

Geografía(s) de la nostalgia:

textualidad, diáspora y hospitalidad en la videoinstalación *Soledad y compañía* de Hannah Collins*

GEOGRAPHY(IES) OF NOSTALGIA: TEXTUALITY, DIASPORA AND HOSPITALITY IN HANNAH COLLINS' VIDEO INSTALLATION SOLITUDE AND COMPANY

GEOGRAFIA(S) DA NOSTALGIA: TEXTUALIDADE, DIÁSPORA E HOSPITALIDADE NA VÍDEOINSTALAÇÃO SOLIDÃO E COMPANHIA DE HANNAH COLLINS

Juan Diego Pérez**

Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas / Volumen 8 - Número 1 / Enero - Junio de 2013 / ISSN 1794-6670/ Bogotá, D.C., Colombia / pp. 59-86

Fecha de recepción: 15 de julio de 2012 | Fecha de aceptación: 1 de marzo de 2010. Encuentre este artículo en <http://cuadernosmusicayartes.javeriana.edu.co/>. Código SICI: 1794-6670(201301)8:1<59:GDLNDH>2.0.TX;2-9

* Artículo de reflexión que presenta los resultados de la investigación iniciada en el seminario "Problemas del arte contemporáneo" en la Universidad de los Andes en el segundo semestre de 2010.

** Estudiante de la Maestría en Filosofía de la Universidad de los Andes. jdperez29@uniandes.edu.co

Resumen

Este artículo explora la reflexión que Hannah Collins desarrolla en su videoinstalación *Soledad y compañía* (2008-2010) sobre la relación entre la identidad híbrida del inmigrante poscolonial y la idea de la hospitalidad como una ética de la diáspora. A partir de los conceptos de no-lugar, textualidad, microrrelato, hibridez, doble conciencia y diáspora de algunos autores posmodernos, se observa cómo las narraciones performativas de los inmigrantes argelinos activan simbólicamente el espacio visual de la fábrica abandonada y configuran así una geografía imaginaria, nostálgica y utópica que deconstruye la oposición entre el territorio del yo hospedador –el ‘ciudadano’ de la nación poscolonial– y aquel del origen mutilado del otro huésped –el inmigrante, el sujeto diaspórico–. Entendida como la condición de posibilidad de la hibridez cultural en la diáspora, se concluye que esta geografía deconstructiva es el fundamento de una relación hospitalaria entre sujetos diferentes en un mundo poscolonial –una relación ética que subyace en la experiencia estética del espectador.

Palabras clave: Hannah Collins, migración poscolonial, geografía imaginaria, diáspora, hibridez cultural, hospitalidad.

Palabras clave descriptores: pos-colonia, migración, geografía humana, relaciones culturales.

Abstract

This article explores the meditation that Hannah Collins develops in her video installation *Solitude and Company* (2008-2010) on the relationship between the hybrid identity of postcolonial immigrants and the idea of hospitality as an ethics of diaspora. In the light of concepts such as non-place, textuality, micro-narratives, hybridity, double consciousness, and diaspora introduced by postmodern theory, it shows how the performative discourses of the Algerian immigrants symbolically activate the visual space of the abandoned warehouse, and how this agency enacts an imaginary, nostalgic and utopian geography which deconstructs the opposition between the territory of the self-host (the ‘citizen’ of

the postcolonial nation) and the mutilated original home of the other-foreigner (the immigrant, the diasporic subject). The analysis concludes that inasmuch as it is the condition of possibility of cultural hybridity in the diaspora, this deconstructive geography is the foundation of a hospitable encounter between different subjectivities in a postcolonial context –the ethical encounter that underlies the viewer’s aesthetic experience.

Keywords: Hannah Collins, postcolonial migration, imaginary geography, diaspora, cultural hybridity, hospitality.

Keywords plus: post-colonia, migration, human geography, cultural relations.

Resumo

Este artigo explora a reflexão desenvolvida por Hannah Collins em sua videoinstalação *Solidão e Companhia* (2008–2010) sobre a relação entre a identidade híbrida dos imigrantes pós-coloniais e a ideia da hospitalidade como uma ética da diáspora. Com base nos conceitos de não-lugar, textualidade, hibridismo, consciência dupla, micro-narrativa e diáspora de alguns autores pós-modernos, observa-se como as narrações performativas dos imigrantes argelinos ativam simbolicamente o espaço visual da fábrica abandonada e configuram assim uma geografia imaginária, nostálgica e utópica que deconstrói a oposição entre o território do auto anfitrião –o ‘cidadão’ da nação pós-colonial– e o da origem mutilada do outro convidado –o imigrante, o sujeito diaspórico–. Entendida como a condição de possibilidade do hibridismo cultural na diáspora, conclui-se que esta geografia desconstrutiva é a base de uma relação hospitaleira entre sujeitos diferentes em um mundo pós-colonial-uma relação ética que encontra-se na experiência estética do espectador.

Palavras chave: Hannah Collins, migração pós-colonial, geografia imaginária, diáspora, hibridismo cultural, hospitalidade.

Palavras-chave descritores: pós-colonial, migração, geografia humana, relações culturais.

*Allí, un nacimiento en la lengua, por
entrelazamiento de nombres e identidades
que se enrollan sobre sí mismos: círculo
nostálgico de lo único.*

Abdelkebir Khatibi¹

*Desandar lo andado
En las afueras de Argel hay un cementerio
pequeño. Si se llega hasta el fondo se divisa
el valle con la bahía en lontananza. Uno
puede quedarse mucho tiempo soñando ante
esa ofrenda que suspira con el mar. Pero, al
desandar lo andado, se topa con una lápida,
«Nunca te olvidarán» (2004, p. 57).*

Albert Camus escribió este fragmento de *Con el alma transida* (1967) durante su viaje a Praga en el año 1935. En su discurso encontramos una fantasía nostálgica de regreso a la tierra de Argelia, su país natal, que está marcada por la añoranza de recuperar un universo que se sabe inevitablemente perdido, una tierra-Madre sepultada en su memoria bajo la lápida simbólica del cementerio que puebla sus recuerdos. La voz de Camus es la de un argelino que camina por un territorio que le es propio y ajeno a la vez o, si se quiere, la de un inmigrante que recorre espacios extranjeros para “desandar lo andado” y hacer así un homenaje imaginario a un origen mutilado por los circuitos colonialistas, un viaje o regresión onírica *en francés* –la lengua del colonizador que es también la habitación del sujeto colonial– a la atmósfera que componen el cementerio, el valle, la bahía y el mar de Argelia, regresión en cuya base encontramos una decisiva resistencia a la ruptura de lazo primigenio con la tierra del nacimiento. «Nunca te olvidarán» dice la tumba que esta voz observa en su sueño, inscripción que entraña una suerte de mandamiento, una especie de ofrenda o compromiso con un pasado siempre anterior, siempre *primero*, siempre “punto de partida”, cuyas huellas nunca se borran de la memoria del inmigrante. Antes bien, permanecen inscritas en la lápida de su memoria, en *su* lengua –pues el francés es también *su* lengua– y en su identidad híbrida como una especie de lamento funeral o elegía por la imposibilidad del retorno. Argelia, la tierra perdida y prometida que se *produce* discursivamente en este acto de redescubrimiento y rememoración imaginaria, es aquí una representación figurada de un silencio prohibido para el sujeto colonial: es el punto ciego que las narrativas coloniales purgan en su intento por fijar la identidad del *otro* como subalterno. Argelia es el silencio de una Madre mutilada por la ley del Padre colonialista, transformada en un origen condenado a la *exterioridad impenetrable* y prohibida de lo no-representable que, no obstante, se evoca justamente a través de los silencios de la lengua que intenta suprimirla. Se trata, como afirma Stuart Hall al respecto del lugar imaginario de África en la diáspora negra, del “nombre del término ausente, la gran aporía que está en el centro de la identidad cultural y le otorga sentido” (1994, p. 393, traducción propia): el nombre de la Madre que resuena en los pasos del sujeto híbrido que desanda lo andado.

Este tipo de fantasía onírica de regreso al territorio del que el inmigrante abandona en su éxodo, recorre los relatos de los argelinos que escuchamos en la videoinstalación *Soledad y compañía* (*Solitude and Company*, 2008-2010) de la artista británica Hannah Collins (1952). Sumergiéndose en las complejas geografías que trazan las migraciones en un mundo poscolonial y transnacional, proyecto cuya génesis podemos rastrear en obras como *La Mina* (2006) y *Parallel* (2008), Collins nos plantea aquí una superposición entre imágenes, textos, voces e historias, que desemboca en un complejo tejido de discursos encaminados a la exploración de los puntos intermedios en los que el sujeto inmigrante, entendido como una de las figuras del sujeto colonial en la actualidad, se auto-representa en medio de las transacciones ideológicas de un mundo poscolonial. Ya en sus trabajos anteriores con poblaciones gitanas en España (*La Mina*) y con inmigrantes africanos en diferentes metrópolis europeas (*Parallel*) aparece una clara intención de aproximarse a la realidad social a través de una visión *imaginaria*, de imágenes visuales, textuales y sonoras, que busca penetrar las zonas ocultas de las representaciones del sujeto inmigrante, configuradas (y legitimadas) por la mirada del *yo* metropolitano europeo. La artista nos propone, en sus videoinstalaciones y fotografías, unos viajes imaginarios que, como la voz de Camus, *desandan lo andado* siguiendo el tránsito espacial de los inmigrantes para hacer visibles los intersticios en los que se funda su identidad híbrida. En este proceso de regresión y revelación de los vacíos y las omisiones de la representación que desde el centro metropolitano se lleva a cabo de estos sujetos *intermedios*, Collins cuestiona las políticas de la mirada hegemónica, colonialista y moderna, recuperando las pequeñas historias de los inmigrantes que se reúnen en sus obras, en un espacio de re-representación de su alteridad liminal. Esta problematización de la comprensión orientalista del *otro* inmigrante heredero de los *grandes relatos* de la modernidad (diríamos con Said² y Lyotard) se repliega en una experiencia de replanteamiento de la mirada y las auto-representaciones del *yo* metropolitano, cuyas porosidades también se evidencian en los espacios de diálogo con el *otro* poscolonial que Collins construye. En palabras de María Belén Sáenz de Ibarra, la obra de Collins pretende hacerle ver al espectador “[...] que hay mucho en lo que vemos que no vemos que vemos. Y en esos puntos ciegos se abre un quehacer de desocultamiento sobre lo que somos como formas de subjetividad” (2010, p. 19) *producidas* por discursos históricos y culturales que nunca son neutrales.

En el caso de *Soledad y compañía*, este desocultamiento y re-politización de la mirada del *yo* –tanto el *yo* metropolitano como el *yo* del espectador, pues ambos comparten una genealogía como ejercicios de poder típicamente modernos de fijación de sentido– consiste en la construcción de unos espacios performativos que reconfiguran al espacio *cerrado* de una fábrica abandonada en el sur de Francia. Sobre el encierro y la claustrofobia que produce el ambiente hermético de esta especie de cárcel antigua, que funciona como una metáfora de las prácticas de ordenamiento colonial, Collins superpone las fantasías oníricas que se agitan detrás de las palabras de algunos argelinos inmigrantes de la zona, transformando así al espacio de la fábrica en un escenario de apertura y libertad, en la afirmación de la identidad híbrida de los soñadores, por fuera de los circuitos colonialistas que la encierran en la pasividad del subalterno. “Los paisajes oníricos son lugares provistos de una libertad potencial”, comenta la artista a Ingrid Swenson, “y yo quería combinar la imagen de ese espacio abandonado y cerrado de la fábrica con el espacio ilimitado de los sueños” (2010, p. 99), paisajes marcados por un sentimiento de nostalgia común que, lejos de ser el signo de una resignación sumisa a la orfandad y el desplazamiento, supone un acto de resistencia *en la diáspora* frente a la

exclusión de los discursos nacionalistas poscoloniales. Mi objetivo en este artículo es mostrar cómo las narraciones performativas de los inmigrantes argelinos activan simbólicamente el espacio visual de la fábrica abandonada y configuran una geografía imaginaria, plural, nostálgica y utópica que deconstruye la oposición binaria entre el territorio del yo hospedador –el ‘ciudadano’ de la nación poscolonial– y aquel del origen mutilado del *otro* huésped –el inmigrante, el sujeto diaspórico– sobre la cual se articulan dichos discursos. Entendida como la condición de posibilidad de la hibridez cultural que (des-)define la identidad del sujeto diaspórico, esta geografía deconstructiva es el fundamento, como veremos, de una relación hospitalaria (im) posible entre el yo y el *otro*, esto es una relación ética que, a mi parecer, subyace en la experiencia estética del espectador.

