

ESCRITURAS CALEIDOSCÓPICAS: CLAUSURA DE LA REPRESENTACIÓN PARA UNAS IDENTIDADES IMPROPIAS¹

KALEIDOSCOPIIC WRITINGS: THE CLOSURE OF
REPRESENTATION FOR SOME IMPROPER IDENTITIES

Rodrigo BROWNE SARTORI

Universidad Austral de Chile (Valdivia, Chile)
rodrigobrowne@uach.cl

Resumen: El presente artículo propone una estrategia-escritura *caleidoscópica* que pretende discutir las nociones de representación e identidad. Estrategia que rescata nuevas figuras *entre-deux* contradictorias, ajenas al unido binario del pensamiento oficial. En la discusión se busca, por tanto, clausurar la representación. Esta clausura lleva a que la identidad pierda su pureza y se emancipe de su nombre propio (impropia). La identidad ya no

¹ Agradecimientos: Este trabajo forma parte de una investigación postdoctoral. Ministerio de Educación —Conicyt— Becas Chile. Departamento de Lenguas y Literaturas Romances. Facultad de Letras. Universidad de Ginebra. Suiza.

puede identificar su nombre, nombre sin propiedad ni representación del original.

Abstract: The following article proposes a *kaleidoscopic* strategy-writing that intends to discuss the notions of representation and identity. Strategy which rescues new *entre-deux* figures which are contradictory, paradoxical and alien to the binary one-two of the official thought. The discussion is set to bring the representation to a close. This closure makes identity lose its purity in order to being emancipated from its proper name (improper). Thus, identity cannot identify its name any longer, a name without property neither representation of the original.

Palabras clave: Escritura caleidoscópica. Representación. Identidad. *Entre-deux*.

Key Words: Kaleidoscopic writing. Representation. Identity. *Entre-deux*.

Mi escritura mira. Con los ojos cerrados.

H. Cixous

La verdad, acaso, no dice nada.

J-L. Nancy

Cuando Jean-Luc Nancy (2006) se refiere a la película de Claude Lanzmann *Shoah* (1985) lo hace, en clara sintonía con su director, para exponer, entre otras cosas, la invisibilidad de un holocausto a través de testimonios actuales que formaron parte —en carne viva y de un lado o del otro de la línea— de ese exterminio. Éste antepone, en su análisis, la noción de exterminio a la de carnicería, hecatombe, masacre y devastación, ya que en ellas no se encuentra la obsesión por ir al extremo, por no dejar que nada sobreviva, por aniquilar...

Aunque la traducción literal de *Shoah* pueda ser catástrofe, holocausto, aniquilamiento o destrucción, Nancy asegura que la noción no se parece directamente a ninguna otra cosa y que es necesariamente oportuno conservarla desde este desconocimiento, esta *desemejanza*, dándole una fuerte car-

ga de innombrabilidad que pueda jugar con los límites o emancipaciones de sus potenciales significantes. En su reflexión, también deja en claro que este concepto para él no es, por muchas traducciones que pueda tener, un nombre definido y perfectamente estipulado. No es —siquiera— una palabra que provenga de otra lengua.

Para Nancy la *representación prohibida*, lo innombrable de *Shoah*, es como un soplo-*souffle*. *Shoah*, como no-palabra que se desliga de otros calificativos para pronunciarse como un nuevo *souffle coupé*. Un soplo entrecortado, un soplo *entre...* frente a un lenguaje absoluto de los nombres constituidos sólo en una copia sonora y deficiente (Enaudeau, 1999), des preocupado de lo heterogéneo y de las diferencias de lo no-idéntico. Los nombres, desde su innombrabilidad, se pueden entender —si se mira desde un giro semiótico-crítico— en lo que aproxima Hilia Moreira (1998) a una estrategia *caleidoscópica* que siempre da vueltas, se pierde, va y viene y no solidariza con la naturaleza del panóptico. Al contrario, se ve como significante, rescatando figuras nuevas, contradictorias, paradójicas, ajenas y, por este mismo último efecto, próximas y complementarias a las ya convencionales, reconocidas y establecidas.

Para Nancy, lo que conlleva lo nombrable/innombrable es un punto bastante específico, ya que asegura que el haber entendido *Shoah* como holocausto o genocidio judío es sólo una forma de extraviarla y dejar su sentido a la deriva. Esta distracción fue la que primeramente salió a flote, llegó mucho más allá de los límites de su propia configuración, puesto que fue un soplo para todos aquellos que estuvieron y sintieron los campos de concentración. Un soplo judío que se extrapola al gitano, al enfermo, al esclavo, al comunista, a un preso común, etc.: «el judío es la canalla, un musulmán, un *Mensch*, no importa quién» (Nancy, 2006: 74). El soplo funciona como una expiración-inspiración que no es parte ni de la memoria, ni del olvido, fuera de la dimensión de la historia de la tradición y sin puntos de referencialidad. Actúa como un hueco, un soplo intermedio *entre-deux*, en el entre-dos que se presenta como puntos suspensivos... en un suspenso que acusa a una humanidad desacreditada e indigna: *inhumana*. Este acto de resistencia, esta piedra que se lanza, es producto de la no-palabra soplo entre-cortada.

Como se puede apreciar, se trata de hablar de un concepto que carece de un significado. Un concepto que interviene esas versiones, interpretaciones y traducciones que están en la búsqueda de sentenciar, acaso, una verdad. Contra aquel amén que, al construirse a sí mismo, potencia y valida una pura y santa verdad, ignorando todo lo que no puede reducir a su único y acepta-

do lenguaje. No hay que perseguir lo justo ni lo verdadero. Es necesario buscar una idea completamente diferente y en otra parte, en el entre-dos *souffle*...

Que entre-la/os-dos se produzca algo nueva/o, que no está ni en la/o una/o ni en la/o otra/o.

Para ello es vital que participe el azar, ese carácter de incertidumbre tan latente en nuestros tiempos y próximo a esa desemejanza que busca clausurar a la representación y sus enclaustrantes canonizaciones. La representación como productora de verdad cumple una labor fundamental en el contexto de una regeneración de la raza. El ario es el representante de la estirpe de los fundadores de civilizaciones. Una civilización no es más que la conformación de un mundo a partir de una representación. «El ario es el representante de la representación, en términos absolutos, y es en este preciso sentido que propongo hablar de “suprarrepresentación”» (Nancy, 2006: 44). La suprarrepresentación se desarrolla por completo en la presencia total, en la presencia manifestada como réplica contundente de la revelación monoteísta, con todas las certezas figuradas que ella implica y fuera de toda potencial no-presencia.

