1990

La construccion de la subjectividad femenina y feminista en dos obras de marta traba

Jeanne Marie Vaughn
San Jose State University

Follow this and additional works at: https://scholarworks.sjsu.edu/etd_theses

Recommended Citation

Vaughn, Jeanne Marie, "La construccion de la subjectividad femenina y feminista en dos obras de marta traba" (1990). *Master's Theses*. 29.

DOI: <https://doi.org/10.31979/etd.gjns-frp7>
https://scholarworks.sjsu.edu/etd_theses/29

This Thesis is brought to you for free and open access by the Master's Theses and Graduate Research at SJSU ScholarWorks. It has been accepted for inclusion in Master's Theses by an authorized administrator of SJSU ScholarWorks. For more information, please contact scholarworks@sjsu.edu.

INFORMATION TO USERS

The most advanced technology has been used to photograph and reproduce this manuscript from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps. Each original is also photographed in one exposure and is included in reduced form at the back of the book.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.

University Microfilms International
A Bell & Howell Information Company
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA
313/761-4700 800/521-0600

Order Number 1341706

**La construccion de la subjectividad femenina y feminista en dos
obras de Marta Traba. [Spanish text]**

Vaughn, Jeanne Marie, M.A.

San Jose State University, 1990

Copyright ©1991 by Vaughn, Jeanne Marie. All rights reserved.

U·M·I
300 N. Zeeb Rd.
Ann Arbor, MI 48106

**LA CONSTRUCCION DE LA SUBJECTIVIDAD FEMENINA Y FEMINISTA
EN DOS OBRAS DE MARTA TRABA**

A Thesis

Presented to

The Faculty of the Department of Foreign Languages

San José State University

In Partial Fulfillment

of the Requirements for the Degree

Master of Arts

By

Jeanne Marie Vaughn

August 1990

APPROVED FOR THE DEPARTMENT OF FOREIGN LANGUAGES

Dr. Celia Correas de Zapata

Dr. Roland Hamilton

Dr. Delia Hufton

APPROVED FOR THE UNIVERSITY

Serena H. Stanford

ABSTRACT

LA CONSTRUCCION DE LA SUBJECTIVIDAD FEMENINA Y FEMINISTA EN DOS OBRAS DE MARTA TRABA

by Jeanne Marie Vaughn
Advisor: Dr. Celia Correas de Zapata

This thesis examines the social construction of "woman" in contemporary Latin America through the exploration of two novels by Marta Traba--Las ceremonias del verano, and Conversación al sur--works which mark the creation of specifically female, and feminist, antihegemonic social and discursive spaces.

The present work traces the manner in which Traba's narrative challenges the polarized terms of male and female, contesting dominant discourse on femininity. Her most significant work, Conversación al sur, for example, reveals how the crisis of military repression has created underlying transformations in the fabric of daily life producing new social structures and power relations which open, for women, a discursive space previously unoccupied. The incisive use of female protagonists to recount recent history in the Southern Cone contradicts the myth that women are not historical subjects, and it underlines a political and social agency which has traditionally been denied them.

INDICE

Prólogo	1
Capítulo I	11
Capítulo II	28
Capítulo III	56
Bibliografía	85

and when we speak we are afraid
our words will not be heard
nor welcomed
but when we are silent
we are still afraid.

So it is better to speak
remembering
we were never meant to survive.

--Audre Lorde
"A Litany for Survival"

PROLOGO

Antes de entrar en las exigencias académicas formales de la tesis propia, quisiera hablar del espíritu en que se ofrece este trabajo. Quisiera hablar del proceso de leer y escribir, de lo que quiere decir el proceso para la estudiante, la escritora, y el campo literario. En los últimos años se presta mucha atención al papel del lector, particularmente la importancia del papel de la lectora. Teresa de Lauretis empieza su libro Alice Doesn't preguntando lo que quiere decir hablar y escribir como mujer. Nota que las estrategias de

leer y escribir son formas de resistencia cultural.¹ Estas estrategias hacen posible la producción de nuevas formas de conocimiento y significación. Son de primera importancia porque desafían el discurso dominante en sus propios términos, "the terms of a semiotic space constructed in language, its power based on social validation and well-established modes of enunciation and address" (de Lauretis 1982, 7). En otras palabras, es sólo a través del lenguaje que se puede desafiar la ideología que se localiza dentro del lenguaje. Nada queda fuera de la ideología, y una de las contradicciones de la teoría feminista reside en el hecho de que está a la vez excluida del discurso hegemónico y también aprisionada adentro.

En el caso de la mujer en la academia el primer obstáculo es sobrevivir en un mundo que no es suyo. Adrienne Rich nota que cuando la mujer entra en la universidad, particularmente en los estudios graduados, parece que entra en un mundo neutro de perspectivas universales y objetivas. Se da por supuesto que la coeducación significa la enseñanza igual y mixta de mujeres y hombres. Nos dice que nada está más lejos de la verdad (Rich 1979, 134-135). La marginalización de género crea problemas especiales para la mujer. Las posiciones subjetivas creadas por el discurso del humanismo liberal, como Rich destaca, borran la experiencia vivida² por la

¹ Nancy Miller también expone el caso para una política de la lectura, "But what does it mean to read (for) the woman writer when the Author is dead? Or, how can "reading as a woman"--a deconstructionist phrasing of a reconstructionist feminist project--help us rethink the act of reading as a politics." "Changing the Subject: Authorship, Writing, and the Reader" ed. de Lauretis. Feminist Studies/Critical Studies. Bloomington: Indiana University Press, 1984: 107. La examinación y definición de esta política es lo que Traba insiste en con su "cultura de resistencia"--nada menos que una relectura del "texto" del arte y la literatura (véase el primer capítulo).

² Usamos la palabra experiencia en este trabajo en el sentido de "a process for by which, for all social beings, subjectivity is constructed" (De Lauretis 1982, 159 énfasis suyo).

estudiante, ocultan la historia y, más importante, la posibilidad futura de posiciones alternativas que resistan al discurso dominante. Siempre se tiene que luchar contra la tradición masculina; una tradición que desprecia a la mujer colocándola en la posición de "Otra." Aumenta la batalla si ella no es blanca, si no es de la clase media o alta, si es madre soltera, si habla un idioma distinto al inglés, si es inválida, lesbiana, mujer mayor, o cualquier otra cosa que no sea hombre y blanco. Además, tiene que contender diariamente con una pluralidad de discursos en competición por su atención, discursos que son mutuamente hostiles uno al otro. Tiene que poner en equilibrio cada uno de sus múltiples papeles distintos: el papel intelectual y académico con el papel de madre, esposa, activista política, abuela, amiga, amante, trabajadora, etc. Tanto la experiencia de la lectura como el contenido coloca a la mujer en una posición aislada y afuera. Se pone frente a frente con la relación contradictoria entre la construcción social de la Mujer, y la mujer como sujeto histórico. El proceso de la enseñanza le incita a pensar como el hombre, a identificarse con un punto de vista masculino, y a aceptar como normal y legítimo un sistema de valores que la excluye explícitamente.

La idea de que hay una relación estrecha entre el proceso de la producción literaria y la producción social, que es preciso examinar no sólo la obra literaria o artística sino su especificidad (el sitio histórico, social y político en el que se desarrolla), tiene aún más peso en cuanto al texto femenino. Angel Rama comenta que "Todo análisis de literatura y sociedad parecería proponer una doble y simultánea lectura: la de la literatura y la de la sociedad en que ella se produce" (Rama 1974, 88). La mujer que escribe

siempre tiene que dar con el hecho de que en nuestra cultura occidental el sujeto es masculino--es el hombre que hace, actúa y escribe, y la mujer es el objeto de la investigación, la fuente de inspiración, ayuda, etc. La problemática de la subjetividad femenina y los cambios epistemológicos y teóricos que se derivan de ella, constituyen el planteamiento tal vez más importante en la teoría feminista actual; la elaboración de lo que de Lauretis llama la política de auto-representación.

Por eso, no es sorprendente que la resistencia con que se encuentra la erudición feminista en la academia no haya cambiado mucho en los últimos veinte años. La postulación de un sujeto femenino que tiene tantas consecuencias teóricas como temáticas y formales, es algo que resiste fuertemente la corriente académica. No necesitamos buscar lejos para encontrar ejemplos abundantes. En respuesta a una de las primeras colecciones de cuentos escritos por la mujer en Latinoamérica, un crítico canadiense resume bien la hostilidad y desconfianza que se enfrenta a las escritoras.

The theme of the woman as an artist immediately establishes certain levels of priority and concern. The first issue is why the artist must be singled out by sex and isolated and examined by gender. A second concern is why art is relegated to an almost biological ritual, a form of traditional enclosure and persistent limitation. In fact, to discuss the writer, the poet, the critic, from any gender-related standpoint seems to dismember and diminish the very essential nature of writing as an artistic rendering of life. . . . To presume that women write, for the most part, about their frustrations, is to assume that only other, equally inhibited women can and will read and comprehend

them. This is not art; this is not literature. This is mid-afternoon soap opera and flamboyant pamphleteering.³

El pasaje citado resume con exactitud la posición del humanismo liberal frente al género, una posición que opone cualquier tipo de discurso que privilegia determinantes sociales--en este caso género en vez de individualidad. La invocación de Wilson al sujeto trascendental (un sujeto sin género, raza, ni clase social), y el punto de vista aristotélico del arte como mimetismo, un "essential nature of writing as an artistic rendering of life" merece comentario. La marginalización de género en el campo literario mantiene un criterio masculino de la literatura, y deja a la mujer como consumidora en vez de productora de significado y cultura; el argumento así está definido en términos cerrados, no susceptibles al cambio. Quita la posibilidad de un diálogo abierto, y elimina una lectura subversiva que desafía la escritura canónica. Como punto de arranque, tomamos por supuesto aquí que la literatura, en vez de ser una entrada privilegiada al conocimiento verdadero sobre la sociedad y la naturaleza humana, es más bien una manera de entender la construcción discursiva de una gran variedad de significados y posiciones subjetivas que tienen intereses particulares para la mujer. Como la literatura es uno de los ámbitos donde se reproduce y legitima la construcción ideológica del género, el punto propio de la crítica feminista es "dismember and diminish" o sea desafiarla. Nuestro

3 El texto citado es parte de un análisis de Detrás de la reja: antología crítica de narradoras latinoamericanas del siglo XX. Eds. Celia Correas de Zapata y Lygia Johnson. Caracas: Monte Avila Editores, 1980. Véase S. R. Wilson, "Art by Gender: The Latin American Woman Writer." Revista Canadiense de Estudios Hispánicos, 1981 Autum; 6(1):135-137.

crítico, sin embargo, nos informa que los esfuerzos en esta dirección, como en la anécdota de George Sand,⁴ son antiestéticos:

It serves little purpose for the woman writer in Latin America to be isolated and placed on still another artificial pedestal and adorned with still another embellished decoration: a plaster of Paris mold is fragile, chips easily, and is basically unesthetic.

Este reproche de antiestético, en otras palabras "no femenina," está lanzado a la mujer en una manera regular y previsiblemente cansada cada vez que deja atrás las restricciones de ciertos papeles sociales prescritos; cada vez que actúa fuera de los intereses masculinos; cada vez que su comportamiento no complaciente quiebra la lógica del discurso hegemónico. Desgraciadamente ha sido una estrategia eficaz para asegurar que la mujer quede en su "lugar."

La multitud de suposiciones no examinadas que plantea Wilson, suposiciones que proponen ser "obvios" y "naturales," funcionan para disimular el hecho de que obvio y natural son productos de nuestra sociedad contruidos en el discurso y la ideología. Hay que reconocer la dificultad de trabajar bajo estas condiciones donde le niegan a la mujer una subjetividad propia en nombre de la universalidad, y cuando se atreve a opinar de otra manera la acusan de pensamiento equivocado y de mala erudición. Es difícil

⁴ Henry James habla de la reacción del escritor Prosper Mérimée a su amante George Sand, "he once opened his eyes, in the raw winter dawn, to see his companion, in a dressing-gown, on her knees before the domestic hearth, a candle-stick beside her and a red madras round her head, making bravely, with her own hands the fire that was to enable her to sit down betimes to urgent pen and paper. The story represents him as having felt that the spectacle chilled his ardor and tried his taste; her appearance was unfortunate, her occupation an inconsequence, and her industry a reproof--the result of all which was a lively irritation and an early rupture." "Notes on Novelists," ed. Morris Shapiro. Selected Literary Criticism of Henry James. London: Heinemann, 1963, 157-58. Citado por Rich 1979 "When We Dead Awaken" 36-37.

trabajar bajo un sistema que no fomenta ni patrocina la creatividad, la pasión, ni la confianza femenina. Nuestro sistema educativo exige que la lectora o escritora se identifique en contra de sí misma, y como dice Traba, para la mujer el acto de escribir es "un acto de valor que convierte a la culpable en 'outsider'" (1982, 12).

A la luz de las circunstancias, la trayectoria del texto femenino es un pequeño milagro. Tillie Olsen acertó cuando dijo que cada una que escribe es una sobreviviente. No es sorprendente, entonces, la tentación de callarse, de hacer caso omiso, o de adoptar--porque es conveniente--una actitud tradicional y conservadora sobre erudición. Aunque esta actitud tradicional pretende hablar la verdad, ser objetiva, científica, y no política, la francesa Monique Wittig, entre otras⁵, insiste en la opresión material de los individuos por discursos. Nos advierte que en este momento histórico, no hay signos sin significancia política (Wittig 1980, 105). Ya hemos visto la violencia que este discurso puede tener en la vida de la mujer en las letras y las artes. Aunque el espacio creado por la tensión inherente en los discursos en competición por un lado, y las necesidades de la mujer como sujeto histórico individual por el otro, puede tener un potencial creador y revolucionario (pensamos en las protagonistas de Conversación al sur), con demasiada frecuencia no se realiza. Las contradicciones y los peligros entre el papel que la sociedad exige a la mujer y el impulso creativo y analítico, se ve trágicamente en las carreras y las vidas privadas de generaciones de mujeres.

⁵ Véase el artículo "The Violence of Rhetoric," de Lauretis 1987.

Las condiciones materiales de la experiencia femenina junto con los debates corrientes sobre la diferencia (una diferencia fundada en la experiencia de raza, clase social, y etnicidad como se interrelacionan con el género), han proporcionado el impulso que contribuye a la reconstitución del sujeto en la crítica feminista; la concepción de un sujeto múltiple cuyas partes a menudo existen en un mar de contradicciones opuestas. No sólo un sitio de diferencia entre mujeres sino dentro de mujeres, "an identity made up of heterogeneous and heteronomous representations of gender, race, and class, and often indeed across languages and cultures" (de Lauretis 1986, 1-19). Es aquí en el campo de la subjetividad femenina, que la obra de Traba tiene el mayor impacto. Como notamos antes en cuanto a la necesidad para las estrategias feministas de leer y escribir, las posiciones subjetivas que el texto construye para la lectora tienen una influencia poderosa. De la misma manera, la construcción de posiciones subjetivas alternativas o resistentes--la habilidad de imaginar nuevas formas de ser y de interpretar el mundo--es un factor de valor incalculable en la transformación de las formas actuales de subjetividad de género. En las obras que analizaremos aquí, Las ceremonias del verano y Conversación al sur, Marta Traba nos da un vislumbre de la subjetividad femenina distinta a la tradicional, y abre un espacio nuevo que es particularmente radical en el contexto de la escritura latinoamericana. Vamos a trazar la manera en que su narrativa desafía los términos polarizados de masculino y femenino, y opone el discurso dominante sobre la feminidad. De suma importancia en Conversación al sur, la última obra publicada durante su vida, es la manera en que la crisis de represión militar ha creado transformaciones subyacentes en la vida diaria que producen

nuevas estructuras sociales y relaciones de poder que abren, para la mujer, un espacio discursivo desocupado antes. Traba nos da una crítica social mordaz desde dos perspectivas importantes, la feminista y la socialista. Se divide el trabajo presente en tres partes. En el primer capítulo se darán los datos biográficos más sobresalientes, y también examinaremos las teorías de Traba sobre el arte y la literatura. Los dos capítulos siguientes profundizarán en las novelas ya mencionadas, Las ceremonias del verano y Conversación al sur.

La elección del poema de Lorde para introducir la tesis no es casual. Es un poema que sirve para recordar, entre otras cosas, la realidad cotidiana del sujeto femenino social. Las palabras asumen un significado especial a la luz de los horrores de la historia reciente del cono sur. La mayoría de los que hablaron y escribieron, tanto en el discurso formal como en el discurso público, fueron simplemente "never meant to survive," y muchos no sobrevivieron. El número de desaparecidos en Latinoamérica, entre los cuales hay un gran número de niños, son unos 120 mil. Un millón de personas han huído de Chile, o el diez por ciento de la población--en Uruguay la cifra es del veinte por ciento (Traba 1984, 32). Esto, tiene implicaciones importantes para la escritora latinoamericana, para la mujer y su familia en exilio, y para la trayectoria de la literatura latinoamericana en general. Elena Poniatowska, amiga y colega de Traba, comenta sobre los desaparecidos

Although these disappeared are not writers, [for the most part] among the fundamental tasks of the writer is that of giving voice to those who have none, to speak for those whose rights--their rights as human beings--have been destroyed. . We can agree or disagree with the politics of the disappeared; what we

cannot do is stop raising our voices in protest against the infamy to which they are subjected" (Poniatowska 1980, 4).

Así comparte Traba la tarea de dar voz a la injusticia social. Marta Traba es una mujer que se enfrenta directamente en su narrativa a las contradicciones enumeradas arriba. Se ven las huellas de esta lucha en su pensamiento, su narrativa, y su trabajo crítico. Es una mujer que habla intrépidamente con el conocimiento que puede ser que sus palabras "will not be heard/nor welcomed," y aún sigue hablando. Habla para los que no tienen una voz, los que han caído por el camino. Habla para que recordemos, para que no olvidemos, y para que el conocimiento y el recuerdo nos impulsen a hablar por nosotros mismos. Habla para sacudir la conciencia y exigir la acción. Así, en este espíritu de cuestionamiento serio y pensamiento crítico, encontramos una posible apertura a la obra y la vida de Marta Traba.

... every language theory is predicated upon a conception of the subject that it explicitly posits, implies, or tries to deny. Far from being an "epistemological perversion," a definite subject is present as soon as there is consciousness of signification.

Julia Kristeva
Desire in Language

Literature is political. It is painful to have to insist on this fact, but the necessity of such insistence indicates the dimensions of the problem.

Judith Fetterly
The Resisting Reader

CAPITULO I

I

La exclusión femenina del canon literario es un hecho bien documentado y el tema de gran número de libros y ensayos. Ya a fines de los ochenta,¹ lo que nos concierne a nosotras no es cuestionar cómo o por qué

¹ La mayor parte de esta tesis fue escrito desde hace tres años, y nuestro acercamiento al texto crítico y literario ha cambiado, como es comprensible, durante este periodo.

ha ocurrido la marginalización de la escritora a lo largo de la historia masculina, sino emprender el arduo trabajo de analizar esta literatura periférica, tomando en cuenta la construcción social de la mujer, la posición subjetiva femenina lectora y escritora, y las implicaciones que se derivan de esta.²

Marta Traba es una de las voces femeninas más claras y acertadas, aún polémicas, en las letras latinoamericanas de nuestro siglo. Como nos recuerda Elena Poniatowska, "Mucho antes de que García Márquez traspasara las fronteras, Marta Traba hizo oír su voz" (Poniatowska 1984, 8). Muestra una aguda conciencia de la condición social de la mujer, y toca en su narrativa muchos de los problemas de suma importancia para la lectora contemporánea. Tiene un compromiso indiscutible con el cambio social, y ha hecho una contribución sustancial a la novela política de América Latina.

