

Las ceremonias del verano

Escribe: JAIME MEJIA DUQUE

No resulta fácil para nosotros hablar con objetividad de un libro que nos subyuga por la destreza de su verbo poético y al mismo tiempo nos rechaza un poco por la ingravidez narrativa que parece condenarlo a flotar como un lujo estético sobre el conflictivo universo de la novela a la cual veníamos acostumbrados. Esto nos ocurre con *Las ceremonias del verano*, el libro que le mereció a Marta Traba el premio Novela 1966 de Casa de las Américas, en La Habana. Antes nos había sucedido a menudo en *Rayuela*, del argentino Cortázar, y en los cuentos de *Cantar de ciegos*, del mexicano Fuentes. Esta doble tendencia (poetización y experimentalismo de la "forma", y decidida subjetivación o nebulización de los "temas") constituye la línea extrema de la denominada vanguardia en la actual novelística latinoamericana. Dentro de esta modalidad, que lucha todavía por imponerse al lado de las distintas expresiones del realismo crítico y del llamado realismo mágico, la novela de Marta Traba, premeditadamente "literaria", ocupa un lugar tan decoroso como el que más. En cuanto a los problemas estético-literarios que su

intento nos propone, sobrepasan ampliamente su caso particular, el de la autora y su libro, pues abarcan fenómenos continentales.

Hay en *Las ceremonias del verano* un sostenido virtuosismo expresivo que a la segunda lectura nos permite apreciar los riesgos que acechan en esta particular concepción de lo narrativo. Es necesario el repaso del texto, sin duda, pues la primera lectura, de orientación cardinal antes que de análisis, casi no valora los relieves y las discretas implicaciones de los acontecimientos "privados" de la protagonista, en torno a los cuales la escritora concertó los cuatro ciclos *vivenciales* —digámoslo así— que integran la novela. Pero tales episodios, a su vez, no interesan como "acción" novelesca en el sentido clásico, sino que son desmenuzados en las sensaciones y los recuerdos de la narradora. El encuentro en el tren con cierto viajero que le desagrade, el peinado y el vestido en casa de la prima, su náusea y sus pilatunas en el club "Trovatore", etc., etc., ya en la primera parte del libro, son recuerdos que en el hipotético presente de la motivación novelesca

la narradora va sometiendo a las más pormenorizadas revisión y disección intelectuales y emotivas. El verano en Buenos Aires, el verano en París, el verano en Roma, y al fin el casi onírico reencuentro con el amor —frustrado de nuevo en la irrupción irrevocable de la soledad—, vienen a ser los centros focales a partir de los que se reinicia cada vez desde el principio el itinerario autoanalítico de la narradora. Las “ceremonias” enunciadas por el título del libro son realmente eso: pequeños y rigurosos ceremoniales poéticos de lo cotidiano en la existencia de una muchacha presumiblemente salida de la clase media de Buenos Aires, evocados por la mujer experta pero desilusionada que aquella niña ha llegado a ser. Tales “ceremonias”, reveladas en las finas gradaciones del lenguaje, exteriorizan con frecuencia su decisión de restaurar el “misterio” en las cosas y los actos humanos desangrado en la desesperante grosería de la cotidianidad actual. La palabra *misterio* surge a menudo en el texto de la novela, con naturalidad, sin comillas ni reservas, como un elemento real de la vida y quizá también como categoría del conocimiento.

En cada uno de estos ciclos, y gracias al infatigable escrutinio de sus impresiones y recuerdos y al interés vital que para ella revisten sus menores percepciones físicas e intelectuales, la narradora desnuda su conciencia, para sí y ante sí, mientras el verano, estación desapacible con su propia atmósfera moral, despuebla esas ciudades inmensas (Buenos Aires, París, Roma) y carcome de algún modo sus prestigiosos mitos: bienestar, cultura, amor, libertad, belleza... No es desde luego la pri-

mera ni la última vez que se ensaya una novela con base en el incierto flujo de las sensaciones y los recuerdos mutilados de un personaje único y marcadamente especulativo. Tampoco es insólita esta opción lírica del relato que parece no temer perderse, en cualquier recodo, por las ensoñaciones que a nada comprometerían en un sentido seriamente literario. Todo ello es cierto. Pero, —¿Por qué esta vez el verano?