Por su parte, para Hitler el judío era el representante de la representación, pero en sentido opuesto: ordinario y peyorativo. La representación está viva y no se anula para el nazismo. El judío es la destrucción de la representación subsumida en su molde suprarrepresentacional: «yo te extermino porque tú infectas el cuerpo y la faz de la humanidad, porque la representas vaciada, desangrada de su presencia» (Nancy, 2006: 49). La representación prohibida —que funciona, a su vez, como intermedio entre-dos partes— pone en suspenso el ser-ahí para dar pase a la ausencia o al sentido o, en consecuencia, a la ausencia de sentido [*absens*]². Llegando a un nivel como el del film *Shoah* que en su propia y particular puesta en escena no hace más que no poner nada en escena. Fuera de la escena representada: irrepresentada o no-representada.

Lo semejante está aliado a la representación, que, a su vez, busca la perfección y lo fielmente trasladado a su doble. Foucault (1989) lo explica cuando —mucho después de su discusión al respecto en *Las palabras y las*

² *Absens* juega entre la ausencia de sentido (*ab-sens*) y la ausencia (*absence*). En francés, al pronunciarse, suenan, deconstructivamente, de la misma manera. Esta referencia se la debemos a la traductora del texto de Nancy, Margarita Martínez. En las próximas páginas haremos de nuevo y brevemente referencia a este *juego de palabras*.

cosas (1966)— trabaja sobre la obra de Magritte *La trahison des images* (1929), en cuyo lienzo aparece una pipa pintada con un texto que en su parte inferior pone: *Ceci n'est pas un pipe/Esto no es una pipa*. Magritte es sencillamente categórico al sentenciar, luego de la popularidad que obtuvo este cuadro, lo siguiente: si hubiese escrito «esto es una pipa», ¡hubiese mentido!



Aparentemente, Foucault cuestiona a Magritte (en comparación con Kandinsky o Klee), ya que, en principio, el artista respeta la imposible disociación entre semejanza y afirmación. Asegura que su pintura parece acoplada a la rigidez de las semejanzas, llegando incluso a multiplicarlas voluntariamente para así confirmarlas. Al final, Foucault se retracta y define su cuestionamiento sólo como una apariencia, ya que considera que Magritte no está ajeno a Klee y a Kandinsky, explicando que constituye, frente a ellos, una forma opuesta y complementaria. Magritte logra desordenar la imagen, desemejar su minuciosa semejanza y, en consecuencia, activar un nuevo espacio/hueco. «Magritte deja reinar el viejo espacio de la representación, pero sólo en la superficie, pues ya no es más que una piedra lisa que porta figuras y palabras: debajo, no hay nada» (Foucault, 1989: 61). El pintor, por tanto, ayuda a liberar la pintura de esta norma de igualdad representada y actúa por disociación, rompe vínculos, establece su desigualdad. Con esto, prolonga indefinidamente lo semejante-desemejándolo y, al mismo tiempo, lo exime de cualquier información que intente imponer a qué se parece. Emancipa, como buena representación, la copia del original.

Magritte logró disociar la similitud de la semejanza y, además, las confrontó. La *semejanza* necesita de un patrón: como un elemento original que ordena y enarbola todas las copias que de él se pueden hacer. Lo *similar* in-

dica que se desarrolla en series que no tienen ni comienzo ni fin, que no se pueden recorrer en ningún sentido definido, que no poseen jerarquías, si no que se diseminan de pequeñas diferencias en pequeñas diferencias: «La semejanza sirve a la representación, que reina sobre ella; la similitud sirve a la repetición que corre a través de ella» (Foucault, 1989: 64). La similitud coquetea con el simulacro y todas las consecuencias posmodernas que éste podría acarrear. Condición que para muchos hay que atender con especial cuidado.

El *Esto es una pipa* se esconde sigilosamente en la representación semejante y se convierte en el *Esto no es una pipa* de una similitud (desemejante) en permanente circulación y con un mayor grado de riesgo e impredecibilidad. La representación queda clausurada porque no posee un referente, una matriz, un patrón, un modelo, sino que, por el contrario, la similitud transgrede a la semejanza y se divorcia de ella. La clausura diría que detrás de cada pipa representada hay una nueva pipa que no se asemeja/ni es la anterior.

La semejanza se alinea y ordena con el que tiene que acompañar y representar. Lo desemejante, por tanto, es aquello que falta a la representación, de nombre propio y copia que pretende ser idéntico e identificado con el original. Lo representado busca ser el original y quisiera confundirse con él. Por ello, la pipa no es una pipa. Ésa es la sentencia de Foucault desde Magritte. Ese acto de representación sagrado anhela ser LA pipa. Pero, por lo mismo, ya no vale su representación porque nunca será el original, clausurándose³.

De esta forma, se difumina el anclaje base en el cual descansar, del cual agarrarse como padre tutelar. La muerte del padre y de la fuente total. La hipótesis de lo igual se desnuda a la intemperie, producto de un trayecto nómada, expuesto a la versatilidad y apertura que imprime al poder tener acceso

³ Si abogamos por una ambigüedad entre-dos que surge de la clausura de la representación, Enaudeau lo hace desde una tribuna que la devela como un *hueco* donde se produce este trance. El hecho de no poder ser lo mismo que lo presentado, la libera otorgándole un carácter original —que no es igual que su modelo—, aunque que la emancipa de éste. «Pero, repitámoslo, la representación es originaria, no tiene antes ni afuera [...] La representación permite «ver» un invisible que no es la esencia inmaterial y verdadera de las cosas [...] Porque el mundo no tiene otra presencia que el cuadro que se erige de él, representación en la cual por principio se divide y delega. Todo comienza con los sustitutos, es decir, no comienza. Lo único auténtico es el sucedáneo, imagen o palabra [...] Lo real no está dado, lo confeccionamos en figuras cambiantes. Ninguna será verdadera, la representación no tiene modelo, no reproduce nada, hace por sí sola todo el original, ella es la creación. Pero está dividida, se difiere por siempre» (Enaudeau, 1998: 14 y 131). Este punto es, sin duda alguna, parte de una experiencia «paradójica» que el mismo concepto plantea en todos sus niveles y cuyo fin es elaborar una crítica necesaria a los discursos de autoridad producidos por la metafísica occidental.

a muchas e ilimitadas lecturas. No a una lectura direccionada e inducida. «El trayecto nómada hace todo lo contrario, *distribuye los hombres (o los animales) en un espacio abierto*, indefinido, no comunicante» (Deleuze y Guattari, 2002: 385).

