

EN TORNO A LAS CIENCIAS SOCIALES: SABERES REGULADORES Y POÉTICAS DE LA CRISIS*

Nelly Richard**

Este texto presenta un punto de vista sobre los desacuerdos entre el discurso sociológico y el pensamiento estético-crítico en claves de análisis local y se sitúa, para ello, en el contexto del debate cultural chileno de la década de los años ochenta. Toma como referencia una escena artística que, con sus poéticas del desarreglo, buscó trastornar la razón social y sus saberes constituidos.

This paper states a point of view on disagreements between sociological discourse and aesthetic-critical thought in local analysis keys, placed in the Chilean cultural debate context of the 1980s. As a reference, it takes an artistic scene that, with its poetics of disorder, sought to upset social reason and its constituted knowledgements.

Palabras clave: Ciencias sociales, "Discurso de la crisis", escena de avanzada, "Humanismo crítico".

* Versión revisada del capítulo "En torno a las ciencias sociales; líneas de fuerza y puntos de fuga", de *La insubordinación de los signos; cambio político, transformaciones culturales, poéticas de la crisis*, Santiago, Cuarto Propio, 1994.

** Licenciada en Literatura Moderna (Universidad París IV-La Sorbonne). Directora de la Revista de Crítica Cultural (Santiago de Chile) y del Diplomado en Crítica Cultural (Universidad Arcis). Directora del programa "Postdictadura y transición democrática en Chile" de la Fundación Rockefeller (1997-2000). Directora de la serie "Crítica y ensayos" de la Editorial Cuarto Propio en Santiago de Chile. Ganadora de la beca Guggenheim en 1996. E-mail: revista@entelchile.net

Las frecuentes relaciones de malestar y conflicto entre el discurso sociológico y el pensamiento estético-crítico parecen reconfirmar la opinión de Pierre Bourdieu según la cual “la sociología y el arte no se llevan bien”¹. La razón principal que da Bourdieu para explicar estos desencuentros es la del choque entre dos miradas sobre el arte, incompatibles entre sí: por el lado de los artistas, predominaría el idealismo de una visión sagrada del arte (trascendencia, misterio, soledad, inspiración, etc.) mientras que, por el lado de los sociólogos, tiende a operar un racionalismo científico que traduce –y reduce– al funcionalismo del dato objetivo esa creencia de los artistas en la inmaterialidad del arte. Pero así presentada, la razón de Bourdieu no basta para dar cuenta de más complejos desacuerdos: los que siguen oponiendo estética y so-

ciología, incluso en el caso de un arte crítico que ha renunciado a la idealidad pura del recogimiento y a su metafísica de la contemplación. Me gustaría comentar estos desacuerdos entre el discurso sociológico y el pensamiento estético-crítico en claves de análisis local, situándome en el contexto del debate cultural chileno de la última década y tomando como referencia una escena artística que, con sus *poéticas del desarreglo*, buscó trastornar la razón social y sus saberes constituidos.

Por una parte, el prestigio académico de las ciencias sociales chilenas (un prestigio ganado –dentro de Flaco– por autores como José Joaquín Brunner y Norbert Lechner, entre otros) y, por otra, la complejidad y la audacia de las reformulaciones socio-estéticas elaboradas por la Escena de Avanzada en Chile durante los mis-

mos años en que las ciencias sociales confeccionaban sus teorías sobre autoritarismo y redemocratización, contribuyen a dimensionar muy ejemplarmente el significado de los conflictos que se dieron entre sistemas de conocimiento y registros de experiencia, entre saberes regulares y saberes irregulares, entre bordes de experimentación y fuerzas de demostración, entre marcos de contención disciplinaria y desbordes de géneros.

