

TRAUMA. OTRAS FORMAS DE LA NARRACIÓN

POR JULIÁN RODRÍGUEZ

*Posiblemente el mejor modo de comenzar sea hacer un breve resumen de mi historia:
Mi madre abandonó a mi padre cuando yo tenía cinco años y mi hermana era sólo un bebé, y se fue a vivir con gran lujo.*

Se convirtió en la querida de un hombre muy rico... (En aquellos momentos mi padre estaba intentando hacerse rico.)

Cuando ella se suicidó fuimos a vivir con mi abuela durante un par de años.

Volvimos con mi padre, que se compró una granja en Kent y se retiró allí con una mujer joven.

Mi madrastra tenía veintiún años cuando yo tenía once y mi padre cuarenta -ella estaba más cercana a mi edad que a la de mi padre- y mi hermana...

La granja estaba aislada y supongo que resultaba un lugar idílico y privilegiado para crecer.

Fui a una buena escuela.

Las cosas se deterioraron pronto después del traslado. Mi padre constantemente me pegaba ya que yo no cumplía con sus modelos preestablecidos.

Había dos tipos de violencia: la violencia incidental y la violencia formal.

La violencia incidental eran estirones de oreja y en general... yo no lo llamaría mal carácter sino que era algo que ocurría regularmente.

Si, por ejemplo, retrocedías cuando mi padre pasaba, te daba un estirón de orejas y te preguntaba por qué retrocedías.

Si decías que lo habías hecho por si te pegaba, te daba otro estirón.

Eso una y otra vez.

Había también la violencia más formal: "Preséntate en el taller a las 6 de la mañana". Entonces me daba unos azotes en el culo, como siguiendo un ritual.

Era bastante tétrico.

Eso continuó hasta el punto de que...

Mi hermana sufría a medida que crecía.

Cuando llegó a la edad de seis o siete años, empezó a inmiscuirse.

En un momento determinado elaboré un plan para librarme de mi padre porque pensaba que si él moría, como era muy rico, su dinero iría a parar a mi madrastra.

A mí ella me gustaba.

Los tres, mi madrastra, mi hermana y yo, estábamos unidos y nos ayudábamos, así que pensaba que estaría bien librarse de mi padre.

Eso era...

Planeé todo hasta el más mínimo detalle.

Teníamos un viejo tractor con una pala delantera para mover el estiércol.

Era una herramienta muy popular, ya que tenía muchas utilidades.

Comprendí que no me sería difícil.

Más de una vez se había presentado la ocasión, y así me lo imaginaba yo:

Mi padre estaría sentado junto a un árbol, yo iría conduciendo el tractor, colocaría la pala delantera frente a él...

Era muy sencillo poner la tercera marcha, acelerar, soltar el embrague y acabar de una vez.

Mi padre...

A mí no me pasaría nada porque todo sería un trágico accidente.

Un muchacho cuyas piernas apenas llegaban a los pedales, no debería haber ido al volante de un tractor.

Lo planeé una y otra vez y la única razón por la que no lo hice, aunque pensaba en ello continuamente y quería hacerlo, era que me resultaba nauseabundo. Siempre me han dado náuseas los cuerpos aplastados, como creo que le sucede a la mayoría de las personas. Esa es la razón por la que no lo hice.

Hasta ahí llegaron mis pensamientos.

Eso es lo que quería hacer, aunque no era muy consciente de ello.

*Simplemente me parecía una buena solución.
La violencia se acabaría y yo sería feliz.
No lo hice ni hablé con nadie de ello.
He oído a otras personas decirlo, y es cierto que te aterra explicárselo a alguien.
Ahora tengo cincuenta y tres años, o sea, que esto sucedió hace ya unos cuantos años.*

*En aquellos años no había organizaciones a las que acudir ni dónde informarse.
Era imposible hacerlo.
Además, creo que hubiera tenido la sensación de traicionarle, lo cual bien pensado es una locura. ¡Y qué locura! Ahora mismo, sentado aquí, siento que le estoy traicionando.
Me doy cuenta de que yo no era culpable en un cien por cien; pero de todo esto ha pasado ya mucho tiempo.*

Un personaje habla oculto tras una máscara inexpresiva provista de peluca. Responde a un anuncio de la artista británica Gillian Wearing: "Experiencias negativas o traumáticas de la infancia o adolescencia de las que quieras hablar en una película. Tu identidad estará oculta". ¿A qué género pertenece el trabajo final de Wearing? ¿Qué *son* sus obras: retratos o relatos? ¿Pertenece sólo al espacio de lo visual, de las llamadas "artes plásticas"? Muchas preguntas de difícil respuesta. De alguna manera (y no sólo la serie *Trauma*), la obra de Wearing remite a la de otra mujer que se sirve también de fotografías y vídeos, la francesa Sophie Calle. Sobre ésta ha escrito Hervé Guibert: "Ella misma [Sophie Calle] se denomina 'artista narrativa'. Nos cuenta historias con fotos y textos, verdades y mentiras, usurpaciones de identidad, simulaciones". Una de las exposiciones más exhaustivas sobre la obra de Calle, organizada en 1997 por la Fundació La Caixa en Madrid y Barcelona (la misma institución que este mismo año ha mostrado en España por primera vez una retrospectiva de Wearing), fue titulada *simplemente Relatos*.