Dicho cambio confunde a la teoría clásica de la representación, la del lenguaje decimonónico y los discursos sobre la identidad y, por lo mismo, tiene efectos directos en el sujeto social. Esto se debe a que se reciben mensajes donde los objetos ya no pueden ser, necesariamente, parte de un mundo material —representado en el lenguaje—, sino que se dejan llevar por el flujo mismo de nuevos significantes (Talens, 2000).

En concordancia con lo expuesto y en lo que ella llama «semiótica como caleidoscopio», Moreira (1998: 10) habla de lo que sucede antes del asco, antes de la convención lineal y cultural (o de otras culturas)⁴ que definiera qué es y cómo se acuerda lo asqueroso y repudiable. Su trabajo es una apuesta que explora sobre el significante como producción y modificación de la significación originada en las culturas. El discurso estudia al *homo demens* y al *homo ludens* por su carácter de insensato y jugueteón que está más próximo a la no-linealidad que al discurso semiótico formalizado.

Lo caleidoscópico lo presenta como una forma irregular de multiplicación de imágenes que —al ir moviendo el tubo caleidoscopio— llevan a un caprichoso e impredecible número de dibujos. «El número de estas formas continúa creciendo a medida que disminuye el ángulo de los espejos, lo cual proviene de que los rayos luminosos sufren de un espejo a otro un número creciente de reflexiones» (Moreira, 1998: 10). Moreira opta por la figura del caleidoscopio porque considera y acepta las imágenes desde *ideas, nociones e impresiones* que se confrontan, a fin de cuentas, a las establecidas reglas, modelos y normas de una semiótica representativa, solidaria con la semejanza y amiga de dictámenes, veredictos y conductas.

El flujo de los significantes se puede explicar, por tanto, en la caleidoscópica e indefinida innombrabilidad de *Shoah*. No-palabra desemejante que nunca será nombrable para que no se vuelva esencia en ningún momento, para que no se identifique y no le exijan representación, en cuanto en tanto no debe tener traducción literal. Que no haya identidad que le imponga cómo se debe escribir, pronunciar y presentarse. Por eso, no se quiere iden-

⁴ «Pero, sobre todo, me agrada la imagen de *kalós*, bello. Y la posibilidad semiótica de levantar, dignificar y hasta embellecer cualquier elemento, por neutro, humilde y hasta despreciado que lo considere una cultura» (Moreira, 1998: 10).

tificar su nombre, nombre sin propiedad ni origen. No al nombre propio, ya que este rótulo de pertenencia y su fanatismo paranoico fue lo que llevó al exterminio, a este exterminio expuesto por sus protagonistas en los quinientos sesenta y seis minutos de *Shoah*: «después de todos los antijudaísmos y los antisemitismos de la historia occidental» (Nancy, 2006: 11) porque el exterminio fue, principalmente, judío. Tenía nombre y apellido. Buscaba un perfecto mecanismo de representación. Aunque imposible —más que en la cabeza de la autoridad de la época—, la pipa representada tenía por obligación que ser una pipa (y la misma). Como una ficción real de lo representado. Sin vuelta atrás y con fatal exterminio incluido.

Alfredo Jaar, por ejemplo, transgrede la propia construcción de identidad y su representación idealizada por Estados Unidos al exponer —en una pantalla de publicidad gigante y luminosa emplazada en el edificio *Times Square* de Nueva York— la instalación *Un logo para América* (1987). La iniciativa expone el contorno del mapa de USA, es decir, los límites territoriales de ese país con un texto que se proyecta sobre él mismo, diciendo: *This is not America/Esto no es América*. En la evidente alusión a que los márgenes representados son mucho más amplios, interculturales y de tonalidades varias que aquellos circunscritos dentro de lo que un sector reduce a ese territorio. USA = América: un mero ejercicio reduccionista de representación logocéntrica. La relación directa de *This is not America* con *Ceci n'est pas une pipe* cae de cajón y es irrefutablemente sintomática a las pérdidas de identidad y sus estereotipos, a las clausuras de la representación y al juego de las desemejanzas.

La secuencia es clara. La imagen no es lo mismo ni lo otro⁵:



⁵ Mayor información sobre este artista y su trabajo en <http://www.alfredojaar.net>.

Luego, América ¿es esto otro? ¿Esto (no) es América? ¿Qué diría Jaar si fuera Magritte?



La cuestión de la identidad no es un tema menor y su discusión ha copado miles y miles de trabajos e investigaciones. Jaar ironiza desde el arte y denuncia una situación descontextualizada en el uso. La *Shoah* acusa cómo una identidad pseudoperfecta impulsó un exterminio. La identidad de uno se construye en su relación con la de otro. En la relación inter-identitaria se define quien puede más o menos en ese encuentro. Quien puede pasar-sobre el otro. En el exterminio, unos decidieron que esos otros eran anormales y que su fin prioritario era eliminarlos. Los otros eliminados, entonces, fueron víctima de la construcción de unos que se definieron e identificaron como raza aria frente a los otros que fueron tildados de no arios, no normales e inferiores: contaminados y mezclados. No cabían dentro de los límites de una representación aria y menos de un original con características puras, pulcras y perfectas. *Esto no era la raza aria*. Entonces ¿cuál era? ¿quién o qué la definía? ¿había representación o ya estaba clausurada?

Derrida sostiene que el *teatro de la crueldad* anuncia el límite de la representación y avizora, por tanto y como ya se precisó, su clausura. A partir de este carácter de irrepresentabilidad logra proyectarse a la vida misma: «La vida es el origen no representable de la representación» (Derrida, 1989: 320) y por ello es necesario terminar y criticar el concepto *imitativo* del arte en general. Queda de manifiesto que, a pesar de basar su postura en Artaud, la mirada desarrollada no sólo es imprimible en el arte, sino a lo largo de la cultura occidental, yendo más allá del caso de la tecnología netamente teatral y descansando en ella como fuente indispensable para aproximarse al conflicto en cuestión.

