

Revista de Crítica Cultural: recomposición de una escena cultural

César Zamorano Díaz
University of Pittsburgh
caz11@pitt.edu

En los últimos años ha habido una actualización de la función que la Escena de Avanzada tuvo como recurso artístico y su irrupción en la escena cultural alicaída del Chile dictatorial¹. Su mirada en retrospectiva ha intervenido no solo en el reconocimiento de que esta tuvo como articuladora de una nueva forma de relación entre el arte y la política, sino también en su significación actual como discurso teórico que puede ser confirmado o no en su potencial crítico de los procesos históricos del arte y la cultura durante la Transición. Pero sin lugar a dudas, la *Revista de Crítica Cultural* (1990-2007), es el proyecto colectivo de referencia obligatoria para pensar las relaciones entre el arte y la política, actualizando los dispositivos críticos y estrategias de la Escena de Avanzada en un contexto posdictatorial. No es interés de este trabajo, que tiene como norte considerar las coordenadas desde las cuales la *Revista de Crítica Cultural* aparece, hacer acopio de la Avanzada como campo artístico, sino más bien examinar su teorización como parte fundamental de sus propuestas artísticas, nos invita a pensar la actualidad de su gesto. Corresponderá entonces atender algunas de las cuestiones en torno a su valor histórico y a su reconocimiento como proyección de un nuevo tipo de práctica crítica posible fuera de su histórica y particular emergencia. Su proyección fuera de los márgenes totalitarios supone una cierta tensión crítica en los integrantes de la *Revista* que sugiere por tanto interrogar precisamente la permanencia de las estrategias discursivas que constituyeron las voces posibles en un estado de emergencia, bajo condiciones particularmente adversas. Lo que cabe atender concierne entonces a estas preguntas: ¿Se puede continuar reproduciendo y explotando la potencia rebelde de este discurso y, en definitiva, resolver si tiene efectividad política fuera de los marcos totalizantes? ¿Cuál es el valor de este discurso en este nuevo escenario democrático neoliberal; un espacio político, teórico y cultural donde la oblicuidad, la anulación de los absolutos y nociones aglutinadoras que prevalecieron en los años previos al golpe, parecen ser los nuevos discursos que no siempre constituyen referentes críticos?

La práctica de un discurso de la oblicuidad², que Richard menciona como eje de la práctica artística de la Avanzada, constituyó una estrategia que intentó romper el silenciamiento y la desesperación de una sociedad

¹ Véase la edición actualizada del libro *Márgenes e Instituciones* de Nelly Richard, editado por Metales Pesados en 2007, el libro de Sergio Villalobos-Ruminot *Soberanías en suspenso: Imaginación y violencia en América Latina* y también la crítica de Ana del Sarto en *Sospecha y goce: una genealogía de la crítica cultural en Chile*.

² Véase Nelly Richard "Estéticas de la oblicuidad".

vigilada y carcomida por el horror. De este modo, su forma y lenguaje no fueron formas antojadizas que en el desdén de una apatía por lo político diseñaron un conglomerado de ambigüedad. Su tono y su montaje artístico se produjeron como una necesidad, un espacio que en el vacío de su presencia se hizo disponible. Por tanto, no solo respondió como artificio ante el silenciamiento y represión circunscrita al periodo dictatorial, "sino como estrategia de resistencia a las hegemonías del significado o a su conversión al realismo de la contingencia" (Richard *Márgenes* 121).

La práctica artística de la Avanzada intentó rediseñar la relación entre el arte y las otras disciplinas y prácticas sociales. Esto supone un corte en un triple sentido: un corte con la sanitización del arte y su despersonalización de los procesos sociales y políticos ocurridos durante la dictadura militar en Chile. En segundo lugar una ruptura con la noción secundaria del arte al servicio de una política, signo característico de la escena artística previa al golpe, y finalmente una ruptura con ciertos saberes que se estaban produciendo en Chile destinados a pensar (y en cierto sentido justificar) el complejo proceso dictatorial y su mutación semidemocrática emergente.

La *Revista* se puede situar entonces como un intento de recuperar y repensar los propósitos, propuestas y estrategias de la Avanzada, lo que significa entonces tratar de identificar su operatividad en tiempos de transición democrática, muy distintos a los oscuros años que los vieron surgir. Recuperación que viene a reconocer en el arte y la literatura una fuente diferente de otras disciplinas ampliamente explotadas durante los ochenta. Pensar la Avanzada desde la *Revista* (desde una posdictadura), implica poner en riesgo su permanencia como ejercicio crítico y afinarlo en la deriva de un presente. Lo que también implica diagnosticar ante quiénes o cuáles saberes o prácticas se estaba confrontando o, al menos, ofreciéndose como alternativa. Sobre esto Oyarzún plantea que

Me parecía que el arte que se producía en ese momento en Chile (1979) era un lugar donde se estaba elaborando larvariamente un discurso acerca de la situación contextual y de la interpretación de la historia, que yo consideraba infinitamente más interesante y significativo que el discurso de las ciencias sociales, el cual era, evidentemente, el otro dominio posible a partir del cual se podía intentar el quiebre en cuestión (Oyarzún 37).

