

Jesús González Fisac

1. Preámbulo.

1. Son muchos los motivos que, en relación al problema del lenguaje, se descubren en el libro de *The Bonesetter's Daughter*. También, vinculado a este problema, emerge con claridad la cuestión de la memoria y de la identidad. Queremos plantear la siguiente hipótesis: *la memoria está en las inscripciones, en el acto mismo de inscripción*, que debe entenderse, en un sentido amplio, como escritura, pero también como marca o huella. Si se quiere, casi en un sentido estrictamente material, como la producción misma del texto y de su verdad.

Negativamente, queremos plantear sobre esta materialidad de la escritura y el recuerdo al menos lo siguiente:

- a) La materia de la inscripción no es la *permanencia* del signo. Como si el recuerdo estuviera en algún lugar evanescente y encontrara en la inscripción su sostenimiento temporal. Recordar no es traer a la conciencia (tesis contra el idealismo del significado).
- b) La materia no es accidental o *contingente* respecto al significado. La materia es también el significado, por eso los huesos constituyen la materia por excelencia en la novela. El recuerdo está en las cosas mismas, y no como objetos de asociación sino como superficies de inscripción, que al mismo tiempo son la producción de la verdad misma, como cuando se hacen marcas en los huesos (tesis contra el idealismo de la materia).
- c) La materia, por último, no es independiente de la inscripción. La materia es la *inscripción misma*, y en esto habrá que rastrear algo sobre el sentido de la escritura ideográfica.

¹ En lo que sigue vamos a referirnos a la novela de Amy Tan con su título en inglés. Toda vez que la cuestión del nombre del padre de Bao Bomu tiene que ver con los *huesos*, que constituyen un *leit motiv* fundamental en toda la obra, nos parece que esto, que está ya en el nombre “bonesetter”, quedaría elidido en la expresión “curandero” con que se ha traducido este término inglés.

Por eso el recuerdo no puede ser entendido como sobrevenido y es en sí un acontecimiento puro (tesis contra el idealismo de la escritura, que de alguna manera aún ambas).

2. Estas notas apuntan a un hecho que nos ha parecido muy importante en el texto. Un hecho que, además, creemos que queda ocultado por otras cuestiones (no podemos decir que hayan sido las dominantes en la interpretación de esta novela o, en general, de la obra de Amy Tan). Es el hecho de que la verdad, eso que tiene que ser recordado (porque no es que lo verdadero merezca ser recordado, sino que el recuerdo es en sí mismo la verdad) también tiene que ser escrito. Es *la escritura de sí* la que arranca a los personajes de esta novela (Ruth, Tita Querida, LuLing) de los fantasmas que les persiguen y de cualesquiera forma de traducción o trasposición en la que ellos no serían nada más que, literalmente, *médiums*. La escritura es la que libera y no la que cumple o confirma una verdad que estaría en otro lugar. Habría que reescribir por tanto la cuestión de la memoria y el recuerdo. Para empezar vinculándola con el silencio y no con la palabra olvidada. Porque no es que haya que pronunciar la palabra para volver a tenerla. Hay que escribirla, porque sólo, vamos a decirlo así, *la escritura es*. La inscripción misma es el acontecimiento, cuando la materia se hace texto y el texto, materia. En este sentido hay que relacionar el trabajo del curandero con los huesos, que tiene que raspar y moler para hacer ungüentos y medicinas, con el trabajo de moler las barras de tinta, que, además, es el modo de vida de la familia de Gao Ling. Por eso también su desgracia va asociada a su alejamiento de la producción fehaciente, vamos a decirlo así, de tinta. Tanto más se aleja la tinta de la materia, tanto más se aleja la vida de la verdad.

En el mismo nivel nos parece que se puede situar la cuestión del silencio de la escritura. No sólo es que las palabras y el pensamiento van juntas, como se dice en algún momento, es la escritura la que va con el pensamiento, la escritura como la inscripción y producción de nuestra propia identidad. Por eso también nos parece que no es importante si y cómo habla LuLing el inglés o si hay una traducción correcta posible. Lo que importa es que ella no quiere y su hermana sí, que son dos modos de vincularse con su propia identidad. Lo importante es que, precisamente, el lenguaje hablado sea totalmente supérfluo.

De acuerdo con esto, podríamos formular la tesis que nos proponemos dilucidar en este trabajo de la siguiente manera: *la escritura/inscripción es la producción o el acontecimiento de la propia identidad*.