Cada escritor reserva una imagen *fundamental*, que en sus más recónditas prospecciones imaginarias —nutridas de su lejano pasado infantil— la representa la unidad viviente y significativa de un tema, cuando no del mundo en conjunto. En la novela de Marta Traba el verano es esa imagen nuclear que en su simbolismo cohesiona los varios aspectos o momentos de su tema. Lo mismo que la soledad que lo asedia, el amor es también aquí este verano calcinante, mortal, fecundante y purificador como el fuego. Después se tiene el cortejo de imágenes complementarias: el azul radioso de esos cielos, el sofoco y las fermentaciones de la urbe, la visión de los incendios en la montaña (por asociación de la narradora con la quemante caricia del hombre), y de la fogata en la playa (iniciativa que la narradora concibe y ejecuta bajo la inminencia de su seducción por un misterioso veraneante), etc. No es por casualidad que la prosa poética del libro conmueve más en los pasajes en donde se evocan tales imágenes simbólicamente intercambiables: el amor —no pleno, sino como pura expectativa—, el sol reseca las cosas, las reverberaciones de la luz en el verano (el título de la tercera parte del li-

bro evoca el nombre de Vermeer, el pintor holandés). Y, al final, la fuga de todo calor corporal con la irrupción de la soledad y la náusea, cuando parecía que el amor se alcanzaba (—“*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*”).

La autora conoce y siente a fondo aquellos estragos del verano en sus amadas ciudades: “—París era, a cualquier hora del día, un mediodía inmenso; su pura pátina de los otoños se resquebrajaba al sol como una piel vieja y requemada. Una vejez real y pavorosa, una vejez innoble de prostituta, carcomía los edificios. Ella seguía con estupor el proceso de la desintegración de París, presenciaba ese eclipse fulminante como quien asiste sin quererlo ni proponérselo a la revelación de un secreto, la edad, la fatiga de París. Este espectáculo aumentaba su desolación, pero no tenía ni cómo huír ni a dónde; debía seguir ahí, maniata-da frente a la veloz destrucción de los misterios y los mitos, agravando día a día el sentido de culpa por violar algo que hubiera querido, con toda el alma, defender y preservar” (p. 101-102).

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. Al comienzo del libro se denuncia de pasada, en un parpadeo, esa tensa voluntad artística, y no se volverá a mencionar la cuestión en el resto

de la obra: “...al fin alguien que escribe cada palabra con cuidado, no es el solo contar, no...” (p. 32).

En cuanto a nosotros, aún preferimos una novela más explícitamente asentada en el mundo, en la historia tal como se comparte a pesar de quien la nombra, pero sin dejar de exigir en la empresa la mayor conciencia estilística posible. Después de todos nos desanima esta especie de endiosamiento de la sensación, que suele apoyarse —aunque sutil y “artísticamente”— en las apelaciones al misterio. Y conste que en dichas circunstancias cualquier cosa puede verse erigida en misterio, ritualizada, fetichizada en sus posibilidades simbólicas o en su real significación como lenguaje en determinado momento, según nuestro efímero capricho. Un poco más lejos por este sendero, y se desembocará en el esnobismo verbalista (la señora Sarraute, el señor Robbe-Grillet con frecuencia y Julio Cortázar en algunos capítulos de *Rayuela*, serían ejemplos para el caso). Aquí está el problema, y aquí también nos encontramos en el cruce a partir del cual el virtuosismo formal y la creación de genuinas realidades literarias se separan por caminos que jamás coincidirán de nuevo. Este riesgo, para cuya evaluación solo podemos remitirnos a la experiencia cultural de cada lector, y cuya “demostración” resulta imposible en simples términos teóricos, puesto que finalmente solo el proceso concreto del desarrollo literario de la sociedad irá destacando la obra como aporte o la archivará como acto fallido: este riesgo supremo del trabajo literario es el que al iniciar estas reflexiones preveíamos para *Las ceremonias del verano*.

Continúa en discusión la validez, a largo plazo, del subjetivismo vanguardista y "poético" en la novela de este Continente. ¿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?

Sin embargo, bien pensado, lo anterior parece menos obvio. En efecto, —¿de cuándo acá es lícito decir: hasta aquí llega *lo real* y en este punto de lo posible se extingue la literatura?—. Lo importante, y tal vez no solo para la literatura sino además para el saber

humano íntegro, de los experimentalismos y las "decadencias" actuales, bien podría consistir en esos saltos más allá de la última Thule de la escritura artística. Este entredicho, que tantas pesadillas formalistas sigue suscitando bajo el pretexto de que el silencio es también elemento esencial de todo lenguaje y a la postre lo desborda, es maliciado en *Las ceremonias del verano*, cuando la autora se interroga desde ese deslumbramiento suyo con las sensaciones y las imágenes vertiginosas: "Porque, qué es la vida más que un preservar constante de las imágenes, ¿cómo se podría vivir, cómo, sin el poder de la metamorfosis?"... (p. 78).