

# ***Dictée:*** **autobiografía** **dictada y archivo** **encarnado**

Ana Pol Colmenares

*Universidad de Salamanca*

## **Resumen**

Theresa Hak Kyung Cha (1951-1982) publica en 1981 *Dictée*, un proyecto textual que cuestiona los límites de la autobiografía, explorando las problemáticas que afectan a la escritura y la imagen como herramientas para elaborar la memoria. La supuesta narración autobiográfica cuestiona aquí tanto el régimen escriturario que se impone sobre la palabra, como al archivo institucional o académico propio del mundo occidental. Cha construye un texto que explora, desde su experimentalidad, la relación ancestral que existe entre la mujer y la *storyteller*, la narradora, para, de paso, plantear el alcance de la transmisión oral en la memoria colectiva.

## **Palabras clave**

Autobiografía, memoria, archivo, trauma, Theresa Hak Kyung Cha.

## **Abstract**

Theresa Hak Kyung Cha (1951-1982) published in 1981 *Dictée*, a textual project that explores the limits of autobiography. This incatalogable experiment especially rounds the issues that affect writing and image as tools to develop memory. The supposed autobiographical narration questions the scriptural regime imposed on the word as well as the institutional or academic archive characteristic of the Western society. Cha sets up a text that explores, from its experimentalism, the ancestral relationship between women and storyteller, the female narrator, to raise, by the way, the scope of oral transmission in the collective memory.

## **Keywords**

Autobiography, memory, archive, trauma, Theresa Hak Kyung Cha.

Cha es una artista de origen coreano aunque educada en la cultura occidental, en EE. UU. Su vida está completamente atravesada por la experiencia del exilio, algo que había marcado ya a su familia y que en realidad se corresponde con el relato de gran parte de los coreanos.

Corea ha sido un país especialmente maltratado en las sucesivas invasiones a las que ha sido sometido: china, japonesa, soviética y estadounidense. Consecuencia de ello son las dificultades que esto ha generado para mantener la cultura local a través de los consecutivos procesos de aculturación. La represión y prohibición que sufrió el idioma coreano constituye uno de los aspectos básicos del trauma de colonización para la población. Muchos coreanos se exilian a otros países, como es el caso de la familia de Cha, viéndose de nuevo obligados a incorporar los idiomas de los países a los que se desplazan.

Así, Cha es educada en un colegio católico en inglés y francés, y se formará también en lenguas clásicas, latín y griego. Para ella el lenguaje constituía el elemento central de su trabajo<sup>1</sup>. En su praxis se verá sobre todo influenciada por la semiótica y el psicoanálisis; también se han trazado relaciones con la poesía experimental de los setenta, especialmente el contexto de la bahía de San Francisco (grupos como Photography and Language), el *nouveau roman* y la *nouvelle vague*, aunque podemos encontrar ya en ciertas praxis textuales de vanguardia un antecedente a su escritura experimental. En esta aparecen procesos como aquellos que afectan a la intercambiabilidad de los signos, los juegos entre sonido y sentido, o entre idiomas —francés e inglés— y, también, la repetición de un lenguaje que itera sobre el signo mismo; elementos, todos ellos, emparentados, a su vez, con aspectos de los lenguajes nacidos de la experiencia del trauma.

### **Autobiografía dictada**

Intentar poner calificativos al proyecto de *Dictée* supone una contradicción al intento de Cha de desmarcarlo de cualquier tipo de catalogación. Podríamos decir que *Dictée* es un libro, en el sentido de que se ha editado como tal, es una publicación en papel en la que se intercalan textos e imágenes, aunque las relaciones construidas entre estos presentan ciertas particularidades que

1. “El corpus principal de mi obra es el lenguaje: ‘Buscar las raíces del lenguaje antes de que surja en la punta de la lengua’” (Fundació Antoni Tàpies, 2005: 68).

han llevado a muchos de los análisis a relacionarlo con modos de elaboración propios del campo cinematográfico. Así, textos e imágenes se relacionan horizontalmente (la imagen no ilustra el texto, ni el texto redundante sobre la imagen) y funcionan como fragmentos no documentados (nunca se citan fuentes y las fotos carecen de pie de foto) de una narración no teleológica y carente de eje temporal lineal, cronológico. Y es que, de hecho, no es una “historia”, sino muchas, y no están mediadas por una sola voz, aunque tampoco esto signifique que sea una compilación de historias; son más bien retazos, pensamientos, juegos poéticos, dictados, mapas, imágenes, cartas, fragmentos...

Pese a que ha dicho de *Dictée* que es una autobiografía, su formato se escapa bastante al de aquellas incluso más experimentales. También se ha hablado de una suerte de relato étnico que colaboraría desde otras voces en la elaboración de un relato histórico menos sesgado, en parte también por recurrir a una estrategia aparentemente coral. Y claro que, además, la dimensión de género es otro de los caminos que se nos abre en su análisis, subrayada en el propio título “dictada”. Digamos que todo esto aparece en *Dictée* pero que, precisamente, dichas posibilidades surgen como obstáculos con los que Cha va librando sus batallas, para no anclarse en procesos ya explorados o que sigan alimentando elaboraciones similares desde el otro lado de la dicotomía.