Reconocida en los Estados Unidos como novelista, en Latino América se la reconoce como uno de los más distinguidos críticos de arte moderno. Es la primera, en sus propias palabras, en "dar una visión global de la pintura del continente, asignándole [al arte] valores peculiares y diferentes a los europeos y norteamericanos" (Poniatowska 1984, 8). Durante el periodo lamentablemente breve de su vida, trabajó con energía para fomentar las artes plásticas en América Latina; dio de sí misma liberalmente, sin descanso y con determinación. Una escritora prolífica, produjo más de veinte

² No es la intención aquí minimizar estas preguntas. Fueron uno de los puntos de partida en la investigación incipiente sobre la mujer, y el cómo y el por qué ya no dejan de ser significativos. Como dice Jean Franco, "La teoría feminista ... no es simplemente el estudio de textos escritos por mujeres o el estudio de estereotipos de mujeres. No es lo mismo que la investigación de textos desconocidos escritos por mujeres, aunque tales investigaciones siguen siendo sumamente importantes" (1986, 33-34).

volúmenes de crítica de arte, innumerables artículos, una colección de poesía, siete novelas (una todavía inédita³), y dos libros de cuentos cortos. Su trabajo narrativo, aunque digno de atención seria, no ha recibido atención crítica. El trabajo presente es un intento de rescatar de la sombra la obra de esta escritora.

La relación entre el autor, el lector, y el texto es una que ya todavía está lejos de resolverse en la teoría literaria feminista. El nacimiento de Lector, sin embargo, no necesariamente significa la muerte del Autor como propone Barthes.⁴ Parece que una mistificación del proceso de producción literaria ocurre cuando se divorcia la obra de un escritor de su ubicación como sujeto histórico. La tentación, entonces, es ver la obra literaria como una expresión de la realidad en vez de una práctica social, y concebir al autor como el creador en vez del productor. Marta Traba afirma en su "Hipótesis" (citando indirectamente a Fredrick Jameson), que "el contenido de una obra no es otra cosa distinta al nacimiento de dicha obra" (1982, 10). Así pues, es imposible abordar críticamente un trabajo narrativo sin prestar atención al contexto concreto e histórico en el cual fue construido. La base de esta sección gira alrededor de tres entrevistas con Traba que nos dan información

³ Casa sin fin. Novela. 1980-81. Inédita.

⁴ Nancy Miller sostiene que la muerte del autor cierra prematuramente la cuestión de la identidad para la mujer, "Because women have not had the same historical relation of identity to origin, institution, production, that men have had, women have not, I think, (collectively) felt burdened by too much Self, Ego, Cogito, etc. Because the female subject has juridically been excluded from the polis, and hence decentered, "disoriginated," deinstitutionalized, etc., her relation to integrity and textuality, desire and authority, is structurally different" "Changing the subject: Authorship, Writing, and the Reader" ed. de Lauretis. Feminist Studies/Critical Studies. Bloomington: Indiana University Press 1986, 106.

inestimable en cuanto a sus propios pensamientos hacia su vida y su obra.⁵ No queremos privilegiar la intención autorial como garantía de significado textual, sino colocar su posición social e institucional como escritora.

Marta Traba nació el 25 de enero de 1930, en Buenos Aires, Argentina a una década turbulenta. Las repercusiones de la "Gran Depresión" y un declive en la economía mundial, el golpe de estado de 1930 en la Argentina, la guerra del Chaco entre Bolivia y Paraguay, la revuelta de campesinos en El Salvador, el asesinato de Sandino en Nicaragua, y la ascendencia al poder de Hitler y Franco, marcan históricamente esta década. Los temas políticos y sociales ensombrecen su nacimiento y niñez y se reflejan en su vida privada y artística. Forman la base de las contribuciones más importantes que hizo como escritora y crítica de arte. De modo significativo, Traba transcurrió su infancia en el período histórico que David Viñas (1985, 17-27) llama la "década infame" 1930-43, y su adolescencia durante el "peronismo clásico" 1946-55.

Sus padres, Francisco Traba y Marta Tain eran hijos de inmigrantes españoles de Galicia. Su padre fue un periodista que Traba describe como "bohemio y alcohólico . . . Mi infancia se caracterizó porque nos desalojaban de todas partes por no pagar arriendo, como en las novelas rusas" (García Pinto 1984, 38). A la edad de diez u once, descubrió la literatura mundial a través de las revistas Biliken y Leoplán. Traba comenta con humor en una entrevista con Magdalena García Pinto en 1982, que a Leoplán se debía toda

⁵ Magdalena García Pinto, 1984. "Entrevista" *Hispanamérica: Revista de Literatura* Aug: 13(38): 37-46. Evelyn Picon Garfield, 1985. Women's Voices from Latin America. Detroit: Wayne State University Press, 117-140. Y, parte de una entrevista con Igor Molino citada en "Marta Traba o el salto al vacío" prólogo a En cualquier lugar, escrito por Elena Poniatowska.

su cultura literaria, su pasión por la novela, y su astigmatismo. Por medio de esa revista conoció la obra de Tolstoi, Dostoievsky, Turgueniev, Gontacharov, Dickens, Victor Hugo y Gorki, y a los quince años su mundo literario se extendió para incluir las bibliotecas donde conoció a los ingleses; su pasión por Conrad y las Brontë deriva de ese momento. Como adolescente, Traba vio Buenos Aires triplicar en densidad demográfica y los barrios gigantescos de unidades colectivas de Pasó así y Homérica Latina nacieron.

Sobre sus años universitarios Traba comenta, "I studied there in the university during the very turbulent years of Perón's rise to power. Many conflicts filled university life; we studied very little and agitated politically as much as possible" (Picon Garfield, 124). En 1948 se graduó de la Universidad Nacional de Buenos Aires a la edad de diez y ocho años, y empezó a escribir artículos para la revista Ver y Estimar fundada en este año por su profesor, el distinguido historiador y crítico de arte, Romero Brest. Franca en cuanto a su disgusto por la vida en Buenos Aires, en 1949 se matriculó en cursos en la Sorbonne en París (llegó a París durante el verano más caluroso en la historia), viajando también a Budapest y Roma. Se ven las señales autobiográficas de estos años de su juventud (1948-1954), en las páginas de Las ceremonias del verano. Al año siguiente estudió con René Huyghe en L'Ecole du Louvre, y con Pierre Francastel en L'Ecole des Hautes Etudes en la Sorbonne. Se casó con el periodista colombiano Alberto Zalamea y en 1951 nació su primer hijo Gustavo. Después de una estancia breve en Buenos Aires, regresó a Roma para estudiar arte con Giulio Carlo Argan. La pareja vivió en Castelgandolfo, Italia al lado de un lago, "Es una etapa feliz, una cadena sucesiva de pequeñas felicidades que me llenaron mucho.

Vivimos de la caza y la pesca a orillas del lago" (Poniatowska, 12). Fueron años fructíferos para Traba. Seguía la tarea de investigación y crítica de arte, y publicó una colección de poesía Historia natural de la alegría, fechada en París 1950. Mostró, desde el principio, una afinidad hacia la narrativa; un lirismo y una riqueza de imágenes emparejados con su preocupación característica por los temas latinoamericanos.

Una etapa más estable, si no menos activa, comenzó en 1954. Traba se trasladó a Bogotá con su familia y fue nombrada Profesora Titular de Historia de Arte en la Universidad de América. Así inició una carrera académica distinguida, tanto en Latinoamérica como en el extranjero. Desempeñó puestos en la Universidad de los Andes, la Universidad de América, la Universidad Nacional, el Instituto Pedagógico de Caracas, la Universidad Central en Caracas, la Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, y Princeton. Durante su vida dio conferencias y dictó asignaturas en Princeton, Harvard, Stanford, la Universidad de Massachusetts, Oberlin, Smith, la Universidad de Maryland, M.I.T., Middlebury College, y la Universidad Estatal de San José. En 1982 fue invitada por las Universidades de Massachusetts, Harvard, Smith y Marymount para dictar conferencias sobre la literatura femenina.

Mientras vivía en Colombia, Traba viajaba con frecuencia dando conferencias por todo el continente. Inició una serie de programaciones para la Televisora Nacional de Colombia que introdujeron el arte dentro de las casas del público. Continuó escribiendo artículos para un gran número de revistas, y en 1958 publicó su primer libro de crítica de arte, El museo vacío. Fue instrumental en la creación del Museo de Arte Moderno.

Fundadora y directora del Museo de Arte Moderno, promueve a pintores jóvenes, se lanza a exposiciones nunca antes imaginadas, quiere sacar el arte del círculo cerrado de la élite; que los burgueses descuelguen sus marinas, sus manolas y sus crepúsculos para colgar una serigrafía de Myrna Báez, un dibujo de Amelia Peláez, un cuadro de Botero. Cada vez se vuelve una figura más polémica y más imprescindible en un país en el que mandan los militares" (Poniatowska 1984, 12).

Su habilidad para aplicarse a la tarea de escribir es formidable. Junto con su trabajo como profesora, crítica, madre, esposa, organizadora y participante en conferencias, mesas redondas, y proyectos ad infinitum, Traba salió con cuatro obras de ficción en cuatro años. Recibió el Premio "Casa de las Américas" por su primera novela Las ceremonias del verano en 1966. En 1967 se publicó el premiado libro Los laberintos insolados. Pasó así siguió en 1968 y La jugada del sexto día en 1969. Su actividad frenética no paró en el escritorio; siempre puso de manifiesto sus convicciones políticas. Defendió abiertamente la revolución cubana con una serie de conferencias y artículos en 1966⁶, y también protestó en contra de la invasión soviética de Checoslovaquia en 1968. Fue durante este mismo período que el gobierno colombiano trató de expulsarla del país por hablar en contra de la ocupación militar de la Universidad Nacional de Bogotá, llamándola una destructora de instituciones establecidas, la cabeza de punta de la Revolución Cubana en Colombia y otras tonterías.

Aunque Traba habló abiertamente sobre sus creencias políticas y podía integrar el socialismo con la crítica de arte, no tenía el mismo éxito con la integración del feminismo y su trabajo en el resto del mundo. En una entrevista de 1978, dice casi con desprecio que no se considera a sí misma

⁶ Escribió un libro no publicado, El son se quedó Cuba. Bogotá, 1966.

feminista, "Curiously enough, although I am no feminist, I believe in feminine literature, a tender regard for detail that is not perceived by men" (Picon Garfield 1985, 126). Esta actitud atenuó un poco y en 1982, un año antes de su muerte, Magdalena García Pinto le preguntó sobre su postura con respecto al movimiento feminista. Respondió que aunque hay que tomar en serio el feminismo, tiene cierta alergia a las afiliaciones y prefiere no pertenecer a ninguno de los tanto grupos feministas.

 Mi relación con el feminismo es tangencial porque me he dedicado a escribir y enseñar temas muy específicos, como el arte latinoamericano, y últimamente, a la narrativa casi por completo. No hay tiempo para todo. Pero, cuando se presenta la ocasión, manifiesto mi adhesión y solidaridad sin retaceos (García Pinto 1984, 43).

Lo que en este entonces ya no pudo hacer Traba, y lo que hace parecer aún más atrozmente inoportuna su muerte, es su incapacidad de imaginarse la posibilidad de que un acercamiento crítico feminista pueda informar "temas muy específicos" como el arte y la literatura.

Poco después de su crisis en Colombia fue invitada a presentarse para la beca Guggenheim en los EEUU lo que le permitió escribir el libro Dos décadas vulnerables de las artes plásticas latinoamericanas: 1950-1970. Se casó por segunda vez con el crítico Angel Rama y se trasladó a Puerto Rico por un par de años, y brevemente a Uruguay, antes de establecerse en Caracas, Venezuela. En 1979 se instaló en Washington, D.C. donde escribió Homérica Latina. El año siguiente dio una conferencia sobre esta novela en la Universidad de Stanford, y en 1981 salió con la exitosa novela Conversación al sur. Dice Traba sobre su estancia en Washington:

Al aceptar la permanencia en la Universidad de Maryland se abrió ante nosotros un periodo de estabilidad. Compramos un pequeño departamento en Washington, trasladamos allí nuestros cuatro mil libros de consulta y nuestra modesta colección de artistas latinoamericanos. Casa, biblioteca y un lugar óptimo para vivir un tiempo; los museos de Washington y la Library of Congress se parecieron bastante al paraíso (Poniatowska 1984, 22).

En 1982 Marta Traba y Angel Rama pidieron la visa de residencia en los EEUU. Como un gran número de escritores latinoamericanos censurados por sus opiniones políticas, a Traba y Rama les negaron la residencia permanente.⁷ Regresó a Colombia invitada por el Presidente Betancur y fue nacionalizada con honores. Recibió una beca del "National Endowment for the Arts and Humanities," empezó la filmación de una nueva serie de programas sobre el arte contemporáneo y dio una conferencia en el Museo de La Tertulia de Cali sobre la posición de la mujer latinoamericana en la novela contemporánea. Al principio de 1983 la pareja estableció su residencia en París. "Su departamento y el de Angel junto al Palais Royal era espacioso y, si pasaron una etapa difícil en los Estados Unidos al saber de su expulsión, en París, los dos eran felices" (Poniatowska 1984, 27). El 27 de noviembre de 1983 en ruta al "Primer Encuentro de la Cultura Hispanoamericano" Marta Traba a los 53 años, y su esposo Angel Rama murieron trágicamente en un accidente de aviación cerca de Madrid.

⁷ Hace muy poco que el gobierno de los EEUU les negó entrada al país a Mirna Anaya (esposa de Herbert Anaya, presidente asesinado del comité de derechos humanos no gubernamental en El Salvador), y a sus cinco hijos huérfanos bajo el famoso McCarran-Walter Act de 1952. Esta política ha impedido a una variedad de escritores, poetas, laureados nobeles, etc., de visitar o quedarse en el país; seres tan diversificados como García Márquez, Farley Mowat, Hortencia Aliende, y Margaret Randall entre muchos.

II

La visión crítica y creativa de Marta Traba siempre ha sido larga y contradictoria. El tema de la política informa toda su escritura, tanto la crítica de arte como la narrativa. Marta Traba nombra lo no nombrado, y llama la atención a lo que es periférico en la conciencia; los temas, las experiencias, y la vidas marginadas. Empujada por una intensidad para comunicarse, escribe así porque "no pude escribir de otra cosa" (Chevigny 1985, 98). Muestra en su narrativa un punto de vista a veces abiertamente feminista junto con otro socialista, y nos da una crítica social desde dos perspectivas importantes. Explica ella:

En todo lo que escribo sea ensayo o narrativa, está impregnado de esa simpatía social, alimentada desde una perspectiva socialista. Agrégale a eso de que, siendo mujer, no puedo sino escribir como mujer, y por consiguiente me siento parte de lo que Pierre Bourdieu llama acertadamente las «contraculturas,» refiriéndose a los grupos minoritarios, étnicos, y también a las mujeres. Escribo lo que llama Elena Poniatowska, la «literatura de los oprimidos»; escribo algo que sea verdad, que siento la imperiosa necesidad de comunicarlo y que tiene una gran carga de rabia, de cólera revanchista ante las injusticias y las atrocidades que nos rodean (García Pinto 1984, 43).

Su comentario levanta la pregunta de lo que quiere decir "escribir como mujer," y más preciso para nosotros, lo que quiere decir escribir como feminista. Aunque hay dificultades, que analizaremos más tarde, con la elaboración de ambas posiciones teóricas--su posición como socialista y como mujer--la ambivalencia que se encuentra en su crítica, particularmente frente al feminismo, no existe en su narrativa. El hecho de que no se declaró

públicamente como feminista, no le impidió escribir con una conciencia feminista fuerte, sino destaca los silencios y omisiones de su discurso teórico. Subraya la realidad que las creencias políticas de una autora pueden ser distintas a lo que su obra muestra explícitamente.

Traba publicó dos trabajos que cabe mencionar aquí. Uno trata específicamente de la literatura y el cambio social, y el otro del texto femenino. La base del análisis de ambos es que hay un texto, un cuerpo de trabajo, que queda desconocido. El primero corresponde al conjunto de trabajo que ella llama "la cultura de la resistencia," y el otro es el texto femenino. Nos dice que sin reconocer este texto o conjunto es imposible entenderlo correctamente, y estamos en peligro de interpretar mal no sólo las obras individuales sino la proyección del arte y la literatura en general.

En 1973 Traba participó en un coloquio en Bonn sobre el tema "Literatura y Praxis en América Latina" donde presentó un trabajo titulado "La cultura de la resistencia" (1974, 49-80). Este artículo, largo y bien elaborado (aunque también problemático), trata del arte y la literatura moderna. Traba intenta identificar y definir una cultura de resistencia que corresponde a un orden subversivo que brota espontáneamente, sin el impulso de ningún grupo de poder, capaz de contribuir al cambio social. El arte y la escritura de la resistencia funcionan, dice, como pequeños oasis de creatividad viva dentro de un desierto de mimetismo y dependencia nacional en América Latina.

En la elaboración de esta cultura de la resistencia Traba nos pregunta "¿en qué medida estas obras hacen el juego al sistema o, por el contrario, contribuyen al proceso revolucionario?" y "¿en qué medida las artes y la

literatura, actuando como ideologías culturales, aceleran el proceso hacia el cambio?" Estas preguntas acertadas tienen paralelos directos con el feminismo, y vamos a retomarlas en cuanto a su narrativa. En esta coyuntura, sin embargo, cabe examinar los dos artículos presentes a la luz de ellas, y preguntar ¿en qué medida estos artículos hacen el juego al sistema de discursos hegemónicos, o por el contrario, contribuyen al proceso revolucionario que es su propósito?

En "La cultura de la resistencia" Traba exige una relectura total de la literatura y el arte, y nota que el arte de la resistencia surge en respuesta al arte burgués aunque no se considera parte de la burguesía porque tiene sus raíces en el pueblo.⁸ A la misma vez privilegia al intelectual, al productor y crítico del arte, que según ella, "ve el proceso social de manera distinta al resto, no por superioridad o inferioridad sino por simple división del trabajo" (61, énfasis añadido). Es precisamente esta división de trabajo, por raza, clase social y género, que hay que poner en tela de juicio los términos del arte y la literatura.⁹ Por consecuencia de su ubicación social distinta, dice, el intelectual hace un papel diferente al "hombre de acción" y el "hombre de clase." El intelectual que escribe dentro de la cultura de la resistencia ya no tiene perspectiva de clase. Es aquí que su posición frente a la clase social es problemática.

⁸ Continúa diciendo que es el arte que se sitúa más lejos de los grandes centros urbanos (como Buenos Aires), que vale más porque tiene menos que ver con la dependencia cultural que es el resultado del mimetismo del arte urbano de los países desarrollados.

⁹ Traba nunca menciona la formación del canon, ni el acceso o falta de acceso a la participación de producción artística de otra gente que no sea "intelectual" o burguesa. Los escritores que coloca dentro de la cultura de resistencia vienen de la tradición de "grandes escritores," José Martí, Octavio Paz, García Márquez, Carpentier, Juan Rulfo, Onetti. Brilla por su ausencia otra clase de escritor/a y artista.

Traba declara que todos los artistas, tanto dentro como fuera de la cultura de resistencia producen sus obras dentro de la misma clase social y económica: la burguesía.¹⁰ A la misma vez que afirma su procedencia de la burguesía, también dice que el artista puede convertirse en tráfuga de la clase burguesa y entonces pierde su perspectiva de clase. Su punto de vista frente al artista es casi romántico; los hombres que trabajan dentro de la cultura de resistencia son:

hombres de transición, abocados a actuar "por la conciencia de la soledad"... No eligen la soledad, sino que ésta es un resultado inevitable de su tarea específica: por eso calificarla de virtuosa o viciosa, de reproable o encomiable, es un puro error de concepto (61).

