

# AXIOLOGÍA DEL LENGUAJE EN LA ESCRITURA FEMENINA: “EN CUALQUIER LUGAR” DE MARTA TRABA.

**Annunziata O. Campa**  
Universidad de Pisa. Italia.

*El exilio revolvió todas las cosas y las desquició  
brutalmente; pero también las puso en claro.*

(Marta Traba)

## 1.—MARTA TRABA: EL OFICIO DE ESCRIBIR.

Humanista por vocación y formación, Marta Traba<sup>1</sup> a través de toda su obra se ha revelado una escritora de exquisita sensibilidad. Es así que escribir constituye, para esta colombiana ejemplar, un baluarte de una imperiosa necesidad de comunicar. Comunicar con una explícita voluntad y como un acto de entrega de suprema redención personal.

Como escritora de arte, este objetivo primordial es una de sus pasiones obsesivas.

En un texto de 1959 afirma que:

el único fin de la crítica es aquel que señala tan admirablemente Croce —cuya inteligencia ha sido mi permanente guía—, al decir qué sólo puede realizar un acercamiento entre el público y la obra de arte; apasionarlo por ella e iniciarlo en su misterio.<sup>2</sup>

El público, como destinatario, según sus propias palabras, es pues el «único que recibe —o deja perder— la acción de la crítica».

Las etapas de su labor intelectual están marcadas por la comunicación como símbolo, y la palabra como instrumento idóneo para el cumplimiento de este objetivo.

El primer encuentro con la palabra lo tiene con el poemario *Historia natural de la alegría* (1951), tomando conciencia del gran poder de transformación que esta posee a través de la metáfora.

De la poesía escrita, su acción creativa se dirige ahora a la poética visual, en la práctica de la crítica de arte. En esta militancia, parte fundamental del legado de su obra, se ejercita como interlocutora personal con la obra de arte, estableciendo con ésta, y con el público —como interlocutor impersonal— un diálogo en el que resuelve y sintetiza su concepción ideológica.

Su labor crítica presenta validez, a partir de la conciencia que adquiere sobre el hermetismo del arte contemporáneo, de su aparente ilegibilidad y de la necesidad cada vez mayor de develar sus códigos secretos. Sin preguntarse sobre la utilidad o inutilidad de sus batallas —como quien ya ha resuelto un enigma— su crítica se convierte en el documento de un testimonio de excepción, en un acto de ética y porque no en una actitud política.

De modo que en un texto de 1966 afirma:

Así como los economistas y sociólogos han emprendido seriamente el estudio a fondo de la vida de la pobreza, la miseria o el subdesarrollo, así también los críticos debemos examinar los antecedentes culturales y específicamente las formas de colonialismo cultural sucedidos a través de los siglos para saber por qué estamos desembocando en un arte mimético con el espinazo quebrado que abdica de antemano los intentos de llegar a ser original.<sup>3</sup>

En Marta Traba el oficio de escribir es pues el resultado de un proceso de sublimación de la palabra. Todas las conclusiones de su escritura por ende se caracterizan por una estética libre de las ataduras de una lógica racional.

Y si «palabra» y «lenguaje» —apelando a la teoría saussuriana— son en su interdependencia dos conceptos diferentes, el proyecto del acto de escribir en Marta Traba parece sufrir un derrotero que parte de la metáfora, como «palabra en acción», para incorporarse de manera inevitable, hacia los laberintos insondables del «lenguaje» como narrativa.

En posesión de una dinámica catártica Marta Traba testimonia, siempre en una perspectiva confesional, mediante el lenguaje y su uso, una voluntad de contar historias vividas, creando un cuadro tanto real como imaginario, en una actitud ética ejemplar.

Las obras de Marta Traba no nacen una independiente de la otra; nacen como parte de un hilo que viene lentamente devanándose.

Su primera novela *Las ceremonias del verano* (1962) paga el tributo del aprendizaje y le sirve para afinar algunos rasgos que en obras posteriores se identificarán en una constante: la poética que trata de convertir cualquier fragmento de la vida real en un pre-texto para profundizar los procesos humanos bajo el canon privilegiado de la palabra.

Los temas recurrentes en su obra son el amor, los sentimientos, el contacto fugaz, la posesión interior de lo perdido; un deslumbramiento ante el panorama del mundo y su vivencia, acompañado de un deseo de poseer, participar, vivir, entremezclarse con él.

Problemáticas que resultan más evidentes en su segunda novela: *Los Laberintos insolados* (1967). Apoyándose incidentalmente en los modelos de transposición Joiciana, remeda los ciclos odiseicos. Tema que estaba subyacente ya en *Las ceremonias de verano*, y que establecía el orden estructural al libro; orden al que ahora Marta Traba vuelve a apelar para insistir en aquellos otros rasgos específicos de su creación: el viaje, los encuentros y «desencuentros», la sensación perenne de una suspensión de la emotividad, la vivencia paralizante, el afán, el desorden y la aventura que imponen la continuidad despersonalizante del mundo presente.

