

Artículo Original

Movilización, crítica y resistencia: el caso del Colectivo Acciones de Arte (C.A.D.A.) en Chile

Mobilization, criticism and resistance: the case of Colectivo Acciones de Arte (C.A.D.A.) in Chile

Felipe Adrián Ríos Baeza

Correspondencia:

felipe.rios@anahuac.mx
Profesor Investigador de la
Universidad Anáhuac Querétaro
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9449-4651>

DOI: <https://doi.org/10.63042/vrff7v74>

Fecha de recepción:

10-Marzo-2026

Fecha de aceptación:

02-Junio-2026

Resumen

Este artículo analiza el trasfondo y legado estético-político del Colectivo Acciones de Arte (C.A.D.A.) en Chile, entre 1979 y 1985, en diálogo con el ciclo de movilizaciones conocido como las Jornadas de Protesta Nacional (1983-1986). Se sostiene, bajo tres premisas, que la intervención artística puede canalizar el descontento social al dotarlo de un lenguaje y de imaginarios compartibles; que la disputa del espacio público constituye una condición de posibilidad tanto para la protesta como para la acción cultural bajo dictadura; y que la naturaleza interdisciplinaria del colectivo modeliza una propuesta expresiva capaz de afectar al sujeto creador y al receptor ciudadano. Metodológicamente, se propone una lectura focalizada de algunas de las acciones más importantes que C.A.D.A. realizó en esos años, atendiendo a procedimientos, soportes y modalidades de circulación pública. De este modo, se examina cómo estas intervenciones configuraron formas alternativas de enunciación, concebidas para circular públicamente y resonar con los imaginarios de resistencia surgidos bajo la censura y la violencia del Estado. El marco teórico articula las discusiones sobre vanguardias y neovanguardias (Bürger, Neustadt) con nociones filosóficas como “dialéctica negativa” (Adorno) y “crítica” (Foucault), con el fin de comprender la eficacia cultural y política de estas prácticas en la construcción de imaginarios de resistencia.

Palabras clave: C.A.D.A., Jornadas de Protesta Nacional, dictadura chilena, neovanguardias latinoamericanas, arte contemporáneo.

Abstract

This article proposes to analyze the background and aesthetic-political legacy of the Colectivo Acciones de Arte (C.A.D.A.) in Chile between 1979 and 1985, in dialogue with the cycle of mobilizations known as the Jornadas de Protesta Nacional (1983–1986). It is argued, on the basis of three premises, that artistic intervention can channel social discontent by providing it with a shared language and imaginaries; that the contestation of public space constitutes a condition of possibility both for protest and for cultural action under dictatorship; and that the interdisciplinary nature of the collective shapes an expressive proposal capable of affecting both the creative subject and the citizen as recipient. Methodologically, a focused reading is proposed of some of the most significant actions carried out by C.A.D.A. during those years, with attention to their procedures, media, and modes of public circulation. In this way, the article examines how these interventions configured alternative forms of enunciation, conceived to circulate publicly and resonate with the imaginaries of resistance that emerged under censorship and state violence. The theoretical framework brings together discussions on the avant-garde and neo-avant-garde (Bürger, Neustadt) with philosophical notions such as “negative dialectics” (Adorno) and “critique” (Foucault), in order to understand the cultural and political efficacy of these practices in the construction of imaginaries of resistance.

Keywords: C.A.D.A., Jornadas de Protesta Nacional, Chilean dictatorship, Latin American neo-avant-gardes, contemporary art.

Derechos de autor 2026 Los autores conservan el copyright de sus artículos publicados en Regiones y Desarrollo Sustentable, los cuales se distribuyen bajo la licencia Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0). Esto permite su uso, distribución y adaptación siempre que se otorgue el crédito correspondiente al autor original y se indique que el artículo fue publicado por primera vez en Regiones y Desarrollo Sustentable. Nuestra política cumple con los estándares del Directorio de Revistas de Acceso Abierto (DOAJ), promoviendo el acceso abierto y derechos de uso claros.

Introducción

En 1983, el oficialismo celebraba en Chile la primera década de la instauración de un régimen militar fuertemente represivo y autoritario. El 11 de septiembre de 1973, las fuerzas armadas y del orden habían destituido de la presidencia a Salvador Allende Gossens, reclamando para sí una soberanía que pensaban vulnerada tras la experiencia socialista de la Unidad Popular (1970-1973). Con la prensa interna censurada y una escasa cobertura internacional que denunciara la sistemática violación a los derechos humanos en el país, la dictadura de Augusto Pinochet Ugarte intentaba en 1983 legitimar su continuidad a través de una narrativa acomodaticia y un discurso unívoco: la supuesta estabilidad económica tras el experimento neoliberal de los llamados “Chicago Boys”.¹

Sin embargo, ese mismo año se hizo más evidente una discrepancia entre la versión oficial de los hechos y la realidad social. La crisis petrolera de 1979 repercutió en un Chile donde los programas públicos y las medidas de amortización se habían debilitado debido a la privatización de empresas y a la entrega de los recursos naturales al capital extranjero. En 1982, el Producto Interno Bruto (PIB) del país se redujo un 14.3%, mientras que la tasa de desempleo alcanzó el 23.7% (Cortés Douglas, 1983; Marcel y Naudon, 2016; Rosende Ramírez, 1988). Detrás de estas cifras, lo que se visibilizó, ya sin posibilidad de ocultamiento mediático, fue la realidad de familias de clase media y media alta con sus bienes embargados en la calle, y la crítica situación en las poblaciones, cuyo número de integrantes aumentó. Esto suscitó la aparición de solidarias “ollas comunes”, incluso para asalariados y personas de otros estratos sociales.²

¹ Los “Chicago Boys” fue un grupo de economistas chilenos formados en la Universidad de Chicago y que, avalados por la dictadura de Pinochet, diseñaron e implementaron una serie de agresivas reformas neoliberales: apertura comercial acelerada, privatizaciones, desregulación financiera, debilitamiento sindical y una participación cada vez más reducida del Estado en los mercados. En un primer momento, esas medidas produjeron una sensación de “bienestar” y modernización entre los chilenos, al contar con bienes importados más baratos, expansión de crédito y aparente reducción de inflación. Sin embargo, el endeudamiento y la especulación terminaron repercutiendo en una crisis que volatilizó el valor del peso, lo que produjo quiebras de empresas y desempleo masivo (Edwards, 2024; Fuentes, 2021).

² Al respecto, puede consultarse el libro de Schkolnik y Tekelboim (1988), *Pobreza y desempleo en poblaciones. La otra cara del modelo neoliberal*: “La falta de ingresos genera transformaciones en la vida doméstica; se incorporan al mercado del trabajo otros miembros de la familia; se llevan trabajos remunerados al hogar; se reciben allegados para compartir los gastos, a la vez que aumenta el trabajo doméstico para poder ahorrar. Confeccionar ropa, cocinar a leña, hacer el pan en la casa, tener gallinas, huertos, ‘colgarse’ de las líneas eléctricas para no pagar la luz, etc., son otras manifestaciones del mismo efecto de cambio. También es posible constatar un aumento de las demandas realizadas a instituciones no gubernamentales, en especial a organismos

En este contexto, desde mayo de 1983, las primeras y espontáneas movilizaciones populares que buscaban hacer patente el descontento social por las graves consecuencias tras la crisis económica, comenzaron a encontrar resonancia en coaliciones mayores, como la Confederación de Trabajadores del Cobre, y luego en la Alianza Democrática y el Movimiento Democrático Popular (primeras agrupaciones políticas tras la instauración de la dictadura). Se iniciaron, entonces, las llamadas Jornadas de Protesta Nacional, que mantuvieron en jaque al gobierno militar hasta 1986. Como explica Lúnecken (2000):

Durante la primera etapa, las once protestas que se desarrollaron, aun cuando mostraron diferencias significativas en cuanto a su convocatoria, organización, formas de lucha y de expresión, tuvieron un denominador común: se basaban en la visión del inminente término del régimen y en la idea de su fracaso. (p. 45)

De este modo, el descontento social ante las condiciones de pobreza se volvió, durante la década de 1980, en una lucha política organizada que tendría involucrado un entorno artístico muy particular. Es en 1983, coincidentemente, cuando algunos muros de Santiago amanecieron con una pintada, de apariencia sencilla pero que entrañará importantes consecuencias simbólicas para los futuros movimientos sociales chilenos: “No + ____”. La intervención se la adjudica Colectivo Acciones de Arte (C.A.D.A.), grupo formado en 1979 por el sociólogo Fernando Balcells, los artistas visuales Lotty Rosenfeld y Juan Castillo, y los escritores Diamela Eltit y Raúl Zurita. “No + ____” se proponía como un prefijo para que cualquier ciudadano pudiera completarlo según su reflexión y sentir. De esta manera, la fórmula comenzó a ofrecer un cauce simbólico para la expresión del descontento, y emergieron frases como “No + hambre”, “No + tortura”, “No + violencia” y, evidentemente, “No + Pinochet”. Explica la propia Eltit (2019):

