

ANA MARÍA PEPPINO BARALE\*

## Cuevas por Traba La seductora pasión por la crítica\*\*

### Resumen

Marta Traba conoció a Cuevas por medio del entusiasmo de Gómez Sicre y de los dibujos que le mostró del mexicano en Washington. A partir de lo cual Traba se autodeclaró significativamente como una de las primeras y más constantes admiradoras del artista; su opinión no cambió con el tiempo, por el contrario, se afirmó con la creciente madurez del artista que la deslumbraba por la brillantez de su propuesta visual, ya que consideraba que ésta sobrepasaba la medida normal de talento que puede ser discutida y analizada por la crítica.

**Palabras clave:** Marta Traba, José Luis Cuevas

*[Una obra] Es revolucionaria, en cuanto corta tajantemente con la estética europea y con la norteamericana, pero también con la docilidad y la anemia internas.*

Marta Traba, *La cultura de la resistencia*

El 8 de julio de 1992, en el centro histórico de la ciudad de México, se inauguró el Museo José Luis Cuevas. Desde ese momento en la calle de la Academia se sumó un espacio cultural que, en cierto sentido, completa el triángulo escaleno en cuya punta opuesta se alza la majestuosa Catedral Metropolitana, mientras que en

su cúspide se sitúa el Palacio Nacional, en cuyas escaleras monumentales Diego Rivera imprimió su concepto de la historia. Así, el más importante representante del muralismo mexicano se encuentra con el iconoclasta, el hereje que abjuró del canon de la época. Para cerrar la ironía, la calle toma el nombre, precisamente, de la formal Academia de San Carlos; auspiciada por el rey de España, Carlos III, abrió sus puertas en 1781 como la Real Academia de San Carlos de las Nobles Artes de la Nueva España. Ambos edificios se encuentran en aceras diferentes, casi frente a frente.

El edificio que alberga al Museo José Luis Cuevas fue originalmente el claustro del convento de Santa Inés, fundado a finales del siglo XVI, según los deseos de Diego Caballero e Inés Velasco, marqueses de la Cadena, con el encargo

\* Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco, Departamento de Humanidades.

\*\* Fecha de recepción: 9 abril 2012.

Fecha de aceptación: 5 octubre 2012.

de atender a las hijas de españoles pobres. Con la ley de desamortización de los bienes eclesiásticos de 1861, comenzó el dismantelamiento del sitio que sufrió por el uso inconsecuente del mismo y por el nulo mantenimiento al paso de los años. Después de una exhaustiva restauración, el patio central recibió a "La gigante", la escultura de bronce de ocho metros de alto, representativa del nuevo espacio que alberga la gran colección de obras de artistas latinoamericanos que Cuevas fue reuniendo a lo largo de su vida. De las siete salas de exposición del museo, cuatro llevan nombres de mujeres, una de ellas: Marta Traba, quien fue incondicional admiradora desde que conoció la obra de Cuevas; otra sala lleva el nombre de José Gómez Sicre, museólogo y crítico de arte nacido en Matanzas, Cuba, en 1916 y fallecido en la capital estadounidense en 1991, fundó y dirigió el Museo de Arte de las Américas de la OEA e invitó a Cuevas en 1954 a su primera exposición en el extranjero.

Precisamente, Traba conoció a Cuevas por medio del entusiasmo de Gómez Sicre y de los dibujos que le mostró del mexicano en Washington. A partir de lo cual Traba se autodeclaró significativamente como una de las primeras y más constantes admiradoras del artista; su opinión no cambió con el tiempo, por el contrario, se afirmó con la creciente madurez del artista que la deslumbraba por la brillantez de su propuesta visual, ya que consideraba que ésta sobrepasaba la medida normal de talento que puede ser discutida y analizada por la crítica. Para ella, esa particular característica descolocaba la estimación del valor de la propuesta y exigía una mirada recompuesta acorde con la insolente vaguedad

del genio. Cuando se refería a José Luis Cuevas, no lo consideraba un pintor o escultor que también dibujaba, sino que resaltaba su condición de artista que concentró todo su brío en el dibujo y con ello marcó la década de los setenta al dotar a esa forma de expresión gráfica de una capacidad comunicativa excepcional. Ella y él se destacaban por su rebeldía contestataria y propuestas iconoclastas. Antes de conocerse personalmente, como ella misma relata, desarrollaron una profunda amistad epistolar en espera del encuentro personal, en algún lugar del mundo que recorrían incesantemente. El momento llegó durante el II Simposio de Intelectuales de América Latina y de los Estados Unidos, en Puerto Rico (noviembre de 1963), pues entre los 50 participantes alojados en el hotel Barranquitas, se encontraba un trío de jóvenes mexicanos, irreverentes y provocadores: Juan García Ponce, Juan José Gurrola y José Luis Cuevas.<sup>1</sup>

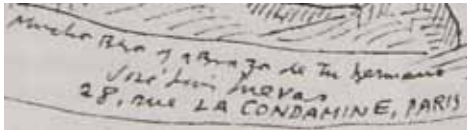
La amistad cómplice fue rota abruptamente por la muerte de Traba en un accidente aéreo en 1983. Esta mujer paradigmática, con su quehacer cotidiano, se empeñó en educar al público para observar críticamente las artes visuales. Argentina por nacimiento pero colombiana por adopción, según sus propias palabras: "si la lucha es el lugar más fértil para un escritor y un crítico, insisto en que Colombia es mi verdadero país tremendo y entrañable, lo más parecido a eso que llaman patria".<sup>2</sup> Me he ocupado de ella en dos artículos anteriores (ver bibliografía), pero su compleja personali-

<sup>1</sup> Marta Traba, *Mirar en Bogotá*, pp. 348 y 349.