El arte y el cine, en este caso, y en muchas otras ocasiones como se puede apreciar con *Shoah*, se prestan para adelantar ciertas situaciones que suceden en nuestros tiempos y que no son lo suficientemente consideradas por los estamentos oficiales. Oficialidad que, por lo general, define de manera arbitraria los originales y sus representaciones (aceptadas) de una identidad determinada, por mucho que ésta —y aunque varios ojos no lo quieran ver— esté lo suficientemente mezclada y contaminada como para preguntarse a sí misma el carácter mono-identitario que le interesa impregnar.

Guardando las diferencias con el film *Shoah* y en el marco de un proyecto con fines por completo distintos, pero con un espíritu que invita a dilucidar lo que está pasando, con un espíritu de resistencia contraidentidad homogénea e inspirado en la vida cotidiana-migrante, la asociación *vis-Agenève*⁶, compuesta por extranjeros de varios lugares del mundo instalados en esta ciudad fronteriza de la Suiza Romande, ha logrado montar un proyecto de difusión de *situaciones*⁷ migrantes o de migración, a partir de sus propias experiencias como ajenos y prestándose —ellos mismos— para dirigir, producir, coordinar y actuar en cada uno de los cuatro cortometrajes que públicamente se estrenaron en la sesión denominada *Journée Migration au Cinéma* en junio de 2010.

Lo curioso de estos *realizadores* es que, más allá de su carácter de extranjeros, cumplieron labores de unos y otros a la hora de comprometerse con el proyecto. Fueron capaces de representarse —en el acto de interpretar— a sí mismos pero también a los otros y, desde la experiencia cinematográfica ficción-realidad, jugar y deslavar sus propias identidades. Identidades que, por ejemplo, se comenzaron a disolver cuando un negro africano (Akou) habla francés con acento de suizo y el suizo (Michel) lo hace con acento africano⁸. Se invierten los papeles para poner en el tapete el conflicto de los *sans papiers*.

⁶ *visAgenève*: concepto que juega con *vis à Genève* —vive en Ginebra—, una incitación o una orden y *visa Genève* que retoma el problema de la visa y la idea de que para vivir en Ginebra se debe otorgar una visa de facto. Sin necesidad de un *permiso para vivir* en este lugar.

⁷ Se aplica, en este caso en específico, con toda la carga *situacionista* que tiene la palabra. «Hemos de dirigirnos a un más allá de la cultura actual mediante una *crítica desengañada de los dominios existentes* y mediante su *integración* en una construcción espaciotemporal unitaria (situación: sistema dinámico entre un medio y un comportamiento lúdico) que verifique un *equilibrio superior entre la forma y el contenido*» (Potlatch. *Internacional letrista (1954-1959)*, 2001: 120).

⁸ «Akou & Michel» de Mónica Granda, Franklin Herrera, Sidi Moumounta y Vicky Ordoñez. *Journée Migration au Cinéma*. Sábado 5 de junio de 2010. Salle Ardití, Avenue du Mail 1, Genève. Agradecemos esta información y la invitación a participar en la actividad a la Dra. Valeria Wagner de la Facultad de Letras de la Universidad de Ginebra.

La imagen del mismo y el otro se pierde en la intermediación, en el intercambio entre un buen número de *sans papiers*. La identidad se torna promiscua y se diluye entre tanta mezcla, entre tanto color que se desordena en un desteñido que va creando nuevas, radiantes y potentes tonalidades. Es la riqueza que ofrece la mixtura. La mezcla propiamente tal. Algo nuevo que se produce de entre-las-dos (y muchas más) identidades. No están ni en la una ni en la otra. Un nuevo caso de *entre-deux* que se confronta a una identidad que es fiel a la imitación para así referirse, cada vez más, a lo mismo.

En este punto en especial, la mayor cantidad de ejemplos pueden encontrarse —quizás— desde la poesía, sobre todo si es una poesía deconstructiva y combatiente frente a los constructos de los significados trascendentales. Por lo general, dice Moreira, el artista —para este caso con las sensibilidades del poeta y dentro del juego caleidoscópico— siempre tiene entre ceja y ceja denunciar y develar el patio trasero de nuestras sociedades. Recupera y pone en cuestión lo que se esconde debajo de la alfombra a la hora de contar el cuento. Indica que la poesía no puede confundirse con un trabajo netamente intelectual, ya que no es sólo tarea cultural lo que se realiza en ese acto de escritura. La poesía «es bisagra entre cuerpo, sensualidad, arrobamiento, éxtasis que va más allá de lo orgánico, y cultural como organización y producto de la sociedad» (Moreira, 1998: 107). La poesía, en el marco de la semiótica, retira a la representación, ya que entre sus escrituras se vislumbran *homo ludens* y *homo demens*.

Escrituras caleidoscópicas que vigorizan lo reprimido y retocan las leyes codificadoras de la estructura social. Estructuras que esconden la mugre, el desperdicio, lo inmundado debajo de la alfombra. Las fórmulas propuestas por el poeta —que no como autor— juegan con las sintaxis e, incluso, con la poética. Un poema no sólo es diferente a otro, sino que también es distinto en sí mismo al ser leído en lugares y situaciones diferentes y, por lo tanto, es posible leerlo desde otro lugar, desde algo nuevo, desde el entre-dos. Este otro lugar no busca, solamente, lo que existe en un texto, sino que pretende, sin modificarlo, conectar las piezas desde una lógica heterogénea, cambiando el sentido [*absens*] de lo interpretado.

De *Ars poetica* (1972-1973), rescatamos sólo un ejemplo de Talens (2002: 207):

Chercher humblement à faire plaisir?
Los cuerpos que transmigro incoloran mi piel.
Es el estrago de una primavera
que yo decido primavera....

