

## Una reflexión semiótica sobre los espacios presentes en la novela *En diciembre llegaban las brisas* de Marvel Moreno

**Sandra L. Alzate**  
Muskingum University

La obra del investigador norteamericano Edward W. Soja ha sido una invitación constante a repensar las formas tradicionales de entender el espacio, la espacialidad y la geografía humana. Soja señala que la imaginación geográfica se compone de la producción de tres espacios diferentes, pero interconectados entre sí. El primero es el espacio material, físico, llamado “*perceived space*”; es el medio de la actividad humana, de conductas y experiencias (66; énfasis en el original). El segundo es el espacio mental o “*conceived space*”, el espacio de la imaginación, de los pensamientos y de las visiones utópicas (67; énfasis en el original).<sup>1</sup> Soja, al explicar que la geografía ha tendido a pensarse desde un dualismo resultante de la combinación de un primer y un segundo espacio, propone reevaluar la imaginación geográfica y eliminar los límites puestos por estos dos espacios (78). La integración de un tercer espacio<sup>2</sup> —interpretado desde las márgenes, es decir, desde aquello que no tiene cabida dentro de los espacios admitidos por los órdenes simbólicos dominantes— suministraría una apertura hacia maneras alternativas de pensamiento. Un espacio en el que la totalidad no existe. Soja no pretende que haya que

---

<sup>1</sup> El estudio sobre los espacios realizado por Soja en *Thirdspace* es una interpretación de *La production de l'espace* de Henri Lefebvre: “Following Lefebvre, I have tried to compose every one of the chapters of *Thirdspace* as a new approximation, a different way of looking at the same subject, a sequence of neverending variations on recurrent spatial themes” (9).

<sup>2</sup> El concepto de tercer espacio ha tenido gran importancia en el campo de la crítica cultural/literaria latinoamericana. El trabajo de Alberto Moreiras, *Tercer espacio: Literatura y duelo en América Latina*, estudia el modo en que ciertos textos de la literatura latinoamericana pueden ser leídos a partir de instrumentos filosóficos y el tercer espacio sería una posibilidad, una “tercera vía” (7) para pensarlos. Este libro, demasiado complicado en la escritura, también puede ser leído de varias maneras pero, aunque sea una obra concentrada en la posibilidad del tercer espacio, nunca llega a una definición concreta de dicho concepto. En consecuencia, el ámbito de operación y la idea de tercer espacio quedan como posibilidad más que como recurso crítico para la interpretación de los terceros espacios. El tercer espacio sería entonces una posibilidad de leer lo literario de una manera diferente, poniendo en cuestión la práctica de aproximarse a la literatura latinoamericana desde tradiciones occidentales. Para Moreiras, “[p]ensar el eurocentrismo desde formaciones literarias latinoamericanas, y por lo tanto pensar desde ellas cualquier alternativa al eurocentrismo, permanece, como problema, extraordinariamente complicado” (16).

dejar de lado las dos maneras tradicionales de pensar el espacio. Por el contrario, con la apertura hacia un tercero propone la inclusión de los otros dos. El tercer espacio es entonces aquel en el que la realidad no sería solo lo que vemos y pensamos, sino lo que no podríamos ver y conocer ya que todo no puede explicarse en su integridad. Así, a diferencia de un primer espacio —material y empírico— y de un segundo espacio —subjetivo e imaginado— (80), el tercer espacio surgiría como una necesidad de romper los discursos totalizantes, de desobedecer esas oposiciones binarias que encasillan al sujeto en espacios consolidados (5).

Las siguientes páginas se proponen hacer una lectura semiótica de los espacios que componen la narración de la novela *En diciembre llegaban las brisas* (1987) de la escritora colombiana Marvel Moreno. Basado en los estudios sobre espacialidades propuestos por Soja y Michel Foucault y en el estudio sobre la poética del espacio realizado por Gastón Bachelard, este ensayo reflexiona en el significado de los espacios que conforman la narración de la obra de Moreno. Dentro de los espacios físicos se observa que el establecimiento de las imposiciones patriarcales produce situaciones que constituyen una represión universal. Es decir, hombres y mujeres, heterosexuales y homosexuales, sufren las imposiciones de una sociedad que coarta su libertad social y sexual. Otros espacios, por el contrario, son los espacios de la ensoñación o los espacios de las periferias. Desde ellos, se libra una batalla por la liberación, ya sea imaginaria o real.

### **La Barranquilla de *En diciembre llegaban las brisas*: Un espacio de represión**

Soja señala que la espacialidad es vista ya sea como una forma material concreta que puede ser esquematizada, analizada y explicada; o como una construcción mental que se relaciona con las representaciones imaginadas de la realidad y su significación social (78). Por su parte, Néstor García Canclini, al hablar de los imaginarios urbanos, explica la idea de la heterogeneidad de un espacio como la ciudad a partir de la presencia de los imaginarios que la habitan (91). En otras palabras, si para Soja hay momentos en los que el espacio material (primer espacio) y el imaginado (segundo espacio) se interconectan, ya sea para destruirse o para nutrirse (78), para Canclini se está frente a un proceso de fundamentación y reconstrucción incesante del objeto en el que se reconoce más fuertemente el carácter imaginado: “La noción de imaginarios remite más a aspectos donde lo real, lo objetivo, lo observable es menos significativo” (99).

En este sentido, la interconexión entre lo real y lo imaginado nos remite a la interconexión existente entre la Barranquilla *real* y la imaginada desde el exilio que se reconstruye en la lectura de *En diciembre llegaban las brisas*. Por un lado, como lo afirma el historiador Eduardo Posada Carbó, Moreno evoca espacios reales. Por ejemplo, el Country Club y las calles populares que aún se conocían por sus nombres: la calle San Blas, la del Comercio, 20 de julio, Cuartel, la calle del Crimen. Además de las casas del Prado, hay referencias a barrios como el de San José. De igual manera, Posada Carbó señala la referencia a lugares públicos de recreación y cultura: el parque Sagrado Corazón, los teatros Rex y Murillo, la Escuela de Bellas Artes y Puerto Colombia (62). Por otro lado, la relación entre Lina Insignares, fuente de la voz omnisciente, y Marvel, la escritora, evoca el imaginario literario de la última: ambas son nacidas en Barranquilla y posteriormente emigradas a París sin retorno a su lugar de origen. Lina, durante su estancia en París, evoca

los recuerdos de un pasado adolescente difícil de borrar: “Los años han pasado y no he vuelto a Barranquilla. . . . A veces, cuando en las noches la fiebre vuelve a subirme, pienso que como las abuelas yo habito en medio de recuerdos. Todos estos años vividos en París no han logrado borrarlos . . .” (Moreno 433). Moreno, por su parte, tampoco dejó de evocar “con nostalgia su pasado y su ciudad natal. Si nunca quiso volver a Barranquilla, ni siquiera en un breve viaje, era para preservar su memoria” (23), afirma su esposo, Jacques Fourrier.