Su narrativa parece comprobar que en la ficción es posible decir lo que se piensa y que existe también una relación entre texto literario y la crítica como inter-texto.

De otra parte, su literatura es temático —política en la medida en que trata de anular los vicios del planfeto, apelando a la descripción de una realidad históricamente inaceptable. En *Conversación al Sur* (1981) Marta Traba plantea, a través de voces, los grandes conflictos creados por los efectos coercitivos de las dictaduras en el triángulo geográfico que comprende Montevideo, Buenos Aires y Santiago de Chile en la década que va de 1970 a 1980.

Según su declaración esta novela la ha escrito

preguntándose cómo, por qué, qué pasó en nuestro mundo, como se desbarató mi mundo burgués, mis ilusiones burguesas; qué pasó con nuestros hijos, qué hicimos, Dios ¿qué les hicimos?, en que sitio de pavor y muerte nos hemos colocado. Pero si todo esto me llevó a escribir el libro, a llevarlo hacia atrás y adelante como una terrible y precisa construcción especular en que cada cosa se refleja en cada cosa y queda encerrado, finalmente, en un cuarto de espejos IG he escrito también para la gente que me ayudó y confió en mí.<sup>4</sup>

Esta concepción problemática y emblemática de su literatura se perpetúa en su obra posterior *En cualquier lugar* (1984), novela axiomática del sentido y la consecuencia de escribir en América Latina, donde «escribir es una

batalla contra la injusticia y contra el caos, contra los silencios impuestos, contra las continuas agresiones [...]»<sup>5</sup>.

Escribir entonces es un compromiso que implica conjugar, en una multitud de planos, el espectro social y político de un Continente. He aquí el logro de Marta Traba novelista: visualizar en una intensa síntesis las variantes infinitas de los conflictos humanos y sus circunstancias.

## 2.—DEL EXILIO A LA NOSTALGIA.

Si *Conversación al Sur* —escribe J. G. Cobo Borda— es la novela de la represión y la tortura<sup>6</sup>, *En cualquier lugar* es el informe por antonomasia sobre el exilio. Resulta así evidente que esta última novela póstuma es complementaria de las otras.

Desde el título, la novela configura el concepto de que en cualquier lugar es posible la continuidad de una vivencia, sobre la base de la experiencia y de las sensaciones y cogniciones aprendidas en tiempos anteriores. Y que ahora, después de tantas pruebas superadas, esta memoria vuelve a manifestarse como una verdad desnuda y palpable, que remueve el pasado y con éste la convicción de que un valor humano, aunque perdido, prolonga su validez —como entidad de todo ideal— en el tiempo.

Para Marta Traba no ha sido fácil sustraerse a ciertas sugerencias; el tema del exilio —en cierto modo experimentado por ella— es abordado como una presencia profunda.

Por otra parte, —como afirma Mario Benedetti— el deber primordial que tiene un escritor del exilio es con la literatura que integra, con la cultura de su país<sup>7</sup>.

El exilio —añade Benedetti— es casi siempre una frustración, aun en los casos en que la fraterna solidaridad mitiga la nostalgia y el desarraigo<sup>8</sup>.

Estas circunstancias determinan una sucesión de influencias singulares que se convierten en un «orden literario», destinado a difundirse y a generalizarse en la novela.

En virtud de este orden, el recurso a diversas palabras repercute en una sagaz apropiación del lenguaje. En la problemática del exilio, el término recurrente, que representa el proceso de las vicisitudes existenciales, es la palabra «nostalgia». Es éste el vocablo que desde su origen griego *vóstos* (vuelta a la patria) y *algos* (dolor o tristeza) indica una alteración del espíritu.

Y si la nostalgia es «el rasgo determinante del exilio», se podría considerar una afección del alma que remite a la fragilidad humana de los senti-

mientos, planteada por Spinoza en su *Ética*. La tristeza entonces en cuanto «grado de imperfección»<sup>9</sup> hace parte de la nostalgia; por esta razón esta se presenta como una enfermedad del espíritu que implica «un estado de tristeza» constante, de sueño agitado (donde a menudo se ven los lugares del pasado), un estado de insomnio completo, de irritabilidad ante la injusticia y los abusos, a lo que se agrega un estado de abatimiento y postración<sup>10</sup>.

La nostalgia pues, de acuerdo con Johannes Hofer, nace de una alteración de la imaginación<sup>11</sup>, de una idea que permanece siempre en una única dirección y que provoca un incesante «deseo de volver a la patria».