El "error de concepto" aquí es la idea de que una persona puede escapar la construcción social de clase. Ponerse al servicio de otra clase social, o abogar, desde el medio de la literatura o el arte, por los derechos humanos o el cambio social no es la misma cosa que perder la perspectiva de clase. La negación de los intereses de clase es un acto burgués en sí, y funciona para hacer callar otros discursos; plantea la pregunta, como en el feminismo, de quién habla por quién. No es que la clase trabajadora no escriba, por ejemplo, sino que es una cuestión de quién tiene acceso a la enseñanza, la publicación, y la distribución.

Relacionada con lo anterior es la idea del arte como "la tarea de recortar y señalar un recorte de la realidad," y que por medio de una "naturaleza creadora" el artista recombina los elementos de la realidad

¹⁰ Traba explica, "El artista actual sigue siendo burgués y expresando el mundo de la burguesía. Si aparentemente ha cesado de prestarle un servicio, es porque nuevas formas expresivas lo desalojan contra su voluntad, no porque esté situado en un campo opuesto" (54).

verdadera, organizando el caos, para "transmitir esa nueva visión (59-60). La narrativa para ella, entonces, es un reflejo de la complejidad social, y muestra las relaciones esenciales no visibles dentro de ella desde las cuales es posible entender mejor el mundo y la naturaleza humana. Es así que la influencia de la escritura marxista incipiente, particularmente la de Georg Lukács y Lucien Goldman que Traba cita en su "Hipótesis" (1982), se ve claramente en su elaboración de la cultura de la resistencia. Traba sostiene la naturaleza creativa del artista y la importancia de su lucha para producir una expresión o recorte de la realidad. Esto, en combinación con la posición privilegiada que da al intelectual, nos trae a la concepción del arte como una expresión de la realidad dada por unos pocos individuos sensibles y exaltados que pueden ver y mediatizar la realidad "verdadera" por los demás--en este caso es el intelectual que escribe, pinta, o esculpe dentro de la cultura de la resistencia. De esta manera el potencial revolucionario de su razonamiento está socavado por el discurso del humanismo liberal.

Nunca menciona en estilo directo el texto femenino, ni ningún artista, en este artículo de 1973. No será hasta 1982 que publica otro trabajo que trata específicamente de la literatura femenina. Durante los últimos años de su vida Traba atrajo la atención crítica a la teoría literaria y al texto femenino, y dio una serie de conferencias y cursos que trataron de la mujer en la literatura latinoamericana. La publicación en 1982 de "Hipótesis sobre una escritura diferente," es producto de este período y expone sus pensamientos sobre el texto femenino. No tan largo ni bien elaborado como el primer trabajo, aquí habla en términos generales y queda cierta ambigüedad o, más bien dicho, ciertas contradicciones. Las dos áreas más

problemáticas de su análisis son la insistencia, semejante a la de su primer artículo, en una naturaleza esencial femenina, y segunda, la clasificación de esta diferencia en términos de temas, estrategias textuales, y la producción y el uso del lenguaje.

Empieza el artículo con un repaso de la teoría literaria, y define el texto literario moderno y, por extensión, el texto masculino como un espacio autorreferente y autosuficiente. Nos pregunta si este acercamiento frente a la literatura es un enriquecimiento del texto o una complejidad, y plantea la cuestión de si es conveniente aplicar los modelos literarios creados por hombres para aclarar el texto masculino, al cuerpo de literatura escrito por mujeres. La pregunta que hacemos aquí a lo largo del texto, no es lo que quiere decir escribir como mujer u hombre--una pregunta que deja intactos los términos de masculino/femenino--sino lo que quiere decir escribir como feminista.

Traba afirma que hay un texto femenino, o una literatura femenina diferente, y nos dice que esto no tiene que ver con las alusiones a la feminidad, los sentimientos, las glándulas, los trabajos de ama de casa, la ternura maternal, debilidad, delicadeza, poesía, etc., ni tampoco con los "contrarios igualmente infortunados, como el frecuente 'escribe como un hombre'" (10).

Define el discurso literario femenino como paralelo a la vida, no autosuficiente, no autorreferente. Sostiene aquí y en otros sitios (García Pinto 1984), la existencia de una naturaleza femenina en cuanto al texto, y categoriza unos autores como masculinos en su naturaleza (Virginia Wolf), y otros femeninos (Proust). Podría decirse que Traba pertenece a lo que la

crítica Elaine Showalter ha llamado la gynocritique (1985,128); para Traba la garantía del significado reside en el sexo biológico del autor quién expresa su experiencia en la narrativa, aunque algunas mujeres parecerían escribir con una naturaleza masculina. Conviene anotar que es una cosa decir que alguien escribe desde un punto de vista masculino, y otra cosa decir que tiene una naturaleza masculina. Su elaboración sugiere una feminidad esencial y reprimida. Como Showalter, Traba utiliza el análisis de la literatura femenina para desarrollar nuevos modelos que se basen en el estudio de la experiencia femenina, en vez de adoptar modelos y teorías masculinos (12). Desgraciadamente, como notamos antes, la suplicación a la experiencia no hace caso de la construcción social y cultural de la subjetividad y la realidad. Más preciso es el problema de dónde viene la experiencia, y la relación que tiene con las prácticas sociales y materiales.

Traba somete a prueba la definición masculina de la literatura, pero explica la exclusión femenina del canon, entre otras cosas, en términos de su audiencia. "Es una literatura marginal para marginales, más que una literatura fetiche, para iniciados" (12, énfasis suyo). Nunca cuestiona los términos de "marginal" o "iniciado," la relación entre los dos, o las implicaciones que se derivan. En vez, categoriza las diferencias entre la literatura masculina y femenina por las estrategias textuales y el uso del lenguaje. Destaca una distancia en el texto masculino entre el tema (o la percepción de un hecho) y el texto, que no la nota en la "escritura femenina tipo." Además subraya unas características de esta literatura femenina en cuanto a la producción del lenguaje que según ella produce un tipo de lenguaje más expresivo o emotivo--una narración directa y reiterativa que

tiene parentesco con las estructuras de oralidad. Sus categorías de masculino y femenino están apenas fuera de las definiciones "tradicionales" del género, y de hecho son dolorosamente hegemónicas y conservadoras.¹¹ Importa anotar ahora el problema de las categorías de masculino y femenino en cuanto a la literatura. Categorizar la literatura, o el pensamiento crítico, de esta manera hace invisibles las diferencias y contradicciones entre la escritura femenina:

differences which are at least as important as similarities and which tell us more about the precise discursive structuring of gender at any particular historical moment. Moreover, [they] prescribe the effectivity of women's fiction and the possibilities of historical change (Weedon 1987, 157).

Pues dejamos aquí las consideraciones teóricas de la crítica de ella para profundizarnos en su narrativa. Los capítulos siguientes examinarán dos obras que son puntos culminantes en la praxis política y feminista de Marta Traba; obras que muestran la pasión y la urgencia de su escritura importante.

¹¹ "La literatura masculina es más especulativa, más capaz de armar un panorama general que englobe los detalles, más impúdica en la confesión de relaciones 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" (García Pinto 1984, 43-44).

¿No habéis sentido nunca el extraño dolor
de un pensamiento inmenso que se arraiga en la vida,
devorando alma y carne y no alcanza a dar flor?
¿Nunca llevásteis dentro una estrella dormida
que os abrazaba enteros y no daba un fulgor . . . ?

--Delmira Agustini
"Pudiera ser"

Pudiera ser que todo lo que en verso he sentido
no fuera más que aquello que nunca pudo ser,
no fuera más que algo vedado y reprimido
de familia en familia, de mujer en mujer.

--Alfonsina Storni
"Lo inefable"

CAPITULO II

Cada análisis literario sugiere una lectura, y también sugiere un lector.¹ Vinculado con la idea de la lectura, es el trabajo o el proyecto del

¹ Aquí es preciso anotar la contradicción del discurso institucional. Aunque la teoría literaria actual destaca sin duda el contenido ideológico del lenguaje que nos antecede, y la imposibilidad de la "objetividad," las reglas del discurso crítico académico exigen lingüísticamente la pretensión de objetividad. Prohiben la localización del lector y escritor dentro del trabajo crítico y rigen el uso de la tercera persona, como la voz del Papa. Una lectura feminista de texto, sin embargo, necesitaría la ubicación del escritor.

crítico. Las opiniones sobre este proyecto son muchas y variadas, y sólo vamos a tomar brevemente dos que nos parecen útiles con respecto al trabajo que nos toca. Pierre Macherey (1978) propone que la tarea del crítico es hacer hablar los silencios, las omisiones, y las brechas del texto. Según esta estrategia de leer, resulta tan interesante lo que no dice el texto como lo que dice. Además, dice que la tarea del crítico es poner de manifiesto el principio de contradicción que limita lo que es posible decir ideológicamente para un autor; en otras palabras cómo el texto socava o se deconstruye a sí mismo. Por otro lado, tomando una ruta muy práctica, Chris Weedon (1987) sugiere que la tarea de la crítica es buscar los temas ideológicos y políticos importantes a la lectora feminista actual, y escoger un modo de lectura que se les enfrente directamente. Siguiendo la lógica de ambas posiciones así planteadas los capítulos siguientes examinarán la primera y la última² novela de Marta Traba a la luz de la construcción social de la subjetividad femenina.

Traba ganó el premio Casa de las Américas por Las ceremonias del verano, en 1966, un premio codiciado en ese período. Los jurados Mario Benedetti, Alejo Carpentier, Juan García Ponce y Manuel Rojas, le otorgaron el premio "por su alta calidad literaria, que considera a la vez los problemas de expresión y estructura, por la constancia de su ritmo poético, la inteligencia para equilibrar las situaciones y el logro de una difícil unidad de composición."

y "quedamos" en una posición contradictoria de tratar de hacer lo imposible, de crear un trabajo dentro de un espacio y una estructura en los cuales no cabe.

² Conversación al sur, es la última novela publicada durante su vida.

La novela es una colección de cuatro episodios, o más bien cuatro relatos extensos. Son puntos claves en la vida de la misma protagonista, no nombrada, que corresponden a cuatro etapas o crisis que tienen que ver con su identidad como mujer. Cubren el período de catorce a cuarenta años. Cada sección es una historia completa que tiene título, y se desarrolla durante el verano en un lugar distinto: un pueblo pequeño fuera de Buenos Aires; París; Castelgandolfo, Italia; y una ciudad no identificada que podría ser Bogotá o Nueva York. Vemos la transformación en los cuatro veranos desde una rebeldía abierta hasta el aceptar, aun con desgano, las relaciones sociales prescritas entre los sexos.

En la primera parte "Il Trovatore" la protagonista adolescente se rebela contra su iniciación al papel tradicional de la mujer, una iniciación que toma la forma de su primer baile. En la segunda, "París era una fiesta" ella, que ha cumplido veinte años, sufre la desilusión de su primer amor y los efectos de una sexualidad emergente. Madre soltera en la tercera sección, "La Vermeriana," trata de encontrar equilibrio entre el impulso hacia la autoafirmación, de no convertirse otra vez en "propiedad privada", y el deseo de escaparse del mundo en una especie de negación y ensimismamiento. El último verano, a los cuarenta, en la sección titulada "Pasel veal entre al laberinto del amor" la poca comprensión y la escasez de alternativas para las relaciones entre la mujer y el hombre dejan a la protagonista paralizada e incommunicada, conciente de que hay un problema pero incapaz de solucionarlo. Lo que une los cuatro episodios es el deseo por parte de ella de encontrar otro modo de ser mujer que le permita una mínima autodeterminación. Trata así de encontrar el lugar suyo en un mundo que

limita severamente las opciones de la mujer. En gran parte, su lucha es inconsciente ya que no tiene ni vocabulario ni lenguaje para nombrar su opresión. Se puede leer esta novela como una crítica sutil de los discursos dominantes sobre la feminidad.

Aunque la experiencia femenina vivida es central a la obra, la mayoría de los críticos han adoptado en sus lecturas una estrategia que marginaliza los intereses feministas. Interpretan el libro exclusivamente a un nivel "universal" --la búsqueda del hombre de significado existencial, "la eterna angustia del hombre ante el tiempo y la dimensión mensurable de sus emociones y de sus sentimientos" (García Ramos 1966, 193). Jaime Mejía Duque (1967) compara la novela desfavorablemente con la obra de Cortázar y Fuentes. Después de citar un pasaje de la segunda parte del libro Mejía Duque muestra, por medio de un supuesto complemento, una actitud típicamente misógina con respecto a las escritoras en general y Traba en particular, "Así escribe Marta, con este pathos lírico, sin descender jamás a las simplezas a que llegan nuestras damas cuando "hacen literatura". En ella, lo viril es en suma la cultura y el esfuerzo por pensar" (869, énfasis suyo). Hace la acusación tradicional de sentimentalismo que se imputa a las escritoras, "Después de todo nos desanima esta especie de endiosamiento de la sensación, que suele apoyarse --aunque sutil y "artísticamente" -- en las apelaciones al misterio" (869). También la acusa de ser como Julio Cortázar, culpable de un "esnobismo verbalista," y se queja de su técnica. Traba ha dicho (Picon Garfield 1985), y así muestra en su narrativa, que el lector debe trabajar para producir significado en el texto tanto como ella trabajó para

escribirlo. Mejía Duque se opone a este cambio en el papel del lector y termina el artículo preguntándose:

"¿Por qué no volver a contar una historia exteriormente reconocible por todos, como un rostro, según se ha visto en Carpentier, Asturias, Rulfo y Vargas Llosa, adelantados de una narrativa latinoamericana de recibo universal?" (870).

La interpretación de Mejía Duque y los demás se basa en ciertas suposiciones que el texto mismo apoya y desafía, y se trata de lo que Culler (1983) llama "the general tendency to convert a difference within to a difference between: a problem within a text is transformed into a difference between the text and the critical interpretation of it" (268). Las tensiones, contradicciones y ambigüedades se muestran claramente en el texto y no se puede reducir la obra de Traba a una lectura unívoca. Por un lado la protagonista (tanto como la autora) cede a creencias humanistas occidentales que excluyen a la mujer y limitan sus posibilidades, y por el otro, el texto construye una posición crítica a estas creencias; contiene todos los elementos de su propio deshacer.

Pues lo que está ausente en ambos análisis citados es la conciencia de la protagonista como mujer; una postura que oculta gran parte de la obra y oscurece el hecho de que la mujer tiene una experiencia social completamente distinta a la del hombre. Si aceptamos la subjetividad de género como algo que se adquiere, entonces la transformación de la protagonista desde su rebeldía joven al principio hasta su parálisis final, tiene sentido y la narrativa no se pierde en una búsqueda metafísica y existencial, en el angst moderno.

Al retomar la cuestión de la subjetividad, desgraciadamente para la mujer, la sexualidad es lo que constituye la experiencia de la "feminidad," o

sea lo que quiere decir ser mujer. La inculcación de una identidad de género empieza desde la infancia, y está fomentada por la familia, las escuelas, la iglesia, los medios de comunicación etc., (cada uno de los cuales funcionan en el texto). En el discurso patriarcal se representa a la mujer como el término negativo en la diferenciación sexual--ella es el componente sexual, la compañera, el complemento al hombre que siempre da la medida de la experiencia humana. El cuerpo femenino es el sitio preciso donde se inscribe la sexualidad en nuestra cultura, cosa ineludible y bien obvio cada vez que se pone la tele u hojear una revista.

Gender socialization is the process through which women come to identify themselves as sexual beings, as beings that exist for men. It is that process through which women internalize (make their own) a male image of their sexuality as their identity as women. It is not just an illusion...one "becomes a woman"...through the experience of sexuality: a complex unity of physicality, emotionality, identity, and status affirmation (MacKinnon 1982, 531).

Construimos nuestra subjetividad e interpretamos nuestra experiencia, en gran parte, según los discursos en circulación en cualquier momento histórico. La variedad de discursos disponibles a la mujer, aunque sean contradictorios, tiene implicaciones importantes y tiene mucho que ver con las posibilidades para la vida de individuos concretos. Catherine Belsey (1985) nota que son las incompatibilidades y las contradicciones las que impulsan a uno a encontrar posiciones subjetivas nuevas y no contradictorias.

Women as a group...are both produced and inhibited by contradictory discourses. Very broadly, we participate both in the liberal-humanist discourse of freedom, self-determination

and rationality and at the same time in the specifically feminine discourse offered by society of submission, relative inadequacy and irrational intuition. The attempt to locate a single and coherent subject-position within these contradictory discourses, and in consequence to find a non-contradictory pattern of behavior, can create intolerable pressures (50, énfasis añadido).

Este intento por encontrar una posición no contradictoria tiene un resultado bastante distinto para la protagonista en Las ceremonias del verano y las de Conversación al sur. En el primer caso la búsqueda, por razones que analizaremos, no llega a fruición, no "alcanza a dar flor." En la segunda novela las protagonistas son combatientes en el proceso de redefinir los términos de su opresión, un compartir crítico de su experiencia que transforma sus vidas. Hay una solidaridad entre ellas, ganada con dificultad, que las salva aunque por poco tiempo. La capacidad del sujeto de desindividualizar su propia experiencia y verla en el contexto socio-político que comparte con otros de su clase, raza, o género, cambia todo y es el primer paso que permite la acción política. En el caso de Irene y Dolores esta desindividualización o compartir les da una base concreta para ver otra manera nueva de ser en el mundo, una solidaridad capaz de sostenerlas en la lucha personal y colectiva; una reorganización radical de la familia y las relaciones humanas en defensa contra la marginalidad.

Cabe anotar aquí los discursos oficiales de la feminidad históricamente específicos al período que ocupa Las ceremonias del verano. En 1930 un golpe de estado canceló la democracia verdadera en la Argentina por más de cincuenta años. En los años que transcurrieron, los golpes de estado derrumbaron cinco gobiernos constitucionales, y el poder pasó a una serie de presidentes militares. La sucesión de gobiernos nacionalistas y autoritarios

tenía, por supuesto, un efecto fuerte en la constitución del sujeto femenino. Al principio de los años cuarenta, cuando tiene lugar la primera parte de Las ceremonias del verano, el gobierno militar emprendió una campaña de "pureza moral" incluyendo la censura de las radio-novelas y la letra de los tangos, la prohibición de los anticonceptivos, la clausura de periódicos, y la enseñanza obligatoria de instrucción religiosa en las escuelas. El gobierno adoptó la postura tradicional de la superioridad moral de la mujer, que debe, a propósito, quedarse en casa y cuidar a los hijos.³ Las estudiantes jóvenes de este periodo memorizaron en la escuela el credo de la mujer argentina, evocador del Kinder, Kirche, Küche.

The Argentine woman should know how to jealously fulfill her natural obligations . . . The dignity of woman consists in accepting her specific bodily functions . . . The new Argentina wants pure, strong and clean women (Carlson 1988, 184).