<sup>2</sup> Marta Traba, *op. cit.*, p. 16.

dad e igual trayectoria me obligan a seguir indagando y compartiendo resultados; ahora, hago hincapié en su apreciación de la obra de José Luis Cuevas a través de este recuento en que a la revisión bibliográfica se agrega lo anecdótico; esto último, para proporcionar un contexto que permita un acercamiento a la personalidad de estos dos seres complejos y únicos en sus respectivos quehaceres.

Se trata de un arqueo parcial de la crítica perdida en el tiempo, para refrescar la memoria y desde ahí establecer una base para quienes estimen valorar la trayectoria posterior del artista observado, al que Traba –considerada en su momento como la crítica de arte más dura y lúcida de Latinoamérica–, dedicó muchas líneas a ensalzar su obra e, igual, a entregarle su amistad profunda la cual era correspondida por Cuevas quien se auto nombraba su “hermano”.<sup>3</sup>



Desde que Selden Rodman (1909-2002) le dedicara a José Luis Cuevas varias páginas en su libro *The insiders. Rejection and rediscovery of man in the arts of our*

<sup>3</sup> Museo de Arte Moderno de Bogotá, *Marta Traba*, p. 190. Carta dirigida por Cuevas a Traba en vísperas de su “exilio” a Europa, fechada en México el 11 de septiembre de 1978, donde le solicitaba respuesta a la dirección de su estudio en París. Se solicitó al MAMBO la autorización para reproducir fragmentos de los textos originales que aparecen en este artículo, documentos que fueron consultados por la autora en la biblioteca del Museo.

*time*, publicado en 1960 por Louisiana State University Press, muchas páginas le han dedicado y él mismo ha escrito, y sigue escribiendo, otras tantas. Así que, por la facilidad de acceso a esa extensa información, no incluyo mayores datos sobre su persona y obra, para dejar espacio, del limitado de un artículo, a la opinión crítica de Marta Traba, considerada por más de uno como exaltada de sobra en su apreciación sobre el artista. Tal vez ella respondía a una visión integral de lo que por esos días se producía en Latinoamérica en el campo artístico del dibujo –expresión considerada como *arcaica* por algunos pedantes–, por lo cual lo destacable cobraba una importancia aún mayor de lo que le correspondería por derecho propio.

## Ella

Marta Traba nació en el partido de San Isidro, Provincia de Buenos Aires, Argentina, el 25 de enero de 1923, año confirmado por su diligente biógrafa Victoria Verlichak basándose en el acta de nacimiento correspondiente, si bien la propia implicada aseveró –en una entrevista publicada en Montevideo por la Revista de los Viernes del diario *El Popular*, el 26 de julio de 1968–, que vino al mundo en Buenos Aires en 1930, por lo cual dicho año se ha repetido en todos sus datos biográficos.<sup>4</sup> De ahí que, sesenta años después, el 28 de noviembre de 1983, una nave de Avianca proveniente de París sufrió un accidente fatal en las cercanías

<sup>4</sup> Marta Traba, *Hombre americano a todo color*, p. 184.

del aeropuerto de Madrid, por lo que no llegó a su destino en Bogotá donde cuatro pasajeros asistirían al Primer Encuentro Hispanoamericano de Cultura; ellos eran: Marta Traba y su segundo esposo –el uruguayo Ángel Rama–, el mexicano Jorge Ibarquengoitia y el peruano Manuel Scorza.

Ella, ¿signo premonitorio?, siempre sintió pavor al subir a un avión, pero venciendo la ansiedad surcó el cielo en numerosas ocasiones para atender conferencias, cursos regulares y seminarios de historia del arte en más de 25 universidades del continente, así como para participar en jurados por distintas ciudades latinoamericanas y europeas. Igualmente, montó y desmontó casas en las distintas ciudades en las que vivió, trashumancia a menudo consecuencia de su posición política; su politización comenzó cuando hizo conciencia de lo que es un país subdesarrollado:

La toma de conciencia de un estado social inicuo mantenido por regímenes políticos dispuestos a impedir por todos los medios su cambio, me sacó de la neutralidad. No se puede ser neutral cuando uno se va cargando de ira y de ánimo justiciero.<sup>5</sup>

Sumamente tenaz, con una capacidad de trabajo fuera de serie, Traba centró su interés no solamente en la investigación y crítica en torno de las artes visuales, sino en la formación de un público que supiera comprender las expresiones estéticas de su época, para lo cual, en Bogotá, fue pionera en el uso de la radio y la televisión –apenas inaugurada, en los finales

de 1954– para impartir cursos de historia y crítica del arte; de ello, Gómez Echeverri, *En blanco y negro*, da cuenta puntual de los programas. Entendía que no es suficiente “enseñar a ver” una obra de arte puesto que “el ojo no puede aprender a ver lo que el espíritu no ha comprendido”; tal como asentó en su libro *El museo vacío*, donde se apoya en el pensamiento estético, divergente, de Benedetto Croce y Wilhelm Worringer, para ocuparse de 15 obras modernas.