La nueva escena de pensamiento crítico

Violencia represiva y censura ideológica, durante la dictadura en Chile, alteraron fuertemente las condiciones de producción y circulación del saber que, hasta 1973, estaban garantizadas por el prota-



Pedro Figari (Uruguay, 1861-1938), Los amores de Indalecio, s.f., plumilla/papel

gonismo académico del circuito universitario chileno; un circuito que, en los años sesenta, armaba el paradigma de la vida intelectual asociada a la imagen del pensador, del ideólogo, como agente de cambio social y político movilizadopor el cambio revolucionario. La Universidad, intervenida por la toma de poder militar, perdió su rol de conducción nacional en el debate de ideas mientras tenía lugar, en sus extramuros, el explosivo surgimiento de lo que Rodrigo Cánovas llamó un “discurso de la crisis”² que se confrontó a la exterioridad viva, desamurallada, de los procesos y sucesos negados por la clausura universitaria de los años de la dictadura. Alrededor de la Escena de Avanzada, se desató una escritura crítica cuyo movimiento de combate –urgido y urgente– le exigía a la teoría deshacerse de la neutralidad expositiva de los metalenguajes científicos y liberarse, también, de los tecnicismos del saber académico. El nuevo discurso –“que tuvo su expresión militante en un grupo de artistas plásticos y su adhesión a ciertos círculos de filósofos y literatos”³– acompañó, a partir de 1977, el trabajo de obras empeñadas en el desmontaje formal de las ideologías artísticas y literarias de la tradición cultural. Preocupado de recalcar la materialidad del significante (visual, textual) como plano y secuencia de crítica del significado, el nuevo discurso de la Escena de Avanzada fue explorando bordes de pensamiento que manifestaban un deseo de experimentación con el sentido más que de interpretación del sentido.

Este nuevo “discurso de la crisis” circuló como “el referente teórico-informal en que se expresa(ba)n direc-

ciones transdisciplinarias que la institucionalidad académica omite o relega a sus márgenes interiores: Benjamin, el psicoanálisis, la semiología, el postestructuralismo, el deconstruccionismo”⁴. Pero ni Benjamin, ni Freud, ni Nietzsche, ni Derrida circulaban, en el dispositivo de textos de la Avanzada, como citas-fetiches del saber filosófico de la cultura metropolitana, sino como piezas a reensamblar que se conectaban trágicamente con violentos estratos psicosociales de la realidad chilena, movilizandoenenergías de sentido que nacían de las junturas y entrechocamientos de lo disímil. Las teorizaciones heterodoxas del “discurso de la crisis” desacotaron las marcas de los saberes reservados para cruzar –transdisciplinariamente– las fronteras de pensamiento crítico y vagar fuera de las acumulaciones del conocimiento universitario protegidas por el culto de la especialización académica.

Los textos del nuevo discurso crítico chileno armaban y desarmaban los saberes tradicionales con la ayuda –cortante– del procedimiento de la cita que, en semejanza a cómo se usaba en el arte y la literatura de la Escena de Avanzada, pasó a ser una técnica capaz de resignificar, con base en interrupciones y discontinuidades, una cultura hecha pedazos. La cita permitía reciclar orígenes y filiaciones en una mixtura de procedencias y traslados intertextuales de lenguajes en préstamo. La cita ponía también en escena los montajes del sentido (asociaciones-disociaciones y combinaciones), sin ocultar nada de sus asperezas en tiempos de fraccionamientos y cortes de la materia histórico-social. La cita servía para hacer tajos en el cuerpo de los enunciados, volviendo palpables

las heridas dejadas en el saber por la desestructuración de los marcos de experiencia y comprensión del universo chileno. Mientras la cultura oficial hablaba la lengua de la razón totalitaria, del Todo indeseable de la clausura represiva, la cita artística y crítica trazaba hendiduras y rasgaduras en la cara de ese Todo, des-trozando sus verdades presuntamente enteras y multiplicando los trozos que un pensamiento en acto recombinaba en desorden de piezas y sentidos. Los textos de la Avanzada exacerbaban las técnicas de collage/montaje para quebrar la linealidad forzada de un sentido programado autoritariamente con base en imágenes falsas de coherencia enunciativa. Heterogeneidad y diseminación fueron las marcas que develaban un sentido “abierto a la contingencia, quebrado en la coyuntura” (Oyarzún), gracias a la cita y el fragmento que reintroducen en el interior de los enunciados todas las contrariedades que accidentan y desestabilizan el supuesto de la armonía trascendente de la forma. Los textos de la Avanzada recordaban las convulsiones del entorno con sus trastocamientos de enunciados, la violencia de sus cortes y añadiduras, la materialidad bruta de los roces y fricciones de corpus y superficies: el choque de fuerzas irruptivas y disruptivas cuyas sacudidas negaban la posibilidad de abismarse tranquilamente en la interioridad del sentido.

