicoanalista con quien tiene un vínculo romántico, pone de relieve la paradoja que el feminismo de la diferencia sexual aprovecha para el hábito de la subversión, revirtiendo circuitos patriarcales en favor de la liberación. El doctor Gral es la cara de la psicología freudiana que encubre el narcisismo masculinista que mira en la feminidad una escondida envidia del falo (232). Aunque la teoría de la diferencia sexual se enriquece con las esquematizaciones del poder de Freud y por deconstruirlas. Freud mismo es un agente teórico de la escuela de la diferencia que, como referente, asevera la capacidad de subversión femenina. En *El tiempo de las Amazonas*, igual que con el padre de la psicología, el doctor Gral se interpreta como un narcisista, pero él consigue sacar a Isabel del asilo psiquiátrico al que la envía injustamente Claude. La rescata de allí vindicando cierto aprecio por la psicología freudiana y estimando el poder del afecto dentro de los laberintos de la opresión.

El doctor Gral sondea la ambigüedad de la obra de Freud para la diferencia sexual: “era el tronco por medio del cual [Isabel] había trepado para poder vivir” (232). La descripción del mutualismo vegetal poetiza la posibilidad de la relación placentaria con la teoría freudiana. Más que una hipótesis, es cierto que Freud estudió el psicoanálisis de Sabina

Spielrein y su concepto de *pulsión de muerte y sadismo* para perfeccionar muchas de sus ideas. En general, Freud y su ubicación de la pulsión fálica en el pene brindó un ideario susceptible para la subversión revelando la intención inauténtica que se apropia del ideal femenino, lo que impide la diferencia sexual y sus manifestaciones de poder: “Reclamar la igualdad implica un término de comparación. ¿A qué o a quién desean igualarse las mujeres? ¿A los hombres? ... ¿A qué modelo? ¿Por qué no a sí mismas?” (Irigaray 09).

La psicología de Freud apunta al inconsciente, pero se centra en el conocimiento positivo que pone por principio de la psique la vida material, particularmente por la primacía de una memoria sensual y neurológica. Rank trasciende esta noción por el colapso del punto de vista científico, instigando el retorno a la naturaleza negativa de la psique por el fenómeno ideal del alma. En *El tiempo de las Amazonas* de Moreno, Isabel incorpora en sí este movimiento dialéctico. Ella está guiada por la respuesta del miedo que insta una pulsión de muerte desaforada, y la depresión que sufre viene del tío Julián, un énfasis en la corporalidad del trauma, “porque en su familia muchas personas se habían suicidado” (164). Pero la negatividad o principio inmaterial del alma, su origen metafísico, admite la fenomenología de la libre voluntad, *vehemente*, que sigue una circunstancialidad interna antes que externa. Isabel bien, reflexiona que “el psicoanálisis le había enseñado que era responsable de lo que la gente llamaba mala suerte” (274).

En teoría, la fusión de los planos neurálgicos que conciernen a la psicología, el científicismo y el humanismo, se explica con la lingüística de Julia Kristeva, que teje la corporeidad del lenguaje de pulsiones maternas, fundamentadas en el pensamiento de Freud, y de un origen ideal fundamentado en la platónica.

En *El tiempo...* la voluntad negativa de Isabel se diferencia de la tendencia negativa de Virginia, que la recoge con firmeza sobre sus razones. Porque Isabel sí obtiene el ideal del genio romántico y se convierte en escritora, con una obstinación irracional resurge de la negatividad la proyección positiva de sus ideales. A juzgar por la suerte suya, Isabel le asegura a Virginia que las cosas que suceden tienen un contrapunto inconsciente (230). Comprobando este argumento, el último amor de Isabel se presenta como su *yo negativo*. Mientras su carácter está compuesto por el caos, la belleza, la carencia de autoestima, Gilbert personifica la imposición misma de la masculinidad: “un hombre posesivo que pretendía robarle el alma ... Su objetivo no era tener una aventura con Isabel, no, sino obligarla a sentir por él una pasión absoluta” (291). *Sin darse cuenta* Isabel, “Gilbert había realizado sus proyectos, conducirla al matrimonio con bombos y platillos” (329). El apartamento que Marina de Casabianca obsequia a la amazona, donde se muda la pareja, es un tropo del sentimiento romántico de la relación: “cubierto de alfombras persas y con muebles escandinavos” (329), un contraste muy acogedor.

