



# Hotel Abismo



## Lo subalterno como interrupción (*Caché* y *Kuba*)\*

John Beverley

*University of Pittsburgh*

Para comenzar, quiero expresar cierta inseguridad al intervenir en el mundo del arte y el museo. Mi mundo es el de la crítica literaria y la universidad. Quizás sobra la insistencia, pero me ayuda a presentar, vivencialmente si se quiere, mi tema, que es la relación entre el arte y la subalternidad. Lo subalterno es, en primera instancia, un sujeto que se siente inseguro, desautorizado. La inseguridad, pues, es doble porque quiero hablar hoy de los límites del mundo del arte, de su radical insuficiencia, una insuficiencia revelada precisamente en sus esfuerzos por incorporar o representar lo subalterno, entre

ellos, el proyecto de relacionar el museo de arte moderno con los movimientos sociales del MACBA.

Está de moda hoy en la filosofía y el arte el tema de la interrupción. No es exactamente un tema nuevo. Como se sabe, tiene su origen en la distinción establecida por la estética kantiana entre juicio teleológico y juicio estético, y en la refuncionalización de esa distinción hecha por los formalistas rusos en el siglo XX al adoptar la noción de acto estético como *ostranenie* o desfamiliarización. De allí pasa, por ejemplo, al *Verfremdungseffekt*

brechtiano o a la "belleza convulsiva" de los surrealistas y, posteriormente, a las estrategias heterogéneas de lo que entendemos por arte contemporáneo.

Esto es historia conocida. Pero ¿qué es lo que interrumpe la celebración — autocomplaciente— de la interrupción? Se trata de una pregunta que atañe a la relación entre arte y modernidad. Como sabemos, la modernidad involucra el ideal y, a la vez, la posibilidad material de una sociedad transparente a sí misma--la generalización del principio de la "razón comunicativa", para recordar el concepto de Habermas. Por lo tanto, la lógica de la modernización es esencialmente aculturadora o transculturadora. La función social concedida al arte moderno o de vanguardia fue —es— servir como instrumento material y (en el caso particular del museo, como aparato ideológico del estado) alegoría normativa de ese proceso de transculturación/aculturación. Pero lo que opone la posibilidad de una sociedad transparente a sí misma no es solamente el conflicto modernidad/tradición, sino la proliferación de diferencias y heterogeneidades producidas precisamente por el desarrollo combinado y desigual de la modernidad. En ese sentido, el concepto de lo subalterno no designa una identidad pre-moderna, sino precisamente una relación de integración diferencial y subordinada dentro de la contemporaneidad. El historiador Dipesh Chakrabarty formula el problema de la siguiente manera:

Las historias de cómo éste o aquél grupo en Asia, África, o América Latina resistió la penetración del capitalismo no constituyen historia "subalterna" propiamente dicha porque estas narrativas se fundan en la imaginación de un espacio que es externo al capital —un "antes" del capital cronológico, pero que es, a la vez, una parte de un marco temporal unitario, historicista, dentro del cual tanto el "antes" como el "después" del modo de producción capitalista puede desarrollarse. El "afuera" [de lo subalterno] es distinto de lo que se imagina simplemente como el "antes y después del capital" en la prosa historicista. Pienso este "afuera", de acuerdo con Derrida, como algo conectado con la misma categoría del capital, algo que se conforma al código temporal dentro del cual aparece el capital, a la vez violando ese código; algo que es posible ver solamente porque podemos pensar/teorizar el capital, pero algo que nos recuerda también que hay otras temporalidades, otras formas de hacer mundo [*worlding*]... la resistencia a la cual hacen referencia puede ocurrir solamente *dentro* del horizonte temporal del capital y, sin embargo, tiene que ser pensado como algo que interrumpe la unidad de este tiempo.

