



La argentina que se
volvió colombiana

Marta Traba y la escritura femenina

Juan Gustavo Cobo Borda

Estamos en Cartagena de Indias, en el tradicional barrio de Manga. En una de esas casas con columnas griegas y un jardín que semeja una selva llena de misterios. Allí un hombre resignado, quien se ha limitado a vivir la vida dispuesta por los demás, aguarda la llegada de un taxi que lo llevará al aeropuerto. En esos momentos en el pórtico repasa su existencia.

Su madre, llamada Laura; su mujer, también llamada Laura; su hijo que parece repetir sus gestos; y sus viejos terrores infantiles ante esas bugambilias que ocultaban arañas. “Esta deserción le recuerda su perpetua molicie, su vida transcurrida entre siestas interminables, el ocio abrumado por el calor, la somnolencia aterciopelada de los cuartos penumbrosos, las huidas irregulares hasta la playa, a recordar el mar que no se ve nunca desde Manga” (p. 16).¹

El plato donde comió el presidente Rafael Núñez, en

la vitrina; y una sensación de ruinas y decrepitud, impregnándolo todo, en esos personajes que huyen del sol para preservar la blancura clasista de su piel. En todo caso, el viaje que emprenderá hacia Estados Unidos, sin finalidad aparente, sólo porque todos lo hacen y tiene dinero para hacerlo, lo alejará por un tiempo de esas férreas y determinantes raíces. “Se siente acometido de un súbito espanto por la obsesiva repetición de las cosas” (p. 15), dice en algún momento; y esos ritos invariables, ese sacudir el polvo a los mismos objetos sagrados de la rutina —un baldaquino, un espejo— sólo parecen haber tenido un momento de ruptura. Cuando Laura, su mujer, ocupó la cama de Laura, su madre, convirtiéndose en “un misterio abierto ante sí explorable y terrible” (p. 13). “Laura derramada en los espejos, abierta, multiplicada, ocupando la totalidad del espejo” (p. 13). Con la aquiescencia de la madre, esta nueva Laura reanudará la

estirpe, prolongará la ya dilatada caída: reuniones con las amigas, entre semana; almuerzo con los padres, el domingo; y el recurrente ir y venir, entre Manga y el centro; el centro y Bocagrande, que esclarece el título de esta segunda novela de Marta Traba: *Los laberintos insolados*, que publicada en septiembre de 1967, mostraba un cambio decisivo en sus intereses. Nacida en 1928, sólo en 1966, al ganar el premio de novela Casa de las Américas, en La Habana, con *Las ceremonias del verano*, había hecho pública la otra faz de su tarea expresiva; ya no la crítica de arte, atenta a un objeto exterior, óleo, grabado, escultura, sino atenta a ella misma, al ritmo de su respiración como escritora, que, no lo olvidemos, se inició en 1951 con un libro de poemas: *Historia natural de la alegría*.

Ese contrapunto, siempre presente en ella, entre creación y reflexión se materializaría muy pronto en sus planteamientos sobre la escritura, a

nivel teórico. En su entrevista con Magdalena García Pinto, en 1983, dirá:

Yo no veo esa distancia ni ese enfriamiento en la escritura femenina tipo; por el contrario, es una narración directa, reiterativa, emotiva, más semejante a la tradición oral que el texto masculino. La escritura masculina es más especulativa, más capaz de armar un panorama general que englobe los detalles, más impúdica en la confesión de realidades humanas, más sexual (en la actualidad, claro). La femenina, paralelamente, resulta más emocional, mejor dotada para ver los detalles que la totalidad, más púdica (o romántica) para contar la relación amorosa; prefiere, sin duda, el erotismo a la pornografía (p. 346).

Tal es el clima que busca recrear en *Los laberintos insólidos* cuando ya en Nueva York, el protagonista, llamado Ulises Blanco, conoce en el bar del hotel a Trizzie Baldwin, “treinta años, uno setenta de estatura”, quien decide llamarlo Henry “precisamente porque es trivial” (p. 26), y hacerlo parte de su vida, en una peripecia un tanto inconvincente. Ella, culta, liberada, conduciendo un jaguar, y casada con un hombre que le dobla en edad, pasa sus vacaciones en la propia Nueva York, alojada en un hotel y redescubriendo la ciudad que transita todos los días. En ese esquema, Ulises-Henry será la figura exótica, de Colombia, África; el niño, un tanto perplejo, que descubre el Central Park y la ansiedad irreprimible de esta nueva relación.