Por lo tanto, para un análisis espacial de la ciudad de Barranquilla es sensato entender que la imaginación literaria de Moreno aumenta los valores o, en muchos casos, los antivalores de esta ciudad.<sup>3</sup> Como primer espacio, Barranquilla se puede explorar en los contextos materiales, desde las aproximaciones al mundo *real* percibido por la narradora en sus años de juventud. Sin embargo, también puede examinarse a través de sus discursos representacionales prevalentes, es decir, como un mundo concebido desde la imaginación creativa. En efecto, la narradora es consciente de que ella misma se encuentra prejuiciada por un espacio concebido y de que en su registro de la ciudad todo se mezcla: lo que conoce y lo que desconoce, el futuro y el pasado: “Muchas cosas han cambiado al parecer en la ciudad que dejé para siempre después de la muerte de mi abuela” (435). En este registro se utilizan elementos que arman la metáfora que representa las jerarquías de género impuestas por una sociedad falogocéntrica como es la Barranquilla de mediados del siglo XX.<sup>4</sup> Dicha metáfora es, precisamente, una de las características de los primeros espacios ya que, según Soja, estos se presentan como “fundamentally incomplete and partial” (78). De allí que la descripción física de la ciudad emerja desde la negatividad y el pesimismo:

La vida artística de Barranquilla, reducida a su ilusoria academia de música, sus hirvientes teatros convertidos por entonces en salones de cine y sus poetas hambrientos celebrando el progreso industrial o escribiendo sainetes para halagar la vanidad de los señores locales, era mucho más consternante que una parodia: era el balbuceo nostálgico de una cultura olvidada, el desarticulado recuerdo de un pasado perdido, los gestos mecánicos de un ritual cuyo significado se había extraviado ya en los meandros de la memoria. (Moreno 173)

Este intercambio de imágenes precarias y de subvalores —además de que ubican a Barranquilla lejos del progreso y muy cerca del abandono— “responde a un código de actitudes que facilita la reproducción del *status quo* [*sic*] y la asimilación y aceptación del destino individual. Todo infractor/a es duramente castigado o destruido como lo muestra Marvel Moreno en sus personajes femeninos esencialmente . . .” (Jaramillo 119).

Justamente, a través de las historias de los tres personajes femeninos principales —Dora, Catalina y Beatriz— la escritora colombiana explora conflictos y confrontaciones de mujeres sometidas por el orden patriarcal dominante.<sup>5</sup> Sin embargo, es en las historias

---

<sup>3</sup> Sobre los vínculos entre la ciudad real y la ficcional/imaginada, ver los estudios de Posada Carbó, Miguel Arnulfo Ángel Rivera, Ramón Illán Bacca y Álvaro Saladén Roa.

<sup>4</sup> Para Posada Carbó esta novela tiene referencias que permiten identificar el tiempo en el que transcurre la narración: “. . . alusiones a los años cincuenta, a los libros del Che y Mao, o a las camionetas de los marimberos, sugieren que la Barranquilla de Marvel Moreno se ubicaría entre las décadas de 1950 y 1970, es decir, desde su adolescencia a su traslado a París” (61).

<sup>5</sup> La lectura sobre la situación de la mujer como víctima de la sociedad patriarcal ha sido ampliamente explorada en los diferentes estudios existentes sobre esta obra de Moreno. María Mercedes Jaramillo, por

de los personajes masculinos —Benito, Álvaro y Javier— donde percibimos que los vínculos a las convenciones culturales patriarcales de la ciudad de Barranquilla de los años 50 también afectan el proceder de los hombres. En Benito Suárez, por ejemplo, además de que se observa el salvajismo machista de un hombre que golpea a su pareja por haber perdido la virginidad con otro hombre, presenciamos la condena al deseo sexual. Si en algún momento Benito había gozado del deseo sexual hacia Dora —“... se adentraban por el monte y se buscaban ansiosamente por los arbustos, contra el tronco de un matarratón o a la orilla de la ciénaga” (88)—, las imposiciones patriarcales y religiosas le impiden disfrutar de las inclinaciones eróticas de su esposa en lugar de sacar partido de ellas. Una vez casado, Benito empieza a “sentir escrúpulos de hacer[la] gozar sexualmente” (88). Más tarde, en su papel de madre, la sexualidad de Dora representa para su esposo la perversión de una mujer que “no debía regodearse en el lecho conyugal como cualquier ramera” (88). Al igual que Dora, pero desde su posición como miembro dominante del sistema patriarcal que los rige, Benito Suárez se somete a los binarismos impuestos desde las limitaciones de los primeros espacios. Si sus aspiraciones se basan en encontrar en una mujer las características de “una virgen, una mujer que le hubiera sido fiel incluso antes de haber nacido para nunca ver su nombre arrastrado al fango, murmurado burlonamente por otros hombres” (68), desposar a Dora y dejarse llevar por sus inclinaciones eróticas lo conducen hacia el rompimiento de los principios morales impuestos desde los órdenes patriarcales. Esta “hembra capaz de atraer a su cueva al díscolo y alborotado macho” es culpable de incitar en Benito Suárez esa inmoralidad (17) que la sociedad machista rechaza y, por ende, de llevarlo tanto a él como a su esposa a la miseria de una sexualidad reprimida.

Pero si el deseo sexual sin represión y el erotismo femenino hacen parte de los tabúes de la sociedad barranquillera de los años 50, el deseo y el erotismo homosexual rompen las barreras de la *moralidad* y de los *principios* sociales que rigen a esta ciudad del Caribe colombiano. En la novela de Moreno, la estigmatización de la homosexualidad se muestra a través de la historia de Álvaro Espinoza, el esposo de Catalina. La narración evidencia el deseo del personaje por preservar el statu quo que la sociedad impone. Para comenzar, Álvaro desposa a Catalina para poder inhibir en sí mismo “su componente homosexual” (172). Consecuentemente, el cuerpo de Catalina y la “capacidad de ser fecundado” son para este personaje unos “simples órganos de reproducción” (218) que lo conducirán a la paternidad requerida socialmente. En definitiva, el proceder de Álvaro Espinoza evidencia las imposiciones de un sistema patriarcal represivo que lo llevan a buscar en el matrimonio y la paternidad heterosexual las herramientas que le permitan mantener su arraigo a la ley del padre.

