



VANGUARDIA: MITO Y CESURA

Luis Ignacio García*

RESUMEN

Este artículo plantea la “Vanguardia” como la expresión del choque fugaz de las contradicciones del arte y la política modernos, interfaz entre diversos y hasta contrapuestos sentidos de la relación entre crítica, violencia y representación. Exploramos en el presente ensayo algunas de sus aporías inmanentes, procurando plantear que el legado más inquietante de las “vanguardias” es la exigencia de pensar el vacío que se abre en la suspendida dialéctica de progreso y catástrofe, de *Gesamtkunstwerk* y exceso sublime, de mito y cesura.

Descriptor: Vanguardia– mito– interrupción– “obra de arte total”– temporalidad

* Doctor en Filosofía por la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina), Profesor en la misma Universidad e Investigador del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). E-mail: luisgarcia78@yahoo.com.ar

**0.**

Estas notas preliminares intentan dar cierto orden a una serie de incertidumbres. Quisieran contribuir a preparar la pregunta por las alternativas de la crítica en la actualidad, interrogar las palabras que ella pudiera heredar, preguntarse por la temporalidad de esa herencia. Dudan del sentido de la “crítica”, de la unanimidad que la palabra “actualidad” sugiere, y de la posibilidad de una “herencia”. Y sobre todo sospechan –cada vez más– de esa palabra que, ocupando un lugar estelar en el “legado” de la “crítica”, condensa sin embargo las paradojas y los malestares que asedian a la “crítica” “contemporánea”. “Vanguardia” es la palabra. Conjeturamos que la multiplicidad contradictoria de discursos que acerca de ella se ha podido enunciar no depende exclusivamente de la larga historia de sus usos, sino del paradójico hecho de que ella nombra una brecha en la historia misma. Las tensiones que ella contiene, por tanto, no se resolverían en una reconstrucción de la historia del concepto, sino que reclaman preguntarse también por el paradójico funcionamiento *no sólo histórico* del concepto. Concepto límite, la vanguardia quiso nombrar el *linde* de la historia, sea como su reinicio, aceleración, consumación o acabamiento. Ella parecía ubicarse en una fractura, como punto de pasaje entre la historia y la historicidad de la historia, entre el arte y el fin del arte, entre la representación y lo impresentable, entre el sujeto y su disolución. Ella pudo ser, aún, la *crítica* de lo moderno, esto es, la extenuación de lo moderno con medios modernos (“autocrítica” del arte, “autorreflexividad” de la modernidad, “crítica de la ideología”, etc.). ¿O es la primera palabra de un espacio ajeno al régimen moderno de la representación y de la escena teatral de la conciencia? Entonces: ¿fin de la “crítica”? ¿Clausura de la lógica acumulativa del “legado” y su historicidad implícita? Las vanguardias “históricas” irrumpen en la misma “actualidad” en la que se diagnostica el “nihilismo” como cifra de occidente. ¿Qué sugiere esta coincidencia? ¿Vanguardia como testimonio del nihilismo? ¿Como su “crítica”? ¿Qué nos dice esta problemática convivencia del nihilista fin de la historia con la aceleración del tiempo propugnado por las vanguardias? ¿Nihilismo y modernización? ¿Consumación del nihilismo y exacerbación modernizadora del progreso? Aunque también, ¿no era el progreso, antes que nada, la cifra del *nihilismo*? Partimos de la oscura intuición de que esta condición *liminar*, problemática, intersticial de la palabra acompañó el pliegue emancipatorio/totalitario que la asedia, la desconcertante convivencia de su impulso libertario y su complicidad con lo peor –pliegue siniestro que no deja de hablar de la experiencia moderna en su conjunto. Como si dijéramos: el esfuerzo por superar el nihilismo con medios nihilistas, a la vez que lo impugna, lo repite. En el camino, seguimos conjeturando, la vanguardia conoció lo *neutro*, pero –por alguna fatalidad escondida en su nombre– no pudo no perderlo de vista, olvidarlo, descuidarlo. La vanguardia es una vacilación en el umbral. Pero no soporta el *entre*, y se consume en los *extremos*. Esta, creemos, es la paradoja de la “crítica”, que podría enunciarse así: destituye la



representación, pero no puede inscribir esa destitución sino en una nueva escena representativa. De allí la tensión maníaco-depresiva entre destrucción y construcción desenfundadas, entre *shock* dadaísta y *electrificación* leninista, digamos. Es en este sentido en que presumimos que “vanguardia” es una palabra en la que la crítica encuentra su punto de consumación, extenuación y *pasaje*. Ella, palabra imposible ya, podría pensarse como el legado paradójico de la edad de la crítica. “Después” de ella no habrá habido *después* (la historia habrá encontrado su propio *limes*), ni habrá habido crítica que no sea, ella misma, un *paso atrás* de la crítica (y de las valencias dicotómicas que ella moviliza). Pensar la “vanguardia” puede ser un modo de pensar esas tensiones en que se desgarran el siglo XX – y, en el mejor de los casos, un adentrarse en ese desgarramiento como deconstrucción de las condiciones de posibilidad de aquella tensión (y, quizá, imperceptiblemente, como punto de fuga del siglo de la voluntad).