Cuando Thérèse observa la mano de Isabel, la amazona más romántica de todas, nota que la línea de la vida se extiende interminable (330). El extraño poder redentor de la negatividad de Isabel es compatible con la intención de subversión de la romántica para beneficio de las mujeres, proposición que, aunque Moreno no racionaliza en la prosa, aparece intuitivamente en la ocasión en que Aurora, la sobrina que representa la esperanza de las nuevas generaciones liberadas, baila fervorosa un *bolero* al conocer a su hombre ideal. “En realidad no bailaban, se limitaban a abrazarse con ardor” (255). El bolero es un género

latinoamericano romántico por excelencia, de pasión y de rencor que, en la novela feminista, recrea un sentido del amor dulce y decidido.

La tendencia negativa que va deteriorando la vitalidad de Isabel, extraordinariamente, termina por compensarse con el gesto de la creación literaria, que despierta el apercebimiento del alma en su esencia libre y trascendente. Así se cuenta que, al leer los cuentos de Isabel, Virginia piensa que:

Estaban muy bien contruidos y expresaban una total desesperanza. Diez relatos de quince páginas cada uno constituían un libro y ella había hablado ya con el director de una editorial bogotana para que se lo publicaran. *Sin darse cuenta*, Isabel se había convertido en escritora. Quizás experimentaba *a fondo* toda la miseria de su vida para tener material narrativo (207. Las itálicas son añadidas).

La literatura es el lenguaje artístico con el que Isabel supera la relación patológica con el trauma patriarcal, subvirtiendo la imposición de la autodestrucción y afirmándose en la realidad simbólica

...de niña solía jugar con frascos llenos de agua teñida con lápices de colores. Así formaba las familias de los azules, de los verdes y de los rojos y les hacía revivir las historias que oía referir a las amigas y parientas de su abuela, que la llevaba a casa de sus familiares con la sola condición de que no interviniera en la conversación. A través de sus frascos ella deshacía los entuertos y

entronizaba la justicia. Era ya una forma de escribir, de volver a contar las cosas del mundo (232-233).

El proceso de liberación de Isabel va paralelo al redescubrimiento del pasado infantil, como la alegoría del descubrimiento de la condición auténtica del ser femenino. La niñez, de acuerdo con la antropología romántica de Rousseau, es el tiempo más inocente, bondadoso y libre del hombre, antes de ser efectivamente socializado en el economicismo patriarcal.

El arte literario que cultiva Isabel, memoria corporal cuya pulsión se concentra en la lengua, crea y formula la conexión de la semiótica y la simbólica, por lo cual “trae a la vida” mediante la ausencia, a dinámica de dialogo entre la existencia y la nada. Esta admisión ontológica de la literatura es la misma que la cosmología textual de la ideología hebrea, una ecuación de subversión de la negatividad caótica por el pre-sentimiento de Dios que ilumina y constituye lo factual. La trascendencia que se imprime en el texto tampoco está alejada del conocimiento cuántico actual de la creación del mundo, por el que, hipotéticamente, lo que existe se proyectó desde un campo de *falsa negatividad*.

La sensibilidad de Isabel, tan ilustrativa para la psicología idealista de Rank que elogia los métodos artísticos en beneficio de la vitalidad psíquica, particularmente de las mujeres, compone un carácter paradójico que se exagera sobre las polaridades femeninas impuestas. También como Gaby, ejecutando la subversión de esas limitaciones. En el devenir de mujeres libres, la subversión de las polarizaciones impuestas a la feminidad trasciende el economicismo patriarcal por la dialéctica existencial que obra la autonomía.