Lo que expresa el concepto de ingobernabilidad es la inconmensurabilidad entre lo que Chakrabarty llama la "heterogeneidad radical" de lo subalterno y la razón del estado moderno. La ingobernabilidad es el espacio de negatividad, desobediencia, resentimiento, trasgresión o insurgencia dentro de la globalización. Pero como tal, la ingobernabilidad marca el fracaso de la política (en el sentido de partidos políticos, democracia formal, hegemonía, sociedad civil, esfera pública, etc.). Como se sabe, para Gramsci es necesario el partido —el

“Príncipe Moderno”—para permitir que las clases o los grupos subalternos accedan al poder, porque como tales —es decir, como *subalternos*— carecen de la capacidad de lo que Gramsci llamaba el "liderazgo consciente", imprescindible para la tarea de revolucionar las relaciones socio-culturales que los constituyen como subalternos en primera instancia. Pero si para obtener la hegemonía sobre el estado, los aparatos ideológicos y la cultura, lo subalterno tiene que transformarse esencialmente en *lo que actualmente es hegemónico* —es decir, la moderna cultura burguesa— entonces en cierto sentido la clase dominante continuará prevaleciendo, aun en el caso de ser derrotada políticamente. Esta paradoja define la crisis del proyecto del comunismo en el siglo XX (y marca un *impasse* en el pensamiento del propio Gramsci). Desde esta perspectiva, la hegemonía como tal podría ser vista como una especie de pantalla en la que las clases y grupos dominantes —y entre ellos el grupo de los intelectuales y el mundo del arte— proyectan su ansiedad de ser desplazados de su poder y privilegio relativo por un sujeto subalterno multifacético que siempre está representado incompletamente por y en sus prácticas culturales.

La ecuación entre sociedad civil, cultura letrada, modernismo estético y hegemonía en Gramsci y otros pensadores de la modernidad oculta el hecho de que lo subalterno se dirige necesariamente contra lo que los grupos dominantes entienden por cultura y valores culturales, incluyendo el

mundo del arte. Este ha sido el gran tema de los estudios culturales. Pero el proyecto de los estudios culturales no rompe en sí con los valores de la modernidad. Más bien, el proceso de desterritorialización e hibridización cultural que celebra reproduce —pero ya a nivel de las culturas populares o de masa, y en un registro post- o para-nacional— la teleología moderna expresada anteriormente en la idea de desfamiliarización y transculturación.

No se trata aquí de idealizar la tradición o el *Gemeinschaft* pre-capitalista. Esto haría de la perspectiva subalternista, de hecho, otra forma del pensamiento de élite, una especie de costumbrismo posmodernista. Se trata, más bien, de encontrar maneras de transferir la negatividad constitutiva de lo subalterno a los estamentos de la cultura dominante, incluyendo las prácticas del arte contemporáneo. Lo subalterno no tiene más razones para celebrar la tradición que la modernidad, ya que ambas dimensiones pueden—suelen— proveer las condiciones de su subordinación y privación de identidad. Marca un sujeto que no es totalizable ni como el "pueblo" en el sentido homogeneizante que éste ha tenido en el discurso nacionalista, ni tampoco como el "ciudadano" de Habermas.

Se ha explicado la crisis del comunismo en términos de la oposición entre un estado-partido monolítico coercitivo y la supuesta "heterogeneidad" de la sociedad civil. Pero lo subalterno tampoco es conmensurable con lo que se entiende normalmente por sociedad civil: es decir, el *burgerlich*

*Gesellschaft* de Hegel y la Ilustración. Esto es porque, tanto la idea como la construcción histórica de la sociedad civil, comparten con el estado moderno una narrativa historicista de etapas de "desarrollo", que, a causa de sus prerequisites culturales y legales (urbanización, alfabetización, educación formal, medios de comunicación, familia nuclear, propiedad privada, vanguardismo estético), excluye de la ciudadanía o limita su acceso a ella a amplios sectores de la población. Esa exclusión o limitación que opera dentro de la sociedad civil y del mundo de la cultura también constituye lo subalterno. En otras palabras, las desigualdades de clase, género, etnia, ocupación, también pasan por, y son producidas y/o reproducidas dentro de la sociedad civil. Por lo tanto, la oposición sociedad civil/estado no es homologable con la oposición subalterno/dominante.