1.

Pero retrocedamos. El debate de y sobre las “vanguardias” artísticas ha delineado a lo largo del siglo XX una de las estaciones más intensas para pensar los modos en que las artes y el sistema de la cultura en general podría asumir una inserción crítica dentro del entramado social y político en que se desarrollan. Entrelazando su destino al de las vanguardias políticas por la misma gestualidad rupturista, expresó el reclamo de una transformación radical de las estructuras de la percepción, la sensibilidad y la experiencia que habrían de acompañar, o en el mejor de los casos “sobredeterminar”, la transformación revolucionaria de la realidad social. Era el “cambio de la vida” que había de complementar y completar la “transformación del mundo” exigida por la vanguardia política. Ambas venían a nombrar una brecha y a proponer un trabajo sobre ella. La brecha era el intervalo que separaba la actualidad del *novum* deseado. Se le llamó “ruptura” con el pasado, las tradiciones, las normas vigentes. La vanguardia anunciaba y actuaba esa ruptura. Sin embargo, esta voluntad de ruptura asumió sentidos muy diversos, ambivalencias que se alojaban en la propia gestualidad de “ruptura”. La vanguardia podía ser (muchas veces lo fue o terminó siéndolo) un agente especialmente conspicuo del proceso de *modernización*. Como puesto de avanzada de un proceso teleológicamente determinado, la vanguardia sería el gran acelerador de un tiempo nuevo que no termina de nacer, que fuerza el curso de la historia –pues sabe hacia dónde va–, y facilita el relevo progresista que deja por fin de lado un pasado desechado (técnicas artísticas perimidas, fuerzas productivas residuales), que deja ya “que los muertos entierren a sus muertos”, y que anuncia, con las nuevas palabras de una “lírica del futuro”, el advenimiento de un nuevo orden más bello y justo. Con ello, la vanguardia consumaba el tiempo capitalista en una *movilización total* de la historia que confiaba en que la radicalización del propio despliegue de la lógica del capital sería la partera de un *novum* que cancelaría finalmente la historia tal como la conocíamos. Aquí vanguardia coincide, estructuralmente, con *electrificación*: aceleración perturbadora de una



temporalidad que, con la violencia de la ruptura, en realidad condensa o acorta el trayecto de un curso finalmente *lineal*: la vanguardia como *atajo de la historia*. Sin embargo, ha sido justamente la experiencia de la temporalidad aquello que más nítidamente ha permitido desmarcar el impulso de la vanguardia política del gesto de la vanguardia estética, por lo menos en ciertos casos, al punto que, como recuerda Susan Buck-Morss, algunas lenguas tienen dos voces diversas para estas dos experiencias del tiempo: *vanguard* y *avant-garde*.¹ Mientras la *vanguard* refiere a un puesto de avanzada en la marcha finalista de una historia acelerada por un sujeto autoconsciente de su posición y de su misión, la *avant-garde* se liga a la ruptura y dislocación de la temporalidad en la experimentación radical con un sujeto destituido, que no acelera una marcha progresiva sino que actualiza, en la discontinuidad de una irrupción, las virtualidades de una historia *otra*: experiencia de comienzo radical. Si la *vanguard* instala la brecha para autoinstituirse en legítima guía de una humanidad que aspira a cruzar, superar y suturar esa brecha, y así fundar, *cuanto antes*, un nuevo orden, la *avant-garde* se demora en la brecha como experiencia soberana de la ruptura y la dislocación temporal, *del tiempo como dislocación*. Ella nos recuerda que el tiempo está *out of joint*, y ensaya la pregunta por una destitución subjetiva que le corresponda. En un caso, el *novum* es el punto de llegada de un recorrido, vivido como atajo o salto heroico; en el otro, el *novum* es un *estado del tiempo*, es la experiencia del carácter extático y fuera de sí del tiempo, es el ojo quieto en el remolino del devenir. En ambos gestos se quiebra la historia, se violenta su curso, pero con orientaciones divergentes, y hasta contrapuestas: en un caso se trata del golpe final hacia la palingenesia universal, mientras que en el otro se trata de la suspensión que no va a ningún lado, la pura interrupción del tiempo del capital. En un caso se *abastece* (de manera *excepcional*, en el propio espacio de la *excepción*) el aparato de la maquinaria del progreso, como modernización industrial acelerada por la violencia, mientras que en el otro la violencia se orienta a romper la máquina del tiempo lineal y abrir espacio al *acontecimiento* (de la *verdadera* excepción, como “verdadero estado de excepción”). El tiempo de la vanguardia es un tiempo ambiguo. Consumación a la vez que suspensión del tiempo de la modernidad: su voluntad de acontecimiento oscila entre la explosión del motor que acelera la historia del progreso, y el estallido que se abre al *afuera* del progreso. Acaso esta tensión esté a la base de la distinción entre “modernización” y “modernismo”, pero sus consecuencias últimas exceden ampliamente el registro finalmente complaciente de esta distinción entre términos aparentemente compatibles o complementarios,² adentrándose en la contradicción fatal entre la *voluntad refundacional* de transformación total de lo dado que funcionaliza la violencia para instituir