Desde este punto de vista, explica Túa Blesa, se ponen en crisis los modelos unitarios, los códigos, la idea de centro, las ideas estructuralistas y se habilita un desdoblamiento, una fragmentación, un despliegue, «una deconstrucción generalizada, y recordemos inmediatamente que Jacques Derrida advirtió que allí donde hay deconstrucción, hay goce («jouissance»» (Blesa, 2007: 118). Se resquebraja la armonía de un significante cada vez más sedentarizado y estandarizado. Por eso, la genuina poética (la de *Ars poetica*, por ejemplo) perturba como lo hace un loco, un perdido, un marginado, un migrante que cumple con la labor de revisar y acusar lo que acontece en el patio trasero de la sociedad (Moreira, 1998). Con esto se puede reconstruir, se puede plantear otro orden diferente del correspondiente a la lógica establecida de la representación que permite, en este caso con la poesía, verla y leerla desde otra-escritura. Un lugar donde el lector es un coproductor y no un receptor pasivo (Talens, 2000).

Acto seguido y en concordancia, caben las siguientes preguntas —repetitivas y un tanto monotemáticas— que derivan de las discusiones y los ejemplos anteriores: ¿Dónde queda la representación? ¿Hay realmente representación o son puros originales? ¿Cuál es la estricta labor de la clausura?

Se clausura al desplegarse, al igual que las identidades de cada uno de los migrantes-actores de *visAgenève*, al mezclarse entre sí y cambiar las tonalidades. Al abrirse en espacios de interacción donde, en el diálogo, se sale del hermetismo identitario para apuntar hacia otras direcciones: transversales, plurales y, estimuladamente, dialógicas. Casi como un pliegue que envuelve y se deja envolver por medio y a través de otras especies y organismos de manera ilimitada. Es decir, las identidades van plegándose hasta fines ilimitados como producto de sus resultados, encuentros, mixturas y roces. Pliegues que de tanto plegarse comienzan a desmitificar a la esencia-identidad que sólo quiere ser representada.

En cuanto a esta representada esencia-identidad, Enaudeau (1999) es lo suficientemente precisa al anunciar que el objeto de estas grandes lógicas institucionalizadas es controlar hechos y acontecimientos, a través de formas identitarias fijas y delimitadas, simplificando la complejidad a su mínima expresión y dejando lo real sintetizado a simples signos que deben circular entre conceptos definidos y nombres establecidos. Todos formados en línea y siendo, en cada minuto, supervisados. Cuestión, además, que se vende como un acto ilimitado de libertad y de éxtasis social. Otro caso de lo paradójico de la representación que bien explica Cixous como parte de una identidad que no encuentra.

Cixous, en una crisis de representació de identitat, denuncia i se cuestiona sobre su origen i sobre la obsessió que hay en Occidente por definir de dónde soy-yo. Cuando le preguntan por sus antepasados los galos, se acuerda de su Argelia de nacimiento y de sus ancestros que vivieron en España, Marruecos, Austria, Hungría, Checoslovaquia y Alemania. También recuerda que sus hermanos de nacimiento son árabes... y se pregunta ¿dónde estamos en la Historia? «Yo soy del partido de los ofendidos, de los colonizados. Yo (no) soy árabe. ¿Quién soy? Yo ‘hago’ la historia de Francia. Soy judía» (Cixous, 1995: 25).

Entonces, dos puntos: ¿Dónde está la identidad? ¿De dónde yo soy y de dónde vengo? ¿Dónde queda la identidad tan representada desde su propio origen? Los pliegues *entre-deux* pretenden aproximarse a esta cuestión tal cual como lo hicieron y lo hacen con la representación y sus paradojas.

Una de las características de este pliegue que habilita una clausura, que jaquea a la identidad de purezas y localismos es que nunca su repliegue, el eterno retorno del doblez, será el mismo. Celebra también la diferencia. No es ni mismo ni otro. Deleuze (1989) explicaría que no hay pliegues regulares. Así es como el pliegue siempre estará entre-dos pliegues. No se trata de un pliegue en dos, sino que un *pliegue-de-dos*, *entre-dos*, como una diferencia que se diferencia. Los pliegues son espacios intermedios. Las identidades se pliegan hasta perderse, hasta anular y desemejar su propia representación. Van de organismo en organismo, de cosa en cosa, no se detienen en ningún momento, se encuentran en una permanente ebullición que es atravesada por su fractura y deriva. La identidad también se clausura.

A través de la escritura es necesario plegar y desplegar, en el eterno ejercicio, al pensamiento lineal y su tendencia a universalizar. La universalidad pensada en términos de identidad representable por referirse a sí misma (yo-sujeto-sujetado), «he aquí, probablemente, el fondo del cual proviene la posibilidad del “judío” y de un deseo de su “exterminio”» (Nancy, 2006: 13). Es necesario destronar a la metafísica occidental. La reina del significado trascendental. La línea recta es siempre igual y en ella sólo se representa. Sobre la metafísica, Enaudeau precisa que ésta se deja convencer por las visiones que ella misma crea, «al punto de creerlas más reales que lo real, de creer que ese conocimiento es objetivo, desinteresado» (Enaudeau, 1999: 98). Aunque sigue siendo una representación que le inventa el mundo que quiere ver, dejando de lado su plegable impredecibilidad y embriagándola de un perfecto mundo verdadero, libre de contradicciones y ambigüedades. Lo mismo sucede con la representación. No importa que sea un nuevo original.

Sólo importa que re-presente. Por ello es inminente su clausura y prohibición.

Para Deleuze, el pliegue es sintomático a esas cosas y pensamientos que se activan y desarrollan en los medios. Por eso, invita a instalarse en ese hueco: «pues es ahí donde se produce el pliegue» (Deleuze, 1996: 254). Un conjunto multilíneal y multi-identitario conlleva a un doblez, a un cruce o a una desviación que se anuncia entre tantas más... En contraposición a la metafísica, los pliegues cambian, se difieren, son impredecibles e inesperados. Las identidades universales son víctimas concretas de esta no-linealidad que des-pliega a los centros y rompe los límites impuestos por la metafísica. Como la obra de Jaar que cuestiona los límites de la representación de América reducida a USA. Es el caso práctico también de la asociación de migrantes *visAgenève* y sus cortos.

El performativo trabajo de Jaar calza con lo indicado por Deleuze en relación con el arte informal. El arte informal puede dar con la alternativa de funcionamiento entre-dos artes: pintura-escultura, escultura-arquitectura, arquitectura-cine, cine-música, para, posteriormente, dar paso a una conjunción entre las artes como es la *performance* que atrapa al espectador en ella misma: «dado un potencial, hay que elegirle otro, no cualquiera, sino de tal manera que entre los dos se establezca una diferencia de potencial que produzca un tercero o algo nuevo» (Deleuze, 1996: 240).

