

apuntes mæstros

Marta Traba en facsímil



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA
RECTORIA

2014

Catalogación en la publicación Universidad Nacional de Colombia

Traba, Marta, 1923-1983

Marta Traba en facsímil / Marta Traba, editor Fernando Zalamea. -- Bogotá:
Universidad Nacional de Colombia, Rectoría, 2014.

144 páginas: ilustraciones, fotografías -- (Apuntes maestros)

ISBN: 978-958-775-014-0

1. Traba, Marta, 1923-1983 - Correspondencia, memorias, etc. 2. Críticos de arte -
Biografías 3. Crítica de arte - América Latina - Siglo XX 4. Literatura colombiana -
Siglo XX 1. Zalamea Traba, Fernando, 1959, editor II. Título III. Serie

CDD-21 701.18 / 2014



© Universidad Nacional de Colombia

© Fernando Zalamea, Marta Traba en Facsímil

Rector

Ignacio Mantilla Prada

Editor de la colección

Gustavo Silva Carrero

Editor de Marta Traba en facsímil

Fernando Zalamea

Diseño de la colección

David Antonio Rendón

Primera edición, julio de 2014

ISBN 978-958-775-014-0

Bogotá, D. C., Colombia

Imagen de esta página y que aparece como detalle en carátula y guardas: primer monograma institucional de la Universidad Nacional de los Estados Unidos de Colombia, diseñado en el rectorado de Manuel Ancizar (1868).

En la composición de este libro, se utilizó la fuente Ancizar Serif y Ancizar Sans.



Baia, 9 Nov.

Oli vida, prmas be-
llo que tea Oual-
guên viaje, Aiem-
ne queda DISMINUI-
DÍSIMO por uo
sta, contigo - Te
admo 7 et hato -
Bem

M

BRASIL
200 - 31 - SALVADOR - BA
Igreja de São Francisco
São Francisco Church

RPC



Angel Rana
"Edificio Guri" (30,8)
Avenida Neven
Colinas de Bells Monte
CARACAS
VENEZUELA



HIPOTESIS SOBRE UNA ESCRITURA DIFERENTE

El texto literario ha pasado en este siglo por las mismas tentaciones y competencias que las artes plásticas. Buscar una expresión o una representación que, siguiendo el modelo de la ciencia moderna, no fuera comprendido ^{de inmediato} inmediatamente, sino que se necesitara un proceso de mediación ~~para llegar a ellos~~, fué la ambición de ambos a principios del siglo. La teoría literaria, como la teoría del arte, viven en ese espacio entre la obra y el espectador, que se ha agrandado visiblemente, se ha atiborrado de señales y, en algunos casos, se ha convertido en el arte mismo (~~y me imagino, aunque no lo conozco muy bien~~) ^{que} en el sustituto de la literatura. La acusación de que los teóricos del arte ^{reemplazaron} ~~sustituyeron~~ ^{al} ~~al~~ artista ha resonado varias veces en los últimos años, sobre todo en los Estados Unidos, y no carece completamente de verdad.

El texto literario ha sido revisado por los diversos teóricos y tendencias dentro de varias posibilidades; 1) tomar como modelo el enunciado científico, afirmando, con Flaubert, que no debe ser entendido ni completamente excesivamente ni demasiado rápido. 2) Mostrar su autonomía respecto al enunciado científico. 3) Establecer claramente su diferencia con lo que Della Volpe llama "lo literal material".

Para guiarme por algun ejemplo concreto de teoría literaria, escojo la concepción del discurso narrativo segun Michel Zeraffa, quien establece tres fases de ~~discurso narrativo~~, a) la realidad descompuesta, b) el pensamiento descompuesto, y c) la estética de la de-construcción, lo cual da una idea de la complejidad del proceso hasta llegar al texto, asi como del alto nivel de síntesis y abstracciones, la invención de la metáfora y la distorsión ^{entre el} apropiativa del significante y significado, hasta lograr un verdadero enriquecimiento del texto.

Enriquecimiento o complejidad?

El texto literario no puede salir sino de una elaborada técnica literaria, si nos atenemos a las teorías literarias. Si, como afirma Michel Zèraffa, tal técnica consiste en la evidente diferencia entre una destrucción vivida y una deconstrucción pensada, hay que situar el trabajo del escritor entre los fragmentos de un mundo que se da, a su alrededor, sin ninguna unidad ni coherencia y reconocer su capacidad abstracta para pensar un sistema o solución artificial capaz de organizar el caos (o expresarlo como tal, pero distinto y sistematizado); sometiéndolo en todo caso a una operación transformadora que indica un claro enfriamiento respecto a los materiales de que dispone.

