

Vanguardias y tardovanguardias. Un acercamiento a los contextos de recepción universitaria del arte en Chile*

Avant-Garde and Late Avant-Garde: An Approach to the Contexts of University Reception of Art in Chile

Hugo Osorio Riveros**

RESUMEN

La asimilación de las vanguardias y los principios rectores anclados en la modernidad de la reflexión artística disciplinar en Chile presuponen la instauración de un contexto de recepción que está lejos de proporcionar las condiciones necesarias para proveer una transferencia adecuada de los marcos definitorios de las mismas. Dicha apropiación careció de los códigos, dificultando la posibilidad eficaz de una transferencia tanto ideológica como estética. La instalación de una academia con matriz universitaria contribuyó a generar nuevas dinámicas en la actividad artística y cultural. Pero, al mismo tiempo, inmovilizó el desarrollo autónomo de prácticas construyendo su accionar a un modelo europeizante, reprimiendo su inscripcionalidad local. Pero es en aquellas anomalías, propias de toda recepción diferida, donde se trama un nuevo discurso para las artes que permitiría asumir la carga gestual diseminante e irreductible del proyecto vanguardista en la escena nacional. Desde un acercamiento de corte histórico-hermenéutico se realizará una reflexión situada a los

Palabras clave: Vanguardias, tardovanguardias, modernidad-arte chileno, transferencia artística-recepción.

* Este artículo corresponde a una reescritura del primer capítulo de mi tesis doctoral "Teatralidades del Chile post dictatorial de los 90. Gestos, subjetividades y dislocaciones en el Teatro del Silencio 1989-1999" (Doctorado en Artes, Pontificia Universidad Católica de Chile-Doctorado en Investigación en Humanidades, Artes y Educación, Universidad Castilla de la Mancha, España, 2018).

** Chileno. Doctor en Investigación en Humanidades, Artes y Educación, Universidad de Castilla-La Mancha, España, y Doctor en Artes, mención Estudios y Prácticas Teatrales, Pontificia Universidad Católica de Chile. Académico titular de la Facultad de Artes, Universidad Academia de Humanismo Cristiano, e investigador adjunto del Núcleo Interuniversitario Multidisciplinar Milenio Individuos, Lazo Social y Asimetrías de Poder (ANID). hosorio@academia.cl

contextos de recepción y transferencias propias de los principios vectores de la modernidad vanguardista en Chile.

ABSTRACT

The absorption of cutting-edge ideas and the guiding principles rooted in modern artistic thought in Chile requires a reception context that currently fails to provide the necessary conditions for a proper transfer of their defining frameworks. This appropriation lacked the necessary codes to convey both ideological and aesthetic elements effectively. The establishment of a university-based academy contributed to generating new dynamics in artistic and cultural activities. However, it simultaneously immobilized the autonomous development of practices, constraining their actions to a Europeanizing model and repressing their local inscription. However, it is within these anomalies, typical of any deferred reception, that a new discourse for the arts is woven, allowing for the assimilation of the disseminative and irreducible gestural load of the avant-garde project in the national scene. From a historical-hermeneutical approach, this paper will reflect on the contexts of reception and transfer inherent to the guiding principles of avant-garde modernity in Chile.

Keywords: Avant-garde, late avant-garde, modernity, Chilean art, artistic transfer-reception.

Introducción

Pesquisar los contextos de recepción de las vanguardias en las artes nacionales sugiere proveer un modelo analítico amplio que permita diagramar las diversas operaciones fundacionales que la historia, y que por cierto la memoria, asume como relevantes en su simbólica instaurativa.

La instalación del discurso artístico en Chile se vio radicalmente afectado con la aparición de la institucionalidad universitaria, lo que permitió enmarcar ciertos procesos de autonomización inspirado tanto por la recepción de los discursos como por la referencialidad escénica emanadas de las vanguardias europeas. Entiéndase aquí la radical importancia de entender al arte como un relato específico y ejercicio autoconsciente de un lenguaje, es decir, como una invención moderna. El problema es que ante el ejercicio diferido de la recepción “el lugar desde el cual comprendemos (después) lo ocurrido ha sido abierto y está cifrado precisamente por el significante cuya irrupción obtusa ha desgarrado la historia: reconocemos el instante inicial cuando ya estamos leídos por él, cuando ya somos su traducción” (Pérez Villalobos 129).

Esta irrupción del significante obliga a establecer ciertas estrategias para reelaborar la pérdida, lo que presupone desde ya un sustrato alegórico que permita hacerse cargo de la constitución narrativa del relato artístico. De ahí que las vanguardias sumaron a su estatuto de fractura un *topos* político de resolución programática que suponía superar la crisis de la cual emanaban sus producciones. El problema es que en una vanguardia tardía, establecida desde una recepción diferida, las condicionantes miméticas interfieren en la radicalidad del proyecto modernista que sustenta las producciones artísticas.

1. Vanguardias artísticas y autonomía gestual

La escena de las vanguardias va a provocar una disolución de los esquemas productivos. Comienza con una crisis formal planteando nuevas exigencias de lo que significará entender a la obra como proceso inacabado (Barthes; De Man). Hay un giro hacia la búsqueda de un origen preformal, de una protomateria de la cual pudiesen significarse en formas (Oyarzún, *Anestética*). Es evidente que era necesario

generar una solución a dicho desborde, pero la liberación de la fuerza, o mejor dicho la inmanencia del gesto como condicionante de las vanguardias, impide la contención formal de aquellas. A esto hay que sumar la euforia de un siglo por nacer, en el cual opera la disrupción en la vida cotidiana con el advenimiento de la técnica (Benjamin, *Imaginación y sociedad*). El aumento exponencial de la población, la sobrestimulación de la visualidad en la urbe moderna, el ritmo acelerado de las diversas circulaciones (Virilio, *El arte del motor* y *La velocidad de liberación*), la impersonalidad del discurso mecánico serán algunas de las señas paradigmáticas de los inicios del siglo XX. Es evidente que ha ido ocurriendo una transformación radical en el régimen perceptivo del individuo, su manera de ver y de organizar el espacio se ha trastocado y, por consiguiente, ha puesto en jaque la tradición positivista que lo sustenta. A esto hay que sumar la pasividad del sujeto moderno burgués, atrofiado en un marasmo nihilista y vacío, donde la imagen del aburrimiento y su caracterización como paseante (Benjamin, *Libro de los pasajes*) pasa a ser la imagen de la desintegración de la cultura.