2. La lectura gramatológica. Apuntes para un trabajo sobre *The Bonesetter's Daughter*.

3. Derrida propone una ciencia inédita, la *gramatología*, que sería la ciencia de la escritura. Esto quiere decir, para empezar, que la escritura tiene una entidad propia y que ante todo no constituye un significante (ni siquiera *el* significante) *del* habla. Que hay algo así como una gramatología significa que la escritura no es un signo precario y que, por tanto, no hay sólo una ciencia del lenguaje y. Pensemos que en la comprensión habitual del lenguaje, la estructuralista (Saussure, Lévi-Strauss, cuyas tesis son examinadas por Derrida), sólo del lenguaje, *langue*, puede haber ciencia, lo que significa que no hay una ciencia del habla, *parole*, que sería nada más que su significante inmediato (lo que no quiere decir que no haya una ciencia de los sonidos en tanto que articulados -ésta sería la única relevancia formal del significante-, que es la fonética). Esto,

como bien señala Derrida, supone hacer de la escritura no sólo el significante del significado sino aún *el significante del significante* (Derrida 1984: 12). Esta reverberación, como veremos, va a tener su importancia.

4. Para empezar la tesis gramatológica es una impugnación de la metafísica de la presencia. La idea de que el ser consiste en pura presencia se ha traducido no sólo en el concepto de sustancia, que expresaría la prelación ontológica de un ahora intemporal (el *aiôn* griego), el ser como permanencia, sino también en el del modo de acontecer la verdad, que será el de la representación (Heidegger) o “presencia en sí del cogito” (Derrida). Conforme a esto, la escritura es algo que ha sobrevenido a la presencia. No se juega únicamente la diferencia entre lo sensible y lo inteligible sino sobre todo la interpretación de esa diferencia como jerarquía temporal, donde el tiempo de la presencia, el tiempo constante e idéntico a sí mismo, se impone sobre el de la actualidad, que sería el tiempo del ahora entendido *como cesura*. Por eso conocer es recordar, traer de nuevo a presencia algo que *siempre* ha estado ahí.

Lo que nos interesa de esta primera tesis gramatológica, vamos a llamarla así, es que impugna que la escritura sea un *sustrato material* para el recuerdo, que sería el verdadero acto de conocimiento. Conocer es habérselas con la verdad misma y no con la escritura. El mito del *Fedro* platónico contra la escritura es el paradigma de esta posición (o al menos es el paradigma del platonismo). Por lo mismo, el ser es algo que permanece, es ideal, mientras que la escritura es un medio material del recuerdo, es la (re)actualización de esa presencia. No importa que materialmente la escritura perdure o no. Lo que importa es que la escritura se ve afectada por esta metafísica de la presencia, haciéndose de ella un medio material y, porque material, auxiliar y sobrevenido al significado, que es de otra naturaleza. También sobrevenido al tiempo, que para ella no es más que el de un decurso que pone a prueba su persistencia material. Entendido el significado y la verdad (el ser) en estos términos, el significante, del que, como hemos dicho, la escritura es su débil sombra, no es nada más que un *acontecimiento precario*. Insistamos, no importa que los signos tengan una u otra duración; lo que importa es que tengan duración y que su entidad sea interpretada como persistencia o sustancia, tanto da. Los signos podrían ser arqueológicos, como veremos es el caso de los huesos del hombre de Pekín, pero su antigüedad no es lo relevante. La originalidad de la escritura la *pone fuera del tiempo de la sustancia*, en el que se distingue un antes y un después para el significante, que por eso es material, pero no para el significado, que es ideal.

Traduciríamos así la intuición derridiana en esta primera tesis gramatológica: *frente al idealismo del significado, el actualismo* -la expresión es de Ortega- *de la escritura*.

Todo esto, además, se corresponde, toda vez que estamos hablando al mismo tiempo del conocimiento, con la interpretación del *sujeto*, que es la que sobre todo nos interesa en el texto de Tan. En lo que sigue abundaremos en esto.

5. La contraparte de esta primera tesis, digamos la tesis fundamental, no es que la materia no se ponga en juego en punto al significado, sino que lo hace como parte o elemento del significado. Porque no es sólo que la escritura sea un modo precario y auxiliar del significado sino que la materia de la escritura también lo es. Entendiendo ahora que eso precario no es sólo la condición de toda materia, la temporalidad en la que está inmersa, sino también la materia misma, *en sentido craso*, de la inscripción. Desde este punto de vista, es algo igualmente sobrevenido que la escritura se haga sobre un hueso, sobre un pergamino o sobre el silicio, y que se haga con fuego, tinta o pulsiones electromagnéticas. Tenemos aquí que la materia se ve afectada por otro idealismo, que tiene que ver con lo que Derrida llama fono-logo-centrismo. En el primer caso es el logo-

centrismo el que se opone a la gramatología, que sostendría una suerte de grafo-centrismo. Ahora se añade además que el *lógos* es eminentemente *phoné*.