El escritor no estaría, entonces, dentro de su material, sino afuera, abajo o arriba; no sería dominado por su material, sino que podría manipularlo según sus propios sistemas.

No hay otro modo de organizar esa deconstrucción pensada sino a través de una compleja tarea lingüística que, en primer lugar, descarta el lenguaje común, aunque pase a parodiarlo cada vez más, y, enseguida, se aboca a la creación de unidades semánticas autónomas que armen el cañamazo de un lenguaje simbólico. El espacio del lenguaje simbólico estará tanto más separado de la ideología cotidiana en cuanto su complejidad aumenta, lo que ha ocurrido visiblemente en este siglo, al complicarse la técnica por sus ambiciones de ruptura de los modelos precedentes o por su ansiedad por establecer donde y en qué radica su autonomía.

En su libro *La Cárcel del lenguaje*, Fredric Jameson llama dramáticamente la atención sobre las consecuencias de la teoría literaria, poniendo especial énfasis en los resultados del formalismo, cuando afirma que el contenido de una obra no es otra cosa distinta al nacimiento de dicha obra, de manera que "toda enunciación entraña una especie de afirmación lateral sobre el lenguaje, es decir, sobre sí misma,

e incluye una especie de autodesignación dentro de su propia estructura; se significa a sí misma como un acto del habla y como la reinención del habla en general." (pag. 201. Jameson, Ed. Ariel 1980, Barcelona.)

Esta invención del texto literario que termina por ser autorreferencial, se convierte en un sistema de trabajo gracias a los seis factores que Roman Jakobson encuentra en el lenguaje (extraigo la cita del libro de Jameson,) y que desearía repetirlos porque considero que dan un modelo de lenguaje, de tipo estructuralista, que sirve mejor que cualquier otra explicación para pensar en un discurso autorreferente.

"El emisor envía un mensaje al destinatario. Para ser eficaz, el mensaje requiere un contexto de referencia (referente, en otra nomenclatura, algo ambiguo; captable por el destinatario y verbal o capaz de verbalizarse; un CODIGO total o por lo menos, parcialmente común al emisor y al destinatario (o en otras palabras, al codificador y al descodificador del mensaje) y, por último, un contacto, un canal físico y una conexión psicológica entre el emisor y el destinatario, que permita a ambos entrar en comunicación y mantenerse en ella. Cada uno de esos seis factores determina una función diferente del lenguaje.

La dispersión ontológica, que denuncia Jameson, el alejamiento de la situación social histórica concreta, han conducido al texto a un estatismo ~~insuficiente~~ autosuficiente. Y aunque muchas veces la teoría ^{ne} haya superpuesto esta estructura estática paralizando un texto que podía ser dinámico, atender a la historia, lo cierto es que el texto literario se definió, en este siglo, como un espacio autoreferente, autosuficiente, el Lenguaje en sí, con mayúscula, embretado en los niveles isomorfos de Lucien Goldmann.

Corresponde esta investigación, que terminó en una invención de lenguaje, practicada por hombres sobre textos de hombres, también a los textos femeninos.?

Aquí debo aclarar mi posición respecto a si hay o no un texto femenino. Creo que si hay un texto, o una escritura femenina diferente, y este es el punto de arranque de la hipótesis de trabajo. Aclaro asimismo que en ningún momento me referiré a lo femenino como calificativo, ~~tal como los autores acostumbrados a escribirlo~~ (las fáciles y desgraciadas alusiones a la feminidad, sentimientos, glándulas, trabajos de ama de casa, ternura maternal, etc. o a sus contrarios igualmente infelices, como el frecuente "escribe como un hombre" que desde luego he ^{"querido"} ~~recibido~~ reiterandamente a lo largo de mi trabajo), sino como diferencia de texto a texto, de escritura a escritura.

I) Sería interesante, ~~esto~~, partir de las orientaciones de los factores del discurso establecidos por Jakobson. "La insistencia en el propio emisor- escribe Jameson comentando a Jakobson- produce un tipo expresivo o emotivo de lenguaje....La orientación hacia el contacto o canal de comunicación, Jakobson la caracteriza, siguiendo a Malinowsky, como una enunciación fática (" un intercambio profuso de formulas ritualizadas...diálogos enteros con el mero propósito de prolongar la comunicación". Si aceptamos que la insistencia en el emisor es una constante característica de la literatura femenina (pienso en Doris Lessing, y en Jean Rhys, ~~xxx~~), y que la orientación hacia afuera, hacia el contacto o canal de comunicación, se puede aplicar a toda la literatura escrita por mujeres, incluida una literatura fuertemente elaborada como la de Djuna Barnes, por ejemplo, tendríamos allí dos características del discurso femenino, en cuanto a los factores de producción del lenguaje.