Juan Acha (1916-1995) –el importante teórico y crítico de arte peruano, propugnador incansable del sentido social que debe asumir toda manifestación artística–, destacaba la aportación de Marta Traba en cuanto a su formulación conceptual integradora sobre el arte de los países de América Latina y caribeños; si bien, la crítica sobre la crítica ejercida por ella cuenta con discrepancias notables, es innegable su tenaz labor teórica la cual se examina en los más de veinte volúmenes que se pueden consultar, en su mayoría, en el Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO), cuya creación fue alentada por Traba y del que fue su directora. Igualmente, en numerosos textos periodísticos y ensayos, dio a conocer su reflexión histórico-crítica del papel del arte; en ellos, se muestra particularmente interesada en la búsqueda de señales de identidad común que lleven a considerar la existencia de un arte latinoamericano deslindado de los cánones hegemónicos europeos y estadounidenses. Destaca su ensayo “Cultura de la resistencia”, donde reflexiona particularmente acerca de la exigencia de superar la condición de dependencia cultural de América Latina con respecto a los países centrales, para lo cual propone

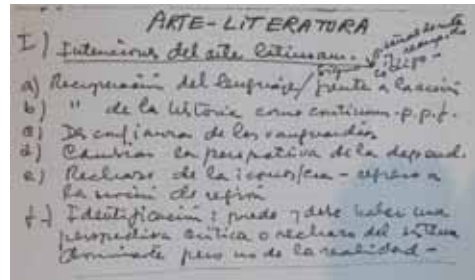
<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 186.

el fortalecimiento de una conciencia artística moderna en el subcontinente. Su trabajo es un ejemplo fehaciente de su aportación en ese sentido, misma que va desde su innovador ejercicio crítico hasta su creación de espacios en la televisión colombiana para enseñar a ver las obras plásticas; igualmente, autora de libros pioneros y artículos periodísticos sobre la crítica de las artes plásticas latinoamericanas, conferencista recurrente e incansable y pedagoga acuciosa. En esta última tarea la recuerda Emma Araújo de Vallejo, pues fue su alumna en 1957 en la cátedra de Historia del Arte de la Universidad de Los Andes de la capital colombiana, y luego su amiga cercana y colaboradora:

Iniciaba la clase y con claridad absoluta hacia evidente la problemática de la Historia del Arte; la obra debía colocarse dentro de su contexto socio-económico y político, debía ser interpretada y entendida como “un signo”, como una manifestación de la época correspondiente, nunca como una anécdota. La obra proyectada, confusa y difícil, la desmenuzaba, la ordenaba, eliminaba o acentuaba el detalle clave para su comprensión y ante nuestros ojos el cuadro, la escultura, el conjunto arquitectónico surgía como un mensaje nítido, concreto, sin arandelas ni adjetivos que distrajeran la atención de su real significado.<sup>6</sup>

Así, Marta Traba asumía una posición crítica contextualizada histórica y sociológicamente; influenciada por el abordaje crítico de Pierre Francastel, según el cual

las obras de arte deben ser consideradas como objetos marcados por la historia y su contexto situacional y social. Su formulación de una “cultura de la resistencia”, se refiere a expresiones artísticas en las que se puede reconocer un espíritu propio, diferenciado en su esencia de los influjos provenientes de los centros hegemónicos de poder económico y cultural. En su afán de favorecer el reconocimiento del arte moderno, no dudó en repudiar “el forzado nacionalismo y el aberrante folclorismo”, a los cuales consideraba un lastre limitante y con una propuesta estética caduca; para ella el estudio del arte latinoamericano debía puntualizar sus intenciones, tal como anotó en la lista que se reproduce abajo:<sup>7</sup>



#### <sup>7</sup> Arte literatura

##### 1) Intuiciones del arte cotidiano

- a) Recuperación del lenguaje/ signo *verbi gratia* señal de ruta y recuperación del código / frente a la acción
- b) Recuperación de la historia como *continuum*
- c) Desconfianza de las vanguardias
- d) Cambiar la perspectiva de la dependencia
- e) Relación de la iconosfera – regreso a la visión de región
- f) Identificación: puede y debe haber una perspectiva crítica o rechazo del sistema dominante pero no de la realidad.

*Ibidem*, p. 205.

<sup>6</sup> Museo de Arte Moderno de Bogotá, *Marta Traba*, p. 5.