La vanguardia y su accionar tendrán como eje el tensionar la excesiva pasividad formalista de un arte anquilosado en viejas prácticas para comenzar a abrir nuevos derroteros. La producción de lo real¹ acentuó en las vanguardias un arte de corte político que permitió y dio un paso al reconocimiento del espectador como productor. Este aparece como consecuencia de una crisis social, donde la mutación de la subjetividad sentó las bases para el cambio paradigmático. La irrupción de lo real se instaura como cohorte, develando la ingenuidad de las vanguardias al querer plantear desarrollos críticos desde una dinámica asentada en formas preestablecidas. Es por eso que cualquier autor, teoría o práctica artística moderna no logra, por más crítico y revolucionario que sea su pensamiento, la emergencia de la autonomía de la materialidad. Esta imposibilidad de las vanguardias está relacionada con el posicionamiento de los gestos que des/articulan cualquier tipo de discurso, ya que la revitalización de lo gestual es aceptar las contingencias que hacen fracasar cualquier tipo de

1 En el entendido de un descalce del realismo a través de otras materialidades y configuraciones de las narraciones.

teoría y la revelan pura fugacidad, demostrando que el gesto corporal es un ámbito que provoca una zona de apertura, más allá de determinaciones categoriales. La importancia del gesto es la destrucción del sujeto en nombre de dicha experiencia. La aparición de la fuerza gestual lleva al destronamiento de la forma como eje central del discurso cultural, donde la emanación de la fuerza sustituye el soporte, generando el proceso de demolición de la condición humana: un sujeto vaciado, reducido a su ser gesto, a resignarse a soportar los nuevos embates de este siglo. Según Hobsbawn,

Tal vez nada ilustra mejor que la historia del arte entre 1870 y 1914 la crisis de identidad que experimentó la sociedad burguesa en ese período. En esta época, tanto las artes creativas como su público se desorientaron. El arte reaccionó ante esta situación mediante un salto adelante, hacia la innovación y la experimentación, cada vez más vinculados con la utopía o la seudoteoría. Por su parte, el público, cuando no era influido por la moda y el esnobismo, murmuraba en tono defensivo que “no sabía de arte, pero sabía lo que le gustaba”, o se retiraba hacia la esfera de las obras “clásicas”, cuya excelencia estaba garantizada por el consenso de muchas generaciones. Pero el mismo concepto de ese consenso estaba siendo atacado (229-30).

Las nuevas propuestas artísticas propiciaron así un desarrollo crítico tanto hacia el discurso del arte como a los procesos sociales que subyacen dicha institucionalidad. Estos dos vectores son ejes esenciales en los principios de las vanguardias, y más allá de cuestionar su suficiencia en la praxis, es innegable que sustentaron el relato y movilizaron rasgos identitarios en la diversidad de cada propuesta. Su mirar de ruptura con la tradición que la sustenta la lleva a situarse en un límite en el cual su propio accionar es tensionado desde su accionar. Esto

no había sido abordado de manera explícita en ningún otro momento de la historia del arte; al contrario, la nueva instalación trae consigo un cuestionamiento del arte en su historia, un enfrentamiento con el despliegue histórico del arte [...] El gesto decisivo en que se compromete el arte moderno es de una extrema simpleza. No es nada más que la experiencia del blanco, de la ausencia de toda producción, como experiencia del espacio blanco de producción virtual (Hobsbawn 34-35).

Es evidente la constatación paradójica de la vanguardia, en su afirmación de lo presente para sostener toda acción futura. Y es precisamente esta discontinuidad temporal la que fielmente refleja su propia incapacidad, la de comunicar y vincular la experiencia humana vital con la intuticionalidad eclipsada del arte, por ende

Su accionar se vuelve violento, hipertérico, donde la crisis de la representación provocaría el espacio inquietante de la escena que repone aquellos elementos excluidos o marginales de la historia. Al reemplazar la contemplación por la revolución, el sujeto del proyecto ilustrado tiende a su desintegración. Pero eso no significa que su accionar lograra encumbrarse por sobre la historia. Más allá de sus diferencias críticas, tanto Bürger (1995) como Foster (2001) apuestan en entender a la vanguardia como historicidad, la cual la hace solidaria a un proceso de devenir total del arte. El conflicto de la vanguardia con respecto a su propia historia estaría referenciado en una dinámica de confrontación; entre la afirmación de un nuevo lenguaje (en un primer momento ajeno al arte puro posromántico) y la negación de un pasado (el cual pudiese ser determinante para su producción) (Osorio 2023 286)

La violenta instauración de una nueva escena provoca un distanciamiento de ciertas formas previas, para lo cual es necesario articular en una promesa futura. Este gesto sublima la experiencia del presente y moviliza las fuerzas contra la tradición. Pero, como señala Thayer:

La protesta contra la tradición es expresión de la tradición, y por ello su *mímesis*. El presente futuro de los *manifestos* no constituye una tensión efectiva respecto de la actualidad en que se erigen. [...] La *performance* vanguardista ha de acontecer fuera del lenguaje que la proclama. [...] No se trata de la *mímesis* novedosa del mundo, sino de su transformación sin *mímesis*. Se trata de *poiesis*, de un corte que separa, sin infección, un antes y un después: de la revolución como duelo consumado. El vanguardismo es una modulación perfectamente inversa del historicismo, y por ende, estructuralmente lo mismo (42).

La tesis de Thayer entiende que la afirmación de la vanguardia está asentada en su gesto *poiético*, el que le permitiría situarse más allá del sujeto, en un imaginario que caería en contradicción con su

primaria negatividad de la tesis del “arte como arte”. Es decir, nunca hay ruptura en la ecuación de sus determinaciones como arte, sino más bien mimética “de lo que pretende exceder” (43). El anhelo de superación, motor esencial de las vanguardias históricas², es lo que se devela como utopía, ya que su acción no hace más que circunscribir al diagrama institucional e histórico del arte. Este gesto es acorde con su modernidad, la emergencia de lo nuevo, de la interrupción de la historia por medio de la irrupción. La potencia de este hecho es su profunda raigambre autocrítica, la que genera un marco inestable y, por ende, de marcada tendencia experimental. Además, la *institución arte*³ se manifiesta en cuanto oposición en la sociedad burguesa, lo que permitió, al distanciarse, establecer nuevos parámetros de visibilidad de esta. En otras palabras, se nos muestra como condición compleja.

Diversos autores (De Micheli; Poggioli; Mena; Marchan Fiz, *Del arte objetual* y *La estética*; Krauss) han desarrollado modelos de análisis que permiten un acercamiento al lugar de las vanguardias tanto histórico como transhistórico, lo que permite comprender la dinámica de la experimentación como distanciamiento, pero a la vez en sus vínculos con la historia precedente. En este sentido es que el quiebre se realizaría no con la historia del arte, sino con un tipo de relato dominante. La realidad del fragmento, y de allí la proliferación de los *ismos*, permitirán horadar la unidad de sentido, retrotrayendo al arte a un accionar más acorde con la discontinuidad pluridimensional (Ortiz) del habitante moderno. La puesta en crítica de la vanguardia significaría el hacer entrar en crisis tanto a la propia modernidad como a sí misma. Estos gestos de desacralización permitirían la supuesta liberación de la racionalidad exacerbada del siglo anterior, por una determinación de establecer procedimientos de ruptura a las formas canónicas del arte.

2 Siguiendo a Peter Bürger, vanguardias históricas abarca el periodo de cuatro décadas, desde 1890 y 1930, donde se intensificó la producción experimental artística. Cuando ocupamos el término vanguardias europeas nos estamos refiriendo a ese legado genérico. En cambio, en los capítulos particulares remite tanto a su localización georreferencial (alemana, rusa o francesa) como a su particularidad (expresionismo, constructivismo, surrealismo, etcétera).