¹ BUCK-MORSS, Susan, *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*, Machado Libros, Madrid, 2004, cap. 2. Una análoga distinción entre dos figuras de la vanguardia puede encontrarse en RANCIÈRE, Jacques, *El reparto de lo sensible. Estética y política*, LOM, Santiago, 2009, cap. 2.

² Pienso en el modo en que con Berman se ha enfatizado en la complementariedad de estos términos, en BERMAN, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Siglo XXI, Madrid, 1988.



un nuevo orden, y la *voluntad destitutiva* de dislocación estratégica de lo dado que asume la violencia como condición de una vida *out of joint*, suspendiendo la dialéctica de violencia y progreso. (Como residuo, la pregunta: ¿es esta última una “voluntad”, o más bien la suspensión de la propia gestualidad *voluntarista* que, como radicalización de lo moderno, se sobreactúa, también, en la propia vanguardia?)

2.

Ahora bien, el motivo de la ruptura temporal, la voluntad de *novum* como voluntad de acontecimiento y de quiebre de la historia ha de ser comprendido en el horizonte de la *crítica de la representación* que asumen las vanguardias. La brecha del *novum* que es puesta de manifiesto y trabajada por la vanguardia, no debería separarse de la brecha de la *representación* moderna, que en un registro político es *separación y sustitución* (de los sujetos respecto del Estado), y en un nivel estético es la *mediatización* y la *espectacularización* (de los sujetos respecto del sentido su propia experiencia). La vanguardia busca romper con esta lógica moderna de la representación como lógica de la separación, y aspira, de manera siempre paradójica, a la *presentación de lo impresentable* (sea en la lógica “constructivista” de pasar de la representación a la construcción de lo real: el arte como comunidad en acto; sea en la lógica “surrealista” del dar la voz al automatismo del inconsciente: el arte como roce del afuera). La vanguardia hace retornar lo reprimido en la modernidad, suspendiendo la distancia que lo había mantenido reglado y regulado. Para decirlo a partir de la topología teatral en la que se basa la noción moderna de representación, la vanguardia *ocupa* el lugar del *foso*. Si el foso había sido la brecha que separaba la representación de la realidad, el espectáculo de los espectadores, entonces la vanguardia se instala, nuevamente, en esa fisura. Quiere romper con la pasividad inerte del público burgués, quiere cuestionar la soberanía del “autor” sobre la escena, quiere confundir platea y espectáculo, suspendiendo así tanto el espectáculo como la propia platea. La vanguardia quiere un mundo sin meros espectadores, pero también sin meros “actores” enajenados en un rol prescripto por otro (el “autor”, que habrá de caer igual que “Dios”, en un teatro –rousseauiano– de la crueldad)³. Una de las formas de referir la crisis de la representación actuada por la vanguardia es a través del tópico (o *dis-tópico*, es decir, reconfiguración del lugar) de *la superación del arte en la vida*, o de *la superación de la escisión entre el arte y la vida*. La vanguardia es el cuestionamiento radical de la escisión moderna en esferas autónomas de validez, y del desgarramiento y empobrecimiento de la experiencia implicado por ella. En la vanguardia lo moderno percibe sus propias heridas y vejaciones. En esto, como en otros aspectos, la vanguardia es legítima heredera del romanticismo. Ahora bien, el tópico de la superación del arte en la praxis vital es, otra vez (y como el propio legado romántico), un tópico ambiguo. Remite a un gesto crítico