Sin ir muy lejos y a estas alturas, se puede observar que uno de los temas que pesa a la representación es la linealidad de la historia. Punto que los investigadores antes citados invitan, sin tregua alguna, a discutir. La historia lineal, por ejemplo, ha hecho que se ponga el *texto* a los pies de la representación, del sujeto, del sentido, de la verdad siempre y de forma permanente. Para Philippe Sollers, esta linealidad es la que ha definido los nombres: mística, erotismo, locura, literatura, inconsciente, etc. En el marco de un llamado a un cambio inapelable, se rebate al interrogarse estas calificaciones y se invita a sacar el pensamiento de esas barreras que se acomodan en los sistemas donde todo reina a la perfección y sin mayores contradicciones y cortapisas. «Ahora bien, yo pienso que el rasgo distintivo de este pensamiento es la multidimensionalidad, la que precisamente la escritura, y no la palabra, descubre y entraña» (Sollers, 1978: 7).

La teoría entendida como lectura y posibilitada a través de una escritura que asume esta tensión e interviene en el concepto *texto*: el texto es parte de una *dualidad* que produce... Hay siempre dos instancias para un texto que sólo existen en ese contexto dual, que, a su vez, lo divide de forma expo-

nencial y categórica. No hay texto si no es dentro de esta lógica. La escritura como parte de esta ruptura no se deja reducir a la noción tradicional y fiel a la representación del *texto escrito*, ya que lo escrito es sólo y permanentemente una parte más de ella misma. «Hace de la ruptura la intersección entre dos conjuntos» (Sollers, 1978: 11), juega con los deslizamientos y desbordes de las reglas canonizadas del *texto escrito*.

La teoría, por tanto, dispone de las condiciones que clausuran fijaciones textuales representacionales, de obra, autor y, por supuesto, literatura. Literatura enclaustrada dentro de ciertos límites que la tienen total y completamente confinada, al igual que al campo cultural en el que circula y participa. Con esto se logra salir, por lo menos desde y con la teoría, de «una especie de inmensidad escrita que la cultura —instancia necesaria de la represión— habría tenido únicamente por función alinear y apagar» (Sollers, 1978: 6). Ésta es la situación necesaria para estimular un actuar revolucionario, que, a finales de los sesenta, ya estaba en curso de cara a una opción desemejante e intermedia. Para Artaud, esta revolución debe ser una fiesta. Una gran fiesta sin tapujos ni imposiciones. Los límites que se imponen en los discursos institucionalizados como representado/representante, significado/significante, autor/lector, director/actores, etc. son prescripciones inducidas por el miedo al peligro de la fiesta y sus consecuencias (Derrida, 1989). Por tanto, no debe prolongarse la distancia y la separación de la representación. La fiesta de la crueldad levanta las barreras de unos y otros, habilitando estrategias *entre-deux* y accediendo a una escritura caleidoscópica que implica un grado de suplementariedad y un cambio radical dentro de la estructura de la representación, construida bajo las fórmulas de la Modernidad.

Como ya se ha dicho con Sollers, en cuanto a la historia lineal y dentro del desarrollo de la metafísica occidental, la escritura —al igual que las alteridades: el caso de la judía— ha sido lo suficientemente vilipendiada y rebajada como para, rápidamente, hacerla y hacerse otra invisible, hacerla desaparecer y exterminarla. Invisibilidad que, a su vez, la lleva a crear mecanismos de resistencia que levantan suspicacias y preocupaciones en los discursos de autoridad que se ven incomodados, presionados y molestos por esta diferencia. La escritura no pasa desapercibida por muy no-visible que sea; aunque el hombre normal y cultivado la haya descartado como al misticismo, a la mujer y a la obscenidad. La invisibilidad de estos elementos preocupa y atenta contra la verdad. Otro paso para desencadenar una nueva, desde su clausura, representación.

He ahí una escritura que debe dejarle lugar al muerto-invisible para que no quede en el olvido; para que, a través de ésta, se reivindicquen los desaparecidos, como lo hacen, sin ir muy lejos, las abuelas y madres de la Plaza de Mayo en Argentina y toda multi-identidad que ha quedado ignorada en las afueras, como, por ejemplo, los pueblos ancestrales de gran parte de los países de Latinoamérica (que también es América).

Acentuando esta diferencia de y con la escritura —habilitada como parte del giro deconstructivo y a la luz de las lecturas de Rousseau— Derrida indica que la distinción entre *necesidad* y *pasión* se justifica, lisa y llanamente, por el concepto de pura naturaleza. Explica, en este contexto, que la *dispersión* es la base esencial de dicho estado y que la necesidad se manifiesta —de hecho— antes o después de la pasión, repitiendo o prolongando la dispersión original, es decir, la esencia del estado de pura naturaleza. «La dispersión, como ley del espaciamiento, es por tanto a la vez la pura naturaleza, el principio de vida y el principio de muerte de la sociedad» (Derrida, 1998: 345). Frente a su disposición basal, la dispersión no puede pasar desapercibida por mucho que quiera explicarse que el origen metafórico del lenguaje se considera como la trascendencia de la necesidad por la pasión, sosteniendo, con esto, la idea primigenia de un sistema lingüístico debidamente figurado y preestablecido. Esta metáfora es, por tanto, y sometida al orden de las ideas, el punto de encuentro del significante con el significado: *el signo representativo*. «Entonces el sentido propio será la relación de la idea con el afecto que ella *expresa*. Y la *inadecuación de la designación* (la metáfora) es quien *expresa propiamente* la pasión» (Derrida, 1998: 347). Este cruce semiótico, donde la pregunta se centra sobre la autoridad del significado y sus atribuciones representativas hacia el significante, lleva a pensar obviamente que el signo es parte fiel de la tradición logocéntrica que asegura como instrumentos centrales al lenguaje y a la razón.

La crítica derivada de las reflexiones de Rousseau y su tendencia cartesiana a observar esta cuestión, hace que Derrida busque un ejemplo que, desde este intelectual, le ayude a sintetizar lo antes complejamente expuesto. Si en una situación determinada, el miedo conduce a un personaje cualquiera a ver *gigantes*, siendo que todos los que están allí son hombres (no gigantes), el significante será una metáfora, pero, a su vez, ese mismo significante —para quien ve— será propio, siendo una expresión *propia* del miedo que siente el protagonista que observa timorato. No es el concepto gigante el que provoca el miedo en el personaje, sino que, en definitiva, es sólo la idea de la pasión por sí misma la que le provoca verlos gigantes.