3 Entendemos aquí como el “conjunto de condiciones explícitas e implícitas, materiales o espirituales que, al enmarcar la producción, recepción, custodia y circulación de los productos artísticos, prefijan la eficacia real de cada uno de éstos, y, así, la función social del arte” (Oyarzún, *Arte* 61).

El ejercicio del desborde resignificó la relación arte y vida como un topos de resolución de su agotamiento sígnico. Mediante el programa del manifiesto, la vanguardia estructura una intencionalidad hacia la sociedad, la que debiera dar cuenta e incluso establecerse modélicamente en relación con el cambio paradigmático de inicios de siglo. El problema es que su nuevo estatuto significó el alejamiento radical con la comunidad y, por ende, con la nueva praxis vital que profesaba. Con ironía, Hobsbawn señala que,

En cierto sentido, los artistas de vanguardia acusaban tanto a los tradicionalistas como a los modernistas *fin de siècle* de lo mismo que Marx había acusado a los revolucionarios de 1789-1848, es decir, de “conjurar los espíritus del pasado a su servicio y tomar sus nombres, sus consignas de guerra y sus ropas para presentar el nuevo escenario de la historia del mundo con ese disfraz y con ese lenguaje prestado”. Lo único que no poseían era un nuevo lenguaje, o no sabían cuál podía ser. En efecto, ¿cuál era el lenguaje en el que expresar el nuevo mundo, especialmente dado que (al margen de la tecnología) su único aspecto reconocible era la desintegración de lo antiguo? Ese era el dilema del “modernismo” al inicio del nuevo siglo. Lo que llevó a los artistas de vanguardia hacia adelante fue pues, no una visión del futuro, sino una visión invertida del pasado (243-4).

Si bien el público se dividió en la recepción del nuevo arte, no es menos cierto que su tiempo diferido iba a decantar en una articulación estilística menos problemática. De alguna forma, el *shock*⁴ inicial que significó la irrupción, ya sea por la repetición, la codificación o su absorción en el mercado, generó a la larga una masificación espectacular correspondiente a la etiqueta de arte moderno. La fuerza problemática de la vanguardia se vio de esta forma confinada a un grupo reducido y a espacios (revistas, galerías, cafés, etc.) que dieran la posibilidad de inscripción de los debates emanados desde las mismas prácticas. Esto, además, potenciado por el hecho de que el aparato teórico tradicional era ineficaz y necesariamente debía extender sus márgenes de apropiación discursiva. Este quiebre en las convenciones, en vez de acercar la cotidianidad al pretender borrar la frontera entre arte y vida, generó

4 Entiendo *shock* según el análisis de Bürger, como el “medio para acabar con la inmanencia estética e iniciar una transformación de la praxis vital de los receptores” (146).

el efecto adverso, la distancia de la práctica artística con su dimensión social en tanto función:

En juego estaba, entonces, una reversión del sentido del arte, de su función en la sociedad. Puesto que esta función había llegado a consolidarse bajo la forma de una radical separación del arte respecto de sus probables consecuencias vitales y sociales, la revuelta contra ella se confundió indiscerniblemente con el proyecto de una eliminación; pero como en ésta el arte mismo se identificaba con ella, tal revuelta fue también una voluntad de cancelar el arte mismo (Oyarzún, *Arte* 64).

El programa del manifiesto estaba esbozado: la indiferenciación del arte con la vida conlleva necesariamente la censura del arte como pasado. Esta conjugación fue pensada siempre desde la inmediatez. Pero esto generaba una barrera infranqueable en el acceso. Según Hobsbawm, solo hubo contadas excepciones, ya sea el mecenazgo de unos pocos individuos ilustrados, los rasgos de gusto por lo exótico de cierto sector de la alta sociedad o la industria que tendió a asociar un valor práctico a las nuevas técnicas del arte de vanguardia. Pero el público “no quería ni podía seguir” dicho avance. A esto se sumaba que los vanguardistas, con contadas excepciones,

no se sentían atraídas por la política radical. Sus miembros eran apolíticos o incluso, en algunas escuelas como la de los futuristas italianos, se inclinaban hacia la derecha. Sólo la guerra, la Revolución de Octubre y la carga apocalíptica que contenían unirían una vez más la revolución y el arte en la sociedad, lo cual arroja, retrospectivamente, una tonalidad roja sobre el cubismo y el “constructivismo”, que no tenían esas connotaciones antes de 1914 (240).

Tal vez el mentado programa vitalista de las vanguardias no surgió tanto de sus nuevas disposiciones artísticas, más ancladas en una proyección de búsqueda de una autonomía de su lenguaje proclive a la radicalización de su historia iniciada en el Renacimiento, como en los sucesos epocales y las grandes transformaciones sociales que estaban ocurriendo en esos años⁵. En suma, pasado el primer espasmo de

5 Acá podríamos establecer una correlación con los desarrollos artísticos en Latinoamérica. Tendría que llegar la simbólica de la Revolución cubana a fines de los 50 para articular un nuevo lenguaje, mal llamado modernidad, vanguardia o neovanguardias.

la mismidad de un arte tautológico, son los vectores sociales los que apremian a romper dichos marcos categoriales.

2. Recepción universitaria y procesos de transferencia de las vanguardias en Chile

El establecimiento de la vanguardia en nuestro contexto referencial asume un efecto diferido que insta necesariamente otros parámetros y vindicaciones en torno a las propias discursividades y principios de instalación. Es en este sentido que la politicidad de aquellas es reconfigurada desde un nuevo territorio de implementación, el que articula una serie de inscripciones que se debaten entre la acción replicante mimética de una vanguardia europeizante, pasando por la acción transcultural adaptada a las dinámicas nacionales o como un producto particular y diferenciador, es decir, autónomo, de los relatos emanados del canon occidental. La complejidad de la recepción advierte trabajar aquí con algunos de dichos acercamientos, los que permitan esclarecer ciertas condiciones de transferencia articuladoras de la *praxis* artística vinculada a la modernidad.

Los procesos modernizadores que impactaron a Chile significaron poner en marcha, desde las élites, una serie de desarrollos (mejorar el flujo de capitales, la tecnificación en todos sus ámbitos, la implementación de los modelos industriales, etc.) que influyeron en los nuevos parámetros racionales para la estructuración de las diversas capas de la sociedad partícipes de los enclaves modernos. A esto se suma la fuerte crisis que significó el anhelo de una sociedad de masas en el cambio del siglo XIX al XX, en el caso chileno, de lo que los autores han denominado clase media, para acceder a ciertas cuotas de poder, ya sea en la conformación de un aparataje público adecuado o en la instalación de empresas y servicios asociados al comercio y a la empresa privada, como a la inscripción simbólica de su nuevo estatuto.

Siguiendo el modelo propuesto por García Canclini (*Políticas culturales*) podríamos señalar que Chile, en la primera mitad del siglo XX, está en un interregno entre un paradigma tradicionalista patrimonialista, propio de la fuerte presencia de la oligarquía en el poder, hacia un estatismo de corte populista, tendiente a la búsqueda de una mayor democratización en todos sus registros (situación acelerada desde fines de la década del cincuenta hasta su interrupción ominosa en

1973). Más allá de comprender que en todo modelo se dan siempre prácticas híbridas y que los agentes sociales circulan transversalmente entre estas, son útiles para caracterizar las diversas prácticas de la sociedad.