³Un balance crítico de esta denigración vanguardista del espectador se puede encontrar en RANCIÈRE, Jacques, *El espectador emancipado*, Manantial, Buenos Aires, 2010.



fundamental en la medida en que, como *crítica de la autonomía* (no sólo de la autonomía del arte, sino de la propia separación de esferas de validez, “autónomas” unas de otras: arte, ciencia, política), muestra el parcelamiento empobrecedor de la existencia burguesa, las heridas de la moderna división del trabajo, el carácter compensatorio del arte en el mundo capitalista, la funcionalidad de la industria cultural en la reproducción del capital, a la vez que libera para la praxis vital la “promesa de felicidad” alojada en el arte, devolviendo los contenidos utópicos reprimidos en la esfera separada del arte a la vida real de los hombres (crítica de la “separación” que llegará, al menos, hasta los situacionistas). Sin embargo, la crítica de la autonomía puede tomar un rumbo refundacionalista que, también desde los primeros románticos (seguramente desde el *Primer programa de un sistema del idealismo alemán*), piensa el arte como el lugar de un renacer de la *religión*, en el sentido del *re-ligare* latino, la *religión sensible* de una “nueva mitología”, es decir, el arte vivo en el que una comunidad en acto se autoinstituye como *obra de arte total*, en la que el arte es un medio de restitución de un lazo social vinculante. Las reflexiones de Wagner sobre arte y política constituyen una pieza clave en el tránsito que va de la queja romántica por la mecanización de la vida, la división del trabajo y el carácter abstracto del Estado moderno (es decir, por la separación de las esferas de validez) hasta la promesa vanguardista de superación de la autonomía del arte burgués. La *Gesamtkunstwerk* es una promesa de superación de las *separaciones*, tanto de la separación entre las distintas artes, cuanto, sobre todo, de la separación entre arte y comunidad, entre arte y vida, entre sentido y vida. La obra de arte total, con el modelo de la tragedia griega, es el reclamo de una reintegración del arte en la vida que celebra la obra como coreografía viviente de la comunidad en acto, es decir, no *representada*, sino *presente a sí en la fiesta*. En este sentido, si el mandato vanguardista de superación del arte en la praxis vital puede ser vinculado a la voluntad wagneriana de *obra de arte total* (algo avalado, además, por uso del concepto wagneriano por destacados textos vanguardistas, de Moholy-Nagy, la Bauhaus, etc.) no llama la atención que, así como se ha hecho del vínculo entre Wagner y el nazismo todo un tópico fundamental, se vincule la voluntad vanguardista a los regímenes totalitarios del siglo XX (más allá del explícito vínculo del futurismo italiano con el fascismo). La reconfiguración total de la vida, la propia aspiración de configuración de un “hombre nuevo” a partir del moldeado de la arcilla humana por parte de estos artistas-ingenieros, o “ingenieros del alma” de los que hablaba Stalin, sería de por sí una vocación totalitaria. Aquello con lo que Tatlin o Rodchenko apenas pudieron soñar fue lo que Stalin consumó: en la línea de la superación del arte en la vida, de lo que podríamos llamar el *mito demiúrgico* de las vanguardias, Stalin fue el máximo vanguardista, y la Unión Soviética su sublime *Gesamtkunstwerk*⁴ (Hitler el máximo cineasta, dirá provocativamente Syberberg, y –la destrucción de Alemania estetizada en– *El triunfo de la voluntad* su obra maestra: la

⁴ Para un notable e influyente despliegue de esta hipótesis, véase GROYS, Boris, *Obra de arte total Stalin*, Pre-Textos, Valencia, 2008.



Nüremberg de Hitler era desde el comienzo una Nüremberg *para la Rifensthal*)⁵. Realización sin duda *siniestra* de la voluntad declaradamente emancipatoria de la vanguardia, esta deriva perversa hace justicia sin embargo a algo que no ha dejado de estar alojado en ella: la *voluntad de poder* como cifra última de un arte que busca ya no más *representar* la realidad sino *producirla*. (El planteo heideggeriano de una “superación de la estética” fue de la mano del reconocimiento de la nietzscheana “voluntad de poder”, antes que nada, “*como arte*”: no *en* el arte o *a través* del arte, sino ella misma como el impulso *configurador*, dador de forma y figura, del arte.)⁶

3.

