

CASI UN PRÓLOGO

*it is almost that (es casi eso/a/e)
esto/este/esta/ es casi eso/ese/esa*

«Es casi eso» es una posible traducción del título de *It is Almost That*, una obra de Theresa Hak Kyung Cha (1951-1982), es casi ese/o/a es una reivindicación de un lenguaje que constantemente muta de sentidos y remisiones. Mutable, indeterminado, se mueve en el tatarreo, el tartamudeo de una palabra hecha imagen que funciona como un contenedor vacío, susceptible de ser llenado, o transferido a otras significaciones. Al tipo particular de vocablos que se caracterizan por estas cualidades se le llama deíctico, aunque en el caso de Cha, parece que no sólo los deícticos desplazan su sentido, sino que toda palabra es susceptible de experimentar la deixis, de mudar. Para ella las palabras sufren una suerte de deslizamiento que las enlaza y vincula con otras realidades.

Las formas deícticas son cautivadoras por los vínculos que establecen con el contexto. Sitúan los elementos del discurso (los señalan) en relación a las personas que intervienen en el acto comunicativo (al hablante y al oyente). Por ello, en tanto que cambian las relaciones, giran también los contenidos que designan. Las palabras o incluso lo que omiten se pueden entender así como algo que media, como un espacio membrana, un *entre*, algo que trama el tejido de la situación.

«Es casi eso» me sirve aquí, por un lado, para mediar, para comenzar a establecer una situación y un nexo con quienes os disponéis a leer, en el que las palabras y sus silencios irán construyendo la comunicación. Hablar y escuchar es conspirar un pacto (en el sentido literal de respirar conjuntamente). Y, por otro lado, «es casi eso» me sirve para mascullar un prólogo a un texto que trata, también, de ser algo aproximado, un roce o un balbuceo.

Por lo general en los prólogos van las palabras que preceden las palabras, de forma que son un anticipo, algo descolocado en el tiempo de la lectura. En los ensayos, el prólogo trata muchas veces de condensar el libro, de coagularlo. No se propicia la cautela ni la confidencialidad que se dan en la narrativa, que cuida su trama porque esta tiene un pulso en el tiempo de lo escrito y también de su revelación (escucha ritmos).

Tengo un recuerdo asociado a la ficción de este tipo de preámbulos, se trata de un libro de Stanisław Lem, *Magnitud imaginaria*. El texto es una colección de prólogos a libros inexistentes, un chute de ciencia ficción desbordada ya en los preliminares, en lo que casi hubiera podido ser, o es casi eso. Un desbordamiento que tiene también mucho que ver con las características anacrónicas, ucrónicas, *circuncrónicas*... tanto de la literatura que desafía la temporalidad lineal como de sus prólogos. Algo similar se produce en toda escritura viva, que sufre sus desórdenes, alteraciones propias de un relato que se sabe no-lineal, que otras palabras previas o finales tratan de socorrer para remediar el caos.

Este prólogo tiene algo de esa petición de socorro, algo de advertencia y algo también de reparación ante una composición truncada por los cambios anímicos y subjetivos que han ido metamorfoseando el relato, abriendo paréntesis: (en un tiempo de escritura que, no sólo es dilatado sino que, ha atravesado muy diferentes vínculos con la trama).

El que traigo aquí trata de ser un puente entre lo que fue este texto y lo que ahora está siendo tras una pequeña mutación. Los gestos de los que arranca su trazo ya no podrían articularse igual en el presente. Es por ello que he mantenido gran parte de la estructura original. Para no perder aquella forma de unir los puntos que creo sigue siendo útil al dibujo de la constelación, al catasterismo del texto. En su origen había dos decisiones: hablar del trauma y acercarme al trabajo de Theresa Hak Kyung Cha, especialmente *Dictée*. Pensar en el trauma como una forma del lenguaje que describe nuestras relaciones intersubjetivas y con el mundo tiene que ver aquí con abandonar el empeño de separar que tanto ha caracterizado nuestra cultura.