LA VIDEOINSTALACIÓN COMO LA SIMULACIÓN DEL DOCUMENTAL

Soledad y compañía es una videoinstalación que presenta una sutil conjunción entre el lenguaje del documental y el de la fotografía y el video, –los medios plásticos “testimoniales” por excelencia. Collins ha explotado esta conjunción estratégicamente en obras anteriores como *The Road to Mvezo*³ (2007) –serie en la que trabaja la materialidad y precariedad del lugar de nacimiento de Nelson Mandela–, *Lulos* (2009) –“biografía visual” del lulo hecha en Colombia en la que se ponen de manifiesto las dinámicas de violencia entre campo y ciudad, centro y periferia– y *Current History* (2003) –serie sobre la vida de algunos habitantes de un pueblo ruso que indaga sobre las implicaciones de la crisis del régimen soviético en la vida cotidiana. Estas tres series, entre otras, nos revelan que la fotografía es para Collins un medio no solo de exploración estética sino un vehículo para la visibilización crítica de las prácticas, sujetos y espacios *invisibilizados* por los intereses ideológicos de los medios masivos en los que notamos los efectos de diferentes procesos sociopolíticos desde la perspectiva de las historias individuales. Lo estético y lo político (y lo ético, veremos) configuran así una unidad en el proyecto artístico de Collins. El caso de *Soledad y compañía* puede alinearse con estas obras de “desocultamiento” en la medida en que, como la artista dice en la entrevista arriba mencionada, las tomas fotográficas/fílmicas de la obra tratan de “[...] cómo han acabado las cosas en términos del espacio físico al final de un largo período de ciento cincuenta años de industrialización” (Swenson, 2010, p. 100).

No en vano las características formales de las imágenes aluden en este caso a un contenido explícitamente histórico mediante un lenguaje “documental” específico. Se trata de una filmación hecha con la técnica *time-lapse* (a intervalos), rodada en película de 35mm en la fábrica La Tossée, edificio recientemente cerrado tras décadas de abandono en la zona Roubaix cerca de Lille, al sureste de Francia. El film incorpora imágenes de archivo de las fábricas de la zona, grabadas en las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX entreveradas con tomas largas y lentas de su interior en el presente. Collins recogió las filmaciones originales del archivo histórico de Lille y las retocó sin alterar los cambios de velocidad y las marcas de la grabación hecha con cámara de mano de la época (Swenson, 2010, p. 99), respetando así las narrativas fragmentarias y los saltos temporales y espaciales propios de la filmación original sin editar. Vistas sin relación con el texto que aparece proyectado sobre ellas, en el que nos detendremos más adelante, la filmación es un monocal (una sola proyección) en la que la fluidez del movimiento contingente propia del video se *fija* en imágenes más cercanas al

registro documental asociado al lenguaje fotográfico: la cámara es casi estática, ajena a toda gestualidad, casi “neutra” por el sobrio manejo de acercamientos y la ausencia de énfasis en planos determinados; la luz es natural y, de no ser por una observación detallada, sus variaciones son casi imperceptibles. La cámara parece estar ahí solo para captar el paso del tiempo en el espacio vacío de la fábrica, lo cual hace que la duración fílmica opere como una “puesta en escena” del tiempo-real. La artista construye de esta manera un escenario en el que se tematiza la percepción cotidiana de la realidad dentro de la fábrica, lugar vacío en el que los signos del transcurso del tiempo no están dados por el acontecer de una acción determinada, sino por el tránsito delicado entre la luz del sol y la oscuridad de la noche. Este tránsito se repite como una especie de matriz estructural de una narración cíclica, que sigue de un ritmo de repetición/variación del espacio observado en un tiempo que parece superponerse al de la experiencia “real” del espectador, gracias a la elongación del instante de la percepción frente a la pantalla, elongación provocada por la monotonía y el estatismo de unas imágenes que se debaten entre la fugacidad de lo fotográfico y la duración de lo fílmico.

Es importante notar que este tiempo-real, sin embargo, es solo una simulación: vistas con detalle, las tomas de Collins acompañan el discurrir temporal acelerándolo pero, por la aparente fijeza de la cámara así como por su lentísimo y cuidadoso movimiento por el espacio “retratado”, la mayoría de estos cambios en la velocidad son invisibles al ojo del espectador. Dicho de otro modo, cada instante del tiempo-real del espectador se *densifica* en la superposición y aceleración de los instantes del tiempo-real que el film pretende registrar, pese

.....
Detalle de *Soledad y
compañía* de Hannah Collins.
Videoinstalación. Imagen tomada
del catálogo *La revelación del
tiempo* (Universidad Nacional de
Colombia, 2010).



a que tengamos la impresión de que somos testigos directos, de que nuestro tiempo es el tiempo de la cámara, de que no hay mediación estética. Esta simulación del tiempo-real que predomina en el documental, en cuyas tomas la cámara es solo un “testigo” de los hechos que quedan consignados en la cinta con la mayor “objetividad” posible, es respaldada por el uso estratégico de los fotogramas y los cortos videos de archivo que Collins inserta en el video “testimonial” de manera arbitraria. Rompiendo con la lentitud parsimoniosa de la grabación, aparecen imágenes en tonos grises, amarillentos y rojizos de las antiguas máquinas de algodón en funcionamiento, algunos paisajes exteriores del lugar en los que vemos la presencia de los obreros en un día normal de trabajo entrando y saliendo del edificio, los cúmulos del material producido y las manos de una mujer que afina los hilos de algodón para enrollarlos a continuación y ubicar los rollos finales en una mesa frente a una pared de ladrillo. Todas estas escenas *pasadas* de la actividad de unas figuras humanas que son *agentes* del espacio, escenas que se caracterizan por la precariedad de una filmación sin sonido que no configura una narrativa unificada sino una serie de relatos cortos y fragmentarios, contrastan fuertemente con el espacio vacío *presente* de la fábrica abandonada, el “objeto de estudio” que disecciona el lente “documental” de la artista. Esta tensión entre un pasado activo y un presente estático encuentra un correlato estético en el diálogo entre el video (la movilidad, la fluidez temporal) y la fotografía (lo estático, el instante congelado) que funciona como el doble eje temporal de la videoinstalación.

Aunque el video procure ocultar las marcas de su mediación para simular una “visión neutral”, en la composición de la imagen fílmica encontramos indicios de la ubicación y la disposición intencional de la cámara, estrategias premeditadas que producen la ilusión de que se está grabando “neutralmente”, *a la manera* del supuesto objetivismo del documental. Predominan siempre los planos medios y lejanos que centran nuestra atención en el patrón geométrico *moderno* (serialista, pseudo-minimalista) de la estructura férrea que conforman las columnas y vigas metálicas roídas por el óxido como signo del paso del tiempo y del abandono. Las líneas horizontales y verticales de los planos sobre los que se ubican estas estructuras arquitectónicas enfatizan una composición colmada de ángulos rígidos lo cual, sumado a la precariedad de la textura del piso –deteriorado, húmedo, oxidado, casi fétido– y de la pared de ladrillo al fondo, producen una sensación de asfixia y encierro. No obstante, el manejo cuidadoso de la luz, que siempre penetra el espacio indirectamente por una de las laterales (probablemente por las ventanas superiores que no se incluyen en el encuadre) o proviene de unas lámparas industriales identificables en los vértices superiores de las columnas metálicas, nos revela la inmensidad de un espacio vacío o, si se quiere, de una atmósfera lumínica en la que se *registra* paradójicamente la invisibilidad de lo ausente. La luz se posa tenuemente sobre las férreas estructuras, descomponiendo su solidez material en una sucesión gradual de apariencias que van desde los tonos cálidos –rojos, amarillos, naranjas– del día, hasta la coloración gris, azuleada y fría del ambiente nocturno. Así pues, la presencia imponente del espacio de la fábrica casi un siglo después de las tomas del archivo, es captada por el lente de Collins siguiendo un lenguaje visual que pone en escena unas convenciones de representación muy bien definidas. Entre la rigidez angular de la estructura metálica modular y el señalamiento del vacío que la envuelve –lo que en la imagen no se puede *ver*, ya que es lo que *no es*–, la artista configura una atmósfera opresiva en la que, como dice Sáenz de Ibarra, “[...] ese flujo del cambio que se hace presente en medio de la inmovilidad nos fuerza a imaginar lo que allí, en el film, *no está*” (2010, p. 22).

Quizá sea en esta idea del tránsito entre la opresión física que se acomete desde la materialidad de los objetos y la *salida hacia lo ausente* que nos sugiere el espacio vacío como “autoconciencia del *vanitas*, del pasar del tiempo” (Sáenz de Ibarra, 2010, p. 21), en donde vemos el quiebre del fingido tono documental de la obra. Efectivamente, aunque la composición neutral y “objetiva” de las imágenes, en las que vemos transcurrir por 48 horas el acontecimiento del vacío en este inmenso edificio, puede remitirnos a la estética “escultural” de las fotografías documentales de los alemanes Bern y Hilla Becher (estoy pensando en series de edificios industriales como *Industrial Facades*, de 1980), Collins ha declarado enfáticamente que “[...] mi [su] trabajo en absoluto forma parte de la tradición de archivo característica de Alemania desde Sander hasta los Becher, Struth o Gursky” (Swenson, 2010, p. 102). Por el contrario, sus tomas ‘documentales’ parecen estar más en la línea de las obras del irlandés Willie Doherty, cuyos videos y fotografías aprovechan el tono, el foco y las estrategias típicas del documental para explorar un espectro de significados ocultos y, por lo general, pasados por alto por la mirada políticamente entrenada del espectador en espacios *claustrofóbicos* y misteriosos –(véase la serie de fotografías de la ciudad de Belfast de 2008, por ejemplo). Como en la obra de Doherty, la videoinstalación de Collins simula un lenguaje documental con el fin de configurar un universo visual que apela a lo *no visto*, en este caso lo oculto detrás de la implacable ausencia que se nos presenta en esta aproximación sobria de la vida póstuma de la fábrica industrial vacía. Ausencia que es el no-lugar en el que puede enunciarse la voz del *otro*.

LA FÁBRICA/RUINA: EL TIEMPO DEL *OTRO* Y LAS VOCES DE LOS SOÑADORES

¿Qué es lo que se nos revela en el vacío de esta cárcel simbólica? ¿Por qué escoge Collins el espacio central y abierto de la fábrica y no una de sus habitaciones más cerradas, en las que la sensación de opresión y claustrofobia sería más inmediata? La narrativa cíclica que hemos identificado es una clave para responder a estas preguntas. La inmensidad de la sala de trabajo no es accidental, dado que es el punto de unión entre dos significados opuestos que convergen en la videoinstalación: por una parte, la opresión y el encierro causados por las reminiscencias de un espacio carcelario que despiertan las estructuras rígidas y férreas y, por otro, la sensación de vacío y ausencia que se sintetiza en la apertura de un vacío de grandes proporciones. En esta tensión, Collins abre “[...] un pliegue de un tiempo no percibido” (Sáenz de Ibarra, 2010, p. 24) a través de la monotonía y la repetición de la narración visual. Dicho de otro modo, la insistencia en el flujo lumínico entre el día y la noche, que se ve reforzada por los sonidos de unos pájaros en la mañana y por un silencio casi sepulcral en la oscuridad, nos proyecta a un tiempo diferente, *otro tiempo* que se anuncia detrás de las formas rígidas sobre las cuales se sostiene la fábrica ‘muerta’. Esta repetición de un ciclo de vida tal vez, de una posibilidad de renacimiento sobre el cadáver de la arquitectura pasada, transforma al espacio que vemos en una suerte de ruina: un indicio sugestivo de un momento anterior, perdido y ausente que, sin embargo, se *hace presente* por un instante en los intersticios de la imagen gracias al montaje de ese *otro tiempo* sobre el presente del video y del espectador. Esta idea de la ruina está vinculada con el monumento. En palabras de Company, “Collins rebaja la presencia monumental de su arte con imágenes que parecen encantadas por ausencias o rastros; hablan tanto de lo que podemos no ver representado como de lo que sí vemos” (2010,

p. 30), tanto de la presencia evocada como de la huella material que deja el cuerpo ausente. Los fantasmas o *ausencias presentes* de los antiguos obreros, por ejemplo, parecen deambular entre las luces y las sombras que marcan el paso del día y la noche, y sus auras encuentran un correlato en las voces 'sin cuerpo' de los soñadores. La superposición de lo visual y lo oral reaparece aquí: los obreros de las primeras décadas del siglo y los argelinos contemporáneos se encuentran en su in-corporalidad, razón por la que la voz de los segundos parece ser una expresión de la ausencia de los primeros. La relación entre esta poética de la ausencia y el monumento, nos deja ver que la artista redefine la monumentalidad como una suerte de 'anti monumentalidad'. A pesar de que el formato de sus obras nos pone de frente un cuerpo material que nos deja perplejos por su presencia monumental, lo que en ellas vemos es "[...] una idea más abstracta que podríamos llamar *eventualidad*; lo que se conmemora es el tiempo en sí mismo" (Campany, 2010, p. 31). La monumentalidad está, como en el caso de *The Road to Mvezo*, en el énfasis sobre la materialidad del espacio como signo del inquebrantable paso del tiempo. Hay aquí una reelaboración del tópico del *vanitas* barroco como estrategia de homenaje: el monumento no se construye desde la fijación de una corporalidad y una presencia imponentes que substituyen la ausencia del homenajeado, sino más bien desde la puesta en escena de la futilidad del cuerpo, su degradación y desaparición: un *memento mori*. Esta concepción del monumento como conmemoración del tiempo se conecta con la relación que hemos notado entre la fotografía y el video y entre la escritura y la oralidad, esto es la relación entre lo estático y lo móvil que está detrás de la idea de *registrar* en este film/fotografía el devenir temporal en la fábrica, así como de *escribir* la voz inasible de los soñadores en los cuadros de lino. En breve, de representar la fugacidad de lo efímero que solo puede (des)aparecer en la huella, en la ruina como indicio de lo ausente.



