

CADA: un ejemplo de la resistencia del poder cultural chileno bajo dictadura

CECILIA KATUNARIC

Université Paris 8

Escribí cuatro libros bajo dictadura y es el espacio social que rescato para mí misma de ese tiempo. Escribir en ese espacio fue algo pasional y personal. Mi resistencia política secreta. Cuando se vive en un entorno que se derrumba, construir un libro puede ser quizás uno de los escasos gestos de sobrevivencia.

Diamela Eltit

RESUMEN

Revisar las acciones político-culturales de resistencia de la escena artística chilena, posterior al Golpe de Estado del 11 de Septiembre de 1973, significa no solamente profundizar en hechos paradigmáticos aislados que se estructuraron como intersticios críticos que impidieron el adormecimiento de una población sumida en el miedo y en la fascinación por un nuevo sistema económico anestésico, sino que también significa introducirse en un pasado reciente cada día más ruinoso y alegórico.

De este modo, observar las acciones artísticas de resistencia de aquella época implica, por un parte, la revisión de la historia chilena en su especificidad político-cultural a través de las manifestaciones del Colectivo de Acciones de Arte (CADA) y por otra parte, la revisión de la noción de "poder cultural" como resistencia artística. Efectivamente, pareciese que el arte es capaz de mantener la dignidad personal durante los momentos de crisis y entonces, frente a la pregunta ética, ¿es que se puede resistir a la pérdida de la identidad del prójimo sin perder al mismo tiempo la propia identidad?, el arte de resistencia se constituiría no sólo como uno de los escasos gestos de sobrevivencia, sino que también como un gesto de denuncia ante la omisión de la realidad política, pues no debemos olvidar que los crímenes más atroces son aún más atroces cuando cerramos los ojos.

ABSTRACT

To revise the political-cultural actions of resistance, inside the Chilean artistic scene that emerged after the coup of 11 September 1973, signifies not only the immersion into isolated paradigmatic facts, structured as critical interstices that prevented a terrified population from falling asleep, and in the veil of fascination that

came with the new anesthetizing economic system. It also implies entering a recent past that with each day, turns even more allegorical and ruinous.

Thus, the review of the artistic actions of resistance during this period implies, on one hand, the political-cultural revision of Chilean history through the manifestations of the *Colectivo de Acciones de Arte* (CADA) and on the other, the review of the notion of “cultural power”, understanding it as an artistic resistance. Indeed, it seems art is able to maintain personal dignity during moments of crisis. And it is then when an ethical question arises: can we resist the loss of identity of our fellow man without losing our own? The art that implies resistance constitutes itself not only as one of the few gestures of survival, but also as a gesture to denounce an omission of political reality. We should not forget that the most horrible crimes are even worse when we close our eyes.

Revisar las acciones de resistencia de la escena cultural chilena posterior al golpe de Estado militar implica no sólo ahondar en intersticios críticos que impidieron el adormecimiento de una población sumida en el miedo, sino que también trajar en la memoria colectiva de un pasado si bien reciente, cada día más ruinoso.

Efectivamente, no es un simple azar si el deber de memoria en Chile ha sido una tarea postergada en el tiempo y si el presente avanza sin reparar justamente los episodios más cruentos de la dictadura, pues tal como Idelber Avelar¹ lo sugiere, el espíritu del capitalismo actual concibe el pasado como un tiempo metafórico cuya memoria puede ser fácilmente reemplazada por nuevos productos. De esta manera, el pasado, percibido e incorporado en el presente como una totalidad antigua, vacía y homogénea, da cabida a una sustitución automática y lisa, cuyos residuos constituyen un pasado quebrantado, un pretérito en ruinas.

El desplazamiento de la memoria a un presente sumergido en el olvido², o en palabras de Avelar, el reemplazo de la memoria por un presente transitorio, inmanentemente consumista, no es más que uno de los tantos artificios que urdió la maquina dictatorial antes de su eminente partida en 1989. Me refiero a la herencia del llamado proceso de “transformismo”³ dictatorial que aseguraría la perpetuación de los pilares del totalitarismo⁴ hasta hoy en día.

¹ Idelber Avelar, *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2000.

² Una especie de bloqueo memorial que según Eltit legitima la coexistencia de fuerzas políticas que requieren del olvido para garantizar la viabilidad en el presente.

³ El sociólogo Tomás Moulian, en su obra *Chile actual: anatomía de un mito*, define como “Transformismo” al proceso de preparación anterior al abandono del poder de la dictadura militar, el que estaba destinado a permitir la continuidad de las mismas estructuras básicas bajo otros ropajes políticos: las vestimentas democráticas.