El poder de la oligarquía entre los años 1914 y 1930 sufre su primer gran revés con la aparición de las clases medias y obreras que comienzan a disputar la hegemonía de la aristocracia terrateniente y la emergente minera y fabril enfrentándose al orden tradicional, situación no solo particularmente chilena, sino extensiva al contexto latinoamericano (Larraín). El sistema oligárquico había detentado su poder simbólico principalmente en un discurso donde la nación⁶ estaba construida no desde la divergencia de las capas sociales, sino por aspectos más bien biológicos (de allí su exacerbado gusto por las genealogías) y su fuerte arraigo a lo telúrico. Sus relatos

buscan preservar en el plano simbólico la identificación de los intereses nacionales con los de los patricios y las grandes familias. Disimulan, bajo interpretaciones aristocráticas del pasado, la explotación con que la oligarquía obtuvo sus privilegios; bajo el respeto a los orígenes, la sumisión al orden que los benefició. La dinámica histórica, que ha ido constituyendo el concepto –y el sentimiento– de nación, es diluida en la “tradicición”. Se olvidan los conflictos en medio de los cuales se formaron las tradiciones nacionales o se los narra legendariamente, como simples trámites arcaicos para configurar instituciones y relaciones sociales que garantizarían de una vez para siempre la Nación: la Iglesia, el Ejército, la Familia, la Proiedad (García Canclini, *Políticas* 31).

Esta visión contrasta con el hecho de las dos fuerzas que operan en sus manifestaciones públicas: por un lado, una tendencia a la nostalgia de la tierra, de marcados rasgos conservadores, anclados en la crea-

6 Según Subercaseaux, hay dos grandes lineamientos en la tradición del concepto de nación y que han influido en las formas del desarrollo social en nuestro país. La primera, proveniente del modelo francés, en la que se “desatiende los particularismos étnicos, visualizándolos incluso como una amenaza que atenta contra la construcción de una nación de ciudadanos”. La otra de raigambre alemana, donde la nación pasa a ser “no tanto una frontera geográfica y política, sino un hecho espiritual: la nación es antes que nada alma, espíritu, sentimiento, y lo secundario es la geografía o la materia corpórea” (“Camino” 154-5). Obviamente ambas ideas pueden ser leídas y resignificadas dependiendo del modelo.

ción de una unidad esencial y totalizante, ahistórica, donde el linaje y la tradición agraria son sus fundamentos; y otra vertiente más exotómica, de un pensamiento conservador tradicionalista más moderado, en el cual se debaten las ideas políticas contrarias al liberalismo y al parlamentarismo (Subercaseaux, *Genealogía de la vanguardia*). A esto hay que sumar un vector marginal, una aristocracia de corte “exótico”⁷, más atenta y exultante a los hechos provenientes del exterior y más receptiva a las coyunturas del arte mundial. Muchos ya han viajado y realizado sus estudios en el extranjero o han entrado en contacto con los discursos vanguardistas europeos de manera directa. Esto no significa una transformación radical en el panorama de la oligarquía, siguen siendo más bien marginales al ocupar una posición de rebeldía en las dinámicas culturales de su clase. Su importancia será fructífera en la influencia y aglutinamiento de una serie de agentes intelectuales en la adaptación y traspaso de las nuevas ideas modernas.

El acceso de los sectores medios y populares a cuotas de visibilización posterior a la guerra civil de 1891 significó la aparición de otros discursos, tendientes a situar la preponderancia del Estado o, mejor dicho, a los relatos de cómo el Estado va consolidando la imagen de la nación (Góngora 1988). Este proyecto estatal nacería del supuesto de la suma de una serie de factores: una cultura indígena que no tuvo mayor relevancia para las élites (como sí la tuvo radicalmente en otros países del Cono Sur); la colonización española no habría generado un sello identitario; y que las ideas nacionalistas no fueron previas a la conformación de los Estados como en el caso de Europa. Más allá de discutir estas tesis⁸, por lo general muy comunes en la historiografía chilena, interesa aquí la constatación de la impronta de la imagen del Estado como articulador de las diversas prácticas de la sociedad. El

7 Un ejemplo de esto serían las personalidades de Vicente García-Huidobro (Vicente Huidobro) y Álvaro Yáñez Bianchi (Juan Emar). El primero, hijo del heredero del marquesado de Casa Real, el banquero don Vicente García-Huidobro y de María Luisa Fernández Bascañán, activa integrante de las tertulias de la época, escritora y “feminista aristocrática”. El segundo, del senador y empresario Eliodoro Yáñez y la aristócrata Rosalía Bianchi Tupper. Ambos fueron exponentes de un modernismo a ultranza y crítico con las ideas nacionalistas, escandalizando a la época de aquel entonces. En artes visuales está el *Grupo Montparnasse* y en música Acario Cotapos.

8 Una posición contraria la tiene el historiador Alfredo Jocelyn-Holt, para el cual son las élites en conjunto con la sociedad civil quienes han construido la nacionalidad chilena (*La independencia de Chile y El peso de la noche*).

centralismo de los rasgos autoritarios en el ejercicio del poder y la cultura marcadamente estatista, atribuible a nuestro país, provendrían de la proliferación de dichas ideas (Véliz).

El Estado se nutrió en su accionar de dos principios marcadamente antagónicos, y que en la práctica plantearon una confrontación tanto en el campo político como en el intercambio intelectual. Obviamente uno de ellos fue la tesis de corte nacionalista, en la cual se vindicaba la existencia de un mestizaje biológico-cultural, donde principalmente la imagen del “roto”⁹, sustentado en una homologación al indio araucano, posibilitan establecer mitologías de integración y cohesión social. En estas dinámicas se reelaboran teorías identitarias

en la que subyace –en un contexto de crisis del dominio oligárquico y de cambios modernizantes– la preocupación por mantener la cohesión nacional, donde el roto y el huaso¹⁰ comenzarán a ser vistos como íconos de la chilenidad. La mayoría de los discursos recurren a un lenguaje cientificista, a un campo metafórico de corte biologicista, evolucionista o espiritualista, en que se concibe a la nación como una entidad corpórea, pero con alma, y en que a menudo “nación” se equipara a raza o al concepto de mestizaje en su dimensión de síntesis armónica o integración no conflictiva del país (Subercaseaux, *Genealogía de la vanguardia* 209).

Cabe señalar que la visión nacionalista tomó diversos derroteros. Por un lado las ideas de intelectuales como Francisco Encina, para el cual la etnia chilena es exclusiva de Latinoamérica, ya que los conquistadores llegados por estos lares traían sangre germánica (o goda) muy superior, y que, pese a su mezcla, habían tenido “que recomenzar el ascenso a partir de niveles más bajos de la escala de evolución social”

9 La imagen del roto, pese a aparecer con más fuerza en las guerras del siglo XIX, provendría de tiempos de la Colonia, alrededor del siglo XVI. El roto se asocia en el imaginario al indio araucano. Lo interesante es que logra metamorfosearse en diferentes tipos (el minero del siglo XIX, el hombre popular que va a la guerra, el obrero de la industria, y un largo etcétera). Su hibridez mestiza permea para constituirse en un tipo nacional de lo chileno.