Promotora afanosa del arte contemporáneo, sus planteamientos referidos a él se caracterizaron por la mordacidad e irreverencia y por un deseo vehemente de cambiar los parámetros tradicionales de valorización de las artes plásticas, al tiempo que trataba de contestar a la pregunta de si existía un arte latinoamericano como tal, que respondiera a características y concepciones propias y no a los criterios establecidos en las metrópolis culturales (europeas y estadounidenses). Con sus escritos, cursos y conferencias, Traba estuvo presente en las principales capitales latinoamericanas y del Caribe, igualmente en Europa y Estados Unidos de América. Su presencia y su palabra causaban revuelo y obligaban a reflexionar aunque fuera para contradecirla.

Su aportación se extendió a la literatura y desde ese campo, donde la escritura se concibe como un acto de conformación de identidad, trató de explicar (se) la realidad de América Latina. Su excursión por la narrativa dejó productos que siguen siendo discutidos en los cursos sobre literatura femenina latinoamericana y, particularmente, en aquellos en que se indaga sobre la narrativa relacionada con la violencia y los regímenes militares del cono sur americano.

Por otro lado, siguió al pie de la letra la apreciación de Paul Valéry, que por muy citada no deja de tener vigencia, y que ella misma incluyó como epígrafe en *El museo vacío*: "Siempre hay que ofrecer disculpas por 'hablar' de la pintura: pero hay grandes razones para no callarse. Todas las artes viven de la palabra." Para Marta Traba la palabra no sólo visibiliza la obra de arte, también la explica para formar al lector modelo que, siguiendo

do a Umberto Eco, siempre debe actualizar el texto que se manifiesta –visualmente en las artes plásticas– con artilugios significativos que es menester descifrar. De tal forma, la pasión por la crítica pasa en primer lugar por desafiarse de las ataduras del conformismo apreciativo que sostiene a muchas culturas nacionales, con sus tergiversaciones, insuficiencias, "falsos orgullos y ridículas soberbias". Así de claro se expresó en "Problemas del arte en Latinoamérica", publicado en la bogotana revista *Mito* (1958) donde agrega que la crítica pictórica cuenta con "un gran recurso para mostrar el revés de la trama", mismo que consiste:

[...] en abrir cada vez más al público, [...] el universo de lo visible, perseguir sin tregua al ojo para que reciba y acate el desfile sin fin de imágenes el único ejército victorioso que despliega sus alas estratégicas ante el espectador asombrado y deslumbrado.<sup>8</sup>

A esa estrategia dedicó parte de sus afanes y en este acercamiento a su personal abordaje a la obra de José Luis Cuevas, expongo una muestra de ello.

### Pasión crítica

Las sorprendentes líneas del dibujo de José Luis Cuevas, sin lugar a duda, fueron signadas por su nacimiento, en la madrugada del 26 de febrero de 1934, ocurrida en el piso superior de la fábrica de lápices y papeles "El lápiz del águila", administrada por su abuelo paterno,

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 208.

Adalberto Cuevas; ambiente propicio para que germinara la semilla del creador que deslumbró con su "poderosa originalidad" a la inquisitiva pedagoga del arte; ella, no sólo explicó el mundo alucinante de la obra del mexicano, sino que ésta fue referencia recurrente para establecer los pro y los contra de propuestas de otros artistas plásticos, tal como se lee en *Mirar en Bogotá*. Ahí, para deslindar el personalísimo "interiorismo" de Cuevas de las expresiones de otros inconformes, reconoce que supo ascender "de los infiernos a la popularidad" sin perder un ápice "de su feroz independencia ni de su poder de agresión".<sup>9</sup>

*L'enfant terrible* sacudió el mundo del arte con dichos y hechos inéditos que le ganaron, en su momento, muchos más detractores que partidarios. Pero la "cortina de nopal"<sup>10</sup> no logró coartar su exhibicionismo beligerante ni reducir el ánimo con que él embestía resuelto contra los formalismos que ataban la expresión artística a cánones reduccionistas. Sin embargo, la inquisitiva Traba señala que tras esos entretelones Cuevas es acechado por sus propias imágenes, las cuales surgen incesantemente, reclamando su pronta transliteración. Esa exigencia irritante "va dando horneadas de figuras mutiladas, deformes, contrahechas, reinventadas, monstruosas, espectaculares, inertes, atónitas." En ese "infierno del absurdo" que promete proscribir toda esperanza, la propuesta neofigurativa de Cuevas se presenta más que como

un rasgo distintivo, como un corte rotundo, como una grieta que separa los caminos de la interpretación artística, sin concesiones ni sentimentalismos. Pese a tan personal estilo, Traba le reconoce su mexicanidad "en línea directa entre la serpiente emplumada y José Guadalupe Posada", pues considera que su poderosa personalidad ha sido alimentada por esa grandeza "implacablemente nacional", pero que su genio la transforma en una verdad originalmente íntima.<sup>11</sup>

En *Marta Traba*, el libro coordinado por Gustavo Zalamea Traba<sup>12</sup> con la colaboración de Emma Araújo de Vallejo encargada de la recopilación de los textos, a un año del fatal accidente aéreo, se recoge el artículo "Cuevas, José Luis. El dibujo como lenguaje insuperable"; en éste, Traba reconoce que después de más de diez años de las palabras elogiosas expresadas por Selden Rodman, en su libro *The insiders; rejection and rediscovery of man in the arts of our time* (1960), el mexicano continuaba destacándose, tanto en el continente como en el mundo, como un dibujante excepcional a quien no habían podido obscurecer, a pesar de querer imitar su manera de dibujar pero sin poder absorber su *manera de descubrir* la cual, esa sí, es intransferible, única de Cuevas. Señala, para mayor claridad, que la pasión verdadera de este artista es *ser él*, un contemplador quien ve todo y, si bien, no es una actividad constante ni

<sup>9</sup> Marta Traba, *op. cit.*, p. 191.

