

# 1 Lo político y lo crítico en el arte: “¿Quién teme a la neovanguardia?”<sup>1,2</sup>

NELLY RICHARD

“Podríamos ver, entonces, a la vanguardia como una respuesta política, específica, al liberalismo; una respuesta a la idea del consenso y el pacto como garantía del funcionamiento social, la noción de representación y de mayoría como forma de legitimidad. La vanguardia vendría a cuestionar estas nociones, con su política de la secta, de intervención localizada y secreta, con su percepción conspirativa de la lógica cultural y de la producción del valor, como una guerra de posiciones (...) Eso explica, creo, lo que podemos llamar la reacción postmoderna, la crítica a la vanguardia que deriva obviamente del triunfo del liberalismo. Si hay un renacimiento del liberalismo hay crisis de la vanguardia y todos retroceden hacia el mercado y las instituciones establecidas.”

Ricardo Piglia, “Teoría del complot”  
Revista *Extremo Occidente*, n.º 2

“El motivo del fin lleva por un lado a una figura crítica, digamos la desilusión, y por otro, a una figura profética que implica un pasaje de una figura a otra. Para mí, sin embargo, ambas posiciones niegan prácticamente la posibilidad de la política. La primera porque representa, después de todo, una aceptación del orden establecido...: cuando se pierden las ilusiones, se está en el mundo tal como está, y entonces el mundo podrá ser administrado pero sin que haya política en el sentido en que yo entiendo esta palabra. Tampoco habrá política en la segunda posición, porque en este caso lo que reemplaza a la política es el anuncio de las condiciones de su posible *resurrección*, mientras que la política queda en sí misma paralizada.”

Alain Badiou, “Fidelidad, militancia y verdad”  
Revista *Extremo Occidente* n.º 2

Lo más denso de las reflexiones abiertas por la conmemoración de los treinta años del golpe militar en Chile (septiembre 2003), concierne un “manejo de preguntas” sobre “catástrofe” y “posibilidad”,<sup>3</sup> es decir, sobre cómo el arte y el pensamiento buscaron trasladar las marcas de la destrucción histórica a constelaciones de sentido capaces de suscitar nuevos montajes estéticos, políticos, críticos de la experiencia y la subjetividad. Este es el contexto en el que quisiera situar esta discusión con un texto provocativo de Willy Thayer (“El Golpe como consumación de la Vanguardia”<sup>4</sup>), que pone en relaciones de contiguidad y de equivalencia al golpe militar del 11 de septiembre de 1973 (el Golpe como Vanguardia) y a la neovanguardia artística chilena (la Escena de Avanzada) como golpe y reiteración. Agradezco la provocación de este texto que, al incitarme a expresar mis desacuerdos con su postulado general (un postulado según el cual el golpe militar habría *anticipado* y *cancelado* a la vez el significado crítico de los quiebres de la representación que trabajó la Escena de Avanzada), me ha dado la oportunidad de visitar hoy esta escena neovanguardista chilena de los 80 y sus tensiones entre el arte y la política.

## Del campo al descampado

Bien sabemos que el término “vanguardia” proviene del léxico militar, donde designa la “avanzada” de un cuerpo selecto que les abre camino a las tropas que

<sup>1</sup>. Este es el título del primer capítulo del libro de Hal Foster, *El retorno de lo real, la vanguardia a finales de siglo* (Akal, Madrid 2000) donde el autor, en lugar de ceder a la “denigración prematura” de la vanguardia, explora muy convincentemente “las articulaciones resistentes y/o alternativas de lo artístico y lo político” en sus bifurcaciones neovanguardistas.

<sup>2</sup>. Este texto fue publicado en la *Revista de Crítica Cultural*, n.º 29/30, noviembre de 2004.

<sup>3</sup>. Con estas palabras sitúa Federico Galende, director de la revista *Extremo Occidente*, el dossier “La memoria perdida, a treinta años del Golpe”, publicado en su n.º 2.

<sup>4</sup>. Thayer, Willy: “El Golpe como consumación de la Vanguardia”. Revista *Extremo Occidente* n.º 2. Universidad ARCIS, Santiago, pp. 54–58.

llevarán a cabo la invasión territorial. Las esferas políticas, pero sobre todo las esferas culturales (artísticas e intelectuales) se apropiaron del término “vanguardia”, en la historia del modernismo, para nombrar lo adelantado y precursor de prácticas que “abren camino” bajo el signo rebelde de una batalla contra la tradición y las convenciones.

A fines de los años 70, cuando tomó forma la escena que posteriormente se analiza en *Márgenes e instituciones*,<sup>5</sup> la acuñación del término *Escena de Avanzada* buscaba: 1) destacar lo precursor de un trabajo –batallante con el arte y sobre el arte que, efectivamente, participaba del ánimo vanguardista de *experimentación formal* y de *politización de lo estético*; 2) tomar distancia con la epopeya modernista de la Vanguardia que internacionalizaba las historias del arte metropolitano, destacando la *especificidad local de una escena de emergencia*. Optamos por la denominación de Escena de Avanzada, para subrayar sus rasgos particulares y diferenciales,<sup>6</sup> no asimilables al referente internacional de la Vanguardia. Si bien la Escena de Avanzada se caracterizó a sí misma como “neovanguardia” para destacar su voluntad de repolitizar el arte desde un imaginario de la crisis y de las fracturas (ideológicas, estéticas), “la Avanzada explicitó desde el comienzo su relación incómoda con la vanguardia.”<sup>7</sup> Esto lo reconoce W. Thayer, aunque no se detiene mayormente en esta “incomodidad” que, sin embargo, es clave para subrayar los descalces y los sobresaltos entre,

<sup>5</sup> Richard, Nelly : *Margins and Institutions; art in Chile since 1973*. Santiago–Art and Text/Francisco Zegers Editor, Melbourne 1986.

<sup>6</sup> La insistencia, por ejemplo, en situar a la Avanzada bajo el recorte nominativo de la palabra “escena” cuyo estrato es psicoanalítico en lugar del término “grupo” al que habitualmente remite la terminología vanguardista, era una de las maniobras demarcatorias que intentaban señalar una diferencia de caracterización local.

<sup>7</sup> Thayer, W.: *op. cit.*, p. 55. En “Del aceite al *collage*”, p. 53, W. Thayer se preocupa de acentuar la mención a esta incomodidad y de hacer valer al mismo tiempo la ambigüedad que, ciertamente, marcaba nuestros textos: “No hay que desconsiderar, sin embargo, que N. Richard explicitó, desde el comienzo, su relación incómoda con el vanguardismo. Señales de esto encontramos por doquier. Son varios los pasajes del texto de Richard que subrayan la diferencia entre la vanguardia y la Avanzada. A la vez, son múltiples las expresiones que en el texto de N. Richard vinculan el significativo Avanzada, con la tortura de la representación, gesto propiamente vanguardista.”

por un lado, la “cita” del vanguardismo internacional y, por otro, sus respectivas desapropiaciones y reapropiaciones locales.<sup>8</sup> Me parece, primero, que la enseña maximalista de la Vanguardia y su guión universalizante a los que recurre W.Thayer, borra la coyunturalidad táctica de los desplazamientos y reinscripciones de significados que le dieron su valor *situacional* y *posicional* a la Avanzada chilena.