Se podría objetar, sin embargo, que la obra de arte total realiza el sueño fascista de la “estetización de la política”, esto es, de lo que podríamos entender como una *fraudulenta* superación de la autonomía estética, que en vez de devolver las potencias sensibles al pueblo, en vez de contribuir a un proceso de “empoderamiento” de los sujetos enajenados, sustrae toda posibilidad de acción en una espectacularización total de lo social, haciendo posible que la propia destrucción de las masas pueda ser motivo de fruición de las mismas masas estetizadas. La verdadera superación de la autonomía estaría no en la estetización de la política, sino en la “politización del arte”. Esta última es la respuesta del arte crítico, del comunismo, de Brecht y de Benjamin, una apuesta “inutilizable” por el fascismo. Sin embargo, como se ve con claridad, perseveramos en la misma estructura de la *disolución del foso* (que, de hecho, Benjamin pensó para el teatro brechtiano, aunque no para la estetización fascista). Sólo que se la invierte: si el fascismo es la escena que invade la platea montando un espectáculo total, el comunismo sería la platea que toma por asalto la escena en la movilización total de los sentidos embotados por el fascismo.⁷ Fascismo y vanguardia en una riesgosa estructura de quiasmo: el fascismo es la estetización de la política, la politización del arte es el comunismo. Lo compartido es la voluntad de superación de la autonomía a través de una reivindicación de la *presencia*, de la *no-separación*, sea en la fusión comunitaria de la obra de arte total, sea en la movilización total de los sentidos que propone la politización del arte.

⁵ SYBERBERG, Hans-Jürgen, *Hitler, ein Film aus Deutschland / Our Hitler. A Film from Germany*, TMS Film/Bernd Eichinger. Para una incitante lectura del film, véase Phillipe LACOUÉ-LABARTHE, *La ficción de lo político*, Arena, Madrid, 2002, cap. 7. Otra lectura plantea Fredric Jameson en “‘Inmerso en el elemento destructivo’: Hans-Jürgen Syberberg y la revolución cultural” (orig. 1981), incluido en JAMESON, Fredric, *Signaturas de lo visible*, Prometeo Libros, Buenos Aires, 2012.

⁶ HEIDEGGER, Martin, *Nietzsche I*, Destino, Barcelona, 2001.

⁷ THAYER, Willy, “El golpe como consumación de la vanguardia”, en *El fragmento repetido. Escritos en estado de excepción*, Metales Pesados, Santiago, 2006.



4.

Sin embargo, la “crítica” vanguardista de la representación no se agota en la *voluntad de poder* como configuración estética de lo común, en el mito demiúrgico y palingenésico del “hombre nuevo”, como movilización total fascista o comunista, como disolución del foso, como coreografía comunitaria. La crítica a la representación también fue la demora en el foso, la insistencia en la fractura, de manera que lo actuado por la vanguardia pudo desplazarse de la aspiración a una *presentación plena* hacia lo *impresentable*, que socava no sólo la representación sino también el mito de la presencia. De algún modo, la vanguardia, en su momento *experimental*, cuando la crítica de la representación no buscó forzar una *archipresentación* total sino la experiencia de la *desfiguración* sin fondo, pudo ser también una ruptura sin voluntad de poder, una ruptura sin voluntad de ruptura, o bien, una ruptura de la propia voluntad y una apertura a lo *inintencional* (tal parece ser, después de todo, la promesa *post-crítica* del *ready-made*). Para plantear esta tensión quisiera volver sobre un viejo texto que debería ser revisado en numerosos aspectos, pero que ahora recupero por las fallas que de manera involuntaria se cuelan en él. En este caso, por lo que entiendo es la falla estructural, y nunca explicitada, de *Teoría de la vanguardia* de Peter Bürger: el mandato que define a las vanguardias en términos de la “superación del arte en la vida”, por un lado, y la definición de la obra de arte vanguardista como “obra inorgánica”, por el otro⁸. Bürger nunca admite ni señala una posible tensión entre ambas definiciones de la vanguardia, pero mientras en un caso la disolución de la autonomía parece configurar la promesa de una plenitud perdida (buscada desde los románticos y Wagner), en el otro la disolución de la autonomía no se resuelve en ninguna plenitud, sino en la disolución de la totalidad, la dislocación de la subjetividad y la ruina de la historia, como el mismo Bürger propone. Una tensión que se aproxima a la que Umberto Eco planteara entre vanguardia y experimentalismo.⁹ Se trata de la tensión entre la vanguardia como moldeado de la materia humana (el “hombre nuevo” como sueño fascista-revolucionario) y la definición lyotardiana de la misma como la instancia que supo guardar el enigma del terror (fascista-revolucionario) del siglo XX. Desde el cuadrado negro de Malevitch hasta *Shoah* de Claude Lanzmann se expresaría el vacío de la representación como el (dis)tópico inquietante de la vanguardia.¹⁰ Y resulta sintomático que alguien como Hal Foster, desde una perspectiva distinta, plantee, con tono militante, un retorno de la vanguardia, pero entendido como el “retorno de lo real”, es decir, una vanguardia que no deja de ser una vanguardia “traumática”, finalmente afín a la recuperación, de tono luctuoso, de Lyotard.¹¹ En este

⁸ BÜRGER, Peter, *Teoría de la vanguardia*, Las cuarenta, Buenos Aires, 2010.

