

## La opción por la retaguardia: hacia un arte crítico

Christian Kroll-Bryce

*A great painter does not content himself by affecting us with his masterpieces; ultimately, he succeeds in changing the landscape of our minds.*

Orhan Pamuk, *My Name is Red*

*Adorno's notion that late-capitalist society has become so irrational that it may well be that no theory can any longer plumb it applies perhaps with even greater force to post avant-gardiste art*

Peter Burger, *The Theory of the Avant-Garde*

En *Mi nombre es rojo*, el escritor turco Orhan Pamuk relata como la introducción a finales del Siglo XVI de una nueva técnica artística—la perspectiva renacentista—en el arte miniaturista otomano genera no sólo una cadena de asesinatos sino que amenaza la estabilidad política del Sultanado mismo. Hoy por hoy es quizás ingenuo (o en el mejor de los casos, sumamente optimista) pensar que un estilo, la introducción de una nueva técnica o una obra artística en particular puedan desestabilizar un estado, un régimen o al sistema capitalista mismo; sin embargo, la temática que plantea la novela de Pamuk, es decir, la tensión entre arte y política y el rol del arte en la sociedad así como su potencial de cambiarla, sigue siendo vigente y, quizás más que nunca, problemática.

En efecto, ¿cuál es el rol que le toca desempeñar al arte en nuestra contemporaneidad? ¿Qué papel le toca al artista dentro de la cada vez más especializada y fragmentada división del trabajo que exige el capitalismo avanzado? ¿Es aún posible pensar en el arte como un vehículo de cambio político y social y no sólo como una mercancía para el consumo de unos cuantos? Y

de ser así, ¿cómo prevenir que ese arte potencialmente “revolucionario” o “subversivo” no sea cooptado y recapturado por el espectáculo capitalista?

Aunque este no sea el lugar para definir qué es *arte* (en caso sea factible hacerlo), cabe señalar que el arte no debe ser necesariamente “revolucionario” o “subversivo” para ser considerado como tal, ya que la comerciabilidad de una obra o su valor como mercancía no le sustrae su esencia *arte*. Pero más allá de su valor comercial, lo que aquí me interesa es ese arte que plantea una postura crítica sobre el *status quo*, sobre *lo que hay*; ese arte que incita a la reflexión, al cuestionamiento, a la duda, y que plantea o al menos suscita la sospecha que *lo que hay* no necesariamente es lo que mejor que puede haber. El arte y la literatura críticas, nos sugiere Richard en su trabajo sobre la recuperación de la memoria histórica, proponen formas alternas de construir o recuperar la memoria pues además de permitir significados varios y multiplicidad de lecturas, no buscan suturar el pasado ni asegurar o prever un futuro como continuidad, es decir, no buscar naturalizar, justificar o validar un sistema político, económico y/o social. Por ende, el arte y la literatura críticas se constituyen como “zonas de no-reconciliación con el paradigma neoliberal... y sus cadenas de equivalencia neutral que ponen todo a circular a la misma velocidad para que la rapidez del intercambio disuelva la conflictividad de los signos” (Richard, *Pensar en/la Postdictadura* 20), y por ello tienen la posibilidad de traer a colación y hacer evidente las contradicciones del capitalismo y aquello que no se incluye en su versión del *status quo*, así como ofrecer modos *otros* de pensar, de cuestionar y de reflexionar más allá de la hegemonía del espectáculo y el capital. Como señala Guy Debord en *The Society of the Spectacle*, el espectáculo es *el* proyecto político capitalista en sí y debiera ser el objeto de toda crítica, política y/o acción potencialmente revolucionaria pues al ser todo espectáculo, el espacio/momento de reflexión, de duda, de cuestionamiento, precisamente