Si bien la Escena de Avanzada defendió una estrategia militante contra el academicismo, no estaba interesada únicamente en atacar los símbolos de la institución artística. La ofensiva crítica de estas prácticas chilenas de los 80 que combinaron, de modo inédito, *materialismo signifiicante*, *análisis institucional* y *politización del arte*, buscaba sacarle filo a un proyecto cultural que entraba en disputa con varios otros frentes discursivos en el interior del campo antidictatorial. La Escena de Avanzada se relacionó polémicamente con las otras redes de prácticas alternativas con las que convivía en el campo no oficial: las redes comunitarias del arte militante, las redes institucionales de los centros de investigación en ciencias sociales. Las aristas del debate político-cultural y crítico-estético entre la Escena de Avanzada y esas otras redes no pudieron ser examinadas con suficiente atención en los tiempos de la dictadura, porque la urgencia de la consigna antidictatorial aplazaba la tarea de reflexionar sobre el detalle de estas controversias internas al campo opositor. Sigue habiendo ahí una tarea pendiente (y no sólo para la sociología cultural) que concierne el estudio de las determinaciones y de los modos bajo los cuales las prácticas de oposición y resistencia críticas definieron sus respectivas apuestas no-dictatoriales en el Chile de la dictadura. No creo que la

<sup>8</sup> Thayer, W.: “Vanguardia, dictadura, representación”, p. 251. Incluso cuando W.Thayer manifiesta la intención de querer desmarcar a la Avanzada de la Vanguardia confesando, en este texto (“Vanguardia, dictadura, globalización”), querer trascender “la comprensión de la *Avanzada* como *vanguardia*”, no lo hace pensando en la productividad crítica de este descalce entre lo internacional y lo local, entre lo metropolitano y lo periférico. Su tesis es, más bien, que ya no sería posible hablar, al estilo vanguardista, de “práctica contrainstitucional”, en una escena en la que se ha disuelto la representación (“Las operaciones de la Avanzada no podrían ser consideradas bajo la resonancia del vanguardismo en términos de *desmantelamiento de la institución representacional histórica* porque, en 1973, cuando la Avanzada emerge (...) toda forma institucional ha sido suspendida”).

mejor forma de ayudar a esa tarea aún pendiente la tarea de recuperar zonas eludidas de “La memoria perdida: a treinta años del Golpe”<sup>9</sup> sea la de condenar al *sin sentido* (a la inutilidad) las *luchas por el sentido* que motivaron este arte insurgente, bajo el decreto aniquilante, exterminador de la muerte de la crítica, de que “*la crítica fue consumada por el Golpe.*”<sup>10</sup> Este decreto no hace sino obliterar las marcas de aquellas prácticas surgidas bajo dictadura que más audazmente interpretaron la secuencia: *historia-golpe-destrucción-reconstrucción-totalidad-fracturas-deconstrucción*. Al dejar sin razón de ser a las prácticas de transformación artística de los 80 en Chile, W. Thayer desposee a la Escena de Avanzada de su pasado pero, también, de su futuro, ya que el definitivo y amenazante remate del fin (“*ninguna* lógica de la transformación y de la innovación *será posible* en el rayano del acontecimiento”) que decreta el autor termina cancelando incluso la alternativa de que nuevas fuerzas de lectura reubiquen estas prácticas en una secuencia *viva* de debate sobre lo crítico y lo político en el arte cuyas energías potenciales el texto da por definitivamente sepultadas.<sup>11</sup> El definitivo remate del fin con el que W. Thayer agota las virtualidades de lo inconcluso, impide que el pasado (en reserva) de la Escena de la Avanzada siga disponible para ser reconjugado en futuro anterior. La Escena de Avanzada le disputó a la política en los años de la dictadura la capacidad de armar, en torno a los dilemas de la representación, un “campo” de problemas y tensiones que se resistiera a la ilustratividad del contenido ideológico y a la operacionalidad del programa político. Se le debe a la Escena de Avanzada la existencia de este “campo” de indepen-

<sup>9</sup>. Este es el título del *dossier* de *Extremo Occidente 2* en el que se inserta el texto de W. Thayer.

<sup>10</sup>. Thayer, W.: “Del aceite al *collage*”, en *Cambio de aceite, pintura chilena contemporánea*. MAC (Museo de Arte Contemporáneo), 2003, p. 52.

<sup>11</sup>. La definitividad del “ya nada será posible” inhibe los desplazamientos de significados que cualquier re-lectura ejerce sobre el pasado: “la actividad de leer comporta la fuerza de revocar el sentido de la inscripción y, por lo mismo, de revocar el pasado y su “fue”, de corregirlo, de borrarlo, de confundirlo”. Pérez Villalobos, Carlos: “Pasión, muerte y resurrección en la saga de Patricio Guzmán”. Revista *Extremo Occidente*, n.º 2, p. 53.

dencia formal, de autorreflexividad de los signos, que postuló un arte *no subsumible a la hegemonía de la política* aunque sí *cuestionador de lo político* debido a “operaciones complejas desde el punto de vista del arreglo conceptual... de la irrupción novedosa de otros significados.”<sup>12</sup> Al invalidar el efecto de estas “operaciones complejas” que lucharon contra el vaciamiento del sentido, W. Thayer reinstala el vacío del “descampado” ahí donde el arte y la crítica habían armado un estratégico “campo” de problemas y tensiones. El arrasamiento del *post* que instala la sentencia posthistórica del “ya nada será posible” (W. Thayer) termina de consumir hoy lo inconsumado del golpe militar, liquidando retrospectivamente cualquier expectativa de haberle disputado significados *otros* a la violencia impuesta.

W. Thayer define el golpe militar como un “punto sin retorno”, como *un pasado del que no se retorna*. Pero, ¿hay acontecimiento sin retorno? Siempre hay retorno porque nada de lo que acontece queda en el punto fijo de la primera vez: siempre hay desplazamientos de inscripción y contextos, reactualizaciones, que llevan el acontecimiento a ser simbolizado y transformado a través de las múltiples repeticiones y desfases de sus sucesivas escrituras.<sup>13</sup> La pesadilla del golpe militar como acontecimiento del que no se retorna transforma el Golpe, en el texto de W. Thayer, en un *presente continuo*. En lugar de captar el golpe en la narrativa histórica de las escrituras compuestas y heterogéneas que siguen desinscribiendo y reinscribiendo sus signos una y otra vez, la tesis del “no retorno” instala *el presente interminable del golpe* como un acontecimiento

12. Moulian, Tomás: “Golpe, dignidad y desgracia; diálogo con Tomás Moulian”. Revista *Extremo Occidente* n.º 2, p. 49.

13. No hay acontecimiento sin repetición y la repetición es siempre desfase: “Es la repetición la que hace ser: *no hay acontecimiento sin superficie de inscripción...* El acontecimiento no puede ser determinado más que si es inscrito. El encadenamiento sobre él, y la experiencia que se tiene, son indisolubles de la superficie sobre la que se inscribe. Es esta superficie que lo determina, ofreciéndola a la reproducción... *Teniendo que ser repetido para ser comunicado*, no es cogido y producido, inscrito, más que en razón de lo que podría parecer venir después: la repetición”. Déotte, Jean Louis: *Catástrofe y olvido; las ruinas, Europa, el Museo*. Cuarto Propio, Santiago 1998, p. 183.

trascendental que, abstraído de sus contextos móviles de relectura y de transformación significativa, no cesa de ocurrir *idéntico a sí mismo*.