Hay aquí, y en otros artículos, una visión en torno a las Ciencias Sociales, especialmente de la Sociología y las Ciencias Políticas como espacios de intervención teórica incapaces de articular nuevas y efectivas formas de transformación social e intervención crítica frente a los mecanismos totalizadores de una revolución neoliberal en curso. Es una clara puesta en línea de fuerzas que, a pesar de las lucubraciones desmesuradas de Del Sarto³,

³ Los duros términos en que la autora invalida a la Escena de Avanzada por su supuesto "diálogo cómplice" con la sociología son desarrollados en *Sospecha y goce: una genealogía de la crítica cultural en Chile*. También véase mi reseña publicada en la *Revista Iberoamericana* donde abordo dicha problemática.

desde una apertura crítica de la *Revista* se opone a aquella de las Ciencias Sociales ligadas al proceso de transformación implementada por la transición chilena y los modelos políticos neoliberales implantados por los gobiernos de la Concertación⁴.

La reflexión en torno a su valor, más allá de las prácticas artísticas que la hicieron posible, debe organizarse en torno al potencial crítico del discurso teórico que rodea a la *Escena* y que transita transversalmente las páginas de la *Revista*. Esta distinción entre prácticas artísticas y discursos teóricos emergentes fue ya consignada previamente en 1988 en "Las coordenadas de producción crítica que sitúan mi trabajo", donde Richard destaca el carácter inédito de las prácticas de la Avanzada donde "teoría de arte y práctica de escritura ensayan mutuamente un gesto doblemente inédito y autoexploratorio" ("Las coordenadas" 27). Sin embargo, en este mismo texto reconoce un agotamiento de la Escena de Avanzada "como polo de condensación sociocultural de una serie de preguntas que –entre 1976 y 1983 aproximadamente– encontraron ahí su máxima dimensión crítica" (25). Sin embargo y pese a ello, recupera "la escena de los textos –literarios y otros–, la que se vuelve portadora de un nuevo coeficiente vital apto a reactivar el debate en torno a otro campo de interrogantes" ("Las coordenadas" 25). Es esta "escena de los textos" la que debemos indagar como heredera y no como idéntica de la Escena y que es ampliamente desarrollada en la *Revista*.

Sin embargo, no es del todo claro en los editores de la *Revista* una apreciación común sobre la operatividad del discurso crítico que emerge desde la Avanzada. Adriana Valdés es precavida al reconocerlos como síntomas de una contingencia y un acontecimiento de amplio impacto en cuanto al golpe a las representaciones que clausuró la intervención militar. Valdés intenta pensar la escritura de la Avanzada desde afuera y, citando a Foster, "no solo como instrumento conceptual, sino también como una forma simbólica y hasta sintomática" ("Simpatías y diferencias" 40), identificando como lo propio de la Escena, su coincidencia, la de los síntomas involuntarios en contraste con los escritos del exilio. Para ella, las obras de la Escena son pulsionalidades que nacen y se comprenden como una forma particular de experimentar y procesar, en las obras, la situación que se vivía en Chile en esa época ("Gestos" 136).

Sin embargo, me parece que en esto también hay una tensión no resuelta en torno al papel de ciertos discursos y sus aplicaciones prácticas. Es esta tensión la que más claramente podemos notar, por ejemplo en Adriana Valdés, cuando atiende al peligro de preservar ciertas estrategias teóricas emanadas desde un lugar cero de emergencia posgolpe,

Se me ocurre que estos gestos están allí por razones históricas, que se explican a partir de gestos que fueron

⁴ Willy Thayer, a raíz de *La insubordinación de los signos*, afirma que "abre cuentas con el retraso de las ciencias sociales respecto de los logros deconstructivos más tempranos de la 'escena de avanzada', dejando ver la conexión que podría existir entre ese retraso de las ciencias sociales y la actual condición acrítica de la transición programada, en parte, por ellas" ("Una épica" 57).

funcionales durante la dictadura, y que hoy se han transformado en disfuncionales. A mi ver, contribuyen a cerrar espacios, a transformar la crítica de las artes visuales en lectura para grupos cada vez más pequeños, más encorados y más atentos a polémicas estériles de corta vida y de aun más corta memoria ("Simpatías" 41).