.....
Detalle de *Soledad y compañía* de Hannah Collins. Videoinstalación. Imagen tomada del catálogo *La revelación del tiempo* (Universidad Nacional de Colombia, 2010).

La fábrica se vislumbra entonces como un lugar simbólico de comunicación entre tiempos disímiles que, en este sentido, renuncia por un instante a su contingencia temporal y espacial para elevarse a un estado *sin tiempo* y *sin espacio*, un estado poético quizás, en el que tal comunicación es posible; abandona su particularidad y adquiere una connotación mayor como portal de entrelazamiento entre lo que vemos y lo que es invisible. Ahora bien, si lo que se nos revela es este punto de contacto con algo *otro* que está más allá de la imagen que percibimos pero que, con todo, ha dejado una huella en ella que nos permite intuir eso oculto, ¿de qué se trata esa otra dimensión subyacente? Del tiempo *del otro*, el tiempo de la voz de los otros. En *Soledad y compañía*, Collins superpone una serie de relatos sobre la fábrica/imagen/ruina que humanizan el espacio muerto, convirtiéndolo en una especie de escenario en el que escuchamos las voces sin cuerpo de unos fantasmas, los residentes de Roubaix que visitan en sus sueños lugares y experiencias perdidas en el éxodo de la migración. “Los sueños recordados por la gente no tenían una relación inmediata ni tampoco directa con esos espacios vacíos;” afirma Collins, “los elegí porque se trataba de un espacio infranqueable, situado en la zona en la que vivía esa gente” (Swenson, 2010, p. 99). La relación es subrepticia: la artista nos propone un entramado entre un discurso visual y una serie de discursos orales que promueven una conjunción entre la imagen visual y la poética o literaria y, con ellas, entre el tiempo en que cada una se desarrolla. El punto de unión entre ambos universos es el vacío: el espacio de *la nada* visual que adquiere forma con la palabra. El tiempo de la fábrica que vemos acontecer en la imagen se teje así con el tiempo *del otro*, un tiempo múltiple y poético que *sale* de la duración y nos proyecta al mundo imaginario de los soñadores argelinos.

La interpretación de la fábrica como ruina nos deja ver entonces que, en el caso de la obra de Collins, “[...] las películas se transforman: su *vacío* se carga con el aura de las historias ausentes, las historias de otro modo presentes” (Company, 2010, p. 33) que emergen con el entrecruzamiento de discursos en registros, tiempos y espacios diferentes. Para comprender la compleja situación intermedia de una videoinstalación que se construye justo en los intersticios entre el lenguaje visual y el oral, entre lo visto y lo invisible, es decir en el punto ciego de ese pliegue hacia lo que *no está*, el concepto de ‘no-lugar’ elaborado por Marc Augé resulta especialmente iluminador. Según Augé, “[...] si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad, ni como relacional, ni como histórico definirá un no lugar” (2000, p. 83). ¿Es la fábrica/ruina un lugar o un no lugar entonces? ¿Decide Collins eliminar las características contingentes e históricas del espacio (y de los silencios) que retrata? El hecho de que en *Soledad y compañía* se presenten las imágenes de archivo que ya hemos mencionado, así como de que se mencione explícitamente a Argelia, la patria mutilada de las voces que escuchamos, indica lo contrario. Aun así, la connotación de la fábrica como ruina sí apela a una *salida del tiempo* histórico hacia un instante poético en el que los relatos (el visual y los orales) se funden. A la luz de lo anterior, esta videoinstalación es un lugar y un no-lugar simultáneamente: es el registro fílmico de un espacio (la fábrica) que sí tiene un significado relacional e histórico determinado, como lo sugiere la artista cuando dice que su obra “[...] tiene una serie de importantes repercusiones económicas, sociales y culturales” (Swenson, 2010, p. 100) pero, simultáneamente, es un escenario en donde estas particularidades históricas se dislocan al reconfigurarse como medios de acceso a las realidades narradas por los soñadores, realidades poéticas en las que el significado histórico y relacional *explora* en las posibilidades connotativas de sus relatos. *Soledad y compañía* es, pues, un lugar visual, histórico y contingente que nos transporta a un no-lugar: el del tiempo y el espacio poéticos *del otro*.

La comunicación intertemporal que Collins desarrolla en esta obra desemboca, en este orden de ideas, en una reformulación del espacio que se desprende de la particular relación entre la imagen de la fábrica como lugar vacío y el espacio *discursivo*, por así decirlo; el espacio narrado que oímos y construimos a partir de imágenes literarias. En el caso de este último, siguiendo a Augé, estamos en uno de esos “[...] lugares que no existen sino por las palabras que los evocan, no-lugares en este sentido o más bien lugares imaginarios” (2000, p. 99) que reconfiguran el espacio físico al superponerse sobre él (sobre el vacío de la fábrica) y descubrir nuevos sentidos que exceden sus particularidades históricas y relacionales. Basta reafirmar lo anterior, esto es la correspondencia entre el espacio del lenguaje literario de los soñadores y el no-lugar en tanto que “[...] el vínculo de los individuos con su entorno en el espacio del no-lugar pasa por las palabras” (Augé, 2010, p. 98) necesariamente, para comprender que es el territorio del discurso ficcional, y no en el del hecho contingente, en el que *lo posible* tiene lugar y en el que, por ende, los sueños pueden erigirse *por fuera* de las condiciones socio históricas de un referente específico (Roubaix), incluso cuando sean motivados por estas. En la fábrica/ruina el espacio físico se transforma entonces en un escenario o marco de la ‘geografía de no-lugares’ que dibujan las voces de los soñadores, una geografía de espacios imaginarios y oníricos que acontecen en el tiempo y el espacio *del otro* y que, como sugiere Irit Rogoff, implican una transición entre un espacio concebido como contexto material de la acción, a uno “que es producido por subjetividades y estados psíquicos en los que las relaciones sociales continúan presentes” (24, traducción propia). La videoinstalación es, en este orden de ideas, un anti-monumento que conmemora el territorio perdido de Argelia, la tierra-Madre, en la medida en que construye una nueva geografía aural que transforma el espacio vacío de la fábrica en el escenario para un viaje de regresión imaginaria hacia el origen mutilado del inmigrante.

TEXTUALIDAD Y AGENCIA: UNA COMUNIDAD DE HISTORIAS PEQUEÑAS

Esta continuidad de las relaciones sociales en la ‘geografía imaginaria de no lugares’ oníricos que Collins plantea puede explicarse siguiendo las implicaciones políticas de la *textualidad* que se desarrollan en la convergencia entre lo visual, lo oral y lo escrito en la obra. ¿Cuáles son las características del lenguaje híbrido de esta videoinstalación? Antes de observarlas, es importante notar que la búsqueda de un sustrato político en la obra de arte es algo que la misma artista acepta como uno de los ejes connotativos de sus fotografías y videos. “El acto artístico es siempre, de alguna forma, algo político”, comenta Collins a Carles Guerra, “pero se trata esencialmente de una manifestación artística” (2010, p. 92) en tanto que son los dispositivos propios de la experiencia estética los que permiten la activación política. Esta vinculación entre lo estético y lo político en el acto artístico puede observarse en el entrecruzamiento de tiempos y espacios diferentes, pertenecientes a subjetividades disímiles, que acontece en el espacio de la fábrica, escenario en el que oímos los relatos y en el que estos se superponen. El espacio y el tiempo lineal, unívoco y cíclico de la fábrica explota en una multiplicidad de historias en las que los pliegues de los tiempos oníricos activan la imagen; como dice Collins, “[...] se trata de muchos tiempos imaginarios contenidos en una imagen; sabes que existen, pero no los ves” (Guerra 97), pues todos están sutilmente imbricados en el *texto total* de la obra –aunque jamás *totalizador*, ya que lo que se pone en duda aquí es justamente el intento de totalización del sentido de las historias que mutilaría las subjetividades de los soñadores en una operación análoga

a la de la fijación colonial del subalterno–, esto es en el ensamblaje entre el relato visual, las narraciones orales y, especialmente, las impresiones de los discursos sobre lino.

Subrayo particularmente la presencia de estas impresiones gráficas pues son la única porción de *Soledad y compañía* que no tiene lugar *en* el tiempo y el espacio de la videoinstalación, sino en un momento anterior (o posterior) y en un espacio exterior al de la proyección. Funcionan entonces como una especie de correlatos sintéticos de lo visto/oído adentro, en el film, en la medida en que funcionan como huellas, restos o *mementos* materiales de la experiencia que se tiene (o tendrá) al verlo. Collins imprime los relatos de los soñadores argelinos en unos cuadros de lino tratado con una tinta azul –color que la pintura surrealista transformó en un símbolo de lo onírico, lo profundo, lo invisible–, formando así unos tejidos de texto que se exponen a la entrada/salida de la habitación en la que se proyecta la película. Además de permitirnos una relectura de las narraciones que hemos oído y leído (pues estos relatos también se proyectan en subtítulos sobre las imágenes de la fábrica), estas impresiones *capturan* el instante fugaz y efímero de la oralidad de un modo parecido al de la relación entre la fotografía y el video que observamos arriba. Más allá, el hecho de que se impriman sobre tejidos de lino no es casual; la palabra texto, cuyo origen es la palabra latina *texus*, justamente pertenece arcaicamente al campo semántico de lo tejido, lo entrelazado, la textura y el entramado. El tejido es texto.

A partir de estas consideraciones, podemos interpretar a los tejidos impresos como metáforas que sintetizan en la materialidad de los hilos entrelazados el proceso de superposición e imbricación de los diferentes relatos individuales, únicos e irrepetibles y de las numerosas voces y subjetividades que las emiten en el espacio vacío de la fábrica/ruina. Collins rescata en los cuadros de lino la textualidad que está en la base de *Soledad y compañía*, en primer lugar, si entendemos por ‘texto’ no solo la formación de discursos visuales, orales y escritos, sino sobre todo la apelación a los puntos intersticiales en los que historias de los soñadores entretejen, se *hacen texto*, en la(s) narracione(s) aural(es) del no-lugar o, dicho de otro modo, en la geografía imaginaria de una fantasía onírica *plural*. El tejido impreso se transforma así en una materialización o *literalización*, por así decirlo, del procedimiento de tejer metafóricamente los relatos menores en la región inmaterial del vacío de la fábrica/ruina que, así, se activa en un proceso de re-significación con la palabra del *otro*. El espacio tejido y material del lino se corresponde con el espacio vacío de la fábrica en el que todas las voces *acontecen*, y esta conexión conforma territorio aural que, como Sáenz de Ibarra ha sugerido acertadamente, es una “[...] suerte de espacio existencial que vincula a estas personas entre sí en un lazo social en el que vivimos, nos entretejemos y somos” (2010, p. 20), el lazo de una *comunidad de historias pequeñas*.

Podemos aventurar una segunda manera en la que el tejido literal y metafórico de esta(s) narración(es) pone(n) en escena cierta idea de textualidad si consideramos la concepción de Derrida de ‘texto’ como escritura o *écriture*⁴, esto es como una cadena de suplementos en la que el centro de sentido (el logos, la *phoné*) se posterga/retrasa a lo largo del sistema infinito de diferencias entre los signos que conforman todo lenguaje. La *phoné* de los soñadores nunca está *presente* en la videoinstalación, dado que las experiencias de los inmigrantes argelinos –emisores originales, ‘centros de sentido’– solo llegan al espectador a partir de su diferimiento en la cadena de suplementos (restos o *mementos*, veíamos arriba) que conforman la grabación oral, la transcripción en los subtítulos y, finalmente, la impresión en los cuadros de lino en los que las experiencias ‘originales’ solo aparecen espectralmente.

En *Soledad y compañía*, las operaciones de representación de estas *otras* voces presentes/ausentes no están en un 'fuera-del-texto', siempre *son* escritura. De ahí que el significado último de estos relatos nunca se *fije*; antes bien, Collins ubica su mirada en la operación que permite su producción como un *exceso* en el que el significado, siguiendo a Hall, siempre está desplegándose *más allá* de las limitaciones arbitrarias del movimiento de la *différance* que se imponen desde cualquier posición estratégica a lo largo de la cadena de suplementos (1994, p. 396) para generar la ilusión de *un* centro de sentido privilegiado, un centro de autoridad. Esta segunda aproximación a la textualidad es, además, el marco de la desautorización que Collins emprende en esta videoinstalación de los circuitos de ordenamiento colonial, en la medida en que la comprensión del significado como el diferimiento indefinido de un exceso de sentido cuestiona toda estrategia de fijación pretendidamente *natural* o *necesaria* de la alteridad en la dialéctica silenciadora del colonizador/subalterno o del ciudadano/inmigrante. Si, como anota Homi K. Bhabha, "[...] la dominación se alcanza a través de un proceso de deslegitimación que niega la *différance* del poder colonial [...] con el fin de preservar la autoridad de su identidad en una narrativa universalista" (2004, p. 1774, traducción propia), una narrativa logocéntrica que busca *fijar* estratégicamente unos roles jerárquicos ocultando su arbitrariedad al presentarse como portadora de *la* verdad autorizada para hacerlo, la *écriture* de Collins re-legitima el poder del *otro* poscolonial al reconocer su alteridad como textualidad o, si se quiere, como el exceso no-localizable de la *différance* que sobrepasa las fantasías de posesión narcisista del logos colonialista. Exceso, por lo demás, que amenaza la auto-identidad 'cerrada' del yo.