aquello que permite transformar la información en conocimiento crítico, en deseo, en acción creativa que devenga en cambio, queda siempre postergado logrando así que, como le ocurre a Funes el Memorioso en el cuento de Borges, el exceso de información y la consecuente falta de reflexión impida el pensamiento. En efecto, la percepción generalizada de la imposibilidad de cambio, el sentimiento de no pertenencia, de alienación, de falta de sentido (lo que Durkheim llamó *anomie*) es un efecto deliberado del capitalismo avanzado que busca, mediante un proceso de des-familiarización, des-territorialización y des-contextualización presentarse como atemporal, inmemorial, inmutable, eterno y por ende inevitable para así inhibir cualquier acción política o cuestionamiento crítico que ponga en duda su validez. Esto con la finalidad, lógicamente, de lograr que el cambio parezca superfluo y garantizar, en suma, consumistas tautológicos que reproduzcan el sistema sin ni siquiera cuestionarlo o reflexionar sobre el mismo. Más aún, el bombardeo continuo de “información” y productos de consumo, bombardeo que intenta deliberadamente borrar la distinción entre ambas, busca anular también cualquier posibilidad de reflexión y cuestionamiento al incrementar la velocidad de circulación, eliminar cualquier marco de referencia y convertirlo todo en espectáculo. Cabe preguntarse entonces ante este panorama, ¿que hace que una obra artística sea o no *crítica* y que implica ese adjetivo *crítico* en relación al capitalismo espectacular y hegemónico?

Históricamente, se puede considerar a los movimientos vanguardistas de principios del siglo XX como el paradigma del arte crítico, como el momento definitivo en el devenir de la tensión entre lo artístico y lo político y la capacidad de lo primero para modificar lo segundo. Es, visto desde el presente, el momento nostálgico del arte como posibilidad de cambio. Y digo nostálgico porque el fracaso de la vanguardia en su intento de incorporar el arte a la vida cotidiana, desacreditar a la institución *arte* y cuestionar lo político hizo evidente que el arte por si

mismo ya no podía lograr (si alguna vez lo pudo) un cambio relevante, que ya no podía revolucionar la vida y que estaba destinado a ser cooptado y absorbido por el espectáculo y puesto a circular como una mercancía más en el sistema capitalista, una mercancía que además fue rápidamente reconocida como la máxima expresión de la mercancía como fetiche y por ende predestinada a su masificación, explotación y espectacularización.

Sin embargo, y más allá de su importancia histórica, la vanguardia como momento artístico es relevante por que su influencia persiste hasta el día de hoy pues la necesidad de una neo-vanguardia que vuelva a poner en tela de juicio la relación arte-política-espectáculo-capital, de una vanguardia que señale el camino hacia un futuro *otro*, sigue siendo un tema o discusión recurrente. Sin bien considero que las intenciones que tenía la vanguardia histórica siguen siendo válidas, la ideología en la que se sustentaba, así como sus estrategias, tácticas y modo de ser crítica, son ahora incompatibles, o al menos no fácilmente reproducibles, con el capitalismo avanzado y espectacular.

Como señala Burger, la vanguardia histórica propuso una postura crítica hacia “the distribution apparatus on which the works of art depends and the status of art in bourgeois society as defined by the concept of autonomy”, y buscó reintegrar el arte a una *praxis of life* (22). Más aún, para Burger la vanguardia histórica fue el momento auto-crítico del arte pues no sólo presentó esa postura crítica hacia la sociedad sino hacia la institución arte. Así, lo esencial de la propuesta o postura vanguardista fue hacer evidente la tensión entre aquello que Burger denomina la institución arte, “the ideas about art that prevail at a given time and that determine the reception of works” (22), y el posible contenido político de la obra en sí, contenido que buscaba llevar al arte más allá de su esfera autónoma para reintegrarlo a la vida cotidiana y posibilitar la reflexión, la duda, el cuestionamiento, el cambio.

Igualmente, Burger señala que la vanguardia histórica puede ser definida como un ataque al estado (*status*) del arte en la sociedad burguesa pues si bien no negaba o criticaba un estilo particular ni tampoco demandaba que el contenido de las obras de arte fueran socialmente relevantes, sí presentaba una postura crítica hacia la institución *arte* y el lugar que el arte ocupaba en la sociedad burguesa, un lugar que la vanguardia consideraba total y lamentablemente separado de la vida cotidiana (49). Sin embargo, e irónicamente, es justamente esa autonomía lo que la sociedad burguesa exige del arte pues lo considera “a social realm that is set apart from the means-end rationality of daily bourgeois existence” (10) y por ende funciona como un refugio donde poder conservar aquellos valores o conceptos que el espectáculo y el capitalismo necesitan desechar para su reproducción—nociones tales como la solidaridad, la equidad, la igualdad, la belleza, el goce, el placer—pero en un ambiente neutro e inofensivo. Más aún, y aquí Burger hace referencia a Marcuse, al estar el arte recluido en un ámbito autónomo las verdades olvidadas que muestra son asociadas a una realidad no posible o al menos no compatible con lo que hay, inhibiendo así un potencial cambio al neutralizar la crítica, que es precisamente lo que el capitalismo espectacular pretende y logra pues las obras de arte no son recibidas independientemente sino más bien mediadas por condiciones y marcos de referencias creados por la institución *arte*, tales como los mecanismos de comercialización, clasificación de las obras y las opiniones o juicios que la institución *arte* misma, a través de sus críticos, galerías, museos, etc., emite sobre las obras en particular, mecanismos y opiniones que son hoy más que nunca parte intrínseca del espectáculo. Es por esto que considero que el arte es hoy en día incapaz de ser auto-crítico e interpelar a la institución *arte*, pues ambas (arte e institución) son ya inseparables del capitalismo espectacular, e inconcebibles como ajenas al mismo. El arte y el