Como señala Derrida, este privilegio de la voz y del sonido no es un acontecimiento casual ni ha dependido de una elección sino que pertenece a la *eco-nomía* del lenguaje, es decir, que es propio del devenir mismo del lenguaje humano (1984: 13). Concretamente tiene que ver con “El sistema del “oírse-hablar” a través de la sustancia fónica”, que “ha producido incluso la idea de mundo, la idea de origen del mundo a partir de la diferencia entre lo mundano y lo no-mundano, el afuera y el adentro, la idealidad y la no-idealidad ... etc.” (*idem*). Retengamos esta idea, que luego contrastaremos con la tesis sobre el origen del lenguaje (y no sólo de la palabra “mamá”) que se propone en *The Bonesetter’s Daughter*.

Además, el fono-centrismo ha devenido igualmente la interpretación dominante de la verdad y del sujeto, que ha quedado confinada/o en la idealidad del espíritu. Al fin y al cabo, la tesis fono-logo-centrista está formulada canónicamente en el *Perí Hermenéias* aristotélico cuando dice que las palabras emitidas, los sonidos, son los símbolos de los estados del alma, *psyché*. La gramatología es, así, anti-pneumatología. Esto será de gran importancia a la hora de interpretar algunos aspectos de la novela de Tan.

La segunda tesis gramatológica podría formularse por tanto de la siguiente manera: *frente al idealidad de la materia, la crasitud, si se nos permite la expresión, de la inscripción material*.

6. En verdad ambas tesis se copertenecen. Es clave para la comprensión gramatológica de la novela de Tan entender que la escritura, que es inscripción (se trata de comprender tanto los relatos de las mujeres como las marcas en los huesos), constituye un acontecimiento originario. Derrida habla de la “archi-escritura” para referirse a esta posibilidad. Debe quedar claro que no se trata de estipular ninguna precedencia o anterioridad temporal (en el tiempo de las contingencias que sobre-vienen a la sustancia sin tiempo) sino de apuntar la originariedad de la escritura como acontecimiento que *instituye y produce realidad* (que es ella misma esa producción) y no sólo sobreviene a la realidad, tanto da si pensamos en la realidad del ser (idealismo de la verdad y del significado) como si consideramos la realidad de los medios de inscripción (idealismo de la materia).

La escritura constituye un acontecimiento originario, el acontecimiento en el que tiene lugar la producción y constitución misma del sujeto y de su ser. Por eso la tercera tesis gramatológica podría rezar así: *frente al idealismo de la verdad, el eventualismo de la escritura*.

Éstas serían las trazas de un trabajo completo que quisiera interpretar *The Bonesetter’s Daughter* de modo gramatológico. Sin embargo, por razones de extensión (que en cualquier caso va a superar las limitaciones iniciales de este trabajo) vamos a ocuparnos tan sólo de desarrollar algunos de los puntos que convienen a la *tesis del actualismo*, permitiéndonos además esbozar, de modo más breve aunque completo, las cuestiones que deberían estar presentes en la dos restantes así como algunas líneas de fuga que podrían ser retomadas en otros trabajos.

I.

3. ¿Qué significa recordar?

7. De alguna manera, *la novela tiene dos comienzos*. Importa considerar que lo primero que encontramos es “verdad”, *truth*. O habría que decir mejor, el comienzo es la grafía china que tra-

ducimos por tal. El segundo comienzo es “corazón”, *heart* -o la grafía china, etc. En todo caso (en lo que sigue volveremos sobre esto), si leemos estos dos comienzos, porque la separación entre estas dos partes lo propicia (de la misma manera, la parte contemporánea también tiene dos comienzos, cuya alternancia pertenece a la estrategia narrativa y al sentido mismo del tiempo en punto a la escritura, como veremos), la vinculación entre verdad y recuerdo es clara. “Estas son las cosas que sé que son verdad” y “Estas son las cosas que no debo olvidar”. Porque no se trata sólo de descubrir la verdad. El recuerdo no es el traer a presencia lo que está ya en algún lugar de la memoria (la memoria como reservorio al que puede alcanzar la conciencia, disponiendo de los recuerdos). De ser así, la escritura no sería sino el proceso sobrevenido al recuerdo, porque sobrevenida a la conciencia, que es la instancia que determina la presencia a sí propia de la comprensión metafísica del ser (ser como ser-conciencia o como ser-representación). La escritura, las memorias como también se llama a esta clase de escrito, son algo más que un devenir del conocimiento. Es además un devenir del sujeto, y además un devenir muy particular. Un *devenir constitutivo* podríamos llamarlo (Tan lo vincula intuitivamente con el corazón). Aquel por el que se vincula a sí mismo, libremente, que es el devenir *deber*. La escritura sería así una suerte de acontecimiento ético. Pero sobre esto vendremos más adelante. Lo que queremos comenzar apuntando es que *el olvido constituye la resistencia primordial* y que *la verdad* no es algo que esté ahí sin más, sino que *es un imperativo*. El deber como deber de no olvidar.