Ciertamente, la connotación política del trabajo de Collins es innegable si pensamos que su apuesta es la de comunicar las voces de los inmigrantes argelinos en lo que podríamos llamar un 'palimpsesto de representaciones suplementarias', un entramado de escrituras superpuestas que el subalterno poscolonial enuncia *en* el espacio y *en* la lengua del yo ciudadano nacional francés desde la posición periférica, por lo tanto, de un sujeto diaspórico. A la luz de la cita de Bhabha, en esta videoinstalación el proyecto moderno del progreso y la expansión colonizadora del discurso unívoco de la civilización (o, diríamos, la inseparabilidad entre modernidad y colonialidad expuesta por autores como W. Mignolo⁵), proyecto cuyo emblema simbólico es la frialdad, la dureza y el aspecto casi mórbido de la fábrica industrial, inicia entonces un proceso de deconstrucción desde el discurso plural del *otro*, desde esa geografía aural que se apropia de la lengua y el territorio del yo al activarlos como lengua/territorio de una comunidad diaspórica. Efectivamente, la experiencia de la migración y de la diáspora es el hilo que cose y atraviesa los dieciocho relatos, en la medida en que funciona como substrato o suelo común de las experiencias de soledad, nostalgia, desarraigo, desplazamiento y violencia que narran los soñadores. Este gesto político de activación y reconfiguración del territorio del yo puede comprenderse siguiendo la concepción del espacio de M. de Certeau, para quien "el espacio es al lugar lo que se vuelve la palabra al ser articulada, es decir cuando queda atrapada en la ambigüedad de una realización" (2007, p. 129), es decir cuando se abre la posibilidad de la agencia de los sujetos que lo inscriben en una lógica de significación históricamente determinada y, por ende, necesariamente implicada en la contingencia de un significado que no puede fijarse como una verdad unívoca. Collins parece hacer literal aquí esta analogía entre lo lingüístico y lo espacial: en *Soledad y compañía* es precisamente la palabra la que convierte al lugar –la fábrica/ruina– en un no-lugar –el espacio del sueño, la geografía imaginaria–. La palabra hablada de los soñadores *activa* el lugar de la fábrica transformándolo, paradójicamente, en el no lugar en el que se entrelazan sus narrativas aurales,

es decir en el espacio ambiguo e inmaterial de la *realización*, diría de Certeau, de los relatos que escuchamos y leemos.

En síntesis, esta agencia transformadora de las *otras historias pequeñas* reconfigura al espacio del yo metropolitano-nacional-colonizador a través de un proceso de apropiación colectiva que los narradores llevan a cabo con su discurso polifónico en el que la fábrica se activa como *espacio del otro*, en este caso, poscolonial: el inmigrante, el sujeto diaspórico. Esta activación por medio de una apropiación 'subversiva' desemboca en el descubrimiento de un nuevo espectro de significados para el espacio visual que Collins registra en el video, espacio que al ser reconfigurado como el escenario de realización imaginaria de las historias personales de los soñadores argelinos, deja de ser un *topos* de disciplinamiento colonial típicamente moderno –esto es el lugar destinado a la industria, el progreso, el trabajo 'liberador' y la civilización. Dicho de otro modo, el desocultamiento del espacio aural, en el que las pequeñas historias de los soñadores se enlazan es el espacio de una comunidad de micro relatos que deconstruyen las promesas y supuestos de los *grandes relatos* de la modernidad que encarna la fábrica abandonada. En las acciones estético-políticas de Collins subyace, pues, una aguda conciencia poscolonial y posmoderna que, diría Lyotard, aboga por la soberanía de los pequeños relatos periféricos que siempre han existido en las sombras y silencios de los metarrelatos de la modernidad/colonialidad como alternativas para resistir y sobrevivir a la decadencia de las narrativas universalistas:

Por metarrelato o gran relato entiendo, precisamente, las narraciones que tienen una función legitimante o legitimatoria del proyecto de emancipación progresiva de la razón y de la libertad [el proyecto de la modernidad]. *Su decadencia no impide que existan millares de historias, pequeñas o no tan pequeñas, que continúen tramando el tejido de la vida cotidiana [...]* Puedo pensar en una suerte de soberanía de los pequeños relatos, que les permitirá escapar a la crisis de la deslegitimación. (Lyotard, 1996, p. 31–32, cursivas insertadas por autor)

Esta superación de la crisis de la deslegitimación de las promesas de la modernidad que se lleva a cabo con los microrrelatos de la periferia, introduce, en el caso de los inmigrantes argelinos de *Soledad y compañía*, una re-codificación de la geografía del ordenamiento colonial, geografía marcada por la fijación de fronteras y roles de dominación, mediante lo que hemos venido llamando 'geografía de los no-lugares' propia de la diáspora. La textualidad del lenguaje híbrido de la obra pone así de manifiesto no solo el fracaso de dicho proyecto, sino también las *nuevas* prácticas de significación que, desde la región del no-lugar, en la que se instaura la comunidad aural del *otro* poscolonial, funcionan como estrategias de recodificación del espacio en el que el sujeto diaspórico puede auto-configurarse *por fuera* de los circuitos colonialistas que encuadran y fijan su subjetividad insertándola en la lógica de la subalternidad. La videoinstalación propone entonces una geografía *otra* en la que el significado del espacio es designado, como diría Irit Rogoff, "por su interacción con unas subjetividades mucho menos obvias y por las acciones y prácticas de significación que las encubren o enmascaran" (2000, p. 23, traducción propia), prácticas que Collins deslegitima desocultando de su arbitrariedad mutiladora.

¿Cómo es esta geografía de no-lugares que entrelaza los relatos de los inmigrantes?

LA LENGUA ES EL TERRITORIO: DOBLE CONCIENCIA Y PERFORMATIVIDAD

La afirmación y re-legitimación que Collins emprende de la *différance* del poder colonial, para usar la terminología de Bhabha, tiene implicaciones sustanciales en la concepción que la obra plantea del 'centro de sentido' de la subjetividad de los emisores argelinos o, lo que es lo mismo, de su identidad diaspórica. El problema de la identidad del inmigrante se inscribe dentro de la lógica poscolonial de reevaluación de los sistemas de ordenamiento colonial que incorporaron al *otro* en calidad de subalterno, esto es como el término secundario, defectuoso e impuro de una jerarquía de dominación que busca afirmar la pureza y autoridad del *yo* moderno con el vaciamiento de la alteridad amenazante que se le opone. En medio de las hibridaciones culturales e ideológicas características del mundo transnacional, la *diferencia* del sujeto diaspórico no puede explicarse a partir del sistema de pensamiento binario moderno que busca neutralizar su hibridez reduciéndola a uno de los polos de las dicotomías colonizador/colonizado, ciudadano/extranjero, presente/pasado, nosotros/ellos⁶. La indagación por la identidad del inmigrante debe atender más bien a su *posición* liminal, intersticial y no-localizable que no puede resolverse en una dialéctica binaria en tanto que, anota Nikos Papastergiadis, "[...] toda identidad se forma en la dislocación; nunca puede confinarse a la polaridad entre lo puro/fijo y lo defectuoso/móvil" (2000, p. 53, traducción propia). En *Soledad y compañía*, el tejido de representaciones suplementarias que activa el espacio del *yo* como espacio del *otro*, tejido cuyo significado fluctúa entre el presente del éxodo y el pasado añorado, entre la fábrica abandonada y la fábrica/ruina, entre las fronteras coloniales y la geografía de los no-lugares, acentúa el tránsito geográfico, imaginario e identitario de los soñadores argelinos como indicio de la dislocación (o el diferimiento, diría Bhabha) de su diferencia y su 'centro de sentido'.

Ubicados en el intersticio cultural que (des-)define a la diáspora, la identidad de los inmigrantes excede una estructura binaria de representación (Hall, 1994, p. 397) puesto que asienta en los intersticios móviles en los que su significado se difiere. El inmigrante argelino no es ni argelino ni francés si se piensa en estas categorías como totalidades cerradas y portadoras de un sentido *esencial profundo*. Este 'no ser ni lo uno ni lo otro' en el intersticio de su duplicidad *negativa* –pues no se *es* ninguno de los términos– desestabiliza los bordes imaginarios entre las culturas, como sugiere Samir Dayal, por medio de la fracturación de una subjetividad que se resiste a las reificaciones de *una* identidad soberana (1996, p. 48), particularmente de aquella que está en la base de las narrativas coloniales sobre la nación en las que se asienta la distinción subordinante entre el 'ciudadano' y el 'extranjero' o, acudiendo a una metáfora espacial propia de las geografías coloniales, el hospedador y el huésped –o parásito– respectivamente. La posición intermedia del inmigrante desarticula así de la *ontología* colonialista –término acuñado por Derrida y Spivak para designar el anclaje logocéntrico de la identidad en una topología esencialista, en *un* 'lugar de origen'– al introducir "[...] el desafío de la hidridez *interna* como la 'doble conciencia' que interrumpe las narrativas de la pureza nacional" (Dayal, 1996, p. 49, traducción propia), resquebraja la supuesta auto-identidad de las esencias 'nacionales' y revela el carácter arbitrario y discursivo de las categorías que fundamentan la subordinación colonial. En ese sentido, la doble conciencia muestra la *différance* de la subjetividad diaspórica al evidenciar que "[...] la hibridez no provee ninguna profundidad o verdad: no es un tercer término que resuelva la tensión entre dos culturas [...] en una dialéctica de reconocimiento" (Bhabha, 2004, p. 1176,

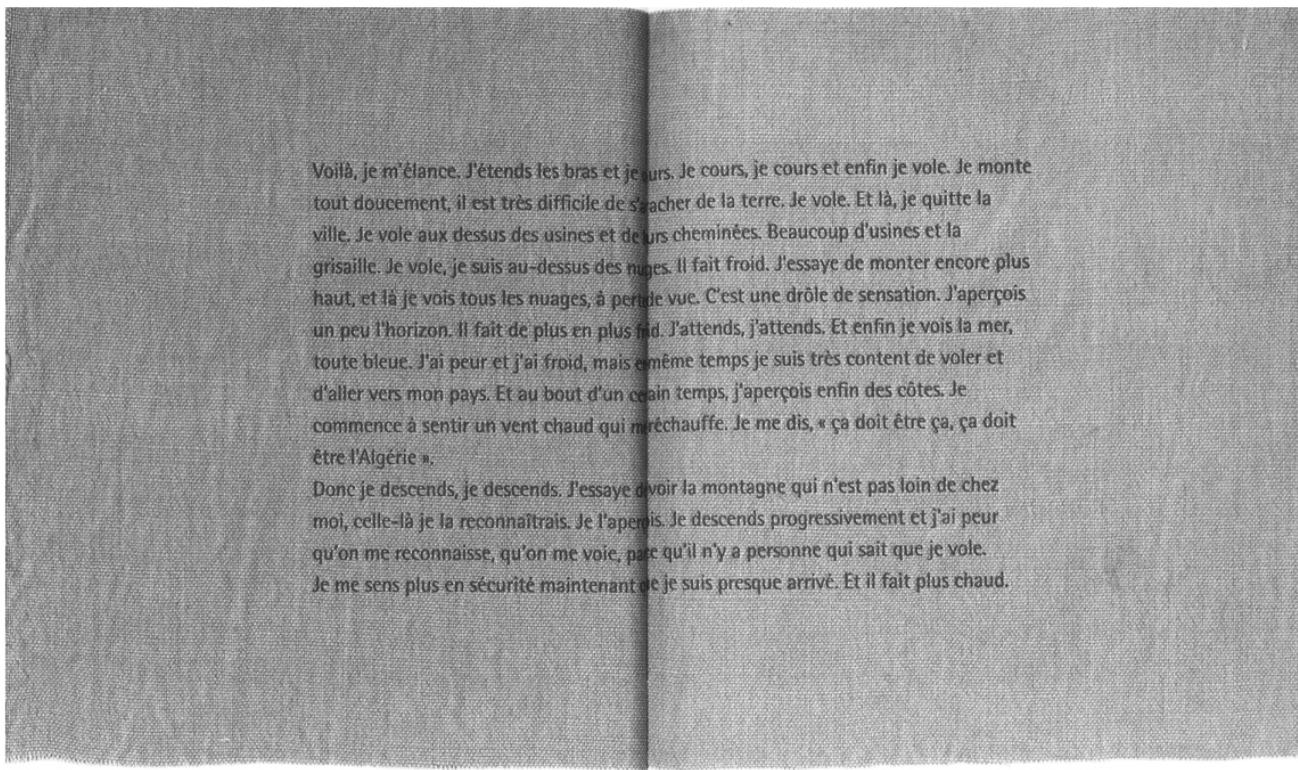
traducción propia); antes bien, señala esta tensión, este *exceso no apropiable*, como la operación liberadora de una identidad performativa.