“Desearla, perseguirla, necesitarla, maltratarla hasta liberarse de su dominio o ceder a él por entero, incondicionalmente rendido, claudicante” (p. 38).

Este descubrimiento, entre las cuatro paredes de un cuarto de hotel en Nueva York, lo que hará, en definitiva, es revelar a los protagonistas. Ulises reconocerá su fidelidad a esos muebles de su casa, al nunca haber podido “abandonar completamente algo que ha sido mío. Cargo con todo y voy agregando piel sobre piel, hasta que el peso de tantas cosas me fatiga y me lleva a la inercia, al recuerdo” (p. 92).

Ahí es cuando Trizzie comprende que su amante sigue atrapado por su infancia, por el recuerdo de su madre, por la casa en sombras, y que ese eclipse que es el amor: “alucinante y mágico vacío donde el cuerpo levita y no sólo pierde al fin el acoso de ser él mismo y también los demás, sino que pierde su propio peso, se vuelve errático y deja de supeditarse, de ser doblegado y violentado por las cosas”, le permite también a ella mirar de frente esa futura pérdida y enfrentar su propio vacío. Ella es Circe, la hechicera que reduce a cerdos los caídos en sus redes, pero que también llora por ser como es. A partir de esa mutua indefensión se encuentran por fin unidos:

“[...] entonces con un amor furioso trató de borrar en ella ese error de naufragio que también se apoderaba de él ante sus lágrimas y se amaron con igual ferocidad por abatir el indefinido, pavoroso oleaje, que los sacara de ese fondo sin vida a que habían llegado, que los eximiera de ese entrevistado exterminio de sí mismos” (p. 68).

El amor como destrucción. Como renacida ave Fénix de las cenizas de nuestras incompetencias, cobardías y fracasos. Ruinas e indolencias. El amor

que, en el éxtasis mayor, prevee su inexorable hundimiento. De ahí que los veinticuatro días que ha vivido con Trizzie, en su periplo de Ulises tropical descubriéndose a sí mismo, concluyan de golpe, abandonado en Nueva York y descendiendo a los infiernos “hasta que la posesión volvió a retomar su aspecto secular de carnicería sublime, de total autodestrucción” (p. 80). El bar L., el saxofonista negro, la sordidez de la covacha donde este mal vive y la intuición de la relación perversa de esa blanca con aquel negro.

Todas las relaciones resultan trágicas, como lo señaló María Zambrano: “Nadie entra en la nueva vida sin pasar por una noche oscura, sin descender a los infiernos según reza el viejo mito, sin haber habitado alguna sepultura” y a él sólo le quedaba la fuga perenne. El huir a Francia dejando atrás esa Circe en pos de una paciente Penélope, con todo el peso a las espaldas de las cartas anodinas con que su mujer no le deja olvidar asuntos terrestres de restauración, decoración y cambios de mobiliaria. Como le había preguntado Trizzie una vez escuchó tales banalidades: “—Tu amas esos muebles?” (p. 57).

La estadía en Francia, su encuentro con una joven colombiana que reside allí, Elena, y los paseos turísticos que emprenden juntos, a Versalles o Chartres, acentúan aún más lo irreal de este viaje, de esta odisea de bolsillo. El encuentro no se da, ella continuará tejendo escarpines para el hijo de su matrimonio con un francés (ya lleva mil trescientos pares) y Ulises parecerá convertirse en un intelectual, leyendo el *Retrato del artista adolescente* de James Joyce, además de

su conocimiento de la historia del arte, que atribuye a mirar álbumes de reproducciones, en su soledad de niño único en casa grande, pero que en realidad corresponde a la autora misma, debatiéndose con una materia narrativa cada vez más exigua. Este pasivo antihéroe no tiene el peso de los marginados personajes de Samuel Beckett. Pero esta fuga, este viaje a una Ítaca imprecisa, da nulos resultados.

“Había algo de irremediablemente mezquino en ese recorte de la vida, recorte voluntario aspirando a una tranquilidad ficticia, hecha de ínfimas trai-



Marta Traba en Caracas (década del setenta)

ciones, de infracciones sin importancia” (p. 125).

Se comprende entonces como alguien fragmentado, parcial, incapaz de asumirse como totalidad; y en cierto modo excluido de todo contacto real, tal como se comprueba luego en el crucero por el Mediterráneo, de cuarenta y dos personas rumbo a Grecia, donde sólo el diálogo de un niño que se siente capitán de barco y dirige las imaginarias maniobras, le restituye su fascinación por el océano y sus sueños de infancia.