A Mariana, una de las protagonistas de la novela, la A. le hace imaginar lo maravilloso que sería

[...] si milagrosamente se reestableciera el país perdido, volvieran a recomponerse sus estructuras desfiguradas y cada cual encajara en el lugar que le corresponde<sup>12</sup>.

La inevitable marginación y el entrañable fluir de los sentimientos la someten a decir:

Así, el mundo se convertía cada vez más en un lugar de extrañas sílabas, que formaban extrañas palabras [...] [...] Cada palabra era una tabla flotando en un mar embravecido y silencioso, sin orilla [...] <sup>13</sup>.

Sin embargo Mariana no sabe pormenorizar los odios descomunales y construye con pericia los arabescos y las filigranas del amor, planificando sus rumbos, que a veces se cruzan y recíprocamente se influyen aunque hayan sido trazados por el acontecer.

### 3.—DEL DESEXILIO A LA PARÁBOLA NARRATIVA.

Otro elemento constatable de *En cualquier lugar* es la *contranostalgia* que procura —en cuanto parábola del regreso— el desexilio. Al interno del texto esta parábola se uniforma, se construye, en la ansiosa evocación de un sujeto que, a su vez, evoca otro; el país como la patria, la represión, los sufrimientos de la tortura, la desaparición de los seres amados y, en fin, el extrañamiento.

Junto con una concreta esperanza de regreso, escribe Benedetti —junto con la sensación inequívoca de que la vieja nostalgia se hace noción de patria, puede que vislumbremos que el sitio será ocupado por la contranostalgia, o sea, la nostalgia de lo que hoy tenemos y vamos a dejar: la curiosa nostalgia del exilio en plena patria.<sup>14</sup>

El desexilio, como a través de un hilo conductor, encaminará a un continuo destemple del tiempo y del espacio, a un cuestionamiento paradójico de la existencia:

[...] vas a existir pronto, cuando te largues [...] <sup>15</sup>.

es la noción que le viene recordada a Vázquez el político, el idealista democrático.

Ese país de ultramar que aparece cada vez difumado por la lejanía, encuentra su afirmación y contradicción en cualquier lugar.

En consecuencia los personajes, agrupados en un *unicum*, parecen recitar como en una coralidad de fondo —vaseada del ánimo repetitivo del coro en la tragedia griega— que la patria no es sólo una bandera y un himno, sino la suma de los caracteres que configura la cultura. Y así el país del acogimiento termina por integrarse en un tejido, en un «empalme de culturas, de presencias de sueños» <sup>16</sup>.

Vázquez parece entonces proclamarse portavoz de esa coralidad, de esa voz múltiple que absuelve en una síntesis la nostalgia y la contranostalgia.

Desandando el camino bajo un sol indefinido, él piensa que

cuando estaría de vuelta  
miraría ese país en el mapa y le parecería imposible  
haber estado allí porque,  
en el fondo era el resultado de una gran  
equivocación,  
que empezaba con creer que su país era algo distinto  
a lo que siempre había sido y que seguiría siendo,  
y terminaba con que el país verdadero se estaba  
reconstruyendo afuera y volvería  
a recolocarse en su lugar. <sup>17</sup>

Como corolario Marta Traba diría que

una patria es, también el lugar del encuentro. <sup>18</sup>

#### 4.—IDENTIDAD, REALIDAD E IMAGINARIO.

De la lectura de *En cualquier lugar* podría colegirse que Marta Traba diría al unísono con Virginia Wolf que:

Las obras de arte no son nacimientos individuales y solitarios, son el proyecto de muchos años de pensamiento común, de ese pensamiento que se gesta en el cuerpo de un grupo humano así como la experiencia común subyace a una voz solitaria. <sup>19</sup>

Es así que la estratificación ideológica, madurada a lo largo de los años por esta escritora colombiana cumple, en esta novela, la función de descubrir y develar las modalidades del individuo al intemo de su problemática psicológica y social.

Por esta razón las actitudes de los protagonistas de *En cualquier lugar* se van definiendo en relación con estímulos externos y, en particular, la A. presta expedita atención a los diversos modos con que los individuos responden a las circunstancias y a sus factores.

Los personajes constituyen entonces modelos de una categoría de seres humanos con vínculos comunes y, en consecuencia, son copartícipes de una comunidad concebida —como diría W.H. Auden, el poeta que campea en toda la novela— en una suerte de

confederación de seres racionales asociados con base a un amor común<sup>20</sup>.

Aún más, el mismo lugar de proveniencia y la misma cultura, similes vivencia anteriores y un proceso mental analógico en relación con el ambiente, son los datos codificados del atípico perfil de estos individuos.