En la obra de Collins, la hibridez de los soñadores argelinos y sus efectos sobre esta construcción performativa de su identidad, se pone de manifiesto a la luz de lo planteado por de Certeau, a través del particular uso de la palabra como *activadora* de una geografía de no-lugares, es decir del discurso como agente transformador (o, mejor, *creador*) del espacio. Es *en la lengua* en donde los inmigrantes proyectan la geografía imaginaria de sus sueños, hecho que es especialmente relevante si pensamos que la lengua en la que hablan, en que los oímos auto-representarse, es el francés, la lengua del *yo* y del *cogito cartesiano*, eslabón fundacional de la episteme moderna/colonial. Si tenemos en cuenta, más aún, que estos discursos llegan a nosotros después de pasar por las mediaciones ideológicas de la traducción –pues cada vez que la obra se presenta los subtítulos aparecen en la lengua de los espectadores–, el asunto de ‘hablar en una lengua que no es la propia’, de hacerse audible/visible solo por medio de una mediación en la que lo propio solo puede *ser* en lo ajeno, se torna más complicado. ¿Cómo es posible hablar, soñar y transformar el espacio con palabras que (he ahí la trampa del discurso colonialista) *no son las nuestras*? ¿Cómo puede un *otro* argelino exiliado en Roubaix activar el espacio de una fábrica empleando, precisamente, la lengua del *yo* y, por ende, el sistema de pensamiento del dominador?

Estas preguntas recaen en el esquema binario que la crítica poscolonial deconstruye como un aparato conceptual viable para pensar la identidad híbrida del inmigrante, pues el supuesto que está en su base es el de la *fijeza* y *pureza* de la lengua y de la identidad de sus hablantes. Pensar que el discurso de los soñadores argelinos *en francés* desautoriza la subversión de su rol en las jerarquías coloniales que ellos emprenden con la formación de las geografías de no-lugares, implicaría que hay una lengua para los argelinos, una para los franceses y, en este sentido, una lengua diferente, pura e indisociable de cada identidad nacional. No en vano la unidad entre lengua y la identidad está en el núcleo de los proyectos nacionales y coloniales decimonónicos (baste pensar en las reflexiones de Max Weber sobre la nación o en de las ‘comunidades imaginadas’ de Benedict Anderson⁸), unidad que se ve trastocada por el discurso del sujeto poscolonial y, especialmente, del inmigrante –el *otro* que *habla* la lengua del *yo* y *vive* en ‘su’ territorio y que, por ende, es también uno de sus habitantes. A la luz de la cita de Papastergiadis, el hecho de que los soñadores argelinos de la videoinstalación hablen en francés es la expresión neurálgica de la dislocación lingüística como principio fundacional de su identidad híbrida en la diáspora, cuyo centro de sentido nunca está *ni en Argelia ni en Francia* (como lo quisiera la geografía colonialista de ‘lo nacional’), sino en la frontera, entre ambas totalidades imaginarias, que se expresa en el uso de la lengua del opresor para *retornar* al no-lugar intersticial de un origen perdido, mutilado y prohibido. Uso que pone en escena la relación de (im)propiedad con la lengua francesa que tiene el argelino inmigrante como sujeto diaspórico que también la habita, relación en la que su identidad *singular* y *propia* aparece como lo *otro* –el silencio no-apropiable, la *différance* del poder colonial, el centro de sentido diseminado– que es in-nombrable dentro de la lengua del *yo* que intenta reducir su diferencia en la generalidad de una categoría fija y subordinante (esto es la lengua *impropia* del dominador), pero que –he ahí la paradoja de la hibridez cultural– *solo puede nombrarse con ella* en la medida en que esa lengua, esa única lengua, siempre ha precedido al sujeto que busca escapar de ella, pues es *en ella* en donde él o ella existe como sujeto ‘que enuncia’. Se trata, sin más, de la

condición de 'rehén de la lengua' que Derrida llama 'monolingüismo del otro'⁹: si existe una habitación para el *otro* en la lengua, es porque no hay ni ha habido nunca más que una lengua en la que su alteridad (no hay fuera-del-texto) es siempre archiescritura.

Es por esto que en *Soledad y compañía* la palabra de los soñadores argelinos es performativa,



hace un nuevo territorio, pues es *en la lengua*¹⁰ –en la escritura, en la textualidad– y no antes de ella que el 'lugar de origen' mutilado puede *existir* como espacio significativo. Dicho de otra manera, la lengua es el territorio: es a través de ella como región intermedia que el sujeto diaspórico configura su geografía de no-lugares para regresar a Argelia ya no como el 'lugar de origen' *pasado* de una esencia fija y ontopológica, sino como un 'centro de sentido' móvil, *siempre otro*, que abre el espacio de lo propio en el movimiento de su diferimiento *hacia el futuro*. En el siguiente fragmento del discurso de Metedji Mohamed, por ejemplo, vemos esta fantasía de 'regresión al pasado/futuro' en la que la Argelia-Madre, como lo imaginario lacaniano (Hall, 1994, p. 403), es el centro de sentido 'perdido' (el significado) de las representaciones simbólicas (los significantes), su *exceso de sentido* diferido, su sustrato diseminado y no-simbolizable:

Despego. Extiendo los brazos y corro. Voy corriendo y corriendo, y al final echo a volar [...] Vuelo. Me voy de la ciudad. Sobrevuelo las fábricas y las chimeneas [...] Y, de repente, el mar, azul. Siento miedo y frío. Pero a la vez me siento feliz, feliz de estar volando, yendo hacia mi país [...] Siento una brisa suave que me reanima. Pienso que debe ser Argelia [...] Me siento más seguro al *acercarme*, y hace más calor. (cursivas insertadas por autor)¹¹.

Detalle de *Soledad y compañía* de Hannah Collins. Videoinstalación. Imagen tomada del catálogo *La revelación del tiempo* (Universidad Nacional de Colombia, 2010).

Esta narración interior, evocativa y liberadora nos muestra cómo, en efecto, para lo argelinos soñadores la lengua no solo es el vehículo para la construcción de los paisajes imaginarios o no-lugares inmemoriales a los que quieren regresar, sino que es en sí misma el territorio, diría Rogoff, de su *realización* performativa. Realización que, en este orden de ideas, nunca se completa en la auto-identidad de una categoría fija, de un punto de partida o de llegada trascendental que permita la reificación de una identidad trascendental. De ahí que la voz del soñador solo se *acerque* a Argelia en un viaje que nunca termina, que *no debe terminar*. La locución en francés señala de esta manera la hibridez cultural de la identidad del inmigrante en quien, como bien afirma Company, “hay un deseo frustrado, ya que se tiene la seguridad de no poder *volver a casa*, aunque se mantenga la esperanza de algo mejor, aún inimaginable” (29): la geografía de no-lugares, del territorio imaginario construido *por* y *en* la lengua. Collins nos sugiere así que los sueños de los inmigrantes, entendidos como ficciones literarias o producciones performativas del lenguaje, son escenarios de un viaje imaginario de regresión a un origen que se sabe perdido al que, no obstante, se intenta regresar reconfigurándolo como una proyección imaginaria y *utópica* en el sentido más literal del término (*utopos*, ‘no lugar’). Utopía de salida, de sobrevuelo ‘de la fábricas y las chimeneas’ hacia ese no lugar que se agita detrás del vacío de la fábrica/ruina, vacío que es evidencia de la crisis de la geografía ontopológica de la modernidad/colonialidad y que, por lo tanto, es el *punto de agencia* del sujeto diaspórico. Esta reconstrucción performativa del ‘lugar de origen’, en su proyección utópica, supone una inversión de la estructura temporal que está en la base del discurso de la subordinación dado que, si seguimos a Paul Gilroy (1993), pensar en la tierra-Madre (África en el caso del autor, Argelia en el de Collins) como un espacio *pasado* que precede el *momento presente* de la diáspora o, diríamos, el presente que deviene del sistema de ordenamiento colonial, no escapa de la linealidad del discurso del progreso civilizatorio y, más bien, subordina la narrativa subversiva del *otro* a la del *yo* que lo asimila en calidad de subalterno. De ahí que la identidad intersticial de la diáspora deba entenderse como la desarticulación, el cronotopos colonialista que vincula el pasado con el ‘lugar de origen’, puesto que la doble conciencia (no) se *origina* en una dislocación de ese sistema de pensamiento, “[...] una erupción utópica del espacio en el orden temporal lineal de las políticas modernas” (Gilroy, 1993, pág. 198, traducción propia) que buscan hipostasiar unidades de sentido excluyentes. Podríamos decir entonces que el retorno a la tierra-Madre que emprenden los soñadores argelinos a través de los viajes imaginarios que sus discursos performan tiene la misma estructura que la de las representaciones de África, el ‘centro de sentido’ común, mutilado e imaginario, de las diferentes poblaciones híbridas que conforman la diáspora negra, que Hall analiza en la producción cinematográfica afro caribeña de principios de los 90:

No es a un origen fijo al que podemos regresar en un Retorno final y absoluto. [...] El pasado continúa hablándonos, pero ya no se dirige a nosotros como un ‘pasado’ simple y fáctico, pues nuestra relación con él, como la del niño con su madre, siempre sucede ‘después de la ruptura’. *Siempre se construye a través de la memoria, la fantasía, la narración y el mito. Las identidades culturales son los inestables puntos de identificación o de sutura que se hacen dentro de los discursos de la historia y la cultura. No una esencia, sino un posicionamiento.* (Hall, 1994, p. 397, traducción propia, cursivas insertadas por autor)

Así pues, valiéndose de la lengua como estrategia para construir nuevos territorios, esto es para superponer una nueva geografía híbrida sobre la cartografía ontopológica de 'lo nacional' y así deconstruir sus fronteras excluyentes, los inmigrantes *performan* un futuro posible en el que se proyecta su añoranza de un pasado perdido, formando de ese modo una *geografía de la nostalgia* en la que el hogar deja de existir como un 'lugar de origen' y se convierte en un no-lugar al que se viaja con la palabra, que *es* en sí misma el territorio *propio*. Un no-lugar que no es sino un posicionamiento crítico y subversivo frente al discurso del ordenamiento colonial (y sus huellas en las fronteras imaginarias entre el 'ciudadano' y el 'inmigrante'), un *nuevo punto de identificación* en el que la *différance* del poder colonial no se sutura clausurándolo, como sucede en el sistema binario de la ontología, para reificar unas identidades fijas que asimilan la identidad cultural del *otro* en la figura del subalterno. Por el contrario, el viaje performativo de los narradores argelinos es un viaje de *apertura*. Esto porque, como dice la artista, "[...] viajar es en sí mismo un acto nostálgico, [...] [pues] la nostalgia se refiere a la ausencia" (Swenson, 2010, p. 109) que se contrarresta en *Soledad y compañía* con la transformación de una pulsión genealógica en una utopía de llegada: una direccionalidad infinita que no espera anclarse en una presencia fija sino afirmarse como movimiento, sentido especular *en tránsito*, ausencia/presencia en el intersticio, exceso de *différance*. Exceso que, es imprescindible precisar, traza una geografía imaginaria que nunca es *una*, puesto que no se trata de un no-lugar territorio que opere como territorio común sino de la experiencia compartida de discontinuidad con el pasado (Hall, 1994, p. 398) que es la condición de posibilidad de las diferentes formas de hibridación cultural y, por ende, de los diferentes *posicionamientos* desde donde el sujeto diaspórico enuncia nostálgica y utópicamente el centro de sentido de su identidad *pasada como futura*. Geografía, en breve, que es una en la medida en que es plural: *una* dislocación en el intersticio que da lugar a los territorios lingüísticos en los que se performan *unas* identidades diferentes, diferidas y en transformación constante. Geografía deconstructiva que solo puede ser si es *más de una*: geografía(s) de la nostalgia.

HACIA UNA ÉTICA DE LA HOSPITALIDAD EN LA DIÁSPORA

De lo dicho hasta este punto podemos concluir que la ruina, la comunidad aural de historias pequeñas, la(s) geografía(s) de la nostalgia y el anti-monumento se entrelazan en *Soledad y compañía* en la construcción imaginaria de una lengua/territorio habitable para el *otro* inmigrante que está *más allá* de las fronteras físicas de las cartografías nacionales; un universo de no-lugares que se vislumbra como una utopía performativa de regreso. Las diferentes voces de los soñadores se entretajan literal y metafóricamente alrededor de esta voluntad compartida de viajar a la 'tierra prometida' de sus recuerdos (y sus creaciones) para escapar del encierro y la claustrofobia del pensamiento colonial ontopológico. El discurso de los argelinos se ubica entonces en un punto intersticial que resume su hibridez cultural: la lengua y el espacio del *yo* (el francés, la fábrica) se reconfiguran en un proceso de apropiación que deconstruye su significado *colonial*, en tanto que se vuelven instancias de agencia de un sujeto poscolonial diaspórico que performa su identidad *en la lengua y/como el espacio del otro*. Y es esta última idea, este deseo diferido de retornar a Argelia como la promesa del origen o el centro de sentido añorado, la que nos empieza a dirigir a la dialéctica entre soledad y compañía que Collins nos sugiere en el título. Si el soñador inmigrante está en la bisagra que instituye la oposición

entre colonizador y colonizado, residente y extranjero, hospedador y huésped, *yo* y *otro*, ¿dónde está esa ‘tierra prometida’ que se evoca en su nostálgico y utópico discurso, ese terreno de liberación?