10 El huaso está referenciado a la imagen del hombre a caballo, derivado del jinete andaluz. En un inicio se asoció al espacio rural, personaje por lo general analfabeto, alegre y de buenos sentimientos. Posteriormente su figura devino en el poder del hombre de campo montado, y comienza a relacionarlo con la antigua aristocracia latifundista. Ocurre un desplazamiento de la imagen urbana por la imagen rural oligárquica (Gutiérrez 2010).

(Gutiérrez 123). Esto habría logrado superar la degeneración de la hibridez del encuentro. O la celebración de lo mestizo, que tiene su figura emblemática en el ensayista Nicolás Palacios, que promulga la imagen del roto como modelo ejemplar de la mezcla de mestizaje godo y araucano. Será desde la década de los treinta cuando se advertirá “una rearticulación identitaria utópica y revolucionaria desde el vector sociopolítico y de clase, protagonizada por el mundo del trabajo al que se apela con la voz compañero” (Subercaseaux 2009 212).

La visión cultural endogámica nacionalista, o bien rechazó la herencia étnica, lo que propiciaba la aceptación de ciertos tipos de razas foráneas hegemónicas y donde la ciencia del folclore y lo popular comenzaba ya a institucionalizarse, o bien la constituyó en cuanto eje de sus disquisiciones, muchas de las cuales tendieron más bien a posicionar discursos indigenistas o criollistas excluyentes de todo aquello que no remitiese a lo autóctono primordial.

Todas estas ideas impregnarán, incluso en la actualidad, la conformación de campos dinámicos de representación cultural, los que, desde la época del treinta, entrarán en crisis con el anterior sistema oligárquico, para dar paso lentamente a la instalación de un sistema intelectual moderno (Brunner y Catalán) que se distingue por la aparición de una modalidad compleja, de profesiones más especializadas y organizadas burocráticamente y de mayor experticia en su actividad intelectual. Para que esto ocurriese desaparecieron

las condiciones que hacían posible la emergencia de grandes intelectuales y se vuelven predominantes los “grandes aparatos hegemónicos”, particularmente la universidad y la prensa. [...] Desde el punto de vista de una valoración tradicionalista de la vida intelectual, la desaparición de las grandes personalidades, y la emergencia del profesionalismo en la producción espiritual, se asocia con una “decadencia” espiritual (Brunner y Catalán 42).

Esta modernidad desfasada se comienza a articular con la expansión del mercado, la diversificación de los públicos, el surgimiento de nuevas categorías de intelectuales, la promoción de actividades avalladas institucionalmente y la segmentación estratificada del propio campo cultural (Brunner y Catalán 43-50). A esto se suma que la rica tradición de desarrollo artístico de corte no profesional va quedando

relegada a una cultura de masas o de manifestaciones en el ámbito de lo popular. Las clases medias comienzan así a tener mayor acceso en los ámbitos de la administración pública y visibilidad gracias a la diversificación y profesionalización de la cultura.

El nuevo campo cultural quedará conformado entonces, según Brunner, por tres estratos:

En la cúspide, un sector de alta cultura en torno a las universidades, la “producción para los productores”, y para los sectores tradicionales de la clase alta, y la nueva clase media, cuyo refinamiento imitaría sin embargo el de esos últimos sectores. (Luego el peso aristocratizante de éstos perduraría más largamente en la conformación en la demanda cultural, que en el propio campo cultural). En el segmento intermedio, se desarrolla una incipiente industria cultural, que con su crecimiento, va conformando una cultura de masas. Por último, abajo, persisten núcleos más o menos localizados de cultura propia de los grupos populares. El núcleo más dinámico es, todavía, la alta cultura, conformada en torno al sistema universitario y con ramificaciones en la vida intelectual y artística del país (Brunner y Catalán 47).

El Estado, y con ello sus instituciones, ha comenzado a transitar desde la simbólica del sujeto perteneciente a la élite ilustrada hacia la aparición de la idea de un Estado benefactor, el que comenzará a impulsar una serie de leyes públicas que logre integrar ocupacionalmente y establecer plataformas que impulsen la movilización de estas nuevas capas sociales. Es menester que la aparición de esta idea esté asociada a ciertos componentes populistas para que logre asentarse como un vehículo de cohesión eficaz. En este nuevo modelo,

el Estado aparece como el lugar en que se condensaron los valores nacionales, el orden que reúne las partes de la sociedad y regula sus conflictos. Una organización más o menos corporativa y populista concilia los intereses enfrentados y distribuye entre los sectores más diversos la confianza de que participan en una totalidad protectora que los abarca. [...] Decimos que para esta concepción lo nacional reside en el Estado y no en el pueblo, porque éste es aludido como destinatario de la acción del gobierno, convocado a adherirse a ella, pero no reconocido efectivamente como fuente y justificación de

esos actos al punto de someterlos a su libre aprobación o rectificación. Por el contrario, se exige a las iniciativas populares que se subordinen a “los intereses de la nación” (fijados por el Estado) y se descalifican los intentos de organización independiente de las masas. También suele recurrirse al origen étnico o al orgullo histórico para reforzar la afirmación nacional, [...] pero el ejercicio y el control de la identidad nacional no se derivan mecánicamente del pasado sino de la cohesión presente tal como el Estado la representa (García Canclini, *Políticas* 35).

En la práctica, este ideario se cristalizó en la creación del Departamento de Extensión Sociológica y Cultural, una ramificación del Ministerio del Trabajo en el año 1932, y estuvo operativa hasta inicios de la época del cuarenta; hecho de la mayor relevancia, ya que fue “la primera instancia estatal que alojó una política cultural directa con perspectiva nacional” (Subercaseaux, “Caminos” 218). Este se dividió en cuatro secciones, a saber, la docente, a cargo de Joaquín Edwards Bello; la de propaganda, por Tomás Lago; la de espectáculos, con los dramaturgos René Hurtado Borne y Antonio Acevedo Hernández; y la de biblioteca, con Pablo Neruda a la cabeza. En sus primeros meses se organizaron una serie de funciones gratuitas de circo, conciertos, exhibiciones cinematográficas, teatro para la clase obrera y ciclos de charlas de variados temas.