⁹ ECO, Umberto, “El grupo 63, el experimentalismo y la vanguardia”, en id., *De los espejos y otros ensayos*, Lumen, Barcelona, 1988.

¹⁰ Ver, por ejemplo, LYOTARD, Jean-Francois, *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*, Manantial, Buenos Aires, 1998; también WAJCMAN, Gérard, *El objeto del siglo*, Amorrortu, Buenos Aires, 2001.

¹¹ Sea en la formulación más famosa de *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo* (Akal, Madrid, 2001), sea en la lectura traumática del surrealismo planteada en su *Belleza compulsiva* (Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2008), Miguel Valderrama plantea un contrapunto entre “modernismo heroico” y “modernismo



contexto, la vanguardia destituye la representación no para reconducir a la humanidad moderna, post-tradicional y post-burguesa, hacia una renovada presencia plena a sí misma, sino para abrirse a un *impresentable* irreductible a la dualidad presencia/representación. La vanguardia es *el golpe sublime del afuera*. La impotencia, la imposibilidad, la falta, lo inintencional, se mostraría en la gestualidad *inorgánica* de las obras de arte vanguardistas, en su potencia de *desobra*, en su inmersión en lo *informe*. Inorganicidad que, en este sentido, entra en marcada tensión con la aspiración a configurar la vida a partir del arte o el arte a partir de la vida. ¿Cómo pretender *con-figurar* la vida a partir de lo informe? No hay *Gesamtkunstwerk Bataille* posible. Se trata de dos tendencias encontradas, y en apariencia inconciliables: por un lado, la política del desborde de un arte que se propone explícitamente la configuración de lo real; por el otro, la política de la forma heterogénea que se resiste a toda asimilación a lo real: entre la *figura* anhelada por el arte político y la *desfiguración* del experimentalismo se tensan las políticas vanguardistas de la crítica de la representación.¹²

5.

En este contexto no está de más la pregunta: ¿por qué seguir hablando de vanguardia? ¿Para qué seguir utilizando una palabra tan embargada por las aporías de lo moderno? Aduciría, por ahora, las siguientes razones. Antes que nada, no se puede desconocer que muchas veces la crítica de las “vanguardias” se ha tornado (como la crítica de la idea de “revolución”) la forma aggiornada del conformismo de izquierdas, y en ese sentido usar el término es una forma de resistencia. Pero tampoco se puede soslayar que ciertas recuperaciones de la vanguardia recaen en el conformismo de la simple exaltación, otro modo de no-pensar la vanguardia, y en este sentido cuestionar el concepto es, también, una forma de la crítica en la edad de su fin. Mantener el concepto sin dejar de mostrar sus aporías puede ser un modo paradójico de “heredar” la “crítica” alojada en el nombre *vanguardia*, y sostenerse en la delgada cornisa de la crítica frente a esas dos formas de la reacción contemporánea de la “izquierda” (sea como simple vuelco conservador en el desprecio masoquista de la vanguardia y la revolución como tales, sea como dogmatismo de una izquierda que sigue pensando en términos de configuración de panteones

traumático” para pensar los debates sobre vanguardias en el Chile de las últimas décadas, que resulta análogo a las tensiones planteadas en este trabajo. Véase VALDERRAMA, Miguel, *Modernismos historiográficos. Artes visuales, postdictadura, vanguardias*, Palinodia, Santiago, 2008.