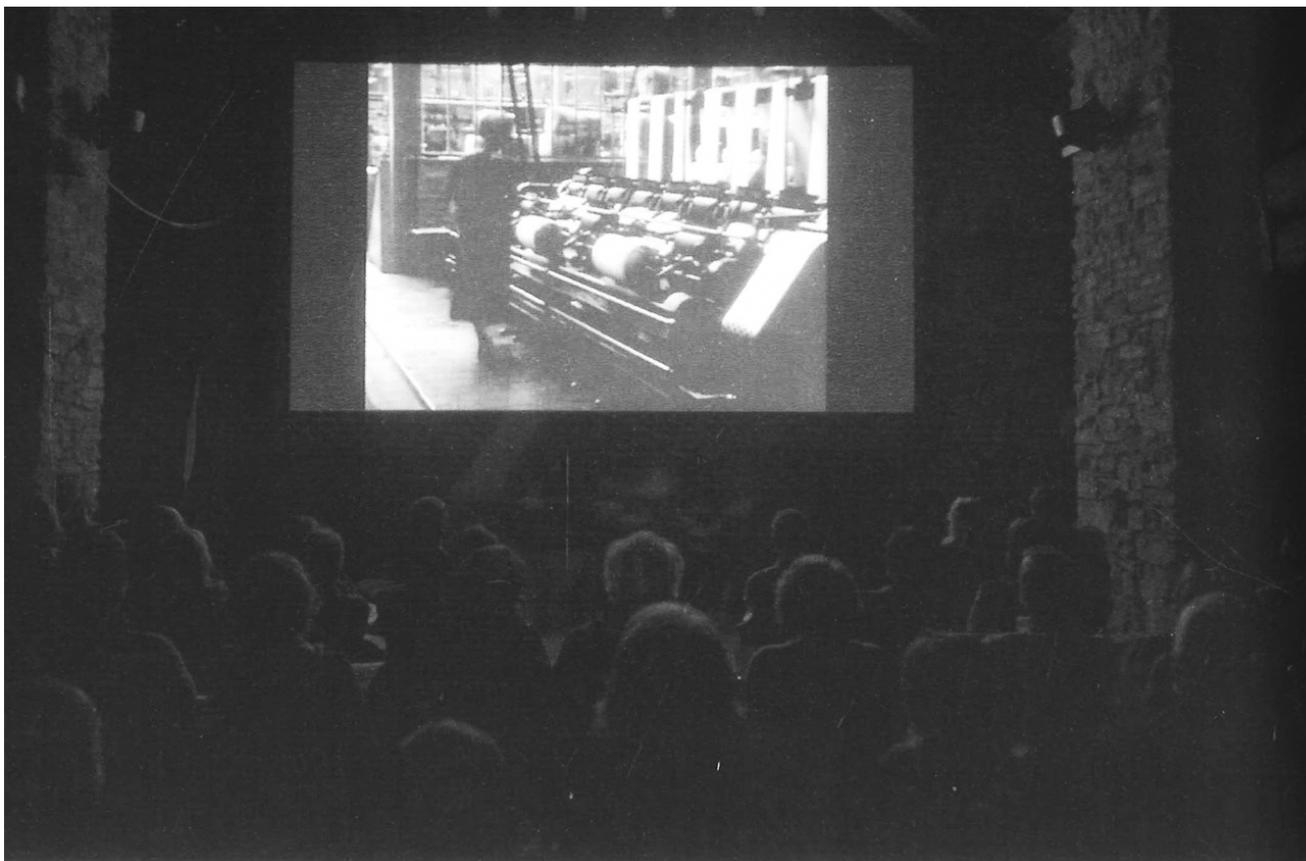
La respuesta de la artista parecería, en principio, algo escéptica: en el sueño, en la nostalgia, en la añoranza o, lo que es lo mismo, en la imposibilidad de realización de la promesa. Hay aquí, sin embargo, una primera pista de una concepción de la identidad del inmigrante que no desemboca en esta renuncia: la promesa de la identidad está en el *tránsito* hacia el no lugar de la utopía, es decir en la aceptación de su postergación infinita *en* el lenguaje, su temporalización/espaciamiento en el exceso de la *différance*. Collins va un paso más allá que Camus: las voces de los soñadores confirman el lazo que los une a la tierra-Madre, pero se plantean la regresión no como un *desandar lo andado* hacia un pasado irrecuperable y sepultado, sino como una fantasía futura, un viaje fértil. En la soledad del inmigrante, la soledad de aquel, cuya definición se escurre en el espacio sin nombre del intersticio, la identidad aparece en consecuencia como un horizonte *al que se tiende*, un horizonte imaginario en el que (no) se recupera el ‘lugar de origen’ en una presencia silenciosa cuyas huellas, como hemos observado a lo largo de este artículo, están metafóricamente inscritas en la ausencia que recorre el espacio vacío de la fábrica/ruina. El sueño, el producto de la lengua/territorio del otro poscolonial, es el escenario en el que esta promesa se transforma en la visión de un horizonte nuevo. Las palabras de Cherguia Bensliman, una de las soñadoras argelinas, son especialmente iluminadoras al respecto:

Tengo un sueño, el sueño de irme, de irme lejos de aquí. Irme, porque me da claustrofobia, porque las paredes me caen encima. Me asfixio, me asfixian los ladrillos, ladrillos por todas partes. *Me ahoga la ausencia de horizontes. Necesito un horizonte, quiero irme [...] Quizás hacia un país, un país soñado, un país lejano que no conozco [...] Volver para vivir, [...] para recuperar de nuevo mi mente, mi corazón, mi interior, mi vida. Porque aquí no hay horizonte [...] Me ahogo. Quiero vivir.* (cursivas insertadas por autor).

El pasado deseado y añorado se torna proyección futura en el sueño del inmigrante; promesa de salida, horizonte inalcanzable, país incognoscible, deseo siempre (in)cumplido –cumplido solo en su incumplimiento o suspensión, en la no-fijación del punto de llegada/partida de una esencia– y, justo por ello, fructífero. El inmigrante es un peregrino; el viaje de regresión es un sobrevuelo hacia la Argelia futura, imaginada, soñada. El inmigrante sueña y respira, escapa de la asfixia del ladrillo colonial. Algo de esta esperanza subyace en la entrada sutil y momentánea de un perro en la mitad de la noche a la escena de la fábrica muerta: hay algo de vida en medio de la opresión de la ausencia, hay una oportunidad de renacimiento y escape en la lengua/territorio del sueño. En la medida en que este horizonte *toma forma* en la fábrica como anti-monumento pues, como vimos, los no-lugares surgen de la reconfiguración, apropiación y activación del espacio moderno y colonizador de la industria antigua y fracasada, podemos decir que para Collins la identidad del inmigrante no descansa, además, en una acentuación de una diferencia irreconciliable el espacio el mundo del *yo* y el del *otro*. Dicho de otra manera, el horizonte identitario se abre *en el medio*, en el diálogo entre estos universos que tiene lugar en *Soledad y compañía*, dado que es allí en donde el inmigrante puede hablar, soñar, crear, *performar*. Acierta Sáenz de Ibarra cuando dice que “la mirada no se posa aquí sobre las diferencias, [...pues] nos encontramos con estos diálogos entre gente

que busca la acción que los lleve a encontrar un destino para sí mismos más allá de todas las situaciones” (2010, p. 24), un destino en el que la diferencia no es un obstáculo para la formación de comunidad sino, más bien, un punto de encuentro. Así pues, la propuesta de la artista va un paso más allá del discurso del reconocimiento de la diferencia, propio del multiculturalismo, el cual neutraliza la hibridez cultural en una dialéctica binaria; su proyecto de descolonización/reapropiación de la identidad híbrida del sujeto diaspórico parte, por el contrario, de la *agencia* como voluntad de escape cuya singularidad *excede* el de las posibilidades dialécticas del esquema binario.

Y es allí, en esta búsqueda de la acción performativa como garantía de un destino posible y de una identidad *abierta*, en donde emerge la compañía. En esta videoinstalación hay, ciertamente, un constante esfuerzo por entretrejer experiencias y establecer diálogos entre una serie de historias superpuestas cuyos autores (y actores) comparten este deseo incansable de construir un horizonte identitario en el que su singularidad no se subsuma en la lógica de subordinación de un discurso ontopológico. Las fotografías y videos de Collins fundan nuevas comunidades a partir de su exploración de los intersticios en los que las historias pequeñas se conectan¹², esto es de la formación de una especie de *suelo común* que, sin desconocer las particularidades de cada una, puede ser la base sobre la cual todas estas narraciones se erigen. Esta región común no es otra cosa que, como anuncia Papastergiadis, la zona de diálogo y tránsito en la que deberían estar enraizadas todas las representaciones de la diferencia cultural, “[...] una zona fluida e inestable en la que la identidad se produce a partir de la constante negociación *en el medio del* pasado y el presente, del aquí y el allá, de la ausencia y la presencia, del yo y el otro” (2000, p. 159, traducción propia). El intersticio, el punto medio, la bisagra: la tierra prometida de la soledad y la compañía, el territorio intermedio en el que nos reconocemos en la experiencia del *otro* y lo acogemos como semejante. Territorio que se abre en el espacio de agencia de la(s) geografía(s) de la nostalgia, lengua/territorio en la/el que se deconstruye la oposición binaria heredada del ordenamiento colonial entre el ‘ciudadano’ nacional hospedador (*yo*) y el inmigrante diaspórico huésped (*otro*) y, por lo tanto, se abre el espacio de lo que podríamos llamar, siguiendo a Derrida, un encuentro *hospitalario* entre ambos. Para Derrida “[...] la absoluta hospitalidad requiere que yo abra mi hogar no solo al extranjero [...] sino al otro absoluto, desconocido y anónimo [...] sin pedir ni su reciprocidad (entrando a un pacto) ni su nombre” (2000, p. 25, traducción propia), es decir sin neutralizar la singularidad de su diferencia en la categoría identitaria fija, subordinante y excluyente de un *otro* al que yo ‘ nombro’ para establecer un pacto de reciprocidad, una transacción interesada con él. Sin embargo, toda relación hospitalaria se fundamenta en el evento de una *llegada* que establece una direccionalidad de la que deviene la identificación de un *otro como otro* que se nombra (Derrida 2000), que es menester identificar como extranjero incluso con el fin de reconocer su irreducible singularidad¹³. En efecto, el inmigrante siempre *llega*. En su deconstrucción de la geografía ontopológica colonialista, la apuesta de Collins sería, pues, la de abrir un espacio intermedio entre estas dos leyes antinómicas: el espacio de una hospitalidad *en la diáspora* que, al desarticular la jerarquía entre hospedador y huésped y afirmar el carácter performativo de toda identidad *en la lengua*, nos permite abrirnos a la diferencia del *otro* poscolonial sin dialectizarla, nombrándolo ‘extranjero’ pero en un acto de nombramiento que, al señalar la *différance* de su hibridez cultural, le permite conservar hospitalariamente la singularidad de su agencia.



Fotografía de la exposición de *Soledad y compañía* de Hannah Collins en el Bergamo Film Festival de 2008. Imagen tomada del catálogo *La revelación del tiempo* (Universidad Nacional de Colombia, 2010).

Y escribo *nos* porque, además del silencioso reconocimiento que Collins nos propone entre los diferentes sujetos *agentes* que pueblan sus videoinstalaciones –los tres inmigrantes de *Parallel*, los gitanos de *La Mina*, los soñadores de *Soledad y Compañía*–, la artista establece en estas obras un puente especialmente significativo con la experiencia del espectador. Esto porque la reflexión sobre la performatividad de la identidad del inmigrante como sujeto híbrido atañe también nuestra propia condición de inmigrantes en un mundo globalizado en el que nuestro ‘centro de sentido’ no puede pensarse si no es ahí, *en* la movilidad del intersticio y de la frontera. También somos agentes, como los soñadores argelinos, de una identidad móvil y *excesiva* que siempre está en tránsito, que siempre se desplaza y disloca entre la multiplicidad de flujos y trayectorias ideológicas que dibujan la geografía imaginaria del mundo transnacional contemporáneo. En cierto sentido, *todos* somos y hemos sido siempre sujetos híbridos, diaspóricos; por nuestra condición compartida de *estar en la lengua*, de ser monolingües (diría Derrida), todos tenemos una doble –o múltiple– conciencia en la base de nuestro ‘centro de sentido’ identitario. Todos nacemos *en la lengua* y, debido a la inevitabilidad de este nacimiento, a nuestro *ser* solo en tanto rehenes de la lengua, nuestra identidad siempre es un entrelazamiento de nombres que se enrollan sobre sí mismos en el juego de la *différance*. Collins apela a esta experiencia común para introducirla como el eslabón fundacional de unos lazos sociales y de una comunidad global que se ubica *más allá de las diferencias*, una comunidad *plural* que no asienta en la reificación de *unas* totalidades imaginarias de unas esencias nacionales ahistóricas, auto-idénticas y xenofóbicas. Comunidad que, concluye Company, se corresponde con la posición que tenemos en calidad de espectadores frente a la videoinstalación, pues

“[...] observar una obra de arte en presencia de otros es observarla solo y como parte de lo que Giambattista Vico llamó *sensus communis* –la conciencia colectiva, social y negociada de un grupo” (2010, p. 31) de sujetos solitarios –diferentes, nunca idénticos– y acompañados en su *ser agentes* de sí mismos. *Soledad y compañía* nos deja ver así el camino hacia una postura ética basada en la apertura hospitalaria al *otro* –el extranjero, el inmigrante, el visitante, el vecino, el *huésped*–, en su recibimiento como un *semejante diferente*, esto es como una subjetividad distinta que comparte conmigo la experiencia de ser el/la agente de una identidad performativa, experiencia que nos permite un mutuo reconocimiento *más allá* de la dialectización silenciadora (y subordinante) de nuestras singularidades. Siempre más allá, en el centro-sin-centro del círculo nostálgico de una regresión futura o de una utopía (in)cumplida, el intersticio hospitalario en el que todos y cada uno conservamos el *exceso* de sentido que nos hace únicos y, justamente por ello, semejantes. En el que somos uno *más de uno*, uno en soledad y compañía.