Personajes que se constituyen en grupo no solo por un acto deliberado de asociación, sino también por semejanza, necesidad y en fin por un imperativo de la memoria.

Se trata de una comunidad deterrninada por verbos subjetivos como amar o creer donde el *Somos* precede al *Yo*. Es la conciencia del presente que hace predicar a estos personajes:

Somos cuatro sobrevivientes que lloramos por los muertos, pero nada nos parece más increíble que estar vivos.<sup>21</sup>

Sin embargo Marta Traba opera una distinción entre el mundo masculino y el mundo femenino, estableciendo además entre los personajes (hombres o mujeres que sean) una relación dialéctica, ora interna como parte de la esfera de la introspección, ora externa como parte de su interacción con el mundo externo.

La identidad femenina se proyecta en sus exigencias de cambio y renovación. Este proceso se evidencia en la búsqueda permanente de una redefinición y reafirmación del rol de la mujer que se expresa a través de la cotidianidad, la ideología política y especialmente en su confrontación con el *Otro* como identidad no sólo sexual.

La percepción de la diversidad en Mariana, la más contundente figura femenina, se manifiesta como elemento clave en la estructuración del personaje: concibe, contradictoria y simultáneamente, su situación originaria como un «no ser» disuelto en la alteridad masculina y al mismo tiempo

refuerza su «ser» como condición, confrontándose con la concepción dominante de la masculinidad.

Mariana

no se vé a sí misma pero sabe que es ella<sup>22</sup>

y prepara

el sitio para que Vázquez encuentre el calor especial que debía desprenderse de ella y su entorno<sup>23</sup>.

Y si toda novela, se ocupa de las «sensaciones» del ser humano, *En cualquier lugar* emerge una figura de mujer responsable de su «acción» y portadora de una ideología y de un rol específico en una sociedad específica. Es la condición de la mujer que en América Latina adquiere singularidad al interno de una comunidad en constante crisis. Una mujer conciente y comprometida delante de los problemas sociales que se contrapone a la mujer pequeño burguesa e indiferente; otra imagen que se refleja como en un juego de espejos en una realidad incontrastable.

Para Marta Traba en Latinoamérica existe «otra» faceta del mundo femenino:

las mujeres burguesas —dice— son una casta parasitaria que golpea las hollas en Chile sin haberlas limpiado nunca, que juega a la canasta en Colombia, que chisnea bajo los secadores de todos los países<sup>24</sup>.

Esta mujer anodina, que vive de evasiones, es puesta de relieve, con espíritu cínico por Marta Traba. Exaltando así otra vertiente de las contradicciones de una sociedad en evolución:

¿Te imaginas el peligro que significa alguien que no tiene nada que hacer en su vida, que le sobra la plata, que no tiene marido para fastidiar o perseguir y que, a parte de hostilizar al servicio y jugar tres tardes a la semana a las cartas con otras vagas como ella, tiene todo un tiempo vacío entre las manos?<sup>25</sup>

Pero como Cobo Borda dice:

finalmente la novela reafirma su fe en lo femenino como posibilidad de reconstrucción<sup>26</sup>.

De otra parte, la identidad del hombre se perfila como perteneciente a un «orden simbólico» al interno de una sociedad que lo exige de toda exclusión y que se expresa mediante un lenguaje cuya función es transmitir las leyes, las reglas sociales, y por ende la imaginación y el inconciente asumen valores particulares.

*En cualquier lugar* hay una definición del estatuto del hombre que encuentra su validez como elemento aglutinante de la comunidad, y así Vázquez

necesitaba estar ahí mismo, entre la gente<sup>27</sup>.

La intervención de las figuras masculinas parece signada por la intención exclusiva de servir como eje o eslabón aglutinante de la colectividad y así, en síntesis, triunfaba la tesis de Luis de que «todos eran uno»<sup>28</sup>.

Pero es a través de la mujer que estos hombres se encuentran a sí mismos y proyectan su misión en la sociedad que construyen.

Ada le hizo aceptar a Vázquez

que cada hombre tiene que buscarse, en algún momento de la vida la mujer que necesita, y definió la mujer que le hace falta a todo hombre como una compañera dócil, que despejaba el lugar donde él debía moverse. A partir de su relación con Ada comenzó a crecer en su aspiración política, confiado en su ascendiente y en la importancia del papel que en algún momento le tocaría representar<sup>29</sup>.

En fin, estos personajes encuentran la solución a sus contradicciones a través del amor como finalidad última de la existencia.

Será el diálogo, la comunicación, el eslabón permanente de su salvación, las armas para vencer su soledad porque

ambos saben que hablar los ha salvado<sup>30</sup>.