En divergencia con lo anterior, Richard sí cree que la reflexión y los modos de expresión que la Escena de Avanzada armó durante la dictadura pueden contribuir a rememorar todas aquellas categorías que permanecen aún en tiempos de la transición chilena:

La censura hizo que la riesgosisdad de cada movimiento en torno a las implicancias del nombrar desinocentara para siempre los vocabularios. Esta memoria del lenguaje como zona de tironeo entre órdenes punitivas y contraseñas desobedientes, quedó atrás. Pero no porque las palabras ya no son de catacumba, olvidamos lo aprendido a la sombra de los códigos (Richard "Cultura" 5).

La *Revista*, al reconocer su génesis en los discursos y prácticas artísticas producidas durante la dictadura, reconoce al mismo tiempo su marginalidad como discurso de origen. Marginalidad que actuó contra la dictadura en sus peculiares modos de destrabar la escena cultural, repensar los atropellos a los derechos humanos, las desapariciones forzadas y potenciar el espíritu crítico del arte. Discurso cuyo nacimiento y desarrollo se encuentra al margen del poder autoritario y la hegemonía dictatorial, pero al mismo tiempo al margen de los grupos y partidos políticos de izquierda que intentaban organizar una resistencia ante el avasallamiento totalitario, aunque no necesariamente al margen de la fundación de un emergente nuevo orden neoliberal en ascenso. Su marginalidad respecto no solo del discurso oficial totalitario, sino también del discurso de la resistencia.

Cabe considerar los discursos en torno al arte y la literatura como campos privilegiados para abordar una repercusión posible en la construcción de una mirada en torno a su función como interventora de prácticas políticas. Es decir, cómo se produce la relación entre el arte y lo político y de qué manera se diferencia de la estrecha filiación entre ambas en los años previos al golpe, fundamentalmente ligada a la izquierda tradicional. Merece especial atención la constante intención de configurar, a partir de la Escena de Avanzada, un discurso de sobrevuelo que se desprende no solo de los totalitarismos que provocaron el quiebre social en Chile, sino también como una alternativa ante una izquierda tradicional y sus discursos que "buscaba parchar los símbolos rotos para recomponer una cierta imagen de continuidad y tradición históricas" (Richard "Lo político" 35). Para Nelly Richard es importante considerar el carácter marginal de la Avanzada, desmarcada tanto de la oficialidad del poder dictatorial y también de la labor oposicional de la izquierda. Para ella, la Escena reformuló la relación entre el arte y la política con el fin de liberarla de un repertorio ideológico de la izquierda, pero asimismo, oponiéndose a un idealismo de lo estético desligado de lo social y su posibilidad crítica.

Hablo de la producción chilena que no se agotó en la funcionalidad de lo protestatario-denunciante; hablo de las obras que lograron –por vía de la utopía crítica– re-diagramar estos, palabras e imágenes, en combinaciones de sentido capaces de dotar a la crisis de un vocabulario rebelde a cualquier nueva ortodoxia social o política (Richard “Estéticas” 6).⁵

Una doble marginalidad que le asigna un valor agregado como práctica original y resistente a las totalizaciones de donde provengan. “Estrategia de la des/inserción que se opone a la marginalidad románticamente concebida como externalidad al poder y argumenta a favor del margen como tránsito por los bordes del sistema e interpelación a sus reglas de obligatoriedad” (“Estéticas” 8). Es decir, no solo considerar la marginalidad como efecto negativo o defensivo frente al poder autoritario, sino también “productivización del margen como cifra estética de vagancias limítrofes, [...] una escena que supo convertir el descarte en postura enunciativa” (8).

La aparición de la *Revista de Crítica Cultural* en 1990, en el contexto de la finalización de 17 años de dictadura militar puede significar cierta esperanza que aquellos discursos y prácticas artísticas de catacumbas, ahora puedan abandonar la clandestinidad cultural e intervenir en el imaginario social y político que comienza a configurarse en la Transición. Lo anterior es posible de afirmar al menos como intención, en la afirmación que hace Richard en la revista *Número Quebrado*, cuando alude a la casi nula intervención de la escritura crítica de la Escena de Avanzada en 1989, en pleno proceso de término de la dictadura y la esperada democracia. Ante esto, las revistas culturales son vistas “auspiciosamente” por Richard, ya que ofrecen tribunas más variadas para que las especificidades (saberes-discurso-referencias) dialoguen con su medio social y cultural en un juego interactuante de lecturas y sentidos cruzados y múltiples (Richard “Tú, lector” 11).