NOTAS

- 1 Fragmento del poema “Amour bilingue” de este escritor marroquí citado por Derrida en el epígrafe de *El monolingüismo del otro, o la prótesis del origen* (1996).
- 2 Bien señala Edward Said en *Orientalism* (1978) y *Culture and Imperialism* (1993) que la construcción imaginaria de lo *oriental*, que se inicia con las representaciones visuales y literarias del *otro* que pueblan a la tradición romántica europea, desconocen su singularidad, subsumiéndolo en un sistema de estereotipos basados en unas fantasías exotizantes, tanto idealizadoras como estigmatizadoras. El *otro* es aquí una entidad ambigua, escindida, destruida y silenciada. Por una parte, es el *niño salvaje* en el que el yo reconoce un estado evolutivo ‘anterior’, un antepasado intacto que es ‘naturaleza pura’, irracional y virgen. Por otra, es también el espacio imaginario de lo desconocido y del exceso, de una sensualidad exacerbada y una violencia amenazante que deben domesticarse; sensualidad y violencia que, en última instancia, no son sino la proyección de los deseos del yo europeo que se subliman en el otro especular para escapar de los estrechos límites impuestos por la moralidad disciplinaria eurocéntrica. Se trata de un sujeto que se incorpora en la epistemología de la ideología colonial como un *otro por domesticar*, incorporación que así le arrebató su singularidad, su autonomía y (eso espera el yo moderno y liberal) su posibilidad de agencia.
- 3 En *The Road to Mvezo* Collins inicia un proceso de reformulación del monumento público y político a través de una serie de fotografías que proponen un viaje de regresión al pueblo natal y a la casa de juventud de Nelson Mandela: *una vuelta al origen*, un nuevo recorrido imaginario/visual/geográfico– en el que se redescubre la precariedad de la contingencia y la fragilidad a la figura casi inmortal, fuerte y eterna del personaje homenajeado. Este viaje fotográfico le devuelve la humanidad a la persona monumental y heroica de Mandela, sin que ello signifique, por supuesto, una banalización de su acción; por el contrario, Collins defiende la idea de que “[...] cuando el monumento se construye a partir de lo cotidiano y esto es tan humilde, tan precario, su estatus no tiene nada que ver con su realidad física” (Swenson, 2010, p. 109). El gesto de desmontar el monumento imaginario acentúa entonces la tenacidad del homenajeado, señalando sus huellas *humanas*, contingentes y frágiles en el territorio ahora abandonado por su cuerpo y su presencia.
- 4 En *De la gramatología* (1967), la deconstrucción de la oposición habla/escritura que Derrida emprende con el argumento de la suplementariedad de los signos como condición de posibilidad de la significación, prueba de que la escritura es una superficie de significante en el que el significado siempre se difiere y, en ese orden de ideas, es un lugar de *nada*, de no-profundidad. De ahí que toda escritura, –entendida como *écriture*, esto es como textualidad o representación en un sentido amplio,– se remonte necesariamente a una escritura pretendidamente *originaria* y seminal que es la condición de posibilidad de la producción del sentido, una *archiescritura* o protoescritura que nunca está presente en ella y que aun así, es su razón de ser ilusoria, su ‘centro de sentido’ que solo *está* como ausencia/presencia en la escritura misma.

De acuerdo con esto, el sentido deviene entonces, como plantea Derrida en *La différance* (1968), de la diferencia arbitraria o la negatividad entre los signos, diferencia que es su condición de posibilidad pero que, como tal, *no es*; es siempre una tumba, una cripta muda en la que se cifra el movimiento de diferimiento del origen, el supuesto referente o el significado *esencial trascendental*, a lo largo de una cadena infinita de suplementos en las que este solo aparece como un *exceso inapropiable* de sentido. De lo anterior, se deduce que *todo es escritura* en la medida en que el significado de lo 'real' se *produce* en el discurso y no a través de una referencialidad transparente que refleja en el lenguaje una realidad *fija* y extra-lingüística en un significado *fijo* y profundo, puesto que dicha profundidad es siempre archiescritura, siempre el efecto discursivo de la *différance*.

- 5 Autores como Aníbal Quijano, Néstor García Canclini y especialmente Walter D. Mignolo, –quien introduce el concepto de 'modernidad/colonialidad' en *Historias locales/Diseños globales* (1995), – han estudiado el modo en que el discurso teleológico del progreso se asienta sobre procesos sistemáticos de violencia y ordenamiento colonial que se inauguran con el genocidio americano. Sus reflexiones encuentran un antecedente, entre otros, en el concepto de *sistema-mundo moderno* planteado por Immanuel Wallerstein en la serie de libros *The Modern World-System* (1974), concepto que ayuda a comprender el diseño político, económico y cultural de la modernidad, entendida como un proceso macro-histórico o un punto de quiebre en la epistemología del nuevo sujeto *moderno europeo*. El sistema-mundo moderno puede pensarse entonces como una implementación del feudalismo 'provincial' (valga decir el proto-capitalismo) en la esfera trasatlántica de las colonias. Además de las dinámicas de integración económica y política, Wallerstein sugiere la formación a nivel cultural de una *geocultura* que otorga coherencia y legitimidad al sistema-mundo moderno, es decir, de unas narrativas teleológicas y progresistas de la Historia que respalda y justifica al discurso eurocéntrico sobre el cual se asienta la ideología paternalista que está en la base de las relaciones coloniales y, por ende, de la comprensión violenta y silenciadora del *otro* como subalterno.
- 6 La hibridez es uno de los conceptos neurálgicos más discutidos por la crítica poscolonial, razón por la que todo intento de definirla será siempre insuficiente. Para nuestros propósitos, la hibridez cultural es el marco de la identidad del sujeto poscolonial –en particular el diaspórico– en tanto que desestabiliza las certidumbres cronotópicas en las que, para el *yo* moderno/colonial, descansaba pasivamente una identidad profunda, estable y esencial del *otro* exterior y anterior que podía ser dominada, encerrada y disciplinada a través de su incorporación como subalterno-primitivo a ser civilizado. La condición intermedia del sujeto híbrido, quién no pertenece a ninguna de las totalidades imaginarias o 'esencias' que en él confluyen, desarticula la epistemología del prejuicio de la modernidad/colonialidad al ubicarse en un intersticio móvil, ambiguo y no-asimilable por el pensamiento logocéntrico que concibe la identidad en un sistema de pares binarios jerárquicos y excluyentes. En palabras de Bhabha, "[...] la hibridez es la reevaluación del supuesto de la identidad colonial a través de la repetición [deformativa y subversiva] de sus efectos discriminatorios" (2004, p. 1175, traducción propia), esto es la intervención de los modos de representación de la alteridad en los que se funda el poder colonial. El posicionamiento dislocado del sujeto en este intersticio desautoriza la idea de una esencia profunda de lo *otro*, es decir, de la diferencia colonial y la reelabora como una transformación performativa/deformativa que trabaja *sobre* la diferencia, que se regodea en ella y no busca neutralizarla: una alteridad híbrida que *crea* nuevas identidades mutables que *deforman* las identidades fijas sobre las cuales discurre el discurso moderno/colonial. Identidades que se ubican en la frontera, que se resisten desde un pensamiento fronterizo en el que se *visibiliza* la opacidad y la arbitrariedad de la representación, y que de esa manera descubren los vacíos de un *yo* moderno que en un mundo poscolonial y transnacional no puede sobrellevar sus propias fisuras. Resistiéndose a la traducción y a las ventriloquias paternalistas y colonialistas, estas identidades que surgen de la agencia del sujeto híbrido abren nuevos horizontes epistemológicos *fuera* del *logos* moderno/colonial.
- 7 El concepto de 'doble conciencia' fue introducido por W. E. B. Du Bois en su libro *The Souls of Black Folk* (1939) como un modelo teórico para comprender la formación de las identidades de grupos socioculturales que pertenecen imaginariamente a colectividades diferentes, como lo americano y lo negro, en el caso de los afroamericanos. Para Du Bois, la doble conciencia expresa "[...] la sensación de estar siempre mirándose a uno mismo a través de los ojos de otros, [...] de sentir siempre la duplicidad –lo americano, lo negro: dos almas, dos pensamientos, dos luchas; dos ideales en guerra en un cuerpo oscuro" (1994, p. 45, traducción propia) en el que se inscribe una identidad híbrida que excede los significados de cada uno de los polos de dicha duplicidad. Este concepto ha sido revisitado y reelaborado por autores como Franz Fanon y Paul Gilroy en sus teorías acerca de la identidad cultural de la diáspora negra, quienes abogan por una comprensión *fértil* de la tensión entre la herencia cultural africana y el sistema de pensamiento occidental impuesto violentamente por la esclavitud, que va más allá del sentimiento de enajenación, –de 'verse a través de los ojos de otros'– en el que subyace una subordinación de la hibridez de la diáspora negra a las categorías de los discursos de ordenamiento colonial. Para estos autores la experiencia de la diáspora debe

entenderse mejor como una dislocación de los supuestos de dichos discursos, fundamentalmente del cronotopos moderno que comprende al espacio y el tiempo del *otro*-extranjero-primitivo como un espacio *exterior* y un tiempo *anterior* al del ciudadano moderno. Samir Dayal ha intentado extender este potencial subversivo de la diáspora negra como doble conciencia a un pensamiento de la diáspora en un mundo transnacional. Para Dayal, la duplicidad del sujeto diaspórico no es positiva (se es lo uno y lo otro) sino negativa (no se es ni lo uno ni lo otro), y esta negatividad le permite “[...] *posicionarse* en la resistencia a la asimilación, situándose liminalmente en los bordes o las líneas prohibidas” (1996, p. 52, traducción propia) que dividen imaginariamente al ciudadano ‘nacional’ del inmigrante extranjero. Esta posición interrumpe la supuesta continuidad de la ‘esencia’ del ciudadano occidental, revelándole que la estabilidad ontológica de su nacionalidad depende de una proyección especular en un *otro* y que, en ese orden de ideas, su identidad también está atravesada por una doble conciencia.

- 8 Los proyectos europeos de fundación nacional que se consolidan a finales del siglo XVIII con la revolución francesa de 1789 y el surgimiento de las repúblicas liberales y del ‘ciudadano’ moderno parten, entre otros factores, de la identidad entre la lengua, la ‘raza’, el territorio (variables en las que Weber encuentra el germen del sentimiento nacionalista) y una serie de tradiciones culturales tanto modernas como pre-modernas que conforman, según muestra Anderson, unas ‘comunidades imaginadas’ de ciudadanos diferentes pero pertenecientes a una misma nación o, si se quiere, a una misma geografía imaginaria. No sobra recordar que, además de estos factores, la expansión colonialista de las potencias imperiales que se inaugura con el genocidio es determinante en la configuración de un yo ‘ciudadano’ nacional que se opone al *otro* subalterno. Como advierte Hall (1994), la diáspora es también una comunidad imaginada en tanto que el vínculo entre los diferentes sujetos híbridos que la conforman comparten una experiencia de discontinuidad con un ‘origen’ figurativo e imaginario que, de esa manera, los vincula más allá de sus particularidades culturales y su ubicación geográfica. Es importante notar, sin embargo, que en las comunidades imaginadas de Anderson, entendidas como estructuras de significación que dan lugar a la identidad nacional, el vínculo social entre los ciudadanos está dado por *una* esencia u origen hipostasiado que todos comparten y en el que se neutralizan todas sus diferencias, es decir, una identidad auto-identica cuyo sentido es *uno, completo y totalizado*. Identidad que se establece, pues, por una diferencia *sustancial* con los otros. Por el contrario, el vínculo social de la comunidad imaginaria de la diáspora está dado por una experiencia común de hibridez y discontinuidad que reconoce la diferencia sin neutralizarla; antes bien, se resiste a la totalización de las esencias reificadas que excluyen y subordinan al *otro* como inmigrante acentuando el carácter siempre *incompleto, diferido y plural* de toda identidad cultural. La relación entre las reflexiones posmodernas sobre la comunidad (pienso aquí en las propuestas de J. Derrida, J. L. Nancy y G. Agamben, entre otros) y la experiencia de la diáspora aún está pendiente. Como intento empezar a esbozar en este artículo, esa relación puede ser una de las claves para comprender la idea de la ‘soledad y la compañía’ y la hospitalidad en la obra de Collins.
- 9 La reflexión sobre la relación entre la identidad y la lengua que Derrida adelanta en *El monolingüismo del otro, o la prótesis del origen* se estructura alrededor de la hibridez de su identidad franco-magrebí y, para ser más específicos, de la *posición* de esta diferencia en la *lengua francesa* que, a su vez, la produce (argelino de nacimiento, Derrida se considera a sí mismo francés también por su filiación al francés como lengua madre). ¿Cuál es el lugar de la diferencia del sujeto franco-magrebí –sujeto diaspórico, si se quiere— en la lengua ‘de lo francés’ de la que él no puede salir, de la que es un ‘rehén universal’, la única en la que él puede hablar de sí mismo y de su singularidad? ¿Cómo hablar de lo único de uno mismo si no se tiene más recurso que el de una lengua compartida, de una lengua madre? Para Derrida, esta singularidad se enlaza con un deseo nostálgico y siempre frustrado de autonomía, de ser *absolutamente singular*, sin tener que recurrir a una lengua (un discurso, una tradición, una historia) compartida y heredada para poder hablar en la lengua ‘propia’ o, lo que es lo mismo, para transgredir los límites de la lengua en *la que se nace* y decir allí lo indecible de esa diferencia irreducible que hace al sujeto *ser lo que es y no otro*. Valiéndose de la noción de *écriture* planteada en *De la gramatología*, esto es de la necesaria suplementariedad del significado, Derrida muestra que esa singularidad solo es posible, justamente, en la medida en que la lengua madre, la lengua en la que *se nace y se es*, se piensa como el suplemento que guarda las huellas de una lengua propia u originaria –una suerte de archiescritura identitaria, un exceso de sentido no-apropiable y siempre diferido–, la lengua propia *del otro* que nos es ‘expropiada’ en nuestro nacimiento en *la lengua compartida*. De ahí que la singularidad devenga necesariamente de esta imposibilidad de hablar *más de una sola lengua* (aquella en la que nacemos, nuestra madre común), monolingüismo que, entendido como ‘prótesis o suplemento del origen’, señala que *nunca se habla una sola lengua*, pues esa misma lengua madre es la que da lugar a nuestra absoluta singularidad en la medida en que, al ser lengua compartida, es siempre un territorio en el que nos sentimos ‘extranjeros’, un territorio que instituye nuestra diferencia. Solo en el encierro del monolingüismo puede pensarse en una *lengua del otro*, esto es la lengua indecible de su