La secularización como valor y las formas de una cultura propiamente secular (la ciencia, la literatura y el arte moderno, la historia y las ciencias sociales, el lenguaje de los derechos civiles, etc.) son, como los ideales de democracia e igualdad social, productos de la modernidad, y están, hasta cierto punto, interrelacionados con esos ideales. Pero el objeto de una sociedad igualitaria no debería ser la secularización en sí (una meta además imposible de conseguir), o el dominio de la ciencia o los "expertos" (que, en las condiciones actuales, equivaldría al dominio de las grandes multinacionales que han monopolizado o

están en proceso de monopolizar la tecnología y la informática). Sin embargo, la apelación a lo subalterno tampoco puede celebrar las formas de desigualdad de sociedades o religiones tradicionales, simplemente por ser no-modernas o anti-modernas. Un neo-tradicionalismo o fundamentalismo religioso puede ser altamente compatible con la reproducción de un orden moderno autoritario (como en el caso de la España franquista, o Chile bajo la dictadura de Pinochet, o el neo-confucianismo de Singapur y los regímenes del capitalismo asiático). Tampoco —para repetir— se trata de una insistencia en la identidad como tal, ya que en un proceso de articulación hegemónica, las identidades de las clases o de los grupos sociales involucrados necesariamente se transforman en la misma medida en que las relaciones estructurales que determinan esas identidades, en primer lugar, se modifican. La posibilidad radical de la perspectiva subalternista reside entonces estrictamente en una insistencia constitutiva, no en la diferencia, sino en la igualdad social.

Intentaré presentar dos alegorías sobre la pertinencia de esta problemática en las prácticas artísticas, especialmente esas prácticas que buscan "representar lo subalterno". La primera es una instalación del artista turco Kutlug Ataman para la exposición del Carnegie International en 2004 en Pittsburgh. Se llama *Kuba*, título que remite a un barrio marginal —una especie de favela— en la ciudad de Estambul. Parece que en otra época fue un

barrio bohemio, que se ha convertido actualmente en un barrio donde confluyen criminales, drogadictos, prostitutas, delincuentes, niños de la calle, madres solitarias, fundamentalistas islámicos, refugiados kurdos, campesinos recién emigrados a la ciudad, mendigos, es decir, lo subalterno-urbano. La instalación consiste en 40 puestos de video, cada uno con un televisor sobre una mesa, un *video player*, y una silla donde el espectador puede sentarse para mirar la pantalla. En cada pantalla, en una cinta continua, se presenta un personaje del barrio narrando episodios de su vida. Como en el caso del testimonio literario, el espectador debe suponer que las historias son verdaderas, pero a veces también involucran elementos de invención o fantasía. Cada historia dura más o menos quince minutos, así que verlas todas tomaría más de medio día. Entonces uno selecciona, pero con la conciencia un poco incómoda de haber preferido algunos a otros. Los televisores y las mesas y sillas son de segunda mano, como algo comprado en el rastro. Son también objetos desechados por la modernidad, como los personajes cuyas historias están representadas en las pantallas de los televisores.

El catálogo del Carnegie International presenta la instalación como una especie de celebración del individualismo dentro de una matriz comunitaria: "The result is a compelling portrait of a self-constructed society composed of individual identities yet grounded in a web of community values that embrace nearly unlimited personal freedom

and mutual tolerance". Creo que es demasiado afirmativa esta caracterización y delata una complicidad entre exposiciones como la Carnegie y la globalización y la temática neoliberal del fin de la historia. En ese sentido, se trataría de una representación "costumbrista" o "picaresca" que, en última instancia, conforma la posición (relativamente privilegiada) del espectador. Más bien, creo que la intención del artista fue proponer la instalación como un reto al espectador, el reto de unas vidas que normalmente pasarían totalmente desapercibidas por nosotros, pero que ahora, por el hecho de formar parte de una exposición en un museo, nos obligan a prestarles atención. Pero, en otro sentido, el triunfalismo del catálogo se justifica, porque la instalación también logra "contener" la ingobernabilidad radical de lo subalterno-urbano producido en los márgenes de la globalización (*Kuba* es un espacio no articulado ni por el estado ni por el capitalismo propiamente dicho) dentro del espacio del arte contemporáneo y el museo. Produce lo que Gayatri Spivak ha denominado un "otro domesticado". Aun la pequeña crisis ética de no poder prestar atención a todas las historias funciona como experiencia "estética". O por decirlo de otra manera, el efecto de *ostranenie* o desfamiliarización pasa precisamente por la problemática ética provocada en el espectador por el artefacto. ¿Y qué podría ser más deseable para ese espectador, el *flaneur* postmoderno, que este acceso a un sujeto subalterno que nos entrega, junto con