Desde luego, el No+ de 1983 fue, desde mi perspectiva, el momento más emocionante e inclusivo de la obra CADA. Proliferó y lo hizo a un nivel asombroso hasta convertirse en un signo social que todavía invoca. Pero el No+ del 83 marcó un momento liberador en el interior de la dictadura misma y puso al ciudadano

de Iglesia, para obtener ayuda en especies o dinero, así como de la participación en organismos de auto-ayuda, organizaciones vecinales de consumo, ollas comunes, ‘pollas’ y rifas de alimentos y dinero, etc. Todas estas actividades y conductas, tendientes a generar ingresos o a reducir gastos, constituyen, a nuestro modo de ver, estrategias de sobrevivencia popular” (p. 33).

en el centro de la escritura. Fue esa, la escritura anónima y ciudadana, la que le dio sentido a los años CADA en aquella parte que quiso interrogar la relación arte-política. Porque se deslizó de un colectivo artístico que pensó esa forma participativa hasta un colectivo social que la activó en todas y cada una de las dimensiones. (párr. 25)

Con el fin de interrogar la relación entre arte y política en dicha coyuntura, este artículo busca analizar el trasfondo y la propuesta del C.A.D.A. entre 1979 y 1985, bajo tres premisas: en primer lugar, que una práctica artística coadyuva a canalizar el descontento social, proporcionándole un lenguaje particular (mismo que absorbe, pero se desvía, de las vanguardias), dotando a la movilización de un imaginario propio; en segundo lugar, que así como es menester de otros gremios y coaliciones, el colectivo de arte requiere disputarle al régimen militar el espacio público y de este modo recuperarlo para la ciudadanía;³ y, en tercer lugar, que la naturaleza interdisciplinar del grupo favorece la construcción de una propuesta artística que, originada inicialmente en el colectivo, afecta tanto al sujeto que la crea como a quien la experimenta. Años después, reflexionará Eltit (2000):

El CADA buscó convertir a la ciudad en una metáfora. Materializó, mediante gestos sucesivos, el hambre de la ciudad, es decir, el imperativo de instalar una nueva circulación cuyos flujos removieran el militarismo que controlaba, con persistencia cruel, aquellos cuerpos ciudadanos reprimidos o agobiados por los violentos aparatajes sociopolíticos con los que la dictadura chilena ensayaba sus límites. (p. 158)

Bajo este planteamiento, la cuestión que estructura esta investigación es doble: cómo C.A.D.A. traduce el malestar social en dispositivos artísticos sensibles, capaces de circular en el espacio público; y, a la vez, cómo esas operaciones simbólicas contribuyen a reconfigurar modos de enunciación ciudadana en el ciclo de protestas de los años ochenta. Como se verá, durante su vigencia el colectivo se propuso indagar en prácticas donde

³ Afirmará años después Eltit (2000), en *Emergencias: escritos sobre literatura, arte y política*, que: “El CADA buscó convertir a la ciudad en una metáfora. Materializó, mediante gestos sucesivos, el hambre de la ciudad, es decir, el imperativo de instalar una nueva circulación cuyos flujos removieran el militarismo que controlaba, con persistencia cruel, aquellos cuerpos ciudadanos reprimidos o agobiados por los violentos aparatajes sociopolíticos con los que la dictadura chilena ensayaba sus límites” (p. 158).

lo artístico funcionara como laboratorio de lenguaje, visibilidad y participación en las condiciones de censura y violencia estatal aquí comentadas.

Metodológicamente, se propone una lectura focalizada de las acciones más relevantes realizadas por el C.A.D.A., atendiendo a sus procedimientos, sus soportes y sus modalidades de circulación pública. El análisis examina la manera en que estas intervenciones ocuparon y resignificaron distintos espacios de enunciación (la calle, el cielo, el museo, el video y los medios de comunicación), así como los dispositivos mediante los cuales buscaron propiciar la apropiación ciudadana. Según las fuentes, se consideraron también algunas evidencias de recepción y réplica social, especialmente visibles en el caso de “No + ____”. Para ello, se construirá un marco teórico que cruse, por un lado, la discusión sobre vanguardias y neovanguardias (Bürger, Neustadt) y, por otro, algunas nociones de crítica decisivas para comprender su intervención en dictadura: la “dialéctica negativa” (Adorno) y la “crítica” como desujeción, entendida como inservidumbre frente a los discursos de verdad del poder (Foucault). El análisis incorporará, además, algunas categorías provenientes de la teoría de los movimientos sociales (Tilly, Benford y Snow, Melucci), en particular las nociones de repertorio de confrontación, marcos de acción e identidad colectiva. Estas herramientas permitirán precisar el vínculo entre las acciones del grupo y las movilizaciones ciudadanas, sin establecer necesariamente entre ambas una relación de causalidad directa, atendiendo más bien a sus resonancias, procedimientos compartidos y formas de producción simbólica.

Con este andamiaje teórico, se argumenta que C.A.D.A. no solo produce obras o acciones, sino que ensaya formas de reapropiación del espacio público y de cambio de sentido en los significantes que, bajo sus lógicas, la dictadura de Pinochet buscó imponer.

La disputa por los espacios de enunciación

Desde sus primeras performances e intervenciones, el C.A.D.A. buscó generar interrupciones en la historia que la oficialidad pretendía implantar. En consonancia, puede afirmarse que ciertos procedimientos del colectivo se alinearon con algunas prácticas vanguardistas de comienzos del siglo XX, para arrebatárle signos o discursos al régimen militar y devolvérselos a la ciudadanía con una semántica distinta: en algunos casos más crítica, en otros más irónica, pero siempre como un llamado a la conciencia y a la acción.

Si “No + ___” implicaba la invitación al involucramiento del ciudadano (agregar el predicado de la frase), la intervención “¡Ay, Sudamérica!”, de 1981, buscaba resignificar la imagen más traumática presenciada por millones de chilenos pocos minutos antes del mediodía del 11 de septiembre de 1973: los aviones Hawker Hunter de la Fuerza Aérea Chilena atacando el Palacio de La Moneda. Es así como el 12 de julio de 1981, seis aviones contratados por C.A.D.A. sobrevolaron el cielo de Santiago, pero en lugar de bombas dejaron caer 400 mil cuartillas con el siguiente poema:

Nosotros somos artistas, pero cada hombre que trabaja por la ampliación, aunque sea mental, de sus espacios de vida es un artista. / Decimos por lo tanto que el trabajo de ampliación de los niveles habituales de la vida es el único/ montaje de arte válido / la única exposición / la única arte que vive./ Nosotros somos artistas y nos sentimos participando en las grandes aspiraciones de todos,/ presumiendo hoy con amor sudamericano el deslizarse de sus ojos sobre estas líneas./ Ay Sudamérica./ Así conjuntamente construimos el inicio de la obra: un reconocimiento en nuestras mentes;/ borrando los oficios: la vida como un acto creativo.../ Ese es el arte / obra / este es el trabajo de arte que nos proponemos. (C.A.D.A.; como se citó en Sánchez Schwember, 2014, p. 28)

El poema fue importante tanto en esta performance como en la trayectoria misma de C.A.D.A., pues funcionó como declaración de principios y manifiesto. Como se evidencia, su visión del arte implicaba abrir canales de comunicación con la ciudadanía y no sentirse ajena a ella, haciendo un claro llamado a la movilización —de ahí el sentido de algunos versos como: “nos sentimos participando en las grandes aspiraciones de todos”—. Pero la intención del grupo, en los años del denominado “apagón cultural” en Chile (proceso de censura, persecución y desarticulación de la vida artística e intelectual chilena tras el golpe de Estado [Donoso, 2013]), fue también la de provocar un “trabajo de ampliación de los niveles habituales de la vida”, ante la certeza de estar en “el inicio de la obra: un reconocimiento en nuestras mentes;/ borrando los oficios: la vida como un acto creativo”.