El “discurso de la crisis” de la Avanzada transitó por ese campo de intersecciones de saberes mutilados y de disciplinas rotas por el indisciplinamiento de los géneros, en el que el amalgamaje de “vida y obra

(artística y teórica)” se revestía de “la transgresión y la marginalidad (sexual, lingüística y simbólica)”⁵. Esta dislocada marginalidad teórica violentó el discurso de lo medible y de lo calculable que, durante los mismos años, profesaban las ciencias sociales que buscaban mantener el *control del sentido*, apoyadas en las reglas de demostración objetiva y en el realismo técnico de un saber eficiente que se reorganizó en función del mercado científico-financiero que iba a decidir su aceptación internacional; un mercado que tiene “en la procesadora de palabras su apoyatura técnica” y que erige triunfalmente el *paper* como “la carta de presentación” comunicacional de “un nuevo pragmatismo (que) se ha atrincherado en el lenguaje para despotenciar sus aspectos críticos y ficcionantes en función de su manipulación serial y abstractiva”⁶.

Desvíos y desviaciones

Las prácticas de la Escena de Avanzada, restringidas a públicos minoritarios, “se desplazaban conscientemente hacia los márgenes de la cultura, incluso alternativa, a fin de hacer allí su búsqueda en la frontera de la comunicación y de la experiencia personal”⁷ mientras que las ciencias sociales, “no oficiales, excomulgadas, expulsadas de las universidades”⁸ que formaban parte del movimiento alternativo, “buscaban reconectarse con la opinión pública

y con los mecanismos de influencia intelectual –revistas, academias, foros públicos, embajadas, partidos políticos, redes de prestigio internacional y local–”⁹. Lo disperejo de estos soportes de operación daba cuenta de las posiciones asimétricas que ocupaban respectivamente la Escena de Avanzada y las ciencias sociales en el mapa de la recomposición socio-cultural. Pero ese dato quizás no bas-

prestigio académico-nacional desde donde seguir construyendo medios profesionales de racionalización del mundo social y político. Se caracterizó también por haber remodelado una nueva sensibilidad teórica que contrastaba fuertemente con las tendencias funcionalista y marxista que dominaban, hasta entonces, la tradición institucional de las ciencias sociales latinoamericanas. Esta nueva

sensibilidad teórica – expresada sobre todo por autores como Brunner y Lechner– respondía a los cambios marcados por “la puesta en duda de los grandes proyectos de modernización que constituyeron la materia básica de consumo simbólico-político en otros tiempos (fueran el desarrollismo, el liberalismo o el socialismo)” y “el desencanto y la desconfianza generados por las rupturas institucionales, los fracasos políticos y los desmembramientos sociales”¹¹. A esta nueva corriente de sensibilidad, Martín Hopenhayn la llama “humanismo crítico”, enfatizando con esta designación el particular modo de la sociología chilena de recurrir a diferentes saberes (sociológicos,

antropológicos, teóricos, filosóficos, etc.) de la cultura contemporánea, para cuestionar las racionalizaciones totalizantes de los esquemas macro-sociales, y para valorar una noción de cultura que abarcaba la formación de memorias, la constitución de identidades y la representación cotidiana de sujetos tramados por múltiples interacciones simbólico-comunicativas.



Cornelis Zitman (Venezuela, 1926), bronce

te para explicar por qué los intercambios teóricos y críticos entre ambos fueron –en los términos expresados por el mismo Brunner– “diversas según los casos y los momentos, siempre tenues, incluso reticentes”¹⁰.

El sector de las ciencias sociales agrupado en torno a Flacso no sólo se distinguió, en Chile, por su eficiente recuperación de un sitio de

Los cambios de sensibilidad teórica que atravesaron el pensamiento de las ciencias sociales chilenas indican que sus autores compartían con el discurso crítico de la Escena de Avanzada un marco de referencia afín (simplificando: el postmarxismo en las ciencias sociales, el postestructuralismo en la nueva crítica estética), y que estas convergencias de lectura podrían haber alimentado algún tipo de diálogo intelectualmente cómplice en torno a un mismo horizonte de reconceptualizaciones teórico-culturales. Sin embargo, no fue así. Pese a ciertas vinculaciones del sector teóricamente renovado de las ciencias sociales, encabezado por J.J. Brunner, con prácticas de la Avanzada¹², prevalecieron el recelo y la mutua desconfianza.