artista sólo lo pueden ser hoy en día a través del capitalismo espectacular pues es éste el que los valida y los reconoce como tales.

Pero más importante que las limitaciones que el sistema mismo le impone al arte, es peligroso pensar que la ideología en la que sustenta la vanguardia histórica pueda ser de utilidad hoy en día para generar un futuro *otro* pues es esa misma ideología la que respalda al capitalismo espectacular. Como indica Calinescu, las obvias implicaciones militares del concepto de vanguardia señalan algunas actitudes y tendencias de ésta que apuntan necesariamente a la noción de modernidad: “a sharp sense of militancy, praise of nonconformism, courageous precursory exploration, and, on a more general plane, confidence in the final victory of time and immanence over traditions that try to appear eternal, immutable, and transcendently determined” (95). Más aún, el concepto de vanguardia, así como sus objetivos y propósitos, estaban intrínsecamente ligados a una concepción lineal de la historia y anclados irremediabilmente a la idea occidental de progreso, conceptos todos que son parte inherente de la ideología capitalista y que por ende no pueden ser base de un arte crítico. Adicionalmente, una de las características más evidentes de la vanguardia, como señala Calinescu, es precisamente creerlo ser, es decir, considerarse que realmente iban al frente, que señalaban el camino a seguir, que en sus manos estaba el destino de la institución *arte* y la humanidad en su conjunto. Este creerse conocedores y dueños de *la* verdad y por ende ejecutores de una misión definida es tan peligroso como cualquier otra ideología u utopía que tenga aspiraciones universalistas y totalizantes.

Son precisamente esta serie de características o especificidades de la vanguardia histórica las que no son reproducibles ni válidas en las actuales condiciones pues pretenden cuestionar al capitalismo espectacular desde una posición teórica e ideológica que reproduce o que al menos

toma como base la misma ideología que sustentó la emergencia del capitalismo espectacular. Es por ello que si lo que se busca es un arte crítico, se debe abandonar por completo el proyecto de la vanguardia (sus fines, sus objetivos, sus métodos, su *modus operandi*) y optar por la retaguardia. Me explico. La vanguardia implica necesariamente hacerse sabedor de una verdad y marcar el camino correcto para conseguirla. Implica, también y necesariamente, la existencia de una meta, de un fin último y que ambos se conocen *a priori*. Asume también un tiempo lineal y una concepción de la historia sumamente teleológica y aunada a la idea modernista de progreso, noción misma en la que el capitalismo espectacular se ancla, ese capitalismo que como mencioné no permite un afuera, lo convierte todo en espectáculo y busca evitar cualquier posibilidad de reflexión. Por ende, ir hoy a la vanguardia implica necesariamente olvidar las alternativas, estar completamente inmiscuido en el capitalismo espectacular y ser complaciente con el mismo pues el tren del capital se dirige ineludiblemente hacia delante, anclado en una noción vacía de progreso, sobre rieles ya definidos y a una velocidad que es ahora ya imparable, una velocidad que como señala Virilio es la esencia misma de su poder hegemónico. Ir a la vanguardia es, también, olvidarse de los que van detrás pues la inercia misma del movimiento así lo exige.

La opción por la retaguardia, contrariamente, permite la posibilidad de desacelerar la marcha, de instigar desde atrás, de tirar la piedra (y esconder la mano, si se gusta), de señalar que el camino quizás no es el correcto, de punzar la espalda del que va adelante (aquellos que la vanguardia del capital ha olvidado) y quizás lograr que abandonen el tren. Así, la opción por la retaguardia busca que el camino sea al menos incómodo para los que dirigen el tren pero aceptando siempre que la dirección del mismo no puede ser ya cambiada, o al menos no del modo en que lo concebía la vanguardia histórica, los revolucionarios de montaña o la izquierda tradicional. En suma, la opción por la retaguardia no sólo permite una posición más amplia y por

ende crítica, sino que posibilita, por decirlo de algún modo, ir desconectando o zafando vagones sin que el maquinista lo sepa hasta que, quizás algún día, el tren del capitalismo sea sólo una locomotora viajando a toda velocidad por rieles definidos pero sin vagones, sin carga, sin pasajeros.