¹² De algún modo, el concepto rancièriano de un “régimen estético de las artes”, eje de su proyecto intelectual, parecería estar pensando una tensión análoga a la que nos planteamos aquí, pues el “régimen estético” no es para Rancière sino el nudo de una contradicción entre dos políticas estéticas opuestas a partir de un mismo centro común que vincula la autonomía del arte y la promesa de su disolución. Con ese concepto busca relevar términos equívocos como “modernismo” o “vanguardia”. Sin embargo, a diferencia de Rancière, y como señalamos en el siguiente parágrafo, creemos que conservar la vieja palabra puede ser un modo de pensar esa misma tensión, pero con las resonancias de un amplio abanico de experiencias por ella evocado.



culturales).¹³ Si aún tiene sentido el uso de la categoría de *vanguardia*, si aún puede tener un provecho, lo es como expresión del choque fugaz de las contradicciones del arte y la política modernos –de las que somos paradójicos herederos–, como interfaz entre dos sentidos contrapuestos de la relación entre crítica, violencia y representación: por un lado, la vanguardia como aceleración modernizadora de la historia, y por otro como testimonio del carácter descoyuntado del tiempo; por un lado como exigencia de rebasamiento de la autonomía artística en el reencuentro de arte y vida en una archipresencia que supera el foso, y por otro como hostigamiento de la representación en un conjunto de estrategias formales que apuntan a la irrupción de una alteridad en el orden de lo dado. Ambas son fuerzas centrífugas, tránsfugas, de lo moderno que se chocan en una palabra. De allí la posible potencia de la palabra. “Vanguardia” es el vórtice que contiene estos puntos de fuga, siempre de manera precaria e inestable. Si podemos convenir en que la “vanguardia” permite pensar la tensión entre historia y acontecimiento, entre representación e impresentable, y, con ello, la pregunta por las condiciones del *novum*, de un *comienzo* como tal, “vanguardia” es, arriesguemos, un nombre posible de *la historicidad de la historia moderna*. Hacia ese nudo apuntan las tensiones, siempre al límite de su autoclausura, entre las tendencias de modernización y nihilismo, de comunicación e interrupción, de comunidad y sustracción. Conservar estas tensiones no busca eximir a la vanguardia de su complicidad con lo peor, sino plantear como su legado más inquietante la exigencia de pensar el vacío que se abre en la suspendida dialéctica de progreso y catástrofe, de *Gesamtkunstwerk* y exceso sublime, mito y cesura.¹⁴ Responder a ese reclamo implica, por cierto, reconocer que ni los parámetros de la “crítica” ni la temporalidad del “legado” serán ya lo que fueron.

Vanguardia: umbral entre un *novum* fatalmente envejecido y el reclamo de un nuevo comienzo. Exigencia de pensar nuevamente lo nuevo. *Nuevamente*: repetición y novedad en la misma palabra. Eso parece cifrarse como legado, susurrante y anacrónico, en la palabra “vanguardia”.

¹³ La pregunta de este texto es, en el fondo, sencilla: ¿por qué lo emancipatorio moderno se ha entrelazado, de manera tan inextricable, con lo que se ha denominado “totalitarismo”, sin dejar por ello de ser un punto de apoyo fundamental para todo pensamiento emancipatorio “actual”? “Vanguardia” es una palabra en que se aloja, de manera dramática, esta paradoja (*¿la paradoja?*) de lo moderno.

¹⁴ La vanguardia como el espacio de afirmación y deconstrucción del mito, la vanguardia como el movimiento de desfallecimiento del mito: no como más allá del mito, tampoco como pura mitologización. La vanguardia como exasperación de la queja romántica ante la *Entzauberung* o *Entgötterug* de lo moderno, y a la vez como espanto ante la ascensión de los nuevos dioses románticos. La vanguardia como la *obra de arte total que se autodescompone*, tal como lo vio Adorno en Wagner –abriendo el espacio incluso de una posible “salvación de Wagner”, o, dicho de otro modo, de una relación de “junoniana sobriedad” con el romanticismo (véase ADORNO, Th. W., “Ensayo sobre Wagner”, en id., *Monografías musicales. Obra completa, 13*, Akal, Madrid, 2008). También en esto (que supone una cierta lectura de Hölderlin, cuyo concepto de “cesura”, que merecería un tratamiento separado, quiso ser lejanamente evocado en este trabajo) estoy en deuda con los trabajos de Philippe Lacoue-Labarthe (sobre todo con su *Heidegger. La política del poema*, Trotta, Madrid, 2007).



(X.

