

El silencio de la escritura en *The Bonesetter's Daughter* de Amy Tan

Jesús González Fisac

Jesús González Fisac es doctor en Filosofía por la Universidad Complutense de Madrid. Ha publicado trabajos sobre Kant, Wittgenstein, Ortega y Foucault. En la actualidad investiga la obra de Judith Butler y las implicaciones identitarias y posdisciplinarias de los Estudios Culturales para la filosofía.

1. PREÁMBULO. Son muchos los motivos que, en relación con el problema del lenguaje, se descubren en *The Bonesetter's Daughter*.¹ 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 la inscripción, 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 de alguna manera en algún lugar evanescente y encontrara en la inscripción su sostenimiento temporal. Esto, traído sobre el recuerdo, significa que 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. Por eso el recuerdo no puede ser entendido como sobrevenido y es en realidad un acontecimiento (tesis contra el idealismo de la escritura, que de alguna manera aún a ambas tesis anteriores).

Estas notas apuntan a un hecho que nos ha parecido muy importante en el texto, un hecho, además, que creemos que permanece oculto por otras cuestiones (que 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 escrita. Es *la escritura de sí* la que arranca a los personajes de esta novela (Ruth, Tita Querida, Lu Ling) de los fantasmas que les persiguen y de cualquier forma de traducción o transposición 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 rescribir, por tanto, la cuestión de la memoria y el recuerdo. Para empezar, hay que vincularla con el silencio y no con la palabra olvidada, ya que no se trata de pronunciar la palabra para volver a tenerla. Hay que escribirla, porque solo, vamos a decirlo así, *la escritura es*. La inscripción misma es el acontecimiento, cuando la materia se hace texto y el texto,

1 A. TAN, *The Bonesetter's Daughter*, Flamingo, London, 2001. (*La hija del curandero*, trad. de M^a E. Ciochini, Random House, Barcelona, 2007.) En adelante, BD y número de página. Siempre que la cuestión del nombre del padre de Bao Bomu tenga que ver con los huesos, que constituyen un *leitmotiv* fundamental en toda la obra, nos parece que esto, que ya está en el nombre "bonesetter", quedará elidido en la expresión "curandero" con que se ha traducido.

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, por 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, se puede situar la cuestión del silencio de la escritura. No solo las palabras y el pensamiento van juntos, como se dice en algún momento, sino que es la escritura la que va con el pensamiento como la inscripción y producción de nuestra propia identidad. Por eso también nos parece que no es importante si, y cómo, habla Lu Ling el inglés o si hay una traducción correcta posible. Lo que importa es que Lu Ling no quiere y su hermana sí, lo que representa dos modos de vincularse con su propia identidad. Lo importante es que, precisamente, el lenguaje hablado sea totalmente superfluo.

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 TRABAJAR SOBRE *THE BONESETTER'S DAUGHTER*. 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 haya algo así como una gramatología significa que no hay solo una ciencia del lenguaje y que la escritura no es un signo precario. Pensemos que, en la comprensión habitual del lenguaje, la estructuralista (Saussure, Lévi-Strauss, cuyas tesis son examinadas por Derrida), solo hay propiamente ciencia del lenguaje, *langue*, 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—esta sería la única relevancia formal del significante—, que es la fonética). Esto, como bien señala Derrida, supone hacer de la escritura no solo el significante del significado, sino aún *el significante del significante*,² una reverbación que va a tener su importancia.

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 solo en el concepto de sustancia, que expresaría la prelación ontológica de un *ahora* intemporal (el *aión* griego), el ser como permanencia, sino también en el modo de acontecer la verdad, que será el de la representación (Hei-

degger) 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, por decirlo 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, transformándose en un medio material y, por lo tanto, material, auxiliar, y sobrevenido al significado, que es de otra naturaleza, así como al tiempo, que para la escritura no es más que el tiempo de un curso 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. Los signos podrían ser arqueológicos, como veremos en el caso de los huesos del hombre de Pekín, pero su antigüedad no es lo relevante. La originariedad 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 se corresponde, asimismo, siempre que estemos 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.