Probablemente ahora escribiría asumiendo planteamientos que en ese momento atendían a cierta intuición. Sin duda los últimos años despejaron mucho aquellas impresiones y hoy dudo poco a la hora de describir nuestra sociedad como traumática, o postraumática si quisiéramos matizar la siguiente transformación, que se corresponde con los últimos años. Por otra parte, sigo pensando que el arte es un

buen sensor que augura casi siempre certero los cambios que están por venir. O más bien, amplifica lo que está ya pasando de forma que algo que todavía se corresponde con una percepción sutil consigue revelarse con otro rango, más agudo. Quizás por ello me detuve de aquellas, en las prácticas artísticas de comienzo de siglo, para escuchar el rumor que dejan en la distancia (desde una *distancia relativa*, que diría Cha). La elección de Marcel Duchamp como punto de partida puede que sea para muchas personas un desatino epocal y un aparente desajuste con otro tipo de sensibilidades que luego priorizo en el texto. Para mí sigue atendiendo a una comprensión que creo facilita el desarrollo posterior y un giro necesario para el rumbo del argumento. Gran parte de los estudios del siglo veinte se acercaban a los lenguajes más encriptados o deshechos, también a sus silencios, como un asunto desligado de problemáticas más amplias que el terreno de lo estético. La propia Susan Sontag escribe un ensayo sobre la estética del silencio entendiendo su empleo, o su supuesta emergencia, como un desinterés por lo humano, o la adopción de una postura elitista, por encima del público.

Sin embargo, la fractura del lenguaje o la adopción de formas que cuestionan su alcance son aquí, para mí, más bien síntomas de un estado general, de un estado mental que estaba afectando a toda la población. Y no tanto un desarrollo individual del lenguaje propio sólo de los o las artistas. Detrás del silencio hay muchas veces censura o condiciones sociales que propician una opresión de la que el silencio es síntoma. Una objeción similar le reprocha Rebecca Solnit a Sontag, cuando señala el olvido del género en su análisis.

Aclarar entonces, que este texto que os disponéis a leer proviene de una investigación hecha para mi tesis doctoral. Sobre el trauma y su relación con nuestra sociedad y cultura se ha seguido escribiendo mucho desde entonces (parte de esas impresiones han ido también filtrándose entre el texto). Y sigue siendo o es quizás, un tema de todavía más actualidad. Aquí mi aproximación se establece desde la relación que este mantiene con la palabra, con los silencios y con la capacidad de contar. Su capacidad de destruir narrativas ha transformado en el último siglo muchos de los modos de hacer en el arte, ha filtrado parte de sus sintomatologías a la relación con lo sensible y sus prácticas.

La cuestión de la impronta afectiva, del traspaso de los contenidos afectivos a la obra, ha sido uno de los asuntos que ha suscitado gran cantidad de debates en la teoría del arte. Los lenguajes bloqueados, repetitivos, acallados, obliterados, balbucesantes... me han ido reconduciendo hacia el trauma como un lugar de tensión

desde el que despejar algunas incógnitas. La quiebra en los relatos y en la simbolización de la experiencia, que le es inherente, manifiesta cómo el trauma toca la memoria, que convocará lo atrapado y su retorno: lo hauntológico. Este último un concepto de difícil traducción que tiene que ver con una temporalidad fuera de quicio, con lo espectral y que podría también traducirse como encantamiento, por todo lo que de la voz emerge en ese término. Encantar (*incantare*) recitar o cantar una fórmula, entornar y conjurar al mismo tiempo el poder de la palabra. Por todo ello, este texto está poblado de modulaciones que se relacionan con ese lenguaje erosionado, con toda una colección de murmullos, arrullos, tatareos, balbuceos e intentos de decir que asumen su temblor.

Estremecerse, vibrar, resonar o entrar en una forma acompañada con la voz que tenemos enfrente, convierten escuchar y contar en formas de lo mismo. El trauma bloquea esa capacidad de sintonía. Haciendo una extraña mezcla, sumando a la lectura de Walter Benjamin la de Ursula K. Le Guin podemos trazar un mapa más afinado. Así, si encadenamos sus intuiciones, la pérdida de narración no es o no es sólo la pérdida de la posibilidad de elaborar una narrativa, es también un bloqueo en la escucha, si es que queremos separar ambas acciones. De hecho, uno de los problemas que surge al tiempo que se constata el primer trauma (el de la histeria) es el silencio y ostracismo con el que se condena a quienes lo viven y padecen y con ello la falta de contextos de recepción irremplazables para reparar, que ejemplifica y epitomiza un elemento común en el trauma, como es el del rechazo a los hechos cuando estos nos implican en el ser testigos.