La abstracción trascendental del Golpe lo convierte, en el texto de Thayer, en un objeto sublime (un objeto cuyo absoluto lo vuelve irrepresentable) y, como tal, en algo “incompatible con el tiempo”:<sup>14</sup> con la articulación del tiempo histórico como sucesión y conexiones de flujos y secuencias que narran y representan sus procesos en el transcurso de sus idas y vueltas. Lo irrepresentable del Golpe lo sitúa más allá de todo relato de la memoria, más allá de toda superficie inscriptiva que consigne el pasado para reelaborarlo en la materialidad biográfica y textual de un cuerpo y de una obra. Sin embargo, “es necesario, por cierto, inscribir, en palabras, en imágenes. *Imposible escapar a la necesidad de representar*. Sería el pecado mismo, el creerse santo, salvo. Pero una cosa es hacerlo para salvar la memoria y otra el intento de preservar el resto, lo olvidado inolvidable.”<sup>15</sup> En el caso de la Avanzada, reestilizar los cortes y las fracturas de una temporalidad violenta mediante una sintaxis de lo disociado y lo inconexo, de lo no integrable,<sup>16</sup> fueron los modos en que sus escrituras trabajaron con las fallas y los accidentes de la representación: con la explosión de los “restos” que perforan y escinden todo significado de la memoria que se pretenda indemne.

## La violencia fundacional de lo nuevo

Pese a que el término “vanguardia” deriva del léxico militar, es gracias a su rodeo por el campo del arte y de la cultura modernistas que este término se fue cargando de todo su peso crítico-social. Al tratar el golpe del

<sup>14</sup>. Lyotard, Jean Francois: “Los judíos”. Revista *Confinés* n.º 1, Paidós, Buenos Aires 1995, p. 42.

<sup>15</sup>. Lyotard, Jean Francois: *op. cit.*, p. 44.

<sup>16</sup>. Esto es particularmente notorio en la poética y la narrativa de la “Nueva Escena”: Diamela Eltit, Raúl Zurita (*El Purgatorio*), Gonzalo Muñoz, Diego Maqueira, etc. Ver Brito, Eugenia: *Campos minados*. Cuarto Propio, Santiago 1990.

11 de septiembre –literalmente como Vanguardia,<sup>17</sup> W. Thayer acorta el desvío de esta larga aventura de tensiones entre *institución artística, exploración estética y transformación social* que caracterizó a las vanguardias, devolviendo el término a su rúbrica de origen: la militar.

¿Por qué dice W. Thayer que el golpe del 11 de septiembre de 1973 puede ser leído como Vanguardia? Porque el Golpe “realiza la voluntad de *acontecimiento*, epítome de la vanguardia,”<sup>18</sup> llevando la irrupción dislocante de lo Nuevo a fracturar la historia y la representación. Según W. Thayer, el efecto del Golpe como Vanguardia sería tan rotundo que dejaría a la vanguardia artística –y su afán de trastocamiento de los signos sin campo *propio* de significación histórica y de justificación crítica.

Si releemos la historia de las vanguardias, vemos que dicha historia se trama a partir de la noción de “campo”, ya que el gesto vanguardista le debe su impulso crítico-negativo al deseo de transgredir los límites de autonomía, de diferenciación y de especificidad del sistema-arte que, según la vanguardia, le impiden intervenir directamente en la sociedad. La tensión entre el intra-campo (autonomía) y el extra-campo del arte (heteronomía) que anima a las vanguardias, depende estrictamente de la configuración de lo artístico como un subsistema que se recorta sobre el mundo ampliado de la praxis social que tiene de trasfondo.

El argumento de W. Thayer (el Golpe como consumación de la Vanguardia) opera un traslado de planos entre el golpe militar y la Vanguardia que no respeta ni marcos ni límites de diferenciación. El golpe militar concierne a la historia de la sociedad *en su totalidad* y su acontecimiento de lo Nuevo no conoce limitaciones de campo. Porque su dimensión es i-limitada, no puede compararse esta violencia super-estructural de lo Nuevo que revoluciona a la historia y la sociedad enteras con el afán

17. Me parece más preciso el término de “dictadura revolucionaria” que usa T. Moulian para caracterizar el Golpe, que el de Vanguardia. Moulian, Tomás: *Chile actual, anatomía de un mito*. Lom / Arcis, Santiago 1997, p. 22.

18. Thayer, Willy: Revista *Extremo Occidente* n.º 2, p. 54.



vanguardista de someter a tensión crítica los *límites de diferenciación* que separan a la serie “arte” de las series “historia” y “sociedad”. El acontecimiento del golpe de estado del 11 de septiembre de 1973 y la emergencia de la Escena de Avanzada no pertenecen a la misma serie de procesos ni de sucesos. A la sobredeterminación histórica del golpe militar, responde el proyecto neovanguardista de la Avanzada que usa la reflexividad formal y la criticidad del arte para conmocionar la determinabilidad de la razón histórica desde el acontecimiento estético. Forzar la analogía estructural entre el Golpe y la Avanzada, diluye la tensión entre *contexto* (lo histórico-social: la dictadura) y *texto* (lo estético-cultural: el experimento neovanguardista). Confunde la macro-referencialidad del dato histórico y el acontecimiento del texto o de la obra que traslada este dato –vertical, unívoco a un juego horizontal de pliegues simbólico-expresivos cuya plurivocidad desencaja el significado “golpe” en los estallidos del lenguaje. Es cierto que el acontecimiento violento de la novedad como ruptura caracterizó tanto al golpe militar que revolucionó la historia social como a la emergencia de la Avanzada que revolucionó el campo de las artes visuales en Chile, aunque en el primer caso, el del golpe militar, lo Nuevo hace desaparecer todo un pasado nacional mientras que, en el segundo caso, la “ruptura de la Avanzada con la prehistoria nacional del arte”<sup>19</sup> se produce en el interior (demarcado) de una tradición cultural. Resulta abusivo homologar lo literal y lo figurado de la ruptura como si ambos cortes, el dictatorial y el neovanguardista, poseyeran el mismo coeficiente físico de violencia exterminadora. Sin embargo, no puedo desconocer que, a fines de los 70, se trabó discursivamente una relación ambigua entre el rupturismo de la Avanzada y el fundacionalismo de la dictadura: “una cierta solidaridad manifiesta, *aun si fuese por vía de resistencia* con el discurso de la refundación de la historia nacional.”<sup>20</sup>

19. Oyarzún, Pablo: “Arte en Chile de veinte, treinta años”, en *Arte, visualidad e historia*. Editorial La Blanca Montaña, Santiago 2000, pp. 223-224.