Sin embargo, para algunos críticos esta reaparición de la Avanzada en el contexto posdictatorial constituye una no desdeñada ventaja en cuanto a prestigio y reaparición de los que constituyeron la Escena y fundaron la *Revista*, y que “hoy recogen, simbólicamente, las ganancias de una inversión que fue realizada desde la dictadura” (Ramírez Álvarez 271). En esta misma línea crítica, pero con mayor agresividad son las afirmaciones de teóricos como Hernán Vidal y Ana del Sarto, quienes no escatiman sus esfuerzos en deslegitimar la función crítica de la Escena y el circuito teórico que lo sustenta como cómplice de las políticas culturales y sociales que la dictadura y posteriormente la democracia implementaron durante la transición. Por ejemplo, Del Sarto es enfática en despreciar el valor crítico de la Avanzada y luego de la *Revista*, a su potencia política y disidente que esta tuvo en los más crudos y difíciles periodos de la historia de Chile, al sostener que

⁵ Este desmarco de la Avanzada es planteado desde los primeros textos de Richard, quien concede a estas obras su estatus inédito: “Desde un comienzo, las obras de Dittborn, Leppe, Díaz, Brugnoli o Errázuriz, demostraron no calzar con ninguno de los ‘lugares comunes’ de la sensibilidad política de la cultura de oposición, ni con los estereotipos temáticos o expresivos amoldados por el ideario progresista nacional” (Richard *La estratificación* 12).

muchas de sus obras fueron financiadas por empresas y bancos privados, "íntimamente relacionados con el proyecto neoliberal que inaugurara en 1977 la dictadura de Pinochet" (168). Con todo esto, la autora concluye que "la escena de avanzada siempre consideró a la dictadura como su principal enemigo político; sin embargo, nunca cuestionó directamente las fuerzas socioeconómicas que apoyaban el neoliberalismo que Pinochet estaba implementando" (169). Lo paradójico es que algunas líneas más adelante reconoce que la Avanzada sí se opuso al sistema neoliberal, pero que fue inefectiva "por cuanto operó su automarginación dentro del mismo" (170). Pero la Avanzada y Richard no solo son cuestionadas por su supuesta ambigüedad, sino sobre todo por su complicidad y conveniencia, lo que ella reconoce en el gesto de Richard por internacionalizar la escena local que "cuando estuviera ya a punto de desaparecer, Richard y algunos miembros de la avanzada la proyectaran al exterior en busca de un reconocimiento internacional que haga posible su recomposición al interior de Chile" (175). Frente a esto, sin duda que habría que contextualizar las estrategias utilizadas tanto por la Escena como la Revista en distintos periodos y articulados por repertorios que respondieron a esos cambios. Ana del Sarto no considera las condiciones extremadamente desfavorables en que la escena artística construyó sus propuestas. Suponer una complicidad con el modelo dictatorial de Pinochet porque consiguieron fondos privados significa, o bien pensar que la labor artística y cultural, para ser consecuente con su postura crítica, debiera funcionar gratuitamente y sus colaboradores vivir de la caridad del arte o en su defecto, recurrir al financiamiento estatal que antes de los noventa estuvo en manos de Pinochet y posteriormente de los gobiernos de la concertación, ambos no muy interesados en promover dichas propuestas⁶. Caer en dicho cuestionamiento supone pensar que la labor intelectual es un campo aislado de las condiciones económicas y políticas asentadas y, si esto no es así, entonces su crítica podría ser usada para acusar de complicidad con el sistema neoliberal a todo trabajador, comerciante, profesor y obrero que consigue su sustento en alguna empresa transnacional o banco. Frente a la acusación que la Escena nunca cuestionó el neoliberalismo basta atender el conjunto de sus obras y luego ver su impulso crítico que permitió que la *Revista* nunca se agotara en su intento por alterar el orden de la cautelosa transición. ¿No fue acaso por esta oposición que la *Revista* siguió el mismo itinerario de marginalidad que tanto molesta a Del Sarto?

⁶ La marginación que la Avanzada sufrió durante los oscuros años de la represión, no terminó con la democracia pactada. Por ejemplo tenemos el caso de lo ocurrido en diciembre del 2000, en la presentación de lo que fue el tercer periodo del ciclo "Chile 100 años-Artes visuales" en el Museo Nacional de Bellas Artes. La muestra fue fuertemente cuestionada pues aunque comprendía el periodo 1973-2000 excluyó a los artistas ligados a la avanzada como Eugenio Dittborn, Juan Dávila, el CADA, entre otros. Esta exclusión será extremadamente sintomática de lo que en las instituciones públicas y culturales se establece como lo necesario de recordar. La muestra, auspiciada por el Gobierno de Chile y con un amplio despliegue como esfuerzo de recuperación del arte y su historia, deja fuera de lugar a una escena artística crítica en la cual algunos de sus colaboradores han continuado un trabajo por recomponer una escena cultural fuera de los marcos institucionales, a través de la *Revista*. Sobre esta polémica véase "Memoria, arte y política" de Carlos Pérez, Adriana Valdés y Nelly Richard en el número 22 de la *Revista de Crítica Cultural*,