---

ejemplo, destaca la censura de la sexualidad dentro de los sistemas patriarcales (“La mujer como objeto en los pactos sociales”). En “Femineidad, feminismo y escritura: Negación del deseo, poder de la madre y escritura en la narrativa de Marvel Moreno”, Elizabeth Burgos escribe sobre “[e]l despertar del deseo en la mujer y el difícil acceso a su realización mediante el encuentro con el cuerpo del hombre” (99) y Christiane Laffite-Carles señala que a lo largo de los escritos de Marvel Moreno hay una voluntad de “denunciar el malestar, el desequilibrio, el rechazo de la mujer burguesa por el macho en una sociedad en plena evolución, y todavía molestanda, de una parte, por huellas indelebles como la Inquisición, una educación estricta y llena de principios, y, por otra, la posibilidad alentadora y realizable fuera de esos tabúes de fundirse en el universo cuando se haya podido encontrar por fin la felicidad” (10).

A partir de lo anterior, tiene sentido describir la ciudad de Barranquilla no solamente desde niveles convencionales que se concentran en hacer descripciones precisas que no ofrecen más que explicaciones espaciales incompletas y parciales: una ciudad exclusivamente representada desde las jerarquías de género impuestas por la sociedad falogocéntrica. Es necesario, entonces, hacer un análisis de formas más avanzadas y darle cabida a la lectura de los segundos espacios.

### **Las casas: Espacios para la ilusión y la utopía**

En su caracterización del segundo espacio, Soja lo define como un espacio mental, lo que Lefebvre llamó “representations of space” (cit. en Soja 66). Es un espacio que tiene que ver más con lo subjetivo, con la imaginación, con la ensoñación (67). Esta forma de repensar los espacios, ese cambiar de un pensamiento más material a uno más idealizado tiene lugar en la novela de Moreno, en particular, en la casa de lenocinio concurrida por Álvaro Espinoza —el esposo de Catalina—, en la casa de la tía Eloísa y en la de doña Eulalia, la madre de Dora.

En su estudio fenomenológico sobre el espacio, Bachelard señala que la casa es un “espacio habitado, el no-yo que protege al yo” (28). Es decir, el lugar donde se “protege al soñador” y se “permite soñar en paz” (29). En esta dirección, el prostíbulo que frecuenta Álvaro Espinoza se presenta como un espacio de protección, un espacio para la imaginación y la ensoñación. En este lugar el personaje crea un refugio en el que se pone en su propio dominio, “una casa de putas” (210) donde “una negra de nalgas duras, lo más parecida posible a un jovencito y acostumbrada a hacer el amor por el agujero innoble” lo satisface (211). La práctica de tendencias sodomitas le permite a Álvaro Espinoza refugiarse dentro de su propia imaginación y protegerse de las críticas sociales, pues es allí donde este personaje logra desprenderse de la realidad que somete sus deseos homosexuales. Esta “casa de putas” es pues, tomando las palabras de Bachelard, una morada de momentos inolvidables, espacio del recuerdo y de la imaginación desde donde se favorece la exploración de “los valores de intimidad del espacio interior” (27) porque Álvaro Espinoza, y aquellos que la frecuentan, logran disfrutar dentro de ella una sexualidad sin represión: “. . . los hombres se revelaban tales como eran creyéndose a salvo de cualquier indiscreción, pues el vicio compartido aseguraba la solidaridad y las mujeres utilizadas les inspiraban menos temor que un animal doméstico” (252).

Ahora bien, gozar de las relaciones sodomitas en el prostíbulo no hacen de este “miembro de la junta directiva del Country y uno de los niños mimados de la burguesía de Cartagena” (189) un infractor de los órdenes patriarcales dominantes. El personaje mantiene sus relaciones sexuales dentro de un eje heterosexual aunque no lo satisfagan en su totalidad. Aquí, donde el espacio percibido (Cartagena) y concebido (prostíbulo) se interrelacionan, se observa lo que Soja define como la complejidad de los espacios, pues cada uno contiene al resto: “No one mode of spatial thinking is inherently privileged or intrinsically ‘better’ than the others as long as each remains open to the re-combinations and simultaneities of the ‘real-and-imagined’ ” (65). Una tercera alternativa tiene luego cabida: Álvaro Espinoza atraviesa el umbral de la ensoñación y prueba con Lionel el placer homosexual que había reprimido desde su adolescencia. Con esto en mente, el espacio marginal que representa la homosexualidad, sin cabida dentro de los espacios admitidos

por los órdenes sociales dominantes, ubican a Álvaro Espinoza en lo que Soja denomina como tercer espacio. Es allí donde el personaje se permite desobedecer la ley del padre. Va en contra de las oposiciones binarias causantes de su infelicidad sexual y logra disfrutar con otro hombre los deseos antes reprimidos: "... 'ahora probó ese placer, ahora sabe que ningún otro podrá remplazarlo'" (270). Para su desdicha, "la imagen de sí mismo que le permitía integrarse a las reglas morales de su padre" (258) es drásticamente afectada. Caer en la excitación de la homosexualidad, lograr una ruptura con la heterosexualidad impuesta lo deslegitima de una sociedad empeñada en preservar el statu quo. De ahí que en estas idas y venidas entre el primero, el segundo y el tercer espacio, Álvaro Espinoza rechace, a través del suicidio, la naturalidad de su homosexualidad: "Y porque un tal placer lo condenaba a buscarlo el resto de su vida, Álvaro Espinoza se suicidó aquel domingo..." (270). Pero si el suicidio desvía a Álvaro de estos espacios de resistencia que van en contra del binarismo hombre-mujer impuesto, otros espacios dentro de la novela de Moreno encaminan a sus personajes a lo que Soja define como tercer espacio. A estos regresaremos más adelante.