"Gillian Wearing construye biografías porque provoca el relato en el otro", nos dice Marta Gili. Una provocación similar a la que debió sentir Paul Auster ante la obra de Calle, ya que decidió servirse (hasta casi el plagio) de algunas de las historias de ésta. Pero hay una diferencia importante entre ambas artistas: Sophie Calle, además de a mirar, nos obliga sobre todo a leer, sus instalaciones están llenas de textos, fragmentos de ese relato cuya lectura es esencial para la comprensión total de la obra; Gillian Wearing, en cambio, nos obliga a escuchar. En cierto modo, las dos nos ofrecen procesos tan complementarios como enfrentados: en las obras de la francesa es ella, antes

que nadie, quien nos cuenta: su escritura, digamos, se presenta en primera persona, nada objetiva; en las de la inglesa, son los protagonistas, los personajes, quienes nos cuentan su historia, tal vez porque Wearing necesita servirse de un narrador "en tercera persona", ya que persigue, especialmente, como ella misma ha señalado, la objetividad.

En un texto publicado en 1999 en *Art Monthly*, Brooks Adams insistía en que era precisa esa objetividad para afrontar con éxito (*eficacia*, escribía él) "el relato de los traumas de la sociedad contemporánea". Para narrar el dolor, para narrar la extrañeza, para poner en escena las patologías de esos individuos que no han sabido convivir con ellas. Aunque, ¿no sufrimos todos alguna patología?, se pregunta Lacan en sus comentarios sobre los métodos de la llamada "escandalografía" y a propósito de sus reuniones con el director de cine Roman Polanski en un restaurante parisino en la época en que Polanski rodaba *Cul-de-sac*.

Lacan procuró utilizar la insinuación como factor crucial en el psicoanálisis, insinuaciones ficticias (de hecho, narraciones a la vez que ficciones) que funcionaran como interrupciones en el encadenamiento discursivo de quien (y de lo que) iba a ser analizado. La causa, en términos lacanianos difiere, como ha señalado Craig Saper, de la noción freudiana de escena primordial, y se vuelve una causa con fuerza retroactiva... En resumen, el analista necesita escandalizar a las frágiles construcciones y certezas del ego. ¿Para qué? Para encontrar una historia verdadera detrás de lo aparente, de lo dislocado o "lo torcido", como escribiera a su vez Samuel Beckett. Pero esas insinuaciones resultan muchas veces, y así lo recordaría tiempo después el propio Polanski al recordar sus encuentros con Lacan, sádicas.

Una experiencia traumática de mi niñez que yo recuerde es una vez que iba en el asiento de atrás del coche de mis padres.

Probablemente yo tendría unos catorce años e íbamos de vacaciones.

Quiero decir, mis padres y mi hermana.

Por alguna razón, que no recuerdo, mis padres me hicieron salir del coche, en algún lugar del desierto de California.

Yo tenía catorce años y no llevaba dinero.

No tenía ni idea de dónde estaba.

Sabía que estaba a varias millas de la gasolinera más cercana porque había visto una señal indicativa.

Él me empujó y me hizo salir.

Mi padre estaba muy enfadado conmigo por algún motivo; nunca supe cuál.

Empecé a andar hacia la gasolinera, que había quedado millas atrás.

*Dos horas después apareció el coche.
Mi madre conducía, mi padre iba en el asiento de al lado, refunfuñando.
Ella bajó la vantquilla y me dijo: "Sube y mantén la boca cerrada".
Fue una experiencia muy traumática.
Estaba muy asustado y me daba miedo.
Por aquel entonces, mi padre era un hombre muy corpulento.
Era mucho más fuerte que mi madre y ese incidente fue una experiencia aterradora
para mí y algo que tengo presente en mis recuerdos*