Es significativo constatar que todos los encargados de las secciones del departamento eran personalidades de reconocimiento público y compartían una serie de ideas mucha más afines al programa nacionalista-que a las tendencias modernistas que operaban en la anterior década¹¹. Existe en todos ellos la identificación de los principios de lo nacional y la búsqueda de garantizar y fortalecer la labor del Estado, además de conformar alianzas con sindicatos y gremios, estructuran-

11 Joaquín Edwards Bello era un escritor y cronista, pertenecía a la aristocracia, a la cual no dejó de cuestionar ácidamente a lo largo de su obra; Tomás Lago, escritor y artista visual con estudios en Derecho, fundador del Museo de Arte Popular Americano (MAPA); Pablo Neruda, poeta y a la fecha con experiencia diplomática; René Hurtado Borne, dramaturgo, cuentista y novelista también descalzado de sus orígenes aristocráticos asociados a los virreyes y conquistadores provenientes de la familia Hurtado de Mendoza, uno de los fundadores de la Sociedad de Autores Teatrales de Chile en 1915 (SATCH); y el dramaturgo Antonio Acevedo Hernández, campesino y obrero autodidacta, luego recopilador folklórico y periodista, uno de los referentes del teatro político y social.

do una serie de actividades culturales, principalmente dirigidas hacia el mundo obrero y popular tanto de la capital como de las provincias. Se fundaron un par de universidades populares (en Temuco y Concepción), se realizaron una serie de certámenes y concursos culturales para estimular la participación del mundo obrero, se promulgó la primera Ley del Teatro en 1935, se asistió a la creación de Chile Films, base del desarrollo de la industria cinematográfica, entre otras diversas creaciones de plataformas de fomento a la cultura. Si en una primera fase el foco de atención fue el estrato obrero, en un segundo momento el énfasis estuvo puesto en sectores medios y campesinos, llegando finalmente a ampliarse a toda la población, gracias a que en el año 1939, bajo el gobierno de Pedro Aguirre Cerda, se crea una Dirección General de Extensión Cultural en reemplazo del antiguo departamento, la cual dependería ahora del Ministerio del Interior. Esto, sumado a las actividades de la Escuela de Bellas Artes y el Conservatorio Nacional de Música de la Universidad de Chile, tendría el proyecto de una gran política a nivel nacional además de servir como propaganda de las ideas del Gobierno de la época. En la práctica,

debido a la amplitud de la propuesta, ésta pudo llevarse a cabo únicamente de modo parcial. La propaganda y publicidad estuvieron a cargo de la Secretaría General de Gobierno; las tareas de fomento y extensión del arte, propuestas por la comisión de cultura, serían abordadas con aportes directos del Estado hacia las universidades estatales o paraestatales, y hacia una universidad privada¹² (Subercaseaux, “Políticas” 220).

El Estado, al cumplir con el rol de cimentación de las bases culturales de la sociedad en Chile, va a recurrir a la institucionalidad universitaria para llevar a cabo su programa. Y dentro de este marco, es obviamente la Universidad de Chile la que deberá establecer el espacio decisivo del arte en nuestro país¹³. Una de las tesis fuertes de Oyarzún

12 La división establecida por Subercaseaux está basada en la diferencia entre las universidades estatales (Universidad de Chile); las paraestatales (Universidad Técnica del Estado o la Universidad de Concepción) y privadas (como la Pontificia Universidad Católica). Nosotros emplearemos el término paraestatal referido a todo aparato burocrático que, si bien es dependiente del Estado, posee una autonomía propia en sus formas de gobierno y gestión.

13 En el entendido de dos supuestos: la extrema opción centralista en desmedro del desarrollo de las regiones que ha tenido Chile durante toda su historia, y por ende de

es el señalamiento de que “el Estado instaló la Universidad de Chile para cimentarse y equiparse a sí mismo en la tarea de crear la nación chilena” (“Cultura” 238)¹⁴. Más allá de comprometernos a aceptar dicha hipótesis, no es menos importante el papel que le cumplió a la Universidad de Chile en la modernización del campo cultural.

Es sabido que tanto en Chile como en América Latina las universidades siguieron el modelo napoleónico, el que detentaba la particularidad de poseer “una estructura profesionalizante de facultades, cuya misión central era la formación de funcionarios al servicio del Imperio” (Gumucio 1). En un principio imitativas a la corona española y de formación de estas élites, *pos* revolución francesa, abocadas a los procesos propios de la ilustración, ambas modalidades en estrecho vínculo con el desarrollo de la Educación Secundaria. Habría que esperar hasta el año 1933, con la rectoría de Juvenal Hernández, que la universidad diera un paso de la mera formación de profesionales hacia una entidad compleja, o sea, hacia una institución que cultiva el saber ya como vinculación con el medio, ya en sus procesos de fomento y desarrollo de la investigación (Mellafe). Para llevar a cabo la tarea se reconfiguró administrativamente la universidad, además de experimentar una ampliación y creación de diferentes estructuras (institutos, bibliotecas, departamentos, seminarios, laboratorios, etc.). Todo este accionar influyó en establecer los marcos de institucionalidad necesarios para la profesionalización de los circuitos artísticos y en

la modernización de los campos culturales más relevantes (teatro, música, cine, danza y plástica), en la investigación y cultivo del folklore y de las artes populares, en la difusión de las más variadas expresiones artísticas en distintos sectores sociales a lo largo del país, en la instalación con criterios de extensión de editoriales y medios

otras instituciones universitarias; y la fuerza de los enclaves de dependencia oligárquica y conservadora en la Pontificia Universidad Católica, a lo menos hasta la reforma universitaria a fines de los sesenta, que le impidieron asumir un rol más preponderante en la política cultural del país. Véase Brunner, “La Universidad Católica de Chile y la cultura nacional en los años 60. El tradicionalismo católico y el movimiento estudiantil”, en Brunner y Catalán.

14 O en su acepción débil en el ámbito cultural: “En 1967, el rector Eugenio González afirmaba con razón: “Chile no tiene, como los viejos países europeos, un Ministerio de Cultura, por eso la Universidad de Chile debe llenar ese vacío y está obligada a ofrecerle un espacio a los grandes creadores de este país y también a los que recién inician este camino” (cit. en Subercaseaux, “Políticas” 222).

de comunicación masivos (radios y muy fundamentalmente la televisión), en el intercambio y en la apertura a tendencias artísticas y culturales del escenario internacional (Subercaseaux 2000 221).

Esta “modernización”, como ya lo hemos señalado, se comporta siempre desde la tensión con lo extraño (génesis de toda cultura), desde su reticencia y retardamiento de los procesos, como en núcleos de conservación de la tradición versus los ámbitos propios de la innovación y las ideologías del cambio. Juegan aquí un papel importante las ideas que están permeando el debate social de la época. Si bien en la década de los treinta habría una postura más cercana hacia la impronta nacional, gracias a los procesos de estabilidad de los cuarenta, las ideas de un cosmopolitismo circulan en Chile con mayor asiduidad. Ambas posiciones arman una trama compleja de desencuentros, pero a la vez de múltiples contactos.

En uno de sus primeros discursos como rector recién asumido, Hernández señalaba:

Es un hecho innegable que los mejores exponentes de nuestra cultura, que los frutos muy distinguidos y excelsos de esta Corporación, orgullo de la tradición universitaria, transmiten las enseñanzas de las ciencias, las artes y las letras a través del intelectualismo europeo. No tenemos, en cambio, verdaderos expertos en los asuntos de la propia nacionalidad, hombres que conozcan a fondo los intereses y las exigencias de nuestro pueblo... Esta es, sin duda, una de las manifestaciones más dramáticas de la crisis educacional; la enseñanza está desvitalizada y se hace indispensable sacudir el yugo de las imposiciones extrañas, proveyéndonos de elementos forjados en nuestras propias fraguas espirituales (cit. en Mellafe 164).