Los centros de estudios encargados de procesar el análisis cultural

del campo no oficial durante la dictadura, tomando a Ceneca (Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística) como modelo, lo hicieron seleccionando manifestaciones de alcance masivo cuyo sentido – anclado en lo popular– sirviera a la reintegración comunitaria de un cuerpo nacional roto. Esas investigaciones no podían sino marginar de su formato cultural-popular el neoexperimentalismo de la Escena de Avanzada que llevaba grabado el estigma de lo minoritario. Mirado desde las prioridades del compromiso de acción social y de participación masiva, la Escena de Avanzada parecía sólo ser “una experiencia de gueto, alejada de las evoluciones generales del campo, sobrecargada por la convicción de sus propios valores, con tendencia al espíritu de secta, indiferente a sus públicos, con escasa institucionalización”¹³.

Por un lado, la sociología de la cultura le reprochaba a la Escena de Avanzada su reivindicación del margen como un contra-lugar que la excluía del juego de reordenamiento institucional y de mercado que, bajo la retórica de la modernización, comenzaba a dinamizarse en ciertas regiones del paisaje cultural del autoritarismo. La “relación de externalidad (y rechazo) del mercado, la represión y la televisión”¹⁴ que exhibía la Escena de Avanzada, le impedía –según los sociólogos– “encontrar un punto de “salida” hacia nuevos públicos”¹⁵ que rompiera el cerco del ensimismamiento. Por otro lado, artistas y críticos de la Avanzada le reclamaban a la sociología su tendencia a evaluar obras y textos según meros “criterios cuantitativos de recepción o masividad”¹⁶, y acusaban su mirada de ser una “mirada viciada” (G. Muñoz) que, al



José Luis Cuevas, (México, 1923), Police station, técnica mixta/papel, 1968

reeditar las mismas quejas contra el esoterismo de sus textos que las formuladas por el sentido común, se hacía finalmente cómplice de la condena al aislamiento que terminó segregando a las prácticas más innovadoras del período. La Avanzada les reprochaba a las ciencias sociales el hecho de que, “bajo la máscara de un sociologismo funcional que reproducía la lógica de la dominancia”¹⁷, ellas sancionaran como *desviado* su gesto de transgredir la norma de integración sumisa al sistema de consumo artístico y cultural en lugar de valorar su capacidad *desviante*, oblicua: de torsión crítica del modelo de comunicabilidad dominante que las industrias culturales saturan de estereotipos de mercado. Desde el punto de vista de la Escena de Avanzada, las ciencias sociales se mostraban incapaces de juzgar el arte fuera de los criterios de rendimiento y performatividad sociales que miden la eficacia de las prácticas verificando sus resultados dentro de los mezquinos límites de comprobación numérica fijados por una lógica cuantitativa; una lógica de “capitalización de la producción cultural” que tiende a creer que “la obra de arte es una mercancía” regulada por “la racionalidad del mercado y los circuitos comerciales”¹⁸. Los intelectuales de las ciencias sociales no se arriesgaron a valorar el gesto crítico de la Escena de Avanzada que buscaba renovar los imaginarios del arte, abriendo una brecha hacia las zonas más obturadas de la experiencia simbólica del Chile de la represión. De haberse atrevido a recorrer con los artistas esta brecha, los científicos sociales de Flasco podrían haber colaborado en extender los límites del debate sobre *neovanguardia* y *crítica postvanguardista*, sobre *rupturas estéticas* y

mercado cultural, que las prácticas de la Avanzada generaron con inusitado vigor en Chile.