Isabel se ajusta a la perfección al modelo masculinista de la mujer, al simbolismo de la dominación fálica y, contra todo pronóstico, alza de su caos una voluntad vehemente que se libera en la creatividad. Su expresión positiva, auténtica, surge como milagrosamente del campo psíquico negativo, por el poder de la palabra poética que alumbra el don semiótico e impulsa la libertad inherente a la voluntad. Psicológicamente, la previa apropiación del patriarcado por parte de Isabel puede desglosarse como una violación simbólica que pervierte el plano representativo de la personalidad con el deseo del varón. Los ideales románticos inauténticos que se incrustan en Isabel y en el feminismo liberal de Moreno son execrados como violencia benevolente, valga la redundancia, violencia romantizada. Por eso y por el acontecimiento desgarrador de la humillación sexual de Isabel en la narración (190), no debe sorprender que de las “Figuras del trastorno” dilucidadas por González-Rubio se le vaticine dentro de la forma arquetípica de la *mujer violada*.

La subversión de los ideales románticos para el desmantelamiento de la diferencia sexual reivindica aquellas ideas nocivas, replanteadas favorablemente para la causa del feminismo, algo que nunca justifica la violencia patriarcal. En la narrativa de Moreno, “El rechazo de esta violencia es categórico, pero su explicación desemboca muchas veces en su justificación. Ello conlleva una cuota de ocultación de la opresión de las mujeres ... La obra se posiciona en un lugar inestable, pues, aunque denuncia la violencia, transige con ciertos estados de excepción...” (González-Rubio 151). Esta excepción, la vehemencia romántica, es un resquicio abierto en el orden simbólico-racional de donde proviene la fuerza que espabila a las mujeres del anonadamiento del germen patriarcal que las empuja a la

negatividad absoluta. Dicho de otro modo, los lenguajes artísticos son propicios para armonizar la relación placentaria de cada mujer con su entorno.

El bienestar de las mujeres es revolucionario y las artes son hábitos disruptivos de la sistematicidad economicista en los que se contempla la voluntad y el fenómeno del alma libre. El reconocimiento de la libre voluntad es un derecho íntimo, antes dilapidado en la humanidad femenina, que ahora transfigura el orden (o la importancia) de los ejercicios políticos, dando potestad a la subjetividad auténtica en la deconstrucción del sistema patriarcal.

Las Amazonas artistas de la última novela de Moreno habitan arquetipos involucrados en las *estéticas de la derrota*. Virginia es un arquetipo de *burguesa* de una insustancialidad y un destino mortal, Gaby consigna el arquetipo de *andrógina* “engañosa” y desnaturalizada, Isabel es la *mujer violada*. Moreno hace de sus sensibilidades y desprecios un cruce de singularidades libres que enhebran muchas otras mujeres con la fuerza del amor. Desde las vistas interiores a los personajes y las vistas negadas al lector, estimulando su intuición, la psique de las mujeres ofrece una revaluación trascendental imprescindible del proyecto de la liberación y del saber de la psicología. Trascendental porque le dota la libertad. Imprescindible porque la libertad tiene por requerimiento lo que es auténtico.

IV. CONCLUSIONES

El tiempo de las Amazonas contiene un universo narrativo que sugiere la audacia del arte para reparar la enfermedad psíquica y vital estructurada por el economicismo patriarcal. En síntesis, la novela confirma que el cultivo de la sensibilidad artística se vincula al proyecto de la liberación femenina, conjunción que se produce desde el plano de la psicolingüística. En toda su literatura Marvel Moreno profundiza en la mente humana y la última novela está cargada de particularidades autobiográficas, una escritura propicia para el tratamiento de la experiencia cognitiva de los personajes femeninos, Gaby, Isabel y Virginia, encarando ante todo a la mujer autora y su aprehensión del mundo.