No se puede hablar de la mujer y la Argentina de los cuarenta sin mencionar el nombre de Eva Perón, ejemplo tal vez por excelencia de la tensión creada por discursos contradictorios. Símbolo de la mujer nueva para algunos "feminista, agresiva y desprejudiciada" (Carvallo 1980, 30), su popularidad, como la de su esposo Juan, se dividió claramente según las líneas de clase social.⁴ Aunque Eva identificó la lucha de la mujer con los

³ Para limitar la competencia de la mujer en el mercado de trabajo el Presidente-General Agustín P. Justo (1936-1938) introdujo un proyecto que hubiera exigido el permiso gubernamental a cualquier mujer que quisiera conseguir los servicios de nodriza para poder trabajar. También su administración trató de eliminar el Código Civil de 1926 que le dio a la mujer el derecho de trabajar sin permiso escrito del esposo, de administrar su propio dinero y propiedad, y pertenecer a organizaciones comerciales y cívicas. Fue gracias al trabajo de la Unión de Mujeres Argentinas, encabezada por Victoria Ocampo, que no pasó esta legislación (Carlson 1988, 177-178).

⁴ Según la investigación hecha por Alicia Moreau en 1951, feminista socialista distinguida de esta época, la mayoría de las mujeres en los distritos de la clase

intereses de clase y la liberación nacional, una posición radical en potencia (y de hecho irónicamente los Perón instituyeron una serie de reformas económicas y legislativas de suma importancia para la mujer trabajadora⁵), a la vez sostenía una postura conservadora y anti-feminista que seguía la ideología derechista represiva del peronismo. Opina Eva Perón:

I felt that the woman's movement in my country and all over the world had a sublime mission to fulfill . . . and everything I knew about feminism seemed to me ridiculous. For, not led by women but by those who aspired to be men, it ceased to be womanly and was nothing: feminism had taken the step from the sublime to the ridiculous. And that is the step I always try to avoid taking! (Carlson 1988, 183).

Sin embargo, a diferencia de sus antecedentes feministas, Eva Perón y su esposo lograron organizar a las mujeres en una escala definitivamente masiva. Sus actos, distintos a los de las feministas socialistas, no fueron interpretados como amenazadores porque la retórica política peronista sostenía una esfera de influencia y actividad separada. Según "Evita" el primer paso para la mujer peronista era, antes de todo, ser leal a Perón, subordinada a Perón, y tener una fe ciega en Perón, porque el movimiento de las mujeres sólo podría alcanzar grandeza a través de un hombre grande (Hollander 1979, 110).

trabajadora de Buenos Aires votaron por el peronismo, y en los distritos de la clase alta o media la mayoría de ellas votaron por el Partido Radical (Hollander 1979, 106).

⁵ Según las estadísticas, la mujeres constituyeron 31.37 porcentaje de la mano de obra en Buenos Aires en 1949, y en la inmigración desde el campo hasta la ciudad ellas excedieron en número a los hombres dos a uno, y eran uno de los grupos más explotados y marginalizados en la sociedad argentina (Hollander 1979, 103). La habilidad de Perón de organizar y manipular a la clase trabajadora no excluía a las mujeres trabajadoras, un recurso ya sin explotar, y prometió que si el fuera elegido presidente, reconocería a todas las mujeres como ciudadanos iguales.

Es dentro de este esquema social y político que se desarrolla la juventud de nuestra protagonista. Viene de la clase trabajadora, descendiente de inmigrantes gallegos, y vive en las unidades colectivas de Buenos Aires. Sus imágenes de la feminidad, en su mayor parte, vienen de las novelas y del cine popular, y usa la fantasía como una ruta de escape, su única manera de defenderse contra la violencia, la brutalidad y la monotonía de sus alrededores.⁶ Su vida diaria es tan inaceptable que trata de borrarla y desplazarla con otras imágenes, "nada le causa mayor placer que ir asesinando a fuego lento la imagen de su casa" (16). En su caminata desde la estación hacia la casa de su tía, la muchacha va borrando progresivamente toda la suya.

El libro empieza como termina, narrado desde un cuarto, una recámara; el espacio cerrado, privado, y tradicional de la mujer. Sin embargo, la acción nunca toma lugar en la propia casa de la protagonista, ni como niña ni adulta, y esto es un hecho significativo. Nunca puede encontrar la seguridad y el calor que simboliza un hogar--porque no existe para la mujer en esta forma--y sigue flotando a la deriva en un espacio que ni siquiera tiene la apariencia de cosa suya. El tiempo que ocupa esta primera parte es un fin de semana que pasa en el pueblo de su tía, "Este es el mundo

⁶ Las descripciones en Las ceremonias del verano de las unidades colectivas plantea indirectamente el tema de la pobreza y la corrupción que Traba critica mordazmente en Pasó así. De hecho, se encuentra en Las ceremonias las semillas de los cuentos que se publicarán más tarde. "El vecino plantó [un árbol] y los chicos saltan sobre él, descaradamente frente al hombre que matea, impotente, sentado en el umbral y aniquilado por el calor: un árbol que nunca alcanzará a tener una rama, ni un mínimo capullo. La solidaridad de los barrios colectivos es el odio, un odio explicable por vivir en las mismas cocinas, en los mismos dormitorios, sin misterio. Usted no tiene vida privada, todos saben cómo es su dormitorio y hacia dónde va al levantarse" (16-17, énfasis añadido). No se puede destacar demasiado el significado que tiene el espacio en la obra de Traba.

de verdad...Aquí todo deja de ser barrio, repulsivo y desértico barrio" (14-15). Sus recuerdos de la casa paternal hacen un contraste fuerte con la de su tía Esperanza (que irónicamente no le ofrece nada de esperanza). La casa de la tía le da a ella un sentido de frescura y seguridad, pero una frescura y seguridad que tienen que ver con las cosas y no con las personas. La distancia entre el mundo de las unidades colectivas y la respetabilidad burguesa de la tía no puede ser más grande.

Las diferencias de clase social entre ella y su tía son bastante claras y se muestran de una manera marcada en el personaje de la criada y también en la escena del club social. Aunque la familia de la clase trabajadora de la protagonista trata de imitar las aspiraciones burguesas (enviar a la muchacha a la tía los fines de semana para una educación cívica), es realmente una imitación pobre; la protagonista no es la culminación de "tantos años de educación" y socialización--un hecho del que ella es dolorosamente consciente. Toda oportunidad para una unanimidad entre ella y la criada es socavada en el texto por la deformidad de la criada, una deformidad literal y metafórica. La sirvienta "enana y deforme, a la que nadie considera persona" (21 énfasis añadido), es una amenaza directa que apunta a las consecuencias de no conformarse a las ideas aceptadas de la feminidad. Además, en el sentido metafórico es deformada como mujer de la clase baja que, por definición, nunca alcanzará el ideal de la feminidad "verdadera" de la tía y sus semejantes, enrolladas en organdí y "sin mancha". La carencia de una solidaridad de clase también se manifiesta en la idealización de Fiorián y sus amigos en la segunda parte.

La narración se desarrolla hacia el punto clave cuando ella se da cuenta de lo que quiere decir ser mujer en el mundo burgués de sus parientes, y en particular lo que esto quiere decir para ella personalmente. Este fin de semana es una especie de viaje a la conciencia social y sexual como mujer, y es un viaje lleno de peligro. Todas las experiencias, los traumas que encuentra durante su visita, giran alrededor de la definición social de la mujer como objeto sexual, y es contra esta definición que lucha la protagonista. De modo significativo, el primer recuerdo que nos narra es la escena de su uso como objeto masturbatorio por el hombre en el tren. Es precisamente su feminidad (su estado social como objeto), lo que atrae a este hombre anónimo y es la característica que la define. El se sienta directamente en frente de ella en el vagón vacío y no le quita los ojos de encima; pone la gabardina sobre las piernas "con este calor espantoso y un cielo irreductible, sin asomo de lluvia" (13). Aunque le da un pánico, un asco "irracional" mirar la mano velluda que tiene "leves contracciones" ella queda paralizada frente al espectáculo y sólo trata de no llorar.

Como no sabe qué hacer y no quiere admitir lo que hace el hombre, se refugia en el mundo de la fantasía, "Así debió viajar Ana Karenina, sí --qué horrible opresión-- cuando tenía catorce años" (13). El único otro adulto en el tren es el inspector que marca el boleto del hombre y le echa una mirada de ira, pero no le hace nada. Su fallo de no interceder en favor de ella legitima y da fuerza al comportamiento del otro pasajero. Le hace complice al inspector en el abuso. Esta experiencia le enseña a ella como ser víctima, le enseña a través de esta condición a no resistir, le enseña el uso por el otro de su propio cuerpo. El mensaje es que aunque un hombre "decente" no se

comporta así, así es como se comportan los hombres en general--y el acto todavía queda dentro del campo del comportamiento masculino generalizado.

Su habilidad de perderse en las imágenes literarias y del cine es una espada de doble filo. Aunque le permite escaparse de situaciones intolerables (una condición que, a lo largo del libro, trasciende los límites de lo sano para volverse enfermiza), también es una fuente dudosa donde saca sus ideas de lo que quiere decir ser mujer--ideas que no son necesariamente buenas--"¿Ana Karenina se hubiera tirado bajo el tren este verano de Buenos Aires?" (12) "...sería romántico morir [como ella] bajo el cartel de Vicente López" (26). Pues la literatura y el cine son ejemplos poderosos del uso del lenguaje y las imágenes, y pueden tener efectos profundos para el lector/espectador. Esta obra de Traba es, en cierto sentido, un discurso literario dentro de otro discurso literario. Vemos en el texto a la Mujer como una "imagen" o representación ficticia (las mujeres que pueblan las páginas de Leoplán, del cine, y de la mitología), y también como el sujeto de prácticas sociales (la muchacha que vive y lucha contra los modelos de socialización aceptables). Traba muestra el proceso por el cual la mujer constituye la subjetividad a través de la producción cultural--la protagonista sufre como sufre Ana Karenina, se pinta la boca como la pinta la mujer de su «minkinito», levanta la ceja en la misma manera que lo hace Vivian Leigh, etc., y en otras palabras aprende a convertirse en objeto sexual sumiso. A la vez, el texto desafía y critica los modos actuales de la subjetividad de género al poner en tela de juicio, en los términos de Althusser, las "relaciones imaginarias" entre individuos concretos y las condiciones verdaderas de su existencia. Vemos a lo largo del texto como las representaciones sociales y

narrativas son adoptadas y aceptadas como las de la protagonista. Lo imaginario, de esta manera, se vuelve real.

La distancia siempre inalcanzable entre la imagen de la Mujer y la vida cotidiana de la chica le duele mucho, pero no se pone de acuerdo fácilmente con el papel que le exigen los demás. Llega a la casa de su tía vestida para su primer baile con un vestido rojo de seda artificial--no necesitamos insistir en la carga simbólica que tiene este color. No está cómoda con el vestido, "tan horrible vestido rígido, duro" (16) y no le queda muy bien esta prenda que se le impone a ella desde afuera. Ni el vestido ni el papel también rígido y duro que el vestido simboliza le sientan bien, y hay que arruinarlo "como única forma de librarse de él" (16). La destrucción del vestido, sin embargo, no para o impide su descenso a "la vida real" que tiene "todas las características del descenso a los infiernos" (27).

Mucha de la acción en esta parte se centra alrededor de la apariencia de la protagonista--la preparación de una imagen, y la humillación de no alcanzarla. El cuerpo adolescente de la protagonista se convierte en un sitio de lucha, es el lugar donde la ideología y las prácticas sociales se manifiestan y se interrelacionan materialmente. Qué es de veras, y qué "debiera" ser--la diferencia entre Mujer y mujer--nunca es más aparente. Su prima Ada trata de amoldar la forma flaca de ella a la imagen de como debe "arreglarse una señorita" hasta que "la humillación se instala, así, dolorosamente, en cada centímetro de su cuerpo y hay que acordarse de las columnas del Leoplán a toda velocidad" (26). El fracaso del proyecto se hace aun más evidente en el baile donde su única defensa es, otra vez, la fantasía. Extraña a ese mundo, ella ve con claridad la hipocresía y la superficialidad de la conducta social

burguesa. El punto culminante, el primero de los cuatro "desastres" en el libro, ocurre en el baño del club frente a un espejo, una metáfora para el sitio, material y simbólico de la construcción social de la Mujer.

Estaba allí frente al espejo, una hilera de espejos, para colmo, seguidos, uno al lado del otro, implacables, enormes, y ella en la mitad de la pared, expuesta como una mariposa...flaca y disecada, sin color, definitivamente escurrida entre la seda pegada, las escarapelas ablandadas por la humedad, colgando en pequeños guñapos...pero lo peor, lo definitivamente cruel, el pelo abierto, erizado, ni siquiera ella y sus crenchas indóciles, caídas, sino un remedo de ondulado, las puntas en el aire. Espeluzante. Se lo alisó con la mano húmeda, frenética, pero las puntas se seguían abriendo en el aire. Y la boca pintarrajeada, una boca como de otra persona, ¿quién la puso ahí? ¿quién?, ¿qué es eso y de donde viene? (36).

La protagonista no reconoce a su propia imagen, y experimenta el desdoblamiento entre el ser auténtico y lo que exige el papel femenino. Traba deja bien sentada la relación de las mujeres a La Mujer. Los espejos simbolizan a la mujer como espectadora social, no como un agente en la producción de significado y cultura sino como un instrumento pasivo, pues sólo reflejan su valor en el orden simbólico como la Otra, un medio, y un signo de la comunicación social.

Su conocimiento de lo que quiere decir ser mujer está vinculado con la relación desigual entre la mujer y el hombre; una relación de dominación que exige la feminidad en los términos masculinos. Hace la conexión de lo de Nacha Regules⁷, "entiende esa palabra oscura que se desliza a lo largo y a lo ancho del Leoplán con la novela de Gálvez, si al fin entiende, y se dejó

⁷ Nacha Regules, (1919) la obra más conocida escrita por el argentino Manuel Gálvez, trata con bastante seriedad la explotación de las prostitutas en Buenos Aires.

pintarraजार igual que todas" (38). Seguidamente, en un acto extraordinario, denuncia lo que le parece a ella una forma de la prostitución de la mujer al escribir con el lápiz de rouge TODAS PROSTITUTAS en letras enormes en los espejos antes de salir del baño.

Al principio del texto la protagonista, como adolescente y forastera al mundo de los adultos a su alrededor, puede penetrar el artificio y resistir tal como puede el papel femenino prescrito. En un sentido, su visión es más clara en este momento que en cualquier otro porque hace la conexión entre lo que la sociedad exige de "una señorita" y las formas en que una mujer, por un nivel u otro, tiene que prostituirse para adaptarse. Cuando es un poco mayor, a los veinte años en la segunda parte, ya ha aprendido a desempeñar el papel de la coqueta para extraer favores de los muchachos. Michele, su amiga y una lesbiana francesa, expresa su disgusto ante esta práctica y la protagonista trata de explicarle "que el juego era como todos los otros una prueba de poder, un carearse de ella misma con su propia seguridad, con un sentido nuevo y creciente de dominio" (63). Ha aprendido muy bien la manera en que la mujer consigue poder en nuestra sociedad, y el contraste entre el comportamiento de Michele, que rehusa jugar este "juego," y el de la protagonista habla de las relaciones de poder entre hombre/mujer, y la posibilidad (aunque no la ve la protagonista), de no aceptarlas.

Pues el texto presenta dos alternativas a la heterosexualidad en los personajes de Michele y Florián. Contraria a la manera en que la mayoría de los personajes homosexuales se representan en la literatura latinoamericana, ninguno de los dos se muere, se suicida, o se vuelve loco. Lo importante es que Traba toca un tema tabú y ofrece un modo de subjetividad distinto,

aunque no sea muy bien desarrollado. Aunque Traba nunca lo dice, la presencia de esta alternativa somete a prueba los papeles prescritos socialmente para la mujer y el hombre.

El hecho de que los dos personajes principales en esta sección, aparte de la protagonista, son homosexuales tiene significado y la narrativa gira alrededor del descubrimiento de este hecho, algo que resiste fuertemente la protagonista. Tanto Michele como Florián, cada uno en su propia manera, muestran una conducta que desafía las normas. Aunque es obvio al lector, la protagonista no puede entender que el comportamiento de sus amigos está ligado a su orientación sexual. El "desastre" de esta sección es el descubrimiento del lesbianismo de Michele, aunque la protagonista se niega a darse cuenta de lo que quiere decir este hecho. El texto nos dice que hizo una monografía en el tercer año de filosofía y letras sobre las canciones de Bilitis⁸, libro que es bastante explícito en su tema, pero "su capacidad de no entender es infinita" (65). Si se permite aceptar las implicaciones de la orientación sexual de Michele, tiene que enfrentarse con las de Florián. Es una caja de Pandora que amenaza destejer su "nuevo sentido de dominio".

Florián, por su parte, representa un contraste al modo dominante de la masculinidad, y es importante que él sea el objeto de su primer amor (no correspondido). Su atracción inicial por un hombre homosexual--culto, sensible, artístico, expresivo--todas las cosas que los "hombres verdaderos"

⁸ Chansons de Bilitis, publicado en París en 1894 por Pierre Louys, es una colección de poemas eróticos originalmente atribuidos a Safo, pero en realidad escritos por Louys. Tratan de una griega Bilitis que viaja a la isla de Lesbos y se queda con grupo de mujeres jóvenes, "Women alone know how to love. Stay with us Bilitis, stay. And if thou hast an ardent soul, thou wilt see thy beauty, as in a mirror, upon the bodies of the women thou lovest" (Klaich 1979, 166).

no son, es indicativa de su búsqueda o deseo de alternativas entre los sexos, su rechazo inconsciente de los papeles tradicionales que vemos en la primera parte, y la carencia del modelo heterosexual masculino. Es porque Florián es distinto a los demás que él le atrae.

"Florián era eso, el mundo nuevo, bajo todo aspecto; sin descartar, sino al contrario, el aspecto de amor, donde se marcaba la más radical diferencia entre los muchachos de su edad que ella había conocido" (76, énfasis añadido).

Desgraciadamente, ella no puede y no quiere hacer la conexión entre la razón de "la más radical diferencia" entre Florián y sus semejantes.

Pues la perdición de la protagonista a lo largo del libro es que, en la ausencia de otros modelos, busca soluciones personales para problemas sociales. La solución más tradicional para la mujer, una que se fortalece en cada momento por medio de la producción cultural--la literatura, el cine, las telenovelas, las canciones etc., es la del amor romántico. La "naturalidad" de la forma familiar implícita en el concepto del amor romántico, que sólo se presenta en el mundo occidental desde el siglo diez y ocho, es obviamente discutible. Este tipo de amor y organización de familia que surgió con los cambios socio-económicos burgueses, está vinculado (tal vez con mayor claridad en la obra de Freud), con el sojuzgamiento de la mujer, y tiene mucho que ver con la individualización de la experiencia (Poster 1978).

Para la chica, el amor que se encuentra en París, una ciudad "salpicada de esperma" donde hacer el amor es tan común y corriente como "abrir una lata de espárragos" (61), le da asco. Rechaza este tipo de amor que considera pobre y sin misterio, y busca un amor "perfecto y profundo." A través de este amor inalcanzable, siente que puede escapar su estado de

incomunicación, un estado que tiene que ver con su clase social y su experiencia como niña en los barrios colectivos, los padres con quienes no puede comprenderse, su condición de mujer, y sus experiencias, a veces abusivas, con los hombres.

Ella siempre ha vivido incomunicada. Siempre, en esa infancia macabra que no quiere ni recordar y ahora...sólo el amor es capaz...de abrir una grieta... lo único que puede librarla de la soledad, de la condena a ser ella sin remedio, sin alivio" (90-91)

Uno de los resultados de las experiencias de su niñez y juventud es la adherencia, casi automática en la ausencia de otros modelos, a las normas de feminidad: una individualización de la experiencia femenina. Busca el amor y la protección de un hombre para siempre, alguien que le dará significado a su existencia y la librarán de una prisión construida precisamente para la mujer. Lo que le falta a la protagonista es la capacidad de actuar por sí misma--el punto propio de años de educación cívica. Las alternativas que presenta el texto sólo dejan sus representantes novelescos (Michele y Florián), susceptibles a desdén y abuso. Aquí se muestra la estructura de las contradicciones que se enfrentan a la protagonista--si toma su lugar "justo" de mujer dentro de la escena social, lo ocupará no como mujer o sujeto histórico concreto, sino como Mujer. Si le niega tomar este lugar tampoco hay un espacio social aceptado que puede ocupar.