El exilio, como tema dominante será visto entonces bajo la óptica de una doble perspectiva, la del hombre y la de la mujer. Perspectivas que se conjugan —a través de la estructuración individual de los personajes— en un mundo real que se entremezcla con el mundo simbólico que viene vivido e interiorizado a través de la diferencia.

La vivencia de grupo adquiere significado no sólo por el reconocimiento del otro, a través de la soledad, sino también por la acción en el tiempo de un incesante mecanismo de proyección e introspección.

## 5.—MORFOLOGÍA DEL LENGUAJE.

Si la relación entre texto crítico y narrativa ha sido para Marta Traba patente<sup>31</sup>, en el libro *Los cuatro monstruos cardinales* (1964), es evidente, todavía más, que su narrativa está unida de las razones visuales de la normativa que regía su crítica de arte. Porque un crítico «es fundamentalmente —como ella misma afirmaba— un escritor». Un escritor, se puede agregar, que traslada en palabras —a través del poder evocador del verbo— el mundo de la poética de las imágenes.

Del estilo literario de *En cualquier lugar* emergen, pues, no los rasgos parciales del modo expresivo de una diletante de la crítica de arte, sino el oficio y la destreza de una escritora, que sabe traducir en palabras, un mundo

que sólo existe y encuentra su referencia en la imaginación poética. Por esta razón, en la novela, la palabra no actúa sólo en virtud de su primigenio poder significante, carente de valencias limitadas, sino también como agregación de signos, cargados del poder de descripción de una realidad.

Si las artes visuales latinoamericanas, gracias a la formulación teórica de Marta Traba, pueden reivindicar hoy un primado internacional a través de la neofiguración<sup>32</sup>, se puede predicar que nos encontramos con *En cualquier lugar*, en una suerte de hipóstasis —delante de una novela neofigurativa.

Las alusiones a la historia del arte se hacen imprescindibles cubriendo un arco que va del primer Renacimiento al arte contemporáneo, así en la memoria de Alf una imagen se abre paso y la retiene

Era la Eva del Masaccio al ser expulsada del Paraíso, la mano blanca tapándole el pecho, la cabeza echada hacia atrás, una aflixión profunda marcada en el rostro y la boca abierta, tal vez gritando<sup>33</sup>.

Y para ilustrar un sueño la escritora recurre al surrealismo:

su cara se ha vuelto porosa y gris oscura, como la materia de aquel hombre con el león que pintó Magritte<sup>34</sup>.

Emotividad y Expresionismo se aunen en descripciones y citas que recuerdan la pintura de Lukas Cranach y Eduard Munch, cuando describe:

sintió un agudo dolor en la palma de la mano y vio que se había incrustado una llave y la palma sangraba<sup>35</sup>

El díptico en que se presenta al lector, parece entonces estar planteado como un proyecto plástico-visual que va del grabado al dibujo, en un *crescendo* de tonos fríos<sup>36</sup>, hasta llegar al prisma sordo de cierta pintura monocroma que recuerda las transparencias de la obra del pintor nicaraguense Armando Morales<sup>37</sup> y el realismo casi documental de las postrimerías del cine neorrealista italiano<sup>38</sup>.

Algunas modalidades descriptivas de la novela emulan, también, las técnicas propias del guión cinematográfico:

Pero al abrir la puerta de su casa vio encendida la pálida luz de la sala y en la penumbra percibió que Vázquez se levantaba del sillón de pana y quedaba inmóvil, a la mitad del camino hacia ella<sup>39</sup>.

En aras de una fenomenología de la imaginación, encendida a la manera de Gaston Bachelard, como «el estudio del fenómeno de la imaginación poética cuando la imagen surge en la conciencia como producto directo del corazón, del alma, del ser del hombre captado en su actualidad»<sup>40</sup>; podemos acercarnos a una probable definición visual de la novela.

De la lectura se colige, pues, un triunfo de la luz sobre la sombra que va circunscribiendo los personajes y sus circunstancias, que se presentan

como bañados de una *sfumatura* leonardesca<sup>41</sup>, de una bruma constante, de un clima de indefinición y lejanía apenas tocado por leves trazos de color como la cara de Mariana que:

se ha vuelto porosa y gris oscura<sup>42</sup>  
gris terroso de la cara<sup>43</sup>.  
Gris rojizo, todo era gris rojizo, las paredes, las calles, el cielo<sup>44</sup>  
una silla, y la ventana ciega que da contra la pared negruzca<sup>45</sup>.

Y el aire, como sutil fluido, contenedor de la existencia era:

amarillo, macilento<sup>46</sup>.