8. Veamos cómo funciona el motivo del recuerdo y el olvido en la estrategia narrativa de la novela. Ruth está preocupada porque Lu Ling está empezando a olvidar cosas. La cuestión de su edad se convierte en la *crux* de esta dificultad, diciendo que tiene una edad cambiada respecto a la que consta en los papeles, que es la que sabe la hija. Pero ésta es su verdadera edad, pues para poder entrar en EE.UU. tuvo que declarar otra. El motivo de la edad, que discurre en la trama contemporánea -o más exactamente, en la trama del relato contemporáneo-, va en paralelo al motivo del nombre de Bao Bomu, cuyo recuerdo, el esfuerzo y el trabajo de dar con él, insta la escritura de Lu Ling, al que pertenece la trama en el pasado -digamos, para simplificar, la trama china, que distinguiremos de, también para simplificar, la trama americana, que también tiene su propio pasado, el pasado de Ruth.

Sin embargo, tal y como se dice en el segundo comienzo de la trama china, es más importante lo que sucede por el olvido, el devenir-olvido, vamos a llamarlo así, de la verdad que la verdad misma. De hecho, no hay verdad hasta que no hay escritura, que la que constituiría el verdadero devenir de toda la novela. Los acontecimientos que suceden paralelamente en las dos tramas, el hecho de que las dos madres, Bao Bomu y Lu Ling, escriban a sus hijas para contarles su historia, la verdadera historia de ambas, “*mi verdadera historia y también la tuya*”, según le dice Tita Querida a Lu Ling (206), están marcados por el hecho de que el texto queda sin leer. El texto es básicamente *un texto no-leído*. ¿Pero qué significa esto?, ¿acaso no es sólo un recurso narrativo, el de la repetición en paralelo de las historias, algo así como la confirmación de un destino familiar?.

Convengamos en entender que esta posibilidad tiene que ver con el carácter originario de la escritura. Precisamente porque no es lo que sobreviene a la verdad sino la institución misma de la verdad. La verdad no es recordada sino que es *el recordar mismo*. Para empezar, la verdad es el acto de escribir. La escritura de su “verdadera historia”, en el caso de Bao Bomu y de Lu Ling, la escritura de su diario, primero, y de “una historia” (429), después, en el caso de Ruth. También lo es la traducción que hace el señor Tang (en realidad es otro texto y una nueva escritura). Pero, porque la verdad es escritura, también pertenece a la misma la lectura. No es la lectura entendida

como la repetición, fonética o mental, tanto da, de lo escrito. Si la lectura es simplemente un acontecimiento que sobreviene al texto, es porque el texto está encadenado a una verdad ideal que la trasciende igualmente. La lectura es entonces el acto en el que la verdad se actualiza en el único modo en que es posible, como haciéndose presente a la conciencia. Ruth, cuando lee las páginas traducidas por el señor Tang, está haciéndose con la verdadera historia de su madre y de su abuela. Pero eso no sería nada más que un descubrimiento, un poner a la vista lo que está oculto, por tanto en un sentido adjetivo (transitivo en lo gramatical pero adjetivo en lo semántico), el sentido de saber por primera vez de algo, de traerlo a la conciencia y de ponerlo, disponiendo de él, en la memoria como recuerdo. En cambio, en sentido sustantivo descubrir la verdad es habérselas-con ella, lo cual significa algo más que dar con un contenido o con saber de ciertos avatares. Tiene que ser una forma de *éthos*, un acto que sea al mismo tiempo una transformación de quien se las ha con el texto. Lo cual tiene que valer tanto para la lectura como para la escritura.