20. Oyarzun, Pablo: *op. cit.*, p. 224.

Esto se ha discutido bastante ya. En su entrevista del n.º 1 de *Extremo Occidente*, Francisco Brugnoli comenta cómo, para él, el “pionerismo” de la Avanzada se hacía cómplice de una borradura de antecedentes (en particular, de los antecedentes de los 60 a cuya tradición pertenece el artista) que parecía duplicar el efecto de *tabula rasa* con que la dictadura había castigado al pasado. Quizás el efecto de violencia producido por la Escena de Avanzada derive sobre todo del “golpe de fuerza” de su discurso:<sup>21</sup> un discurso que introdujo, en el discurso de la crítica sobre arte, “referentes teóricos que la izquierda chilena siempre ha mirado con sospecha.”<sup>22</sup> Estos referentes (el postformalismo, el neoestructuralismo) eran convocados, desde las artes visuales, por “acometidas discursivas que combaten las nociones habituales de representación política”<sup>23</sup> a las que seguían fieles tanto el arte militante de la cultura partidaria como el otro polo de renovación del campo cultural chileno: el de las ciencias sociales guiado por el “historicismo gramsciano.”<sup>24</sup> Más allá de su rebeldía vanguardista (anti-academicista) contra el pasado artístico, el acento no conciliador, intransigente, de la ruptura que, muchas veces, sobreactuó discursivamente la Avanzada, tenía que ver con el antihistoricismo del giro teórico que la enfrentó al sentido común ideológico de la cultura de oposición. La Avanzada trazó —neovanguardistamente— la figura del corte para interrumpir la relación de continuidad que ligaba la izquierda artística y cultural al discurso de la representación política: son “las rupturas y desplazamientos que la alejan de los viejos modelos de arte comprometido, de frentes culturales, de representación artística de partidos y/o clases sociales” las que llevan la Escena de Avanzada a “*un aisla-*

21. Pérez Villalobos, Carlos: “Memoria. Arte y Política; una conversación entre Adriana Valdés, Carlos Pérez V. y Nelly Richard”. *Revista de Crítica Cultural* n.º 22, Junio 2001, p. 49.

22. Pastor Mellado, Justo: *Ensayo de interpretación de la coyuntura plástica*. Versión fotocopiada. 1980.

23. Pastor Mellado, Justo: *op. cit.*

24. *Ibidem.*

miento socialmente percibido como vanguardismo.”<sup>25</sup> En todo caso, es cierto que los primeros textos de la Avanzada,<sup>26</sup> demasiado impacientes y exclamativos, no se rodearon de las suficientes precauciones para distanciarse de la imagen de “un corte limpio con el pasado como peso muerto del que hay que zafarse.”<sup>27</sup>

W. Thayer critica la programaticidad vanguardista del “corte limpio con el pasado como peso muerto del que haya que zafarse” con el que la Avanzada se hizo estructuralmente cómplice del fundacionalismo de lo Nuevo que implantó el golpe militar. El texto de W. Thayer opera el mismo corte violento sin misericordia que él le reprocha a la Vanguardia, al dividir linealmente el tiempo entre un *antes* (el pasado crítico de la Avanzada condenado a la obsolescencia) y un *después* (el triunfante “final neocapitalista de la vanguardia” que entierra a toda anterioridad de un pasado crítico). También él recurre al golpismo enunciativo de un *ahora* del texto-manifiesto (“el Golpe como consumación de la Vanguardia”) que busca, performativamente, liquidar el pasado y anticipar el futuro mediante un tajo cortante que separa el “desde ahora ya no” (lo político en el arte) del “desde ahora sí”<sup>28</sup> (el fin de la representación y la muerte de la crítica).

## “Escena sin representación” y crítica de la representación

La tesis que enmarca el texto de W. Thayer es la siguiente: el golpe militar del 11 de septiembre de 1973 produce una ruptura tan definitiva que “disuelve el estatuto de la repre-

<sup>25</sup>. Brunner, José Joaquín: “Campo artístico, escena de avanzada y autoritarismo en Chile”, en *Arte en Chile desde 1973*. Documento FLACSO n.º 46, Santiago 1983.

<sup>26</sup>. Thayer, Willy: “Del aceite al *collage*”, *op. cit.*, p. 53. Thayer cita a F. Brugnoli, quien dice: “Hasta el año 84, efectivamente, no se encuentra en N. Richard ninguna referencia a las vanguardias de los 60. Es recién en *Márgenes e Institución* que N. Richard hace justicia y da la palabra al pasado borrado.”

<sup>27</sup>. *Ibidem*.

<sup>28</sup>. *Ibidem*.

sentacionalidad.” Este antecedente radical del golpe volvería “insignificante” cualquier tentativa de intervenir críticamente sobre los quiebres de la representación, “porque en 1979, cuando la Avanzada emerge, no sólo los aparatos de producción y distribución de arte sino toda forma institucional, ha sido suspendida en una seguidilla de golpes.”<sup>29</sup>

¿Qué duda cabe que el golpe militar disloca violentamente todo el sistema de categorías y referencias que la épica revolucionaria de la Unidad Popular había levantado como bandera histórica, y que deja al sujeto de la historia en un desolador estado de catástrofe? La violencia de la discontinuidad con la que el golpe se instituye en siniestro acontecimiento, interrumpe una gesta revolucionaria a la vez que pulveriza la representación confiada de la historia que sustentaba su emblemática nacional y popular. Pero, ¿quiere decir esto que el golpe militar “operó la suspensión (*epokhê*) de la representacionalidad”; “que toda forma representacional ha sido suspendida” y que la dictadura termina siendo “una *escena sin representación*”?<sup>30</sup>

Una vez desmantelado el proyecto épico-revolucionario que simbolizaba la Unidad Popular, la dictadura chilena reordena inflexiblemente el sistema de categorías y símbolos (en otras palabras, de “representaciones”) que encuadran la sociedad bajo su lógica autoritaria de la dominación. ¿Quién podría afirmar que la Doctrina de la Seguridad Nacional —y su fanatismo del orden y la integridad— no constituye e instituye un inviolable “sistema de representación” en el que el autoritarismo represivo basa sus prohibiciones y castigos? ¿Cómo no admitir que el ideograma de la Familia —mitificado por el patriarcalismo y el militarismo chilenos de los años de la dictadura— tenía como misión reforzar las desigualdades de género del “sistema de representación” de la ideología sexual dominante? Si bien la violencia del golpe militar “des-enmarca” a la representación histórica, el nuevo aparato represen-

<sup>29</sup>. Thayer, Willy: “El Golpe como consumación de la Vanguardia”, p. 54.

<sup>30</sup>. Thayer, Willy: *op. cit.*

tacional de la cultura autoritaria se encarga muy luego de reencuadrar a la sociedad chilena bajo la dicotomía orden/caos, para prohibir estrictamente toda “salida de marco” que llamara virtualmente a la desobediencia. Sólo es posible evocar la escena de la dictadura como una escena *sin armadura* (“Seis años de despliegue de la fuerza sin ley, *sin marco*, despliegue que instala el *no marco* de la globalización; seis años de represión sin represión... porque el Golpe, lo sabemos ahora, preparó el desborde definitivo de todo marco, incluyendo el de la dictadura”<sup>31</sup> (W. Thayer) omitiendo de ella la violenta representacionalidad y la institucionalidad represiva que nos impusieron su *rigidez del encuadre* como formato de obediencia total.