No es necesario anotar que su búsqueda por un amor ideal, verdadero, puro, está condenada al fracaso. La construcción de diferencia sexual que exige papeles rígidos y una esfera de acción y experiencia separada para mujer/hombre, excluye la posibilidad que encuentre lo que desea. Es aquí donde se muestra la ironía de su primer amor. Trata de conseguir y

refugiarse en las mismas cosas--el amor romántico y la familia nuclear--de que huía como niña. La búsqueda del amor romántico, lo imposible, es una ocupación femenina apropiada según el discurso dominante, y tiene implicaciones vastas. En tanto que la mujer sigue buscando, su agencia social productora está desplazada, y sus esfuerzos son ocupados en otro campo que le quita la autodeterminación (su vida gira alrededor del marido y los hijos). Cualquier independencia o rebeldía que tiene se desvía y está encauzada hacia una actividad inofensiva que apoya y reproduce su condición de dominación. Como lo que busca es imposible o no existe, esta búsqueda sigue sin fin. Además la ideología del amor romántico es poderosa y seductora porque le ofrece a la mujer un poder que en realidad no tiene--que ella puede ser la que civiliza al hombre y gana su amor, y que puede efectuar un cambio en el mundo por medio de sus hijos (como si el mundo alrededor no los afectara tal vez más que ella). La creencia romántica que si sólo se esfuerza bastante el amor, conquistará todo es lo que la tiene presa, y garantiza que continúe haciendo los mayores esfuerzos⁹.

La tercera parte de Las ceremonias del verano es completamente distinta a las otras. En la primera, segunda, y cuarta parte se expone cómo se constituye el texto: la narrativa cambia perspectiva con frecuencia de la primera a la tercera persona, y también del presente al pasado. Por otro lado, la tercera parte está escrita en tercera persona, tiempo pasado; la

⁹ Sería interesante un estudio sobre las telenovelas hispanoamericanas semejante al que hizo Tania Modleski, 1982. Loving with a Vengeance: Mass-produced fantasies for women. New York: Methuen. Como ella comenta, "it is important to recognize that soap opera allays real anxieties, satisfies real needs and desires, even while it may distort them...As feminists, we have a responsibility to devise ways of meeting these needs that are more creative, honest, and interesting than the ones mass culture has supplied. Otherwise, the search for tomorrow threatens to go on, endlessly."

narrativa va desarrollándose en una línea directa del principio hasta el final, distinta a las circunvoluciones de las demás. Como las otras secciones reproducen estructuralmente la angustia y la confusión de la protagonista, también la estructura de esta parte reproduce la vermeeriana irreal, la "placidez sobrehumana." La narrativa es tan suave como la superficie del lago donde vive, y resulta chocante al lector en comparación al trabajo que necesita hacer para producir significado en las otras tres secciones. El espacio que ocupa esta parte es el campo, la naturaleza, en contraste a los cuartos cerrados de la primera y cuarta parte, y las calles y los hoteles estudiantiles de París en la segunda.

La protagonista pasa este verano en la compañía de su hijo pequeño y Clemé, una sirvienta campesina que juega el papel de su madre que está totalmente ausente del texto. Su estancia al lado del lago sirve como una desintoxicación muy sana de la vida intelectual y urbana, y hace posible el encuentro de un espacio equilibrado como mujer, como madre soltera, como intelectual, y como la parte femenina de una pareja heterosexual. Este verano sigue el ritmo de sus propios movimientos internos, el flujo de sus propios deseos y necesidades. Su joven obsesión con el amor, su orientación casi total hacia el otro, está ausente y nos encontramos una mujer madura que entiende muy bien la pérdida de libertad--no sólo física--que a veces quiere decir unirse con un hombre. Se considera un "ser indómito" y como Juana de Arco, "necesita hacer el aprendizaje de la soledad y la libertad" (107).

El texto muestra las presiones sociales que operan para asegurar que la mujer quede dentro de su esfera prescrita, presiones que Althusser ha

llamado los aparatos estatales de la ideología, y destaca en particular la familia. Durante su estancia en Italia, se niega a casarse con su amante Sergio. El texto no pone de manifiesto si la acción ocurre antes o después del nacimiento de su hijo pequeño, o si Sergio es el padre de este hijo. La familia de él "con un aire de gran complicidad" (107), le hace entender que este matrimonio sería muy bien visto, le muestran la casa que tendrá Sergio después de casarse, y la "llevaba y traía como a la reliquia de un santo" (106-107). El punto más revelador, y cómico, ocurre en la tumba de la abuela donde las mujeres de la familia gritan y hablan a la difunta asegurándole la perpetuación de la familia. La protagonista sabe bien que "el elemento transmisor y reproductor era ella" (107), y se niega a aceptar este papel. Huye del pueblo con la sensación que "había traicionado las mejores tradiciones italianas" (107), una sensación parecida al sentido de culpa que siente en su primer baile por no conformarse a la normas de una "señorita." La culpa (especialmente para la mujer), es uno de los mecanismos de control social, es una manera en que la ideología presiona al individuo--si no conforma a lo "normal" entonces es problema privado, y no social. Esta actitud fomenta la búsqueda de soluciones personales que nunca serán suficientes para acercar eficazmente las contradicciones que se enfrentan a la mujer, contradicciones mucho más poderosas que cualquier individuo.

La protagonista entiende la imposibilidad de explicar a Sergio su deseo de andar sola y libre, de no ceder y "convertirse en propiedad privada" (112) pero como en las otras instancias no puede entender las implicaciones. El tema de la prostitución surge en cada una de las cuatro partes como una voz insistente que subraya la violencia, directa e indirecta, que proyecta el

discurso dominante hacia la mujer. La muerte de Rosina, prostituta y única hija de Clemé--que regresa al pueblo de su madre y se suicida sin explicación--destaca las relaciones de poder entre hombre y mujer, y es un presagio de la muerte metafórica que sufre la protagonista en la última parte.

Es obvio el paralelo simbólico entre el destino de la protagonista y el de la suicida, cuya agonía permanece sin revelarse, aunque dada su condición de prostituta, no es difícil de adivinar. Ese desdoblamiento apunta hacia la oculta semejanza entre los roles de la esposa y la prostituta, sujetas ambas a la tiranía masculina de la institución matrimonial, cada una a su modo (Sola 1984, 108).

La relación entre prostituta y esposa, implícita desde la primera parte, es central a la obra. El emparejarse los dos papeles aparentemente excluyentes tiene una fuerza tremenda en hacer inequívoca la semejanza de estos dos opuestos definidos culturalmente. Al centrar la narrativa en la experiencia social femenina, el texto muestra como la "feminidad" es en realidad una instancia particular, un derivativo, de la masculinidad. El texto se basa en esta oposición jerárquica entre el hombre y la mujer, y es el hombre el que ocupa el lugar central y positivo. Sin embargo, el término segundo y marginalizado de la feminidad se muestra en cada uno de los cuatro veranos como la condición de posibilidad para la masculinidad. Desgraciadamente Traba nunca hace explícito lo que está en juego en la represión de lo femenino, y lo que está en juego es precisamente un sistema de valores que ni Traba ni el texto es capaz de escapar.

En la última parte, el mundo de la protagonista se reduce a un cuarto, cuatro paredes, donde ella y su amante hacen el amor. La narración es una

larga contemplación sobre la muerte, el amor, y la incomunicación. Para la protagonista, la relación entre la muerte y el amor se destaca claramente, "Siente el misterioso, terrible parecido entre el amor y la muerte porque ambos son lo mismo, exactamente la misma cosa; un desenlace" (157). Puede interpretar la preocupación constante con la muerte que llena esta parte, como un desplazamiento de la muerte de su libertad, de un trozo de su alma, que lamenta pero no sabe impedir. Añora "aquello que nunca pudo ser."

Su experiencia de sí misma como mujer ha sido a través de su sexualidad--su incapacidad humillante de conformarse a los modelos vigentes de feminidad como niña, su nuevo poder de atraer a los muchachos en París, su función como agente reproductivo para la familia italiana, etc. No se siente cómoda con ninguno de los discursos dominantes sobre la feminidad, y al final se vuelve en "sujeto alienado" en términos de sexualidad. La alternativa, "otra manera de ser humano y libre"¹⁰ es el discurso ausente, lo que no está, lo que no dice el texto. Pues Las ceremonias del verano es un ejemplo de la literatura femenina, pero no es una obra abiertamente feminista. Traba maneja bien sus temas en este libro, presenta áreas problemáticas para la mujer con un lirismo profundo, pero como la protagonista que nunca puede darle sentido a su propia experiencia ni hacer las conexiones entre esta experiencia y el mundo en que vive, Traba tampoco utiliza las implicaciones de su material. No ofrece soluciones, ni la esperanza de soluciones, y deja a su protagonista en un estado doloroso, desesperado, y sin salida. Es una visión bastante pesimista sin posibilidad de cambio. Dentro del espacio histórico y temporal en que se escribe, sin

¹⁰ Rosario Castellanos 1972 "Meditación en el umbral" Poesía no eres Tú.

embargo, la obra tiene aspectos radicales o, mejor dicho, anti-hegemónicos. Expresa muy bien la insatisfacción de la protagonista, y las pocas posibilidades disponibles a la mujer en este momento. Lo que le falta es la habilidad de nombrar su propia experiencia, y de encontrar alguien con quién compartirla.

Para la protagonista la palabra y la función del idioma y su habilidad de representar la verdad es de suma importancia. Desde el principio busca un lenguaje que trascienda lo básico, lo cotidiano, "¿Qué quiere decir una palabra, qué significa, cómo puede dar cuenta de las cosas inexpresables que son las únicas válidas?" (161). Muchas de las "cosas inexpresables" tienen que ver con la falta de comprensión entre la mujer y el hombre, lo que ella no puede decir, la realidad que no puede nombrar aunque quiera. Sus peores temores sobre la trivialización de la palabra, y la inutilidad de la comunicación entre los sexos se destaca brutalmente en los últimos párrafos de la novela donde ocurre una de las "mil infinitas maneras de morir." La muchacha con el lápiz de rouge en la mano se fue para siempre.

El hombre se despierta...se dirige hacia el baño y antes de cerrar la puerta, sin haber mirado jamás hacia ella, dice ya desde adentro del baño: «espero que hoy esté caliente el agua de la ducha».

Entonces ella se para, cierra herméticamente la ventana, se acuesta y se cubre con colchas y edredones hasta que ya no se le ve sino un mechón de pelo perdido sobre la almohada; es pleno verano, pero tiene un frío atroz (167-168).

En su búsqueda de una posición subjetiva femenina no contradictoria, las "presiones intolerables" de que habla Weedon, le hacen retroceder a un estado congelado que contraste fuertemente con el calor y la vida del verano.

Las palabras de Neruda "me gustas cuando callas porque estás como ausente," que surgen varias veces en el texto, adquieren una vida siniestra ahora. Se da por vencida, está callada, ausente, no tiene fuerzas de responder ni actuar; deja la lucha. El texto alude, pero no explícitamente, a la construcción social de "la diferencia" que hace imposible a priori la comunicación "verdadera" entre la mujer y el hombre; no tanto en el sentido que los dos no están nivelados--este presentaría un desafío o un obstáculo a la comunicación--sino que la definición propia de "mujer" es algo arbitraria, estereotipada que cambia según las necesidades del discurso dominante.¹¹ Por consecuencia, mientras la mujer sea un reflejo del deseo masculino, algo irreal, la posibilidad de comunicación significativa se reduce dramáticamente. Como en el caso del racismo, lo que uno cree o proyecta sobre la otra persona, determina en gran parte el resultado de la interacción.

Lo que destaca en Las ceremonias del verano de Conversación al sur, es la falta casi total de solidaridad entre mujeres. En el último libro la conversación entre Irene y Dolores crea un espacio nuevo que desplaza el discurso dominante y represivo sobre la familia, el estado, las relaciones entre los seres humanos etc. Produce un lazo frágil que las sostiene y les ofrece la posibilidad de cambio y sobrevivencia. En contraste, la protagonista de Las ceremonias del verano nunca sale de su incomunicación, anda sola y aislada "detrás de un vidrio oscuro" (91). En la primera parte no existe una sola mujer en la cual la joven protagonista pueda confiar o identificarse. Hay una competición de las señoritas de organdí y sus madres que necesitan

¹¹ Uno sólo necesita pensar en los cambios en la definición de la feminidad y el papel de la mujer, de cultura a cultura, en los varios momentos históricos.

"marcar las diferencias, subrayar el producto de tantos años de educación" (31). En la segunda parte la protagonista abandona a su amiga Michele en un momento bien crítico después de que Roberto la arrastra, borracha y llorando, hacia su cuarto.

Le pareció que Roberto se reía sordamente, que la voz era bajamente, abyectamente divertida, jubilosa. Y a la voz rota, angustiada, de Michele repitiendo únicamente eso, más alto, más bajo...--je suis lesbienne-- (65).

Nunca sabemos lo que pasó con Michele y Roberto, sólo vemos el estado angustiado que se produce en la muchacha. El deseo por parte de la protagonista de no saber nada, lo que ocurrió ni las implicaciones, pesa más que cualquier tipo de ayuda que podría ofrecer a Michele, y hasta trata de evitarla al día siguiente. También es problemática su amistad con Clemé, el único lazo verdadero que tiene con otra mujer en todo el libro. El personaje de Clementina no se presenta como mujer cualquiera, sino como un ser objetificado, romantizado que tiene la "fresca, inocente alma" de campesina (136), una especie de madre/diosa que es símbolo de la vida y la naturaleza pero también es la Otra.

El punto de condensación metafórica donde se unen todas las ambigüedades complejas del texto es el verano, el espacio temporal unificador de la narrativa. El título Las ceremonias del verano, evoca los ritos del mundo "natural," el acoplamiento pagano del solsticio estival, una celebración de fruición y abundancia. En vez de una celebración alegre y jubilosa, el verano que se presenta en el texto es la "luz como un cuchillo, esa ola invasora, ardiente, [que] le quema los dedos" (12). Es tan opresivo y sofocante como los dos términos de la diferencia binaria que sintetiza--la

unión "natural" del hombre y la mujer. El recurso retórico del verano injerta la heterosexualidad con lo natural, con las ceremonias. Las alternativas "contranaturales" son rechazadas; sin embargo, es precisamente la presencia de lo contranatural que pone en tela de juicio la categoría de lo natural. La cuestión crítica es lo que tiene que ser suprimido para que el texto alcance su unidad narrativa, la culminación trágica de las ceremonias. La obra en parte alcanza y en parte no alcanza este propósito; por un lado la protagonista acepta la oposición jerárquica inevitable de lo masculino y femenino (a costa de su vida), y a la vez el texto cuestiona, como hemos visto, las suposiciones en que esto se basa. Ninguno de los papeles representados en el texto es viable para la protagonista, y el valor de Las ceremonias del verano es identificar los puntos de articulación negativa en la socialización femenina.

Georg Lukács said that great literature reveals the currents of historical forces in the details of everyday activities and feelings, but how is this reconciliation of the private and the historical achieved in one's own life? The tension between theory and practice becomes a chasm of alienation when private sorrows are suffered silently, unredeemed by collective reflection and response.

Peter Lyman
"The Politics of Anger"

... stories are a major way we make communal, transcendent meaning out of human experience.

Paula Gunn Allen
Spider Woman's Granddaughters

CAPITULO III

Marta Traba es tal vez más conocida en los Estados Unidos por su importante novela Conversación al sur (1981), traducida al inglés en 1985 por Readers International bajo el título Mothers and Shadows.¹ Esta, la

¹ La elección del título Mothers and Shadows parece desafortunada. La conversación, o mejor dicho el lenguaje, es el principio en que se basa el texto--quién habla y quién no habla, qué discurso está legitimizado, y el efecto de esto en la vida del pueblo.

última obra publicada durante su vida, es la primera en una trilogía que Traba provisionalmente tituló "La vida a cuestas,"² compuesta de En cualquier lugar (1984), y Veinte años no es nada, que desgraciadamente no alcanzó escribir.

Conversación al sur no es un libro fácil de leer. La estructura propia del texto, que analizaremos más adelante, exige una participación y una vigilancia constante para entender y dar sentido a los acontecimientos; no es un libro para los que quieren ser consolados o mimados. Traba comentó en una entrevista que escribió el texto de una manera casi sinfónica³. Así es que la narrativa es una serie de capas de significado en juego constante; una sonata clásica en dos partes, pero subvertida, cuyos temas o movimientos se repiten, interrumpen y contradicen hasta que desplazan la lógica diaria a que estamos acostumbrados. La sonata no se resuelve, sin embargo, y no hay una recapitulación del tema principal; es una obra abierta y llena de contradicciones internas que subrayan la pluralidad del significado. Traba yuxtapone situaciones de una manera que altera las esperanzas convencionales, y le obliga al lector a pensar críticamente sobre el material.

Desgraciadamente el título en inglés suprime el enfoque en una conversación (en vez de otro tipo de discurso), tanto como el hecho de que todavía hay una conversación, y aún más grave dónde se dirige esta conversación marginal.

² Comenta Traba, "There is no other possible theme in my present writing than that of the life we carry around with us on our backs when it became impossible to return to our countries" (Picon Garfield 1985, 139).

³ "...I believe its success [CS] is also due to the enormous task of organizing it into a symmetrical composition, conceived almost like a musical score, an atrocious theme expressed through the lives of two women. I didn't want to describe a situation, the death and disappearance of people in the Southern Cone, because I feel this is impossible; the situation will always surpass the dramatic level sought by the writer....What I wanted was to explain how a particular situation damages and transforms one's life. I also wanted to show that women are the real heroines of this drama, though they didn't seem so at all. I believe I succeeded" (Picon Garfield 1985, 140, énfasis suyo).

Tal vez el ejemplo por excelencia sea la yuxtaposición de la tortura y la conversación "cortés."

De pronto se puso a clasificar las torturas como si hablara de especies vegetales. Habría sido una conversación impensable en otro tiempo. No lo sé, hace rato que aquí todo ha cambiado. Mientras fumamos un cigarrillo o tomamos un café es posible comentar que a alguien le han hecho tragar sus excrementos o beber su orina; todo el mundo permanece impávido, a nadie se le ocurriría comenzar a aullar o tirarse por la ventana (45-46).

Uno no puede arrellanarse en un sillón, entonces, en una posición de ignorancia y seguridad como receptor pasivo de la narración. Por supuesto, el simple hecho de que una obra transgrede las normas literarias o críticas, o socava las jerárquicas establecidas, no le convierte en una obra "revolucionaria" (pensamos aquí en la deconstrucción por la deconstrucción). También puede ser que un texto de contenido político sea socavado por una forma tradicional. En el caso de Conversación al sur, la unión de las dos funciones produce un texto en el que forma y contenido se complementan. Es un discurso que exige ser oído, exige entrar en la consciencia pública.