la plusvalía que hace posible nuestro estilo de vida, algo que deseamos quizás aún más: su “verdad”. Esta paradoja inherente a la instalación de Ataman nos recuerda la crítica hecha por Walter Benjamin del llamado Nuevo Objetivismo en la fotografía alemana en su ensayo “El autor como productor”. Observa Benjamin que, en su precisión estético-formal, esta fotografía no sólo “hace de la pobreza un objeto de consumo,” es más, “ha hecho de *la lucha contra la pobreza* un objeto de consumo” convirtiendo de esta manera “la lucha política de una compulsión de decidir a un objeto de regocijo contemplativo”. ¿Cómo evitar entonces la transformación de la *representación* de lo subalterno en una forma de percepción y participación a través del arte que deja intactas, o es más, refuerza las relaciones actuales de dominación y subordinación?

La segunda alegoría surge de esta pregunta. Es la nueva película, *Caché* (Escondido), del director austríaco Michael Haneke. Es una película compleja y, por razones de tiempo, voy a presentar una versión demasiado abreviada de ésta (en particular, no puedo considerar como se merece la figura de la madre). Comienza con una toma fija y prosaica de la fachada de una casa modesta, pero evidentemente cómoda y bien arreglada en París. Debido a su duración ininterrumpida, la imagen deviene enigmática e inquietante. Descubrimos que lo que estamos viendo es de hecho un video, y que estamos mirando el video junto con los dueños de la casa, una

pareja de clase media profesional, en la pantalla de su televisor. Presenciamos un interior que presenta a la pareja como representantes del mundo del arte y la cultura. Las paredes están llenas de libros, *CD*, objetos de arte. El marido se llama Georges y es el anfitrión de un programa de televisión sobre literatura, donde entrevista a escritores y críticos. Ella trabaja para una editorial. Tienen sólo un hijo, Pierrot, vagamente alienado de ellos de manera típicamente adolescente. Pasan los días, y le siguen otros videos, ahora acompañados por dibujos, en un estilo crudo, como si fueran dibujos de niño, representando una cabeza degollada o una gallina degollada marcada con una tinta roja. En uno de los videos, Georges reconoce la casa de campo donde aun vive su madre viuda y donde pasó su juventud. Es una casa grande de la burguesía rural. Otro video contiene una toma hecha desde un auto circulando por las calles de un barrio no identificado, pero que sugiere uno de los barrios periféricos de París que antes componían el llamado “cinturón rojo”, pero donde hoy vive sobre todo la población inmigrante árabe y africana. Vemos también la fachada, un pasillo, y la puerta de un apartamento en el interior de un bloque de apartamentos en ese barrio. Georges llega a descifrar, por los letreros de las calles en la toma—avenida Lenin, por ejemplo—, la identidad del barrio y la dirección del apartamento. Molesto por la agresión inexplicable de los videos, decide investigar. Se traslada al sitio, llega a la puerta representada en la imagen del video, la

golpea. Le abre un hombre de su misma edad. Es, descubrimos junto con él, alguien que había convivido en la casa rural con Georges durante su juventud, pero que por obra del destino ha terminado en este barrio pobre de la periferia. Se llama Majid: es argelino. Entendemos por la conversación que entabla con Georges que su vida ha sido mediocre, frustrada. Georges le acusa de ser el autor de los videos, pero Majid lo niega. Georges le amenaza y se despide. Vuelve a su casa. Unos días después llega otro video que muestra esta vez a Majid sentado en su apartamento llorando inconsolablemente después de la despedida de Georges, como si toda esa escena hubiese sido filmada por alguien que estuvo escondido dentro del apartamento durante la visita. Georges va recordando fragmentariamente la historia que se halla detrás de su reencuentro con Majid en el apartamento. Los padres de Majid, que eran sirvientes de los padres de Georges, habían perecido en una masacre perpetrada por la policía francesa contra manifestantes argelinos que protestaban contra la guerra de Argelia en 1962 (un hecho histórico concreto). Ante esa catástrofe, los padres de Georges deciden adoptar a Majid. Pero Georges resiente la presencia igualitaria del niño argelino y procura sabotear su acogida por sus padres. Un día le dice, mintiendo, que el padre le manda a degollar una gallina. Majid cumple, pero queda cubierto de sangre en el acto. No queda muy claro qué pasa después, pero entendemos que de algún modo Georges denuncia a su compañero ante los padres,

sugiriendo quizás que éste le había amenazado físicamente con el cuchillo que usó para degollar a la gallina. Resulta que expulsan a Majid de la casa y lo llevan por la fuerza a un orfanato. Georges no vuelve a verle ni a saber de él hasta que lo encuentra en el apartamento.