Como Yi Kang argumenta, la articulación de Cha a través de una mezcla intercultural (francés, inglés, coreano, mitología griega, filosofía china) evita posturas obvias (como podría ser la de quedarse solamente entre inglés y coreano) y, sobre todo, evita la gran dicotomía hegemónica, que caracteriza a gran parte de las autobiografías étnicas, de la asimilación versus la otredad permanente (Yi Kang, 1994: 90).

La manera en la que se transita por una polifonía de voces y de retazos de otras desde una memoria íntima a una colectiva (política) se ve, guiada por un *continuum* con el que Cha desafía además del género autobiográfico, la forma de inclusión de lo subjetivo y afectivo en la obra artística. Una de las grandes preguntas que abre *Dictée* tiene que ver con el alcance del término autobiográfico: ¿qué significa entonces que algo sea autobiográfico?

En *Dictée* tanto los conceptos de identificación e identidad como la construcción de memoria sobre la que se asientan son puestos en crisis. Una de sus especificidades reside, justamente, en la manera de cuestionarlos, mediante la tensión que consigue generar entre los diversos pares dicotómicos, tales

como interno/externo, personal/colectivo, íntimo/político, voz del sujeto/voz del pueblo, escritura/oralidad; dicha tensión se extiende, a su vez, a los códigos empleados palabra/imagen.

Para Elaine H. Kim, *Dictée* es justamente esta *negociación de la tensión entre las dicotomías*: entre el yo y el mundo, interior y exterior, cuerpo y lenguaje, creador y espectador, nacionalismo y género (1994: 14). En su análisis se detendrá sobre todo en las contradicciones que envuelven el texto, principalmente, a un nivel antropológico. Una serie de paradojas que para ella tiene sentido en relación, precisamente, al carácter intersticial del lugar en el que Cha se ubica, marcado por ese estar *entre*: Corea y Estados Unidos, Oriente y Occidente, dentro y fuera. Como también apunta Kim, para ella el *entre* (“*in-between*”) es una morada personal, un lugar que hace posible la supervivencia, de la misma manera que ese espacio bisagra conlleva que el borrado de lo personal no pueda ser separado del borrado colectivo (Kim, 1994: 21).

*Dictée* no fue un libro especialmente bien recibido cuando se publicó. La propuesta de un espacio textual que podríamos definir como heterotópico, con lo que este congregaba, lo hacía poco complaciente para cualquier posición prefijada. *Dictée* se escribe así desde la inquietación que genera todo espacio heterotópico y que tiene mucho que ver con el espacio de la herida, del trauma (que podríamos definir como un espacio surgido en la tensión *entre* espacios y memorias cuya imposible separación cuestiona la dicotomía hegemónica impuesta de lo íntimo versus lo político).

Posicionamientos como el de Kim (1994) profundizan en algunos de los aspectos más polémicos de la novela, en el sentido de que la desmarcan de las construcciones más habituales del relato étnico para atender a las problemáticas de género. Así, las voces de las mujeres no tenían cabida ni en las ocupaciones, colonialistas e imperialistas — que imponían sus idiomas —, pero tampoco dentro del patriarcado coreano, que seguía adoptando los principios del confucianismo, con lo que se barría a la mujer del espacio del conocimiento y de la escritura<sup>2</sup>.

2. “Las experiencias (de la historia) de las mujeres coreanas han sido sepultadas bajo capas de narrativas masculinas, coreanas, chinas, japonesas y occidentales. Las crónicas oficiales coreanas de ‘lo que pasó’ estaban escritas en caracteres chinos, por lo que estuvieron fuera del alcance de las mujeres durante siglos. Aunque algunas mujeres alfabetizadas escribieron poesía y diarios en caracteres coreanos (*hangul*), se las disuadía de aprender; hasta bien entrado el siglo xx muchos coreanos respetaron el precepto confuciano de que la ignorancia femenina era una virtud y el conocimiento del mundo un vicio. Las versiones occidentales de la historia de Corea desplazan los hombres coreanos, pero dejan intacto el androcentrismo” (Kim, 1994: 14).

Como Kim narra, desde su propia experiencia, para una mujer el hecho de ubicarse en la identidad de coreana se vuelve complejo, ya para empezar porque las preocupaciones feministas eran rechazadas desde los movimientos culturales nacionalistas, por considerarlas burguesas y occidentales. Para una mujer coreano-americana devenir una coreana “real” significaba (al menos en los sesenta-setenta) aprender coreano de otra mujer, aprender a hablar en “femenino” —lo cual va más allá de una cuestión de género gramatical, afecta a la sintaxis, a la entonación y al uso de determinadas expresiones—<sup>3</sup> por lo que *ser dictada* no concierne para ella, o no solo, a un idioma impuesto en términos de nación, sino también a la propia lengua (materna) que impone una determinada construcción de género.