Por otro lado, parece claro que este poema/protesta/manifiesto pide ser leído en correspondencia con algunas líneas conceptuales vanguardistas o neovanguardistas que consideran al arte como forma de resistencia en entornos de opresión y autoritarismo. Según

Bürger (2000), las manifestaciones de vanguardia europeas “no solo pretenden romper con los sistemas de reproducción heredados, sino que aspiran a la superación de la institución de arte en general”; lo que “se distingue cualitativamente tanto de la transformación de los procedimientos artísticos como de la transformación de los sistemas de representación” (p. 123). Esto quiere decir que toda vanguardia trasciende el “producir” objetos de arte bajo unas premisas, haciendo que cada objeto entrañe, en su elaboración y propuesta, una idea suplementaria y distinta del arte habitual (en el caso que aquí se convoca, un arte como reacción social y política). Se piensa, de este modo, en un arte que promueva cruces interdiscursivos, trascendiendo la esfera meramente contemplativa de la estética clásica. Para Bürger (2000), esto se logra destruyendo “el concepto tradicional de obra orgánica” (p. 116). Es decir, si un artista clásico asume los materiales como portadores de significados, un vanguardista arrancará dichos materiales de los contextos donde cumplen una función (una estatua de mármol, un trozo de papel de periódico, una escena en una película), vaciando el signo de significado para proporcionarle otros posibles.

Asimismo, Neustadt (2001) ve, también, en las acciones de C.A.D.A. todos los rasgos de una neovanguardia: “Su acercamiento (neo)vanguardista postulaba a la ciudad entera como museo, la sociedad como un grupo colaborativo de artistas, y la vida como obra de arte para corregir. Para el CADA, hacer política es crear acción social, mientras cualquier acto creativo constituye una acción artística” (p. 16). C.A.D.A. se ubicaría, entonces, en este entramado histórico de las neovanguardias, en aquellos movimientos que institucionalizaron la práctica vanguardista, pero que pensaron en la elaboración de obras de arte que trascendieran los espacios de la galería y el museo. Sin embargo, analizando la elaboración y alcance de algunas de sus intervenciones —“Para no morir de hambre en el arte”, de 1979, o “Residuos americanos”, de 1983, como veremos—, la lectura propuesta es que C.A.D.A. estaría funcionando con procedimientos de mayor alcance aún, entendiendo la práctica artística igual que la articulación de una movilización popular. Así como cada marcha entraña un acto performático, pues recoge y actualiza a la vez los signos y reclamos de marchas anteriores, el traer al presente un referente vanguardista y dotarlo de significados coyunturales representa una práctica donde el colectivo encuentra su mayor fundamento e identidad.

Conviene detenerse un momento a puntualizar este argumento. Como señala Salazar (2012), si bien las marchas y protestas contra la precariedad económica y la represión

política de la dictadura de Pinochet son circunstanciales, ciertas formas de lucha, consignas e incluso modos de visibilización y simbolización atañen a marchas anteriores. Por ejemplo, a aquellas que reunieron a los mutualistas todos los 1 de mayo desde 1907, o a las conocidas “marchas del hambre”, organizadas por la Asamblea Obrera de la Alimentación, entre 1918 y 1919:

Desde el origen de la República ha sido normal (en realidad, hostigoso) escuchar por voz y tono de los políticos profesionales que, gracias a su futura gestión representativa o gubernativa, van a ocurrir cambios trascendentales, o en el “modo” de gobernar, o en el “grado” de desarrollo del país. La ciudadanía, con esa bonhomía que dan los siglos, ha prestado atención a tales voces, y se ha preparado —¿por qué no?— para recibir la llegada de “los cambios”. Pero éstos, una vez y otra —razones no faltan— no han llegado. Y si llegaron, fueron tachados de un plumazo por los dueños del país. De modo que, tras doscientos años de vida republicana, todo sigue, en lo esencial, como siempre. (p. 17)

Asimismo, el fundamento de la acción de C.A.D.A. desde el mismo momento de su creación responde a la actualización y resignificación de prácticas vanguardistas vinculadas con movimientos de reivindicación social anteriores, presentes en corrientes como el constructivismo y el arte cinético. En el “Manifiesto realista”, Gabo y Pevsner (2000) expresaban:

Hoy proclamamos ante todos vosotros nuestra fe. En las plazas y en las calles exponemos nuestras obras, convencidos de que el arte no debe seguir siendo un santuario para el ocioso, una consolación para el desesperado ni una justificación para el perezoso. El arte debería asistirnos allí donde la vida transcurre y actúa: en el taller, en la mesa, en el trabajo, en el descanso, en el juego, en los días laborables y en las vacaciones, en casa y en la calle, de modo que la llama de la vida no se extinga en la humanidad. (p. 327)

Resulta evidente, de esta forma, que más que la destrucción de la idea de obra y la resignificación semántica, C.A.D.A. perseguía que el arte detonara, de modo masivo y en los espacios públicos, un cambio social. De ahí que se afirme que el trabajo de C.A.D.A.

operó también como un contrapunto cultural, al modo de una “dialéctica negativa”, así como lo entiende Adorno (2001), y como crítica, en el sentido en que Foucault (1995) acuñó el término. Es decir, ante el tipo de “cultura” propuesto por el régimen militar, se hizo necesario precisamente “movilizar” las fuerzas culturales y sociales, con el fin de generar disrupciones en el entorno social y en el propio *establishment*.

Buena parte de la cultura generada en Chile en las décadas anteriores (editoriales, movimientos artísticos, obras literarias, discursos musicales y teatrales, etcétera) intentó ser sistemáticamente destruida o banalizada desde el mismo día del golpe de Estado, y reemplazada por discursos que buscaban el entretenimiento y, por supuesto, la distracción.⁴ A ese periodo se le llamó, desde el oficialismo, “proceso de reconstrucción nacional”, lo que implicó la instauración de una llamada “industria cultural”, en una lógica asimilable a como la teoría crítica entendió el término en su respectivo curso histórico.⁵

De esta manera, comenzó a proponerse una cultura “limpia” de cualquier componente político y que reflejara el ilusorio bienestar económico que la narrativa del régimen de

⁴ El 23 de septiembre de 1973 (mismo día en que moría Pablo Neruda), una imagen de soldados chilenos haciendo piras con libros y obras de arte considerados subversivos afuera de las Torres de la Remodelación San Borja dio la vuelta al mundo. Desde entonces, la *biblioclastia* se convirtió en una práctica recurrente durante la dictadura, comenzando por el material de las dependencias de Quimantú (editorial promovida por el gobierno de la Unidad Popular para difundir masivamente textos políticos y literarios) y otras. Aún no es posible estimar cifras oficiales, pero en el informe llamado *Destrucción y Censura de Libros en Chile, su influencia en la representación social del libro y en Políticas públicas de fomento lector (1973-1989)*, encargado a los especialistas José Miguel Moral Bravo y Miguel Ramos Rojas por el propio Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio de Chile, en 2020, hay cuarenta cuartillas solo de títulos prohibidos o destruidos. Los mismos autores comentan: “(L)o que lo subyace a estas es el ánimo de imposición de una fuerza por sobre otra a través del ejercicio de la violencia, y a la vez el borrado-despojo de las memorias colectivas de grupos específicos de la población, todo ello asociado a la lucha por la hegemonía de determinados discursos socio-políticos. El fenómeno de la destrucción de libros para autores como Florencia Bossié esconden algo más que el mero hecho de volverlos ceniza. Según su perspectiva, detrás de esto se asoma una pulsión humana que asume la tarea de constituir otro orden y una nueva subjetividad en la sociedad, tarea que se ve expresada a través de las distintas formas destrucción de libros, ya sean estas denominadas como biblioclastia, memoricidio, autos de fe u otra” (2020, p. 30).

⁵ Como es sabido, Adorno y Horkheimer (1998) establecieron el concepto de “industria cultural” para referirse a la producción estandarizada de bienes culturales bajo la lógica de la ideología del capitalismo y el mercado, donde el cine, la literatura, la radio, la música y el entretenimiento dejan ya de presentarse como expresiones autónomas y críticas para integrarse en un sistema de administración y control social. De ahí su afirmación de que “Toda cultura de masas bajo el monopolio es idéntica, y su esqueleto —el armazón conceptual fabricado por aquél— comienza a dibujarse. Los dirigentes no están ya en absoluto interesados en esconder dicho armazón; su poder se refuerza cuanto más brutalmente se declara. El cine y la radio no necesitan ya darse como arte. La verdad de que no son sino negocio les sirve de ideología que debe legitimar la porquería que producen deliberadamente. Se autodefinen como industrias, y las cifras publicadas de los sueldos de sus directores generales eliminan toda duda respecto a la necesidad social de sus productos” (p. 166). En suma, la repetición de valores y modelos de conducta contribuye a producir conformidad y a debilitar la capacidad crítica de los sujetos.