Unos días después, Georges recibe una llamada de Majid de que por favor acuda a verle en su apartamento otra vez pues tiene que confesarle algo. George acude, pero poco después de entrar en el apartamento, Majid saca un cuchillo, y se corta la garganta, suicidándose ante los ojos del visitante. La mancha de sangre que salta de su cuello pinta la pared, como en los dibujos que acompañaban los videos. A los pocos días llega a las oficinas del canal de televisión donde trabaja Georges el hijo de Majid, un hombre joven. Insiste en hablar con él, culpándole del suicidio de su papá. Después de una confrontación tensa delante de sus compañeros de trabajo, Georges logra deshacerse del joven. Sintiendo agotado por el encuentro, decide volver a su casa. Cierra las cortinas, toma un somnífero, duerme; presenciamos en la pantalla del cine lo que está soñando, como una especie de video interior. Es el momento de la expulsión de Majid de la casa rural, visto desde la distancia con una perspectiva fija. Vemos a Majid salir mansamente de la casa con sus padres adoptivos al lado, pero después gritar en protesta —“No, no quiero irme”— y procurar escapar. Los empleados del orfanato que han venido para recogerle logran capturarle y lo meten a la fuerza en el

automóvil. Los padres vuelven a entrar en la casa, abandonando al niño que fue su hijo adoptivo a su suerte. El automóvil arranca con Majid adentro y sale de escena. Lo último que vemos es un grupo de gallinas que atraviesan corriendo el encuadre de la plaza de la casa, asustadas por el ruido del auto.

Comienza otra toma fija de larga duración, como la toma de la fachada de la casa al principio. En este caso se presenta la entrada de la escuela a la que asiste el hijo de la pareja, Pierrot. En la parte lateral de la escena vemos a Pierrot encontrándose con el hijo de Majid. Se hablan y se van, aparentemente juntos. El encuentro es fugaz y enigmático: surge la interrogante: ¿podría ser que el mismo Pierrot fuera el autor de los videos, cómplice en ese sentido del hijo de Majid? La película no ofrece el alivio de una respuesta. Comienzan a desplegarse los títulos sobre la escena frente a la escuela. Termina la película.

El hecho de ser espectadores de la película y de involucrarnos de esta forma en su enigma nos pone en la misma situación vivencial de Georges y su mujer ante los videos. Alguna voluntad, vagamente siniestra y hostil, nos está interpelando en nuestra condición de clase media liberal, *bien pensant*. El uso del video de vigilancia—como en los galerías comerciales o los lugares de tránsito— para proteger contra el robo y el desorden se invierte aquí. No sé si la referencia es intencionada de parte de Haneke, pero nos lleva a recordar las filmaciones de los habitantes de la Casbah

de Argel realizadas por el ejército francés para identificar a los cuadros del FLN en la película *La Batalla de Argelia*. Nos recuerda también que muchas de las instituciones del mundo de hoy a las cuales alude la película de Haneke —la cámara de vigilancia, la tortura sistemática y la detención arbitraria por sospecha de terrorismo, el estado de excepción permanente, el acto terrorista suicida, el *apartheid* de facto de inmigrantes en las grandes ciudades europeas— tienen su origen en las guerras coloniales modernas y, sobre todo, en la guerra de Argelia. Este hecho hace de *La Batalla de Argelia*, realizada hace casi cuarenta años, una película absolutamente contemporánea; se dice que fue proyectada en las escuelas de entrenamiento de militares y funcionarios norteamericanos para inculcar en ellos una idea de lo que iban a encontrar en Iraq.

En *Caché*, el video de vigilancia funciona como la mala conciencia de la clase y los países dominantes en un mundo poscolonial donde las violentas desigualdades del sistema colonial todavía persisten en nuevas formas. Silenciosa e implacablemente, desde la posición de lo subalterno —de “los pobres de la tierra”—, retorna al espectador —a nosotros—la imagen de lo que somos y en lo que creemos, además de nuestra propia complicidad con la injusticia. Pero es precisamente esa injusticia —escondida, olvidada, denegada— lo que constituye la posibilidad misma del mundo del arte y la cultura, un mundo representado en parte *en*, y en parte *por* la película.