Es por ello por lo que revisar la historia del trauma, entendido como lo trataremos aquí, no en un sentido excesivamente psicologizado o patologizado sino como una parte del lenguaje afectivo, resulta una buena herramienta para emprender un giro hacia un pensamiento más poroso, que se deje filtrar por los afectos, que pueda tocarlos desde otras dobleces. Algo que permite desplazar la atención al cuerpo y a las emociones torciendo o desmontando los binarismos cuerpo/mente, espacio/cuerpo, sujeto/objeto, materialidad/ inmaterialidad.

Entre muchos de esos terrenos fronterizos transita la poética de Theresa Hak Kyung Cha. Los sedimentos del cruce vital y artístico sobre los que brota confieren a su obra una fragilidad compleja: donde tratar de alcanzarla —de acercarse a su comprensión— discurre simultáneo al borrado de toda certidumbre. Foucault lo describió con precisión cuando hablando de uno de los personajes del film de Marguerite Duras *India Song* (película que por cierto se encontraba entre las

predilectas de Cha), lo trazó compacto y macizo como una bruma sin forma. Le robo la descripción para concretar que el trabajo de Cha está hecho de esa bruma inaprensible, maciza y sin forma (o quizás con una forma mutante). Esta sensación que transfiere lo inaprensible proviene de la dificultad (casi imposibilidad) para decir, de cierto quiebro en el relato de la experiencia. Una búsqueda que tiene que ver con murmurar, balbucir, intentar tocar las palabras.

Cha va a devolver la escritura al cuerpo entendiéndola como algo encarnado y respirado. Su poética se mueve entre una tenue diferencia, entre: *to live / to leave*, vivir y alejarse, vivir y separarse, que fonéticamente para quienes el inglés no es su lengua materna, como es su caso, suena prácticamente igual. Vivir y separarse, abandonar, conforman su paradoja como migrante, y son parte de la desorientación que orienta su trabajo y orientan mi propuesta a la hora de indagar en la fenomenología artística que se construye sobre estos distanciamientos. En este sentido, creo que escribir sobre Cha obliga a transitar entre terrenos muy dispares que, justamente, tienden a tensionar el binarismo que empleamos para orientarnos y para imaginar las clasificaciones de las que ella se disloca.

Su acercamiento a lo textual, entrecruzando palabra e imagen, palabra móviles o giradas, ecos, susurros, silencios, titubeos, procura desentenderse del régimen escriturario. Apostar por la voz y la oralidad es consentir la memoria como algo muy voluble. Como aquellos trabajos en latex de Eva Hesse, blandos, que no estaban hechos para perdurar. La escritura de Cha es también mudable, pues como bien enseña el *Tao te ching*, la rigidez es compañera de la muerte. Y es su aparente fragilidad y su falta de rigidez a través de las que consigue articular una tensión con lo impermanente. Escritura membrana, escritura *entre*. La comparación no es gratuita porque el lenguaje para Cha mantiene un estrecho vínculo con el taoísmo. En la comprensión taoísta del mecanismo del mundo se representa a través de la tríada Yang-Yin-Vacío-medio. Los confucianos proponen una que tiende más al humano: cielo-tierra-humano, donde el cielo es yang, la tierra yin y la persona (su espíritu) sería este Vacío-medio. La persona debería practicar esta *vía* del medio para participar de la relación de cielo-tierra. Y aquí el término “*vía*” se traduciría por Tao (que más habitualmente aparece como camino). Para François Cheng el término tiene un doble sentido que aparece en la homofonía que nos brinda el francés, donde “*voie*” (*vía*) y “*voix*” (*voz*) revelan una potente conexión entre camino y habla (2013: 17). De la que se puede extraer la imagen de que la persona convierte su relación con el mundo en un diálogo.

Dictée (1982), inaprensible, su experimento textual, está también hecho de esa bruma informe. La bruma que en la pintura tradicional china (desde su comprensión taoísta), como las olas, las nubes o las montañas no tiene una forma constante, aunque posea un principio interno constante.