Pinochet deseaba sostener. Proliferaron, por lo tanto, los programas de televisión de humor y de baile (*Japening con Ja, Sabor latino*), los acomodaticios replanteamientos históricos tanto de los años del gobierno de la Unidad Popular como del pasado independentista, por parte de académicos alineados al régimen (vid. *Libro Blanco del cambio de gobierno en Chile*, Gonzalo Vial Correa; *Chile escoge la Libertad. La Presidencia de Augusto Pinochet Ugarte*, Gonzalo Rojas Sánchez) y una reconfiguración del folclor, antes parte del patrimonio popular y vinculado a artistas de la Nueva Canción Chilena, y ahora en manos de agrupaciones que se apegaban más a los criterios de “identidad nacional” del régimen militar, como los llamados Huasos Quincheros.⁶

Para Adorno (1983), evidentemente esta “industria cultural” avanza, como en todo entorno de facto, construyendo en serie y bajo la lógica de consumo y administración estandarizada, donde el molde se repite para fabricar un clima colectivo; un imaginario de bienestar que lleva, por lo tanto, a un peligroso consenso generalizado.⁷ De esta forma, los productos propuestos terminan por legitimarse como los adecuados, imponiendo, incluso más allá de lo estético, una “racionalidad”. Adicional al consabido concepto de “industria cultural”, hay algo que Adorno (1983) señala en relación con el trabajo del artista, y que sería correspondiente con la obra que C.A.D.A. va a proponer desde 1979:

El objetivo de cualquier racionalidad, el fin de los medios para dominar la naturaleza, sería precisamente algo que ya no es medio, que ya no es racional. La sociedad capitalista oculta y aún niega esta irracionalidad, y el arte, que se rebela contra esto, acierta en un doble sentido: por seguir manteniendo su finalidad que no es racional y por acusar de irracionalidad y de falta de sentido a lo existente (...).

⁶ Donoso (2013) afirma en *El "apagón cultural" en Chile: políticas culturales y censura en la dictadura de Pinochet (1973-1983)*: “Los Quincheros no realizaban proyección folklórica ni investigación para nutrir su repertorio. Utilizaron el concepto ‘música folklórica’ sin hacer ningún tipo de precisión sobre su definición, y tal como se presenta en el caso de la Secretaría de Relaciones Culturales, incentivaron y se refirieron a la creación musical con ritmos basados en el folklore, como ‘música folklórica’, concepción que prevalece hasta la actualidad. Su vínculo directo con el régimen se proyectó no sólo en las actividades que participaron, sino que también en su identificación con los postulados nacionalistas de éste, desde sus primeras declaraciones” (pp. 110-111).

⁷ En *Ensayos sobre la propaganda fascista*, Adorno (2001) afirma, sin miramientos: “El totalitarismo considera a las masas no como a seres humanos autónomos, que deciden racionalmente su propio destino y a quienes hay que dirigirse, por tanto, como sujetos racionales, sino como simples objetos de medidas administrativas, a quienes hay que enseñar, por encima de todo, a ser humildes y obedecer órdenes” (p. 13).

El arte completa el conocimiento en torno a lo que le es inasequible, pero por ello mismo compromete su propio carácter cognoscitivo, su univocidad. (p. 77)

Esto quiere decir que, si bien los discursos políticos, sociohistóricos o incluso filosóficos pueden articular una crítica clara de situaciones como las evidenciadas durante la dictadura pinochetista, lo hacen permaneciendo en el orden de lo conceptual, incluso cuando desean ir más allá de él. En cambio, el arte lo hace por otras vías, desde la resignificación mimética y el símbolo: “Las categorías de la objetividad artística corren paralelas a las de la emancipación social en la que la cosa brota de su propio ímpetu interno, liberada de las convenciones y controles sociales” (Adorno, 1983, pp. 302-303). Bajo esta idea, se entiende entonces que la obra de arte está pensada y reconfigurada por C.A.D.A. para hacerle recuperar al ciudadano los espacios públicos y, a través de ellos, los ámbitos de emancipación internos. Se trata por ello de un posicionamiento “negativo”, en el sentido de que al presentarse como disonante y no inmediatamente digerible deja abierta una grieta para el pensamiento y la sensibilidad que aún no están domesticados. De ahí que el arte, en contextos de reivindicación y petición radical de cambio político, se vuelva indispensable y se erija como un catalizador de la movilización social.

Por otra parte, y como se afirmaba más atrás, es posible entender la propuesta artística de C.A.D.A. desde lo que Foucault (1995) definió como *crítica*: la forma de responder a las prácticas de un poder reconocible provocando disrupciones, discontinuidades y rebeliones en el discurso y en los cuerpos sometidos. Para Foucault (1995), el ejercicio de un poder adocrinante se evidencia, antes de cualquier otro lugar, en lo que el cuerpo y el lenguaje comunican. De ahí que señale:

La crítica es el movimiento por medio del cual el sujeto se arroga el derecho de interrogar a la verdad sobre sus efectos de poder y al poder sobre sus discursos de verdad. En otras palabras, la crítica será el arte de la in-servidumbre voluntaria, el arte de la indocilidad reflexiva. La crítica tendría esencialmente por función la des-sujeción en el juego de lo que pudiéramos llamar la “política de la verdad”. (p. 8)

“Crítica”, por lo tanto, implica algo más que un contrapunto u opinión divergente de la visión impuesta; es la articulación de variadas respuestas complejas capaces de generar una sistemática reacción a ser gobernado. Agrega Foucault (1995) que:

no querer ser gobernado es, por supuesto, no aceptar como verdad lo que una autoridad dice que es la verdad (...); o, al menos, es no aceptarlo por el simple hecho de que una autoridad diga que sea verdad; es no aceptarlo a menos que uno mismo considere como buenas las razones esgrimidas para aceptarlo. En este caso la crítica coloca su punto de anclaje en el problema de la certidumbre frente a la autoridad. (p. 10)

Esto abonaría a la discusión planteada en torno al arte como discurso que amplía los alcances de lo político y lo filosófico. Si la dictadura de Pinochet se había apropiado de espacios físicos (aéreo, marítimo y terrestre) y de entornos simbólicos (de la historia, de las libertades civiles y hasta de términos como “patria”, “cultura”, “soberanía” o “identidad”), ejercer la crítica implicaba una labor, como se verá a continuación, de intervenir y liberar dichos significantes, además de desorganizar las estructuras discursivas venidas desde los centros del poder, volviendo imprevisibles sus alcances.

Solo bajo estos principios puede comprenderse el aporte de C.A.D.A., para la elaboración de formas de enunciación disponibles para una ciudadanía que comenzaba a organizarse y movilizarse, y una contribución desde la práctica artística a la recuperación de un estado democrático con derechos fundamentales. Como afirma Neustadt (2001), para ellos “hacer arte es hacer política”; en otras palabras, “crear acción social” (p. 16). Bajo este entendido, la resistencia creativa exige que tanto artista como espectador no reproduzcan el orden social establecido, sino que lo irruman y lo distorsionen.

Modos de intervención artística, modos de movilización social

Es importante destacar que las protestas que arrancaron a comienzos de los años ochenta no tenían, aún, lineamientos políticos. Lúneken (2000) explica el fenómeno señalando que la dictadura había efectuado, desde sus inicios, un violento proceso de “despolitización” de los

sectores obreros y campesinos. Por lo tanto, el primer sentido de reagrupación provino del espontáneo descontento de todos los sectores de la población civil:

Llama la atención la distancia que existía entre la organización sindical y la acción de sectores populares. Por un lado, en el mundo poblacional existía una monopolización por parte de los sectores juveniles, cuya participación tenía un carácter fundamentalmente expresivo, exento de contenido reivindicativo preciso y cuyas formas de movilización privilegiaban el enfrentamiento con el mundo oficial simbolizado en el aparato represivo. (Lúnecken, 2000, p. 49)

Para una mayor comprensión de los alcances de C.A.D.A. al respecto, resulta esencial problematizar conceptualmente dichas “formas de movilización” que Lúnecken (2000) precisa en tanto oposición a las simbolizaciones del oficialismo. Es así como, de acuerdo con el sociólogo Tilly (2004), toda acción colectiva recupera un repertorio de confrontación históricamente disponible; es decir, un conjunto limitado de procedimientos mediante los cuales los grupos expresan sus demandas frente a otros actores sociales, pero sobre todo frente al Estado. Tilly (2004) afirma que, para ello, son requeridas “forms of political action: creation of special-purpose associations and coalitions, public meetings, solemn processions, vigils, rallies, demonstrations, petition drives, statements to and in public media, and pamphleteering (call the variable ensemble of performances the social movement repertoire)” (p. 3). Por lo tanto, una *movilización* no surge únicamente por la existencia de carencias o agravios (estos pueden prolongarse sin desembocar en una reacción colectiva y organizada). Como explica Sidney Tarrow (1998), deben atenderse también las oportunidades y restricciones políticas que determinan el margen de acción de los ciudadanos. Para el caso chileno, en una dictadura que había clausurado los canales institucionales de participación y respondía a la protesta mediante la violencia represiva, la consigna, la ocupación de la calle y la irrupción artística adquirieron carácter de “procedimiento”, capaz de moverse y adaptarse en fuertes condiciones de vigilancia.