La nueva rectoría, que cierra un proceso convulso y crítico tanto en sus relaciones institucionales con el Gobierno como en su propia orgánica, se impuso como meta establecer a la Universidad de Chile como el centro del saber de la nación. Su accionar se enmarca en generar un espacio cada vez más autónomo “respecto al tutelaje del gusto aristocrático y tradicional” (Subercaseaux 2000 221). Al promover ideológicamente la asunción de los grupos medios y populares, propició un contexto más apto para el desarrollo de ideas que se distanciaban críticamente con las antiguas formas dominantes.

El desarrollo de la radiodifusión, la creación de las Escuelas de Temporadas de Extensión gratuitas y abiertas; la fundación del Museo de Arte Popular; la reestructuración de la Facultad de Bellas Artes, la fundación del Teatro Experimental y de su Escuela de Teatro; la creación de la Escuela de Danza y luego del Ballet Nacional Chileno; la fundación de la Orquesta Sinfónica de Chile son solo algunas muestras de cómo en la década de los cuarenta se vivió un proceso de aceleración progresiva de las dinámicas de institucionalidad de las artes. Pero los conflictos a nivel mundial, sumados a la estabilidad social que vive Chile en el periodo del Frente Popular, generan un clima más propicio en cuanto a la recepción de las ideas, principalmente europeas¹⁵. Incluso denota que

se incrementa[n] notablemente la influencia foránea, no ya como cosmopolitismo de las elites, sino como orientación inducida por la cultura de masas y por la industria cultural. Por todas partes hay una eclosión de *lo moderno*, que en el terreno de la imaginación social se confunde con las pautas simbólicas importadas del extranjero (Brunner y Catalán 45).

Lo importante es comprender que en la década de los cuarenta se ha ampliado la visión hegemónica de las élites hacia un estrato medio y una cultura de masas que permite ir construyendo la simbólica de apropiación modelada de la modernidad europeizante. A esto se suma la recepción de una serie de “visitas”, de personalidades artísticas (Xirgu, Jooss, Jouvet, Kleiber). Si bien el artista chileno no viaja como lo hacía en décadas anteriores producto del conflicto bélico, es esta misma situación la que genera un encuentro con una serie de creadores que deben emigrar de sus países y articular forzosamente giras por el mundo. Si le sumamos a ello los avances del cine y la radiofonía, tendremos un espectro mucho más complejo en cuanto a circulación de las ideas extranjeras en nuestro país.

15 Digo aquí europeas, ya que se fortalece una larga tradición de influencias, transferencias y de asimilación de las ideas del viejo continente en nuestro país. En lo referido a Estados Unidos siempre se mantuvo una política exterior más bien errática y con serios conflictos de deslegitimación mutuos, principalmente por el rol que debía cumplir Chile en el concierto independentista americano y su posición estratégica en el Pacífico, lo que algunos especialistas han denominado una “amistad esquiva” (Muñoz y Portales). Peor suerte corre Latinoamérica, de la cual Chile, amparado en su geografía y en las guerras de fines del siglo XIX, generó una distancia insular.

Si la instauración universitaria artística necesitaba de una tradición, esta tuvo que ser forzosamente situada en el modelo de las vanguardias que habían ocurrido en Europa en la primera década del XX. El problema es que dicha ficción se instala desde una conformación institucional, ya sea desde la génesis de una matriz universitaria o desde prácticas dependientes de la institución. Ambas articulan una afirmación de modos ya sancionados por una corporación de corte paraestatal, más aún, son refractarias a toda acción que vaya contra las mismas. La potencia de las vanguardias radicaba precisamente en poner en jaque la orgánica constitutiva de la academia, instalando en sus prácticas la violencia del aparataje desmantelador. No afirman institución, sino impulso, vitalidad, exceso, es decir, autonomía. Nuestras prácticas artísticas, salvo en contadas excepciones y que se pueden contabilizar como hechos aislados, se adscribieron a una imagen de modernismo que les permitiera el resguardo corporativo. Habrá que esperar algunos años a la coyuntura de crisis del sistema denominado reforma universitaria para que se propicie una revisión y un quiebre relativo de dichas estructuras artísticas. Las críticas de la academia son hacia una tradición oligárquica comercial del arte, el rechazo de la comercialización cultural masificada y la distancia con el mundo popular (que solo se pudo poner a resguardo en cuanto planes de “extensión” o subordinación institucionalizada); más que a los principios mismos que estaban en la base de la modernidad. Esto significa la instalación de una ficción desde la carencia, de un “todavía por hacer” tan propio de la identidad meritocrática, anhelante de transformación para alcanzar la mentada sociedad de bienestar.

Conclusión

La apropiación programática de los principios de la modernidad se convirtió más bien en una tensión deseante que en un conflicto de crisis propio del advenimiento vanguardista. La escena no podía resguardar la polémica, al no poseer las capacidades adecuadas para la implementación satisfactoria de dichas transferencias.

Sabemos cuánto se suele olvidar, en virtud del trato académico y las solemnidades inexplicables que fue recibiendo con el paso del tiempo, el hecho de que son los perfumes de los cuchitriles, el estuco de los maquillajes, los objetos en desuso junto a los prestigios

heredados de la pintura y el buen gusto los que están en la raíz de la palabra “modernidad”. “Modernidad” fue en principio el nombre para dar cuenta de un disparatado bazar de utilidades . . . que empezó a sustituir la imagen de la historia como una sucesión de cuadros fechados por la de un cuerpo de acontecimientos que se desprezaban en una constelación. (Galende 18)

Toda institución comporta el establecimiento de códigos de comprensión tanto estéticos como ideológicos (Rojas 2003). Y precisamente son estos los que las producciones están llamadas a subvertir. Estas crisis son intrínsecas tanto al modelo como a los espacios de recepción periféricos. Ahí radica la tensión del sistema y el accionar de los agentes, entre la “confrontación con las formas al uso, hasta la admisión y neutralización en el esteticismo” (Rojas, “Herederos” 37).

La instalación de una academia contribuyó a generar nuevas dinámicas en la actividad artística y cultural del país. Su legado es claro y aborda diferentes ámbitos: diversificación de la profesión, mayor heterogeneidad de los públicos, la aparición sistemática de una crítica más especializada; variedad y complejidad en las producciones; formación de audiencias y profesionalización de la industria cultural orientado a las masas en su relación con la radio, el cine y la televisión (Subercaseaux, “Políticas” 226-8). Pero también su aporte retardatario movilizó el desarrollo autónomo de prácticas, consistentes e inesquecibles, que establecieron relaciones, desde la subordinación hasta la disidencia. Esto es lo que se ha denominado escena independiente.