Sadismo, arrogancia, vergüenza. Los tres términos son analizados, a través de ejemplos "prácticos", de relatos, por Elisabeth Ruodinesco en su libro *Jacques Lacan y Cía: una historia del psicoanálisis en Francia* y por Craig Saper en su artículo, casi una apostilla al libro de Ruodinesco en ciertos tramos, "Escandalografía", aparecido en el número que la revista neoyorquina *Lusitania* dedicó a "lo abyecto" en la cultura contemporánea. Ambos autores coincidieron en que los casos clínicos recogidos por Lacan ("historias de caso tradicionales", por decirlo con exactitud) constituyen una suerte de novela seriada que trata tanto de las enfermedades como de la propia literatura, ya que se sirve de algunos mecanismos de ésta para avanzar en los diagnósticos de aquélla. Lacan escribe: "El día 10 de abril de 193... a las ocho de la tarde, Mme. Z, una de las actrices más admiradas de París, llegó al teatro donde debía actuar aquella noche. En la entrada a los camerinos, una mujer desconocida se aproximó a ella y le hizo la siguiente *pregunta*: '¿La señora es Madame Z?'. La mujer vestía, más o menos, un abrigo cuyo cuello y mangas eran de piel; llevaba guantes y bolso; nada en el tono de su pregunta provocó sospecha en la actriz. Acostumbrada a la adulación de un público determinado a acercarse a sus ídolos, ella respondió afirmativamente y, deseando terminar con el asunto, intentó seguir su camino. En ese momento, según la actriz, la mujer desconocida mudó la expresión de su rostro, sacó una navaja de su bolso, y, con el rostro rojo por el odio, levantó el brazo contra ella. Para bloquear el golpe, Mme. Z detuvo la navaja con la palma de su mano abierta y se cortó dos tendones flores de los dedos. Luego, dos asistentes controlaron a la agresora'. Para Lacan y sus comentaristas esta historia es interesante, no sólo porque trata de la relación entre las estrellas del espectáculo y sus seguidores, algo que siempre interesó mucho al teórico francés, sino porque la repulsión del amor-odio y la violencia de la sorpresa ilustran sus tesis sobre la enfermedad y lo escandaloso. "Esta exposición narrativa", escribe Saper, "usa

técnicas literarias como el punto de vista de la actriz, el suspense, la sorpresa (nosotros sabemos de la existencia de la navaja en el mismo punto de la narración que la actriz), los detalles que describen la forma de vestir de la agresora, incluso el detalle 'con el rostro rojo por el odio'. En vez de evitar ese lenguaje obviamente impreciso, Lacan lo aprovecha".

En algunas de sus entrevistas, Gillian Wearing ha declarado que de Lacan le interesan las construcciones narrativas de sus casos (como a Craig Saper en sus análisis del *Hollywood Babilonia* de Anger), y sus apuntes sobre lo esquizofrénico en algunas de sus *lecciones*, quizá porque la esquizofrenia, llamada antaño "demencia precoz", se produce por norma general en la pubertad, y a la pubertad remiten mucho de los relatos-retratos de Wearing: tanto los de la serie *Trauma* como muchos de los de *10-16* o *2 en 1*, en los que "niños que ya no son niños" afrontan la vida presos de ese algo interior ("lo torcido", dijimos antes) que sale a la superficie, mana en el texto que escuchamos y vemos, al construirse la obra.

Todo empezó como un simple juego de "médicos y enfermeras" entre mi hermano y yo. Después mi hermano empezó a sugerirme que le tocara "ciertas zonas y ciertas cosas", lo que para mí, que tenía siete años, era un juego.

Él tenía cinco años más que yo y creo que a sus doce años aquello era un juego de experimentación.

Pero la cosa siguió durante cinco años y después de ese tiempo yo sabía que lo que hacíamos no estaba bien.

Supongo que desde el principio sabíamos que aquello no era correcto ya que era un juego del que jamás hablábamos con nuestros padres.

Era como tener un juego secreto para nosotros dos, y así lo sentíamos.

Yo no me llevaba bien con mi hermano, solíamos pelear.

Me llevaba mucho mejor con mi hermano más mayor.

Con mi hermano mediano, David, que tenía cinco años más que yo, sólo me llevaba bien cuando jugábamos a eso, y por lo que a mi respecta, no quería que se acabase.

Era una manera de estar cerca de él y de tener algo que sólo nos pertenecía a ambos.

Todo siguió igual durante cinco años, hasta que se lo expliqué a una amiga de la escuela y una amiga suya se lo dijo a un profesor.

Llegó a los oídos de la gente de Servicios Sociales.

Me pusieron bajo tutela.

David tenía diecisiete años e iba a ser juzgado, y como yo era menor me pusieron bajo tutela.

Yo siempre fui muy independiente.

Cuando era pequeña me escapaba de las tiendas y le daba un susto de muerte a mis padres. David era muy obediente y para él fue terrible cuando vino la policía y se lo llevó arrestado.