La inquietud psicológica conlleva una solución diferencialista. El fenómeno del arte se explica lingüísticamente distinto para mujeres que para hombres. Para estos, los lenguajes del arte requieren la inmersión en el mundo semiótico, para la mujer, que siempre habita allí, los lenguajes artísticos la obligan a levantar una rivalidad racional para figurar en el mundo simbólico. Esta psicología diferencial de las mujeres sigue un existencialismo trascendental que explora una versión idealista de la narrativa moreniana, apartada de la convencionalidad interpretativa del materialismo causal freudiano que suele aparecer explícito en su prosa. Francamente, la feminidad moreniana no se ha interrogado lo suficiente mediante discursos idealistas que acogen la liberación desde la dimensión espiritual, tema donde, discretamente, abreva su existencialismo.

Las tres protagonistas enseñan diferentes versiones de la *sexualidad auténtica* (también entendida como la performatividad disruptiva de las imposiciones al género). Las artes incentivan esta experiencia cognitiva auténtica y diferencial, porque dirimen el alumbramiento de la familiaridad comunicativa de la mujer con la dimensión semiótica y la concientización de la libre voluntad intrínseca del alma. Los lenguajes artísticos abren un resquicio para la autenticidad en el orden civilizatorio ajeno, lo que además ejerce dominio sobre los sistemas técnicos, racionales y simbólico sociales. Así, la *poiesis* del arte permite lugar a la subversión de las asignaciones inauténticas. Al unísono, Moreno enaltece el hábito político íntimo, pues el arte motiva la permutación psíquica de la mujer que se mueve simultáneamente en las dimensiones de lo pulsional subconsciente, cercana al plano inconsciente, en el plano de la consciencia y de la realidad objetiva.

La diferencia sexual se encuentra en el diseño formal de *El tiempo de las Amazonas* ya que la narración cumple la función de *sexuar* la escritura con un orden comunicativo auténticamente femenino. Moreno subvierte el lenguaje fálico que constituye el sistema de dominación cultural de las mujeres, implementándolo para apropiarse la experiencia *verdadera* de ser mujer. La autora trajina efectos narrativos que ostentan la diferencialidad de la obra, advocating por una genealogía literaria con especificidad sobre el género sexual femenino. Los mecanismos con que Moreno instaura la subversión literaria en *El tiempo...* son las retóricas de la elusión y la ironía. La elusión incita una recepción de la lectura por contacto pulsional e intuición; La ironía se presenta, a manera de mofa para las Amazonas, como la concientización contraria e inesperada del control y el miedo que promueven los agentes patriarcales.

Descubrir las sensibilidades auténticas de Gaby, Isabel y Virginia resulta una búsqueda doblemente esquiva. Porque, según la vertiente psicológica de Otto Rank, el alma es un fenómeno metafísico, y a ello se suma que Moreno trama el ocultamiento de las estéticas que tocan a las Amazonas como motivos de obras de arte; la omisión elusiva es su mecanismo retórico principal para sexuar el lenguaje. Sin embargo, aunque es complejo rastrear la autenticidad femenina a partir de la experiencia sensible, dos facetas del alma determinadas por Rank pueden implementarse de modo práctico: la proyección negativa y positiva de la voluntad; asignaciones que captan la tendencia psicológica de las mujeres, reflejada con nitidez en las relaciones sexoafectivas. O sea, que las relaciones románticas, tanto como los hábitos y gustos artísticos, sirven de boceto cognitivo para aproximarse a la naturaleza de las voluntades femeninas, observando la tendencia negativa o positiva de su proyección, que refiere a la disposición en grados más y menos aptos para la subversión del orden patriarcal.

Gaby e Isabel demuestran tendencias opuestas de la proyección de la voluntad, mientras que Virginia, en resumidas cuentas, se hace a una neutralidad con el sistema patriarcal que debilita la relación placentaria ideal y le resulta en un final perjudicial. Gaby subvierte y proyecta positivamente las conquistas del patriarcado sobre la mujer: la ablación del sexo, la negación de su placer, y el ostracismo, el desmembramiento simbólico. Su ejercicio de la diferencia sexual actúa una performatividad trascendental del género femenino. Con Isabel, por el contrario, se nota que la voluntad negativa es consecuencia del control de la sociedad misógina que debilita la mujer teniendo por rehén la misoginia interiorizada, sin recursos económicos ni espirituales propios. De todos modos, el destino de

Isabel señala la *libertad vehemente* de la voluntad, la naturaleza sublime de esta, porque la proyección positiva surge irracional, trascendentalmente de la negatividad. Eso también en parte gracias al apoyo de las mujeres en su vida, con quienes comparte sentimientos íntimos que las unen y fortalecen.