“Entiende que el misterio reside en que todo lo que le rodea excede siempre su posibilidad de comprensión” (p. 134).

La casa y el viaje. La fuga y el arraigo; entre esas polaridades fluye la novela y se trasluce el carácter del personaje: Ulises Blanco, treinta y cuatro años, nativo de Cartagena y de profesión rentista. Como dijo Victoria Verlinchak en su biografía: *Marta Traba, una terquedad furibunda*.²

“Los desplazamientos geográficos acompañan el más importante itinerario interior del personaje, que transita una asfixiante realidad y ansía huir de ella. El pesado recuerdo de su infancia, un presente incierto, pero deseoso de liberación, y un regreso sin gloria dan cuenta de este viaje de introspección psicológica” (p. 181).

Esta “fuga anhelante de sí mismo” (p. 135), hace que Ulises vuelva a Ítaca, despierte a su hijo Telémaco y recobre a su mujer, después de “haber recorrido el dolor lacerante de ser libre” (p. 168). Allí está la salida mole de piedra y sombra del castillo de San Felipe, la modernización, en plástico y metal, de la vieja mansión; las sirvientas negras, y ese personaje disuelto, “al cual ha desarmado pieza a pieza” (p. 170). El final es igual al comienzo, en un círculo que se cierra. Sólo que al pensar en el pórtico donde empezó todo, sabe que este escenario antiguo había sido apenas el marco “para alguna tragedia que no había encontrado un héroe capaz de representarla” (p. 173).

Dedicada a Juan Rulfo y Alejo Carpentier la novela había buscado armar una estructura de sentido que, con los referentes clásicos de la *Odisea* de Homero y el *Ulises* de Joyce, diera sen-

tido a esas existencias crepusculares, presas de una borrosa tradición, ya desfalleciente. Por ello, la renovada luz pondrá cada cosa en su sitio, aclarando función, nombre y destino. Mostrando las tensiones de clase y raza con los negros que habitan la casa del fondo y cumplen tareas domésticas en esa mansión resquebrajada.

Con su bella capacidad descriptiva, en tonos y atmósferas, en cambios de ánimo, en punzante agudeza poética, supera lo esquemático de algunos planteamientos de índole existencial, con este saldo válido: “él había traicionado la penumbra y la quietud, había traspuesto los límites de la vida y detrás había hallado cosas espléndidas y terribles, de las que ya nunca podría deshacerse” (p. 159).

II

Años más tarde, en 1985, en un libro titulado *La sartén por el mango*, Marta Traba aportó una reflexión sobre la escritura femenina. Allí situó el trabajo del escritor como algo que se da en un mundo “sin ninguna unidad y coherencia”, un caos vivido, al cual éste le otorga un sentido: al pensarlo le da coherencia, lo enmarca en un sistema, por más que éste —el texto de la novela— muestre la incoherencia del mundo. Es entonces la técnica, más convincente cuanto más autónoma, el microcosmos que nos permite comprender, evaluar, sentir el ancho y desorganizado cosmos que nos rodea, en el cual vivimos, ahogados; y sobre el cual carecemos de distancia, para asumirlo y comprenderlo. Son entonces esos personajes —el correlato objetivo, del que hablaba Eliot— los intermediarios que nos permiten visualizar

pasiones, torpezas, éxtasis y caídas inexpresables de otro modo. Resume, entonces, en cinco puntos lo que ella denomina: “hipótesis sobre una escritura diferente”.

1) Los textos femeninos *encadenan* los hechos sin preocuparse por conducirlos a un nivel simbólico.

2) Se interesan preferentemente por una *explicación* y no por una interpretación del universo. Explicación que esclarece, en primer lugar al autor, haciéndole nítido lo confuso.

3) Se produce una continua intromisión de la esfera de la realidad en el plano de las ficciones, lo cual tiende a empobrecer o a eliminar la metáfora y acorta notablemente la distancia entre significativo y significado.

4) Se subraya permanentemente el detalle, como pasa en el relato popular, lo cual dificulta bastante la construcción del símbolo.

5) Se establecen parentescos, seguramente intuitivos, con las estructuras propias de la oralidad, como repeticiones, remates precisos al final del texto y cortes aclaratorios en las historias.