Para Derrida, este signo es en tanto el signo metafórico del hombre como objeto y el signo metafórico del miedo como afecto (pasión). Dicho signo es metafórico, debido a que es *falso* con relación al objeto y, a su vez, es metafórico porque es *indirecto* con respecto al afecto: «es signo de signo, no expresa la emoción sino a través de otro signo, a través del representante del espanto, a saber el signo *falso*. Propiamente no representa el afecto sino representando un falso representante» (Derrida, 1998: 348). Al igual que la pipa de Magritte o como el proyecto performativo de Jaar, nuevamente hay una aproximación al *entre-dos* que invita a clausurar la representación y a todas sus magnitudes y alcances. Al final los gigantes no son gigantes. Es una tra(d)ición de la pasión.

Hilia Moreira precisa al respecto que el soporte sensorial lleva a una productividad infinita que puede transformarse en imágenes pasionales que desborden los umbrales orgánicos, «depresión que me arrasa, ira que perla mi cuerpo de sudor, amor que me saca de mí, éxtasis en el que mi corporalidad me abandona o se vuelve otra, desconocida» (Moreira, 1998: 9). Todo aquello a lo que se puede aludir, pero que, a su vez y como *Shoah*, es y debe ser innombrable. Todo aquello que está siempre por el camino del desvío, fuera de los modelos comunicacionales y científicos escritos por la autoridad.

Para efectos de este trabajo, la última crisis de la representación se dilucida en una *Shoah* imposible de representar. Su representación queda prohibida. Por ende, no representa y se vuelve en señales que la llevan a desclasificarse dentro del arte y la estética formal, sorprendida y suspendida en frente de aquello que se escapa de la presencia total. He aquí la «representación prohibida» de la que habla Nancy (2006) y que analiza y ejemplifica a través de este film de Lanzmann.

La representación clásica, en contraposición a su prohibición, tiende a simplificar la complejidad y a quedarse enganchada en la relación uno-dos. Cierra alternativas para reducir la significación sólo a la presencia. Dicha operación pretende simplificar al significante y sus potenciales desviaciones para que quede preso del aparato logocéntrico. El logos siempre favorece a la escritura fonética y, por ende, es un punto central en la clausura del significante en miras a su emancipación. La representación, en consecuencia, es una presencia presentada. No es sólo presencia total, pura y simple, ya que «no presenta algo sin exponer su valor o su sentido o, cuando menos, el valor o el sentido mínimo de estar ahí frente a un sujeto» (Sollers, 1998: 37).

Pero, asimismo y en definitiva, la representación muestra también lo que está ausente de la presencia total, vale decir, presenta su otro sentido. En

este punto, según Nancy, es donde despiertan todo tipo de contradicciones y paradojas: en la ausencia permanece el rasgo crucial de la presencia representada, se encuentran la ausencia *de* la cosa «(pensada como el original, la presencia real y la única válida) y la ausencia *en* la cosa amurallada en su inmediatez (...) el au-sentido [*l'absens*], el sentido en cuanto no es justamente una cosa» (Nancy, 2006: 38). La primera de éstas se produce cuando la inmediatez amurallada se reduce a una representación clásica, producida por el dispositivo general de la semejanza: el monologoteísmo original y originario de Occidente, que, para dar cabida a la segunda (au-sentido), debe ser trasladado a una escritura jeroglífica (¿caleidoscópica?), en la cual los elementos fonéticos se relacionen y funcionen con elementos visuales, pictóricos, plásticos, entre otros tantos.

Para Derrida (1989) trabajar sobre el concepto de representación no es fácil. Entiende como no-representación aquella que no se puede reducir a una sola palabra y que se escapa de la linealidad fónica. Un nuevo *espaciamiento* donde se considere una representación-otra, una representación clausurada, una representación cruel, si se siguen las estrategias de Antonin Artaud.

Sin embargo, este acto acarrea un inconveniente. Dicha recuperación de lo original, en el momento de representar, es un golpe bajo contra el detentador abusivo del logos, contra el padre y contra Dios. Ésta es la causa de sus aprensiones. En síntesis, una bomba para con la palabra y el texto tal como los expone Occidente, descalabrando una estructura en demasía reconocida y avalada por las voces de autoridad. Ya que en Occidente el texto y la palabra son todo y por ello la hazaña llama a destronar al autor y sus secuaces⁹.

En este caso y para efectos de lo expuesto hasta el momento, el saber se torna en una metáfora. Metáfora peligrosa que consiente el transporte, la metamorfosis, la pérdida de lo propio, de la esencia, de la identidad (Enaudeau, 1999) y que se disemina como una materia perversa y paradójica, donde deviene intermedio de los polos opuestos. Situación que produce un complejo desequilibrio de las teorías de la representación que se ven resistidas por in-

⁹ «¿En qué se convertirá la palabra entonces, en el teatro de la crueldad? ¿Tendrá simplemente que callarse o desaparecer? De ninguna manera. La palabra dejará de dominar la escena pero estará presente en ésta, tendrá una función en un sistema al que aquélla estará ordenada [...] Todo estará, pues, *prescrito* en una escritura y un texto hecho de una tela que no se parecerá ya al modelo de la representación clásica. ¿Qué lugar le asignará entonces a la palabra esa necesidad de la prescripción que la misma crueldad reclama? La palabra y su notación —la escritura fonética, elemento del teatro clásico—, la palabra y su escritura no quedarán borrados de la escena de la crueldad más que en la medida en que pretendieran ser *dictados*: a la vez citas o recitaciones y órdenes» (Derrida, 1989: 327-328).

termedios de entre-dos: los guiones del vida-muerte, significado-significante, alto-bajo, sentido-sin sentido, etc. La diferencia que permite el ejemplo del guión (-) que los divide, al igual que una *i* griega (*y*), habilita la posibilidad de que el sentido salga del sinsentido o que el significado lo haga del significante, tornándolo, en palabras de Sollers, evidente y legible: «la falta o la plenitud final son equivalentes y conducen al movimiento del mundo libre y liberado» (Soller, 1978: 47). Sin murallas, normas y condiciones como resultado de la paradoja de la representación que, en su clausura, puede formar parte del entre-dos.