Aunque Derrida no se ha ocupado de esta cuestión (o al menos no en el texto que estamos tomando como referencia), una reinterpretación de la escritura en términos gramatológicos tiene que afectar por igual a la lectura, que recibe una determinación similar, como suplemento o como acción sobrevenida, a la de la escritura. Por eso vale la pena considerar esta posibilidad si es que no se quiere entender el avatar de los textos de Bao Bomu y Lu Ling simplemente como eso, como un avatar, y no como un acontecimiento esencial al texto. Convengamos por tanto en que la lectura se ve afectada igualmente por esta hipótesis gramatológica. Aquí, entendiendo que la lectura pertenece, lo mismo que la escritura, a un devenir retórico, digamos, siguiendo la terminología clásica, *el devenir del reconocimiento o de la agnición*. Lo cual, decimos, es válido tanto para la lectura (que sería la que, en la comprensión sobrevenida de la misma, parece convenir mejor a este fenómeno) como para la escritura (que, como producción, parecería desvinculada de este fenómeno, que tradicionalmente está adscrito a la recepción).

El recuerdo, tanto en la lectura como en la escritura, es un acontecimiento ético, un *acontecimiento del sujeto* (genitivo objetivo y subjetivo, o bien, acción transitiva e intransitiva), un modo del devenir-sujeto en cuanto tal.

9. La importancia de los nombres confirma este acontecimiento. Ruth no había reconocido nunca la complejidad fonética del chino. Pensemos que lo contrario, su simplicidad, lo situaba por debajo del inglés. La experiencia de la propia Tan con su madre, para la que tuvo que hacer con frecuencia de intérprete (al igual que Ruth en la novela), le pareció en su momento insoportable. El inglés que hablaba su madre, aparentemente deficiente (un inglés, como lo llama Tan en *Mother Tongue*, “broken” o “fractured”), es el inglés de Lu Ling, cuya competencia ni siquiera alcanza para pronunciar correctamente su nombre, “Ruth”, es percibido por la hija como una carencia y, en cierto modo, como una demostración de la propia deficiencia del chino (“En un tiempo Ruth había pensado que el chino era limitado en sonidos y en consecuencia, confuso”: 425). Resulta interesante que sea precisamente la fonética lo que a juicio de Ruth hace al inglés más claro que el chino. No es sólo que este juicio sea erróneo, como ella misma descubre en ese momento, sino que revela también un prejuicio fonocéntrico. Porque el chino se revela como un “idioma muy rico” precisamente a cuenta de “sus múltiples significados” (idem) y matices. Por eso es una fotografía, el nombre en una fotografía, un registro escrito, el que ha conservado el “verdadero nombre” de la madre de Liu Ling, que es la verdad misma de su hija y de su nieta. Una fotografía que no es sólo un soporte para la escritura de ese nombre (de hecho se trata de un soporte muy especial, no es papel sino una de “las antiguas placas de cristal”: 424), sino también, en

realidad, el registro único y singular de Bao Bamu, “la foto de una joven muy bonita con un precioso tocado” (idem). En fin, “una forma de belleza”. En la sección siguiente diremos algo sobre este extremo.

En todo caso, el nombre no es sólo un significante. Precisamente el chino tiene la peculiaridad de albergar nombres que portan un significado singular. La verdad que no debe olvidarse, la verdad que se presenta como un imperativo es el nombre de Tita Querida. En cierta manera este nombre es el secreto de la novela, el *leit motiv*. Pero, ¿de qué modo?, ¿por el hecho de significar “conserva la verdad”? Si nuestra tesis gramatológica es correcta, en el nombre, lo mismo que en cualquier enunciado o en un texto completo, la verdad no está en el significado. El nombre de Tita Querida no debe entenderse como una clave, un secreto que liberará por fin a los sabedores del mismo, no es una verdad des-cubierta (no es un conocimiento alcanzable de una vez), sino que constituye un trabajo y una tarea. *Liu Xin*, “conserva la verdad”, *Remain true*. Lo primero, el verbo, está en una forma ambigua, que tanto puede referirse al *hecho* de conservar, como el que conserva, como a la *condición* de conservador. En todo caso, importa más que *true* es, como hemos señalado ya, sea el adjetivo que corresponde a verdad, *truth*. Porque el nombre dice entonces más bien que, eso que hay que conservar o preservar (ahora vamos a decir algo de *remain*), es no la verdad sino lo verdadero, el estado mismo de verdadero, que, cuando se dice de personas, es su mismidad. “Conserva la verdad de tu ser”, “conserva tu ser verdadero”. *Remain*, por su parte, es básicamente un verbo intransitivo. El nombre significa por tanto el perseverar en esa condición, el *perseverar en la verdad*, el seguir siendo uno verdadero, más que un activo conservar algo, aunque ese algo sea uno mismo. De hecho, el oficio de curandero, *Bone-setter*, no es otra cosa que el oficio de devolver la compostura a los huesos, preservar la unión o la composición ordenada, *set*, de nuestro propio ser (luego diremos algo más sobre el oficio familiar). (Y ¿no es el nombre inglés de la hija de Lu Ling, *Ruth*, una resonancia más de la verdad, *Truth?*, o dicho de otra manera, ¿se distinguirían en la pronunciación de Lu Ling “Ruth” y “Truth”?)