absoluta y singular alteridad. Nuestra lengua, la lengua propia, solo nos puede ser propia *como impropia*. En palabras de Derrida, el monolingüismo “[...] es insuperable, indiscutible: no puedo recusarlo más que al atestiguar su presencia en mí. Me habrá precedido desde siempre. Soy yo. Ese monolingüismo para mí, soy yo” (1997, p. 13). Vale la pena anotar que el monolingüismo, en este sentido, es la condición de posibilidad de *toda* identidad en la lengua, en el discurso, pues “el lenguaje es siempre también la experiencia de la expropiación, de una irreducible *ex-apropiación*, pues lo que se llama ‘lengua madre’ es siempre ‘lengua de otros’” (Derrida, 2000, p. 89, traducción propia). En cierto sentido, como sugiero al final de este artículo, todos siempre somos y hemos sido siempre *en la diáspora*.

- 10 Dada a la importancia que tiene este término en el análisis que aquí planteo de la obra de Collins, es fundamental definirlo con cuidado en su riqueza semántica. En *How To Do Things With Words (Cómo hacer cosas con palabras, 1962)*, J. L. Austin distingue un tipo de enunciados particulares que denomina ‘performativos’ de aquellos que él llama ‘constatativos’ (“El gato está sobre el tapete”), las declaraciones que describen o dan cuenta de situaciones en el mundo y, por lo tanto, son verdaderos o falsos. Por el contrario, los ‘performativos’ no tienen un valor de verdad en la medida en que no describen o refieren un hecho o una acción sino la que *llevan a cabo*. Austin anota, además, que el verbo performativo en estas locuciones puede omitirse y *suele omitirse*, lo cual no altera su fuerza performativa –en efecto, “Te pago mañana” es también una promesa que se hace en el enunciado mismo, pese a que el verbo ‘prometer’ se elida. Esta distinción es deconstruida por Derrida en diferentes textos (*Signo, evento y contexto, Limited Inc.*, entre otros) con un argumento que se puede resumir someramente de la siguiente manera: así como el verbo que lleva a cabo la operación performativa puede omitirse en los enunciados performativos, *todos* los enunciados constatativos omiten la declaración “Yo aquí afirmo que...” que necesariamente los precede y, por lo tanto, *todo enunciado opera como un performativo*. El enunciado completo de “El gato está sobre el tapete” es la declaración “Yo aquí afirmo que el gato está sobre el tapete”, y esta afirmación sucede solo *en la lengua, se afirma* (se performa) con las palabras mismas. Retomando lo planteado por Derrida en *De la gramatología*, la acción solo tiene sentido en la medida en que el texto la performa, razón por la que toda referencia a un hecho o acción pretendidamente *exterior* al lenguaje que en él se describa ‘constatativamente’ es siempre un hecho o una acción que el lenguaje mismo *lleva a cabo*. Lo anterior no es sino una reelaboración de la idea de que ‘no hay fuera-del-texto’, esto es de que el significado profundo y trascendental, *real* del referente o el centro de sentido es siempre un efecto performativo del discurso. La crítica posmoderna desde Foucault ha extendido esta reflexión a la crítica de las supuestas esencias o verdades sobre las que se articulan los discursos de la modernidad, mostrando cómo su pretendida esencialidad es solo el efecto retórico de su repetición performativa en el discurso o, si se quiere, de su necesidad de espacios o ‘rituales’ en los que su supuesto centro de sentido pueda ser re-presentado continuamente (o, a la inversa, *diseminado* para generar la ilusión del *logos*). De ahí que la alteración de estos rituales de repetición sean el espacio de agencia de todas las *otras subjetividades* que son silenciadas o excluidas por los discursos esencialistas hegemónicos –fundamentalmente, por supuesto, las identidades híbridas–, en tanto que es allí, en la intervención de esos rituales de representación, en donde pueden subvertirse las jerarquías de poder impuestas por esos discursos *performando nuevas identidades*. La crítica poscolonial (E. Said, H. Bhabha, G. Spivak) en la que se enmarca este trabajo, atiende a estas formas de agencia y a las maneras en que estas nuevas identidades deconstruyen las esencias colonialistas.
- 11 Traducción de los textos originales en francés hecha para la presentación de *Soledad y compañía* en la exposición “La revelación del tiempo” (2010) de la Universidad Nacional de Colombia. No todos los discursos aparecen en el catálogo de la exposición citado en la bibliografía, pero pueden consultarse en sus versiones originales y su traducción al inglés en la página web de la artista www.hannahcollins.net. Estos son fragmentos del discurso de Mohamed, el soñador número doce, según la numeración hecha por los curadores siguiendo con el orden en que se escuchan las grabaciones en la videoinstalación. En el último apartado de este artículo se citan también fragmentos del de Cherguia Bensliman, la soñadora número cinco. No debe olvidarse que estos discursos son originalmente pronunciados en las grabaciones y transcritos en los cuadros de lino en *francés*, lo cual es de primera importancia para la interpretación que aquí propongo de su significado.
- 12 *Parallel* es un antecedente clarísimo de este proyecto: así como sucede con las voces de los soñadores argelinos, cuyas subjetividades se entrelazan y comunican subrepticamente en torno a la proyección colectiva de la Argelia-Madre en la(s) geografía(s) de la nostalgia, las historias de Dewa, Pamela y Constantine, tres inmigrantes africanos que residen Madrid, Roma y Londres respectivamente, se proyectan simultáneamente en esta videoinstalación en pantallas enfrentadas, y esta posición ‘de encuentro’ *vis-á-vis* y sincronía permite que el espectador, como una especie de ‘caja de resonancia’ de sus voces, descubra los vasos comunicantes entre sus narraciones, es decir entre vivencias que, sin saberlo, todos –incluyendo al espectador, tal vez– comparten.

13 En *De la hospitalidad (Of Hospitality, 2000)*, Derrida explica que la pregunta por la hospitalidad desemboca, en un movimiento típico del pensamiento deconstructivo, en el descubrimiento de su condición de posibilidad como su propia condición de imposibilidad, puesto que el encuentro hospitalario con el *otro* como extranjero es la manifestación de una antinomia no-dialectizable entre dos 'leyes'. Por una parte, la hospitalidad *absoluta* solo tiene lugar en una apertura o exposición *incondicional* al que llega (el visitante, el extranjero *l'arrivant*) en la que no se establece ninguna frontera entre el *yo* y el *otro*, ningún pacto ni ningún tipo de acuerdo de reciprocidad, puesto que dicha apertura es siempre anterior a la identificación o el nombramiento *del otro como otro*, como 'extranjero'. Por otra parte, el evento del encuentro con el otro, esto es el evento de su llegada, no tiene sentido si no es, precisamente, en el marco del ofrecimiento de un gesto de bondad que va del hospedador al huésped, es decir, de la diferencia entre ambos que marca esta orientación hospitalaria. Esta diferencia, sugiere Derrida, se deja ver en una pluralidad de leyes sociales de hospitalidad en las que quien llega debe nombrarse e identificarse *como otro* para que el *yo* lo reciba asumiendo su responsabilidad como hospedador, responsabilidad en cuya base está un contrato implícito de reciprocidad que garantiza "[...] los derechos y deberes [del 'ciudadano' y del 'extranjero'] que son siempre condicionados y condicionales según son definidos [...] por la ley y la filosofía de la ley desde Kant hasta Hegel, atravesando la familia, la sociedad civil y el Estado" (Derrida, 2000, p. 77, traducción propia). Así pues, toda aspiración a la hospitalidad absoluta se ve necesariamente pervertida por la afirmación de una diferencia entre hospedador y huésped que es entonces su condición de (im)posibilidad.

REFERENCIAS

- Augé, Marc. "De los lugares a los no lugares." En *Los «no lugares». Espacios del anonimato*, trad. Margarita Mizraji. Barcelona: Gedisa, 2000. 81-118.
- Austin, J. L. "How To Do Things With Words." En *Literary Theory: An Anthology*, ed. Julie Rivkin y Michael Ryan. Oxford: Blackwell, 2004. 162-176.
- Bhabha, Homi K. "Signs Taken for Wonders." En *Literary Theory: An Anthology*, ed. Julie Rivkin y Michael Ryan. Oxford: Blackwell, 2004. 1167-1184.
- Company, David. "Soledad y compañía. Las películas y fotografías de Hannah Collins." En *Hannah Collins: La revelación del tiempo, películas y fotografías. Catálogo de exposición*, comps. David Company y María Belén Sáenz de Ibarra, trad. Echo Collins. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2010. 27-36.
- Camus, Albert. "Con el alma transida." En *El revés y el derecho*, trad. María Teresa Gallego Urrutia. Madrid: Alianza, 2006. 59-73.
- Collins, Hannah. *Solitude and Company*. Videoinstalación. Variables: proyección de film HD 35 mm Dolby Sound; cuadros de lino con impresiones en tinta azul, duración de sesenta minutos. Bogotá. Septiembre de 2010.
- Dayal, Samir. "Diaspora and Double Consciousness." *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, Chicago, vol. 29, núm. 1 (primavera 1996): 46-62.
- De Certeau, Michel. "Capítulo IX. Relatos de espacio." *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, trad. Alejandro Pescador. México D. F.: Universidad Iberoamericana – Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores, 2007. 127-143.
- Derrida, Jacques. *De la gramatología*, trad. Oscar del Barco y Conrado Ceretti. México D. F.: Siglo XXI, 2008.
- Derrida, Jacques. *El monolingüismo del otro, o la prótesis del origen*, trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial, 1997.
- Derrida, Jacques y Anne Dufourmantelle. *Of Hospitality*, trad. Rachel Bowlby. Stanford: Stanford University Press, 2000.
- Du Bois, W. E. B. *The Sould of Black Folk*. New York: Gramercy Books, 1994.

- Guerra, Carles y Hannah Collins. "Experiencia contenida. Las películas y fotografías de Hannah Collins": Company (2010): 89–98.
- Gilroy, Paul. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge: Harvard University Press, 1993.
- Hall, Stuart. "Cultural Identity and Diaspora": En *Colonial Discourse & Postcolonial Theory: A Reader*, trad. Patrick Williams y Laura Chrisman. Nueva York: Columbia University Press, 1994. 392–403.
- Lyotard, Jean François. "Londres, 6 de febrero de 1984": *La posmodernidad explicada a los niños*, trad. Margarita Mizraji. Barcelona: Gedisa, 1996. 29–32.
- Papastergiadis, Nikos. *The Turbulence of Migration. Globalization, Deterritorialization and Hybridity*. Cambridge: Blackwell – Polity Press, 2000.
- Rogoff, Irit. "Subjects/Places/Spaces": *Terra Infirma. Geography's Visual Culture*. Londres: Routledge, 2000. 14–35. Impreso.
- Sáenz de Ibarra, María Belén. "Vivimos, nos entretajemos y somos. Las películas y fotografías de Hannah Collins": Company (2010): 19–26.
- Swenson, Ingrid. "Entrevista a Hannah Collins": Company (2010): 99–121.

Cómo citar este artículo:

Juan Diego Pérez. "Geografía(s) de la nostalgia: textualidad, diáspora y hospitalidad en la videoinstalación *Soledad y compañía* de Hannah Collins". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 8 (1), 59-86, 2013.