La mirada de las ciencias sociales y sus puntos ciegos

La gestualidad insurgente de la Escena de Avanzada operaba “desde la dispersión, desde la pulsión, desde la aniquilación de la unidad”¹⁹, mientras las ciencias sociales debían cumplir con los requisitos de un discurso financiado por las agencias internacionales que esperaban de ellas consideraciones útiles sobre la dinámica social y política de procesos que debían ser necesariamente reconstituyentes de sujetos ya que preparaban el juego de los actores que iban a protagonizar la transición democrática; un discurso, entonces, que no podía sino marginar de su campo de investigaciones pagadas, el análisis de los sobregiros de lenguaje e identidad que la Escena de Avanzada practicaba como *excedente* a través de obras cuyo derroche de figuratividad (alegorías y metáforas) perturbaba la economía del cálculo de las razones instrumentales. El gesto de la Avanzada de querer “alcanzar el temblor del acontecimiento estetizado” (G. Muñoz), desbordaba la lógica explicativa del sociologismo funcional que sólo perseguía razones para traducir lo social a *datos*, mientras las obras buscaban, ellas, hacer reventar esos datos en la “producción, multiplicación y despliegue de un síntoma”²⁰ transfigurado por máscaras y estilos.

Tantos desencajes de códigos complicaron la voluntad demostrada por la sociología de *ordenar categorías* y de *categorizar desórdenes* en una lengua segura que reenmar-

cara *la crisis de sentido* en un cuadro general de disciplinamiento del *sentido de la crisis*. Dicho cuadro general se compuso y se impuso en Chile porque no había “otro esquema en el espectro de la ‘intelligentzia’ criolla con semejante vigencia, semejante aparato de influencias o parecido abarcamiento de temas y problemas”²¹. La voluntad de abarcamiento y síntesis que implicaba dicho esquema llevó las ciencias sociales a realinear lo anti-lineal; a someter las vueltas y rodeos de un decir en trance a la direccionalidad reordenadora de una razón científica que obedece a “una determinada comprensión implícita de lo histórico, que lo piensa desde la matriz de lo social y a ésta, a su vez, como relevo de la matriz política”²².

Es cierto que Flasco y Ceneca se impusieron en toda América Latina como los centros de investigación sociológica que efectuaron el más extenso relevamiento de la cultura alternativa en países sometidos al poder autoritario. Pero es también cierto que las cuentas y los recuentos que sus instituciones sacaron de estos relevamientos nos dicen que “la versión que las ciencias sociales dan de nuestra historia no nos habla únicamente de ésta, sino también –y quizás más que nada– de ellas mismas, de su urgencia por recomponerse, de su voluntad por preservar y redefinir el puesto de dominancia en el discurso nacional que habían alcanzado a partir de la década del 60”²³, y que luego fue desarticulado por el golpe militar. Las ciencias sociales chilenas retomaron ese puesto de dominancia desde el cual tiraron línea para describir y explicar la serie de procesos vividos bajo la dictadura, confiadas

en el apoyo de un “paradigma sociológico para el análisis de la cultura (que) ofrece una caracterización macrosocial de las formas modernas de producción, comunicación y consumo, las que se realizan bajo las leyes de mercado y alcanzan a públicos masivos”²⁴. Ese es el paradigma que la Escena de Avanzada desestabilizó al abrir puntos de fuga y clandestinaje en el cuadro de racionalizaciones técnicas de la sociología; al llenar de turbulencias de sentido las pautas reguladoras de la abstracción científica.

Las tensiones producidas entre las macro-racionalizaciones de la sociología (una sociología que “se imaginó a sí misma como predilecta de la razón e intentó, desde Comte hasta Marx, organizar el mundo de acuerdo a la razón de los filósofos”)²⁵ y las micropoéticas narrativas y visuales de la Escena de Avanzada, marcaron una instancia crítica profundamente original desde el punto de vista del debate latinoamericano sobre modernidad y posmodernidad. Si bien una parte de las ciencias sociales chilenas asumían la crítica posmoderna a los macrorrelatos globalizantes de la modernidad y la necesidad de desconfiar de toda sistematicidad absoluta, ellas necesitaron hacer confiable el relato de su desconfianza (validándolo dentro del campo de conocimiento de un saber acreditado por las reglas de competencia del léxico académico-profesional), mientras que el arte y

la literatura podían darse el lujo de preferir las ubicaciones estratégicas de sujetos y objetos limítrofes, ajenos a las hegemonías de conocimiento selladas por diplomas de obediencia disciplinaria. Cuando las ciencias sociales se vieron enfrentadas a las vueltas y revueltas con las que la Escena de Avanzada se demarcó de los lenguajes rectos de la modernidad, estas mismas ciencias sociales prefirieron