Lo más importante era sacarle de allí y asegurarnos de que no iba a ser condenado a prisión o algún tipo de... a nada más que una multa.

Finalmente sólo fue multado.

A mí me pusieron bajo tutela y entonces mis padres decidieron llevarme a un internado porque Servicios Sociales estaba dilucidando si ponerme bajo tutela total o parcial.

Por ello mis padres pensaron que era mejor llevarme a un internado y así evitar la tutela total, puesto que iba a estar en un entorno seguro, lejos de David.

En Servicios Sociales aceptaron.

Yo tuve la sensación de que mi familia se lavaba las manos y me sentí rechazada.

El día en que iba a entrar en el internado se celebró el juicio.

Yo tenía las maletas preparadas y no sabía si iba a ir a la tutela total o al internado.

En aquellos momentos yo parecía muy fuerte y odiaba la palabra víctima...

Los de Servicios Sociales me decían una y otra vez que yo era la víctima y David el culpable de abusos.

Pero yo no lo veía así, porque a esa edad, doce años, yo aquello lo veía como un juego, algo que los dos compartíamos, una forma de llevar nuestro cariño un poco más allá...

"Signifique quien pueda". Volvamos a un nombre ya citado, al de Samuel Beckett, a algunas de sus preguntas. "¿Cómo puede haber una persona, si quien habla no está seguro de que es él quien habla, si sabe que está formado por palabras que hablan de él?" Volver (y aquí el verbo encierra un doble sentido) a Beckett no *significa* ampararse en él, cubrir mi discurso con un "barniz" interesado, porque quienes parecen remitirse a Beckett no son ni Gillian Wearing ni el autor de este texto, más bien son los personajes de aquella los que lo convocan: unos hablan por boca de otros (la madre por sus hijos, los hijos por la madre: vemos el cuerpo de una mujer pero oímos la voz de uno de sus hijos, luego a la inversa); éstos cuentan lo que han vivido después de sufrir y de dejar de sufrir (borrachos que se divierten y más tarde mueren); aquéllos quieren ocultarse para narrar sus traumas o para encontrar, en medio del desconcierto de la vida cotidiana, un patrón de voz que sea *masculino* (para notarse poderoso, como diría también Lacan) a pesar de la figura femenina que habla: una voz que dé validez a su relato, que lo haga, en definitiva, creíble para los demás. "Todos estamos enfermos", dice uno de los personajes de Gillian Wearing, renunciando a otra interpretación de lo que ha vivido y del mundo circundante.

Algo así le sucede a la protagonista femenina de *Mal visto mal dicho* de Beckett (de un modo que amplifica el mensaje de lo dicho por Wearing a través de sus seres enfermos pero reales, no en vano ella se sirve de algunas propuestas teatrales del autor irlandés para afrontar obras como *Sacha y mamá*), como señala inteligentemente Jenaro Talens: "renuncia de entrada [dicha protagonista] a asumir la coherencia propia de un discurso impuesto que

no le pertenece, y, en consecuencia, sólo puede decir mal lo que ve mal (el ojo está hecho de palabras; su estructura es, por ello, una estructura de discurso y está sometida a sus leyes)".

Pero todo este programa narrativo de Gillian Wearing se adegalza, se radicaliza en su obra *Signos que dicen lo que quieres decir y no signos que dicen lo que otra persona quiere que digas*, de 1992 y 1993, su primer trabajo de relevancia y el que encierra todos los posteriores, en el que elipsis (más perteneciente a la poesía que a la narración por lo general, en las literaturas más conservadoras) e insinuación organizan tanto la puesta en escena como el discurso: decenas de mujeres y hombres de diferentes edades se detienen ante la cámara fotográfica de Wearing, ésta les ofrece a cada uno, por separado o en parejas (amigos, amantes, hermanos) una cartulina y un rotulador; luego los fotografía sujetando esa cartulina a la altura del pecho, con el texto escrito por cada modelo como verdadero protagonista de la obra, como centro del retrato. De hecho, las retratadas son las palabras, que sirven como intermediarias entre nosotros y los modelos.

"Ayuda", pide un policía; "Tengo hambre, Stephanie", dice otro personaje; "La homosexualidad es buena". Incluso "¿Qué es esto?", se pregunta un anciano. Extrañado, confuso. Protagonista de un relato que arranca antes de colocarse frente a la cámara y que continúa al alejarse de ella, como si lo que contemplamos y leemos no fuera más que un corte en la realidad que se nos narra mediante elementos que son al mismo tiempo todo lo que fue, lo que es y lo que será la existencia de cada personaje, víctima, como dice Gillian Wearing, de algo que les sobrepasa.