Luego de mencionar algunas autoras que había estudiado en la Universidad de Maryland (las brasileñas Lygia Fagundes Telles y Clarice Lispector, la puertorriqueña Rosario Ferré, las argentinas Elvira Orphée, Alicia Steimberg y Liliana Heker, las mexicanas Rosario Castellanos y Elena Poniatowska, sobre cuyo libro *Fuerte es el silencio* había escrito una reseña en 1980) concluye al afirmar la posibilidad de “otro discurso, otro discurso paralelo a la vida en cambio de serie divergente, donde el testimonio y la experiencia no se enfriaran en una

estructura que era el material, sino que se acumularan en una suma irrevocablemente mezclada con el material vivido”.

Así los textos estudiados, más los de Doris Lessing, Jean Rhys, Flannery O’ Connor o Carson Mc Culler, resultaban distantes de las “estructuras abstractas” como próximos “a ritos, convocatorias, profecías, miedos, violencias”. Para concluir: “Esto confiere al nuevo discurso, al otro discurso, al discurso femenino, una alta emotividad, emotividad que a su vez reposa mucho menos en la invención que en la memoria”.

Memoria sobre la cual vuelve en las dos últimas novelas suyas: *Conversación al sur* (1981) y *En cualquier lugar* (1984). Pero a lo que ahora quisiéramos referirnos, en primer lugar, es a la memoria presente en la tradición Latinoamérica escrita por mujeres, en la generación anterior a la suya que abarca autoras como la chilena María Luisa Bombal (1910), la argentina Silvina Bullrich (1915) y la mexicana Elena Garro (1920). *Los recuerdos del porvenir* (1963) de la última, y *La amortajada* (1938) de la primera, nos certifican sobre la calidad indudable de estas indagaciones, bien sea acerca de la individualidad intransferible de una muerta o de la memoria colectiva de un pueblo, Ixtepec, en épocas de revolución. Por su parte Silvina Bullrich dijo en un ensayo de 1956, “La mujer en la novela femenina”, lo siguiente:

La novela femenina actual es como una antorcha que las mujeres de distintas edades y distintos países se van pasando la una a la otra al mismo tiempo que se murmuran al oído el gran secreto de la sinceridad. Hasta ahora, según las convenciones

sociales y literarias, el hombre era el rey del mundo; la mujer temblaba al oír su paso y temía que hiciera peligrar su virtud. La mujer se aburrió de ese hermoso cuento de hadas y con un brusco pase de prestidigitador se las arregló para que aquel que creía forzar las puertas las encontrara abiertas y se sintiera menos seguro al volver a cerrarlas tras sí.

Un paso adelante en tal sentido lo dan las diversas ficciones que Marta Traba imaginó y que nos remiten, de nuevo, a su trabajo original como crítica de arte.

III

Escribe Marta Traba en *Marcha* de Montevideo en 1969: “Durante diecisiete años que actué, viví y quise entrañablemente a Colombia fui alternativamente una gloria nacional mientras elogiaba hechos, actuaciones o modalidades vernáculas, y una extranjera perniciosa cuando las atacaba” (p. 346).

Entre estos dos extremos se desarrolló su actividad como profesora, periodista, crítica de arte y simplemente escritora. Y era justo que entre los doscientos títulos de la Biblioteca Ayacucho se reuniera una parte viva y vehemente de su tarea. Debo ponderar, con entusiasmo, y en primer lugar, el hecho de que tengamos por fin en la Biblioteca Ayacucho un repertorio accesible de la cultura latinoamericana, que este proyecto, al cual siguió tan de cerca, con respetuoso entusiasmo, fuera la razón de ser, en sus últimos años, de su compañero afectivo e intelectual, el uruguayo Ángel Rama. Por ello, *Mirar en América*,³ es el complemento necesario de su narrativa. En primer lugar, la crítica de arte:

¡qué acuciosa agudeza en el análisis de los pintores que amaba! Nunca son vistos como una aventura individual sino en el tejido social, en el entramado cultural, y en su capacidad imaginativa personal. Dice, por ejemplo: “En García Márquez como en Botero la acción es una pura peripecia y siempre es sobrepasada por el valor de la inercia; por eso el mundo de Botero es absolutamente inmóvil y los gestos parecen el recuerdo de cosas que nunca ocurrieron” (p. 120).