### **El dictado de la H/historia**

El título, *Dictée*, resulta ya bastante esclarecedor con respecto a la cadena de imposiciones que median sobre las construcciones y procesos autobiográficos y que lo *dictan* como género narrativo, pero, y sobre todo, que dotan de una identidad también *dictada* al sujeto que se autobiografía. Lo primero que Cha tiene que tensionar en su proyecto es el género autobiográfico, esto se nos muestra como evidente si echamos la vista atrás y nos remontamos a la que está considerada la primera novela en lengua inglesa, que resulta además ser una autobiografía ficticia. *Robinson Crusoe* (1719) encarna el modelo de hombre blanco occidental símbolo del modelo colonial. La novela, uno de los libros más leídos de la historia, representa y transmite el modelo de pensamiento eurocéntrico y colonialista a través de una fábula puritana y moralista que se extendería como herramienta pedagógica. No es así de extrañar que cuando De Certeau revisa el discurrir de la escritura en Occidente y despliega su análisis sobre la sociedad escrituraria se detenga en el mito Crusoe. Como tampoco es de extrañar que cuando una mujer proveniente de un país colonizado escriba un texto autobiográfico precise dinamitar dicho género, por todo lo que en él se da como estructurado y que pauta —estría— con ello al sujeto que se escribe desde ahí.

3. “Empleando una voz suave, cadenciosa, utilizando frases que terminan en preguntas y salpicada de frases honoríficas y exclamaciones infantiles. Por otro lado, los referentes que encontraban sobre la historia coreana estaban escritos por y sobre hombres [...] y para ser una mujer coreana deberían adaptarse a los ideales de feminidad del confucianismo: modestia, frugalidad, castidad, fidelidad y sacrificio maternal” (Kim, 1994: 6).

De Certeau (2000) nos señala tres elementos claves para entender el “aparato ideológico” escriturario a partir del mito Crusoe: la isla, que delimita el lugar propio (espacio privatizado), la producción de un sistema de objetos por parte de un sistema dominante y la transformación del mundo “natural”. Todo ello se aúna en lo que según él supone “la novela de la escritura”, así la escritura deviene herramienta domesticadora —de tiempo y espacio—, así como herramienta domesticadora ideológica —controlada por el sistema de producción dominante—. La decisión de escribirse a través del diario consolida su dominio sobre el lenguaje y le otorga un nuevo poder, el de hacer la historia.

Cha articulará un relato mediado por varias voces y parte para ello de las nueve musas de la mitología griega (se remite, por tanto, a la cultura occidental), inaugurando el texto con una cita de Safo, la considerada décima musa y la única cuya existencia no es mítica. La primera grieta que se abre es esta cita no referenciada y supuestamente falsa de Safo, continuando esta fallida evocación con otros nombres erróneos, como el de Ellitere, que no se corresponde con ninguna de las musas clásicas. Siguiendo la tradición clásica, en la mayoría de relatos que se conservan, las musas son hijas de Zeus y de Mnemósine —la diosa de la memoria—, por lo que la línea que une el texto con la memoria y con lo equívoco, de paso, se traza y se muestra evidente desde el comienzo.

Las hijas de la memoria, las que hablan por otras voces, pueden servir de ayuda al poeta, pero también son consideradas como el auténtico orador ante el que el autor no aportaría más que la voz, estaríamos así hablando de una especie de mediumidad, un texto *dictado* por las musas, es decir, de una autoría desplazada, o incluso ausente.

O Muse, tell me the story  
Of all these things, O Goddess, daughter of Zeus  
Beginning wherever you wish, tell even us (Cha, 2009a: 7).

Y dos páginas después —tras intercalar unos ejercicios de francés, traducciones<sup>4</sup> y frases a completar— se repite otra vez:

Tell me the story  
Of all these things,  
Beginning wherever you wish, tell even us (Cha, 2009a: 11).

En las primeras páginas Cha invoca a las musas para que narren esa historia. Hay que tener en cuenta que usa “*story*” y no “*history*”. En inglés el término *story*

alude a los relatos particulares de una cultura: leyendas, cuentos, vinculados en su mayoría a la herencia cultural y que no se apoyan en ninguna fuente externa, es decir, no requieren de la investigación documentada que precisa la disciplina de la historia. Por lo que la intención de no usar ninguna fuente documentada se explicita también desde el comienzo, y de paso se establece ya el vínculo con la oralidad.

Todas esas cosas a contar son imprecisas, igual de impreciso que será el comienzo, que empezará por donde sea dictado: “Dime incluso eso”, dime *dónde comienza la historia/Historia*.