Juan Antonio Roda (España, 1921-2003), Retrato de un desconocido, 100 x 21 cm, aguafuerte, 1971

cuidarse de tal aventura refugiándose tras la pantalla casi incambiada de una “metodología cuantitativa” que traza “un esquema estadístico del desarrollo global” de las transformaciones culturales²⁶. Pese a su reclamo formal contra las abstracciones totalizantes del cientificismo ligado

a la racionalidad moderna, las ciencias sociales dejaron escaso lugar para que “observaciones *no sistemáticas* de los significados que los procesos tienen para los sujetos” pudieran desafiar “las interpretaciones consuetudinarias en el análisis macro” y renovar así las condiciones de lectura determinadas por su “enmarque globalizador”²⁷. Tendieron, más bien, a relegar lo extrasistemático (lo que no se dejaba clasificar por sus saberes integrados) a márgenes de irrelevancia. Por mucho que llevaran la delantera en la tarea de revisar críticamente los temas que le habían dado origen y fama a su empresa intelectual (modernización, desarrollo, etc.), “las hipótesis y las líneas argumentales” desarrolladas por las ciencias sociales chilenas siguieron apoyándose en “la captación cuantitativa de las tendencias prevaletentes de la modernización”²⁸ y en los repertorios técnicos convencionales por el mercado de las especializaciones.

Es por todo eso que la sociología chilena de los ochenta pudo “parecer moderna, demasiado moderna” a ojos de la Escena de Avanzada que realizaba, desafiante, “una crítica de elementos claves de la modernidad, tales como: el rechazo de la reducción de la verdad a un grupo de poder, incluidos los intelectuales reconocidos por algún mecanismo institucional; la desconfianza en el poder de la razón analítica; la ruptura frente a las pretensiones del lenguaje discursivo; la crítica de lo

meramente denotativo y del léxico especializado de una disciplina determinada”²⁹.

Lo que los mismos científicos sociales retrataron como una de las posturas determinantes de la Escena de Avanzada, a saber, su “inagotable actividad reformuladora de signos, continuamente permeada por la crítica de las representaciones”³⁰, no se limitó sólo a desmontar la discursividad oficial del poder autoritario y los estereotipos ideológicos del testimonialismo contestatario. Su pasión del desmontaje crítico traspasó en muchos sentidos el límite coyuntural del referente “Dictadura”. El minimalismo de la rotura y del fragmento sintácticos que se oponían a la épica del metasignificado armaron un escenario de desarme en el que vocabularios en miniatura acusaban la caída de las significaciones globales, el fracaso de las abstracciones totalizantes, la desorientación y el extravío de las perspectivas generales basadas en puntos fijos y líneas rectas. Estas señales de reforma del pensar crítico gestadas por la Escena de Avanzada bajo la dictadura, definieron mezclas teóricas y culturales que ya anticipaban las flexiones del debate posmoderno (heterogeneidad, fragmentación, descentramiento, alteridad, pluralidad, etc...) que retomaron después las ciencias sociales. Al no prestarles suficiente atención teórica a estas mezclas hechas desde el arte, las ciencias sociales desaprovecharon el potencial crítico de una escena de discursos que fue la que dibujó el “antecedente de la discusión actual sobre posmodernidad” poniendo en evidencia el antecedente de cómo “el arte vivió antes que ningún otro saber en Chile (ciencias políticas y

sociales) la caída del sujeto utópico y el descubrimiento del carácter heterodoxo y fragmentario de la experiencia cotidiana”³¹; un antecedente que debería haberse incorporado al debate cultural del socialismo democrático en respuesta a la crisis de las racionalidades políticas tradicionales.