La moraleja de esta alegoría (porque toda alegoría tiene una moraleja) no es simplemente contraponer lo subalterno versus el arte, como si el arte perteneciera a la civilización occidental y a la burguesía, mientras que lo subalterno, en su negatividad radical fuera también la negación del arte como tal. Hay en *Caché* una indudable negación del mundo del arte y de la cultura moderna; pero se realiza en la forma de, en cierto modo, *una práctica artística distinta*, desde lo subalterno. Me refiero a los videos, y los dibujos primitivos y violentos que los acompañan, ejecutados por no se sabe exactamente quién, pero sí por alguien que nos está observando siempre, desde una posición de resentimiento y humillación que quiere imponerse sobre nosotros. Y, como nos muestra el “video interior” del sueño de Georges, esa práctica está también en cierto modo presente *dentro* del sujeto privilegiado occidental, pero literalmente como su “inconciente político”, para pedir prestado un concepto de Fredric Jameson —es decir, como algo que no podemos recordar para seguir haciendo lo que hacemos de buena fe.

Se trata otra vez, como en el caso de la instalación de Ataman, de una obra de arte, hecha precisamente para el público “liberal” que suele asistir al cine de arte, es decir, un público esencialmente equiparable a la familia representada en la película. Sin embargo, en *Caché* hay en el mismo acto de crear un artefacto estético, un cuestionamiento más radical, en mi opinión, de la operación y la función de lo estético en

el mundo de hoy. De algún modo, la “negación” de lo subalterno ha sido incorporada en la misma lógica de la obra. Quizás por eso comúnmente se percibe como “nihilista” o “cruel” al cine de Haneke (a diferencia, por ejemplo, de Kieslowski o Almodóvar, que afirman en última instancia la posibilidad de una “felicidad” europea postmoderna).

Tanto *Kuba* como *Caché* albergan en su médula el problema de la presencia de una población islámica postcolonial en el centro de la cultura europea moderna—una población que no ha sido integrada o adecuadamente representada en esa cultura, pero que no obstante está aquí, y cuya presencia tiene efectos concretos: entre otros, el terrorismo. El suicidio calculado de Majid en *Caché* quizá aluda al hecho de que probablemente la forma narrativa más difundida en el mundo islámico hoy es el *video cassette* del terrorista suicida, del mártir. ¿No sería el terrorismo entonces una especie de práctica estética desde lo subalterno? Como se sabe, esta idea fue articulada por el compositor alemán Stockhausen hace unos años, cuando describió el acto terrorista de 9/11 contra las torres de Nueva York como un espectáculo estético sublime, aseveración que prontamente retiró después del escándalo general que provocó. En vista de la gran ola de destrucción y odio que surgió en los barrios periféricos de París y de otras ciudades francesas hace unos meses, *Caché* y su estreno antes de esa violencia, se revela como una obra profundamente profética en

cierto sentido.

Pero las limitaciones o aporías del terrorismo y la violencia espontánea –su tendencia precisamente a reforzar el “estado de seguridad” que supuestamente acomete– son bien conocidas. Al fin y al cabo, según la sugerencia de Stockhausen, quizá no existe tanta distancia entre la *ostraneni* vanguardista y el terror, que ambas son formas de una “modernidad”. Creo entonces que sería más útil articular el dilema de la relación arte y subalternidad desde el ángulo de una instancia de resistencia o “negación” subalterna no terrorista: me refiero a la reacción violenta y masiva en el mundo islámico dentro y fuera de Europa contra las imágenes cómicas en la prensa europea que satirizaban la figura de Mahoma (reacción que nos hace recordar, hace ya más de una década, una reacción parecida al publicarse la novela de Salman Rusdie, *Los versos satánicos*). Esa reacción evidentemente no podría afirmarse o respaldarse desde el museo o la esfera de la producción artística o literaria, precisamente porque la transgresión que representan esas imágenes depende de un liberalismo artístico –el principio de la libertad de creación y expresión– que es parte de su misma ideología auto-justificadora. En Europa y en otras partes del mundo, este principio de libertad creativa fue duramente conquistada en siglos de lucha contra el absolutismo y la iglesia o las dictaduras modernas; pero las grandes manifestaciones contra las imágenes, con su iconografía consagrada de consignas, gritos, banderas o figuras

simbólicas quemadas— revelan que esa libertad se ha vuelto cómplice, en cierto sentido, del racismo y la dominación. Que pasa, entonces, si consideramos estas manifestaciones una especie de práctica estética no terrorista desde lo subalterno? Entre otras cosas, tendríamos que contemplar en ese caso que en una ciudad como Barcelona, y en un barrio como El Raval, el objeto de esas manifestaciones bien podría haber sido —puede ser— una institución que representa y defiende el principio de la libertad de expresión artística como este Museo.