Así, para que una experiencia de precariedad o represión pueda desembocar en una acción colectiva, se necesita adquirir en un momento dado un sentido compartido. Es lo que Benford y Snow (2000) denominan “marcos de acción colectiva”: aquellos conjuntos

de creencias y significados orientados a la acción que permiten identificar una situación problemática, atribuir responsabilidades y convocar a otros sujetos para transformarla:

Frames help to render events or occurrences meaningful and thereby function to organize experience and guide action. Collective action frames also perform this interpretive function by simplifying and condensing aspects of the “world out there,” but in ways that are “intended to mobilize potential adherents and constituents, to garner bystander support, and to demobilize antagonists” (Snow & Benford 1988:198). Thus, collective action frames are action-oriented sets of beliefs and meanings that inspire and legitimate the activities and campaigns of a social movement organization (SMO). (p. 614)

A ello podría sumarse lo que Melucci (1996) entiende como “identidad colectiva”: un proceso de reconocimiento mediante el cual distintos actores elaboran una definición común del conflicto, de sus posibilidades de intervención y de aquello que los vincula. Bajo estos principios, el aporte de C.A.D.A. puede situarse en la articulación de un repertorio simbólico que proporciona formas de nombrar, visibilizar y comunicar la injusticia y el descontento. Si bien, signos como la leche, el rostro de una viuda, el cielo intervenido o la fórmula abierta “No + ____” no provocaron por sí mismos las movilizaciones, sí contribuyeron a una toma de conciencia y a la circulación de imágenes capaces de resonar con ellas y de fortalecer un imaginario común de resistencia.

Así, tal como lo pensaron los actores resistentes al régimen, movilizadas incluso antes de 1983, los espacios de enunciación y de exhibición no serían cedidos por la dictadura: había que ganárselos. En este sentido, Carvajal (2013) afirma que:

una de sus principales estrategias fue la noción de la ciudad como soporte de intervención artística. En ese gesto, el CADA cita como su principal antecedente a las Brigadas Ramona Parra, que actuaron sobre el espacio urbano durante la Unidad Popular y que estuvieron afiliadas de forma predominante al PC chileno. De ese modo el CADA busca inscribirse, estratégicamente, en una genealogía que enlaza arte, ciudad y política. (p. 92)

En un primer nivel, esto resulta muy claro con “Ay, Sudamérica”, de 1981 (“tomarse” el cielo chileno, monopolizado por la Fuerza Aérea), con “No + ___”, de 1983 (“tomarse” los muros de la ciudad) y con “Para no morir de hambre en el arte” (tomarse las fachadas de determinados edificios). Dice Sánchez Schwember (2014), en su estudio sobre C.A.D.A.:

surgió la necesidad de disputar el espacio administrado por la censura y con ello se hizo imperativo reformular el nexo entre arte y política. Dentro de estas condiciones, el arte de la época tomó como temática, a modo de protesta, la realidad del contexto dictatorial. (p. 26)

La mención de Sánchez a dicho nexo obliga, atendiendo también a lo señalado por Tilly (2004) y Benford y Snow (2000), a revisar el fundamento de qué es y cómo opera una “movilización”. Se trata de una dinámica que contempla, primero, una organización colectiva previa, visible a través de consignas y símbolos compartidos (banderas, eslóganes, cánticos), y luego, su irrupción en el espacio público necesariamente rápida e intermitente, debido a la amenaza de represión. Tanto la movilización como las acciones del C.A.D.A. condensan su sentido en el menor lapso posible, buscando producir un mensaje disruptivo que altere la percepción y active una toma de conciencia en quien lo presencia.

Se pueden distinguir, tanto en las intervenciones de C.A.D.A. como en las movilizaciones de las Jornadas de Protesta Nacional, tres momentos recurrentes: primero, la puesta en escena organizada y desafiante de un discurso que contraviene la narrativa de los aparatos ideológicos del Estado, en particular la mediática (en el sentido althusseriano del término)⁸; segundo, la inminencia de la respuesta de los aparatos represivos del Estado, especialmente Carabineros de Chile; y tercero, el enfrentamiento que, en la práctica, implica por un lado el resguardo de la integridad física de quienes participan (manifestantes o

⁸ En la teoría de Althusser (1989), el poder de todo Estado moderno se sostiene, evidentemente, por la fuerza de los llamados “aparatos represivos”. No obstante, se necesita también producir sentido, es decir, discursos comunicables que legitimen la obediencia y el consenso. Es cuando se asocian a los primeros los llamados “aparatos ideológicos del Estado”. Mientras los “aparatos represivos del Estado” operan, ante todo, por la coerción (policía, ejército, tribunales, cárceles, etcétera, donde la lógica, más que el orden, es el castigo, la amenaza, el escarmiento y el control), los “aparatos ideológicos del Estado” operan, sobre todo, a través de las ideologías (escuela, familia, iglesia, medios de comunicación, sistema cultural). La función de estos últimos es más profunda y perdurable, ya que no solo persiguen que los ciudadanos obedezcan, sino hacer creer que obedecer tiene sentido, es deseable y natural.

integrantes del colectivo) y, por otro, la aparición de la violencia policial como desenlace y clímax de la performance pública.

En este marco, el arte realiza una contribución “realista”, en el sentido de que Gabo y Pevsner (2000) le atribuyen al término: más que mimesis, la interpelación a la “realidad” pasa porque el arte tiene la capacidad de hacer visible la injusticia y activar una conciencia política. De ahí que C.A.D.A. recurra, desde el inicio de sus acciones, al famoso efecto de “shock” de toda intervención vanguardista: producir desconcierto, desacomodar la normalidad⁹ y, en ese mismo gesto, incorporar el despiste de la vigilancia y el riesgo de la represión como parte constitutiva del acto performático.

Dentro del conjunto de acciones realizadas por C.A.D.A. entre 1979 y 1985, este trabajo se concentra en seis intervenciones especialmente significativas para el problema planteado. En todas, el colectivo se empeñó en que el discurso artístico, mediante el uso del símbolo, permitiera hacer perdurar el mensaje reivindicativo y sensible en la conciencia de la ciudadanía. Por lo mismo, resulta conveniente analizar dichas acciones atendiendo a la elaboración particular de cada uno desde las tres perspectivas mencionadas: como performances neovanguardistas, que apelan a la participación ciudadana; como contrapunto dialéctico “negativo”, es decir, antitético con el *statu quo* que había impuesto el régimen militar a través de la “industria cultural”; y como planteamiento crítico, en tanto resistencia y desorganización de los dispositivos de control de la autoridad. El criterio de selección de las performances responde a su relevancia para observar la evolución de la propuesta del colectivo, la diversidad de sus procedimientos y su capacidad para articular el vínculo entre intervención artística, disputa del espacio público y movilización social.

La primera intervención de C.A.D.A. data de octubre de 1979 y se conoce como “Para no morir de hambre en el arte”. Con ella, el colectivo se apropiaba del sentir popular (el desabastecimiento, el reclamo de un modelo económico que, en el discurso, resultaba bondadoso, pero que no garantizaba ni siquiera la canasta básica a los pobladores). Sin

⁹ *Shock* como el efecto que se pretendió, con toda intervención u obra, desde el arranque mismo de las vanguardias históricas. El propio Shklovski (2007) lo asoció, en “El arte como artificio”, a su noción de *ostranenie* (“extrañamiento”), afirmando que “el procedimiento artístico, el conocimiento de la generalidad de esta categoría permite que en los movimientos históricos de vanguardia el *shock* de los receptores se convierta en un principio supremo de la intención artística. El extrañamiento efectivo se convierte, de esta manera, en el procedimiento artístico dominante y puede al mismo tiempo ser distinguido como categoría general” (p. 56).

embargo, el objetivo primordial era convertir un alimento fundamental de las familias chilenas: la leche, en un signo estético.