9.bis. Así, el acontecimiento del nombre, el acontecimiento del sujeto y recordar serían una y la misma cosa. Recordar es el modo de perseverar en la verdad. Recordar es escribir, o habría que decir mejor, es el imperativo y la tarea de escribir. Por eso importa que la verdad no sea simplemente algo que está ahí y de lo que no disponemos provisionalmente hasta que damos con ello y la des-cubrimos. Importa que la verdad sea un trabajo y un esfuerzo, no uno cualquiera (de la misma manera que el oficio de *bonesetter* tampoco es uno cualquiera), sino el esfuerzo de ser. Un esfuerzo que tiene que ver más con la ocasión y con la actividad (un esfuerzo que culmina en un acontecimiento, un destello) que con una existencia mostrenca y detenida, meramente arqueológica (repárese en la diferencia entre el trabajo de los arqueólogos, que simplemente descubren los huesos, y el trabajo del curandero, que se sirve de ellos). Tan (en realidad, *Mr Tang*) explica así la noción de tiempo y de historia aquí implicada como algo que, ante todo, no puede ser explicado, un misterio:

“En gran medida, la historia es un misterio. No sabemos qué se ha perdido para siempre y qué reaparecerá. Todos los objetos existen en un momento del tiempo. Y ese fragmento del tiempo se preserva, se pierde o se encuentra de maneras misteriosas. El misterio es una parte maravillosa de la vida.” (422-3)

Vivir, escribir, recordar, todos ellos son modos de tener lugar la tarea de ser, ese acontecimiento del sujeto a que antes nos hemos referido. En el fondo el trabajo mismo del *bonesetter*.

Porque todos somos 'bonesetters' de nosotros mismos, ocupados en recomponer los *fragmentos* del tiempo que somos.

(Apuntemos tan sólo una cosa más, que merecerá un desarrollo en otro lugar. La novela comienza -hablamos del segundo comienzo- con dos hechos: el silencio de Ruth y el olvido de Ruth. La novela comienza por tanto con el esfuerzo de recordar. Ruth queriendo recordar las cosas que tiene que hacer, sirviéndose de técnicas de memoria. Comienza con la memoria sometida a una técnica, comienza por tanto con un recuerdo banal y adjetivo. Allí donde lo recordado es algo meramente disponible: hacer esto, lo otro, etc. De la misma manera que el olvido de las tareas es igualmente el olvido banal, en cierto modo *el olvido del olvido*, pues consiste en estar preso por las cosas que nos arrastran en el tiempo, por el tiempo urgido -el trabajo de Ruth-, y que nos apartan de ese otro tiempo, el tiempo fragmentado del pasado en cuya recomposición se juega verdaderamente nuestra vida, el tiempo que requiere un trabajo paciente. Frente a este recuerdo -y olvido- el ejercicio de la vida. El recuerdo de la escritura, el recordar que es escribir y no sólo traer a la mente, que al final emprende Ruth.)

4. El acontecimiento de la verdad y la belleza de la escritura.

10. Ante todo se trata de contravenir la idealidad del significado. Porque, insistimos, lo que está en juego aquí no es la producción de un texto sino la constitución de un sujeto. Como es claro en la novela, la noción de carácter, *character*, se refiere doblemente, en inglés tanto como en español, al *tipo* de una letra así como al modo de ser de alguien, el tipo de persona, pero siempre en tanto que conformado o reobrado sobre una materialidad inalienable. También lo reconocemos como vinculado a cierta *performatividad* y, así, hablamos de caracteres para referirnos a personajes o a clases de personajes. Por eso importa que, frente a la idealidad de un significado se afirme la agencia en la significación, que es precisamente el asunto que trae la noción de carácter. La cuestión del carácter, del cambio y del destino funciona a lo largo de la novela como hilo conductor, que debemos pensar además en punto a la cuestión de la escritura (y de la lectura). Pero, ¿cómo?