La noción de una retaguardia artística no es nueva o, al menos, no en su marco conceptual pues está relacionada al concepto de *counterconsumption* propuesto por Alberto Moreiras en *The Exhaustion of Difference*, concepto que define o conceptualiza como un

negative instance within cultural consumption itself; that is, the preservation of a sort of residual subject sovereignty or local singularity within the totalizing process of consumption. By counterconsumption, I do not mean anticonsumption: it is not a matter of opposing mass-cultural consumption, precisely because we are always already immersed in it. Rather, counterconsumption refers to a particular mode of relation to consumption from within consumption. (64)

Así, la opción por la retaguardia debe partir de la imposibilidad de un afuera del capitalismo espectacular y ejercer su crítica desde dentro tratando simplemente de mostrar, de indicar, de señalar las fisuras, contradicciones, límites y excesos de *lo que hay* para lograr un momento de reflexión, de duda, de incomodidad en el perpetuamente presente e inalterable espacio/tiempo del capital. Más aún, la opción por la retaguardia sólo puede ser tal si afirma un lugar de enunciación que se sabe parte de lo que critica pero que manifiesta su disconformidad de tal manera que lo que pone en duda no es la validez de su propio hacer sino el marco de referencia dentro del cual lo hace. Es por ello que la opción por la retaguardia no puede ser auto-crítica, como la vanguardia pretendía serlo, pues se sabe parte inherente del espectáculo, reconoce que el arte *es* espectáculo y es conciente que lo más que puede lograr es incomodar y no cambiar o, al menos, no cambiar inmediatamente pues es conciente que es, en definitiva, un proyecto a largo plazo que aspira a que la suma de las partes sea más que la mera suma aritmética de las mismas, que



apuesta por un cambio que no puede divisar ni definir ni asignarle un tiempo o espacio, pero que lo sabe no sólo posible sino necesario.

Sin embargo, como el mismo Moreiras señala, hay dos formas divergentes de considerar o conceptualizar este *counterconsumption* y por extensión la opción por la retaguardia:

One of them sets off from the militant, substantive affirmation of counterconsumptive singularity. The second takes a dimmer view, judging that any affirmation of counterconsumption, any supposed resistance to consumption, is nothing but itself a ploy of consumption, a coy niche marketing of the product for a more or less elite segment of the consumer population. The difference is a matter of emphasis, perhaps: it is one emphasis to affirm the moment of counterconsumption within consumption, and it is another emphasis to state its predictable destiny as merely a more exquisite or sophisticated kind of consumer's behavior. (65)

Por ende, una verdadera retaguardia (si es posible la combinación de ambos términos), o mejor aún, una retaguardia crítica, es aquella que sin negar la hegemonía del espectáculo y el capitalismo busca como primer objetivo la reflexión crítica sobre lo que hay pero de manera oblicua. En este sentido, la noción de *counterconsumption* está ligada a la de *engaged withdrawal*, un concepto elaborado por Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy, entre otros, y que Gareth Williams define como “a conceptual exodus from the politics of subjectivity, when the politics of the subject is understood to be the truth of his or her locus of enunciation, or identity” (*Deconstruction and Subaltern Studies*, manuscrito no publicado). La idea de una “retirada comprometida” (*engaged withdrawal*) implica no el abandono de *lo que hay*, sino una mirada crítica y oblicua sobre *lo que hay* y desde una perspectiva que si bien acepta *lo que hay* como tal lo sabe insuficiente y por ende necesitado de cambio. Por otro lado, una falsa retaguardia (si es también posible la combinación de ambos términos), o mejor aún, una retaguardia a-crítica, es aquella que bajo la aparente búsqueda de reflexión se sirve simplemente

del espectáculo y el capitalismo para sus propios fines; es decir, que aún siendo crítica se convierte finalmente en una apología de lo mismo que critica.