En sus textos de sociología cultural sobre el autoritarismo, J.J. Brunner nos decía que el régimen militar conjugó sus efectos de disciplinamiento social bajo la doble consigna de la “modernización” (el mercado, la televisión) y la “represión” (la censura, la persecución). El golpe dictatorial es leído por W. Thayer en la dimensión de “modernización” que implementó el sistema neoliberal, como la “inmersión del marco en la circulación sin marco”<sup>32</sup> de la disolvente lógica mercantilista del capitalismo transnacional. Pero el texto no recuerda suficientemente la cara oculta de la “represión” militar que, por ejemplo, dibujó una ciudad del cerco territorial, de la vigilancia y del arresto domiciliario, contra la cual las intervenciones urbanas de los años 80 buscaban “instalar una nueva circulación cuyos flujos removieran el militarismo que controlaba, con una persistencia cruel, a aquellos cuerpos ciudadanos reprimidos o agobiados por los violentos aparatajes sociopolíticos con los que la dictadura chilena ensayaba sus límites.”<sup>33</sup> Para W. Thayer, “las prácticas disolventes del sistema-arte operadas por el CADA” no harían más que “codificar lo que está fáctica y transversalmente descompaginado y cismatizado

31. *Ibidem*.

32. Thayer, Willy: “Del aceite al *collage*”, p. 51.

33. Eltit, Diamela: “Cada 20 años”. *Revista de Crítica Cultural* n.º 19, noviembre 1999, p. 36.

en el Golpe mismo.”<sup>34</sup> Esas prácticas no serían más que el reflejo —o el síntoma— de la “insubordinación de los signos” realizada por el Golpe mismo. Hay una confusión ahí entre lo *destrutivo* y lo *reconstructivo*. Nada del imaginario deconstructivo que propusieron las acciones de arte de los 80<sup>35</sup> estaba contemplado —ni podía estarlo— en el programa destructivo de la dictadura: ni la intención de des-naturalizar los signos de la cotidianeidad represiva para que el espíritu autocrítico de la sospecha se contagiara al resto del poder y lo socavara intersticialmente; ni el deseo de abrir juegos de libertades en torno a los signos fracturados, para que una pequeña utopía emancipadora ayudara la subjetividad del espectador a zafarse de la monótona condena a lo reglamentario. A diferencia de lo que ocurre con el golpe militar que fractura y disloca una primera vez, el arte re-elabora la fractura y la dislocación *protestando contra esa primera vez* (hay ahí un reclamo ético) y, además, *apostando a lo sistemáticamente negado por el autoritarismo de esa primera vez* (hay ahí una decisión crítica). Sólo el arte —y no el Golpe—, se propuso usar recursos autocríticos que invitaran al sujeto de la dictadura a aventurarse, libertariamente, en el incesante deshacer y rehacerse de una significación deliberadamente abierta a los tumultos de lo plural-contradictorio.

La Escena de Avanzada se enfrentó al desafío de imaginar, desde el arte, una respuesta a la condena dictatorial, abriendo resquicios de sentido en las entrelíneas del poder represivo por donde hacer circular ciertas partículas disidentes. Pero no le bastaba con transgredir el orden-de-representación de los símbolos dictatoriales que gobernaban el cuerpo, la ciudad y los medios. Quiso ir más allá de esta traslación inmediateista entre contingencia política y resistencia artística. Frente a los quiebres de la representación (al desarme de las categorías y de las identidades) y frente al modo en que la cultura de izquierda buscaba parchar estos símbolos rotos para

<sup>34</sup>. Thayer, Willy: “Dictadura, vanguardia y globalización”, p. 254.

<sup>35</sup>. Cito aquí la ejemplariedad del trabajo de las cruces de Lotty Rosenfeld: “Una milla de cruces sobre el pavimento”, 1980.

recomponer una cierta imagen de continuidad y tradición históricas, las obras de la Escena de Avanzada se preocuparon de recoger aquellos fragmentos y residuos que vagaban en los márgenes de las heroicas recomposiciones y de la grandiosidad de su épica de la resistencia. Mientras que el arte partidario de la cultura militante recurría al léxico humanista-trascendente del metasignificado (Pueblo, Identidad, Memoria, etc.), la Avanzada recogía los fragmentos microbiográficos de imaginarios desintegrados para socavar así las representaciones plenas a las que todavía adherían las totalizaciones ideológicas. Bastaría con este provocativo trabajo de fisuración crítica de la representacionalidad ortodoxa de la cultura de izquierda (un trabajo que usó el temblor de lo estético para vulnerar las dogmáticas de la certeza en las que se afirmaba esa ideología), para que el gesto de “desrepresentación” de la Avanzada justificara teóricamente los límites de eficacia que el discurso del “fin de la crítica” retrospectivamente le niega.

## Retirada melancólica y multiplicidad deseante

W. Thayer identifica a la Avanzada con un “estrato primario, anasémico, *inoperante* des-obrante) que, más que “operar” como principio de decodificación y lectura de la institucionalidad autoritaria (...) permanece intransitivo en las inmediaciones del golpe, *neutro ante las demandas de nuevas lecturas de signos.*”<sup>36</sup>

Lo primero que me llama la atención en esta evocación de la Avanzada es este vocabulario de lo “inoperante” y lo “neutro” que describe una escena que se abstiene, se retrae y se subtrae del trabajo con los signos. No reconozco en este vocabulario desenfatizado de la retracción y la substracción, de la quietud, nada del clima efervescente (de incansables proyectos y fiebradas disputas) que marcó *vitalmente* los tiempos de la Avanzada. Prevalecía, muy por el contrario, el voluntarismo de un frenético deseo que, lejos de mostrarse indiferente al sentido, buscaba multipli-

<sup>36</sup>. Thayer, Willy: “Vanguardia, dictadura, globalización”, pp. 255-256.

car los “focos guerrilleros”<sup>37</sup> a través del choque y la fricción de posturas en un campo de la cultura vivido agitadamente como *campo de batalla* y como *trinchera*. El combativo gasto y desgaste de energías que mantuvo a la Avanzada en constante revuelo de textos y obras, de preguntas sobre las actuaciones del arte en el campo de la crítica institucional, tiene muy poco que ver con la imagen contemplativa de esta escena pasmada, de suspensión del sentido. La pasividad de la “des-obra”, del arte como “estrato de inoperancia”, no guarda para mí ninguna afinidad ni *teórica* ni *ánimica* con lo que, para bien o para mal, caracterizó a la Avanzada: el énfasis voluntarioso de un *no* que disparaba su vibrante fuerza oposicional desde “el malestar, el resentimiento, la aversión, el rechazo... como política múltiple” de *interpelación*.<sup>38</sup> Al asociar la Avanzada a la impasibilidad o la inacción, me parece que W.Thayer se equivoca de temporalidades y que proyecta sobre la escena *antidictatorial* de los 80 (una escena habitada por la “*afirmación de lo imposible*” y sus *excesos utópicos*), la figura *postdictatorial* de “*la impasibilidad de la afirmación*”<sup>39</sup> que vino, mucho después, a impregnar de melancolía los años de duelo de la Transición con su síntoma de retraimiento solitario y depresivo, de falta de energía y de paralización de la voluntad. Aunque entiendo que el texto de W.Thayer valora esta *reticencia al sentido* como un beneficio para la Avanzada en tanto negativa a ser parte del intercambio comunicacional que “recicla” la memoria del trauma<sup>40</sup>, la atonalidad de lo neutro que retrata a la Avanzada no coincide con

37. Valdés, Adriana: “Conversación entre Germán Bravo, Martín Hopenhayn, Nelly Richard y Adriana Valdés”, en *La insubordinación de los signos*. Cuarto Propio, Santiago 1994, p. 99.

