

Lo subalterno dentro de Europa: Sobre la película *Caché* de Michael Haneke¹

Subalternity within Europe: about Caché, Michael Haneke's film

■ John Beverley

University of Pittsburgh (Estados Unidos)

DOI: <http://dx.doi.org/10.15304/ricd.2.6.4109>

NOTAS BIOGRÁFICAS

John Beverley fue uno de los fundadores del Latin American Subaltern Studies Group, en 1993. Actualmente es profesor distinguido del departamento de lenguas y literaturas hispánicas de la Universidad de Pittsburgh. Es autor, entre otros, de *Subalternity and Representation* (1999, traducida al castellano) y *Latinamericanism after 9/11* (2014).

Contacto: brq@pitt.edu

Resumen

Se aborda la naturaleza de la representación estética de lo subalterno (en cine, literatura, fotografía, artes plásticas, teatro y performance, etc.) en la cultura europea contemporánea. ¿Estas representaciones simplemente reproducen (o establecen en primera instancia) los parámetros mismos de la relación dominante/subalterno? ¿Lo subalterno sólo aparece en su negatividad fundacional con una crítica de la autoridad de la representación estética en sí, como institución racial y colonial? ¿Tiene lo subalterno una modalidad estética en sí? Se desarrollan respuestas a estas preguntas a través de un examen detallado de la película de Michael Haneke, *Cache* (Heidutchka y Haneke, 2005), que versa sobre una especie de historia secreta (escondida) del sujeto islámico en Europa, y su relación con el mundo del arte y la cultura.

Abstract

The question is the adequacy of the aesthetic representation of the subaltern (in film, literature photography, plastic art, theater and performance, etc.) in modern European culture. Do such representations simply reproduce (or establish in the first place, as in the case of 19th century Orientalism) the subaltern/dominant relationship? Does the subaltern only appear as such, that is as constituted negativity, via a critique of the authority of aesthetic representation as such and its ties to colonial and racial hierarchies? Does the subaltern have an aesthetic modality of its own that can be made visible? Responses to these and related questions are suggested via a consideration in detail of Michael Haneke's 2005 film *Caché* (Hidden), which concerns what might be called the hidden history of the Islamic subject in Europe, and France in particular, and the relation of that history to the world of art and culture.

¹ La versión previa de este ensayo apareció en francés en: Lavou, V. y Marty, M (Eds.). (2009) *Imaginaire Racial et Projections Identitaires*. Perpignan: Université de Perpignan, pp. 87-96.



Palabras clave

Subalternidad, representación, cultura alta, arte moderno, población de origen islámico o africano en Europa.

Keywords

Subalternity, representation, high culture, modern art, people of islamic or african origin in Europe.

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. 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, periférica, extra-europea u extra-occidental, sino precisamente una relación de integración diferencial y subordinada dentro de la modernidad.

Lo que expresa el concepto de ingobernabilidad es la inconmensurabilidad entre lo que el historiador bengalí Dipesh Chakrabarty (2000) llama la "heterogeneidad radical" de lo subalterno y la razón del estado moderno. La ingobernabilidad es el espacio de negatividad, desobediencia, resentimiento, transgresión 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.). Para Gramsci (1975) es necesario el partido —el "Príncipe Moderno"—para permitir que las clases o los grupos subalternos cedan 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 europea/occidental— 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 incompleta-

mente por y en sus prácticas culturales.

La ecuación entre sociedad civil, cultura letrada, vanguardismo 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. 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 o el fundamentalismo religioso. 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. 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 Gessellschaft* 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, etc.), 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, o el régimen del Talibán en Afganistán). 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.

El problema de dar una visión artística de lo subalterno fue diagnosticado por Walter Benjamin (1978) en los 30 del siglo pasado, en su conocida crítica del llamado Nuevo Objetivismo en la fotografía alemana en su ensayo *El autor como productor*. Observa Benjamin en ese ensayo 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?

Intentaré presentar aquí una reflexión sobre la película *Caché* (Escondido), del director austríaco Michael Haneke, estrenada en 2005. Es una película compleja y, por razones de espacio, voy a presentar una versión abreviada de ésta. 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, CDs, 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 despidió. 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 capturarlo 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 las 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* (Pontecorvo, 1965). 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 ori-

gen en las guerras coloniales modernas y, sobre todo, en la guerra de Argelia. Este hecho hace de *La Batalla de Argel* (Musu y Yacéf, 1965), realizada hace cincuenta 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 vídeo de vigilancia funciona como la mala conciencia de las clases 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 de 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.

No se trata aquí de simplemente contraponer lo subalterno y el arte, como si el arte perteneciera por esencia a la civilización occidental y a la burguesía, mientras que lo subalterno, en su negatividad constitutiva, 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, una práctica no solo representada en la película, sino en cierto modo *asimilada* por ella. 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 “inconsciente 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 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 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 post-moderna).

Caché alberga 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 casete* del terrorista suicida, del mártir.

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, quizá no existe tanta distancia entre la ostranenie o “desfamiliarización” vanguardista y el terror: ambas son formas de una voluntad que quiere imponerse radicalmente a través de un “shock effect” a poblaciones. 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 que hace unos años 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 Rushdie, *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 las imágenes satíricas de Mahoma 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 conquistado 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, figuras simbólicas quemadas— revelan que esa libertad se ha vuelto cómplice, en cierto sentido, del racismo y la dominación.

¿Podrían imaginarse otras formas, no tan determinadamente maniqueas, en que se puedan relacionar las prácticas subalternas y los aparatos hegemónicos del estado o de la sociedad civil dominante que ocupamos nosotros, tales como los medios, 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 pretendemos a veces “hablar”? Es interesante recordar en ese sentido que Caché termina con lo que es, por lo menos, una sugerencia de la posibilidad de una alianza entre lo europeo y su “otro” en la imagen fugaz de la relación entre Pierrot y el hijo de Majid.

Si se pudiera producir, sin embargo, se trataría 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 universal del comunismo histórico.

Pero como Haneke, no vengo a ofrecer una solución, tarea que requeriría una posibilidad política que va mucho más allá de lo que podemos imaginar o emprender en el mundo del arte y la crítica académica, 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.

► Referencias Bibliográficas

- Benjamin, W. (1978) "The Author as Producer," en *Reflections*. Nueva York: Harcourt Brace.
- Beverley, J. (2004). *Subalternidad y representación*. Madrid: Iberoamericana.
- Chakrabarty, D. (2000). *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*.

Princeton NJ: Princeton University Press.

- Gramsci, A. (1975). *Quaderni del carcere*. Edizione critica dell'Istituto Gramsci (4 voll.), a cura di V. Gerratana. Torino: Einaudi.
- Habermas (1981). *Theorie des kommunikativen Handelns*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- Heidutchka, V. (Productor) y Haneke, M. (Director) (2005). *Caché* [cinta cinematográfica], Austria; Bavaria Film; BIM Distribuzione.
- Musu, A. y Yacef, S (Productores) y Pontecorvo, G. (Director) (1965). *La battaglia di Algeri* [cinta cinematográfica], Italia, Argelia; Igor Fims, Casbah Film.