<sup>10</sup> El manifiesto de Cuevas, "La cortina de nopal", fue publicado en 1951 en "México en la cultura", suplemento del diario *Novedades* dirigido por Fernando Benítez.

<sup>11</sup> Marta Traba, *op. cit.*, p. 324.

<sup>12</sup> Hijo mayor de Marta Traba y Alberto Zalamea, nació en Buenos Aires en 1951 y falleció inesperadamente el 12 de julio de 2011, en Manaos, Brasil; tuve una entrevista con él hace unos años en su casa del barrio bogotano de La Macarena, para hablar de su madre.

deliberada, es suficiente para fragmentar el orden propio de seres y cosas. En ese personal aprisionamiento de la realidad, para despedazarla en líneas cruelmente expuestas, ella se sorprende al encontrar una composición en la que el autor trabajó como un “conspirador dentro de su propia obra”, pues el resultado se escapa de las visiones apocalípticas las cuales caracterizaron los retratos de prostitutas y mujeres realizadas con anterioridad. Ella llamó “Les Demoiselles de San Salvador” –en evidente relación con Picasso, quien al fijar en el lienzo a las alegres señoritas d’Avignon las convirtió en referencia de “una nueva visión espacial”–, a las prostitutas que se deslizan apaciblemente, retratadas con formas redondeadas y “donde colorea con rara delicadeza los retratos de Narda, Rosa y Josefa”.

Igualmente, Traba comunica su impresión de que Cuevas “sale de continuos ensimismamientos cuando algo [...] se le hace de golpe aparente”, entonces no sólo lo ve sino que lo siente con profunda intensidad a la vez que es capaz de perderlo sin desconsuelo: “pero antes de perderlo lo ha dibujado, lo ha descubierto por medio del dibujo.” Para ella, el dibujo de Cuevas despliega una facultad muy poco común –la comparte, a su juicio, con el dibujante argentino Carlos Alonso–, que consiste en desplegar una capacidad “de aceptar y estimular lo que la línea dicte en sus cursos imprevisibles”, obligándose así a permanecer “siempre atento a ella, siempre alerta y a la expectativa de sus infinitas situaciones.” De ello, se deduce que una línea insospechada logra persuadir al ojo predispuesto del dibujante, de que lo visto es verdadero; cualidad que otorga al dibujo –que

gente pedante considera como una forma arcaica de expresión– un sitio de honor como sistema expresivo contemporáneo. Concluye sosteniendo, cuando se está ante los dibujos de Cuevas, se comprueba que esa forma de expresión aún “es un lenguaje que no ha podido ser distorsionado en sus funciones comunicativas ni en sus alcances semánticos.”

Por su parte, en *Los cuatro monstruos cardinales*, la autora reconoce que si en un principio consideraba a los cuatro exponentes de los que se ocupa en dicho texto como seres ajenos a sí misma, sin saber cómo empezó a convivir con ellos:

A ver en la gente que iba por las calles los cuerpos despedazados de DeKooning, las mutilaciones de Cuevas, las geografías de Dubuffet. Los hombres sentados frente a mí en los autobuses quedaban encerrados en las cajas de vidrio de Francis Bacon.<sup>13</sup>

Ahí, del análisis de la obra de los cuatro creadores, deduce que “la verdad está en el cambio, en la contradicción, en las preguntas sin respuesta, en las situaciones abiertas” y, por ende, está cierta de que “toda creación genial destroza cualquier forma en que se pretenda aprisionarla”. Denomina *monstruosa* esos artistas figurativos que osaron romper el dominio del arte abstracto, con la creación de hechos propios, con el regreso al personalismo en una etapa en que se destruían los mitos personales, “cuando el *pop* aplaude frenéticamente la victoria de las cosas sobre el hombre con alma y nombre propio”. Los cuatro realizaron

<sup>13</sup> Marta Traba, *Los cuatro monstruos cardinales*, p. 11.



una empresa desesperadamente iracunda: “la de devolver al hombre su imagen”; pero, eso sí, de una manera original, otra.<sup>14</sup> Son cardinales porque:

[...] han apuntado a metas opuestas. Su esplendor barre los mundos restringidos de ideas y de imágenes. Todo se desenfoca a su alrededor, todo hierve. Generan la verdadera medida de la libertad, es decir, la elasticidad y la apertura de la medida. Y transitando por este orden nuevo, extrañamente enorme, van desenroscando hasta las situaciones límites el poder de la voluntad creadora.<sup>15</sup>