Hay que recordar que *Dictée* es un texto escrito en tres idiomas, inglés, francés y coreano, empleándose a veces cada idioma de forma independiente, u otras veces de manera bilingüe, normalmente para redundar en las traiciones de la traducción. La lengua está para Cha en la base de la construcción de las identidades, estrechamente ligada a los elementos culturales que son actualizados en la puesta en palabra por medio del habla. Partiendo de su experiencia en el aprendizaje del inglés y el francés, recurre a las construcciones sintácticas de los dictados empleados para enseñar el idioma a los extranjeros, visibilizando las ideologías que los permean. En ellos se haría uso de la repetición y otras herramientas implicadas en un aprendizaje-memorístico (en el sentido de fabricante de memorias), destinado a asimilar al foráneo. Así, al tiempo que se enseña el idioma, se impulsa un proceso de aculturación. Cha se retrotrae a sus ejercicios de francés y de inglés para mostrarnos cómo estos, más allá de una intención pedagógica en el ámbito lingüístico —o quizá precisamente por ello—, están atravesados por valores religiosos y nacionales<sup>5</sup>, visibilizando el uso del lenguaje como una herramienta de transmisión ideológica. Como señala Lisa Lowe (1994), el dictado funciona no solo como signo de autoridad de la lengua en la formación del estudiante, sino también como modelo para convertir al individuo en sujeto del discurso mediante la repetición de estructuras, formas, género y, finalmente, como “una metáfora de las muchas reproducciones reguladoras a las que el narrador está sujeto en las distintas esferas de la educación” (1994: 39).

4. Una de las traducciones es la que sigue: “*Traduire en français: 1. I want you to speak. 2. I wanted him to speak. 3. I shall want you to speak. 4. Are you afraid he will speak? 5. Were you afraid they would speak? 6. It will be better for him to speak to us. 7. Was it necessary for you to write? 8. Wait till I write. 9. Why didn't you wait so that I could write you?*” (Cha, 2009a: 8-9).

5. Para un análisis más detallado, véase Cha (2009a: 14-19).



El dictado que Cha transcribe burla el dictado al que es sometido el estudiante, donde la violencia domesticadora —ideológica— impuesta a través del lenguaje llega ya por medio de la forma misma en la que se pauta su temporalidad: sus pausas, la respiración, las subidas y los descensos en la entonación. La respiración está sometida a la norma, a las marcas de puntuación que se aplican al texto<sup>6</sup>: comas, puntos, puntos y comas, signos de interrogación, de exclamación, comillas, puntos suspensivos... están ya trazados. Explicitarlos con su nombre o bien obviarlos, desestimarlos, serán algunas de las estrategias de Cha. Gertrude Stein lo había puesto en práctica de una forma similar, escribiendo apenas sin signos de puntuación varios de sus textos. Con lo que, en definitiva, ambas vuelven sobre un lenguaje que nos transporta a la oralidad.

### Escritura y corporalidad

El capítulo “Urania Astronomy” se abre con la ilustración del mapa de puntos de acupuntura del cuerpo (Fig. 1). En él se muestran dos siluetas humanas llenas de puntos sobre los que se inscriben, en chino, sus correspondencias con los respectivos órganos del cuerpo con los que se vinculan. El cuerpo entendido como una superficie conectada —en el que los órganos nunca funcionan de manera aislada o separada y en el que determinados puntos influyen sobre otros órganos y otras partes alejadas— es propio de la medicina oriental y de su manera no solo de entender la corporalidad sino, también, la concepción del mundo como un todo, donde no hay elementos desvinculados, separables.

Poco después de este mapa nos ofrece una ilustración del sistema respirador- fonador occidental (Fig. 2).

En la imagen, las palabras que dan nombre a los distintos órganos aparecen individualizadas y separadas de las partes del dibujo a las que apuntan con una flecha. Las palabras en los recuadros corresponden a los nombres en latín, la terminología culta empleada para designar a cada parte de ese aparato fonador (Joo y Lux, 2012: 8). De manera que tanto la forma de señalización redundante en el aislamiento del sistema con respecto a las funciones y a los signos que le dan

6. “Aller à la ligne C’était le premier jour point Elle venait de loin point ce soir au dîner virgule les familles demanderaient virgule ouvre les guillemets Ca c’est bien passé le premier jour point d’interrogation ferme les guillemets au moins virgule serait chose met les guillemets dire le moins possible virgule la reponse virgule ouvre les guillemets Il n’y a q’une point ferme les guillemets ouvre les guillemets- Il y a quelqu’une point loin point ferme” (Cha, 2009a: 1).

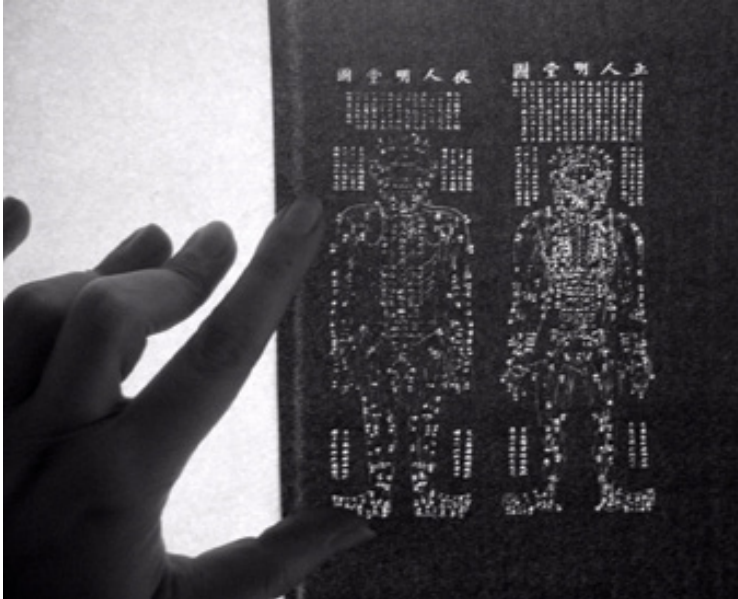


Fig. 1. Ilustración *Dictée*. Mapa de acupuntura (1982)