“Al moler la tinta contra una piedra, uno cambia su naturaleza y ella deja de ser infecunda para ser fecunda, un único elemento sólido se convierte en múltiples elementos fluidos. Pero una vez que uno pone la tinta en el papel, esta se vuelve implacable otra vez. No es posible trasformarla. Si no comete un error, la única solución es deshacerse de lo que ha escrito” (316)

La idealidad del significado no queda de parte de la tinta, sobre la que vendremos en la sección siguiente. Tan señala expresamente que el carácter está vinculado con los huesos. Como se dice una par de veces en la novela, para referirse al carácter de uno en chino hay la expresión “estar en tus huesos”. Esto, sin embargo, no debe entenderse en el sentido de un destino inalienable sino, antes bien, en el de que un trabajo sostenido y sólo en cuanto tal trabajo ciertamente inalienable (concretamente Lu Ling piensa en un “Nuevo Destino”: 344). El trabajo con los huesos, lo mismo que el trabajo con las barras de tinta (pues no hay tinta si falta ese trabajo, y según sea el modo de producir la tinta y la calidad de las barras, así también lo será la escritura, todo esto no debe olvidarse), es un trabajo de im-presión, un trabajo de fuerza al tiempo que de habili-

dad en el que lo que resulta es verdaderamente *algo singular*. Es una obra de arte. Una cosa que es libre y fatal a partes iguales.

11. Vale la pena considerar que la espontaneidad, el cuarto de los niveles de talento que hay en “cada forma de la belleza”, guarda relación con esta singularidad. Pensemos que las últimas páginas de la quinta parte de la trama china, “Destino”, *destiny*, está contenido un breve tratado de estética, lo que quiere decir, un tratado de lo que es verdad de la pintura, la caligrafía, la música, etc., en fin, lo que es *verdadero del arte*. La expresión en el inglés original -que es sólo una de las lenguas de Tan, la otra lengua, todo el tiempo presente, es la de su madre, lo cual habilita preguntas como ¿qué lengua original?, ¿hay lengua original?-, la expresión en inglés, decimos, para referirse a la pertinencia de estos niveles es la de que “*This [una tal distinción de niveles] is true of painting, calligraphy, ...*” (Tan 2001: 233). Ciertamente, esta expresión tiene un sentido prosaico en inglés, significando simplemente que tal es el caso, es decir, significando que esto es *así*, sin más. Sin embargo, habida cuenta de que se trata de contar “las cosas que sé que son verdad, *true*” no puede dejar de considerarse la resonancia en esta expresión, como por otra parte puede encontrarse en el lenguaje común lo mismo que en la filosofía, entre lo que es conforme a su ser y su ser verdadero. De hecho, ésta es precisamente la aportación de la estética moderna, la vinculación entre la belleza y la mera existencia de una cosa, que es la vinculación de la obra, de la cosa representada, con el espectador. Contemplar la belleza, estar ante la belleza es lo más parecido a estar en la naturaleza (Kant llamó a esta belleza “belleza libre”). Los cuatro niveles bien podrían reconocerse de acuerdo con estos mismos parámetros. La cuestión es que lo artístico del arte necesita de una cierta técnica (primer nivel), pero que para que la belleza destelle en toda su pureza es preciso, no sólo la singularidad de la obra (segundo nivel), ni su inefabilidad para el propio autor (tercer nivel), que está superado por su genio (la teoría romántica del genio expresa esto por medio de la noción de espíritu, *Geist*, que es lo que trasciende al hombre y lo convierte en creador). Por último, hace falta (cuarto nivel) que no parezca una obra de arte y que no podamos encontrar explicación alguna (para empezar la que diga que es una obra bella o que es una obra genial), que es cuando ya estamos en la naturaleza (el ejemplo de los tallos de bambú es muy claro y expresa perfectamente esta gradación). Que sólo sintamos que todas las cosas guardan relación unas con otras y con nosotros. En fin, que *sintamos que existimos*, sin más.

Lo que así se descubre no es otra cosa que la singularidad de la existencia, la espontaneidad o *el ser sin más* de las cosas. La belleza y la verdad. Pues bien, esta particular consideración, lo que modernamente entendemos como estética, es la que está detrás de la producción de cualquier obra de arte. Donde su singularidad, y por eso la hemos traído a colación, es precisamente lo contrario de la idealidad, que sostiene la sola unidad del significado a cuenta de la repetibilidad y suplementariedad del significante. La escritura, la escritura como arte, en fin, la caligrafía, consiste justamente en la producción de la singularidad. Nada más lejos de la iterabilidad del significante que un signo caligrafiado. Cuando Ruth escribe en la bandeja de arena la caligrafía lo hace también de modo espontáneo. La espontaneidad, como se señala en el texto a que nos hemos referido ahora, tiene todo que ver con el amor (298), que es el que hace las veces de espíritu (en su sentido romántico), tanto en la trama china como en la americana. Pensemos que es en el momento en que Ruth ha perdido el habla cuando comienza la comunicación con su madre, que tiene lugar a través de la escritura. No se trata -de ser así sería todo muy prosaico- de que Lu Ling sea supersticiosa y de que sirviéndose de esto Ruth consiga lo que desea; sobre todo no se trata de que en realidad el espíritu de Tita Querida esté hablando a través de ella, como si fuera un *médium*. Esta sería una interpretación espiritualista y del todo acorde con la interpretación pneuma-