Para Bachelard "la casa es uno de los mayores poderes de integración para los pensamientos, los recuerdos y los sueños del hombre" (30); en este sentido la casa de la tía Eloísa es, entre el recuerdo y la imaginación, un espacio para la ilusión de un mundo utópico en el que se construye una distancia con realidades sociales impuestas. Esta casa de "reja de hierro... [con un] jardín sembrado de ceibas centenarias subiendo los escalones de granito que conducían a ese mundo de silencio donde la luz era penumbra y en cada cuarto, en cada pieza brillaban objetos fascinantes traídos de muy lejos, envueltos en el perfume de esencias de rosa, jazmín o sándalo" (145), se presenta como un objeto privilegiado. Por un lado, a diferencia de la imagen calurosa y desagradable que se nos presenta de la ciudad, el interior de la casa se describe silencioso y fascinante, envuelto en los recuerdos de antaño y en la frescura que representa el aroma de las flores. Por otro lado, el exterior con sus rejas de hierro y sus ceibas centenarias la protegen de las inclemencias del clima, "[d]el calor, el bochorno, la pegajosa humedad de la calle, como si desde su casa la ciudad no existiera o fuese un sueño o una ilusión" (145), así como también de las inclemencias de la sociedad. Dentro del orden de sus valores, la tía Eloísa, que desde muy joven había renunciado "a razonarles a los hombres" (147), se protege. Dentro de su casa se libera de los preceptos y discursos machistas y se permite dinamitar "conceptos, religiones, ideologías y cuantas artimañas habían inventado los hombres para justificar sus desvaríos y dominar a la mujer" (146). Su desdén hacia Benito Suárez evidencia su rechazo hacia la ley del padre: "Ella, tía Eloísa, no había aceptado jamás el trato con personas mediocres y ni por un instante habría tolerado en su casa la presencia de un individuo como Benito Suárez. La vulgaridad le producía horror, la violencia, desprecio" (148).

Dichas características de utopía e imaginación son, precisamente, características de los segundos espacios. En palabras de Soja, los segundos espacios son "the primary space of utopian thought and vision, of the semiotic or decoder, and the purely creative imagination of some artists and poets" (67). En la casa de la tía Eloísa se conmemoran imágenes de un edén extinto: "Había habido ciertamente un paraíso, decía a veces tía Eloísa imperturbable en su poltrona de terciopelo azul turquí..." (247). Porque es en la soledad

de su casa, sentada en su poltrona de terciopelo azul, donde la tía Eloísa sueña con un paraíso exento de indiferencia y enajenaciones. Desde allí, y en pro de la libertad del ser humano, lucha en contra de la violencia de “aquel patriarcado donde se cristalizaba la patología específica del hombre que, olvidando su condición de mortal, corría detrás de ilusorios honores sembrando a su paso dolores y miserias” (248).

Con todo, el espacio de la tía Eloísa llama a la subjetividad con la que Soja describe los segundos espacios. Dentro de su casa se construyen imágenes individualizadas reguladas por las representaciones del poder que dominan los espacios mentales de la tía Eloísa, para quien los hombres son los “representantes del sexo inferior” (148). Soja, basado en Lefebvre, afirma que los segundos espacios son los dominantes en cualquier sociedad. Dentro de ellos los seres humanos conservan una individualidad de pensamientos que los identifica con una colectividad en particular: “In these ‘dominating’ spaces of regulatory and ‘ruly’ discourse, these mental spaces, are thus the representation of power and ideology, of control and surveillance” (67). Sin embargo, el investigador norteamericano también explica que “in Secondspace the imagined geography tends to become the ‘real’ geography, with the image or representation coming to define and order the reality” (79). Con esto en mente, tiene sentido pensar el doble funcionamiento de los segundos espacios como utópicos y de ensoñación, pero también como los espacios de dominio, control y poder dadas las relaciones epistemológicas entre el primero y el segundo espacio. Así, la casa de la tía Eloísa ejemplifica las relaciones entre el espacio percibido y el espacio concebido. Por una parte, de la misma manera que en los sistemas patriarcales machistas, este personaje femenino crea dentro de su casa imágenes mentales parcializadas por su imaginario elitista: “... tía Eloísa era elitista, tanto que consideraba la existencia del hombre como un error de la naturaleza...” (250). Por otra parte, tomando las palabras de Bachelard, la tía Eloísa vive su espacio “no en su positividad, sino con todas las parcialidades de la imaginación” (22). El personaje mantiene las oposiciones binarias que nos encasillan en espacios consolidados: la tía Eloísa no solamente reduce al hombre a ser definido como sexo inferior, también lo ve con los mismos ojos con los que el orden patriarcal dominante hostiga a la mujer: a partir de un “orden natural” (222) que alimenta la hegemonía, la violencia de género y la opresión, en este caso, en contra del hombre. En otras palabras, si para un orden patriarcal la genética hace a las mujeres pasivas y débiles, para la tía Eloísa la genética del hombre los hace agresivos e insensibles y, por ende, inferiores; “[p]orque ellos eran diferentes: rudos, musculosos, desordenados, su influjo nervioso les hacía actuar con precipitación, su producción de adrenalina los volvía patológicamente agresivos, la regularidad de sus hormonas les impedía conocer la gama de matices de su sensibilidad” (147).

Si en el caso de la tía Eloísa la sociedad “en vano había intentado reducirla a la inmanencia, contener su sexualidad, someterla a la resignación” (148), en el caso de doña Eulalia, la madre de Dora, esa misma sociedad había logrado atarla a sus opiniones y al temor de verse juzgada por ellas. La casa que habita, pese a su apego al statu quo, se puede observar también como un segundo espacio. Es una morada que le permite ser parte de esa sociedad de élite, ese espacio de ensoñación en el que construye una historia a través de la que aparenta ser la esposa, mujer y madre que encaja idealmente en la sociedad barranquillera de ese entonces. Sin embargo, en medio de la realidad que la domina —un

matrimonio por conveniencia con un esposo que la engaña con la servidumbre— doña Eulalia opta por callar su desdicha. Sin duda alguna, como la abuela de Lina lo señala, es la propia doña Eulalia del Valle quien “se había dejado embaucar” (38). Por lo tanto, para mantener el estatus social que anhelaba (“... le había exigido al médico no sólo lo que podía darle —la casa estilo español californiano con su terraza y su jardín y el Ford a la puerta— sino lo que ningún hombre podía ofrecerle a menos de encontrar una cierta colaboración...” [39]), doña Eulalia acepta la humillación masculina en nombre de la seguridad económica y social.

Pero si la casa es la fachada que custodia la imagen económica y social que doña Eulalia había perseguido con su matrimonio con Palos Pérez, el jardín de su casa es el lugar en el cual fantasea en la búsqueda de la verdad. Incapacitada para descubrirla por sí misma en relación con los amoríos de su esposo, doña Eulalia se refugia en el jardín y allí le da rienda suelta a la imaginación y a las subjetividades que rigen sus pensamientos: “... sentada en una mecedora frente a los árboles de su patio ... llegó, no a descubrir la verdad, sino, lo que fue aún peor, a adivinarla sin poder encontrar nunca una prueba capaz de liberarla de la duda ...” (40). En el jardín se permite adivinar los engaños de su esposo. Esta toma de conciencia que la lleva un poco a la inocencia perdida hace referencia a ese segundo espacio de ensoñación mencionado por Bachelard. Ese mundo de la duda, más onírico que real, le permite conservar a doña Eulalia su posición de mujer, esposa y madre. El jardín se convierte entonces en su refugio, es allí donde doña Eulalia asume una realidad de víctima que esconde a los ojos de esa sociedad a la que muestra su ideal patriarcal.