En consecuencia, la novela devela una consciencia del poder íntimo esperanzadora y dignificante para las mujeres abatidas por los impedimentos sistemáticos. En cualquiera de los dos casos de las Amazonas, Gaby e Isabel, se apela a la potencia trascendental del alma para el devenir de mujeres libres; Ambas, por cierto, se convierten en artistas.

Finalmente, la identificación arquetípica de las Amazonas genera una categorización diferencial y no reduccionista de la voluntad femenina. Los perfiles arquetípicos morenianos presentados por González-Rubio en su *Cartografía...* teorizan la diferencia sexual por la subversión de *figuras del trastorno* fraguadas por la psicología falocéntrica: la *burguesa*, la *mujer violada* y la *andrógina*; quienes reclaman una importancia nueva en el proyecto de la liberación generacional de las mujeres. El escrutinio psíquico arquetípico se desarrolla a partir de la canalización pulsional, el arte interpretativo y el conocimiento simbólico; el arquetipo, que nunca está definido o del todo cerrado, es un espacio de transmutación humana propicio para la concientización del devenir de mujeres auténticas.

La línea política de la diferencia sexual se articula con ejercicios de poder divergentes de la sistematicidad civil patriarcal, en *El tiempo...* pronto se precisa en el ideal romántico de la libertad. Eso pone de revés el legado de opresión psicológica que ha significado la simbólica romántica en la historia de las mujeres, quienes poseen una cognición y sensibilidad que se agrupa junto con la del salvaje, la del genio artístico y el niño; este

conjunto es de una calidad desviada de la ordenanza economicista del varón. El romanticismo pasa de ser una estética de la derrota a ser considerado estructura proclive a la subversión femenina.

La impresión diferencialista de la última novela de Moreno ensalza el hábito artístico por el que la mujer se apercibe de la experiencia diferencial de ser mujer, de su libre voluntad y del dominio de los lenguajes simbólicos: explora su alma y domina la realidad. El interés de Moreno por retratar la interioridad de las mujeres impulsa una dialéctica del devenir mujer como transcurrir de la concientización existencial individual a la proyección en la sociedad. No cabe duda de que la expresión de la diferencia sexual, puntualmente en sus imbricaciones psicológicas, se ejercita por el apercibimiento individualista que favorecen los lenguajes del arte, correlativos del placer y la salud. Esto presume la reciprocidad de la vitalidad sexual y la manifestación artística creativa. La premisa filosófica de la novela, en relación con el arte y el feminismo, parafraseándola, es que la sexualidad es una potencia que se sublima en logros objetivos.

La teoría feminista descarga una riada de interrogaciones y respuestas que se ilustran con el texto literario, el escrito denuncia y discute la violencia sexista, pero, en esencia, discurre acerca de las mujeres libres. Al desprender una visión romántica trascendentalista, la cual queda por profundizar en la literatura de Moreno, el enfoque diferencial de *El tiempo de las Amazonas* posibilita el desglose de la libertad anhelada. El adjetivo artístico que acompaña a las protagonistas advierte un grado de complejidad psíquica que revalúa la suficiencia de la crítica materialista de la opresión, sugiriendo el consentimiento de las especificidades cognitivas y de la voluntad, un campo vasto para la maduración de los

estudios de la mujer y que, al tiempo, prospera saberes de la psicología de la posmodernidad. Aquello apoya un desarrollo de la humanidad por el conocimiento de la cosmología interna, en lugar de instruir la manipulación del exterior material, urgente en este momento de insatisfacción del género humano a causa de la ambición del crecimiento económico.