Dentro del proyecto de una escritura de un realismo lineal, la presencia de la poesía como *poiesis*, expresión de la belleza, más allá de la estructura del lenguaje, adquiere el mérito de elemento fundamental de la existencia: 1.—Como «vivencia» en la ternura entre dos seres humanos, y así Mariana:

Busca llamarle la atención de cualquier manera, señalándole el pasaje de otro libro, preguntándole algo, metiéndole las manos en el pelo revuelto hasta que lo hace volver a sí [...] <sup>47</sup>.

Vázquez con la actitud de quien no se siente tocado por los celos:

Eché una mirada de soslayo a ese ser descompuesto [Mariana], dramáticamente bello, que estaba sentado delante suyo. Sufriría de nuevo su arrogancia, su secreto desprecio, su perturbadora vitalidad<sup>48</sup>.

2.—Como «rasgo poético de la escritura», los personajes de *En cualquier lugar* sienten la necesidad de escribir

Además poesía<sup>49</sup>.

Poemas que:

No, no tenían que ver con política, pero sí con la vida<sup>50</sup>.

3.—Como «valor significante» de la presencia de una «poética» a través de una ilusión constante al poeta inglés W.H. Auden; para Alicia

La vida era algo concreto, alimentado con las ambiciones del futuro. Ella trabajaba para que tarde y temprano le publicaran su libro de poemas y el ensayo con que acompañará las traducciones de Auden [...] <sup>51</sup>.

También Luis

Se aprendió Auden de memoria, pero por largos ratos dejaba el libro al costado y miraba al vacío, sin encontrar un curso lógico a sus pensamientos<sup>52</sup>.

## 6.—DISCURSO NARRATIVO Y HABLA COTIDIANA.

Ningún motivo interno a la estructura de la novela ha obligado a Marta Traba a hacer coexistir exigencias gramaticales y lexicales que, no obstante sus diferente naturaleza, pertenecen a la estrategia narrativa, sin constituir vínculos a *priori*.

Sin embargo estos dos elementos se funden en función de un proceso de integración entre realismo literario y ficción. La palabra es aquí entonces, objeto de comprensión, cuando su significado se auna a otros elementos significantes.

*En cualquier lugar* el acto de escribir consiste, en su esencia, en otorgar a la palabra un sentido particular al interno global de la configuración narrativa. En la novela se suman dos contextos: el pasado reflejado por el lenguaje en la memoria colectiva (argentinismos o contexto paradigmático) y el presente como realidad narrativa, expresada a través de un lenguaje coloquial y un vocabulario (colombianismos o contexto sintagmático).

El uso frecuente de argentinismos<sup>53</sup> encuentra una especie de justificación emocional y a menudo borra los diafragmas lingüísticos entre las diversas clases sociales. El habla coloquial es signo de espontaneidad, de solidaridad social, de democracia: factores todos, a los que los personajes parecen vivamente sensibles.

Desde el punto de vista decriptivo el predominio de los colombianismos<sup>54</sup> está relacionado con el sistema de signos y su ámbito socio-estilístico. Sus incorporaciones se deben a una exigencia cultural que tiende a pasar desde un plano funcional a otro: de la esfera del «habla» a la de la «norma». No es posible establecer un límite entre los dos sectores, por cuanto un término o una locución que aparecen en un determinado ámbito social pueden aparecer también en otro, siempre que cambie la actitud estilística del hablante.

Así que las expresiones populares adquieren su valor exacto sólo en la medida que el hablante y el interlocutor sepan que el término pertenece a tal ambiente.

Las formas y los modos del hablar de los personajes de *En cualquier lugar* demuestran la máxima vitalidad, no sólo porque satisfacen particulares exigencias afectivas del hablante, sino también porque la manifestación más directa es precisamente la lengua hablada a la cual Marta Traba difícilmente está dispuesta a renunciar.

## NOTAS

1 Marta Traba nace en Buenos Aires en 1930: de familia descendiente de inmigrantes de origen gallego. Entre 1934 y 1946 cursa estudios primarios y secundarios. Va a Santiago de Chile con una beca y al regresar, en 1947, es asistente de Jorge Romero Brest en sus cursos de Estética e Historia de Arte. En 1948 obtiene el diploma en Letras en la facultad de Filosofía y Letras de su ciudad natal. Al final de este mismo año emprende largos viajes por América Latina y Europa. En los años '50, nuevamente en Buenos Aires es conocida como la intelectual disconforme, enardecidamente antiperonista que lee con voracidad y en el mismo modo discute en los cafés, teoriza y polemiza con los amigos respecto al arte nuevo. Publica su libro de poemas *Historia natural de la alegría* (Buenos Aires, 1951); a pesar de su éxito, la A. no parecía tentada por la creación literaria, sino por el descubrimiento y una nueva concepción del arte moderno. El viaje a París, al final de este año, marca un giro fundamental en su vida. Allí conoce al intelectual Alberto Zalamea (hijo del escritor Jorge Zalamea) y se casa con él, integrándose desde 1954 al mundo colombiano. Como existía en Bogotá una juventud verdaderamente nueva, una élite exigente y moderna, es comprensible que Marta Traba se integre a este sector renovador y haga de su vida una lucha tenaz. En 1954 es nombrada Profesor Titular de Historia de Arte en la Universidad de América en Bogotá. Apoya la creación del Museo de Arte Moderno en 1955 e ingresa como Profesora de Arte en la Universidad de Los Andes en 1956. El año siguiente funda y dirige la revista «Prisma» y escribe artículos para la revista «Semana». En 1960 participa en la Bienal de México y el año siguiente viaja a los Estados Unidos.