### **Los espacios en transformación**

Hasta aquí la espacialidad de esta ciudad del Caribe colombiano podría ser vista de una forma bicameral que muestra una Barranquilla concreta que se concibe desde las representaciones del espacio y de sus significados sociales o desde los imaginarios de sus habitantes. Pero al reevaluar este dualismo, siguiendo el argumento de Soja, la novela de Moreno nos permite crear una alternativa de espacios otros. Una que comprende lo material y lo mental de la espacialidad pero que también comprende una espacialidad que se mueve más allá, hacia una forma diferente del pensamiento espacial. Dicho de otro modo, en la dialéctica de la espacialidad propuesta por Soja aparece en escena un tercer elemento que, aunque esté a menudo ausente en el discurso geográfico y sea siempre diferente de otros espacios —físico y mental o primero y segundo (62)—, también es depositario de los otros dos:

... a space of extraordinary openness, a place of critical exchange where the geographical imagination can be expanded to encompass a multiplicity of perspectives that have heretofore been considered by the epistemological referees to be incompatible, uncombinable. It is a space where issues of race, class and gender can be addressed simultaneously without privileging one over the other. ... (Soja 5)

Este elemento rompe binarismos sexuales, raciales, sociales y de género impuestos desde los órdenes simbólicos dominantes para convertirse en un tercer espacio que va de la mano con la alteridad o la otredad. No obstante, su presencia supone el abandono de las posiciones hasta ahora dominantes y excluyentes para dar lugar a otras interpretaciones de la realidad. En este sentido, esta alusión a los espacios Otros refuerza la presencia de



espacios en transformación que, como es el caso de algunos de los espacios presentes en la narración de *En diciembre llegaban las brisas*, luchan contra las ataduras de la educación religiosa y del sistema patriarcal. Son espacios en los que, por encima de todo, sus habitantes sueñan con liberarse de una sociedad dominada por hombres como Benito Suárez y de imposiciones morales, sociales y religiosas que coartan la libertad sexual y social. Así, si la casa es, según Bachelard, una cuna para la ensoñación, también puede ser vista como “a meta-space of radical openness where everything can be found, where the possibilities for new discoveries and political strategies are endless, . . . always searching for differences, an Otherness, a strategic and heretical space ‘beyond’ what is presently known and taken for granted” (Soja 34). Este es el caso de la Torre del italiano, habitada por la tía Irene. En ella observamos uno de esos espacios en los que se albergan habitantes cuyo esfuerzo radica en trascender oposiciones binarias de género, clase y raza. A diferencia de la casa de la tía Eloísa, la Torre del italiano evoca la libertad anhelada. Allí se eliminan las imágenes individualizadas reguladas por las representaciones del poder que, en el caso de la tía Eloísa, dominan sus espacios mentales y físicos llevándola a menospreciar el sexo masculino.

En este punto es importante recordar que, según Soja, los tres espacios son complementarios y se retroalimentan. Además de ser un espacio cerrado “por un espeso muro de piedras de cinco metros de alto” (274), la Torre del italiano ofrece la libertad de lo abierto: su ambiente es colectivo e impersonal. La presencia de “una pieza circular cuyas paredes eran paneles de espejos alternados con espacios abiertos por los cuales entraba la luz que filtraban los redondos ventanales” (293) le da un aire de apertura y libertad. Pero más allá de conmemorar las imágenes de un edén extinto y a diferencia de la casa de la tía Eloísa, la Torre del italiano sí tiene “algo de paraíso” (326). Dentro de sus paredes sus habitantes se rebelan contra todo acto de crueldad. Por ejemplo, los sirvientes son “obligados a dar refugio a cuanto perro hubiera sido apedreado o herido por la gente del vecindario e, incluso, a llenar . . . las escudillas de los gatos a fin de evitarles a estos, en la medida posible, la tentación de cazar ratas o comerse los huevos de los numerosos pájaros que anidaban en los árboles del jardín” (326); su tarea se orienta hacia la conservación de todo tipo de vida, eliminando incluso los eslabones biológicos de los seres vivos. También la tía Irene “había aprendido a aceptar la vida en su totalidad” (326) y, con este aprendizaje, logra conquistar el respeto por las diferencias.

Entre lo abierto y lo paradisiaco, la casa de la tía Irene se abre para mostrar al lector el salón de los espejos. Su presencia nos dirige a pensar directamente en la contraespacialidad o el estado invertido de los terceros espacios. Soja, basado en el ensayo “Des espaces autres” de Foucault, aborda el tema de las heterotopías como parte de ese viaje fructífero hacia un tercer espacio (162). Las heterotopías, según Foucault, aun estando en relación con todos los demás espacios, son espacios que los contradicen. Si las utopías —descritas por Foucault como lugares sin espacio real, irreales— son la perfección o el reverso de una sociedad, las heterotopías —descritas como utopías efectivamente realizadas— suponen un contraespacio, un espacio invertido que aunque está fuera de todos los espacios es posible localizar. Son entonces esos espacios donde todos los demás espacios reales están representados y al mismo tiempo invertidos; son además

absolutamente distintos del resto (Foucault). En su reflexión sobre las relaciones entre utopías y heterotopías, Foucault describe la utopía del espejo de la siguiente manera:

El espejo . . . es una utopía, pues se trata del espacio vacío de espacio. En el espejo me veo allí donde no estoy, en un espacio irreal que se abre virtualmente tras la superficie, estoy allí, allí donde no estoy, una especie de sombra que me devuelve mi propia visibilidad, que me permite mirarme donde no está más que mi ausencia. . . . (86)

Sin embargo, Foucault también ve el espejo como una heterotopía “en la medida en que el espejo tiene una existencia real, y en la que produce, en el lugar que ocup[a el sujeto], una especie de efecto de rechazo”. El teórico francés continúa:

. . . como consecuencia del espejo me descubro ausente del lugar porque me contemplo allí. Como consecuencia de esa mirada que de algún modo se dirige a mí, desde el fondo de este espacio virtual en que consiste el otro lado del cristal, me vuelvo hacia mi persona y vuelvo mis ojos sobre mí mismo y tomo cuerpo allí donde estoy. . . . (86)