Las operaciones semi-periféricas de la Escena de Avanzada que proyectaban “un gesto oblicuo a una cierta economía, una sombra ilógica de una cierta lógica dominante” (G. Muñoz) desplegaron condiciones productivas que sirven para revisar el monopolio de lectura detentado por las ciencias sociales en Chile desde el conflicto entre, por un lado, los saberes pertinentes de la sociología y, por otro, los lenguajes impertinentes de la Avanzada que transgredieron los encuadres demostrativos del marco sociológico. Por mucho que las ciencias sociales –apoyadas en un conocimiento garantizado por reglas de tecnicidad profesional– hayan desconfiado sistemáticamente de los saberes *fuera de contrato* de la Avanzada, debe reconocerse que es la creatividad dispersa de estos saberes informales –desgarantizados– la que fue capaz de modular *anticipadamente* el modo en que las roturas simbólicas y expresivas de la memoria irían a simbolizar después, en la transición democrática, lo excluido por la máquina del consenso oficial.

Citas

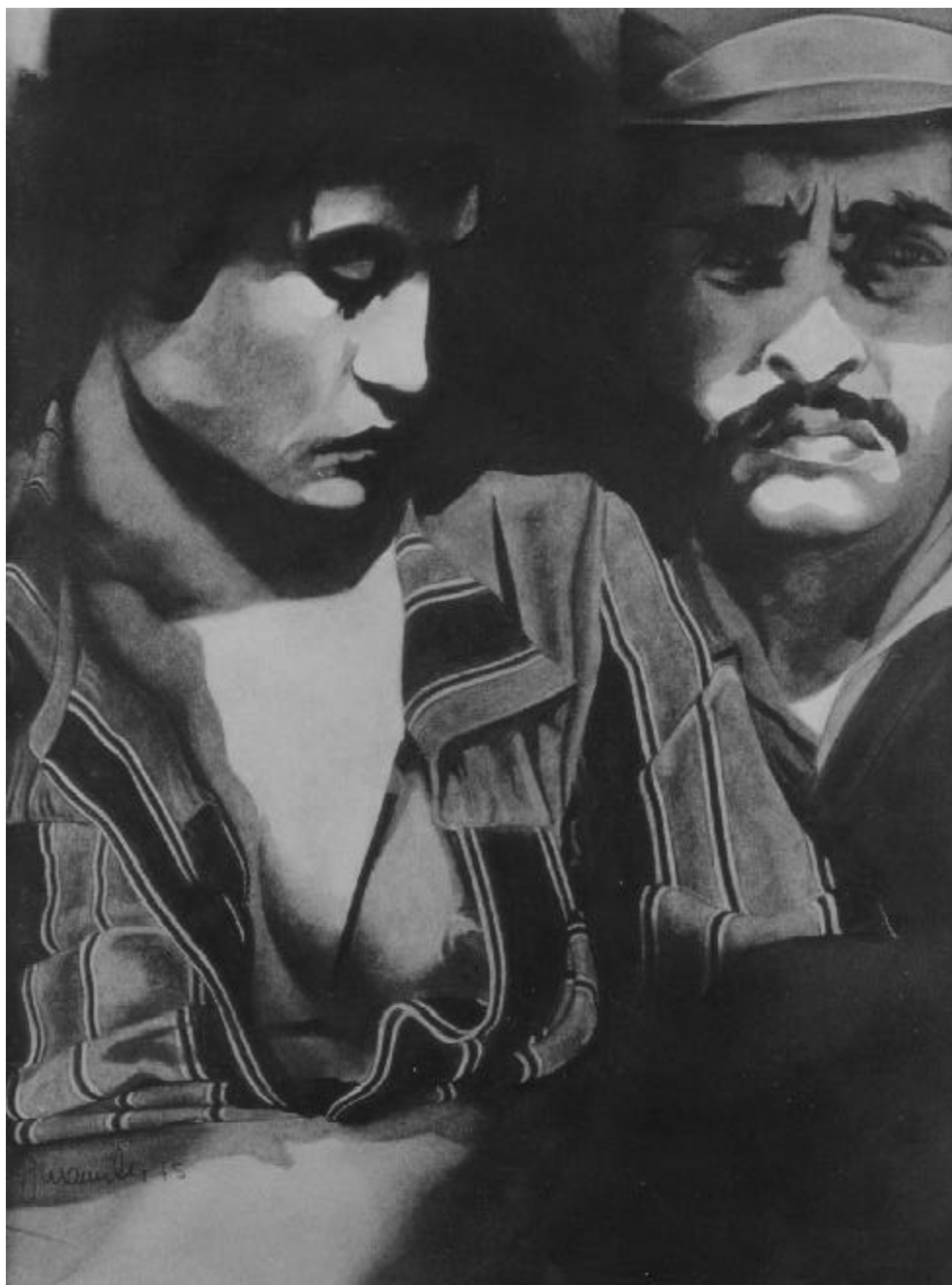
1 Pierre Bourdieu, *Sociología y cultura*, México, Grijalbo, 1990, p. 225.