De algún modo, este programa está ya siendo pensado desde en los mismos años de la irrupción de las vanguardias “históricas”, en la época en que había sonado “la hora fatal del arte” (en la expresión de Benjamin de 1935), bajo la rúbrica de una “superación de la estética” (en palabras del Heidegger de 1935), es decir, de un desmontaje del *pensamiento moderno acerca del arte*. Esta tarea se realiza de manera conspicua en los mismos años por dos pensadores tan próximos y tan distantes como Martin Heidegger y Walter Benjamin. La convivencia de estos dos nombres, a la vez incompatibles y siniestramente próximos – ambos tan problemáticamente enlazados a los incandescentes nombres del “fascismo” y del “comunismo”–, vuelve a poner de manifiesto, por sí misma, las tensiones insalvables de nuestro problema. Y vuelve a justificar la estructura de quiasmo con que Benjamin remataba su ensayo sobre la obra de arte. En todo caso, de lo que se trata es de pensar el anudamiento que permitió el *quiasmo*, el *pliegue*, el *paralelismo invertido* (¿lo moderno como el *pliegue* de emancipación y terror, de promesa de felicidad y realización del horror, de Eros y Thánatos?), y de intentar hacer visible los puntos ciegos sobre los que esa tensión se hace posible, el “a priori histórico” sobre el que se despliegan estos contrarios. Y, acaso, la propia estructura del quiasmo como *más acá* de las estructuras duales y formas dicotómicas del pensamiento moderno. La propia encrucijada que une y separa los destinos y pensamientos tan distintos de Heidegger y Benjamin puede ser pensada como *quiasmo*, como la X que une en un destello y separa inmediatamente. En este sentido, el final del ensayo benjaminiano sobre la obra de arte, tantas veces criticado por su ambigüedad y su lacónica demarcación de frentes, estaría asestando en el corazón mismo del asunto: “vanguardia” como *pliegue* de lo moderno.¹⁵ El espacio que, parece, habitamos “hoy”, este *más allá de lo moderno* (hacia el cual parecía apuntar, *progresista*, la vanguardia), puede no ser sino el *más acá de lo moderno*, esto es, la tópica misma del *pliegue*, de esa X de la que emergen las tensiones y aporías de lo moderno. La pregunta que resta: *¿cómo se relaciona el quiasmo con la “superación de la estética”?* Ello nos llevaría a un pensamiento (benjaminiano) de la *interrupción*, y a una meditación (heideggeriana) de la *diferencia ontológica*, dos formas de la X en las que se piensa a la vez una *politización del tiempo*, una *metafísica de la técnica*, y un *apagamiento de la apariencia*. Líneas de indagación que quedan aquí sólo apuntadas.)

¹⁵ Sobre Benjamin y el quiasmo, véase DERRIDA, Jacques, “+R (además)”, en su *La verdad en pintura*, Paidós, Barcelona, 2001.

**BIBLIOGRAFÍA**

- ADORNO, Theodor W., “Ensayo sobre Wagner”, en: *Monografías musicales*, Obra completa, 13, Akal, Madrid, 2008.
- BERMAN, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Siglo XXI, Madrid, 1988.
- BUCK-MORSS, Susan, *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*, Machado Libros, Madrid, 2004.
- BÜRGER, Peter, *Teoría de la vanguardia*, Las cuarenta, Buenos Aires, 2010.
- DERRIDA, Jacques, *La verdad en pintura*, Paidós, Barcelona, 2001.
- ECO, Umberto, “El grupo 63, el experimentalismo y la vanguardia”, en *id.*, *De los espejos y otros ensayos*, Lumen, Barcelona, 1988.
- FOSTER, Hal, *Belleza compulsiva*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2008.
El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo, Akal, Madrid, 2001.
- GROYS, Boris, *Obra de arte total Stalin*, Pre-Textos, Valencia, 2008.
- HEIDEGGER, Martin, *Nietzsche I*, Destino, Barcelona, 2001.
- JAMESON, Fredric, ‘Inmerso en el elemento destructivo’: Hans-Jürgen Syberberg y la revolución cultural”, en: *Signaturas de lo visible*, Prometeo Libros, Buenos Aires, 2012.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, *Heidegger. La política del poema*, Trotta, Madrid, 2007.
La ficción de lo político, Arena, Madrid, 2002.
- LYOTARD, Jean-Francois, *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*, Manantial, Buenos Aires, 1998.
- RANCIÈRE, Jacques, *El espectador emancipado*, Manantial, Buenos Aires, 2010.
El reparto de lo sensible. Estética y política, LOM, Santiago, 2009.
- SYBERBERG, Hans-Jürgen, *Hitler, ein Film aus Deutschland / Our Hitler. A Film from Germany*, TMS Film/Bernd Eichinger.
- THAYER, Willy, “El golpe como consumación de la vanguardia”, en *El fragmento repetido. Escritos en estado de excepción*, Metales Pesados, Santiago, 2006.
- VALDERRAMA, Miguel, *Modernismos historiográficos. Artes visuales, postdictadura, vanguardias*, Palinodia, Santiago, 2008.
- WAJCMAN, Gérard, *El objeto del siglo*, Amorrortu, Buenos Aires, 2001.