En este sentido y como ningún otro espacio, la habitación de los espejos con sus “paneles de espejos alternados con espacios abiertos” (293) permite una libertad anhelada para aquellos que han tenido la oportunidad de perderse entre los reflejos. En los espejos se halla un desconocido en el que se sobrevive en el ensueño. Pero, lejos de lo perturbador que puede ser el descubrimiento de otro ser que nos habita, los espejos son para Lina un escape hacia el goce y la libertad que la apertura de ese contraespacio puede conceder. Presente y a la vez ausente, real e irreal al mismo tiempo, la sala de los espejos funciona como ese lugar invertido que les permite a sus habitantes escapar. Concebida por Lina como un privilegio, “un enigma que no sabía descifrar” (293), es un espacio para la ensoñación pero también para la reflexión. Dos elementos allí encontrados corroboran lo anterior: el piano y la presencia de los frisos que recorren sus paredes. Junto a “esa sensibilidad extrema, casi dolorosa, que sólo la música le permitía tolerar” (325), la tía Irene se concede la prerrogativa de protegerse de la maldad externa. A través de la música crea un mundo de ensueño, un segundo espacio que le brinda la posibilidad de reconfortarse. Los frisos, por el contrario, retratan una realidad simbólica comprometida con las realidades sociales. Desde ellos se expone la existencia de una dualidad que no solo parte de un mismo centro y da la idea de provenir de un mismo origen, sino que también parece exponer un proceso de reconciliación. Uno de los frisos, descubierto por Lina al despedir a su tía Irene, la incita a hacer una reflexión al respecto:

Al final de un largo pasillo se detuvo y acercó la vela al friso que recorría la pared. Lina se acercó a mirarlo. Lo que vio, no lo olvidaría jamás: vio una cavidad ovalada, y en su interior, y sin nada susceptible de sostenerlo, un objeto de metal brillante formado por dos especies de espirales que parecían compartir un mismo centro y cuyas curvas se desplazaban en sentido contrario hasta reunirse en su punto más extremo; la dualidad era sugerida porque sucesivamente cada espiral adquiría una fosforescencia azulada cuando se encontraba con la otra dejando imaginar un movimiento de pulsación perpetua o la ilusión de estar animada por una energía propia e indestructible. (393-394)

Entre la partida y el reencuentro de las dos espirales parece vivirse un proceso de reconciliación, noción que reafirma la existencia de las diferencias pero también la

insensatez de su imposición. Las dos espirales, como los seres humanos desplazados en sentidos contrarios, están sujetos a regresar a un mismo punto. Evidentemente, ese punto de partida en común declara la igualdad de sus orígenes. En ellos, una página en blanco ha sido escrita a partir de las imposiciones sociales que crean las dualidades entre los seres humanos.

Si bien el salón de los espejos se presenta en la novela como el máximo lugar de resistencia contra esquemas opresores, un tercer espacio que viene acompañado de una realidad más justa y menos hegemónica, otras imágenes encontradas en la Torre del italiano comparten precisamente esa “significación poética” a la que se refiere Bachelard (17):

... todos los salones conducían directamente, o a través de escaleras y corredores, a esa pieza donde tía Irene solía pasar las tardes; aparte del piano, no había más nada, y sin embargo, de ella emanaba una sensación de plenitud: quizá porque las baldosas del piso formaban un abigarrado mosaico de figuras geométricas pintadas en oro, azul y ocre; y los mismos colores y motivos se repetían en el cielo raso, espesa vidriera cuyos cristales tamizaban los rayos del sol convirtiéndolos en una luz inmóvil y dorada que los espejos reflejaban en el infinito. (293)

Entre la belleza de los colores, la elegancia de los mosaicos, la música del piano, el brillo del sol y la sensualidad de las luminosidades se conjuga un ideal modernista que nuevamente se apropia de la ensoñación. Lina se extravía en sus ilusiones y se aventura a conducir las “a la solución deseada: así la huida se transformaba en combate o el fracaso en victoria; así se realizaban sus deseos más embozados” (350). La casa ofrece entonces imágenes poderosas, consejos de una resistencia al dolor y al sufrimiento. Junto a los sueños, la evasión y la resistencia, como señala Bachelard, “[n]os reconfortamos reviviendo recuerdos de protección” (29). Así, entre sueños y recuerdos, la Torre del italiano evoca “una sensación de plenitud” (Moreno 293). Como en ningún otro espacio se permite una libertad anhelada por aquellos que han tenido la oportunidad de perderse entre sus “paneles de espejos alternados con espacios abiertos” (293).

De manera similar, la casa de Divina Arriaga, la madre de Catalina y “símbolo de todo cuanto la gente bien nacida debía condenar” (159), puede ser vista como un espacio para la liberación. Desde allí se transgreden la norma y los principios morales y religiosos a los que la sociedad barranquillera permanece atada. Porque durante los cinco meses que Divina Arriaga pasa en la ciudad de Barranquilla “derrumbando tabúes y convencionalismos” (163), es su casa el espacio para descubrir y permitir disfrutar los deseos antes reprimidos. Como afirma Bachelard, el beneficio más precioso de la casa es su capacidad de albergar el ensueño, de proteger al soñador, y de soñar en paz (29). La casa de Divina Arriaga, además de ofrecer este beneficio, también transgrede las restricciones impuestas desde la ciudad, ese primer espacio regido por órdenes represores y dominantes: “Entrando en su casa de Puerto Colombia cada quien tenía la impresión de escapar de la ciudad y según sus antojos se aventuraba en el laberinto de un yo desconocido por donde iba y venía hasta encontrar su verdad más profunda, aquella que podía conducirlo a la euforia o al suicidio ...” (164). En este encuentro con la liberación, la sociedad barranquillera se permite vivir esa autonomía coartada por los órdenes simbólicos dominantes. Lejos de restricciones sociales o de imposiciones moralistas, las circunstancias propicias que Divina Arriaga les ofrece a

sus invitados, “hasta entonces honestos” y caseros, les permite dar “rienda suelta a sus deseos con el furor que acompaña toda violación de lo prohibido” (162), es decir, se convierte en un espacio radicalmente libre:

... Divina Arriaga se limitó a crear las condiciones en las cuales sus supuestos amigos iban a encontrar la tentación. No se trataba solamente de prestarles una casa de más de veinte habitaciones, rodeada de un tupido jardín y frente a una inmensa playa donde a partir de las seis de la tarde cualquier pareja podía extraviarse sin que nadie lo advirtiera: sino de su tolerancia, de la facilidad con que acogía las confidencias femeninas y las intrigas de los hombres dejándoles enredarse en la cuerda que sus pasiones tejían... Sin buscarlo ni pedirlo, únicamente a causa de su fortuna, le había sido otorgado el poder de juzgar, pero en lugar de reprimir, liberaba. (163-164)