En cuanto a la subjetividad y representación, el aspecto más importante al abordarse críticamente el texto es la elección de protagonistas. Las dos protagonistas principales (Irene y Dolores), y todos los personajes centrales (Elena, Victoria, Luisa) son mujeres. No es casual, y es uno de los recursos que marca y da sentido a la narrativa. Conversación al sur es, a la vez, un contar y un recontar de la historia. Aunque a primera vista el texto cabe con nitidez dentro de la categoría de la novela política de América Latina (y la política como "sabemos" es, por definición, masculina) al

analizarlo con cuidado es claramente mucho más. Es una historia política distinta, a través de los ojos de las mujeres.

Cambiar el referente, usar la mujer para contar esta historia particular, produce varios efectos. Contradice el mito que la mujer no es un sujeto histórico al detallar la vida de mujeres íntimamente involucradas en la lucha actual contra la represión política. Destaca una agencia político/social que históricamente se le niega a la mujer. Además este enfoque en la mujer revoluciona la idea de una grieta entre lo público y lo privado (Spivak 1988, 103). El texto utiliza algo inmanente personal, una conversación entre dos mujeres, y usa su experiencia subjetiva y "privada" como el motivo para un escrutinio público. La relación de la mujer al discurso siempre ha sido distinta a la del hombre, quien siempre tiene acceso a "la palabra," por más marginal que sea este acceso. La importancia del habla para la mujer tiene doble significado en Conversación al sur. Así como es un documento, un contradiscurso a la historia oficial "para no olvidar," también es la manera en que las protagonistas se construyen a sí mismas como participantes activas en la cultura, como sujetos históricas. Es más--usan la conversación como un mecanismo para tallar un nuevo espacio discursivo. El espacio marcadamente femenino, y feminista, que Traba crea en la ausencia casi total de los hombres⁴, desplaza la jerarquía usual de lo masculino y lo femenino y, como veremos, abre paso a nuevas posibilidades radicales de concebir el mundo.

⁴ La ausencia del hombre es tanto literal como metafórica. Enrique, el amante de Dolores, está muerto, y Antonio, el esposo de Irene, está reemplazado por un solo signo de su masculinidad: "¿Cómo es? No se me ocurre nada. Me acuerdo de los habanos que fuma" (61). El hijo de Irene es desaparecido.

La tensión narrativa se basa en una serie de oposiciones, y las primeras páginas establecen claramente las que figuran a lo largo del libro: vida y muerte, público y privado, real e imaginario, presencia y ausencia, lenguaje y silencio, juventud y madurez. La narración empieza con la primera vislumbre de las protagonistas "frente a frente, simétricas" (7). Dolores, la más joven de las dos, está expuesta a la luz del mediodía en la acera, un espacio público y exterior; Irene, la mayor, está en la seguridad de la sombra dentro de su hogar. Están en un umbral entre dos mundos, suspendidas por un momento en el tiempo, y separadas por un portal que se derrumba para hacerles cruzar por una frontera nueva.

La oposición inicial entre las dos protagonistas es también lo que da estructura a la narrativa. El texto se divide en dos partes, más o menos de igual duración, la primera desde la perspectiva de Irene y la segunda de Dolores. En vez de capítulos, el texto se organiza por medio de espacios en blanco que dividen la narrativa en trozos cuyo tamaño varía entre unas pocas oraciones hasta varias páginas. Es interesante que Traba usa espacios, una ausencia de imprenta, como algo que define y organiza lo que es en sí misma una ausencia--la voz de la mujer dentro del discurso oficial. Estos espacios (hay treinta en la primera parte, y diecinueve en la segunda), funcionan casi de una manera cinematográfica en el sentido que operan como cortes en el montaje de un film.

Irene y Dolores representan la oposición entre dos códigos sociales, dos generaciones, dos mitades de una dialéctica constantemente desarrollándose en el texto. Cada una se ha construido a sí misma de acuerdo con ciertas creencias. Irene, segunda generación argentina, se agarra a los sueños de los

abuelos inmigrantes, "Creer, o reventar" (15). Según este punto de vista, si uno quiere algo y trabaja hacia su meta "lo conseguís. No hay nada que hacerle" (12). Cada persona crea su propia realidad y se hace cargo de su propia suerte, no es algo que se impone desde afuera. La posición ideológica de Irene es la del humanismo liberal; una igualdad de oportunidad (todos alcanzan lo que quieren y lo que merecen), en vez de una verdadera igualdad de condición. Para Dolores esta posición es intratable, y su preparación política izquierdista la niega como "pura mierda" (12). Ella pertenece a la generación de jóvenes que no tienen sueños personales porque son demasiado peligrosos. Son los perdedores, y lo saben, "Para nosotros no hubo nunca más que una equivocación posible ¿viste?, quedarse fuera de lo que estaba pasando... las vidas nuestras, entre sí mismas, tienen poca importancia" (67). Tiene las cicatrices inscritas en su cuerpo para mostrar que la realidad es algo que se impone.

Las posiciones subjetivas que cada mujer ocupa, radicalmente distintas, socavan la posición de la otra en el proceso de conversar y es ésta diferencia, o dialéctica, lo que hace posibles movimiento y cambio. Cada una representa lo que la otra quiere olvidar. Irene no quiere pensar que su hijo, residente en Chile después del golpe de estado⁵, sea víctima del mismo sistema represivo que ella quiere defender a toda costa. No quiere examinar la distancia entre su propia experiencia vivida, y el mundo que sus parientes y el estado le han construido. Todas sus creencias están a punto de

⁵ En cuanto al tiempo de los eventos narrados en el texto, hay unas contradicciones. Se fija la fecha de la conversación (en la página 164), como unas dos semanas después del golpe de estado en Chile en 1973. Sin embargo, la acción por las Madres de la Plaza de Mayo no empezará hasta 1976.

destruirse, y la presencia de Dolores y el espectro mudo de la tortura (¿han quemado las manos? ¿arrancado las uñas? ¿le hicieron lo mismo a su hijo?) le hace a Irene defenderse como puede contra su vulnerabilidad, "Débiles, convencionales, triviales, no importa. La cuestión era seguir en la historieta con final feliz y todo a favor del destino" (14). En la primera parte del libro en vez de interaccionar con Dolores, Irene, la seductora profesional, sigue una serie de escenas muy bien ensayadas justamente para distanciarse de la realidad brutal a su alrededor.

Dolores, por su parte, no quiere recordar el pasado, su niñez, ni mucho menos el horror de los últimos cinco años. Es un pasado lleno de dolor, miedo, muerte y desesperanza. Sabe muy bien que no tiene futuro (tarde o temprano todos estarán muertos), pero tampoco quiere recordar el pasado, "¿Qué tal si estuviera pasando mi película todos los días? . . . No podría vivir ¿viste?" (81). Sin recordar el pasado es imposible vivir enteramente en el presente, y como resultado es necesario sepultar la vida para olvidar la muerte; ambas son peligrosas. Dolores vive en una especie de limbo donde cualquier acto de compasión o ternura es amenazador porque le hace recordar lo que ha perdido. De cierta manera las dos protagonistas son dos caras de la misma moneda: Irene vive un mundo de sueños, y Dolores los ha perdido.

Durante la conversación, que también tiene lugar en dos partes, día y noche,⁶ las protagonistas se reúnen precisamente para recrear experiencias

⁶ Es interesante notar que la primera parte, la de Irene, corresponde al día, y la de Dolores a la noche. La luz, o la iluminación, es exactamente lo que busca Dolores y lo que nunca tenía en su vida familiar. La luz de la casa de Irene al final del libro es lo que le atrae "porque eso es el hogar, algo que brillaba como una lámpara en la noche" (161).

mútuas que compartieron hace cinco años. En la primera parte del libro la reconstrucción corresponde al encuentro en la universidad de Montevideo, la manifestación estudiantil por la tarde, y la siguiente detención de todos en casa de Luisa esa misma noche. Además de la historia mutua compartida, Irene le narra a Dolores dos acontecimientos de gran importancia en la reconstitución de su identidad que tienen repercusiones en la manera en que se ve a sí misma y el mundo a su alrededor. Primero es la experiencia con la policía después de su detención. De repente, por primera vez, la exitosa actriz se siente extranjera, alienada. Algo "había cambiado de manera radical" (48), y ya está fuera de la realidad que conoce. Irene simplemente no existe y no vale para las autoridades, es basura, una enemiga de la patria. Hay una quiebra en la lógica de su existencia, y las normas ya no se aplican; ni funciona tampoco el lenguaje. Es como si no hablara el mismo idioma que sus compatriotas, "¿Y si compraba un diario y ya no entendía las palabras? ¿Y si la gente la hablaba en un idioma desconocido?" (52). El cambio es importante para Irene, y el terreno de su posición ideológica empieza a desmoronarse con su siguiente expulsión de Montevideo. Como actriz, es justamente el campo del lenguaje que ha conquistado--antes solía manejarlo con éxito para sus propios fines, pero ya no le obedece. Irene se da cuenta de la nueva naturaleza problemática del lenguaje desde que comienza a hablar con Dolores. Una palabra le da entrada a la otra, e Irene no puede controlar la cadena de significado sin fin.

Deberá tener mucho cuidado de no hablar de niños, ni menos de embarazo; ni mencionar que la compañera de su hijo está embarazada, casi de cuatro meses, para peor. La da vértigo pensar en qué sitio de Chile estarán pateándola. ¿No fue a

patadas qué? Claramente advierte que la conversación estará erizada de peligros (9).

La conversación con Dolores le hace tomar en serio el lenguaje no como un simple mecanismo de seducción, vehículo para sus anécdotas, sino como algo mucho más complicado y peligroso. El texto muestra la superficialidad de Irene en cuanto a su propia auto-representación, y también muestra el sufrimiento encubierto por esta actitud. Es "una conversadora profesional...manejaba las frases, especulaba con los silencios, creaba suspensos" (10), y mientras habla con Dolores de historias verdaderas, también inventa otras para que su vida resulte "excitante y desbordada de acontecimientos" (11). Sus propios pensamientos, sentimientos y experiencias no son suficientes, no valen. Tampoco es una mujer acostumbrada a la introspección, a mirar hacia atrás y "cuando lo hacía falseaba los hechos para sentirse segura" (70). La situación política desestabiliza la "realidad" de los mitos personales y sociales, e Irene lucha a lo largo del texto por reconquistar el control de la conversación, del lenguaje. Cuando el tema se vuelve demasiado peligroso--como por ejemplo la muerte y la tortura de Tomás y Enrique--Irene deja de oír la voz de Dolores y se va ensimismando en sus propios recuerdos. "Tenía que subir de ese pozo,"(35) y para hacerlo regresa en la memoria a un tiempo antes de la tragedia, antes de la noche cuando todo empieza en serio. Desgraciadamente para ella, la historia sólo llega a un lugar--a la muerte. El conflicto suyo es entre dos impulsos contrarios--hacia y fuera de la conciencia.

Tenía la impresión que revisando cosas, yendo hacia atrás, se haría alguna luz sobre la situación presente. De lo que sí estaba segura es que la conversación no le servía para escamotear el

presente. Al contrario, resultaba una especie de entretela que lo sostenía y, sobre todo, lo hacía admisible (70).

Hablando con Dolores se mejora la situación pero la dirección inevitable de la conversación, las conclusiones implícitas, no son aceptables y tiene, a la vez, que combatirlas.

Que otros hubieran pasado por su infierno le permitía tolerarlo. A lo mejor el infierno no era una situación precaria, sino una nueva manera de vivir. Pero no, ¿cómo podía...? No debía sacar conclusiones idiotas; lo más tranquilizador era revisar, revisar. Aprovecharía el silencio de Dolores para poner en orden las cosas que se atropellaban (70).

No es la última vez que se aprovecharía del silencio de Dolores para seguir su propio orden del día. Al final del libro cuando Dolores regresa a la casa de Irene y empieza a hablar de la muerte de su padre y el parentesco que tiene ésta muerte con las demás, Irene rechaza el significado de las palabras.

...estaba cerrada como una ostra y le martillaba en la cabeza un solo pensamiento; no hacer caso, desatender ese murmullo agorero. Cuando la muchacha hacía una pausa para fumar, el cigarillo abría huecos rojos, vertiginosos, en el espacio negro (165).

Es dentro de este espacio negro que Irene toma otra vez las reindas de la conversación, "Ahora me toca a mí" (165). Su idea del mundo como un espacio fijo y seguro, corre paralelo a su concepción del lenguaje como algo fijo que puede manejar sin problema. Las dos cambian irrevocablemente durante la conversación, y lo que queda, como veremos, es un espacio nuevo, tentativo, que desplaza el discurso dominante.

Este cambio conceptual sobre la naturaleza del lenguaje le pone a Dolores y su trabajo en una luz nueva. Al principio de la conversación Irene recuerda el libro de poesía escrito por Dolores y piensa con indignación "a

quién se le ocurre escribir poesía después de todo" (9). Al dar voz a sus propias experiencias, Irene no quiere que Dolores se marche de la casa y hasta tiene un sobresalto porque la joven está harta y quiere irse (74). Desea darle, aunque ahora "parece imposible," el mundo vivo y fascinante que existía hasta muy poco cuando "todo se volvió amenaza, dolor y muerte" (53). El coraje y la determinación implícitos en el acto de escribir "después de todo" le conmuevan a Irene.

Y me dan ganas de abrazarte de pensar que con todo y eso saliste poeta, que fuiste capaz de inventar palabras y patéticos y misteriosos paisajes, y arrastrarlos por el desierto diario sin que se calcinaran. Me gustaría decirte estas cosas más íntimas, pero tantos años de educación cívica me han castrado...me callo esta explosión de amor y te sirvo el café, discretamente, sin gotear, como me enseñaron...(53).

Irene se enfrenta con sus propias limitaciones, la incapacidad de hablar y romper con el pasado; el texto yuxtapone el deseo de comunicarse por un lado, y la las interdicciones sociales por el otro. La tensión entre las apariencias y la realidad, entre el deseo y el lenguaje que lo desplaza, interactúan constantemente en el texto y subyacen los temas discutidos en el hablar. La conversación va desarrollándose hacia lo inenarrable, y las protagonistas andan en búsqueda de un nuevo vocabulario que las lleve más allá de los parámetros del lenguaje cotidiano.

La segunda experiencia clave para Irene ocurre en su visita clandestina a la Argentina para visitar a su amiga Elena, y asistir a la manifestación de las Madres de la Plaza de Mayo. Durante el viaje en autobús la desaparición de Victoria, hija de Elena, le hace reflexionar sobre su vida y cuestionar el discurso oficial del estado, las escuelas, sus abuelos

inmigrantes, etc., porque "en este rompecabezas perfecto, me sobraban piezas; ¿dónde colocar a los torturadores, los delatores, los asesinos?" (62). Siente la distancia entre la imagen de la Argentina valiente, y la realidad de "un pueblo entero caminando ...detrás de la zanahoria" (62). La voluntad de olvidar que muestran los otros pasajeros, ocurre sobre el telón de fondo de la muerte y la desaparición, una posición que Irene a la misma vez ocupa y rechaza. La experiencia produce una fractura en Irene quien no puede participar en el patriotismo histérico de los demás, y la falta de participación la hace sospechosa. Siente claramente su estado como objeto del odio, su naciente otredad. El viaje

...me estaba obligando a tomar partido y me había ubicado en un lugar preciso...La confusión de no saber muy bien qué pasaba en mi nuevo lugar, me perturbó profundamente...Inesperadamente, disenter del fútbol podía ser considerado un crimen que hay que pagar con la vida. La chiquilina de la gorrita le susurraría algo al chofer, el chofer al policía de la alcabala, el policía al jefe de turno, el jefe a los torturadores (66, énfasis añadido).

Como resultado, deja de cuestionar la participación revolucionaria de Victoria y de su propio hijo porque tiene el conocimiento cierto y personal de que hay algo contra que luchar. Sin embargo, no se abandonan fácilmente las enseñanzas de una vida entera, e Irene pelea contra este nuevo conocimiento cuando llega a la Plaza de Mayo. No puede aceptar las implicaciones de la acción por las Madres, y se pregunta es "cómo hay que tomarlo" (92), en vez de "qué puedo hacer yo para cambiarlo" Todavía Irene quiere vivir en el mundo de las historietas felices donde su hijo no está en peligro de ser torturado ni asesinado. La manifestación de las Madres le pone frente a

frente con sus propios temores, y su primer impulso es huir, distanciarse. No quiere ser una de las "locas," ni enfrentarse con la pregunta acusadora "¿y qué hacés ahora por tu hijo?" que Dolores le dirige en las primeras páginas. La lógica del humanismo liberal, la retórica sobre la soberanía del sujeto y la suerte como obra personal, se quiebra en este momento. Como individuo, Irene no puede hacer nada por su hijo, su poder para cambiar la realidad política es severamente limitado.

La solidaridad entre mujeres, ausente en Las ceremonias del verano, llega a fruición en Conversación al sur. En el último libro hay una serie de pequeños actos de responsabilidad para el otro, como por ejemplo, la madre esperando en la comisaría que le compadece a Elena, le invita a un café, y le da su número de teléfono si quiere "unirse a los reclamos," (82). Son actos significativos que ocurren en una época cuando nadie ya "reconoce" a sus amigos por la calle. Estos actos crean un lazo, una comunidad, que hace concebible la resistencia colectiva al estado. Quedarse muda es igual a la muerte, y en la cara del mandato no sólo no hablar sino tampoco no pensar, quebrar el silencio es un acto verdaderamente revolucionario. Desafía el único discurso considerado legítimo, el del estado, y reclama legitimidad para otro tipo de habla--un discurso público, abierto, colectivo.

El silencio y la negación con que responde el estado a las Madres de la Plaza de Mayo es un intento (aun impotente a la luz de la influencia internacional que tenía este grupo), de borrar su presencia; hacerles desaparecer de la visión nacional como se había hecho con la desaparición de sus hijos. Es un silencio culpable, sin embargo, que les hace cómplices a todos los que no quieren ser espectadores o participantes, la gente que suele

olvidar la Plaza por dos horas cada jueves. "¿A qué terror obedecían tan ciegamente? ¿o es que todos repudiaban a esos cientos de mujeres desesperadas porque les obligaban a comprobar cómo es un dolor inenarrable?" (88).

La escena de las Madres de la Plaza de Mayo es tal vez la sección más conocida de Conversación al sur, y tiene una relación estrecha con la conversación entre Dolores e Irene. Ambas situaciones son ejemplos del uso del lenguaje como instrumento transformativo, y la confrontación--en términos de lenguaje--es una advertencia de que hay un referente verdadero,⁷ hay un mundo real. Cabe divagar aquí para decir que hay un mínimo de tres conversaciones que sugiere el texto. La primera y más obvia es entre Irene y Dolores. El uso de la voz "privada" y conversacional muestra, particularmente en cuanto al género, lo que tiene que ser reprimido y marginalizado para que funcione el discurso dominante. La conversación, una ausencia en el contexto de la historia oficial, anima al lector para que examine a "incoherences, omissions, absences and transgressions" (Belsey 1980) de este discurso, y tal vez por extensión, el efecto del mismo en su propia vida.