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, ya que no es solo que la escritura sea un modo preca-

2 J. DERRIDA, *La gramatología*, trad. de O. del Barco y C. Ceretti, Siglo XXI, México D.F., 1984, p. 12. En adelante, GR y número de página.

rio y auxiliar del significado, sino que la materia de la escritura también lo es. Entendiendo ahora que lo precario ya no es solo 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 fonocentrismo. En el primer caso, es el logocentrismo el que se opone a la gramatología, que sostendría una suerte de grafo-centrismo. Ahora se añade además que el *logos* 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 *economía* del lenguaje, es decir, es propio del devenir mismo del lenguaje humano (GR, 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.” (GR, 13). Retengamos esta idea, que luego contrastaremos con la tesis sobre el origen del lenguaje (y no solo de la palabra “mamá”) que se propone en *The Bonesetter's Daughter*.

Además, el fonocentrismo 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 fonocentrista está formulada canónicamente en el *Peri Hermeneias* aristotélico cuando dice que las palabras emitidas, los sonidos, son los símbolos de los estados del alma, *psyché*. La gramatología es, así, antipneumatología. 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 a la idealidad de la materia, la crasitud*, si se nos permite la expresión, *de la inscripción*.

En verdad, ambas tesis se co-pertencen. Es clave para la comprensión gramatológica de la novela de Tan entender que la escritura, que es inscripción (se trata de comprender igualmente 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 sobrevienen a la sustancia sin tiempo), sino de apuntar la originariedad de la escritura como acontecimiento que *institute y produce realidad* (que es ella misma esa produc-

ción) y que no solo 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*.

Estas 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 solo 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.

3. ¿QUÉ SIGNIFICA *RECORDAR*? De alguna manera, *la novela tiene dos comienzos*. Importa considerar que lo primero que encontramos es “verdad”, *truth*, o, mejor, habría que decir que el comienzo es la grafía china que traducimos 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, ya que 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”. No se trata solo de descubrir la verdad. El recuerdo no es el traer a presencia lo que está ya en algún lugar de la memoria, entendida como reservorio al que puede alcanzar la conciencia y que dispone de los recuerdos. En ese caso, la escritura no sería sino el proceso sobrevenido al recuerdo, 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, tal y como también se llama a esta clase de escrito, son algo más que un devenir del conocimiento. Es, además, un devenir del sujeto, y un devenir muy particular, un *devenir constitutivo*, podríamos decir, que Tan vincula intuitivamente con el corazón. Aquel por el que se vincula a sí mismo, libremente, que es el *deber*. La escritura sería así una suerte de acontecimiento ético. Pero sobre esto iremos más adelante. Lo

*El recuerdo, tanto en la
lectura como en la escritura,
es un acontecimiento ético, un
acontecimiento del sujeto, un modo
del devenir-sujeto en cuanto tal*

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.

Veamos cómo funciona el motivo del recuerdo y el olvido en la estrategia narrativa de la novela. Ruth está preocupada porque Lu Ling está empeñado 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 conoce la hija. Pero esta es su verdadera edad, pues para poder entrar en los EE.UU. tuvo que declarar otra edad. 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, a la que pertenece la trama en el pasado o, digamos, para simplificar, la trama china que distinguiremos de 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, de la verdad, por decirlo así, que la verdad misma. De hecho, no hay verdad hasta que no hay escritura, la escritura 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 (BD, 206), están marcados por el hecho de que el texto quedará sin leer. El texto es básicamente *un texto no-leído*. ¿Pero qué significa esto? ¿Acaso no es solo un recurso narrativo, el recurso de la repetición paralela 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” (BD, 429), después, en el caso de Ruth. Tam-

bién lo es la traducción que hace el señor Tang (en realidad es otro texto y una nueva escritura). Pero, puesto que 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 (y la verdad algo por descubrir), 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 un saber de ciertos avatares. Tiene que ser una forma de *ethos*, 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 merece 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 un avatar, y no como un acontecimiento esencial al texto. Convengamos, por lo tanto, en que la lectura se ve afectada igualmente por esta hipótesis gramatológica, 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 que 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.

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* (*La lengua materna*), “*broken*” o “*fractured*”,³ el inglés de Lu Ling, cuya competencia en la pronunciación ni siquiera alcanza para pronunciar correctamente su nombre, “Ruth”; por lo que 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” [BD, 427]). Resulta interesante que sea precisamente la fonética lo que a juicio de Ruth hace al inglés más claro que el chino. No es solo que este juicio sea erróneo, como ella misma descubre en ese momento, sino que revela también un prejuicio fonocéntrico, ya que el chino se revela como un “idioma muy rico” precisamente a cuenta de “sus múltiples significados” (BD, 425) 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 Lu Ling, que es la verdad misma de su hija y de su nieta. Una fotografía que no es solo 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” y, en realidad, el registro único y singular de Bao Bamu, “la foto de una joven muy bonita con un precioso tocado” (BD, 424). En fin, “una forma de belleza”, tal y como veremos más adelante.