¿Podrían imaginarse otras formas de prácticas estéticas desde lo subalterno? ¿Otra manera, no tan determinadamente maniquea, en que se puedan relacionar las prácticas subalternas y los aparatos ideológicos del estado o de la sociedad civil dominante que ocupamos nosotros, tales como el museo o la escuela? ¿Podría producirse una nueva forma de arte y una nueva forma de política, una especie de frente popular postmoderno, en que sea posible una coalición entre nosotros y los grupos o culturas subalternas en cuyo nombre “hablamos”? Creo que sí, porque en última instancia lo que podríamos compartir es el deseo de una forma diferente de lo social, más abierta a transformaciones democráticas e igualitarias, a la heterogeneidad multicultural. Es interesante recordar en ese sentido que *Caché* termina con lo que es, por lo menos, una sugerencia de la posibilidad de una alianza, en la imagen fugaz de la relación entre Pierrot y el

hijo de Majid. Coinciden con esta conferencia en marzo de 2006 las grandes manifestaciones imprevistas, poderosas, de jóvenes y sindicalistas en París contra la nueva ley de empleo. Las noticias dicen, al margen de su representación de este movimiento imprevisto contra la lógica económica del orden neoliberal, que las organizaciones de los trabajadores intermitentes —los más afectados por la nueva ley— están buscando contactos con los grupos de jóvenes desempleados africanos e islámicos de los barrios periféricos.

Se trataría entonces de la articulación de un nuevo bloque histórico en el corazón de la cultura europea moderna. Esta articulación dependería, en última instancia, de la posibilidad doble de reinventar la necesidad y la posibilidad del comunismo, es decir, de una sociedad donde se combinan diferencia e igualdad —en el contexto de la imposibilidad, el fracaso del comunismo histórico. Suely Roelnik habla en esta conferencia del “exorcismo afectivo” del arte de la brasileña Ligia Clark; quizás podríamos imaginar de la misma manera un comunismo afectivo.

Pero como Haneke, no vengo a ofrecer una solución, tarea que requeriría una posibilidad política que va mucho más allá de lo que podemos emprender en el mundo del arte y la crítica, aunque no creo que nuestro mundo sea totalmente ajeno a conseguir esa posibilidad. Además, me doy cuenta perfectamente de que también estoy involucrado en las contradicciones de las cuales hablo, que soy en cierto sentido también Georges, el hombre de la película de Haneke. ¿Qué hago aquí entonces, para volver a mi incertidumbre inicial? Podría contestar que soy una especie de reportero en las líneas delanteras de la guerra de las civilizaciones interna a los países desarrollados, como los reporteros que acompañaron la invasión de Iraq. Pero el reportero, como el artista o el crítico, es una función ambigua: tiene la obligación de representar la verdad de lo que acontece, pero al hacer eso, para recordar la pregunta del Evangelio, debe preguntarse: ¿a quién sirves?

La particular dificultad que confrontamos hoy en día es que es más fácil formular esta pregunta claramente que contestarla.

---

\* Texto leído el 18 de marzo de 2006 en una conferencia en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA), ubicado en el barrio El Raval. Agradezco la invitación de su director, Manolo Borja, y del organizador de la conferencia, Jorge Ribalta.

#### **Referencias:**

*2004-05 Carnegie International, Gallery Guide* (Pittsburgh: Carnegie Museum of Art, 2005). Benjamin, Walter. "The Author as Producer," en *Reflections* (Nueva York: Harcourt Brace, 1978).

Beverley, John. *Subalternidad y representación* (Madrid: Iberoamericana, 2004).

Chakrabarty, Dipesh. *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*  
(Princeton NJ: Princeton University Press, 2000).  
Haneke, Michael (dir.), *Cache* (2005).