El segundo tipo de "conversación," el uso de la voz pública, ocurre entre las Madres de la Plaza de Mayo y el estado. Esta confrontación subraya la manera en que las mujeres pueden subvertir su papel tradicional como

⁷ Doris Sommer, hablando del testimonio (que tiene cierta relación con el epígrafe "para no olvidar" en Conversación al sur), dice que "...too much hangs on the reality to which words refer for meaning to be indefinitely delayed. Inadequacy of words to their referents reflects on an imperfect and necessarily evolving language rather than on some notion of necessarily unstable or unreachable referents...To doubt referentiality...would be an irresponsible luxury, given the urgency of the call to action" (1988, 120 énfasis añadido).

madres--el espacio prescripto social, limitado y restrictivo--para abogar por un cambio social radical. Las Madres, que superan el aislamiento a través de la organización colectiva, han aprendido el efecto destructor del sufrimiento y dolor sin vía de expresión. Este efecto, por supuesto, es algo calculado por el estado y es sólo una instancia del uso de la tortura y la desaparición como mecanismos del control social. Cada mujer con hijos es susceptible al cargo de la culpa y la última responsabilidad que es su "deber" como madre. La hostilidad patente y la asignación del fracaso personal por la desaparición de los hijos (mejor conocido como echar la culpa a la víctima), es la actitud que tienen que enfrentar las madres en la búsqueda burocrática de los hijos, "Y si era cierto que ella era la madre, a ella le tocaba averiguar por dónde andaba" (76). La ironía de esta frase destaca la posición de impotencia que ocupa la mujer en relación al peso de la responsabilidad. La fuerza viva del imperativo cultural hace aun más significativo el rechazo de las Madres.

Through a public language one can discover that one's anger is shared, and that an instrumentality for change can be created....Consciousness-raising begins with the claiming of public space and political language for what were private feelings and personal sorrows (Lyman 1981, 69 énfasis añadido)

La transformación del dolor privado en voz pública requiere, necesariamente, acción política que si no devuelve a los desaparecidos, restituye el sujeto como agente de su propia historia, y construye el puente, al cual se refiere Lyman, entre la teoría y la praxis. Como dicen las Madres, "Mejor estar en una lista que no estar en ninguna parte" (83).

El tercer tipo de conversación que sugiere el libro ocurre al nivel del contenido. Como mencionamos antes hay una relación estrecha en

Conversación al sur entre la forma y el contenido. La primera atrae al lector de una manera que no le permite el lujo dudoso de la distancia. El proceso de leer expone al lector a una urgencia narrativa que trata de temas que exigen atención, y que a la vez, la conciencia se resiste a contemplar. En su artículo "Ambushing the Will to Ignorance: Elvira Orhpeé's La última conquista de El Angel and Marta Traba's Conversación al sur" (1985), Bell Gale Chevigny cita la reacción de las dos escritoras frente a su material--una experiencia de dominación tan poderosa que fueron incapaces de no tratarla.⁸ Nos dice que esta escritura poderosa es "an act of converting domination and invasion into a text which makes the reader repeat in another way the experience of invasion--and perhaps another kind of conversation" (98). Tal vez lo más interesante de estas tres "conversaciones" es precisamente el aspecto del inconciente.

Conversación al sur cabe dentro de lo que Sommers (1988) y Beverly (1987) han llamado la literatura testimonial.⁹ Aunque claramente no es un testimonio--una narración de primera persona mediata--tiene una cualidad

⁸ Chevigny destaca el poder que tiene la escritura cuando el autor no se sitúa fuera de su trabajo, "In speaking of the origin of their texts, both authors suggest that the aggressions of political reality had become insupportable, that they were so pursued or affronted by events that their creative works might be understood as acts of self-defence. Asked why she had chosen the theme of torture, Orphée replied, "Por odio," adding, "Pero ¿quién sabe si es el escritor quien elige un tema o viceversa: si el tema se va insinuando en los recovecos de espíritu, eligiendo al escritor, rozando zonas sensibles?" She elaborates, "El tema fue naciéndome quizá como una náusea, una impotencia, un aborrecimiento frenético de la prepotencia" Reacting to Orphée's "por odio," Traba remarked that her book "salió de desesperación, de sentido de culpa y de impotencia" and said that after reading reports brought to Washington by the Mothers of the Plaza de Mayo, "no pude escribir de otra cosa" (98).

⁹ Si existe o no existe el género del testimonio, y la manera en que el material es problemático con respecto a la política y la teoría, todavía es el tema de mucho debate. Aquí, no queremos tomar una posición sobre los puntos de vista, sino destacar la manera en que el texto que nos toca se ubica en el campo del debate.

testimonial. El texto atestigua de una manera ficcionalizada y personal (como muchas novelas recientes sobre el mismo tema) la experiencia colectiva de la represión política. Hay en estas obras un "yo" pluralizado que trasciende lo personal y tiende a hablar por una generación entera, clase social, grupo étnico o regional, o una minoría política, cultural, social, o sexual. Dentro de este contexto, Traba maneja muy bien el recurso de la conversación para llamar la atención efectivamente a la construcción y la función del discurso.

Un tema de enorme pertinencia es la manera en que el texto representa el cuerpo humano. Una de las preocupaciones más grandes de las protagonistas es con el cuerpo (o la ausencia del mismo), que se basa en la nueva relación, bajo la represión militar, que tiene el ciudadano con su propio cuerpo. La narrativa refleja claramente esta nueva otredad: los restos humanos son como maletas perdidas que la gente busca reclamar por "meses y años" (157); son espectáculos públicos enumerados en exhibición cada noche por la tele; son mutilados flotando en el río, rotos, frágiles, descompuestos; objetos de burla y desdén (Irene en la comisaría vestida en una mini-falda); cuerpos devueltos en ataúdes del tamaño de un perro; y finalmente, y más horrible para los sobrevivientes, cuerpos ausentes.

El estado militar agarra la cosa más íntima y personal, y lo hace público, lo cosifica, lo deshumaniza. A través de la tortura y el terrorismo sistemático, el interior se convierte, literalmente, en el exterior. El sujeto, un ser de carne y hueso, se convierte en objeto, y el cuerpo en el sitio de vulnerabilidad, miedo y violación. La manera en que los cuerpos humanos son sojuzgados por la represión militar, el lugar donde el poder "reaches down into the very grain of individuals, touches their bodies and inserts

itself into their actions and attitudes, their discourses, learning processes and everyday lives" (Foucault 1975, trans. 1980, 39), es evidente en el estado constante de miedo en que vive Dolores.

No podía creer a los que decían que habían perdido el miedo y que la tortura, al fin, no era para tanto....Ella vivía atenazada por la angustia de que volvieran a meterla presa; cualquier cosa era preferible antes que eso. Y decir cualquier cosa era nombrar la muerte....no podría ir de nuevo presa, no podría entrar de nuevo a una pieza parecida a aquella otra, no podría volver a oír la orden de desvestirse, no iba a poder aguantar la primera patada. ¿O esta vez la picana? (119).

A lo largo del texto se ven gráficamente los efectos de la represión militar, las prácticas específicas de la tortura y la desaparición, inscritos en el cuerpo humano. Los cuerpos son marcados, y se les hace significar a través de las cicatrices que llevan con sigos; se les impone una identidad--son enemigos de la patria, simpatizantes, o simplemente los tímidos (116). La desaparición de Victoria está dibujada en la cara y el cuerpo de Elena, como en todas las otras Madres de la Plaza de Mayo. "Trasnochadas, lívidas, esas caras tenían su misma desesperación. ¿Cómo no reconocer el resultado de muchas noches dando vueltas por una pieza hasta perder la razón?" (82). En la luz de esta inscripción corporal, los esfuerzos que hacen las Madres, su negación de la identidad de "locas" impuesta por el estado, tiene aún más significado. Los pañuelos blancos que llevan, pañuelos blancos no de rendición sino de agencia e intención¹⁰, es sólo una instancia de negación simbólica. Los efectos de su manifestación van mucho más allá.

¹⁰ Los pañuelos son blancos con inscripción visible y específica--llevan nombre y fecha de la/el desaparecido/a.

If bodies are traversed and infiltrated by knowledges, meanings and power, they can also, under certain circumstances, become sites of struggle and resistance, actively inscribing themselves on social practices. Against the passivity of the inscribed body, must be counterposed [the] activity of desiring, inscribing bodies which, though marked by law, make their own inscriptions on the bodies of others, themselves and the law in turn (primer énfasis añadido, Grosz 1986, 6).

Como siempre es el caso, la mujer tiene una relación distinta a la represión política que el hombre, y la sexualización de la tortura tiene otro significado. La violación y tortura le convierte al hombre en "mujer" en el sentido más despectivo posible: un ser abierto, pasivo, sin la posibilidad de defenderse.¹¹ En cuanto a la mujer, la violación es sólo un aspecto--aún discutiblemente extremo--de la manera en que ella está construido por el discurso heterosexual: un objeto pasivo para ser violado. La imagen que atormenta a Irene, la "historia real" de la muchacha violada con un palo "hasta que rompa todos los órganos" (167) ejemplifica la amenaza con que viven todas. Para la presa política la violación sexual es rutina, "In the state torturers' efforts to force confessions, elicit information, or to punish, a pattern in structure and content is clearly discernible" (Bunster-Burotto 1985, 298 énfasis añadido). Esta pauta fija es un intento de romper la identidad y reconstituir el sujeto femenino según la imagen estatal de la Mujer. Con respecto a las dos categorías de mujer que existen en la

¹¹ Octavio Paz (1950) da expresión, tal vez más amplia, a la oposición entre lo cerrado y lo abierto. Las implicaciones (en todo su esplendor misógino) son obvios: "Lo chingado es lo pasivo, lo inerte y abierto, por oposición a lo que chinga, que es activo, agresivo y cerrado. El chingón es el macho, el que abre. La chingada, la hembra, la pasividad pura, inerme ante el exterior. La relación entre ambos es violenta, determinada por el poder cínico del primero y la impotencia de la otra. La idea de violación rige oscuramente todos los significados. La dialéctica de "lo cerrado" y "lo abierto" se cumple así con precisión casi feroz" (70).

imaginación militar, no hay duda de donde cabe la presa política. Se le niega a ella el único valor que tiene en el discurso estatal, su función reproductiva y su integridad sexual. Todo se dirige a borrar la identidad, y al final del libro las protagonistas se reducen al nivel animal, deshumanizadas y agazapadas en un rincón. La borradura del ser ha sido tan total que pierden hasta el punto de referencia de su propia existencia--la respiración y el latido del corazón.¹²

En la segunda parte del libro, narrada desde la perspectiva de Dolores, la protagonista se mete en una re-escritura de la vida, una historia que todavía está por contarse. La conversación por la tarde le revuelve a fondo a Dolores, y le permite una introspección durante su largo viaje de vuelta a la ciudad, que es un viaje a sus orígenes. "Hay que revisar cosa por cosa; o no, tapar, tapar, olvidar, echar tierra sobre los muertos y los vivos" (106). Dolores evalúa sus ideas sobre la familia, y examina, pieza por pieza, la historia del grupo argentino. Recuerda su niñez y su primer encuentro con Luisa, el viaje a Patagonia con Victoria, y su propia interpretación de los eventos compartidos con Irene. Resiste, y también a la vez, se aprovecha de esta re-escritura de la vida. Organiza los hechos como los poemas que escribe, y trabaja hacia una nueva y desconocida conclusión.

Claramente desde el principio de la segunda parte, ha habido un cambio en Dolores. Si la realidad feroz que trae consigo, y su confrontación

¹² El poder de esta imagen parece común, y resuena en otra escritura. El cineasta Miguel Littin relata su experiencia de la toca de queda en Chile, "tomé conciencia del silencio pavoroso de la queda. No puedo imaginarme otro silencio igual en el mundo. Un silencio que me oprimía el pecho, y seguía oprimiendo más y más, y no terminaba nunca. No había un solo ruido en la vasta ciudad apagada. Ni el ruido del agua en las cañerías, ni la respiración de Elena, ni los propios ruidos de mi cuerpo dentro de mi mismo" (Gabriel García Márquez 1986, 34-35 énfasis añadido).

constante de los sueños de Irene producen un cambio en la actriz, es la negativa rotunda por parte de Irene parar vivir la vida a la potencia máxima, "la felicidad de vivir a pesar de todo" (96), que le da a Dolores, en parte, el coraje para abrirse al pasado. Puede pensar ahora por primera vez en años en su amante Enrique y la hija, abortada de seis meses a puntapiés, "con un dolor claro, preciso, que le resultó casi bienhechor" (96). Lo que le ofrece Irene a Dolores es una compasión y consolación que nunca recibió de sus padres. El contacto con Irene le anima a reclamar el espacio social y intrapsíquico en que vive.

...le fue traspasando la idea, que ahora veía inocultable, de que todo ese amasijo sangriento de horror y pelos y uñas humanas era el espacio de su vida, un espacio propio; y que la ciega y sorda salvación posterior a la que se agarraba con todas sus fuerzas, carecería de dimensiones si pretendía ignorar aquellos sufrimientos inenarrables....¿No tenía que situar ahí sus poemas? Se asombró de hacerse esta pregunta y de comprender que ella y sus cosas, que los papeles que escribía metódicamente, que la vida perra que cargaba a cuestas, estaban situados en algún lado (96).

A través de su escritura, Dolores transforma la pérdida de lo propio--su hija y su amante--en cosa "propio." Es da le cuerpo a lo ausente como las Madres de la Plaza de Mayo.¹³ Dolores se mueve hacia una reconstitución de la subjetividad. Puede empezar a localizarse según un nuevo criterio, y la reclamación de sus recuerdos va desarrollándose durante la segunda parte. Como ha destacado Freud, el acceso al pasado, a los recuerdos, es preciso si uno quiere aprender en vez de sufrir del pasado.

¹³ Un comentario de Marta Morello Frosch nos atrajo la atención a este aspecto importante del texto.

Traba nos ofrece una crítica fuerte de la familia como propiedad privada, y también de las relaciones de autoridad generacional. Para Dolores la experiencia en el pasado con los mayores está erizada de peligro e inseguridad, "no entendían para nada los jóvenes" (99). Su amistad con Irene, y la simpatía que ésta muestra hacia Victoria y sus otros compañeros, le hace problemático su punto de vista blanco y negro sobre "los viejos."

Porque ahí se entraba en juego su encono contra los viejos...Al menos sus viejos; y ni qué hablar de la madre de Enrique. Por eso había que desconfiar cuando se ponían de su parte; algo turbio andaba de por medio y en primer lugar, claro, los sentimientos. Sentimientos netamente posesivos...Siempre se trataba...de un problema de propiedad privada (99-100).

Esta amistad le anima a tomar una perspectiva más compleja del mundo, y reconceptualizar las relaciones intra-generacionales.

Como la familia es uno de los espacios sociales más importantes donde se constituye el individuo, es un sitio fructífero para el análisis. Un cambio en la estructura familiar necesariamente resultaría en un cambio en "the traits of masculinity and femininity, [and] the extreme form of sex-role differentiation in the nuclear family" (Poster 1978, 28). Si se debe abandonar la familia nuclear como existe, ¿con qué se la reemplaza? Claramente la respuesta de Traba es un orden nuevo que se basa en lazos más amplios que los de la sangre.

En las relaciones familiares que nos presenta el texto, hay un cambio de papel; en vez de lo masculino que domina a lo femenino, y los hijos subordinados por los padres, son las mujeres que toman la iniciativa y los hijos que les enseñan a los padres. Algunos, como Luisa y Elena, responden a la nueva situación, y no toman refugio a la nostalgia del pasado. Luisa, por

ejemplo, deja la superficialidad de la seducción habitual para utilizarla en una manera bien estratégica: se vuelve protectora y cómplice de los jóvenes. De pronto se da cuenta que

...la imaginación, la invención de la vida, estaba en otro campo...la habían agarrado los muchachos para usarla en cosas concretas. Nada más y nada menos...que para imaginarse otro país y no la mierda en que vivían (115).

Otros, como los padres de Dolores que mantienen el ambiente como si ésta fuera todavía niña y no admiten el hecho de que ya es grande con ideas contrarias a las suyas, pierden a sus hijos en cierta manera aún más profunda que aquellos, quienes como el padre de Andrés, siguen la lucha y actúan en solidaridad con los hijos aunque la muerte los separe.

En la misma manera que las protagonistas pueden ubicarse en los intersticios creados por la ruptura de la vida social "normal" y labrarse posiciones subjetivas alternativas, la ambigüedad sexual en Conversación al sur proporciona apertura a otro tipo de exploración. Es precisamente el espacio entre las grietas de la heterosexualidad que les permite a las dos sondear una nueva relación entre mujeres. Es dentro de la ausencia, el anti-espacio, un espacio vacío pero marcado con huellas, donde es posible levantar un mapa del nuevo terreno.

En esta instancia, Irene y Luisa tienen un papel muy importante. Para Dolores, las dos mujeres son "mis apariciones nocturnas, la pasión entre líneas que calienta los versos que escribo y también la sospecha, sin arreglo posible, de que me tocó la peor tajada del mundo" (116). Representan lo reprimido que sólo puede liberarse en la fantasía; son el deseo no expresado, y juegan alternativamente el papel, si sólo simbólico, de madre, maestra, amante, y

amiga. Es significativo que Dolores busca entre mujeres su anhelo de familia, seguridad, compañía y dirección.

Cuando Dolores llega a la casa de su familia y descubre que se ha muerto su padre, huye ciegamente hacia el último bus a la playa para re-encontrarse con Irene. Su deseo, no consciente, le trae desde la familia de origen, el sitio de frustración e incomunicación, hacia la familia que desea crear. Toma el autobús a la casa de Irene en un intento más de comprender la vida e inventar agresivamente otro mundo, otro espacio para ubicarse. La realización de que sí puede inventar es poderosa, y lo que es importante es tanto lo que substituye este nuevo espacio, como el hecho de que es la salida de una situación que antes parecía inescapable.

La imagen de la cama surge con frecuencia en el texto, y siempre es una imagen de mala interpretación y desconexión: la "camita" laqueada de celeste, demasiado pequeña, en la casa paterna; la cama individual que comparte con Enrique en la casa de sus suegros; la cama de la pensión donde Dolores se duerme con miedo "vestida y con zapatos;" la cama de hospital donde se despierta después de la tortura. En uno de los puntos claves del texto, en la noche "donde todo comenzó a ser verdaderamente en serio y cada cual asumió a fondo su responsabilidad" (144), Irene y Dolores hablan de camas en la casa de Luisa. Durante el segundo viaje del día hacia la casa de Irene, Dolores recuerda esta conversación y el hecho de que nunca cabe jamás en ninguna de las camas que ha ocupado en su vida. Piensa que "tendría que inventar una nueva cama, porque las conocidas....¿Tal vez en la casa de Irene?" (157 énfasis añadido). Es precisamente hasta este proceso de invención que se esfuerzan las dos mujeres, por la creación de un espacio,

una nueva cama emblemática de la intimidad, seguridad, protección y familia que desean. Las dos encuentran, al final del libro, un sentido frágil de familia, un lazo que las sostiene. Para Irene, la presencia de la muchacha le conforta y le hace posible recuperar "cierta confianza en sí misma y en el porvenir. Sea como fuera, no quería luchar; la modorra la fue venciendo" (170). Irónicamente, es su último pensamiento antes de la llegada de la policía.

Si el lenguaje es la fuerza que estructura la conciencia, es la naturaleza movediza, cambiante e insegura del lenguaje la que da la capacidad sutil y poderosa de cambiar nuestras vidas profundamente. La literatura, o los cuentos como dice Paula Gunn Allen, es una manera de dar sentido al mundo. Los cuentos que nos contamos, o la historia--el conjunto de la experiencia tanto al nivel personal como nacional o cultural--constituyen, en gran parte, nuestra identidad. Sin esta identidad, un sentido de ser, no temenos nada.

I will tell you something about stories
[he said]
They aren't just entertainment.
Don't be fooled.
They are all we have, you see,
all we have to fight off
illness and death.¹⁴

El trabajo de escribir o contar, pasar la historia a otro grupo o generación, tiene importancia central en mantener una pluralidad de discursos, y un sentido histórico propio. Guardar vivos nuestros cuentos ha sido una lucha continua para la gente que ocupa el margen, y como tal, se puede verlos como retratos vivos de una resistencia activa. Los "cuentos"

¹⁴ Leslie Marmon Silko 1977, 2.

hablados, con música, o pasados clandestinamente de boca en boca, han mantenido unidas comunidades enteras bajo una opresión que parece insostenible. La literatura puede ser también un instrumento de cambio social, un mecanismo por el cual los marginados pueden articular la experiencia de opresión.