38. Eltit, Diamela: *op. cit.*, p. 34.

39. Estas citas provienen del refinado análisis crítico que hace el libro de Avelar, Idelber: *Alegorías de la derrota; la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Cuarto Propio, Santiago 2000. \_

40. W.Thayer dice: “como si la única resistencia posible fuera la inoperancia, la des-representación, el des-trabajo, la no circulación. Como si la única posibilidad fuera sustraerse a la nihilización cambiaria de la presencia que se estabiliza en la globalización. (...) Ceder un ápice a la secundariedad (simbolización) sería disolverse en la indiferencia entre producción y circulación... El vector anasémico, la inoperancia o des-obra de la Avanzada, vector único que en el contexto de 1979 guardará posibilidades a posteriori de resistencia a lo que vendrá después: la globalización”. “Vanguardia, dictadura, globalización”, pp. 256-259.



la “*necesidad extrema de la pasión*”<sup>41</sup> que movilizó sus obras en la dirección activa de un “querer” (intencionalidad, deseo) y de un “afectar” (efectuación, afectación).<sup>42</sup> Muy lejos del vocabulario melancólico del desfallecimiento del sentido, la Avanzada puso en movimiento un “régimen de intensidad” cuya clave energética conecta su escena al repertorio *deleuziano* de los flujos libidinales y las máquinas deseantes. De ahí sacó la voluntad de *intervenir* las retóricas sociales del arte, con “su inagotable actividad reformuladora de signos, continuamente permedada por la crítica de las representaciones”;<sup>43</sup> “la multiplicidad de sus operaciones de lenguaje, así como su radical desmontaje de las nociones institucionales de la representación.”<sup>44</sup> “Operaciones” y “crítica” que no se quedaron en “la zona traumática de la experiencia” anterior a “la secundariedad del signo”<sup>45</sup> que defiende W. Thayer como grado cero del golpe como desmayo; “operaciones” y “crítica” que multiplicaron, a nivel de las simbólicas institucionales, sus estrategias de deconstrucción en torno a la discursividad de los medios, las tecnologías y las mediaciones del sentido, la convencionalidad del signo y del valor culturales.

W. Thayer define un estrato primario de la Avanzada que “se sustrae a cualquier intento de repetición o secundariedad simbólica”; que es “irreductible a la simbolización”; que se ofrece como “resta sistemática de producción y de inscripción.”<sup>46</sup> W. Thayer defiende esta primariedad de

41. Muñoz, Gonzalo: “Una sola línea para siempre”, en *Desacato, sobre la obra de Lotty Rosenfeld*. Francisco Zegers Editori, Santiago 1986.

42. “De arte será hoy mi deslumbrante deseo”, “nada deseo más que a mi propio deseo”, leemos en su exaltación de la pasión como recurso tráfuga en el mundo de la reificación mercantil, en el texto de Eltit, Diamela / Errázuriz, Paz: *El infarto del alma*. Francisco Zegers Editor, Santiago 1994.

43. Muñoz, Gonzalo: “Manifiesto por el claro oscuro”, en *Arte en Chile desde 1973; escena de avanzada y sociedad*, p. 56.

44. Brunner, José Joaquín: *Revista de Crítica Cultural n.º 1*. Santiago, mayo 1990.

45. Thayer, Willy: “*Del aceite al collage*”, p. 52.

46. Thayer, Willy: *op. cit.*, p. 256.

la huella anterior a toda composición discursiva (simbolización, metafóricación, alegorización) como testimonio mudo y desnudo de la imposibilidad de representar la siniestra des-representación operada por el Golpe. Pero las obras de la Avanzada, muy al contrario, buscaron distanciarse de la indicialidad de la presencia (de la fundamentación muda en la huella física que testimonia sin habla) recurriendo a sofisticadas *máquinas de lenguaje* que reconjugaron lo *directo* de lo vivencial con lo *indirecto* de las metafóricaciones y alegorizaciones. Es así como el arte ensayó diversos trayectos figurativos y analíticos para crear una relación heterogénea y fluctuante entre *cita referencial* (la violencia de la descomposición), *marcas de la experiencia* (una subjetividad social traumada) y *vectores de legibilidad crítica* claves de desciframiento, montajes interpretativos, políticas de la mirada). Si bien la Avanzada emerge en un paisaje de devastación del sentido, sus obras eligieron someter lo fragmentado y lo extraviado a complejas *poéticas del residuo* que exceden —en sus refaccionamientos lingüísticos, en sus rebuscamientos estilísticos— la mera sintomatología de “la fuerza involuntaria de las señales de vida” que, según W. Thayer, serían las únicas señales que el sujeto postgolpe estaría en condición de emitir a modo de “cuasi testimonio.”<sup>47</sup> Entre las primarias señales de recuperación de vida que grafican inconscientemente el trauma en un sustrato meramente denunciante o testimonial, por un lado, y por otro, la abigarrada pulsión estética con que ciertas obras de la Avanzada reestilizaron la carencia, media el trabajo sobre la forma y la *representación*, es decir, sobre las transfiguraciones del signo (primario) de la desfiguración.<sup>48</sup> Tampoco podemos reconocer la testimonialidad asimbólica de la “seña desnuda” en la exacerbación de la *retórica citacional* que usaron las obras de la Avanzada. La cita funcionaba para ellas como

47. Thayer, Willy: “Vanguardia, dictadura, globalización”, p. 251.

48. Este trabajo de refaccionamiento cosmético es especialmente notorio el caso de Diamela Eltit que, en *Lumpérica* (1983), hiperliteraturiza el corte y la herida —trazas primarias del dolor, en el registro humanista testimoniante a través de una barroca y simuladora máquina del retoque, de la pose y el maquillaje, del *suplemento*. Ver Richard, Nelly: “Tres funciones de escritura: deconstrucción, simulación, hibridación”, en *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Juan Carlos Lértora Editor - Cuarto Propio. Santiago 1993.

técnica del corte, de la interrupción y la discontinuidad, cuyos fraccionamientos y reensamblajes se oponían a la armonía plena de la Totalidad. El procedimiento de la cita militaba, en esas obras de la Avanzada, a favor de un *antiidealismo del sentido* que oponía precisamente las “fracturas de la representación” (exterioridad, superficie, cortes, juntas, simulación = des-identidad) a la “voluntad de presencia” (interioridad, profundidad, transparencia, plenitud = identidad).<sup>49</sup>