A lo largo de los años, en la *Revista* podemos reconocer divergencias importantes, voces disímiles entre los integrantes del comité editorial; como todo proyecto colectivo, el de la *Revista* no es ni homogéneo ni se mantiene inalterable en el tiempo. Cada uno de los integrantes constituye tendencias, perspectivas que movilizan la *Revista* de un lado hacia otro, muchas veces siguiendo el movimiento de las aguas de la contingencia y otras recuperando memorias, trazos y experiencias injustamente olvidadas. Una de estas polémicas importantes para nuestro interés es la que tuvo lugar a principios del nuevo milenio entre Richard y Thayer sobre el valor de la *Escena de Avanzada*. El texto que dio origen a la discusión fue "El golpe como consumación de la vanguardia", publicado en la *Revista Extremoccidente* N 2 (2003), donde Thayer retoma la argumentación de un texto de su autoría publicado en el año 2000 titulado "Vanguardia, dictadura, globalización (La serie de las artes visuales en Chile, 1975-2000)". En él, Thayer señalaba que una de las características de la vanguardia de las artes visuales en Chile, siempre "es una modalidad de la ruptura con la tradición y la actualidad de las artes visuales" ("Vanguardia" 240). Este carácter rupturista, propio de la vanguardia, sería hasta 1973 una ruptura no solo con las expresiones artísticas previas, "sino, y sobre todo, intentando romper con la esfera específica del arte para generar efectos en el todo de la sociedad" (241). Si bien Thayer reconoce ciertas relaciones entre la vanguardia nacional e internacional con la Avanzada, "en términos de desmantelamiento de la institución representacional histórica" afirma que no se pueden considerar como sinónimas pues en 1979, "cuando la avanzada emerge, no solo los aparatos de producción y distribución de arte; sino toda forma institucional ha sido suspendida en una seguidilla de golpes" (251). Para él, la Avanzada no puede oponerse a una representación en curso porque desde 1979 la institucionalidad y representacionalidad "ha sido conducida al grado cero por la emergencia siniestra -vía golpe y autoritarismo- de la globalización local, que desploma no solo la representacionalidad en curso, sino la posibilidad misma de toda representacionalidad moderna, en adelante" (252). Si la Avanzada no puede desmontar una tradición, lo es porque el golpe mismo ya había desarticulado todos los registros simbólicos y culturales de Chile. Pero Thayer presupone que esta incapacidad histórica en que el golpe se le adelanta a la Avanzada, supondría una cierta complicidad con ella, al condensar al mismo instante y con el mismo gesto ambos desmantelamientos. Afirma más adelante:

Es la *insubordinación de los signos* del golpe de Estado la que disuelve transversalmente el estatuto mismo de la representacionalidad moderna; deflaciona las totalizaciones ideológicas de la historia de la pintura, de la narrativa y la poesía articuladas en la modernización estatal; diluye las tradiciones efectivas del estado nacional republicano, del que aquellas historias específicas formaban parte (Thayer "Vanguardia" 254).

Continúa afirmando que la Avanzada no se enfrentó a un orden de representación, pues ya estaba desmontado por el golpe. Por tanto, según Thayer, la neovanguardia "más que disolver, descompaginar, cismatizar, codificar lo que está fáctica y transversalmente descompaginado y cismatizado en el golpe mismo" (254). Codificación que en su pretensión crítica y rebelde se convierte

en inoperancia contra el "paisaje autoritario que se explaya en los 80" y que opera como "sustracción o resta sistemática de inscripción, resta de obra, resta de producción y de inscripción; resta que no puede confundirse con la épica de la 'disolución' o 'descompaginación' de la institucionalidad [...], ni de la que comienza a disponerse como autoritarismo, post-representacional" (256). Para Thayer, a diferencia de la crítica directa frontal, como "oposición a la tortura, a la desaparición, a la persecución ideológica, a la censura", el "discurso de la oblicuidad" derivado de la Avanzada aparecerá "menos frontal, más esquiva, más atenta a los gestos reapropiables" (Thayer "El golpe" 20). Aunque destaca que este gesto de inoperancia, que no es negatividad o crítica (pues esto es lo que el golpe hace) "guardará posibilidades *a posteriori* de resistencia a lo que vendrá, que de hecho vino: la globalización" (Thayer "Vanguardia" 256).