Stories keeping the people in the [interment] camps alive while the bill in Congress to sterilize the women of the camps got voted down by one vote, one vote. And then the silence. A whole generation silent about the camps. Then the hand reaching back, the pen dipped, the stories alive again to keep the people going (Bambara 1980, 222).

Marta Traba es una escritora impulsada por la urgencia de hablar, comunicarse, marcar el otro lado de las apariencias. Su escritura es la mano que se extiende hacia atrás para quebrar el silencio y defenderse, con su narrativa, contra la enfermedad y la muerte del olvido nacional. Aunque es doloroso hablar, es demasiado peligroso olvidar, y los sobrevivientes tienen una deuda con los muertos para que la pérdida no haya sido en vano.¹⁵

Traba tiene una preocupación por el lenguaje a lo largo de su trabajo, aunque el punto de madurez es definitivamente Conversación al sur. En su primera novela Las ceremonias del verano, Traba cuestiona la capacidad de comunicación por medio de la palabra. Pregunta qué quiere decir una palabra, y qué significa particularmente para expresar "las cosas inexpresables que son las únicas válidas" (177). Muestra el espacio que siempre existe entre el intento de ser dueño del lenguaje, o "alcanzar enormes

¹⁵ Los eventos recientes, los miles de muertos en China, nos recuerdan otra vez la importancia de esta deuda.

repertorios de palabras," y la imposibilidad de este empeño debido a la cualidad efímera y fugaz del pensamiento "que va tramando sin cesar" (178).

...siempre será un lenguaje condicionado por la historia que has inventado...hasta que te reduce al idioma de los idiomas básicos...y pierdes progresivamente el uso de la verdadera palabra, de la que trasciende el "basic" y sin saber en qué momento se ha producido esa irreparable fractura, ya no puedes volver a hablar, se cancela la comunicación... (177-178).

Conversación al sur se mueve más allá de un cuestionamiento privado y burgués, y destaca la importancia política del acto de hablar o "conversar." Nos dice que es justamente lo que no podemos "encontrar" palabras para expresar que tienen el cargo más urgente. Traba nunca pone en juego la referencialidad del lenguaje, y sabemos muy bien "que ocurren hechos reales y no imaginarios" (169). La tortura pues, no es nada abstracto. La narrativa va desarrollándose hasta un punto central: ¿qué significa el discurso y qué relación tiene con la capacidad de sobrevivir? ¿cómo se puede usar el lenguaje de una manera curativa y transformadora?

...mientras hablaba, se asombró de comprobar que avanzaba hacia ese nudo intrincado y comenzaba a desatarlo. Temió que los tientos estuvieran resecos y ensangrentados, pero ya no le importaba; lo único decisivo era ir explicando sus sentimientos confusos, su terquedad en la contabilización macabra y en los motivos de infelicidad, para llegar hasta la pregunta clave: ¿cómo se hace para vivir con este fardo de desdichas? ¿O cómo hacer para arrancárselo, aunque fuera a pedazos, como vendajes sangrientos, pero con la esperanza de librarse de él y quedar a salvo? (164).

De cierta manera el trozo citado es el corazón del libro, y también él del conjunto de su trabajo. Toda Conversación al sur se mueve hacia este punto

a contrapelo a la represión política. Las protagonistas se reconstituyen, no en los términos que les han construido el estado y la sociedad en que viven, sino en términos de una reflexión crítica basada en la experiencia vivida. Hacen una re-escritura de sus propias vidas y de la historia nacional del país.

A lo largo de la narrativa Traba juega con la distinción, la demarcación entre la realidad y lo imaginario. Antes de que el número de muertos haya aumentado tanto, Dolores como Irene piensa que es peor imaginar las cosas. En un momento dado, sin embargo, cuando se vuelven demasiado pesadas la muerte y la tragedia privada, lo imaginario está desplazado por la realidad, "Si imaginás de todo, lo peor, lo inverosímil, lo aberrante, te vas entrenando por la realidad" (34). La entrada violenta de la policía en el último párrafo, sugiere que no hay soluciones personales a la represión militar. Nada se resuelve, y no sabemos la suerte de las protagonistas. La acción sigue como una película que continúa proyectándose mucho después de que los espectadores hayan salido del teatro. Así, Traba extiende el juego de la realidad y lo imaginario. El texto, una representación ficcionalizada, algo "imaginario" es a la vez una historia y un proyecto para la vida "real" del lector. Los eventos de que habla el texto por medio de la ficción, ya están ocurriendo en Latino América, y en el mundo, en una variedad de contextos. La conclusión de la novela que invoca esta continuación, vincula al lector con una realidad social actual. La línea entre las dos áreas es difícil de encontrar como una de las sobrevivientes "verdaderas" de la Escuelita de Bahía Blanca¹⁶ nos recuerda.

¹⁶ La Escuelita de Bahía Blanca fue uno de los sitios de detención y tortura clandestino de los presos políticos en la Argentina.

I knew just one Little School, but throughout our continent there are many "schools" whose professors use the lessons of torture and humiliation to teach us to lose the memories of ourselves. Beware: in little schools the boundaries between story and history are so subtle that even I can hardly find them (Partnoy 1986, 18).

Como dice Lacan, la amnesia de la represión es una de las formas más vivas de la memoria (1977, 52), y de cierta manera se puede decir que el tema central de Conversación al sur es la vuelta del reprimido. El libro traza un derrotero que examina el funcionamiento de la represión y las consecuencias--tanto al nivel personal e intrapsíquico como nacional, o como dice Traba, "how a particular situation damages and transforms one's life." Hace una trayectoria al otro lado de las tinieblas hacia la restauración de la esperanza y la agencia personal.

En cuanto al género, Traba articula las dificultades y contradicciones que se enfrentan a cualquier mujer que rechaza los papeles sociales prescritos en búsqueda de otro espacio donde ubicarse. Plantea en su obra el problema de la introducción de la mujer en el mundo del sujeto masculino universalizado, no sólo como escritora sino como productora y lectora del texto de su propia vida. Muestra lo que está en juego en la represión y la marginalización de lo femenino. La relación entre las dos protagonistas de Conversación al sur no se resuelve ni suaviza, y la tensión entre la amistad profunda y la "agresividad latente" (168) se mantiene hasta el final. No nos ofrece soluciones fáciles, ni duraderas, sino las que están por crearse diariamente, cada hora, cada momento, como exigen las circunstancias. Lo que nos da Marta Traba es un puente, una visión de posibilidades futuras.

BIBLIOGRAFIA

- Agosin, Marjorie. 1979. "Entrevista con Marta Traba." Punto de Vista Kent, Ohio, 2 (1): 38-41.
- _____. 1984. "Marta Traba." Sin Nombre. Abril-junio; 14 (3): 97-100.
- Agustini, Delmira. 1986. "Lo inefable." Eds. Angel Flores y Kate Flores. The Defiant Muse: Hispanic Feminist Poems from the Middle Ages to the Present. New York: The Feminist Press.
- Allen, Paula Gunn. 1989. Spider Woman's Granddaughters. Boston: Beacon Press.
- Althusser, Louis. 1977. "Ideology and Ideological State Apparatus." Lenin and Philosophy and Other Essays. Tr. Ben Brewster, London: New Left Books.
- Bambara, Toni Cade. 1981. The Salt Eaters. New York: Vintage Books.
- Bayón, Damián. 1984. "El espléndido no conformismo de Marta Traba." Sin Nombre. Abril-junio; 14 (3): 92-96.
- Belsey, Catherin. 1980. Critical Practice. London and New York: Methuen.
- _____. 1985. "Constructing the Subject: Deconstructing the Text." Feminist Criticism and Social Change. London and New York: Methuen, 45-64.
- Benítez, Marimar. 1984. "Apuntes sobre los escritos de Marta Traba en Puerto Rico." Sin Nombre. Abril-junio; 14 (3): 123-126.
- Beverly, John. 1987. "Anatomía del testimonio." Del Lazarillo al sandinismo: Estudios sobre la función ideológica de la literatura española e hispanoamericana. Minneapolis: Prisma Institute, 153-192.
- Bunster-Burotto, Ximena. 1986. "Surviving Beyond Fear: Women and Torture in Latin America." Women and Change in Latin America. Eds.,

- June Nash and Helen Safa, Massachusetts: Bergin & Garvey Publishers, Inc., 297-325.
- Calderón, Alfonso. 1966. "Laberintos de verano." Ercilla. 14 de diciembre; 34 (1.645): 35.
- . 1968. "La gente por dentro." Ercilla. 28 de agosto; 34 (1.732): 51.
- Carlson, Marifran. 1988. ¡Feminismo! The Woman's Movement in Argentina From Its Beginnings to Eva Perón. Chicago: Academy Chicago Publishers.
- Carvallo, Faby. 1980. "Eva Perón y el feminismo." La mujer y el feminismo en la Argentina. Buenos Aires: Centro Editor de la Mujer, 27-31.
- Castellanos, Rosario. 1972. Poesía no eres tú.
- Chevigny, Bell. 1984. "Angel Rama and Marta Traba: A Latin American Odyssey Ends." Nation. February 4; 126-128.
- . 1985. "Ambushing the Will to Ignorance: Elvira Orphé's La última conquista de El Angel y Marta Traba's Conversación al sur." Ed. Rose S. Minc. El cono sur: Dinámica y dimensiones de su literatura. Upper Montclair, New Jersey: Montclair State College. 98-104.
- Cobo Borda, Juan Gustavo. 1982. "Spanish American Fiction, 1981." Center for Inter-American Relations Review. April; 31: 83-87.
- . 1984. "Marta Traba, novelista." Cuadernos Hispanoamericanos: Revista Mensual de Cultura Hispánica. Madrid, Spain. Diciembre; 414: 121-130. También en En cualquier lugar. Marta Traba. Bogotá: Siglo XXI Editores de Colombia, 1984, 29-46.
- Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas. 1984. Nunca más. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.

- Correas de Zapata, Celia. 1978. "El equívoco en Pasó así de Marta Traba." Ensayos hispanoamericanos. Argentina: Ediciones Corregidor, 279-291.
- Cox, Robert. 1983. "The Second Death of Perón?" The New York Review. December 8: 18-22.
- Culler, Jonathan. 1982. On Deconstruction: Theory and Criticism After Structuralism. Cornell University Press.
- Eagleton, Terry. 1976. Marxism and Literary Criticism. Berkeley: University of California Press.
- . 1983. Literary Theory: An Introduction. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Fetterly, Judith. 1981. The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction. Bloomington: Indiana University Press.
- Foucault, Michel. 1975 (trans. 1977). Discipline and Punish: The Birth of the Prison. New York: Vintage Books, 1980.
- . 1976 (trans. 1978). The History of Sexuality. Volume I: An Introduction. New York: Vintage Books, 1980.
- Franco, Jean. 1986. "Apuntes sobre la crítica feminista y la literatura hispanoamericana." Hispanamerica diciembre: 15(45).
- Galeano, Eduardo. 1973. Open Veins of Latin America: Five Centuries of the Pillage of a Continent. New York: Monthly Review Press.
- García Márquez, Gabriel. 1986. La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile. México: Editorial Diana.
- García Ramos, Reynaldo. 1966. "La novelista y sus veranos." Casa de las Américas. Mayo-agosto; 6 (36-37): 190-194.

- García Pinto, Magdalena. 1984. "Entrevista: Marta Traba." Hispanamérica: Revista de Literatura. Gaithersburg, MD. Agosto; 13 (38): 37-46.
- Garfield, Evelyn Picon. 1985. "Marta Traba." Women's Voices from Latin America: Interviews with Six Contemporary Authors. Detroit: Wayne State University Press, 115-140.
- Grossman, Edith. 1984. "In Memoriam." Center for Inter-American Relations Review. 32:8.
- Grosz, Elizabeth. 1986. "Bodies and Knowledges: Feminism and the Crisis of Reason." Unpublished lecture notes delivered at UCSC.
- Hollander, Nancy Caro. 1979. "Si Evita viviera. . . ." Women in Latin America. Riverside: Latin American Perspectives, 101-117.
- Klaich, Dolores. 1979. Woman Plus Woman: Attitudes Toward Lesbianism. New York: Morrow Quill Paperbacks.
- Kristeva, Julia. 1980. Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art. Ed. Leon S. Roudiez, tr. Tomas Gora, Alice Jardine, Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press.
- Lacan, Jacques. 1977. Ecrits: A Selection. London: Tavistock Publications Limited.
- de Lauretis, Teresa. 1982. Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema. Bloomington: Indiana University Press.
- _____, ed. 1986. Feminist Studies/Critical Studies. Bloomington: Indiana University Press.
- _____. 1987. Technologies of Gender. Bloomington: Indiana University Press.
- Lorde, Audre. 1978. The Black Unicorn. New York: W. W. Norton & Company.

- Lyman, Peter. 1981. "The Politics of Anger: On Silence, Ressentiment, and Political Speech." The Socialist Review. May-June; 57: 55-74.
- Macherey, Pierre. 1978. A Theory of Literary Production. New York: Routledge and Kegan Paul.
- MacKinnon, Catharine A. 1982. "Feminism, Marxism, Method, and the State: An Agenda for Theory. Signs: Journal of Women in Culture and Society, 7 (3): 515-544.
- Martorell, Antonio. 1984. "Con Marta." Sin Nombre. Abril-junio; 14 (3): 115-116.
- Mejía Duque, Jaime. 1967. "Las ceremonias del verano." Boletín Cultural y Bibliográfico. Bogotá 10 (4): 867-870.
- Modleski, Tania. 1982. Loving with a Vengeance: Mass-produced Fantasies for Women. New York and London: Methuen.
- Montero, Oscar. 1984. "La enunciación infatigable de Los laberintos insolados de Marta Traba." Prismal/Cabral: Revista de Literatura Hispánica/Caderno Afro-Brasileiro. College Park, Maryland. Fall; 12-13: 93-102.
- Moreira, Victor. 1969. "Marta Traba, una muñeca de trapo que dice cosas terribles." La Nación. 25 de agosto; 16-17.
- Museo de Arte Moderno de Bogotá. 1984. Marta Traba. Bogotá: Planeta Colombiana Editorial, S. A.
- Olsen, Tillie. 1978. Silences. Fourth printing, 1980. New York: Delacorte Press/Seymour Lawrence.
- Partnoy, Alicia. 1986. The Little School: Tales of Disappearance and Survival in Argentina. Pittsburgh and San Francisco: Cleis Press.

- _____. 1988. You Cant Drown the Fire: Latin American Women Writing in Exile. Pittsburgh and San Francisco: Cleis Press.
- Paz, Octavio. 1950. El laberinto de la soledad. México: Fondo de cultura económica. Colección Popular, tercera reimpresión, 1973.
- Poniatowska, Elena. 1984. "Marta Traba o el salto al vacío." Marta Traba. En cualquier lugar. Bogotá: Siglo XXI Editores de Colombia, 7-28. También en Revista Iberoamericana. Pittsburgh, PA. 1985 Julio-diciembre; 51 (132-133): 883-887.
- Rama, Angel. 1966. "La persecución de Marta Traba." Punto Final. 1 (18): 20-21.
- _____. 1974. "Sistema literario y sistema social en Hispanoamérica." Literatura y praxis en América Latina. Seminario de la Universidad de Bonn. Caracas, Venezuela: Monte Avila Editores, C. A., 81-110.
- Rich, Adrienne. 1979. On Lies, Secrets, and Silence: Selected Prose 1966-1978. New York: W. W. Norton and Company.
- Showalter, Elaine, ed, 1985. The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory. New York: Pantheon Books.
- Silko, Leslie Marmon. 1981. Storyteller. Seaver Books.
- Sola, María. 1982. "Conversación al sur, novela para no olvidar." Sin Nombre. Julio-septiembre; 12 (4): 64-71.
- _____. 1984. "Escribo como mujer: Trayectoria de la narrativa de Marta Traba." Sin Nombre. Abril-junio; 14 (3): 101-114.
- Sommer, Doris. 1988. "Not Just a Personal Story: Women's Testimonios and the Plural Self." Eds. Bella Grodzki and Celeste Schenck. Life/Lines: Theorizing Women's Autobiography. Ithaca: Cornell University, 107-130.

- Spender, Dale. 1989. "Women and Literary History." Ed. Catherine Belsey and Jane Moore. The Feminist Reader: Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism. New York: Basil Blackwell, 21-33.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. 1988. In Other Worlds: Essays in Cultural Politics. New York: Routledge.
- Storni, Alfonsina. 1986. "Pudiera ser." Eds. Angel Flores y Kate Flores. The Defiant Muse: Hispanic Feminist Poems from the Middle Ages to the Present. New York: The Feminist Press.
- Torres Martino, J. A. 1984. "Marta Traba: La vigilia por Puerto Rico." Sin Nombre. Abril-junio;14 (3): 117-122.
- Traba, Marta. 1952. Historia natural de la alegría. Buenos Aires: Editorial Losada, S. A.
- . 1966. Las ceremonias del verano. Buenos Aires: Editorial Jorge Alvarez.
- . 1967. Los laberintos insolados. Barcelona: Editorial Seix Barral, S. A.
- . 1968. Pasó así. Uruguay: Arca Editorial S. R. L.
- . 1970. La jugada del sexto día. Chile: Editorial Universitaria S. A.
- . 1974. "La cultura de la resistencia." Literatura y praxis en América Latina. Seminario de la Universidad de Bonn. Caracas: Monte Avila Editores, C. A.
- . 1979. Hómerica Latina (Crónica). Bogotá: Carlos Valencia Editores.
- . 1981. Conversación al sur. México: Siglo Veintiuno Editores.
- . 1981. "Hipótesis sobre una escritura diferente." Quimera. 13 (9-11).
- . 1982. "Hipótesis sobre una escritura diferente." FEM. Febrero-marzo; 6 (2): 9-12.
- . 1984. En cualquier lugar. México: Siglo Veintiuno Editores.

- _____. 1985. "Hipótesis sobre una escritura diferente" eds. Patricia Elena Gonzalez y Eliana Ortega. La sartén por el mango: encuentro de escritoras latinoamericanas. Puerto Rico: Ediciones Hurcan, 21-26.
- _____. 1986. De la mañana a la noche. Montevideo: Monte Sexto.
- _____. 1986. Mothers and Shadows. Tr. Jo Labanji. London: Readers International.
- _____. 1986. "The Day Flora Died" tr. Andrea Vincent. Ed. Alicia Partnoy. You Can't Drown the Fire: Latin American Women Writing in Exhile. Pittsburgh and San Francisco: Clies Press, 116-120.
- Viñas, David. 1985. "Once borradores y varias preguntas (incómodas) con motivo del exilio." Ed. Rose S. Minc. El cono sur: Dinámica y Dimensiones de su literatura. A Symposium. New Jersey: Montclair State College, Upper Montclair, 17-27.
- Waller, Claudia Joan. 1972. "Light and Darkness in Marta Traba's Los laberintos insolados." Romance Notes. Chapel Hill, NC 14: 262-268.
- Weedon, Chris. 1987. Feminist Practice and Poststructuralist Theory. New York: Basil Blackwell, Inc.
- Wittig, Monique. 1980. "The Straight Mind." Feminist Issues. 1, Summer: 103-111.
- Wilson, S. R. 1981. "Art by Gender: The Latin American Woman Writer." Revista Canadiense de Estudios Hispánicos. Autumn; 6 (1): 135-137.