La estrechez provinciana, la pequeñez de miras es rota desde sus primeros libros, como *La pintura nueva en Latinoamérica*, por la cadena de visiones que se extienden, en afinidades, por todo el continente: de Tamayo, en México, a Amelia Peláez, en Cuba; de Obregón, en Colombia, a Fernando de Szyszlo, en el Perú. Pero lo que este libro pone de presente, hable de Bolivia o Puerto Rico, es cómo la fragmentación balcánica del continente no ocultaba los problemas comunes, como reelaborar una herencia, trátase del caso del indigenismo, tan agudamente cuestionado en la versión picassiana de grandes puños cerrados, propuesta por Guayasamin y sus convencionales retratos de también convencionales figuras públicas. La denuncia obvia.

De ahí surgen sus conocidas tesis sobre un arte de la resistencia, al mostrar cómo el mimetismo dependiente de las propuestas norteamericanas tergiversaba el carácter original, en tantos casos provinciano, del mismo arte norteamericano, tan peculiar en sus orígenes puritanos, tan dual en su relación conflictiva con Europa, tan impregnado de esa utopía

de la ciudad sobre la colina y de esa otra utopía viajera hacia el oeste, que luego invertiría su despliegue horizontal en la tierra por el ascenso vertiginoso de los rascacielos. En tal sentido, la fuerza analítica de Marta Traba resultó única.

Mostró cómo los medios de comunicación masiva, de un proyecto imperial, colonizaban telas y conciencias y dejaban a los artistas en un limbo desasido de todas sus raíces. Convencidos de que así las metrópolis los reconocerían cuando no eran más que exótica periferia, minoría que no formaba parte del canon de la modernidad.

En 1965, en la legendaria revista *Eco*, Marta Traba envió una muy hermosa crónica sobre México. Decía allí: “*Pedro Paramo* es una de las más grandes novelas contemporáneas latinoamericanas; no pienso en muchas más sino en *Rayuela* de Cortázar, en *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa, y en *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier”.

En tal sentido, valoremos lo sagaz de sus lecturas, pero también destaquemos la agilidad fresca y apasionada de su escritura. Si bien algunas de sus referencias hoy nos resultan, en el alud de las modas, antiguas como las de Marcuse, su prosa sigue conservando poder de iluminación y de impugnación. Se había iniciado como poeta en el Buenos Aires de 1950 y cuando volvió a residir en el Río de la Plata, en el Montevideo del 108 —una ciudad de gente que “trajina todo el día y con la cual me disputo cuerpo a cuerpo para tomar el 108”, ciudad que luego pudo observar a sus anchas “en el recorrido pesado y elefantiasco del bus hasta Carrasco” (p. 326)—, vemos cómo,

en la nota efímera del periódico, la mirada analítica del crítico se hace más válida con el ropaje sugerente del narrador. Y el afán de promover un arte auténtico, abierto al mundo, contrasta con esos laberintos, donde la identidad del personaje termina por dibujarse apenas como un signo de interrogación, incapaz de sobrepasar la larga sombra de una herencia que se remonta a la colonia. Pero el salir de Colombia, volver al Río de la Plata, perderse en el anonimato maquinal de las grandes ciudades, hizo que la argentina-crítica de arte se volviera la colombiana-novelistas, preguntándose por qué los hombres colombianos albergaban un vacío tan grande cuando se veían enfrentados al mundo. Seguían siendo tan niños que añoran la madre primordial, incapaces de abandonar el útero protector. ■

Juan Gustavo Cobo Borda
(Colombia)

Poeta y ensayista. Fue director de la revista *Eco* de Bogotá. En 2006 la editorial Taurus publicó *Lecturas convergentes*, un análisis de Gabriel García Márquez y Álvaro Mutis. También es autor del *Lector impertinente* (2004), *Lengua erótica* (2004) y *Cuerpo erótico* (2005).

Notas Bibliográficas

1. La novela *Los laberintos insolados* (1967) fue publicada por Seix Barral en Barcelona, de donde provienen todas las citas. El interés por el trabajo de Marta Traba como crítica de arte se ha incrementado en los últimos tiempos, con varios trabajos, no así sobre su narrativa. En todo caso, es de interés el volumen colectivo coordinado por Ana Pizarro: *Las grietas del proceso civilizatorio: Marta Traba en los sesenta* (Santiago: Lom Ediciones, 2002, 127 p.).
2. Victoria Verlincha K. *Marta Traba, una terquedad furibunda*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Tres de febrero, 2001.
3. Marta Traba. *Mirar en América*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 2005, 430 p.