Thayer profundiza esta crítica en 2003 al mencionar decididamente que, "la Avanzada no pudo leer el golpe como golpe estructural y punto sin retorno de la negatividad; mantuvo complicidad con el corte estructural del golpe, al reiterar dicho corte en el campo cultural" ("El golpe" 18). Este pasaje es acompañado de una extensa nota en que Thayer explica la confrontación con Richard sobre este punto. Sin embargo, en la misma nota reescribe este texto explicitando que sus referencias que hace a la Avanzada más bien cuestionan la canonización que Richard hizo con su *Márgenes e instituciones*. En este sentido, mantiene el tono general ya mencionado en *Vanguardia* en 2003 en torno a su reciprocidad con el golpe en tanto este se enarboló como parte del proceso de modernización estructural del país y que en ese sentido, Richard "mantuvo complicidad con el corte fundacional de la dictadura al reiterar el gesto refundacional en el campo cultural, al seguir enarbolando con ello el progreso como norma histórica" ("El golpe" 18).

La respuesta de Richard no se hizo esperar. En el número 28 de la *Revista* da cuenta de lo "chocante" del texto de Thayer, que fue originalmente escrito para un *dossier* sobre los 30 años del golpe en la revista *Extremoccidente* en 2003. Para ella, "lo chocante tenía que ver con la brusquedad de sus enunciados que condenaban a muerte (a la muerte de la crítica) prácticas todavía resistentes en la complejidad de sus tensiones entre arte y política" ("Lo político" 39). Para ella, el error del autor consiste en no reconocer las diferencias entre la Vanguardia internacional y la Avanzada local, y que ello "borra la coyunturalidad táctica de los desplazamientos y reinscripciones de significados que le dieron su valor *situacional* y *posicional* a la Avanzada chilena" (31). La cancelación del valor de la Avanzada que Thayer sentencia se opone a lo que Richard considera importante, pero imposible de realizar durante la dictadura en cuanto al "estudio de las determinaciones y los modos en que las prácticas de oposición y resistencia crítica definieron sus respectivas apuestas no dictatoriales en el Chile de la Dictadura" (31). Según la autora, Thayer desconoce y confunde dos campos diferentes donde irrumpe lo nuevo. Por un lado, lo nuevo del golpe como ruptura con la tradición histórica democrática y lo nuevo como el desmontaje del arte y su filiación con la política, al interior de una historia y una tradición cultural.

Richard cree que las afirmaciones de Thayer producen el mismo gesto que crítica, esto es, instaurar una ruptura entre el golpe como nuevo y sin

retorno, y el pasado como lo ya imposible de recuperar. Es decir, al situar al golpe como el acontecimiento, como destrucción de la representación, produce un corte originario que anula cualquier contenido crítico de la Avanzada. Sin embargo, esta crítica de Richard no impide que ella misma reconozca que la Avanzada se hizo estructuralmente cómplice del fundacionalismo de lo nuevo que implantó el golpe militar, pues "se trabó discursivamente una relación ambigua entre el rupturismo de la Avanzada y el fundacionalismo de la dictadura" (33).

Más allá de esta "rebeldía vanguardista" que no tuvo las precauciones pertinentes para prevenir este paralelismo con el golpe, nos parece que lo esencial de la crítica de Richard a Thayer y su defensa de la pertinencia de pensar nuevamente las expresiones artísticas de la Avanzada, consiste en la noción que este último denuncia como propia del golpe y lo sucesivo de su proyección: su ruptura y crítica a la representación. Para él, el golpe como vanguardia "operó la suspensión (*epokhé*) de la representacionalidad" y que la dictadura funda "una escena sin representación". El golpe y los largos años de dictadura desmontaron el imaginario social chileno, desgarraron su presente de toda dependencia con un pasado, desarticularon organizaciones sociales, gestos colectivos de identificación previos. Sin embargo, Richard tiene razón al cuestionar este punto, pues lo que la dictadura tiene de fundacional es precisamente su capacidad, en conjunto con fuerzas políticas y económicas nacionales e internacionales, de constituir un nuevo contrato social, despolitizado, riguroso, con imaginarios como la patria y la familia claramente determinantes. Es decir, la dictadura no inaugura el fin de la representación, sino el de las representaciones previas, "¿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?" (33). En este sentido, es el carácter subversivo de la Avanzada frente al orden de significados establecidos por la dictadura el que Richard pretende explotar como potencia dislocadora de un pensamiento que trasciende el dominio dictatorial.

Todas aquellas producciones destinadas a fracturar el mensaje oficial de una verdad única transcrita –policíacamente– a morales del orden o a ideologías de la seguridad, fueron parte insurreccional de ese combate antidogma a favor de lo múltiple y de lo fragmentario, de lo parcial y de lo inconcluso, de lo heterogéneo y de lo inestable (Richard "Estéticas" 7).