De esta manera, además de ser un espacio para la ensoñación, un segundo espacio desde donde se imaginan nuevas formas de liberación, la casa de Divina Arriaga es también un tercer espacio desde donde se rompen los discursos totalizantes. Desde allí se desobedecen las oposiciones binarias que encasillan en espacios consolidados y se subvierten las imágenes impuestas desde los órdenes simbólicos dominantes. En la preparación del Carnaval de Barranquilla, por ejemplo, Divina Arriaga impone una imagen parodiada de los convencionalismos sociales y religiosos cuando hace que desde su quinta del Prado salga la comparsa del carnaval. Colaborando en la organización de las comparsas construye una crítica a la sociedad de entonces y desestabiliza las imágenes impuestas por el statu quo. Así, desde la teoría del carnaval bajtiniano y a partir de la subversión de una sociedad que también se despoja de su carne para ser objeto de lo carnavalesco, observamos que Divina Arriaga desestabiliza esas imágenes dominantes dentro de las cuales el discurso imperante es el religioso:

... monjas de caridad empujando cochecitos de niños dentro de los cuales dormitaban hombres cubiertos de un simple pañal, las peludas piernas al aire y un biberón de whisky en la boca: colegialas en el uniforme del Lourdes perseguidas por viejos que les tiraban las trenzas con sonrisitas maliciosas: travestidos acicalados coqueteándoles descaradamente a los espectadores: cuatro madres católicas vestidas de mamasantas. En fin, el horror. (165)

En las manos de Divina Arriaga la clase media barranquillera se concede la libertad de actuar sin restricciones. Al mismo tiempo que deconstruye, Divina Arriaga construye una imagen más acertada de las realidades sociales: expone gustos por el alcohol y el sexo y, en la imagen de las monjas vestidas de mamasantas, el deseo fuera de los vínculos conyugales o religiosos. Como en los terceros espacios, su manera de vivir y mostrar el carnaval invierte categóricamente las oposiciones binarias y les brinda a sus partícipes la libertad de ser los protagonistas de su propia ensoñación.

Estos espacios de representación son propicios para la generación de contraespacios que surgen de los espacios subordinados o marginales como resistencia al orden dominante. Esto ocurre con la casa de Beatriz —esa mujer casada por conveniencia con Javier, “inexorable y puritana ... [que] había aprendido ... a fabricarse una imagen de persona impenetrable a quien nadie lograba sacar de su serenidad” (352)— que además de convertirse en un espacio para la lucha, para la construcción de la resistencia, confirma la

existencia de una transformación del sentido de la casa.<sup>6</sup> Inicialmente un espacio represivo en el que Beatriz había sido confinada al aislamiento y a la soledad —“... muy pocas personas iban a visitarla, las sirvientas eficaces no querían trabajar; no había aire acondicionado y hasta el agua era a veces racionada” (398)—, la casa se transforma en un espacio subversivo. El aislamiento de sus habitantes se combina con la falta de aire acondicionado y de agua en una ciudad conocida por sus altas temperaturas y con “el polvo que cubría los pisos y la humedad que carcomía las paredes” (398) para darle a esta casa una sensación de fatiga, infelicidad y desasosiego. La condición de este espacio, lejos de producir el regocijo de los espacios oníricos en donde sus habitantes encuentran la felicidad, produce un estado de amargura frente a elementos que en espacios abiertos llegan a producir placer, porque Beatriz “odiaba la arena que insidiosamente se filtraba por las rendijas de ventanas y puertas; y las lluvias de agosto porque anegaban el jardín salpicando de barro la terraza; y las brisas de diciembre que ponían un sabor de sal sobre la vajilla” (398). Las lluvias y la brisa, contrario a producir en este personaje la frescura anhelada en una ciudad tan calurosa como lo es Barranquilla, provocan en ella repulsión.

Así pues, a través de la recodificación del espacio, Beatriz produce nuevos códigos, nuevos significados que finalmente la conducen a liberarse de los preceptos machistas que le habían impedido el placer erótico. Luego de conocer a Víctor, “un supuesto revolucionario de mala ley ... [en quien vuelve] a extraviarse en la voluptuosidad que su marido le negaba” (401), la casa de Puerto Colombia adquiere la categoría de tercer espacio. Allí, Beatriz cobija insurgencias clandestinas que van en contra del orden social de una clase alta ligada con el capitalismo: “... [Beatriz] aceptó ocultar en el sótano de su casa los explosivos destinados a destruir la sociedad capitalista” (409). No obstante, la hospitalidad para con Víctor y su lucha armada nada tienen que ver con sus convicciones ideológicas o su deseo de ayudar con la causa social, incluso, “Beatriz se sentía culpable de su secreta aversión por un hijo del pueblo que partía a combatir por el movimiento revolucionario” (409). Su lucha es en contra de la muerte definitiva del placer erótico. En ese hijo del pueblo Beatriz descubre “las delicias de una voluptuosidad sin freno, no inhibida por el bochorno de revelarla ante un hombre de su misma clase que la condenaría invocando sus propios principios” (409). Así, liberada del régimen social, Beatriz manifiesta su capacidad de desear y, por ende, de disfrutar de un acto tan natural y placentero como el sexual.

Ahora bien, a diferencia de lo sucedido con Álvaro Espinoza, el suicidio no representa en Beatriz una incapacidad de encajar dentro de los órdenes que dominan sus ideales patriarcales. Para Beatriz el suicidio es un escape de las represiones sociales y psicológicas. Se libera a través de su muerte, pero también alecciona a su esposo, que la abandonaba por una joven amante; a su suegro, Gustavo Freisen, quien al impedirle salir del país con sus nietos la obliga a mantener la imagen de “una simple reproductora” (425) cuyo único valor había sido el de darle dos nietos blancos; y a su propia familia, donde “sus hermanos la creían demente” (425). En palabras de Jaramillo, “[e]l suicidio de Beatriz y la muerte de los niños es el acto final que cierra el ciclo de transgresiones, relaciones prohibidas y odios familiares” (125). En su esposo Javier, por el contrario, se observa la continuación del yugo

---

<sup>6</sup> Sobre la transformación del sentido de la casa como espacio antes represivo y ahora subversivo ver el artículo de Saladén Roa.

patriarcal. La casa de Beatriz es destruida por las llamas del incendio que, al tener una virtud de catarsis, “como si se disfrutara de la desaparición de todo para que cambie algo” (Baillon 270), revela una liberación de cualquier muestra de subyugación social, política y psicológica en las que en vida Beatriz había sido forzada a vivir.