La paradoja de la representación es el tema que trata centralmente Corinne Enaudeau en una de sus publicaciones. En relación a lo expuesto anteriormente, plantea la existencia de un hueco donde y desde un espíritu abierto a todos los vientos, se dispersa entre medio, «una brecha en la que todo quiere intercambiarse: los cuerpos y las ideas, las imágenes y los sonidos, el presente y el pasado, lo próximo y lo lejano» (Enaudeau, 1999: 133). Asegura, en síntesis, que la representación —desligada del mito de su original— acoge a los contrarios, los cambia y juega con ellos, sin que nunca lo otro se permute, sin que lo otro se torne en lo mismo, sin frenar, por ningún motivo, los tráficos que empujan las transferencias.

Enaudeau asimila esta doble cara de la representación con la carta neutra del juego de naipes: el *joker*. Carta que da juego al juego y que abre las opciones del doble. El accionar de la paradoja de la representación se puede comprender como el espejo que obtiene de mí un retrato que me otorga una presencia, que, a su vez, es mi ausencia. No soy yo, pero soy yo el que se está viendo en el espejo. En el hueco de la representación, el sí-mismo se desprende de sí, «ve que lo otro (mundo o Dios) se presenta en él, y él mismo se exilia en lo otro» (Enaudeau, 1999: 37). Medio donde el sí-mismo confluye en el otro. Se deja de ver como él mismo para enredarse con y en el otro... incluso llegando a verse otro: es él mismo en esa ausencia de sí.

Por muy fiel al original que algunos sectores lo quieran, la representación nunca será la misma e implica una trasposición elemental que la arrastra a su doble que jamás es igual, alejándola de toda perfección y de lo que se pretende volver a presentar. La alienación total del representar es cuando busca reapropiarse completamente de la presencia (que incluye a su ausencia). Como en el caso de un contexto religioso, propone Nancy (2006), donde la interpretación iconoclasta implica una *condena* de las imágenes, ya que da por sentada una interpretación de éstas. Este discurso quiere pensarlas panópticamente, cerradas, sin escapadas hermenéuticas e intramuros. La ima-

gen rebajada a una expresión simple y sencilla, poco compleja que le quite animación y la haga engañosa.

Desde esta imposición histórico-religiosa se empuja a una desconfianza para con las imágenes que se extiende hasta los tiempos actuales. Baitello junior (2008) habla de imágenes fóbicas y de la fatiga del mirar. Recuperando algunas nociones de Dietmar Kamper se refiere al crecimiento exponencial de la invisibilidad deliberada debido al exceso y descontrol de las imágenes. Todo por su indiscriminada inflación. El mismo Kamper (2009) elabora mecanismos para resistir a esta avalancha expuesta como un *canibalismo de la civilización* que debe ser amotinado para poder proyectar una escritura que no sea consumida por el sistema y que logre, en su inconmensurabilidad, una nueva lógica diferente a la de la dominación y el triunfo de las imágenes.

Este motín, por ejemplo, y más allá de sus resistencias, ejecuta pasos irreversibles que tienden a abolir la perfección dialéctica y todas sus secuelas. La coyuntura actual invita a alejarnos de una forma de pensar habitual, codificada que ha enarbolado y abanderizado a la representación de la escritura y sus consecuencias, sin —si quiera— considerar su desmoronamiento y clausura. Ya está, como primer puntal, la ambigüedad de una representación paradójica, que, en sus contradicciones, invita a encontrar intermedios, espacios nuevos *entre-deux*, que no hagan de la representación una imitación, «que no lleve en sí su doble como su muerte, de un presente que no repita, es decir, de un presente fuera del tiempo, de un no-presente» (Derrida, 1989: 340).

Es el momento, a la par de los contrapensamientos de Sollers (1978) y Derrida (1998), que, reflexionemos sobre una ciencia de una escritura inmotivada, anterior al habla y en el habla, que permita exploraciones más allá de lo mismo y de lo otro. Una exploración de un espacio no lineal, múltiple, desemejado y disimulado —como un soplo, *Shoah*— que reivindique la importancia de escribir sobre la prohibición y clausura de la representación para el destape de unas identidades impropias.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAITELLO JUNIOR, N. (2008). *La era de la iconofagia. Ensayos sobre comunicación y cultura*. Sevilla: ArCiBel.
- BLESA, T. (2007). «En perspectiva. Una lectura de la poesía de Jenaro Talens». En *El techo es la intemperie. Poesía y poética en Jenaro Talens*, J. Carlos Fernández Serrato (ed.). Madrid: Visor.

- CIXOUS, H. (1995). *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Anthropos.
- (2006). *La llegada a la escritura*. Buenos Aires: Amorrortu.
- DELEUZE, G. (1989). *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Barcelona: Paidós.
- (1996). *Conversaciones 1972-1990*. Valencia: Pre-Textos.
- DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- DERRIDA, J. (1989). *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos.
- (1998). *De la gramatología*. Madrid: Siglo XXI.
- ENAUDEAU, C. (1999). *La paradoja de la representación*. Buenos Aires: Paidós.
- FOUCAULT, M. (1986). *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI.
- (1989). *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Barcelona: Anagrama.
- INTERNACIONAL LETRISTA (2001). *Potlatch. Internacional letrista (1954-1959)*. Madrid: Literatura Gris.
- KAMPER, D. (2009). «Motin contra o canibalismo da civilização». En *Revista Ghrebh. Centro Interdisciplinar de semiótica da cultura e da mídia* 14. (São Paulo). Disponible en: <http://revista.cisc.org.br/ghrebh/index.php/ghrebh/article/view/63/67>
- MOREIRA, H. (1998). *Antes del asco. Excremento, entre naturaleza y cultura*. Montevideo: Trilce.
- NANCY, J-L. (2006). *La representación prohibida. Seguido de La Shoah, un soplo*. Buenos Aires: Amorrortu.
- SOLLERS, Ph. (1978). *La escritura y la experiencia de los límites*. Valencia: Pre-Textos.
- TALENS, J. (2000). *El sujeto vacío. Cultura y poesía en territorio Babel*. Madrid: Cátedra.
- (2002). *Cantos rodados (Antología poética, 1960-2001)*. Madrid: Cátedra.