Quien lee sus ensayos *La pintura nueva en Latinoamérica* (Bogotá, 1961) percibe que llega a la creación literaria a través de la crítica de arte, como un modo de intensificar su participación en el universo artístico que presentaba y explicaba, dejando de lado el análisis externo para tratar de entrar vitalmente en los seres y en las formas que crea el artista. En 1962 es nombrada directora del Museo de Arte Moderno que se traslada a la Universidad Nacional de Bogotá donde dicta cursos de Arte moderno. Escribe su primera novela *Las ceremonias del verano* (1962) que recibe el Premio de la Novela 1966 de Casa de las Américas. En este libro evoca al barrio porteño, los viejos colectivos, el desorden y hasta la sordidez encubierta de la clase media. En 1966 viaja a Centroamérica, México y Cuba. Publica su segunda novela *Los laberintos insolados* (1967) que recibe el segundo Premio de la Novela de Vanguardia y que se edita posteriormente en la Casa Seix Barral de Barcelona. En 1969 viaja a Chile para participar al Encuentro Latinoamericano de Escritores y se casa con el crítico uruguayo Ángel Rama. En Santiago se publica su tercera novela *La jugada del Sexto día* (1969). Luego viaja a Venezuela y Puerto Rico y en 1975 vuelve a Colombia para dictar diferentes conferencias en varias universidades. En 1979 viaja a Estados Unidos donde dicta cursos en las Universidades de Harvard y Maryland. En el mismo año vuelve a Bogotá y publica *Homérica Latina* en la Editorial Valencia de Bogotá. Va a Venezuela donde escribe *Casa sin fin*, novela inédita. Vuelve a Estados Unidos 1981-82. Después de haber recibido la nacionalidad colombiana en 1982 es invitada para asistir al Primer Encuentro de la Cultura Hispanoamericana en Colombia. Fallece en un accidente de aviación cerca del aeropuerto de Madrid el 27 de noviembre de 1983.

- 2 A. MEDINA, *Procesos del arte en Colombia*, Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá 1978, p. 350.
- 3 AA.VV., *Marta Traba*, (recop. de textos) Planeta Colombiana Editorial S.A., Bogotá 1984, p. 213.
- 4 *Ibidem*, p. 349.
- 5 M. ORDONES, *El oficio de escribir*, en «Gaceta», Mujeres, Colcultura, Bogotá n. 10, abr.-mayo de 1991, p. 14.
- 6 Cfr. J. G. COBO BORDA, *Marta Traba, novelista*, en «Cualquier lugar», Siglo XXI, Bogotá 1984, p. 29.