El 3 de octubre, C.A.D.A. entregó de forma gratuita en La Granja, una de las comunas más carenciadas de Santiago: bolsas de leche con la leyenda “1/2 litro”. Una vez consumidas, les solicitaron a los pobladores esas bolsas de regreso para utilizarlas en la elaboración de obras posteriores. Paralela a esta acción, se publicó en la revista *Hoy* (uno de los pocos medios alternativos y contrarios al régimen) un texto sin título que llamaba a “imaginar esta página completamente blanca/ imaginar esta página blanca como la leche diaria a consumir/ imaginar cada rincón de Chile privado del consumo diario de leche como páginas blancas para rellenar” (C.A.D.A.; como se citó en Katunaric, 2008, p. 301). Por último, como parte de la acción se reprodujo frente al edificio de la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL) la grabación, en los cinco idiomas oficiales de las Naciones Unidas, la proclama “No es una aldea”:

No es una aldea el sitio donde hablamos, no es sólo eso, sino un lugar donde el paisaje, como la mente y la vida, son espacios a corregir (...). Cuando el hambre o el terror conforman el espacio natural en el que la aldea se despierta, sabemos que nosotros no somos una aldea, que la vida no es una aldea, que nuestras mentes no son una aldea: sabemos también que el hambre, el dolor significan todos los discursos del mundo en nosotros (...). Despojados, hoy es el hambre, el dolor, la expropiación de nuestras fuerzas físicas y mentales; pero ese recorrido es también el mundo por ganar, no es una aldea. (C.A.D.A.; como se citó en Museo de Arte Reina Sofía, 2022).

El primer gesto, a la vez que político, era solidario: el llamado de atención a los habitantes de La Granja, pero también a los funcionarios de la CEPAL, posibilitaba traer al presente dictatorial un recordatorio del programa de asistencia alimentaria “Medio litro de leche”, decretado en 1971 por el presidente Salvador Allende, que buscaba erradicar la desnutrición infantil en Chile. Dos semanas más tarde, el 17 de octubre, tuvo lugar la segunda parte de esta acción artística: “Inversión de escena”. Esta comenzó con el desfile de diez camiones de una conocida productora lechera que bloquearon el acceso al Museo de Bellas Artes. Posteriormente, el icónico edificio fue cubierto por un lienzo blanco.

Esta doble intervención puede leerse a varios niveles: por un lado, como un discurso “negativo” frente a la propaganda oficial, articulado mediante las lógicas del símbolo artístico (en el sentido de la negatividad crítica que Adorno [1983] atribuye al arte); y, por otro, como una visibilización ineludible, amplificada a través de estos soportes comunicativos, de la escasez de recursos básicos. Opera, del mismo modo, en tanto disrupción crítica (Foucault, 1995), al provocar dentro del arte oficial, que tenía “tomado” ese edificio, la manifestación de un tipo de arte interventor y contestatario. Katunaric (2008) señala que “Inversión de escena” suponía la “reconstitución metafórica del golpe de Estado: el Museo de Bellas Artes representaba La Moneda, los camiones de leches figuraban como los tanques militares y el lienzo blanco alegorizaba la sangre derramada aquel 11 de septiembre de 1973” (p. 303). Aquí se propone otra lectura: lo que cada transeúnte vio, el 17 de octubre de 1979 en el habitual frontis del Museo de Bellas Artes fue, en realidad, un reclamo explícito por las consecuencias de ese golpe de Estado, representado por todo cuanto implica simbólicamente un “blancor lechoso”: urgencia de vida y nutrición; retorno a un estado de pureza e inocencia; conexión con una maternidad que se parecía perdida, etcétera.

La siguiente acción, en abril de 1982, fue el rodaje de un videoarte: “A la hora señalada” (conocido, también, como “El neón es el arma”). Otra vez bajo la lógica del “vaciamiento” y la resignificación de un signo (procedimiento vanguardista), C.A.D.A. se apropió del título y del fundamento del famosísimo *western* de Fred Zinnemann, *High Noon* (que tenía a Gary Cooper y Grace Kelly como protagonistas), con el fin de parodiarlo y revertir su efecto. En el video es posible ver a Raúl Zurita y Juan Castillo simulando batirse a “duelo” en un galpón de una fábrica, únicamente iluminado (o saturado) por la luz natural que viene de la calle. Sin embargo, los hombres carecen de armas y solo los conecta una línea de neón serpenteante en el suelo. El giro semántico cambia, de este modo, el significado de “duelo”, de enfrentamiento violento, masculinizado y hollywoodense, a “duelo” como acompañamiento y superación de un dolor durante esos años de dictadura. En la interpretación que proporciona Sobarzo (2019) de este acto puede notarse la idea adorniana de que el arte contribuye a llevar el discurso político y social de oposición varios pasos más allá de lo meramente conceptual:

La línea de neón representa el duelo en su doble sentido, es decir, el duelo que se está viviendo ante las víctimas de Derechos Humanos y la lucha por la democracia.

De esta manera, la línea de neón presenta la tensa y peligrosa situación que enfrentaba el país ante la dictadura de Pinochet. No obstante, al ser representado por una línea de neón, hace que la escena artística se ilumine al simbolizar la lucha por la recuperación de la democracia. (p. 43)

Las intervenciones “Ay, Sudamérica” y “No + ____”, de 1981 y 1983 respectivamente, han sido analizadas con anterioridad bajo el prisma propuesto. No obstante, es importante hacer notar en este punto la evolución del colectivo, en una voluntad de involucrar cada vez con mayor proactividad a los ciudadanos. En ambas intervenciones, como se ha visto, hay un interés porque las personas “completen” la performance y asimilen un lenguaje que pueda, potencialmente, ser replicado. En ese sentido, “No + ____” es, sin duda, la acción de mayor alcance, pues la consigna sería retomada años después tanto por el colectivo “Mujeres por la Vida” como por la campaña del “NO” en el plebiscito de 1988, que llamó masivamente a votar en contra de la continuidad de Pinochet en el poder.¹⁰ Sobre el modo en que bajo sus premisas de la metáfora y el símbolo la intervención artística de C.A.D.A. permite de manera efectiva canalizar el descontento, Carvajal (2013) comenta acertadamente:

Sería posible preguntarse, entonces, cómo interviene el NO+ en aquella brecha que se había producido entre el discurso político partidario y las urgencias de una comunidad en crisis. De alguna manera, el NO+ es el rastro que deja una comunidad invisible, que no se hace presente, pero que deja la huella de un afecto, de un ímpetu común. Esos rayados se convirtieron en la huella dejada por dos cuerpos disidentes que se juntan sin conocerse; un cuerpo pasa y completa la marca dejada por otro cuerpo, concretando una acción anónima en conjunto. (pp. 93-96).

El año 1983 marcó, también, el alejamiento de Fernando Balcells y Juan Castillo del grupo y, por lo mismo, un repensamiento de las acciones al interior de este. Debido a que el colectivo

¹⁰ Al decir de Marchena (2021): “El Colectivo y otros artistas invitados de diferentes procedencias, colaboraron en la inscripción inicial, mientras que la sociedad civil, lenta y subrepticamente, agregaron las consignas resultantes de “NO +” violencia, dictadura, represión, entre otras. Años después, esta misma se convertía en parte de la campaña del referéndum para acabar con la dictadura; movimiento que obtuvo la victoria (...). Esta intervención del espacio público se convirtió en propiedad de la comunidad, logró el objetivo último de trascender, incluso, más allá del momento y lugar en que se inscribió, puesto que luego fue utilizado para denunciar otras opresiones en todo el mundo e, inclusive, ha sido reapropiada por grupos o manifestaciones neoconservadoras” (p. 143).

advertía cierto agotamiento en el efecto de las intervenciones “puertas afuera”, Zurita, Eltit y Rosenfeld idearon un tipo de performance que agregó a la crítica política y socioeconómica una de los espacios tradicionales de exhibición artística. Es así como, avalada por el programa *In/Out: Four Projects By Chilean Artists*, C.A.D.A. presenta, en Washington D.C., entre el 18 de marzo y el 23 de abril, la obra “Residuos americanos”. Los elementos convocados para el acto fueron un cúmulo de ropa usada y la grabación del sonido de una intervención quirúrgica a una persona con un tumor cerebral.

Apelando al enfoque neovanguardista articulado, puede sostenerse que el sentido de la obra se encuentra en la relación entre los elementos descritos. En Chile, a las prendas de vestir usadas (es decir, de segunda mano o desechadas) se les denomina “ropa americana”. Por lo tanto, se trata de los “residuos” del primer mundo: vestimentas norteamericanas descartadas que llegan al “tercer mundo” chileno. La escena evidencia la forma concreta en que se subsiste en Latinoamérica, y deja ver, además (y aquí el componente social: la “crítica” en el sentido de Foucault), una distancia respecto del producto original, presentado como único e inalcanzable.