De entre ellos, Traba presenta a un Cuevas que lleva al extremo la manifestación de sí mismo, lo que imposibilita su clasificación en corriente alguna, situación que lo sume en un desacompañamiento involuntario del cual, por otra parte, se nutre la naturaleza de su arte que lo obliga a cargar su obra como un caparazón. Esa soledad lo impele a introvertir su mirada, él es su propio referente y también lo son aquellos que se le parecen. El *rito del espejo* es la única referencia permanente que Traba le reconoce y por el cual Cuevas busca en semejantes como Kafka, Goya, Dostoiewsky o Ionesco la certificación de sus alucinaciones personales; recurre a ellos como figuras catalizadoras de su creatividad, como excusas para ampliar las variaciones sobre su monotema recurrente: el propio Cuevas. Sin embargo, no da ni toma, las figuras convocadas se deslizan a su lado sin que ello implique concesión alguna.

De esa manera, introduce “su imagen en el laberinto del espejo y el hilo fino del dibujo la va desenredando, complaciéndose en sus mutilaciones”.<sup>16</sup>

Traba presenta la obra de este monstruo como un testimonio reiterado de sí mismo; también, como una demostración de la posibilidad permanente de disolver a la figura humana para inventarla de nuevo, con resultados perturbadoramente impensados. La imposibilidad de predecir el fruto del esfuerzo creativo, porque el trazo de las líneas toma su propia determinación, otorga al proceso un dejo anárquico, aunque más bien se trata de una disposición en la que prevalece un dinamismo obstinado en perpetuar la diversidad figurativa. Ni siquiera con el color se pliega a un orden estilístico más o menos canónico; a Cuevas no le interesa vivificar la forma tiñéndola de color, más bien trata de resguardar las estructuras con leves señales de color que envuelven las líneas. Lo que sí le importa, recalca Traba, es la imposición de un orden moral que no responde a postulados externos sino, como casi todo lo referente a este artista –por lo menos en los primeros veinte años analizados por esta crítica–, a parámetros estrictamente personales. El artista demanda respuestas extremas al orden moral arbitrariamente inventado por él, donde fidelidad y traición constituyen el *leitmotiv*:

La proliferación de los traidores va mutilando la posible belleza. Brazos, piernas, cuellos, son segados implacablemente. Como en pleno fanatismo medieval, para Cuevas es la belleza moral la que

<sup>14</sup> *Ibidem*, pp. 12, 16.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 71.

decreta un orden físico. Y como no hay belleza moral, la perversión del orden físico, sus taras, sus compresiones, sus crueles caricaturas, resultan inevitables.<sup>17</sup>

Pero Traba reconoce que no se trata de una "carnicería intolerable", porque las propuestas visuales están aligeradas por "el buen humor y la ternura" que atenúan, públicamente, las manifestaciones trágicas que, al volverse imágenes, responden a una necesidad inmoderada de Cuevas por exponer, con la mutilación de sus personajes, la falsedad de la integridad moral; sin embargo, no tiene la intención de que sus imágenes resuelvan "el estado defectuoso de la condición humana" sino que es consecuencia de su lucidez para captar el entorno, y lo hace sin sentimentalismos, sin intención de corrección, respondiendo a un neo-humanismo sin credo ni partido y eximido de la obligación de salvar al género humano; características que comparten otros neofigurativos.

Igual, considera que Cuevas es un testigo, involuntario, pues parte de la figura humana, pero para seccionarla implacablemente, sin sensiblería, exponiendo sus matices y contradicciones, encaramando los múltiples esquemas resultantes: "horrores secretos, angustias subconscientes, iniquidades ocultas, terrores, deficiencias, limitaciones". En ese sentido, es un "aventurero del hombre interior" cuya obra testimonial adquiere un carácter sustitutivo del mito respecto al destino alto del ser humano —conservado desde el Renacimiento— por la verdad, referida a seres inseguros, angus-

tiados, violables... y solos. Cuevas inventa un mundo y lo sobrepone al renacentista.

Traba concluye esta parte de *Los cuatro monstruos cardinales*, refiriéndose a que en esa época "tan sincera con sus propios traumatismos", el artista aislado en su purgatorio, está condenado a una oscilación expresiva y a enfrentarse a una "estética del deterioro" ineludible. Cuevas cree que ha descubierto la huella de otros humanos, pero está solo en su celda; de todos modos, incansable rastreador solitario, atrapa esas huellas "en una dulce, caótica, inolvidable línea, que vive pidiendo disculpas por el horror que le es impuesto".<sup>18</sup>

*Hombre americano a todo color*, es una edición *postmortem* de la recopilación de artículos publicados por ella en revistas de distintos países del continente y que reescribió para reunirlos en este libro, donde responde negativamente a la pregunta clásica de esos días sobre si existe un arte latinoamericano. Sin embargo, a la vez, propone otro cuestionamiento para determinar si todos los artistas plásticos del subcontinente se han plegado dócilmente a improntas externas. Responde con una "invención crítica" en la que presenta a 15 exponentes (dos son mujeres) que no sienten vergüenza de sus producciones distintas, alejadas en su esencia de las invasiones culturales y que se miran en un espejo propio, no ajeno. Comienza con Cuevas. En "La imagen padecida", afirma que al contrario de la disposición de sus contemporáneos para conseguir múltiples representaciones pictóricas de la imagen del hombre, el mexicano:

<sup>17</sup> *Ibidem*, pp. 74, 75.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 87.