tológica de la escritura. Aunque la superstición aparece en cierto modo como algo de la madre, lo mismo que todo lo que rodea a China y a los orígenes, también es claro que las creencias de Ruth, desde las que tienen que ver con la enfermedad de la madre hasta las que alberga sobre su genealogía, están equivocadas y funcionan en la novela como *añagazas* que desvían la atención de la verdadera naturaleza de las cosas, que, como hemos apuntado más arriba al presentar la noción de verdad, no es algo oculto o inefable sino algo que está todo el tiempo a la vista. En este caso, decimos, lo que verdaderamente tiene lugar en la anécdota de la bandeja de arena es que, acaso por primera vez, madre e hija se comunican. “Pero en muchas ocasiones había intentado escribir lo que su madre necesitaba oír” (422), que, como se indica todo el tiempo, es lo que ella misma necesita oír.

Es sólo entonces, cuando se da la imposibilidad de hablar en inglés, que la escritura se vuelve necesaria. Pero no porque falten los sonidos -que sería otra interpretación escasa, pues apuntaría igualmente a un significado ideal que busca manifestarse de cualquier forma, es decir, sin que importe cómo-, sino porque *la escritura*, y no el lenguaje ideográfico o el alfabético (pues ambos son utilizados por Ruth al escribir en la bandeja de arena), porque la escritura *misma*, decimos, *es el lenguaje verdadero entre ellas o, si se quiere, porque la escritura es el acontecimiento de la verdad*.

12. En esta misma línea puede interpretarse el oficio familiar, que no es una ocupación entre otras sino también, en cierto modo, la ocupación con la verdad. El curandero, *bone-setter*, es el que recompone los huesos, el que los vuelve a poner en su sitio o, como decimos en español, el que los devuelve *a su ser*. La idea de carácter, junto con la idea de configuración y disposición, apuntarían a la cuestión de lo que uno es y al modo en que uno está con-formado. También, de acuerdo con la lectura que hemos hecho de la espontaneidad, al modo en que uno está en relación con todo lo demás. Cuando un hueso se fractura se pierde esa vinculación con el todo. Por eso es tan importante para el curandero el uso de los huesos de la sima, pues ellos contienen justamente la posibilidad del vínculo. La curación, lo mismo que la enfermedad, tienen que ver con el vínculo que guardamos unos con otros y con la naturaleza. Ese vínculo que está ahí en el simple hecho de existir y cuyo reconocimiento es la apreciación estética.

El nombre de Liu Xin sería otro modo de expresarse la condición misma de la familia, que aquí juega como ejemplar, digamos como la familia, como expresión del vínculo esencial que nos constituye como seres humanos, el nombre que, decimos, no significaría otra cosa que el deber de perseverar en el vínculo. Porque, y esta sería una consecuencia ontológica de la tesis gramatológica, el ser es algo precario que siempre está en peligro de desaparecer. Algo que tiene que ser sostenido, algo que tiene que ser continua y persistentemente com-puesto. Por eso es de alguna manera una redundancia decir que el nombre de alguien es ‘conserva la verdad’, porque es lo mismo que decir persevera en tu ser, mantén tu carácter o tu integridad. En realidad es la expresión ética, pero también ontológicamente más ajustada, de la finitud, el hecho de que ser-humano es siempre una tarea o un quehacer (Ortega). Porque, ¿qué es el hombre de Pekín sino el origen de todos nosotros?

Referencias

Derrida, Jacques (1984): *De la gramatología*, México, Siglo XXI.

Tan, Amy (2001): *The Bonesetter's Daughter*, London, Flamingo.
(2007): *La hija del curandero*, trad. M^a Eugenia Ciocchini, Barcelona, Random House.
(2009): "Mother Tongue", in
<<http://people.virginia.edu/~pmc4b/spring98/readings/Mother.html>> (consultado 16 de febrero).