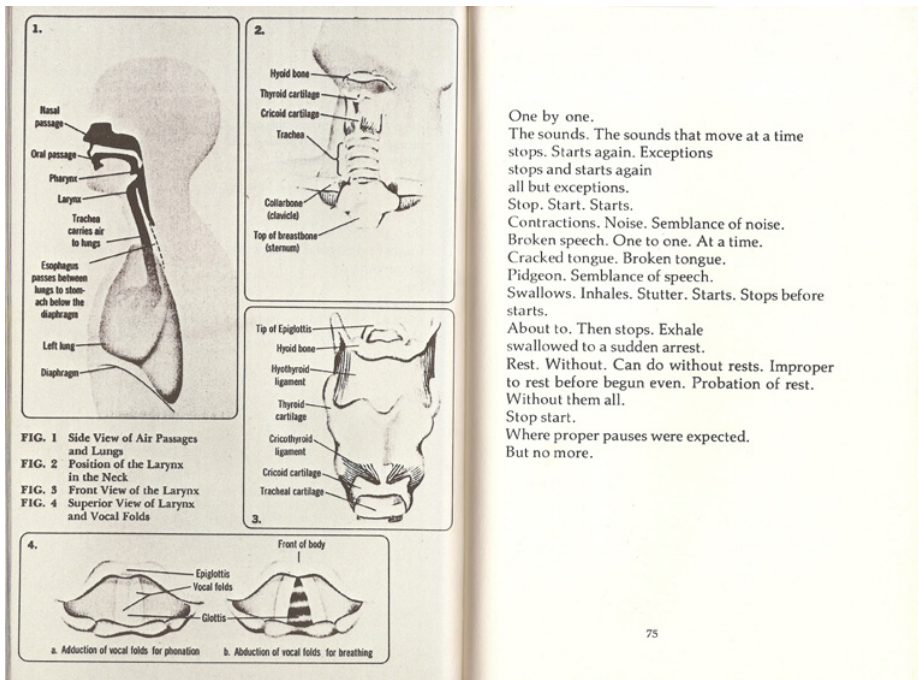


Fig. 2. Ilustración *Dictée*. Aparato fonador (1982)

nombre —reafirmando, de paso, la prevalente dicotomía que todavía persiste en nuestro pensamiento occidental— como, igualmente, el tipo de vocablos usados separa —distancia— al sujeto de su cuerpo; algo que ocurre en tanto que el “conocimiento” del cuerpo pasa por el conocimiento del lenguaje —un lenguaje experto— que sigue siendo el encargado de nombrar(nos), incluso por (y desde) “dentro”. Se nos plantea así, una vez más, el desafío a la consabida separación exterior/interior y a sus consecuentes efectos ideológicos.

Como Anne Anlin Cheng advierte en la correlación que se produce entre las dos representaciones anatómicas —la del sistema respirador-fonador y la del mapa de acupuntura—, Cha abre la brecha de las diferencias ideológicas que configuran los imaginarios de los pares: masculino/femenino, interior/exterior, Oriente/Occidente..., revelando cómo nuestra propia concepción física se engasta en nuestro imaginario, un imaginario profundamente conectado con las fantasías culturales del cuerpo; lo que Cheng calificará como el “*real outside*” y el “*imaginary inside*” que lleva a cabo la *colonización ideológica* (Cheng, 1998: s/p).

Cha se acercará al espacio corporal donde se articula el lenguaje como si de un espacio absolutamente extraño se tratara. Esa cavidad interna que aparece representada muchas veces en los libros de idiomas para aclarar al hablante dónde debe posicionar la lengua: contra los dientes, el paladar, los labios; o de dónde viene el sonido, dónde se produce, por dónde sale, con qué fuerza o intensidad, cómo se produce: vibra, sale de golpe, reverbera, resuena... Cha nos la muestra, por el contexto donde la ubica, como una especie de mapa, que se convierte en la topografía de un territorio desconocido.

Con respecto a este lenguaje que se *incorpora*, que se introduce en el cuerpo, es importante precisar que el alfabeto escrito coreano o *hangul* se establece, justamente, a partir de la teoría de la fonética articulatoria; es decir, la forma de las letras se modela (se dibuja) en función de la posición —de la forma— que adoptan la boca y la lengua al reproducir los sonidos que dichas letras representan. La ilustración establece así una doble distancia, por ser nuestros signos completamente arbitrarios, puesto que no existe ningún vínculo entre su representación gráfica y el sonido con el que se corresponden. Esto implica que en el coreano se construye una relación corporal con la grafía a través del aparato fonador. Podríamos hablar, por tanto, de una corporalización, una “encarnación” del lenguaje, que apunta de nuevo a la problematizada tensión interno/externo (y, por extensión, cierta relación con lo invisible que desjerarquiza los valores

del sistema perceptivo occidental). Esto vendría a incidir sobre un aparato perceptivo que no prioriza la visión, donde la red perceptiva es rizomática, se despliega de forma no jerarquizada con sistemas conectados de forma similar a la que nos mostraba en el esquema de los puntos de acupuntura.