II) Pero, en cuanto a la elaboración misma de ese lenguaje, podrían señalarse otros factores distintivos.

1) los textos femeninos tienen preferentemente a encadenar los hechos, en cambio de conducirlos a un nivel simbólico. El símbolo aparece casualmente y al final del encadenamiento(Ejemplo, la literatura de

5) la argentina Griselda Gambaro.)

2) Se interesan preferentemente por una explicación y no por una interpretación del universo, explicación que siempre resulta dirigida al propio autor, como una forma de esclarecer lo confuso. (Pienso en los cuentos de Inés Arredondo).

3) Se produce una continua ⁺promisión de la esfera de la realidad en el plano de las ficciones, lo cual tiende a empobrecer y eliminar la metáfora, y acorta notablemente la distancia entre significante y significado. (Creo que es interesante que hable también de mis propias experiencias, ya que este punto fue para mí constantemente perceptible ^{pero} inmodificable en mis dos últimas novelas, "Homérica latina" y sobre todo en "Conversación al sur", donde mi esfuerzo continuo fue situar la estructura narrativa, su forma especular de sonata, por fuera del lenguaje, dentro del ^{tiempo} ~~la~~ historia.)

4) El texto femenino vive, lo mismo que ocurre con el relato popular, del detalle. En primer lugar, esto dificulta la construcción global del símbolo; pero en segundo término, lo relaciona con un relato enteramente proyectado hacia afuera, hacia el canal de comunicación. Es decir, le confiere una característica expansiva, y también un particular alcance, que sin duda no tiene la literatura autorreferencial.

II Esta última condición del texto, nos llevaría al tercer planteo: ¿a quien se dirige el texto femenino? Se dirige, como pasa con el relato popular, a una audiencia mayor y más iletrada; carece de las audiencias cerradas, traductoras de jeroglíficos, que han ido creciendo progresivamente en las últimas décadas. ^{Es una lit. folclórica, para el pueblo} Es una literatura marginal, para marginales. [Esto daría suficiente ilustración para explicar la ausencia casi general de textos femeninos, no sólo como base de teorías literarias, sino en antologías de toda especie, que toman como modelo el texto masculino.] Pero el parentesco de la lit. femenina no es ^{únicamente} solo con el cuento popular, sino también con las estructuras de la oralidad, sus repeticiones, los remates precisos y los cortes aclaratorios para ^{aplicar} ~~aclarar~~ las histo-

rias. La memorización y la repetición, que son los pivotes de la literatura oral, no sólo tienen que ver con la estructura del texto, sino, - y especialmente, con su proyección y ulterior recepción, porque es el pueblo el que recoge, básicamente, la literatura oral. La literatura oral está también en ^{el ~~elemento~~} ~~la base~~ de la literatura documental, que en México tiene la figura mayor de ese género en Latinoamérica, Elena Poniatowska. La importancia del diálogo en los cuentos de la brasilera Lygia Facundes Tellez está profundamente relacionado con la aceptación de la oralidad. La memoria, aceptada como tal, es decir, como un discurso cuyo referente siempre está afuera, en hechos que se rescatan para que sigan vivos, es una particular memoria ~~de~~ toda la literatura femenina, y diferencia fundamentalmente los cuentos de Flannery O'Connor de los cuentos de ~~Winnesburg Ohio, de~~ Sherwood Anderson, *por ejemplo*.

El discurso paralelo a la vida, no autosuficiente, no autorreferente, ¿sería capaz de crear otro modelo? Se puede hablar de un modelo más cercano a las analogías y las imágenes del signo ~~existente~~ artístico, que a la arbitrariedad del signo lingüístico? y a la homología?

¿Ha sido la teoría literaria incapaz de ~~formular~~ establecer los límites y singularidades del modelo femenino, porque simplemente los hombres que las redactaron han pensado en las mujeres como sub-productoras de un modelo único? ¿Están en el mismo error las mujeres que hacen teoría literaria y que aceptan ese modelo único?

Numéricamente, hoy ~~en~~ día la literatura escrita por mujeres está casi a la par que la escrita por hombres, incluidos nuestros países subdesarrollados, donde aún ser escritora significa un acto de valor que convierte al culpable en un outsider. ¿Debe ser una ambición de estas escritoras ~~romper~~ romper la barrera de acceso a la crítica masculina, la antología masculina, el receptor masculino, el pequeño cenáculo?