Aun asumiéndola como hipótesis, no podemos dejar de afirmar que dicha escena planteó una tensión crítica hacia el espacio “decidor” del arte en Chile, que iría en aumento en décadas posteriores. Pero es esta misma respuesta la que también reprime su grado de inscripción, aumentándola en precariedad y contingencia. Uno puede advertir el advenimiento de vínculos y transferencias con la institucionalidad universitaria, sumado a la instalación de resistencias y extrañamientos hacia las mismas formas academicistas. Pero incluso aquí el modelo europeizante se posicionará como el garante de los desplazamientos y de las categorías de reproducción artística. El problema es que en la primacía de la articulación mimética no están dadas aún las condiciones para develar la trama, con lo que se posterga, o más bien se omite, la irreductibilidad de lo propio del acontecimiento.

tecimiento del arte. Hablamos de propiedad no como una búsqueda de una esencia del discurso local (el que comúnmente se ha asemejado a lo nativo, a lo folclórico o a lo nacional); sino, por el contrario, a comprender que es *en* el descalce, *en* el desajuste, lo que actuaría aquí como relato diseminante. De esta forma, es mucho más interesante denotar aquí las *fallas* en la transmisión en las vanguardias europeas, en otras palabras, la travesía de su *chilenización*. Discrepo de Richard, quien afirma que

las teorías o movimientos importados actúan –en el contexto latinoamericano– como meros suplementos ortopédicos de una cultura desligada de las confrontaciones de fuerzas capaces de darle relieve textural y densidad histórica a su transferencia de signos. Es así como dicha producción suele agotarse en simples reiteraciones formales o “amaneramientos doctrinales”; en teorías-sustitutos desvinculadas del campo de pugna intelectual en el que conceptos e interpretaciones originalmente debatían sus apuestas valóricas e ideológicas; en fetiches culturales incrustados en una trama de simples retoques ornamentales (41).

Tal vez sean estas las acciones que permitirían –entiéndase la paradoja– el resguardo de “los núcleos de opacidad o resistencia” (en palabras richardianas); o sea, habría en estas fallas la potencia dinámica de superar la pasividad mimética, generando la impertinencia de la hibridez y diversidad, desarticulando las estructuras propias de la vanguardia europeizante.

Referencias

- Barthes, Roland. *¿Por dónde empezar?* Tusquets Editores, 1974.
- Benjamin, Walter. *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*. Taurus, 1999.
- . *Libro de los pasajes*. Akal, 2005.
- Brunner, José Joaquín y Gonzalo Catalán. *Cinco estudios sobre cultura y sociedad*. FLACSO, 1985.
- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Península, 1995.
- De Man, Paul. *La resistencia a la teoría*. Visor, 1990.
- De Micheli, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Alianza, 1984.

- Encina, Francisco. *Historia de Chile desde la prehistoria hasta 1891*. Nascimento, 1940-1952.
- Foster, Hal. *El retorno de lo real*. Akal, 2001.
- Galende, Federico. "Vanguardia política y vanguardia artística. Una tensión sobre la vida". *Revista Teoría del Arte*, nº 23, 2013, pp. 13-26.
- García Canclini, Néstor. *Políticas culturales en América Latina*. Grijalbo, 1987.
- . *Consumidores y ciudadanos, Conflictos multiculturales de la globalización*. Grijalbo, 1995.
- Góngora, Mario. *Ensayo histórico sobre la noción de estado en Chile en los siglos XIX y XX*. Santiago, Universitaria, 1988.
- Gutiérrez, Horacio. "Exaltación del mestizo: La invención del Roto Chileno" *Universum* 25. 2010, Web. 22 feb. 2017. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-23762010000100009>
- Gumucio, Rafael. "Grandezas y miserias de las universidades, una perspectiva histórica". *Polis*, nº 1, 2001, publicado 30 nov. 2012, consultado 30 sep. 2016. <http://polis.revues.org/8278>
- Hobsbawm, Eric. *La era del imperio: 1875-1914*. Crítica, 2009.
- Jocelyn-Holt, Alfredo. *El peso de la noche. Nuestra frágil fortaleza histórica*. Ariel, 1997.
- . *La independencia de Chile: tradición, modernización y mito*. De Bolsillo, 2009.
- Krauss, Rosalind. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza, 1996.
- Larraín, Jorge. "La identidad latinoamericana. Teoría e historia". *Revista Estudios Públicos*, nº 55, inv. 1994, pp. 31-64.
- Marchan Fiz, Simón. *Del arte objetual al arte del objeto*. Akal, 1994.
- . *La estética de la cultura moderna*. Alianza, 1997.
- Mellafe, Rolando. *Historia de la Universidad de Chile*. Ediciones Universidad de Chile, 1992.
- Mena, Filiberto. *La opción analítica en el arte moderno*. Gustavo Gili, 1978.
- Muñoz, Heraldo y Carlos Portales. *Una amistad esquivada. Las relaciones de Estados Unidos y Chile*. Pehuén, 1987.
- Ortiz, Renato. *Mundialización y cultura*. Alianza, 1997.

- Osorio, Hugo. "Teatralidades del Chile post dictatorial de los 90. Gestos, subjetividades y dislocaciones en el Teatro del Silencio 1989-1999". Tesis. Doctorado en Artes Pontificia Universidad Católica de Chile. Doctorado en Investigación en Humanidades, Artes y Educación Universidad de Castilla La Mancha, 2018.
- _____. "Vanguardias y tardovanguardias artísticas en Chile. Un acercamiento al pensamiento estético de Pablo Oyarzún". *Pablo Oyarzun. Reverberaciones*. Editado por Marcos Aguirre y Martín Figueroa. LOM, 2023.
- Oyarzun, Pablo. *Arte, visualidad e historia*. La Blanca Montaña, 1999.
- _____. *Anestésica del ready-made*. LOM, 2000.
- _____. "Cultura, localidad, extrañeza". *Revista Estudios Públicos*, n° 144, prim. 2016, pp. 233-239.
- Palacios Nicolás. *Raza chilena*. Antiyal, 1986.
- Pérez Villalobos, Carlos. "Borges: la lectura como experiencia primordial". Tesis. Doctorado en Literatura Universidad de Chile, 2004.
- Poggioli, Renato, *Teoría del arte de vanguardia*. UNAM, 2011.
- Richard, Nelly. *La estratificación de los márgenes*. Francisco Zegers, 1988.
- Rojas Sergio. "¿Herederos de la discontinuidad?". *Cambio de Aceite*. Editado por Jorge González Lohse. Ocho Libros, 2003, pp. 36-41.
- _____. *Escritura neobarroca. Temporalidad y cuerpo significante*. Palinodia, 2010.
- Subercaseaux, Bernardo. "Caminos interferidos: de lo político a lo cultural. Reflexiones sobre la identidad nacional". *Revista Estudios Públicos*, n° 73, 1999, pp. 150-164.
- _____. *Genealogía de la vanguardia en Chile: (la década del centenario)*. Universidad de Chile, 2000.
- _____. "Políticas culturales en Chile: una perspectiva histórica". *Revista Estudios Públicos*, n° 144, 2016, pp. 205-232.
- Thayer, Willy. "Del aceite al collage". *Cambio de Aceite*. Editado por Jorge González Lohse. Ocho Libros Editores, 2003, pp. 42-59.
- Véliz, Claudio. *La tradición centralista de América Latina*. Ariel, 1984.
- Virilio, Paul. *El arte del motor. Aceleración y realidad virtual*. Manantial, 1996.
- _____. *La velocidad de liberación*. Manantial: 1997.