Es este legado el que la *Revista de Crítica Cultural* supone necesario cultivar en tiempos de transición. Ya no solo atender al poder coercitivo de sus mecanismos de dominación, sino sus formas permanentes de seriación, control e identificación que seguirán legitimando el sistema neoliberal inaugurado por Pinochet y preservado por la transición pactada. Lo que el autoritarismo destruye, "quiebra" es la representación previa, el vaciado de todo lo que tenía un "significado". Pero esta destrucción funda, crea un nuevo orden, que es el que precisamente pretende desmontar la Avanzada. Constituyó así, para Richard, una "crítica a la representación", esa inaugurada por la retórica

y la nemotecnia dictatorial que, bajo la tutela del poder y la represión, caló hondo en los cuerpos individuales y colectivos y que conformarán lo que reconocemos como el Chile actual.

Lo cierto es que más allá de esta polémica, la *Revista* adeuda su filiación con la Avanzada, reconocimiento que la propia Richard hace en 2004 al reflexionar sobre la *Revista*, como "tribuna editorial [...] que agrupó varias de esas voces críticas de los 80 al fundarse en 1990: [...] para poner en tensión la reflexión estética, el debate ideológico-cultural y la crítica institucional" (Richard "Arte, cultura y política" 40). Si la Escena de Avanzada es entendida (y sin duda no hay manera de pensarla sin contar con ello) como la expresión "posible" de una escena artística limitada y amordazada por una dictadura constante y transversal ¿Cómo puede una expresión en dictadura convertirse en un discurso, una propuesta de la posdictadura y al mismo tiempo, su superación? ¿Hay una diferencia entonces entre la propuesta de la Escena y la *Revista de Crítica Cultural*? ¿Cuáles son esos nuevos discursos, agentes y trayectorias que construyen la revista?

Nos interesa destacar aquí algo que Richard ha mencionado insistentemente sobre la Escena de Avanzada y es la valoración del arte como expresión de disidencia alternativa a la política debido a la represión dictatorial. Es esta potencia crítica del arte la que será reactualizada en la *Revista*, como sistema que resiste a cualquier sometimiento a un orden de sentido fijo. Para el crítico Gonzalo Arqueros, el arte en Chile "no es sino ese espacio de permanente recuestionamiento del discurso político y social, de sus modos de asentamiento ideológico" (44).

El desarrollo precario de nuestra democracia actual y más aun visto desde sus primeros años, contempla implícita y explícitamente el carácter sacrificial de su gesta, propiciada por una dinámica implantada por la dictadura de convertir su violencia en una "heroica" travesía que movió al país desde el "caos" de la UP al orden y seguridad del régimen militar. Una lógica heredera del contrato social de Hobbes que advierte la necesidad de "delegar" parte de nuestra libertad a cambio de seguridad y protección de la vida, para prevenir la fatídica "lucha de todos contra todos". Bajo esta misma lógica se implantó la transición en Chile conducida por una concepción política sacrificial, coherente con aquellas narrativas que miran nuestro pasado como el traspie de la inmadurez, que pensó tenerlo todo, sin entregar nada. Roberto Esposito, frente a esta tradición de una "negatividad" de la democracia, que bajo el imperativo del desarrollo individual, de la subjetividad como capital humano⁷, "se concibe a la comunidad como una cualidad que se *agrega* a su naturaleza de sujetos, haciéndolos *también* sujetos de comunidad" (23), propone una "impolítica" que vendría a positivizar el lugar de la *communitas*, de la comunidad como "ser-en-común", o "ser-juntos". Y es que como dice Jean Luc Nancy en el prólogo a *Communitas* de Esposito, aún no hemos sido capaces de reinventar el lugar de lo común sin caer en una esencialización de grupo y volviendo a esa negatividad del sacrificio de nuestra subjetividad

⁷ Sobre esta idea, como característica del Chile de la transición, véase *Speculative Fictions. Chilean Culture, Economics, and the Neoliberal Transition* de Alessandro Fornazzari,

por una conciencia de grupo. "Esto significa que aún no hemos podido comprender o inventar una constitución y una articulación del ser-en-común, decididamente distintas" (Nancy 12).