- 7 M. BENEDETTI, *El desexilio y otras conjeturas*, Ediciones el País, Madrid 1984, p. 11.
- 8 *Ibidem*.
- 9 Cfr. SPINOZA, *Érica*, Boringhieri, Torino, 1959, p. 143.
- 10 Cfr. J. STAROBINSKI, *La nascita della nostalgia*, en «L'Unità», Roma, 29 de abril de 1995, p. 2.
- 11 Johannes Hofer, médico de Mulhouse, sostiene que en raras ocasiones se han inventado términos destinados a añadirse al léxico de las afecciones. En su obra, titulada *Dissertatio medica de nostalgia*, (editado por Albert Haller en 1757) él dedica una reflexión —retomando la noción de *imaginatio laesae*— al dolor que padecían los suizos que habían perdido «la dulzura de su patria». Este dolor, los habitantes fronterizos con Alemania lo habían denominado desde tiempo, en su lengua, *Heimweh* (dolor por la patria), y los franceses lo habían designado como la *maladie du pays* (enfermedad por la lejanía del país). Este mal —añade Hofer— no había sido estudiado nunca por los médicos y dado que se trataba de expresar una cosa nueva *res nova*, se necesitaba buscar un término adecuado y el término elegido ha sido *nostalgia*. Una fecha y un lugar de nacimiento se puede dar entonces a esta palabra: Basilea 1678. Semejante palabra será aceptada por la Academie Française en 1831, si bien Chateaubriand la había utilizado mucho antes y durante el Renacimiento había tenido largo uso.
- 12 M. TRABA, *En cualquier lugar*, Siglo XXI, Bogotá 1984, p. 120.
- 13 M. TRABA, *En cualquier lugar*, cit., p. 48.
- 14 M. BENEDETTI, *El desexilio*, cit., p. 41.
- 15 M. TRABA, *En cualquier lugar*, cit., p. 220.
- 16 M. TRABA, *En cualquier lugar*, cit., p. 195.
- 17 AA.VV., *Marta Traba*, cit., p. 351.
- 18 AA.VV., *Marta Traba*, cit., p. 351.
- 19 E. MALDONADO, *De «La habitación propia» a «La habitación 19»*, en «Gaceta» Mujeres. Colcultura, Bogotá, n. 10, abr.-mayo de 1991, p. 27.
- 20 W. H. AUDEN, *Gl'irati flutti*, (a cura di G. Sacerdoti), Arsenale Editrice, Venezia 1987, p. 12 (trad. mía).
- 21 M. TRABA, *En cualquier lugar*, cit., pp. 83-84.
- 22 *Ibidem*, p. 104.
- 23 *Ibidem*, p. 62.
- 24 *Ibidem*, p. 338.
- 25 *Ibidem*, p. 111.
- 26 *Ibidem*, p. 43.
- 27 *Ibidem*, p. 76.
- 28 *Ibidem*, p. 151.
- 29 *Ibidem*, p. 59.
- 30 *Ibidem*, p. 95.
- 31 AA.VV., Cfr. *Marta Traba*, cit., p. 347.
- 32 La neofiguración es un movimiento artístico surgido a partir de la segunda mitad del Siglo XX y su figura principal es el artista inglés Francis Bacon. Según Marta Traba —en el neofigurativismo—, el desvelo por la invención se remplaza por el deseo abierto, casi desesperado, por *significar* la forma: «no se trata de devolverle el contenido realista, sino de convertirla en un signo capaz de revelar mucho más que la simple apariencia» (AA.VV., *Marta Traba*, cit., p. 61). Con destacados cultores en América Latina, la neofiguración ha terminado por constituirse en el lenguaje que identifica la plástica del Continente.

- 33 M. TRABA, *En cualquier lugar*, cit., p. 168.
- 34 *Ibidem*, p. 104.
- 35 *Ibidem*, p. 208.
- 36 Como dice un personaje de la novela «entre el blanco y el negro se daban cerca de cien tonos de gris» (p. 147).
- 37 El gran pintor Armando Morales nace en Granada (Nicaragua) en 1927 y estudia en Managua. Viaja por América Latina, Europa y Estados Unidos. Alrededor de los años sesenta realiza figuras de gruesa textura, como «cosidas» a la tela pero la superficie es porosa y respira un realismo siempre más renovador.
- 38 Recuerda particularmente la película *Un día especial* (1972) de Ettore Scola
- 39 M. TRABA, *En cualquier lugar*, cit., p. 135.
- 40 G. BACHELARD, *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, México 1965, p. 9.
- 41 Cfr. MARANGONI, *Para saber ver (Como se mira una obra de arte)*, Espasa Calpe, Madrid 1973-4, trad. de Ángel Deapraiz), p. 79.
- 42 M. TRABA, *En cualquier lugar*, cit., p. 104.
- 43 *Ibidem*.
- 44 *Ibidem*, p. 81.
- 45 *Ibidem*, p. 94.
- 46 *Ibidem*, p. 164.
- 47 *Ibidem*, p. 94.
- 48 *Ibidem*, p. 137.
- 49 *Ibidem*, p. 147.
- 50 *Ibidem*.
- 51 *Ibidem*, p. 178.
- 52 *Ibidem*, p. 225.
- 53 Muchas son las expresiones del habla popular como: *pavada*, *cojonudo*, *quilombo*, *bulines*, *huevoón*, *boludo*, *guita*, *macanudo*, *pendejada*, *agazapara*, etc., así como los sintagmas típicos del voceo como: *vos tenés*, *vos sabés*, *te referis*, *segúis*.
- 54 Amplia es la lista del vocabulario de los colombianismos como: *maquetrefe*, *canturrea*, *sonsacarle*, *chorlito*, *fanfarronadas*, *apelosona*, *refunfuñaba*, *zarrapastroso*, *cochinada*, *moretenes*, así como locuciones típicas del habla popular como: *dando tumbos*, *hizo de tripas corazón*, *de un gris mortal*, *por las buenas o por las malas*, *negocio redondo*, *no estaba de más*, *mataría a palos*, *le caía como un tiro*, *lo ponía verde de envidia*, etc.