[...] buscó todos los modos de exonerar al hombre de esa condición de imagen manipulable a gusto del autor, para reubicarlo en su condición más autónoma: en otras palabras, intentó reconvertir cosas, formas, pedazos y métodos resultantes del arte moderno, en meros vehículos al servicio de la reconstrucción del hombre.<sup>19</sup>

Esa aspiración se construye a partir de numerosos elementos, difíciles de analizar y casi imposibles de desglosar para su estudio; aunque a Traba le queda claro que el resultado se debe al genio, sensibilidad, curiosidad e intuiciones de Cuevas; también, a sus "aprensiones y desamparo personal". Esa composición aparentemente fragmentaria de certezas e inexactitudes da por resultado una visión totalizadora, misma que trasciende su relación con el desarrollo interno de su obra. Ella detecta el origen de esa conexión en el temprano dibujo, en que a los once años se pintó enfermo, ahí se prefiguró su quehacer posterior que "no se desarrolla ni marcha sino que es", pues define desde el principio su naturaleza a la que mantiene una lealtad de la cual quizás ni el mismo artista es consciente.

La mirada crítica reitera la paradoja de un verdugo que trata a sus víctimas con respeto y compasión, que es capaz de expresar con líneas delicadas imágenes atroces donde conviven lo deforme, la muerte y la consiguiente descomposición.

Sin repetir jamás un recurso, Cuevas consigue que el adelgazamiento de la forma, la disolución o espesura de las sombras, la liberación de zonas en blan-

co, los cambios de ruta y de humor de la línea, su energía, debilidad o aspereza alternadas, conviertan esas repulsivas y desdichadas criaturas en imágenes imperativamente bellas.<sup>20</sup>

Creador que derrocha tristeza, particularmente en sus autorretratos, que fija plásticamente a sus personajes emblemáticos –Rembrand, Durero y Goya–, que ilustra a Kafka, que se reencuentra en el laberinto quevediano es, también, exorcista de peligros reales e imaginarios, destructor del conjuro inevitable de la muerte, encarnizado dibujante de sus obsesiones las cuales se redescubren en cada una de las líneas trazadas a contrapelo del canon.

En 1973, la editorial mexicana Siglo XXI, publicó *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas. 1950-1970* (reeditada en 2005), donde Marta Traba aplica su conocimiento de las corrientes teóricas en boga, para armar su propia estrategia con la cual abordar el tema de la resistencia artística latinoamericana al avasallamiento cultural proveniente de Estados Unidos de América. Se ocupa de los casos paradigmáticos en los distintos países del subcontinente, de México recalca la presencia emblemática de Rufino Tamayo, Ricardo Ramírez y José Luis Cuevas. De este último, afirma que en su primera exposición (Washington, 1954), "es ya todo Cuevas", el artista nato cuya capacidad sorprendente para expresarse no necesita transitar por el sendero obligado de los creadores ordinarios, porque:

<sup>19</sup> Marta Traba, *Hombre americano a todo color*, p. 27.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 27.

[...] su obra no recorre dudas, procesamiento, mejoras, esperanzas, modificaciones, correcciones, adelantos, cambios. Su obra está siempre latente, al borde de las uñas, saliendo al exterior; esto no quiere decir que la transmisión sea fácil, sino todo lo contrario. Sin cesar perseguido por ella, sin cesar requerido, demandado por ella. Cuevas no para nunca de trabajar. Es un hombre en combustión, cuya sola paz es el dibujo.<sup>23</sup>

Del dibujo de Cuevas, Traba reitera su función instigadora del ojo, que ni explica, ni confirma, sino que plantea una alternativa la cual exige observar atentamente lo que la línea impone con sus vericuetos sorprendidos. Se trata de una propuesta poco común que responde a un espíritu ensimismado, igual se revela solícito ante la realidad para enriquecerla y transmutarla, con lo que certifica que el dibujo, en ese tiempo, constituía el espacio creativo donde residía la fuerza de las visiones plásticas, la resistencia a ser usadas y despojadas de su esencia expresiva por los medios masivos de comunicación. Contundente, ella lo considera como el precedente del conjunto de jóvenes artistas quienes en la década de los setenta enarbolaron la bandera del dibujo, mismo que actuó como insignia del rescate de la identidad perdida.