Por otra parte, ese montón de ropa se exhibe como “obra”, como “producto final” inerte sobre una superficie de museo en la capital estadounidense, pero da cuenta asimismo de un instante intermedio: ha habido una persona que ha usado esas prendas y ahora las desecha, mostrando el fenómeno como habitual y necesario para que el sistema capitalista funcione. Por último, el inquietante sonido de la cirugía hace aún más aguda la crítica al sistema, porque para que incluso dichas prendas residuales estén sometidas al proceso que Marx (2008) llamó la “fetichización de la mercancía” es necesario intervenir también las mentes de los futuros compradores, con el fin de que las acepten como algo deseable.¹¹

La última propuesta de C.A.D.A. es “Viuda”, acción coordinada solo por Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld, en colaboración con los artistas Gonzalo Muñoz y Paz Errázuriz y la agrupación “Mujeres por la Vida”. Tras haber intervenido la calle, los cielos, los edificios y el museo, el lugar escogido para este acto ulterior fue los medios de comunicación. En septiembre de 1985 apareció, entre las páginas de las revistas *Apsi* y *Cauce*, y del diario *La*

¹¹ La ensayista Richard (2001) construye su noción de “residuo” a partir de esta obra de C.A.D.A. Afirma que: “La obra resignificaba así el residuo en dos sentidos: como *táctica denunciante*, ya que acusaba la situación de desequilibrio que obliga al Tercer Mundo a vivir de las sobras consumistas del Primer Mundo, y como *revancha paródica* al diseñar una contra-ofensiva que finge participar del intercambio con algo también sobrante pero inutilizable por su destinatario (una mente dañada)” (p. 119).

Época (todos opositores al régimen), la fotografía de una mujer humilde, con la leyenda “Viuda” y acompañada del siguiente texto:

Traemos entonces a comparecer una cara
Anónima, cuya fuerza de identidad es ser
Portadora del drama de seguir habitando
Un territorio donde sus rostros más
Queridos, han cesado.
Mirar su gesto extremo y popular.
Prestar
Atención a su viudez y sobrevivencia.
Entender a su pueblo (C.A.D.A.; como se citó en Saúl, 1985, p. 30).

Se trataba, en efecto, de la esposa de un poblador muerto por la represión en 1983, pese a que él no había participado en el ciclo de las Jornadas de Protesta Nacional. El periodista de *Cauce*, Saúl (1985), explica que:

La Acción de Arte, en este caso, es la evocación del drama (...). Puede ser analizada desde tres aspectos: la inserción de los múltiples medios y multiplicación en miles de ejemplares, el efecto sorpresa, de impacto y luego reflexión, finalmente, la comprensión del mensaje contenido en ella. (p. 30)

En entrevista con el mismo Saúl, Eltit (como se citó en Saúl, 1985) agrega:

Quisimos intervenir los parámetros funerarios que ha habido un poco en los trabajos de arte (rostros de muertos, de desaparecidos) al llevar el rostro de una mujer viva. Citar la muerte, pero a través de la vida (...). Y, por otra parte, apelar a un rostro latinoamericano, rostro muy nuestro, popular, social, que nos pertenece a todos. (p. 30)

Tomando en cuenta ambas apreciaciones: “Viuda” condensaría con especial nitidez el cruce entre “negatividad estética”, procedimiento vanguardista y crítica. La pieza opera como “negatividad” porque interrumpe la circulación habitual del medio y altera el confort

del lector. Allí donde se esperaban noticias o publicidad, irrumpe un rostro y un texto que incomodan, reclaman, obligando a mirar el costo humano que el discurso oficial pretendía minimizar. El gesto vanguardista, como llamado a una suerte de “movilización interna”, se evidencia en la inserción de la foto y el poema: la noción de “viudez” se infiltra en un circuito de reproducción y difusión masiva, como el periódico, para torcer su función y producir un efecto de choque seguido de reflexión, tal como lo subraya Saúl. Y, finalmente, en el sentido foucaultiano, la acción sustrae la experiencia de la pérdida a los marcos convencionales y a los lenguajes institucionales del duelo, para restituirla como enunciación colectiva. No es el rostro del obrero fallecido, sino de quien lo sobrevive; “citar la muerte a través de la vida” equivale a devolverle a la ciudadanía la verdad histórica de lo acontecido entre 1973 y 1985.

En conjunto, las acciones de C.A.D.A. proporcionan una verdadera “gramática de intervención” con al menos tres principios: en primer lugar, y como se afirmó, las performances traducen el malestar en signos replicables, desplazando materiales cotidianos hacia una semántica de resistencia política (leche, museo, neón, ropa usada, fotografías, frases abiertas); en segundo lugar, algunos actos disputan claramente el espacio público al régimen como escenario, pero también como campo de legibilidad (los muros, los cielos, las fachadas y los medios de comunicación aparecen como superficies de reescritura artística y de enunciación ciudadana); y, en tercer lugar, activan una lógica interdisciplinar en la que la obra rebasa el gesto autoral y queda abierta a la apropiación o intervención colectiva. De este modo, el aporte neovanguardista de C.A.D.A. a las movilizaciones consiste en acompañar a las mismas desde el discurso artístico, pero sobre todo en proveerlas de formas de enunciación.

Conclusiones: descontento, lenguaje y recirculación

En este artículo se ha evidenciado cómo las acciones de C.A.D.A. antecedieron y en cierta medida acompañaron el ciclo de las Jornadas de Protesta Nacional en Chile, poniendo en circulación signos, procedimientos y formas de enunciación capaces de resonar con el descontento ciudadano. Esas condiciones se tradujeron posteriormente en un repertorio de prácticas y signos artísticos que posibilitaron convertir el descontento en lenguaje y

dicho lenguaje en disposición colectiva. Al intervenir tanto materiales como espacios cotidianos, el grupo no se limitó a “representar” la crisis, sino que la hizo visible como experiencia compartida. Es precisamente esto lo que, en medio de una realidad donde el régimen dictatorial buscaba silenciar la esfera pública y administrar la cultura como mero entretenimiento despolitizado, contribuyó a articular a un amplio sector de la ciudadanía en torno a formas compartidas de resistencia.

Desde el punto de vista teórico, se demostró de qué manera C.A.D.A. operó en una productiva zona de choque dialéctico entre vanguardia y neovanguardia, tomando algunas nociones potentes tanto de uno como de otro ámbito para producir así una propuesta singular y reconocible. De esta manera, el análisis permitió cumplir el objetivo planteado al reconstruir el trasfondo estético-político de C.A.D.A. y precisar el modo en que sus acciones dialogaron con las formas de movilización desarrolladas durante la dictadura. Desde la teoría de la vanguardia de Bürger (2000), se posibilitó el reconocimiento, dentro del trabajo del colectivo, de procedimientos como el shock, el vaciamiento del signo y la voluntad de reintegrar el arte a la praxis vital; por otro lado, la lectura de Neustadt (2001) permitió situar esas operaciones en el horizonte de la neovanguardia latinoamericana, donde se asumió a la ciudad como soporte, la ciudadanía como participante y la propia vida como materia artística. A su vez, la noción de “negatividad” formulada por Adorno (2001) hizo posible comprender estas intervenciones como disonancias frente a la homologación cultural administrada por el régimen; mientras que el concepto foucaultiano de “crítica” hizo visible su dimensión de desujeción: una práctica orientada a disputar los discursos de verdad, intervenir los espacios controlados por el poder y abrir formas alternativas de comunicación (Foucault, 1995).

Del mismo modo, el empleo de algunas categorías provenientes de la teoría de los movimientos sociales ayudó a precisar el vínculo entre las acciones de C.A.D.A. y las formas de movilización ciudadana. Las intervenciones del colectivo pueden entenderse así como parte de un “repertorio simbólico de confrontación”, en el sentido que le da Tilly (2004), capaz de adaptarse a las restricciones políticas descritas. A su vez, símbolos como la leche, el rostro de la viuda, el avión sobrevolando el cielo de Santiago o la frase abierta “No + ____” hicieron reconocibles determinados agravios, y su inscripción posibilitó un lenguaje compartido (Benford y Snow, 2000).