- 2 Rodrigo Cánovas, “Hacia una histórica relación sentimental de la crítica literaria en estos reinos”, en: *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, septiembre, 1990, p. 165.
- 3 *Ibid.*
- 4 Pablo Oyarzún, “Arte en Chile de treinta años”, en: *Official Journal of the Department of Hispanoamerican Studies*, University of Georgia, 1988.
- 5 Cánovas, *Op. cit.*, p. 165.
- 6 Ricardo Foerster, “El encogimiento de las palabras”, *Revista de Crítica Cultural*, No. 2, Santiago, noviembre 1990.
- 7 José Joaquín Brunner, “6 preguntas a José Joaquín Brunner”, en: *Revista de Crítica Cultural*, No. 1, Santiago, mayo 1990.
- 8 *Ibid.*
- 9 *Ibid.*
- 10 *Ibid.*
- 11 Martín Hopenhayn, *El humanismo crítico como campo de saberes sociales*, Santiago, Documento Flacso No. 445, abril 1990, p. 1.
- 12 En el caso de J.J. Brunner, y bajo su dirección en Flacso, se tejieron algunos nexos con la Avanzada, tal como consta en la publicación del Documento Flacso No. 46, enero 1987: *Arte en Chile desde 1973; “escena de avanzada y sociedad”*, que recoge la experiencia de un seminario (integrado por críticos, filósofos, sociólogos, etc.) en torno a la publicación de *Margins and Institutions; art in Chile since 1973*. También debe mencionarse el interés de Brunner en la obra de Raúl Zurita (quien, por lo demás, prologó su libro *La cultura autoritaria en Chile*) y la colaboración del mismo Brunner a la publicación *Desacato* (Santiago, Francisco Zegers Editor, 1986) sobre la obra de Lotty Rosenfeld.
- 13 José Joaquín Brunner-Alicia Barrios-Carlos Catalán, *Chile; transformaciones culturales y modernidad*, Santiago, Flacso, 1989, pp. 155/156.
- 14 José Joaquín Brunner, “Campo artístico, escena de avanzada y autoritarismo en Chile”, en: *Arte en Chile desde 1973*, p. 55.
- 15 *Ibid.*
- 16 Gonzalo Muñoz, “Manifiesto por el claroscuro”, en: *Arte en Chile desde 1973*, p. 55.
- 17 *Ibid.*

- 18 Norbert Lechner, "Desmontaje y recomposición", en: *Arte en Chile desde 1973*, p. 29.
- 19 Eugenia Brito, *Campos minados*, Santiago, Cuarto Propio, 1990, pp. 12-13.
- 20 Gonzalo Muñoz, "El gesto del otro", en: *Cirugía plástica*, Berlín, NGBK, 1989, p. 23.
- 21 Pablo Oyarzún, "Crítica; historia" en *Arte en Chile desde 1973*, p. 47.
- 22 *Ibid.*
- 23 *Ibid.*
- 24 Néstor García Canclini, "Los estudios culturales de los 80 a los 90" en *Punto de vista*, No. 40, Buenos Aires, septiembre 1991.
- 25 J.J. Brunner en: *Revista de Crítica Cultural*, No. 1.
- 26 García Canclini, *Op. cit.*
- 27 *Ibid.* (el resaltado es mío).
- 28 *Ibid.*
- 29 Martín Hopenhayn, "¿Pero qué tienen contra los sociólogos?", en: *Arte en Chile desde 1973*, p. 94.
- 30 Brunner-Barrios-Catalán, *Op. cit.*, p. 154.
- 31 Rodrigo Cánovas, "Del debate feminista", en: Suplemento Literatura y Libros del diario *La Época*, Santiago, marzo 1993.



Óscar Jaramillo, s. t., 45 x 32 cm, lápiz-trementina/papel, 1975



II