## Discurso del fin y memoria en curso

Haría falta recordar nuevamente que la Escena de Avanzada no constituye un Todo homogéneo. Si bien la Avanzada reunía prácticas que solidarizaban entre ellas por su misma pasión de exploración conceptual y de desmontaje artístico, estas prácticas ofrecían respuestas a menudo divergentes en sus formas de abordar la relación entre arte, crítica y sociedad. Es interesante notar, por ejemplo, que el grupo CADA reconjuga la *continuidad* y la *ruptura* de un modo que desmiente el vanguardismo absoluto del deseo de sepultar el pasado y la tradición que W. Thayer proyecta sobre toda la Avanzada.<sup>50</sup> Además de reclamarse de un “Arte de la historia” que le rinde homenaje a las Brigadas Ramona Parra como “su antecedente más inmediato” en la ocupación de la ciu-

<sup>49</sup>. Recién en “Del aceite al collage”, p. 56, W. Thayer enfatiza el recurso a la cita como un vector teórico en la definición del *collage* con el que, finalmente, identifica a la Avanzada: “El *collage* contemporáneo —y éste sería también el de la Avanzada es el encuentro de dos realidades alejadas entre sí; dos realidades que estaban ellas mismas distantes de sí mismas y que así, dislocadas de sí mismas se encuentran con otras en un plano que ni es mismo, ni es tampoco anterior a lo heterogéneo que ahí se encuentra o hace collage... *Collage* sin totalidad... La cita, el *collage*, contagio sin mismidad. Ni original, ni mimesis, ni *poiesis*, sino *cita*... El *collage* pertenece al régimen del acontecimiento y no del ser.”

<sup>50</sup>. El texto “Del aceite al *collage*” introduce un importante matiz que corrige el absolutismo de la tesis del “corte simple” que, en el texto anterior, identificaba a *toda* la Escena de Avanzada con la Vanguardia: “La reducción de la Avanzada a una operación de corte simple no es pertinente si consideramos el principio del *collage* y del *palimpsest*, desde el cual operan obras como las de E. Dittborn (aeropostal); P. Marchant, *Asrboles y Madres*; J. Dávila y la citacionalidad pictórica de la historia de la pintura, de la fotografía, el cómic, la pantalla, Gonzalo Muñoz (*Este, la doble sesión*), el collage preformativo de C. Leppe, la Nueva Novela de J.L. Martínez”. p. 55.

dad,<sup>51</sup> la acción *Para no morir de hambre en el arte* (1979) propone “una reafirmación de valores culturales propuestos durante la Unidad Popular: el medio litro de leche, la llegada de los artistas a las poblaciones, el trabajo de los talleres culturales” que “significaban una *simbiosis entre lo nuevo y lo antes deseado, un intento de resemantizar categorías antiguas válidas desde nociones producidas en el aquí y ahora de la dictadura.*”<sup>52</sup> Estos matices no están contemplados en el análisis de W. Thayer, que hace prevalecer el radicalismo filosofante del meta-concepto (el Golpe como Vanguardia, la Vanguardia como Golpe) por encima de las contextualizaciones de obras y posturas cuyas diferencias y oposiciones requieren de una lectura analítica más detallada. Estas exigencias de detalles y precisión se hacen aun más necesarias al tocar un punto clave de la tesis de W. Thayer (*representación / presencia*), ya que dicho punto —que divide a la escena de los 80 entre el sector postformalista de la Avanzada (la “salida del cuadro”) y el grupo CADA (la “salida del arte”<sup>53</sup>)— sirve de intersección entre vanguardia, neovanguardia y postvanguardia.

Es cierto que una tendencia de la Avanzada, la representada por el grupo CADA, se apropió de la consigna vanguardista arte/vida y arte/política para expresar el deseo de reintegración del arte en el *continuum* de la existencia, buscando trascender la *mediación de los códigos* en la *inmediatez de lo real* para cumplir lo que W. Thayer llama la “voluntad de presencia”. Pero es igualmente cierto que algunos textos de la Avanzada criticaron abiertamente los acentos mesiánicos y profetizantes de la

51. “Una ponencia del CADA”. Diario *Ruptura*, 1980.

52. Así lo analiza lúcidamente Canovas, R: “Llamado a la tradición, mirada hacia el futuro o parodia del presente”, en *Arte en Chile desde 1973*.

53. Estoy aquí trasladando al interior de la Avanzada una distinción importante que marca W. Thayer en “Del aceite al *collage*”, p. 47, entre la “salida del cuadro” y la “salida del arte”: “Vanguardistamente hablando, la poética de la salida del cuadro sería menos relevante que la poética salida del arte. En la primera no se trataría más que de un espaciamento modernizador al interior del campo; en la segunda se trataría de disolver el arte en la transformación de la sociedad que ha hecho posible los campos separados.”

retórica zuritiana, su ilusión de disolver el arte –sus límites y códigos de especificidad– en el *plenum* de una sociedad indivisa (“la sociedad sin clases”) de la que se habría borrado mágicamente toda lógica de separación y delimitación.<sup>54</sup> El giro semiótico de esos textos de la Avanzada que polemizaron con la retórica zuritiana del CADA rebatía ese espontaneísmo de la presencia basado en una imagen de la vida autoexpresándose “naturalmente” como reverso informal y desestructurado del arte. Para esos textos que tanto insistieron en el materialismo crítico de los procesos significantes (soportes, lenguajes, técnicas, códigos), “crítica de la representación” nunca quiso decir, vanguardistamente, “voluntad de presencia” sino al revés, neovanguardistamente,<sup>55</sup> la denuncia del mito de la transparencia referencial que proyecta la ilusión de que la realidad habla por sí misma. “Crítica de la representación”, en el contexto de estos textos, no es lo mismo que “abolición de la representación” ni que “desmantelamiento de la representacionalidad.” La “crítica de la representación” apela al develamiento de los *efectos-de-representación* con los que determinadas hegemonías culturales buscan naturalizar lo real-social para mantener fija e inamovible la relación entre significantes y significados. Y apela, además, al cuestionamiento de las figuraciones del poder en las que un referente de autoridad (político, ideológico, simbólico, sexual, etc.) ejerce el privilegio de la “representación”, monopoli-

<sup>54</sup>. Remito al capítulo “Una cita limítrofe entre vanguardia y postvanguardia” en Richard, Nelly: *La insubordinación de los signos; cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis*. Cuarto Propio. Santiago 1994.