El acato de giros subversivos, partiendo de la textualidad, es crucial en la cooperación de la literatura que teje la significación del mundo, constituye el sentido de eventos íntimos y el entendimiento de las circunstancias culturales siempre cambiantes. La agrupación asociativa de identidades que comparten tendencias de la diferencia sexual es otro nodo analítico que debería tratarse con mayor detenimiento, como se avistó brevemente en la constelación de las subjetividades que conforman el salvaje, el artista, el niño y la mujer. Esta es una tentativa que rechaza la universalización y la homogeneidad de la experiencia humana, dignificando la diferencia por la familiaridad con la otredad.

Los acordes literarios diferencialistas traslucen y expanden la noción de una fenoménica sexual de los textos, la reciprocidad apreciable de sexo y texto. Se confía que este designio continúe con la comparación de literaturas escritas por mujeres, en especial aquellas de contextos culturales disimiles, ya que son quienes revelan la transversalidad del ser mujer. Una exploración de la paradoja posmodernista, porque la diferencia devela la esencia.

BIBLIOGRAFÍA

Abdala-Mesa, Yohainna. *El devenir de la creación, Marvel Moreno: escritura, memoria, tiempo*. Ministerio de Cultura Republica de Colombia. 2004.

“La ecdisis en El tiempo de las amazonas”. 2005.

Arentsen, María Fernanda. “Lo irracional en la literatura del mestizaje: Lo real maravilloso, el realismo maravilloso y el realismo mágico”. *La Nueva Literatura Hispánica*.

Baudelaire, Charles. *The Painter of Modern Life and Other Essays*. Trad. Jonathan Mayne. Phaidon Press. 1970.

Berlin, Isaiah. *The roots of romanticism*. Princeton University Press. 1999.

Butler, Judith. *Cuerpos que importan*. “Irigaray y Platón”. Paidós. 2022.

Carroll, Lewis. *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*. 1871.

Corti, Erminio. “La dimensión autobiográfica en El tiempo de las amazonas, novela inédita de Marvel Moreno”. *Ómnibus*. Vol. 08. 2012.

De Carvajal, Fray Gaspar. *Descubrimiento del río de las Amazonas / exfoliada de la obra de José Toribio Medina, edición de Sevilla, 1894 por Juan B. Bueno Medina*. Bogotá, Prensas de la Biblioteca Nacional. 1942.

Dinah, Ashanti. *Las semillas del Muntú*. New York: Nueva York Poetry Press. 2019.

- González-Rubio, Mercedes O. *Cartografía de lo femenino en la obra de Marvel Moreno*. Ed. Universidad del Norte. 2019.
- Irigaray, Luce. *Yo, tu, nosotras*. Trad. Pepa Linares. Eds. Cátedra Universidad de Valencia. 1992.
- Iser, Wolfgang. “El proceso de lectura: una perspectiva fenomenológica”. 1972.
- Kristeva, Julia. *La révolution du langage poétique*. Éditions du Seuil. 1974.
- Librería de Mujeres de Milán. *No creas tener derechos*. Horas y HORAS. 2004.
- “Más mujeres que hombres”. *Sottosopra verde* (1983). Horas y HORAS. 2006.
- Moreno, Marvel. *El tiempo de las Amazonas*. Alfaguara. 2019.
- Nin, Anaïs. *Diario I (1931-1934)*. Trad. Enrique Hegewicz. Ed. Bruguera. 1981.
- Rank, Otto. *Psychology and the Soul*. University of Pennsylvania Press. 1950.
- Robayo, Margarita. *Primera persona*. Editorial Tránsito. 2019.
- Sayre y Löwy. *Rebelión y Melancolía: El romanticismo a contracorriente de la Modernidad*. Eds. Nueva Visión. 2008.
- Spielrein, Sabina. “*Destruction as cause of becoming*”. Trad. Stuart K. Witt. INDEPSI-ALSF.
- Sontag, Susan. *On Photography*. Ed. RosettaBooks. 2005.