Es obvio que este intento de definición es sumamente ambiguo y que el calificar a una expresión artística como crítica (o retaguardista, si se gusta) depende total y completamente del espectador/receptor, y no podría ser de otra manera. La opción por la retaguardia como una posibilidad de arte crítico debe necesariamente procurar primero la reflexión individual, pues es ante todo una apuesta por el pensamiento. Igualmente, la opción por la retaguardia es también y necesariamente una posibilidad que sólo se le presenta al creador, al artista, al propositor y también de manera individual; es decir, la opción por la retaguardia, contrario a la vanguardia histórica, no requiere ni exige ni acepta ni busca la militancia, no es un movimiento sino, en todo caso, un *counter*-movimiento. Es, en suma, la posibilidad postergada de decisiones individuales en el lado propositivo y de reflexiones individuales en el receptivo que de un modo tácito, silente, no explícito busquen ese cambio que no se puede definir ni divisar pero que se sabe posible y necesario.

En mi particular opinión, entonces, no podría considerar arte crítico aquellas obras que utilizan la ideología, los excesos y la velocidad del capitalismo como eje central de su propuesta pues reproducen lo que buscan criticar. Por ejemplo, novelas como *Mala Honda* (de Alberto Fuguet), *Atacames Tonic* (de Esteban Michelena), o *Técnicas de masturbación entre Batman y Robin* (de Efraím Medina Reyes) se centran en los excesos del consumismo y en la velocidad del capitalismo y resultan siendo consecuentemente más apologéticas que críticas. Es, quizás, una cuestión de distancia. En las novelas mencionadas puede, quizás, haber una crítica a los excesos mismos del capitalismo y su nihilismo consumista pero no existe la posibilidad de un realidad *otra* pues los personajes y los hechos que ocurren están totalmente atravesados por ese mismo

capitalismo y consumismo que buscan criticar o exponer: *lo que hay*, con sus excesos, sus contradicciones, sus limitaciones, es *lo que hay* pero la redención, en el sentido benjaminiano, es posible dentro de esa realidad, aunque sea momentáneamente y a nivel individual, y por ende no es posible (ni necesario) el cambio. El error consiste quizás en mirar de frente lo que se busca criticar y precisamente por ello borrar cualquier alternativa *otra*. No hay, pues, una crítica al marco de referencia en el que las novelas se sitúan ya que ese marco de referencia es tan presente, tan absoluto, tan intrínseco a la realidad de los personajes, tan internalizado que aún a ellos les es negada la capacidad de reflexión y por ende, dentro de las novelas mismas, es imposible tan siquiera pensar en la posibilidad de una realidad *otra*. Así, la reflexión que la opción por la retaguardia permite, si es que la hay en las propuestas mencionadas, es limitada única y exclusivamente al marco mismo pero no más allá de él.

Por lo contrario, propuestas como *Insensatez* (de Horacio Castellano Moya), *Children of Men* (de Alfonso Cuarón), o la obra artística del anónimo artista británico Banksy sí dan acceso a una reflexión crítica que va más allá de *lo que hay* y que permite una reflexión crítica que permite pensar ese cambio que si bien no se puede definir ni divisar se sabe posible y necesario. Por ejemplo, en *Insensatez*, Horacio Castellanos Moya nos ofrece una visión crítica de la realidad política e histórica guatemalteca al presentarnos a un narrador paranoico que está llevando a cabo la última corrección de estilo al documento que recopila los abusos cometidos por la guerrilla y, sobretodo, el ejército durante la guerra interna. El aspecto crítico de la novela gira en torno a ciertas frases de los testimonios indígenas que el narrador copia en su libreta, frases sobre las que constantemente reflexiona y que constituyen el eje central de la crítica al estado nacional guatemalteco y su aparato represor. *Insensatez* comienza con una frase tomada de uno de esos testimonios que hecha una sombra siniestra sobre *lo que hay*. Como el mismo

narrador reconoce, la frase “yo no estoy completo de la mente” (13), expresada por un indígena kaqchikel testigo del asesinato de su familia a manos del ejército,