El problema vivido en Corea con el idioma es sin duda paradigmático y es central en la obra de Cha. El coreano sufrió tanto la prohibición por parte de Japón —que impuso su idioma durante toda la invasión— como, posteriormente, la colonización (imperialismo) económica del inglés. Las repercusiones de esta desapropiación del idioma pasan por la memoria del cuerpo, ya que este integra el lenguaje a través de su articulación. Las imposibilidades para comunicar en la lengua adoptada por los desplazados traerían como consecuencia una serie no solo de relatos, sino también de cuerpos fragmentados, cuyas dificultades son además transmitidas generacionalmente.

Muchos de los escritos de mujeres ya desde el comienzo de siglo entremezclaron cuerpo y lenguaje, tratando de recuperar su agenciamiento. Muchos giraban, además, en torno a lo autobiográfico, aunque para lanzar, precisamente, la pregunta de cómo se puede elaborar o qué es en definitiva una autobiografía, cómo reapropiarse del lenguaje del que son excluidas, aisladas o dictadas. Una de las salidas fue la de optar por una experimentación recurrente con el lenguaje mismo. Estos lenguajes experimentales se acompañan o se fusionan en muchas ocasiones con los modos orales de relato, con los elementos experienciales y con la emergencia de lo cotidiano. Un caso paradigmático es el de Gertrude Stein, que a lo largo de “sus autobiografías”<sup>7</sup> emplea una sintaxis propia del habla, llena de repeticiones y sin hacer uso de signos de puntuación que acomoden el relato oral a la forma escrita. En su escritura se aúnan tanto la exploración de lo cotidiano como el experimento textual. Pensemos, por ejemplo, en su *Autobiografía de todo el mundo* (1980). En el texto elabora una narración urdida mediante el encadenamiento de conversaciones y anécdotas banales y ordinarias, surgidas de materiales y contenidos personales. El relato consigue cuestionar la autobiografía como género recurriendo a un sinfín de voces y de personajes que rodean a la escritora. Un retrato facetado y múltiple —en parte por ello se bautizó su escritura con el adjetivo de cubista— en el

7. Me refiero a *The Autobiography of Alice B. Toklas* (1933), editada en castellano como *Autobiografía de Alice B. Toklas* (Stein, 2000) y *Everybody's Autobiography* (1937), editada en castellano como *Autobiografía de todo el mundo* (Stein, 1980).

que, finalmente, lo que se plantea es la imposibilidad misma de una identidad. Su yo errático, itinerante, se narra en relación a *todo el mundo*, a los otros y a las relaciones que establece con esos otros en función de ellos y del entorno.

En el texto se combina una prosa repetitiva —litismo— y prácticamente ausente de signos de puntuación —una desobediente transcripción del lenguaje hablado— con la ironía y el humor. En este sentido, Stein y Cha persiguen un similar objetivo que tendría que ver con subvertir los modelos canónicos de autobiografía, problematizar sus mecanismos; y esto tiene una radical importancia en cuanto que despliegan una puesta en cuestión tan facetada, como los propios retratos escriturales de Stein.

Una de las colisiones que se producen en estas subversiones de lo autobiográfico es la resultante de la identidad entendida como identificación, o como constructo rígido o constante, cuando “... la identidad resulta graciosa siendo uno mismo, resulta graciosa en la medida en que por supuesto uno no es nunca uno mismo [...] Este es de hecho el problema con una autobiografía, uno no se cree realmente, uno no se cree a sí mismo” (Stein, 1980: 81-82). Y la ironía que caracteriza a Stein —quien es ella *porque su perrito la conoce*— apunta a otro aspecto importante: la escritura misma como praxis y como herramienta del saber. Así, Stein nos advierte que era ella antes incluso de tener palabras escritas<sup>8</sup>, evidentemente, era ya ella en el habla. Esto no hace sino volver a poner en evidencia la compleja relación entre la escritura —un régimen escriturario, plagado de *amos*, de poder— y el relato oral.

Esta colisión, que a su vez deriva de un régimen todavía identitario, desemboca en estrategias que, como hemos expuesto, tienen que ver con la desarticulación del lenguaje y en las que se involucrará también al cuerpo. Cixous, de hecho, lo enunciará como una necesidad y un deber, la de la búsqueda de una corporalidad-textual (Cixous, 1995).

8. “Empecé a preocuparme por la identidad. *Yo había sido siempre yo porque tenía palabras que debían ser escritas dentro de mí y ahora cualquier palabra que tuviera dentro de mí podía ser hablada no necesitaba ser escrita. Yo soy yo porque mi perrito me conoce. Pero era yo cuando no tenía palabra escrita alguna dentro de mí*” (Stein, 1980: 77).

## Exiliadas del lenguaje

EXIL

EXILE

ILE

É

ÉE

ILE/EXILE<sup>9</sup> (Cha, 2009b: s/p).