## Cierre testimonial

Este repaso sucinto de las palabras de Marta Traba sobre la producción de José Luis Cuevas, tiene la intención de servir

de acicate para profundizar el conocimiento sobre estos dos personajes y, además, revisar lo que se ha escrito sobre ambos, a favor y en contra. Un buen pretexto está cercano, en 2014, José Luis Cuevas cumplirá 80 años y posiblemente recordará con nostalgia a la gran amiga que supo, tantos años atrás, develar su grandeza artística. Muchas han sido sus exposiciones en los recintos más emblemáticos del arte internacional, pero hubo de esperar más de medio siglo para ser homenajeado en el Palacio de Bellas Artes de la capital mexicana. El 5 de junio de 2008, la magna retrospectiva fue inaugurada por el presidente de la República, Felipe de Jesús Calderón Fournier; con ello se subsanaba una significativa exclusión que el propio artista reconoció siempre como injusta.

Por su parte, las teorías estéticas de Marta Traba pueden ser discutibles, pero es difícil hacer menos su papel de educadora carismática y de referencia imprescindible para la aprehensión del arte producido por artistas plásticos latinoamericanos; a continuación apunto dos testimonios que ejemplifican las repercusiones de la labor llevada a cabo con tanto denuedo por Traba.

El crítico de arte y escritor colombiano, Carlos Jiménez, en sus *Retratos de memoria*, se reconoce de niño como adicto a la televisión bogotana en el lejano tiempo de sus primeras transmisiones. Allí vio un programa que le resultaba muy extraño pues se ocupaba de algo de lo que en su entorno no se tenía ni la menor idea: historia del arte moderno. Tampoco conocía a nadie, incluido por supuesto él mismo, que hubiera visto un cuadro auténtico y mucho menos moderno, así que ante tema tan

<sup>23</sup>Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas*, p. 128.

incomprensible lo natural hubiera sido apagar inmediatamente el receptor. Sin embargo, quedó enganchado por algo que sí reconocía: la presentadora hablaba en un tono que le era familiar, igual al de los cantantes de tangos tan populares en la Colombia de mediados del siglo xx. Además, ella era una joven desafiante, seductora, inusualmente vestida y peinada: pelo cortado a la *garçon*, collares larguísimos y faldas cortísimas para la época. Jiménez no sólo terminó de ver el programa ese día sino que continuó viéndolo puntualmente, seducido por la inteligencia y brillantez de Marta Traba. Tan fue así que con los años se dedicó a lo mismo.

De tal manera Mari Carmen Ramírez, en su reflexión "Sobre la pertinencia actual de una crítica comprometida", expresa que descubrió la obra de Marta Traba cuando realizaba, a mediados de los setenta, una especialización en historia del arte en la Universidad de Puerto Rico, recinto Río Piedras, lugar donde dos años antes la crítica de arte había sido invitada y había causado un impacto general: "era imposible escapar a su influencia ya fuera dentro o fuera del aula". En 1978, comprobó personalmente los efectos de las palabras de Traba, esa vez invitada a dictar una conferencia sobre el nacionalismo y el arte latinoamericano. Mari Carmen Ramírez reconoce que tanto para ella como para historiadores del arte, críticos y curadores en ciernes de la época, la expositora "personificaba no sólo la voz crítica más elocuente y coherente jamás surgida en nuestra región, sino la más pura índole de aquella tradición crítica iniciada en el arte por Baudelaire."

## Bibliografía

- Giraldo, Efrén. *Marta Traba: crítica del arte latinoamericano*. Medellín, La Carreta Editores, 2007.
- Gómez Echeverri, Nicolás. *En blanco y negro. Marta Traba en la televisión colombiana, 1954-1958*. Bogotá, Universidad de los Andes, 2008.
- Jiménez, Carlos. *Retratos de memoria*. Bogotá, Arquitrave, 2005.
- Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO). *Marta Traba*. Bogotá, Planeta Colombiana Editorial, 1984.
- Ramírez, Mari Carmen. "Sobre la pertinencia actual de una crítica comprometida". Marta Traba. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina, 2005, pp. 33-54.
- Traba, Marta. *Hombre americano a todo color*. Bogotá, Universidad Nacional-Museo de Arte Moderno de Bogotá-Ediciones Uniandes, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Mirar en Bogotá*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1976.
- \_\_\_\_\_. "La cultura de la resistencia". Compilador Fernando Alegría. *Literatura y praxis en América Latina*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1974, pp. 49-80.
- \_\_\_\_\_. *Los cuatro monstruos cardinales* [Bacon, Cuevas, Dubuffet, De Kooning]. México, Era, 1965.
- Verlichak, Victoria. *Marta Traba. Una terquedad furibunda*. Universidad Nacional de Tres de Febrero-Fundación Proa, Buenos Aires, 2001.

## Hemerografía

Peppino Barale, Ana María. "Voces de mujeres, ecos de violencia. *Conversación al sur* de Marta Traba", *Fuentes Humanísticas*, I semestre 2006. Núm. 18, pp. 101-114.

\_\_\_\_\_. "Póquer de ases" [Ibar-güengoitia, Rama, Scorza y Traba], *Casa del Tiempo*, marzo 2004. Núm. 62, pp. 2-9.

Traba, Marta. "Cuevas, José Luis. El dibujo como lenguaje insuperable". *El Tiempo*, Bogotá, 1971, pp. 189, 190.