Finalmente, quisiéramos apuntar a algunas de las cuestiones planteadas en torno a la actualidad de la reflexión sobre la serie de prácticas artísticas agrupadas en la Escena de Avanzada y que dispondrían de un repertorio crítico plasmado en la *Revista de Crítica Cultural*. No podemos desconocer el valor de la Avanzada como intento de desmontar el itinerario simbólico instaurado por la dictadura, pero al mismo tiempo reconocer que ello permitió producir un conjunto de discursos agrupados en la *Revista* que, desde esa experimentación crítica del arte y la política, continuaron alterando el orden desmemoriado de la Transición y sus políticas del consenso. En este sentido, compartimos la preocupación de Sergio Villalobos-Ruminot ante el intento de algunos teóricos como Thayer y Del Sarto que han querido clausurar las innovaciones y propuestas inéditas producidas durante la dictadura por la Avanzada. El riesgo está en compartir el carácter inédito y excluyente de la dictadura y desconocer cualquier mecanismo crítico que allí se produjo. Esto supone no solo un apoyo al relato fundacional de la propia dictadura como *tabula rasa*, sino también "porque dicha negación no solo depotencia un capítulo central en la historia del arte nacional, sino que imposibilita la cita entre 'las generaciones pasadas y la nuestra'" (Villalobos-Ruminott 134). Destruir la memoria, recuperar trazos, resignificar pequeños actos y expresiones que valoren positivamente la producción artística y cultural de los años previos y durante la dictadura seguirá siendo desarticulador del orden simbólico en cuanto interviene en la visión de "punto cero" desde donde se ha querido pensar el golpe. La *Revista de Crítica Cultural* funcionó durante casi dos décadas como soporte de esta recuperación de la memoria y ayudó a reconsiderar al arte y a la cultura como dispositivos críticos capaces de alterar el presente y recuperar el pasado.

Obras citadas

- Arqueros, Gonzalo. "Ilusión de escena". *Revista de Crítica Cultural*.2 (1990) 44. Print.
- Del Sarto, Ana. *Sospecha y goce: una genealogía de la crítica cultural en Chile*. Ensayo / Crítica cultural. 1a ed. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2010. Print.
- Esposito, Roberto. *Communitas: Origen y destino de la comunidad*. 1998. Trans. Molinari, Carlo. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2003. Print.
- Fornazzari, Alessandro. *Speculative Fictions. Chilean Culture, Economics, and the Neoliberal Transition*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2013. Print.
- Nancy, Jean-Luc. "Conloquium". *Communitas: origen y destino de la comunidad*. Ed. Esposito, Roberto. Buenos Aires: Amorrortu, 2003. 9-20. Print.
- Oyarzún, Pablo. "El pensamiento viene después". *Revista de Crítica Cultural*.12 (1996) 36-41. Print.
- Pérez, Carlos, Adriana Valdés, and Nelly Richard. "Memoria, arte y política". *Revista de Crítica Cultural*.22 (2001) 46-53. Print.
- Ramírez Álvarez, Carolina. "Producir una empresa editorial. El caso de la Revista de Crítica Cultural en Chile" *ALPHA*.26 (Julio 2008) 261-79. Print.

- Richard, Nelly. "Arte, cultura y política en la Revista de Crítica Cultural". *Revista de Crítica Cultural*.34 (2006) 40-43. Print.
- . "Cultura, política y democracia". *Revista de Crítica Cultural*.5 (1992) 5-7. Print.
- . "Estéticas de la oblicuidad". *Revista de Crítica Cultural*.1 (1990) 6-8. Print.
- . *La estratificación de los márgenes. Sobre arte, cultura y políticas*. Santiago: Francisco Zegers Editor, 1989. Print.
- . "Las coordenadas de producción crítica que sitúan mi trabajo". *Aisthesis*.21 (1988) 25-29. Print.
- . "Lo político y lo crítico en el arte. ¿Quién le tema a la neovanguardia?" *Revista de Crítica Cultural*.28 (2004) 30-39. Print.
- . *Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973*. 1986. Melbourne: Art & Text, 1986. Print.
- . *Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973*. 1986. Santiago: Ediciones Metales Pesados, 2007. Print.
- . "Tú, lector". *Número Quebrado*.2 (1989) 11. Print.
- Thayer, Willy. "El Golpe como consumación de la vanguardia". *El fragmento repetido. Escritos en estado de excepción*. 2003. Ed. Thayer, Willy. Santiago: ediciones/metales pesados, 2006. 15-46. Print.
- . "Vanguardia, dictadura, globalización. (La serie de las artes visuales en Chile, 1975-2000)". *Pensar en/la postdictadura*. Eds. Richard, Nelly and Alberto Moreiras. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2001. 239-60. Print.
- Valdés, Adriana. "Gestos de fijación, gestos de desplazamiento: algunos rasgos de la producción cultural reciente en Chile". *Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile*. Ed. Manuel Antonio Garretón, Saúl Sosnoski y Bernardo Subercaseaux. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 1993. Print.
- . "Simpatías y diferencias". *Revista de Crítica Cultural*.28 (2004) 40-41. Print.
- Villalobos-Ruminott, Sergio. *Soberanías en suspenso: Imaginación y violencia en América Latina*. Lanús: Ediciones La Cebra, 2013. Print.
- Zamorano, César. "Sobre Ana del Sarto, Sospecha y goce: una genealogía de la crítica cultural en Chile". *Revista Iberoamericana* LXXIX.242 (2013) 270-74. Print.