En cualquier caso, el nombre no es solo un significativo. 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 cierto modo, este nombre es el secreto de la novela, su *leitmotiv*. 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 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, ya que no es una verdad descubierta (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, 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*) no es 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). ¿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”?

Así, el acontecimiento del nombre, el acontecimiento del sujeto y recordar, serían una y la misma cosa. Recordar no es sino el modo de perseverar en la verdad. Recordar es escribir o, 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 descubrimos. 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, esto será el asunto de la segunda parte) 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” (BD, 422-423).

Vivir, escribir, recordar, todos ellos son modos de tener lugar la tarea de ser, ese acontecimiento del sujeto al que antes nos hemos referido. En el fondo, el trabajo mismo del *bonesetter*, puesto que todos somos *bonesetters* de nosotros mismos, ocupados en recomponer los *fragmentos* del tiempo que somos.

3 A. TAN, *Mother Tongue*, <<http://people.virginia.edu/~pmc4b/spring98/readings/Mother.html>>.

(Apuntemos tan solo 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; la memoria sometida a una técnica, con un recuerdo banal y adjetivo. Allí donde lo recordado es algo meramente disponible: hacer esto, lo otro, etc. De la misma forma 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 esfuerzo y elaboración pacientes. Frente a este recuerdo —y olvido—, está el ejercicio de la vida, el recuerdo de la escritura, el recordar qué es escribir, no solo traer a la mente, que es el que al final emprende Ruth.)

4. EL ACONTECIMIENTO DE LA VERDAD Y LA BELLEZA DE LA ESCRITURA. Ante todo se trata de contravenir la idealidad del significado, ya que, insistimos, lo que está en juego no es la producción de un texto, sino la constitución de un sujeto. Como es evidente 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, además, debemos pensar 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 transformarla. Si uno comete un error, la única solución es deshacerse de lo que ha escrito (BD, 316).

La idealidad del significado no queda de parte de la tinta. Amy Tan señala expresamente que el carácter está vinculado a los huesos. Como se dice en dos ocasiones en la novela, para hacer referencia al carácter de uno en chino existe la expresión “Estar en tus huesos”. Esto, sin embargo, no debe entenderse en el sentido de un destino inaliena-

*Todos somos bonesetters
de nosotros mismos, ocupados
en recomponer los fragmentos
del tiempo que somos*

ble, sino, más bien, como un trabajo sostenido y, solo en cuanto tal, trabajo ciertamente inalienable (concretamente Lu Ling piensa en un “Nuevo Destino” [BD, 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 impresión, un trabajo de fuerza al tiempo que de habilidad 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.

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 en las últimas páginas de la quinta parte de la trama china “Destino”, *Destiny*, está contenido un breve tratado de estética, es 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 solo 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?— para referirse a la pertinencia de estos niveles es la de que “*This* [una tal distinción de niveles] *is true of painting, calligraphy...*” (BD, 232). 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, dado 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, esta 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 solo la singularidad de la obra

(segundo nivel), sino 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 solo 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. De ahí que su singularidad sea, precisamente, lo contrario de la idealidad, que sostiene la sola singularidad 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 al que nos hemos referido ahora, tiene todo que ver con el amor (BD, 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 pneumatológica 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” (BD, 422), que, como se indica todo el tiempo, es lo que ella misma necesita oír.

Es solo entonces, cuando se da la imposibilidad de hablar en inglés, como 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* misma, y no el lenguaje ideográfico o el alfabético (pues ambos son utilizados por Ruth al escribir en la bandeja de arena), *es el lenguaje verdadero entre ellas, o, si se quiere, porque la escritura es el acontecimiento de la verdad*.

En esta misma línea puede interpretarse el oficio familiar, que no es una ocupación entre otras, sino, en cierto modo, también la ocupación con la verdad. El curandero, *bonesetter*, 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 conformado. 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 expresar 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 compuesto. 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, en este señalado sentido, de todos nosotros?