El trabajo de Cha se construye desde su experiencia, como ella misma decía, del exilio, que la coloca en multiplicidad de posiciones desde las que busca las voces para narrarse. Esta suerte de autobiografía, construida como una polifonía, recuerda aquella exploración desde la alteridad que había iniciado Virginia Woolf cuando para su *Cuarto propio* recolectó un imaginario femenino —rescatado de realidad y ficción—, estableciendo un nuevo terreno en el que mediante esa genealogía abonaba lo que podríamos calificar de territorio (espacio compartido del relato): un lugar para otras voces, para una multiplicidad. En este tipo de textos el rescate de la voz y su inclusión, así como el de los procesos de transmisión, funcionan además como un motor para movilizar la acción.

En el caso de Cha el aislamiento incide sobre la cuestión de género —ée—, que relegaba a la mujer de ciertas praxis textuales o la sometía a otras. En un principio, el hecho de trabajar sobre contenidos autobiográficos tuvo más que ver con el diario o las cartas —que las situaba en un supuesto espacio de lo íntimo— al que se suma luego la autobiografía misma. Aquello a lo que habían sido relegadas será luego lanzadera para la exploración del lenguaje. Pero hay que tener en cuenta que ese reducto nace igualmente estructurado —aislado—, con lo que se hace preciso romper el lenguaje. Porque, de hecho, angostarse en el reducto de lo íntimo como espacio protegido o de autenticidad afectiva arrastra consigo bastantes problemáticas; la básica y más obvia es que continúa perpetuando el binarismo (patriarcal-capitalista). La isla resulta así paradójica, en tanto que es también allí que se funda y se embosca el régimen escriturario de

9. “ÉE”, el femenino francés.

Crusoe, que supone el primer reducto desde el que ejerce el dominio sobre el espacio y el tiempo. Este encierro puede así recaer en una intimidad discreta, crusoniana, pero también se podría convertir en una exploración de la frontera que da forma a la “isla” (*île*).

Por otro lado, previas ciertas experiencias de vanguardia, la exploración del lenguaje desde los contenidos vivenciales y la experiencia, mediada por la experimentalidad, así como el empeño en recobrar la voz y la transmisión oral, repercute y es parte activa de las praxis textuales feministas y *queers* de esos años ochenta en los que se publica *Dictée*. Los modos de autobiografiarse han continuado sosteniendo la demanda de cómo se puede *grafiar* un sujeto al que se le ha privado de grafía. Los replanteamientos en torno a estos modos de hacer auto-bio-grafía han seguido llegando de la mano o, mejor, de la voz de los colectivos privados —en alguna de sus formas— de la escritura del amo, del Crusoe. Uno de los ejemplos es Gloria Anzaldúa, quien intenta quebrar los esencialismos identitarios, dando la voz a los sujetos fronterizos. Este nuevo sujeto heterogéneo, mestizo, mujer, marginal, indígena..., consigue problematizar/cuestionar el concepto de universalidad heteronormativo y patriarcal. Desafía así una estructuración que calaba y cala las voces y los cuerpos de muchos discursos que lo siguen performatizando. Su praxis se ubica dentro del feminismo postcolonial. Y desde ahí entronca también con la de Cha, en aspectos como el del mestizaje idiomático. Anzaldúa<sup>10</sup> reivindica como chicana el lenguaje en la *frontera* y serán así los saltos entre inglés y español los que muevan su escritura; un mestizaje idiomático que muchas veces habita también el náhuatl, mexicano nortño, tex-mex, chicano y pachuco.

### **Las narradoras: cuerpo/voz archivo**

Hay una relación de verdad (de autenticidad) con lo dicho, ante la que el relato oral parece ser más cuestionable que el escrito. La relación con la verdad y la dicotomía que establece verdad/ficción invalida la validez del cuento o del relato como herramienta formativa de subjetividades, afectividades, diluyendo,

10. Anzaldúa (1942-2004) nace en Texas (EE. UU.). Su autobiografía *La prieta* se publica en inglés en la obra *This Bridge Called My Back* (1981), pero quizá su trabajo más conocido sea *Borderlands / La Frontera: The New Mestiza* (1987), en el que combina ensayo, poesía y autobiografía, escribiendo en este entrecruzamiento del español y el inglés.

al mismo tiempo, la importancia de la transmisión. Existe un vínculo ancestral entre el *storyteller* y la mujer, entre la mujer y la palabra, por lo que durante mucho tiempo funcionamos como una especie de archivo vivo, guardianas y eslabones de la cadena de transmisión, donde además el discurso goza también de una fisicalidad: “*the speech is seen, heard, smelled, tasted and touched*” (Minh-ha, 1987: 5).

Este tipo de narraciones orales se asociaron habitualmente con los niños (cuentos) o con las sociedades primitivas, grupos de iletrados, donde *primitivo* significaría “elemental” y, por tanto, nos confrontaban con sujetos igualmente infantilizados (1987: 9). Esto tendrá que ver, asimismo, con una determinada noción de verdad; ya que la idea de verdad en el mundo occidental reposa sobre discursos institucionalizados que emplean criterios uniformizados y que se amparan en lenguajes refrendados por valores de cientificidad (que equivaldría a autenticidad).