Resumía de la manera más completa el estado mental en que se encontraban las decenas de miles de personas que habían padecido experiencias semejantes a la relatada por el indígena kaqchikel y también resumía el estado mental de los miles de soldados y paramilitares que habían destazado con el mayor placer a sus mal llamados compatriotas, aunque debo reconocer que no es lo mismo estar incompleto de la mente por haber sufrido el descuartizamiento de los propios hijos que por haber descuartizado hijos ajenos, tal como me dije antes de llegar a la contundente conclusión de que era la totalidad de los habitantes de ese país la que no estaba completa de la mente, lo cual me condujo a una conclusión aún peor, más perturbadora, y es que sólo alguien fuera de sus cabales podía estar dispuesto a trasladarse a un país ajeno cuya población estaba incompleta de la mente para realizar una labor que consistía precisamente en editar un extenso informe de mil cien cuartilla en el que se documentaban las centenares de masacres que evidencia la perturbación generalizada. (14-5)

Es éste reconocimiento generalizado de estar “incompletos de la mente”, de *lo que hay* como pura *insensatez*, lo que demanda la necesidad de buscar ese cambio que no se puede definir ni divisar pero que se sabe posible y necesario.

Más aún, y a pesar de la condición profundamente traumatizada de los que expresan su testimonio, el narrador logra articular su crítica desde el lenguaje mismo del sujeto traumatizado, el residuo del estado-nacional capitalista, pues no habla por él, sino le brinda un oído atento y respetuoso para que éste pueda hablar por sí mismo ya que son precisamente las frases tomadas de los testimonios de indígenas sobrevivientes—frases que son, de por sí y para sí, del *otro*, de la víctima, del oprimido, del subalterno, del residuo de la guerra—las que incitan y exigen la reflexión crítica sobre el pasado y sobre lo que hay. *Insensatez* es entonces, desde su primera línea (*yo no estoy completo de la mente*), un relato que pone los remanentes del sistema, aquellos que no entran en la lógica del capital ni en su versión del *status quo*, en un primer plano pero reconociéndole a esos remanentes—a aquellos que, como Jacques Ranciere señala, no tienen

parte en ninguna parte, ni en la historia, ni en la política, ni en el imaginario capitalista—como sujetos de lenguaje y por ende con derecho a hablar, a participar, a ser parte.

*Insensatez* funciona como arte crítico por que opta por la retaguardia, es decir, por que señala oblicuamente las contradicciones del estado-nacional capitalita y busca la reflexión sin imponer un punto de vista particular y sin proponer una solución inequívoca. Se limita simplemente a señalar que *lo que hay* no es necesariamente lo que debería haber. Más aún, hace evidente que el cambio es necesario pero no lo puede definir ni divisar pues esa función le corresponde al lector. En suma, *Insensatez* busca el cuestionamiento, la duda, la reflexión sobre lo que hay pero de manera indirecta, oblicua, a través de aquellos de los remanentes de capitalismo.

Si bien *Insensatez* sugiere como incorporar el pasado y los desechos del capital al presente, *Children of Men*, del director Alfonso Cuarón, nos lleva a un posible futuro que no es más que el resultado de lo que hoy hay en situación límite. Es el año 2027 y por casi dos décadas no ha nacido un solo niño. Esa ausencia de esperanza, de futuro, y por ende de pasado, que implica la epidemia de infertilidad es la premisa de la que se basa Cuarón para realizar su crítica. En la película conviven, por ejemplo, tecnología obsoleta (es decir, tecnología que no ha cambiado desde que empezó la epidemia) con tecnología de punta en manos de unos pocos. Más aún, la inmigración ilegal es masiva y los esfuerzos del estado británico (en donde se sitúa la película) para deshacerse de ellos son brutales, pues son perseguidos, encerrados en jaulas y llevados a ghettos (ciudades abandonadas) cercados y amurallados. Ninguno de estos problemas o temas es ajeno a nuestra realidad, pero la crítica está en el modo en que están presentados, pues Cuarón los lleva a sus propios límites y los presenta de manera oblicua. Es decir, la película no se centra en el tema de la inmigración o la desigualdad pero lo presenta como el fondo de la