Si bien, las Jornadas de Protesta Nacional y las intervenciones del C.A.D.A. no lograron, en ese momento, el objetivo de desestabilizar las bases de la dictadura, ambos fenómenos lograron darle a un importante sector de la sociedad chilena la posibilidad de aglutinarse en una oposición marcada y abierta. Afirma Revilla (1991):

Si nos situamos en el nivel de la expresividad de sus acciones, esta ‘derrota’ no existe [...] La identidad se recuperó (aunque sólo mientras duraron las protestas fueron estos actores populares sujetos políticos), lo mismo ocurrió con la integración [...] El éxito de las protestas está en su misma existencia, en la posibilidad, después de 10 años de vivir con la represión, con torturas y desapariciones, de que se constituya una fuerza social que (...) periódicamente tambalee las bases del régimen militar. (p. 64)

El caso de C.A.D.A. resulta paradigmático para examinar el vínculo entre las movilizaciones sociales y las prácticas culturales, pues sus acciones pusieron a disposición formas de participación, réplica de consignas y disputa de espacios públicos. Finalmente, como proyección, queda abierta la posibilidad de un comparativo con otros movimientos de intervención cultural surgidos como respuesta a los más recientes autoritarismos latinoamericanos (por ejemplo, las “Inserções em circuitos ideológicos”, de Cildo Meireles, en Brasil; el “Teatro abierto” en el marco de la más reciente dictadura argentina; o las acciones de arte de grupos como LaTesis, en Chile, durante los acontecimientos de 2019-2020, solo por nombrar algunos), y una discusión sobre los límites de esa eficacia.

Sin embargo, en el tramo que va de 1979 a 1985, la evidencia sugiere que C.A.D.A. ayudó a construir en la gente algo más que símbolos: entregó prácticas de enunciación con el fin de completar en conjunto los imaginarios sociales de lucha y justicia social. Esto quedó demostrado, cuarenta años después, en los modos de organización y de expresión que surgieron en Chile tras el llamado “estallido social” de 2019, cuyo trasfondo fue el reclamo por los resabios del periodo dictatorial en los niveles económico, educativo, político y también artístico.¹² Fue una coyuntura donde la consigna “No + ____” volvió a hacerse

¹² Al respecto, puede verse el libro de Garcés (2020), pero muy especialmente el artículo de Dittus (2019), donde señala: “Las imágenes, los rayados y las huellas del paso de la multitud han resignificado el valor de lo urbano, dejando en el pasado la tradicional concepción de que la ciudad es un ‘sistema ordenado’ donde los servicios, la limpieza y la conectividad son dimensiones que definen el buen vivir. Hoy, la calle se legitimó como medio de comunicación (...). De alguna manera, el ‘desorden’ estético no es inocuo. En los muros nadie tiene que

presente en los muros aledaños a la Plaza Baquedano (hoy Plaza Dignidad), en el entendido de que esos reclamos eran eco de demandas, así como en toda manifestación social y en toda práctica artística neovanguardista, que provienen de otros contextos anteriores de reivindicación y trascendencia política.

Referencias

- Adorno, T. W. (1983). *Teoría estética*. Ediciones Orbis.
- _____. (2001). *Ensayos sobre la propaganda fascista. Psicoanálisis del Antisemitismo*. Voces y Culturas.
- Adorno, T. W. y Horkheimer, M. (1998). *Dialéctica de la Ilustración*. Trotta.
- Althusser, L. (1989). *Ideología y aparatos ideológicos del Estado. La filosofía como arma de revolución*. Siglo XXI.
- Benford, R. D. y Snow, D. A. (2000). Framing Processes and Social Movements: An Overview and Assessment. *Annual Review of Sociology*, 26, 611-639.
- Bürger, P. (2000). *Teoría de la vanguardia*. Península.
- Carvajal, F. (2013). Arte, política, representación. El caso del NO+ del Colectivo de Acciones de Arte en el Chile dictatorial. *Revista Estampa*, 4(2), 90-101.
- Cortés Douglas, H. (1983). Políticas de estabilización en Chile: Inflación, desempleo y depresión 1975-1982. *Cuadernos de Economía*, 60(20), 149-175.
- Dittus, R. (2019). Las paredes hablan en Chile: crisis social, grafiti y arte callejero. *Revista Chilena de Semiótica*, 12, 198-214.
- Donoso Fritz, K. (2013). El "apagón cultural" en Chile: políticas culturales y censura en la dictadura de Pinochet (1973-1983). *Outros Tempos. Revista eletrônica de História*, 16(10), 104-129.
- Edwards, S. (2024). *Proyecto Chile. La historia de los Chicago Boys y el futuro del neoliberalismo*. Ediciones Diego Portales.

responder por lo publicado, pues se trata de llamados imperativos en los que lo que importa es el efecto del texto y no su creador, tampoco las condiciones en que fue diseñado. La transgresión anónima busca precisamente eso: dejar rastro" (2019, p. 213).

- Eltit, D. (2019, 11 de septiembre). CADA: Para no morir de hambre en el arte (y en dictadura). *El Desconcierto*. <https://eldesconcierto.cl/2019/09/11/cada-para-no-morir-de-hambre-en-el-arte-y-en-dictadura/>
- _____. (2000). *Emergencias. Escritos sobre literatura, arte y política*. Planeta.
- Foucault, M. (1995). Crítica y Aufklärung (¿Qué es la crítica?). *Filosofía*, (8), 1-18.
- Fuentes, C. (2021). *Chicago Boys*. Debate.
- Gabo, N. y Pevsner, A. (2000). El manifiesto realista. En M. De Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX* (pp. 325-329). Alianza.
- Garcés Durán, M. F. (2020). *Estallido social y una nueva Constitución para Chile*. LOM.
- Katunaric, C. (2008). CADA: un ejemplo de la resistencia del poder cultural chileno bajo dictadura. *Pandora: revue d'études hispaniques*, (8), 297-308.
- Lúnecken Reyes, G. A. (2000). *Violencia política en Chile (1983-1986)*. Fundación documentación y archivo de la Vicaría de la Solidaridad.
- Marcel, M. y Naudon, A. (2016). *Documento de Trabajo n°787. Transiciones laborales y la tasa de desempleo en Chile*. Banco Central de Chile.
- Marchena Sanabria, J. (2021). Entre la crítica sociopolítica y la utopía artística: el Colectivo de Acciones de Arte (CADA), 1979-1985. *Escena. Revista de las artes*, 2(80), 127-151.
- Marx, K. (2008). *El capital. El proceso de producción del capital. Tomo I, Vol. 1*. Siglo XXI.
- Melucci, A. (1996). *Challenging Codes: Collective Action in the Information Age*. Cambridge University Press.
- Moral Bravo, J. M. y Ramos Rojas, M. (2020). *Destrucción y Censura de Libros en Chile, su influencia en la representación social del libro y en Políticas públicas de fomento lector (1973-1989)*. Fondo Nacional del Libro y la Lectura.
- Museo de Arte Reina Sofía (2022). Texto del discurso No es una aldea. En *Archivo CADA. La Digital del Reina*. <https://ladigitaldelreina.museoreinasofia.es/search/item/16382-redirect>
- Neustadt, R. (2001). *CADA día: la creación de un arte social*. Cuarto Propio.
- Revilla Blanco, M. (1991). Chile. Actores populares en la protesta nacional, 1983-1984. *América Latina Hoy*, 1(1), 61-65.

- Richard, N. (2001). *Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición*. Cuarto Propio.
- Rosende Ramírez, F. (1988). Una interpretación del desempleo en Chile. *Estudios Públicos*, (32), 67-128.
- Salazar, G. (2012). *Movimientos sociales en Chile. Trayectoria histórica y proyección política*. Uqbar editores.
- Sánchez Schwember, B. (2014). El CADA y su mirada a la historia de postgolpe, una interpretación posible desde Walter Benjamin. *Poiésis. Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes Universidade Federal Fluminense*, (23), 25-36.
- Saúl, E. (1985, 28 de octubre). Balance de una Acción de Arte. Reconocer su propia cara. *Cauce*, 30-31.
- Schkolnik, M. y Tekelboim, B. (1988). *Pobreza y desempleo en poblaciones. La otra cara del modelo neoliberal*. Academia de Humanismo Cristiano.
- Shklovski, V. (2007). El arte como artificio. En T. Todorov (Comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (pp. 55-70). Siglo XXI.
- Sobarzo Urzúa, T. (2019). *El imaginario del Colectivo Acciones de Arte y su devenir: espacio público, arte y política (1979-1990)*. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.
- Tarrow, Sidney (1998). *Power in Movement: Social Movements and Contentious Politics*. Cambridge: Cambridge University Press
- Tilly, C. (2004). *Social Movements, 1768–2004*. Paradigm Publishers.