Con su novela *En diciembre llegaban las brisas*, Marvel Moreno no trata de hacer una copia exacta de la ciudad de Barranquilla, una ciudad que sabe “cambia muy rápido” (Fourrier 23); al contrario, trata de revivirla. Aunque percibe a Barranquilla desde el desarraigo, con tonos de ira y de resentimiento, es la imaginación la que le permite revivir esa ciudad con nostalgia y desprender a sus personajes del pasado y de la realidad. La Barranquilla literaria, no obstante, alberga un retrato cercano a las realidades vividas en una ciudad que, como muchas otras, es regida por una ley que reprime y subyuga. Allí, las mujeres pueden ser dominantes pero también dependientes de los hombres; a su vez, ellos son víctimas inesperadas de los agravios del sistema machista que la sociedad impone o machistas opresores de la dignidad de la mujer. Pero si los prostíbulos son los lugares para la ensoñación, las casas quedan firmadas por una intimidad inolvidable porque o son los espacios de la ensoñación o son los espacios de las periferias. Las casas de *En diciembre llegaban las brisas* son herramientas de análisis que permiten descubrir el alma de sus habitantes. Como especie de santuarios femeninos cada casa representa, en el sentido propuesto por Bachelard, realidades oníricas a través de las cuales sus habitantes se dan a la búsqueda de espacios libres. No en vano en algunos de estos espacios sus habitantes encuentran la felicidad, porque dentro de sus paredes imponen o construyen formas de vida que no hubieran podido vivir en el mundo exterior. La tía Eloísa construye una distancia con realidades sociales impuestas y se libera de preceptos y discursos machistas. La madre de Dora, por el contrario, se mueve en un espacio dentro del que revive sus ensueños ligados a la imagen emitida desde los discursos machistas.

Como hemos visto, los espacios proponen también unas dimensiones diferentes de la espacialidad que se mueven más allá de lo concreto y lo imaginado/soñado. Con este planteamiento se nos permite pensar los espacios presentes en la novela de Moreno de una manera diferente, como espacios que comprenden las dimensiones materiales y mentales, pero también como espacios que van más allá y que comprenden realidades Otras. Es el caso de la casa de la tía Irene, desde donde se rebelan contra todo acto de crueldad; o la casa de Divina Arriaga, desde donde se desestabilizan imágenes impuestas y se rompe con la visión binaria de los enfoques objetivista-materialista y subjetivista-idealista arraigados en la ciencias sociales; o la casa de Beatriz, convertida en un espacio para la lucha en contra de la muerte definitiva del placer erótico. Marvel Moreno no crea con los espacios físicos de su novela solo objetos de la represión, sino espacios poéticos donde trasciende el alma humana.

### Obras citadas

- Ángel Rivera, Miguel Arnulfo. "Barranquilla: Una mujer no-velada *En diciembre llegaban las brisas* (una novela de ciudad de Marvel Moreno)". *La obra de Marvel Moreno: Actas del coloquio internacional, Toulouse 3-5 de abril de 1997*. Ed. Jacques Gilard y Fabio Rodríguez-Amaya. Viareggio: Baroni, 1997. 79-86. Impreso.
- Bacca, Ramón Illán. "Sobre Marvel Moreno". *La obra de Marvel Moreno: Actas del coloquio internacional, Toulouse 3-5 de abril de 1997*. Ed. Jacques Gilard y Fabio Rodríguez-Amaya. Viareggio: Baroni, 1997. 87-91. Impreso.
- Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. Trad. Ernestina de Champourcin. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000. Impreso.
- Baillon, Florence. "En diciembre llegaban las brisas de Marvel Moreno: Cuerpo a cuerpo, la desvalorización de la sexualidad femenina". *Revista iberoamericana* 71. 210 (2005): 263-273. Impreso.
- Burgos, Elizabeth. "Femineidad, feminismo y escritura: Negación del deseo, poder de la madre y escritura en la narrativa de Marvel Moreno". *La obra de Marvel Moreno: Actas del coloquio internacional, Toulouse 3-5 de abril de 1997*. Ed. Jacques Gilard y Fabio Rodríguez-Amaya. Viareggio: Baroni, 1997. 99-106. Impreso.
- García Canclini, Néstor. "Diálogo con Néstor García Canclini: ¿Qué son los imaginarios y cómo actúan en la ciudad?" Entrevista por Alicia Lindón. *EURE* 33.99 (2007): 89-99. Impreso.
- Foucault, Michel. "Los espacios otros". Trad. Luis Gayo Pérez Bueno. *Astrágalo* 7 (1997): 83-91. Impreso.
- Fourrier, Jacques. "La personalidad de Marvel Moreno". *La obra de Marvel Moreno: Actas del coloquio internacional, Toulouse 3-5 de abril de 1997*. Ed. Jacques Gilard y Fabio Rodríguez-Amaya. Viareggio: Baroni, 1997. 21-29. Impreso.
- Jaramillo, María Mercedes. "La mujer como objeto en los pactos sociales". *La obra de Marvel Moreno: Actas del coloquio internacional, Toulouse 3-5 de abril de 1997*. Ed. Jacques Gilard y Fabio Rodríguez-Amaya. Viareggio: Baroni, 1997. 117-125. Impreso.
- Laffite-Carles, Christiane. "Visiones de la vida diaria en Barranquilla: De Marvel Moreno a Lola Salcedo". *Huellas: Revista de la Universidad del Norte* 54 (1998): 10-17. Impreso.
- Moreiras, Alberto. *Tercer espacio: Literatura y duelo en América Latina*. Santiago: LOM, 1999. Impreso.
- Moreno, Marvel. *En diciembre llegaban las brisas*. Bogotá: Norma, 2005. Impreso.
- Posada Carbó, Eduardo. "Barranquilla en la visión de Marvel Moreno: Reflexiones de un historiador de la ciudad". *La obra de Marvel Moreno: Actas del coloquio internacional, Toulouse 3-5 de abril de 1997*. Ed. Jacques Gilard y Fabio Rodríguez-Amaya. Viareggio: Baroni, 1997. 61-69. Impreso.
- Saladén Roa, Álvaro. "En diciembre llegaban las brisas, de Marvel Moreno: Visión irónica como subversión y afirmación paradójica de la realidad". *Letralia: Tierra de letras* 12.178 (2007): s. pág. Electrónico. 17 dic. 2013.
- Soja, Edward W. *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Cambridge: Blackwell, 1996. Impreso.