Despojada de lo definido, habla de todo eso que se calla, de una parte que no se manifiesta visible (pulsaciones invisibles). *Dictée* se desborda de lo autobiográfico desde el momento mismo en el que se enuncia como dictada, señalando lo que toda lengua obliga a decir. Autobiografiarse tiene que ver para Cha con la imposibilidad misma de escribirse, con resbalar hacia las palabras de otro u otra, con ser atravesada por las palabras repetidas, las imágenes repetidas, con ser siempre algo en aproximación. Algo que se oyó, algo que quizás se musitó (que aunque suene a musas no se desprende de ellas).

Autobiografiarse tiene que ver con desplegarse en un tiempo circular, en un espacio no fijo y en un tiempo no-lineal. La memoria se revela como un proceso complejo. Envuelta por las problemáticas del relato, fabrica historias e Historias que se transfieren no sólo a través de archivos, documentos o monumentos, sino también a través de los huecos, de lo no dicho, del murmullo transgeneracional. Muchas voces desde el arte han señalado la necesidad de repensar estas elaboraciones. Cha tantea su desmontaje. Su deslizamiento pone en cuestión los mecanismos (apparatus) simbólicos y de resignificación.

La exploración nos guía hacia los relatos orales, un tipo de memorias guardadas en los cuerpos y sus voces que desafían las Historias rígidas, hechas de una pieza (o de una voz). Porque, además, la cadena de transmisión revela algo quizás más importante que el relato mismo, ya que aquello que se transmite de boca en boca, en el cuerpo a cuerpo, de generación en generación, es el poder mismo de la transmisión. Y, a esto que nos recuerda Thrin T. Minh-ha (1987: 19), añadiría el respirar juntas (conspirantes). Así, rodearse del espesor cambiante de un cuento o de un relato hecho de bruma que permite imaginar otras formas en las palabras, las borraduras o los silencios, es parte de la intención aquí. Un intento de rebuscar entre las formas de *no decir diciendo*.²

² «*Comment taire?* La pregunta no es simplemente cómo mantenerse en silencio, quedarse callado o tener la lengua quieta, sino cómo no decir diciendo...» (Min-ha 2005: 49).

Otras palabras y notas alrededor de la estructura

Como echaba en falta algunas palabras que no se encuentran en el diccionario, u otras cuya traducción al español pierde ambigüedades o matices, las he tomado prestadas o las he fabricamos (por adición, sustracción o calco). También hago uso de mayúsculas y minúsculas u otros juegos gráficos que ayudan a matizar el texto. Así por ejemplo, al hablar de historias,³ de otras historias y memorias

El modelo de estructura que he imaginado es el de una estructura tensegrítica. Esta funciona integrando las tensiones, y desde ellas se mueve, se desplaza. Es, por tanto, expansiva y extremadamente nervada o ramificada. Similar a la arbórea, de hecho Fuller se inspiró en los árboles para desarrollarla.⁴ Para él, en los sistemas de tensegridad las partes sólidas se mantienen juntas en una red continua (un *continuum*) de partes más flexibles. Un equilibrio entre compresión y tracción mediante el que cualquier presión exterior se distribuye uniformemente a través de toda la estructura, dándole un tono elástico que la ayuda a adaptarse y además a mantener su integridad y, en última instancia, su interconectividad (Snyder 1980: 46-47). Las estructuras tensegríticas permiten de esta forma aunar fragilidad y resistencia.

³ A lo largo del texto empleo «Historia», con inicial mayúscula, para referirme a la que se construye dentro de los relatos hegemónicos, e «historia», con inicial minúscula, aludiré a otro tipo de relato, más próximo a lo que en inglés podríamos denominar como *stories*.

⁴ Richard Buckminster Fuller observó el comportamiento de diferentes estructuras en la naturaleza (átomos, células, el sistema solar, árboles). En el árbol —soporte esencial de la vida en la tierra— encontró un ejemplo claro de estructura de tensegridad en la naturaleza. El árbol surge de una semilla y del combinado de tierra, agua, aire y luz solar, a partir del cual el árbol crece. Esta es una estructura de tensegridad donde agua y gases se desplazan a través de canales interiores, permitiendo al árbol ser flexible y resistente: donde se balancea y se adapta a los cambios de los vientos y la tierra, los minerales —trozos de polvo de estrellas— y agua de la tierra al cielo (Snyder 1980: 46-47).