Visiones y trabajos de otras artistas y teóricas, como Minh-ha, han continuado insistiendo en el papel que juega la transmisión oral, las narraciones, en la memoria colectiva. En este *tribal archive* resulta significativo como la manera de narrar iba incorporando fragmentos sin citas específicas, que se iban integrando, al tiempo que se mezclaban hechos reales y ficticios. Además, el sujeto narrador anclaba en él su experiencia, hasta el punto de que en la repetición inherente a las cadenas de transmisión, una parte del misterio que envolvía al relato tenía que ver con el hecho de saber, de descubrir si el narrador era testigo, si había sido protagonista o si simplemente fue testigo de un narrador otro —originario— del que emanaba la historia.

Con respecto a Cha, parece que en *Dictée* esté rediriéndonos hacia este modelo de repositorio encarnado; cuestionando al archivo institucional o académico propio del mundo occidental, en el que la palabra no habla, no actúa al sujeto, ni es propensa a la *encarnación*, a que el cuerpo la habite. Así, el papel de las mujeres como repositorio y médium resulta similar al de las musas de las que echaba mano Cha, que eran también médiums en la tradición mitológica, mujeres hijas de la *memoria* que servían de *mediadoras* de los relatos tradicionales; por lo que funcionaban como un archivo vivo que transmite y repite, y es en esta forma que expresan su poder, que es el poder del relato para conectar el tejido social y vincularlo al pasado.



## Referencias bibliográficas

- ANZALDÚA, G. (1999): *Borderlands/La Frontera*, San Francisco, Aunt Lute Books.
- BENJAMIN, W. (2010): *El narrador*, Santiago de Chile, Metales Pesados.
- CHA, T. H. K. (2009a): *Dictée*, Berkeley, University of California Press.
- (2009b): *Exilée, Temps morts: selected works*, Berkeley, University of California Press.
- CHENG, A. (1998): “Memory and anti-documentary desire”, en T. Hak Kyung Cha’s *Dictée*, *MELUS*, vol. 23, n.º 4. *Theory, culture and criticism* (Winter), 119-133. [On-line en la página web de jstor.org].
- (2001): *The Melancholy of Race: Psychoanalysis, Assimilation, and Hidden Grief*, Oxford, Oxford University Press.
- CHO, G. (2007): “Voices from the Teum: Synesthetic Trauma and the Ghosts of the Korean Diaspora”, en Ticineto Clough, P. & Halley, J. (Ed.), *The Affective Turn, theorizing the social* (pp. 151-169), Durham, Duke University Press.
- (2011): “Mel-han-cholia as Political Practice”, en T. Hak Kyung Cha’s *Dictée*, *Meridians: feminism, race, transnationalism*, vol. II, n.º I, 36-61, Smith College.
- CIXOUS, H. (1995): *La risa de la medusa: ensayos sobre la escritura*, Barcelona, Anthropos.
- DE CERTEAU, M. (2000): *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, México D. F., Universidad Iberoamericana.
- DOUGLAS, M. (1978): “Do dogs laugh? A cross-cultural approach to body symbolism”, en Polhemus, T. (Ed.), *The Body Reader: Social Aspects of the Human Body* (295-301), New York, Pantheon Books [Originally published in *Journal of Psychosomatic Research* (1971), 15: 387-390].
- FUNDACIÓ ANTONI TÀPIES (2005): *El sueño del público: Theresa Hak Kyung Cha*, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies.
- JOO, HEE-JUNG, S., & LUX, C. (2012): “Dismantling Bellicose Identities: Strategic Language Games”, en Theresa Hak Kyung Cha’s *Dictée*, *Journal of Transnational American Studies*, 4(1), Santa Barbara, American Cultures and Global Contexts Center. UC. On-line en: <http://escholarship.org/uc/item/19c9k0br>

KIM, E. H. (1994): "Poised on the In-between: A Korean American's Reflections on Theresa Hak Kyung Cha's *Dictée*", en Alarcon, N.; Kim, E.; Yi Kang, H. (Ed.), *Writing Self, Writing Nation: A Collection of Essays on Dictée by Theresa Hak Kyung Cha* (pp. 3-34), University of California, Third Women Press.

LOWE, L. (1994): "Unfaithful to the Original: The subject of *Dictée*", en Alarcon, N.; Kim, E.; Yi Kang, H. (Ed.), *Writing Self, Writing Nation: A Collection of Essays on Dictée by Theresa Hak Kyung Cha* (pp. 35-72), University of California, Third Women Press.

MINH-HA, T. T. (1987): Grandma's Story, en Wallis, B. (Ed.), *Blasted Allegories, and anthology of writings by Contemporary Artists* (pp. 2-30), The New Museum of Contemporary Art & The MIT Press.

— (1989): *Woman, Native, Other: Writing postcoloniality and feminism*, Indiana University Press.

STEIN, G. (1980): *Autobiografía de todo el mundo*, Barcelona, Tusquets.