trama misma de la película. Así, los excesos del capital o, mejor dicho, los efectos del capital son incorporados como parte inevitable de *lo que hay* en ese futuro. Por ejemplo, el protagonista del film camina por las calles devastadas de Londres mientras a su alrededor están persiguiendo y enjaulando a inmigrantes ilegales pero la cámara lo sigue a él y jamás se fija, ni el protagonista tampoco, en lo que sucede a su alrededor. Para ambos, cámara y protagonista, es simplemente lo que hay y no amerita reflexión ni acción, pero para el espectador es justamente esa indiferencia hacia lo que hay en ese futuro, que es lo que hay en nuestro presente en situación límite, lo que suscita la reflexión pues el espectador sabe que el o ella podría ser la persona caminando en ese futuro sin prestar atención a las injusticias y excesos que suceden a su alrededor. Es justamente esta mirada oblicua lo que logra instigar a la reflexión, lo que logra ese momento de duda y cuestionamiento, ese momento de molestia con lo que hay en el presente y la necesidad de cambiarlo. Adicionalmente, Cuarón acepta que su película es espectáculo y la dirige y produce sabiéndolo y utilizando los últimos adelantos tecnológicos y toda la parafernalia que el capitalismo espectacular pone a su disposición. En consecuencia, la película jamás cuestiona al espectáculo, al arte como mercancía, ni busca la auto-crítica. Es más bien una apuesta por la capacidad del espectador de reflexionar sobre su actitud ante lo que le rodea e instigarlo así a buscar o colaborar en ese cambio que no puede definir ni divisar pero que siente necesario. Así, Cuarón opta por la retaguardia pues no ofrece una visión alterna, no propone una verdad ni asume que existe una, sino que simplemente se limita a advertirnos sobre el posible devenir de lo que hay si lo que hay no es cambiado.

Otro ejemplo de este arte crítico que opta por la retaguardia es la propuesta del artista británico conocido como Banksy. Su propuesta artística es antes que nada pública pues la mayor parte de ella son estencils o grafitis pintados en paredes de diversas ciudades (Bristol,

principalmente) y por ende difícil tornarla en mercancía, aunque Banksy mismo lo ha hecho a título personal. En efecto, reproducciones de sus esténciles son vendidas a galerías y coleccionistas pero son siempre reproducciones del original, del realizado en la pared de una ciudad. Así, Banksy se sirve del capitalismo espectacular pero bajo sus propias reglas. El mismo hecho de su anonimato es una crítica al artista espectacular que busca antes que nada el reconocimiento público y la fama. Más aún, los esténciles de Banksy buscan ese momento de incertidumbre, de duda y de cuestionamiento pues hacen evidentes las incongruencias, excesos y contradicciones de lo que hay pero sin proponer una alternativa, sin ofrecer otra verdad que suplante a la que critica.

Finalmente, y como ejemplo de lo eficiente que es el capitalismo espectacular para sustraerle al arte crítico el adjetivo, me referiré a una experiencia reciente. Hace unos meses visité el Museo de la Reina Sofía en Madrid donde está expuesto el Guernica de Picasso y fue grande mi asombro al darme cuenta que el folleto del museo que acompaña la exposición del cuadro en mención (quizás la obra de arte crítico más importante del siglo XX) borra y elimina completamente el contexto político y social de la obra pues no menciona, ni siquiera someramente, que el Guernica fue pintado explícitamente por Picasso para denunciar los excesos de la Guerra Civil española y los métodos utilizados por Franco para consolidar su poder en España, tales como el bombardeo del pueblo que le da título al cuadro llevado a cabo por aviones nazis en abril de 1937 en contubernio con Franco. Además de ser un claro ejemplo del proceso de des-familiarización, des-territorialización y des-contextualización del capitalismo espectacular, este al parecer simple gesto demuestra la facilidad con la que el capitalismo puede sustraerle al arte su facultad crítica al descontextualizarlo y presentarlo simplemente como espectáculo, como un producto de consumo para turistas a los que, supuestamente, no les

interesa reflexionar o pensar sino disfrutar pasiva y a-críticamente. Es justamente ante este aparentemente inevitable destino de la obra artística como espectáculo que el arte crítico y la opción por la retaguardia deben erigirse para buscar así ese cambio que si bien no se puede definir ni divisar, se sabe posible y necesario.

## Referencias

- Burger, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984.
- Calinescu, Matei. *Faces of Modernity: Avant-Garde, Decadence, Kitsch*. Bloomington, Indiana University Press, 1977.
- Debord, Guy. *Society of the Spectacle*. Originally published in 1967. Translated by D. Nicholson-Smith. New York: Zone Books, 1995.
- Moreiras, Alberto. *The Exhaustion of Difference: The Politics of Latin American Cultural Studies*. Durham, Duke University Press, 2001.
- Richard, Nelly. "Introducción." En Nelly Ricahrd y Alberto Moreiras, eds. *Pensar en/la postdictadura*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2001. 9-20.
- Williams, Gareth. Deconstruction and Subaltern Studies, or, a Wrench in the Latin Americanist Assembly Line. Manuscrito no publicado.