<sup>55</sup>. Aquí, lo de “neovanguardia” tiene la connotación de un arte que, tal como lo plantea H. Foster, a diferencia de la vanguardia, no apela a la “transgresión absoluta” desde un afuera del sistema sino que se rige por un modelo (postmodernista, postestructuralista) de “(des)plazamiento deconstructivo” y de “interferencia estratégica”, que se calcula dentro de un marco de análisis institucional. H. Foster, p. 23, sugiere que, “Más que cancelar el proyecto la vanguardia histórica, la neovanguardia *actúa* sobre la vanguardia histórica... de un modo que permite comprenderla quizás por primera vez”: “más que invalidar la vanguardia, lo que estos desarrollos han producido son nuevos espacios de actuación crítica e inspirado nuevos modelos de análisis institucional. Y esta reelaboración de vanguardia en términos de formas estéticas, estrategias político-culturales y posicionamientos sociales ha demostrado ser el proyecto artístico y crítico más vital de por lo menos las últimas tres décadas.”

zando el derecho de nombrar, de clasificar, de otorgar identidad, etc. Antes y después de la Escena de Avanzada, y por mucho que nos encontremos hoy en un universo *post* de completa fragmentación y diseminación categoriales, los poderes y las tecnologías comunicacionales siguen pactando sus reglas de entendimiento oficiales a través de determinados *efectos-de-representación* que construyen el verosímil de lo dominante (postcapitalismo, neoliberalismo, etc.). En un mundo todavía habitado por sujetos, discursos y prácticas que siguen enfrentándose entre sí mediante luchas materiales y pugnas interpretativas en torno a las asignaciones dominantes de clase, raza, sexo, género, etc., el poder es representación y la representación es poder. Lo que W. Thayer llama “*el final neocapitalista de la crítica de la representación*” saca beneficios precisamente de la renuncia a lo político que está implícitamente contenida en el gesto de volver equivalentes entre sí *el diagnóstico postmoderno de la crisis de la representación y el nihilismo posthistórico del fin de las luchas por la significación*. Es cierto que la noción de “representación” –en sus dimensiones tanto de duplicación / reproducción (en el arte) como de delegación / sustitución (en la política) ha sido puesta seriamente en crisis. Pero reconocer esta crisis no lleva necesariamente a descreer de la posibilidad de nuevos proyectos de repolitización de la subjetividad. Es posible, por un lado, celebrar el descentramiento del paradigma autoritario de la representación monocentrada (occidental, masculina, etc.) y, por otro, hacer proliferar en los márgenes de este cuestionado paradigma de autoridad las narrativas múltiples hasta ahora sumergidas que son capaces todavía de imaginar “prácticas de construcción de realidad alternativas”<sup>56</sup> a las hegemónicamente selladas.

Para W. Thayer, el “apocalipsis neocapitalista” llamado “globalización” liquidaría toda posibilidad de fugarse de la lógica sustitutiva de la mercancía, de sus leyes de degradación del valor y de anulación del sentido. Todo lo que circula por las redes de intercambio del multicapitalismo

<sup>56</sup>. Piglia, R.: “Fidelidad, militancia y verdad”. Revista *Extremo Occidente* n.º 2, p. 16.

semiotizado (incluso “la no circulación que activa la circulación”<sup>57</sup>), estaría —según él fatalmente condenado a la asimilabilidad y la recuperación, a la funcionalidad de lo cambiario que disuelve toda singularidad y diferencia en la mismidad de la serie-Mercado.<sup>58</sup> Este “diagnóstico apocalíptico” del *post* dibuja una figura soberana del Mercado que sería capaz de controlar *todas* las fuerzas (y contrafuerzas) que atraviesan el sistema, de capturar *todas* las energías fluyentes para reciclarlas en su dispositivo de transcodificación universal de equivalencias abstractas. La *indiferenciación de las diferencias* que reina en el *collage* post-capitalista lograría, según W.Thayer, neutralizar cualquier voluntad de *alteridad alteradora* con la que una práctica de cambio sueña con expresar su desacuerdo frente a la homogeneidad capitalística.

Lo transnacional de un tiempo “de intercambio globalizado” cuyo “marasmo de lo siempre igual”<sup>59</sup> estaría ya contenido en “la verdad del Golpe militar”,<sup>60</sup> habría dejado instalado el supuesto de que “la globalización no es otra cosa que la nihilización de la voluntad de acontecimiento que activó a la vanguardia. La “verdad del golpe” la experimentamos ahora, en el intercambio generalizado en que *nada promete*.<sup>61</sup> No deja de resultar paradójal que un autor que se ubica bajo el signo de las filosofías del acontecimiento —es decir, bajo el signo de lo intempestivo dibuje esta clausura de lo predeterminado que anula las fluctuaciones

57. Leemos, en “Del aceite al *collage*”, p. 50, que “el principio de sustraer de la circulación ciertos valores, no va más allá de una estrategia del circular “mejor” (quien mucho circula, se trajina y degrada)”. De ser así, corre esta misma suerte también aquel texto que, para denunciar que la circulación es puro trájín y degradación, necesita circular.

58. Esta es una larga discusión que sostenemos con W.Thayer sobre el tema del Mercado como Totalidad uniforme que, para él, satura todos los pliegues de la actualidad sin que ninguna brecha ni fisura logre desestabilizar su axiomática. Ver Richard, Nelly: “Las marcas del destrozo y su reconjugación en plural”, en *Pensar en/la dictadura*, pp. 112-114.

59. Thayer, Willy: “Del aceite al *collage*”.

60. Thayer, Willy: *op. cit.*, p. 56.

61. Thayer, Willy: “El golpe como consumación de la vanguardia”, p. 57.

contingentes de lo que *todavía no es* y de lo que está siempre a tiempo de *volverse otro*. El *todavía no es* y el *volverse otro* son las condiciones de una diferencia pensada como una diferencia *en acto*, *en situación* y *en proceso*. Por el contrario, el escenario dibujado por W. Thayer es un escenario en el que todas las partidas han sido jugadas, todos los destinos han sido sancionados, todos los finales han sido anticipados por el fatalismo de la sentencia del “ya nada será posible”. En rigor, la previsibilidad de la certeza del “ya nada será posible” o del “ya nada promete”<sup>62</sup> sólo le pertenecería a un saber total —un saber que se sabe enteramente a sí mismo y que lo sabe todo de antemano, un saber que ejerce el poder abstracto de controlar todas las fuerzas vivas del desorden y del cambio.

Menos mal que también es posible leer el texto de W. Thayer no desde la finitud del cierre que sentencia el nihilismo de su *post* sino desde su condición de texto inacabado y de final abierto: de texto sin verdad consumada que no termina de escribirse (*al igual que las narrativas del golpe militar y de la Avanzada*) y que, por lo mismo, se abre al futuro de la diferencia. En la última versión de su tesis expuesta en “Del aceite al *collage*”, al hablarnos del *collage* y de los “diversos porvenires” que se dan cita entre los fragmentos yuxtapuestos, W. Thayer nos dice que la “inclinación vanguardista” de la escena de arte chileno de los 80 podría constituir uno de estos porvenires, capaz de activar una “sensibilidad deshomogeneizante en la globalización”<sup>63</sup> y de estimular así “la responsabilidad, la ética, la política infinita.”<sup>64</sup> Que W. Thayer deje finalmente entreabierto la posibilidad de que la Escena de Avanzada sea no sólo un pasado sino también un porvenir al cual puede optar la crítica, que la Escena de Avanzada sea finalmente un *devenir*, le da razón a Hal Foster: “nada queda nunca establecido de una vez por todas... Toda primera vez es *teóricamente infinita*. Por lo mismo, necesitamos nuevas genealogías de la vanguardia que, en lugar de cancelarla, *compliquen su pasado y den apoyo a su futuro*” mediante “una crítica creativa *interminable*.”

62. Thayer, Willy: “Vanguardia, dictadura, globalización”, p. 258.

63. Thayer, Willy: “Del aceite al *collage*”, p. 57.

64. Foster, Hal: *El retorno de lo real; la vanguardia a finales de siglo*. Akal, Madrid 2002, pp. 7-16.