⁴ La teoría del autoritarismo es una de las tesis más aceptadas a propósito de la emergencia de las dictaduras en América latina. El sociólogo chileno José Joaquín Brunner afirma que el autoritarismo, en el caso de Chile, se fundó en la unión de dos sistemas de valores nunca antes relacionados: la seguridad nacional y el mercado transnacional.

Bajo este contexto, no es extraño que la eliminación de la mayoría de los catastros oficiales que testimoniaban de un cuerpo político pensante, opuesto al estereotipo reduccionista del “extremista de izquierda”, haya reforzado la nebulosa en torno a esa otra historia, al borde de la Historia, es decir, el desconocimiento sobre las acciones de aquellos artistas e intelectuales que al no asumir la derrota, resistieron contra el *poder político* con la fuerza y la legitimidad del *poder cultural*⁵.

Ante dicha falencia histórico-cultural, este estudio pretende repasar cronológicamente las manifestaciones artístico-subversivas del *Colectivo Acciones de Arte*, para así vislumbrar el rol del poder cultural como fuerza contestataria. De este modo, este estudio, situándose en la intersección de la reflexión política y la reflexión cultural, intentará responder a la problemática siguiente: ¿Es qué la comprensión del arte, como parte fundamental del poder cultural de resistencia, revelaría el alcance social y político que tuvo el *Colectivo Acciones de Arte* en la recuperación de la democracia?

En 1979, en Santiago de Chile, la escritora Diamela Eltit, el poeta Raúl Zurita, el sociólogo Fernando Balcells y los artistas visuales Lotty Rosenfeld y Juan Castillo, crearon el Colectivo Acciones de Arte, más conocido bajo el acrónimo CADA. Este grupo de artistas e intelectuales sería más tarde identificado por Nelly Richard como “La escena de avanzada”⁶.

El objetivo político del grupo apuntaba a la intervención de los espacios públicos a través de las llamadas “acciones de arte”: prototipos de *performances* o *happenings* situacionales que por su espontaneidad exigían la participación de los transeúntes. De este modo, el colectivo denunciaba la asidua vigilancia y las restricciones que el orden militar imponía a la población civil y a la esfera pública.

El objetivo artístico del grupo buscaba desalojar el arte del museo y trasladarlo a la calle. Esta trasgresión contextual pretendía invalidar el carácter ritual, privado y elitista de aquellas manifestaciones artísticas que se servían de espacios institucionales y canónicos para así transformar el espacio público en una gran sala de exposición abierta, donde el público pudiera figurar como parte del soporte artístico de la acción misma.

Al conjugar ambos objetivos, las acciones de arte irrumpían e interrumpían efímeramente el ambiente de censura, represión y miedo provocando un efecto de concientización sobre la población, un microcosmos de abierta disidencia:

⁵ Según el hispanista Jean-Marie Lemogodeuc existe una relación estrecha entre « poder político » y « poder cultural », pues todas las producciones humanas son portadoras de una ideología. La mayoría de las veces, la cultura transmite la ideología de la Nación. Así, la cultura, siendo una extensión de la doxa dominante, intenta consolidar una identidad colectiva sobre su soberanía. Sin embargo, la cultura puede ser también contraria al “poder político” y constituirse como un poder cultural de resistencia.

⁶ Nelly Richard ha definido como *Escena de Avanzada* a este conjunto de artistas que utilizaban una estética multigénica y experimental para apoderarse de un espacio público en contra de la dictadura y de las instituciones artísticas de la época.

[...] el trabajo del CADA se abocó a establecer una producción cultural que no cesó de explicitar apasionadamente el malestar, la crítica, la abierta disidencia no sólo con la realidad dictatorial sino además con otras prácticas artísticas. La calle en oposición al museo, lo serial frente al objeto único, la relevancia del sujeto popular en oposición al unívoco dominio burgués, la sostenida lucha por la recuperación de la inscripción ciudadana, lo inclusivo sobre lo exclusivo fueron los tópicos que marcaron su breve transcurso.⁷

La disidencia se expresó estéticamente con la utilización conjunta de diversas disciplinas artísticas -el cine, el teatro, la plástica, la poesía, la música- y con la experimentación audiovisual.

En consecuencia, el mensaje de resistencia política se revistió con una estética híbrida y polifónica, hermética para el común de la población, tal como lo afirma Robert Neustadt en su obra *Cada día*. En este sentido, el hermetismo reflejado a través de cuerpos artísticos compuestos, complejos y accionales, respondió a una doble intención: edificar, mediante la complejidad del mensaje, un escudo frente a la invalidación de la cesura y transmitir un mensaje de oposición complejo e incómodo que invitara a la reflexión del público:

Las obras de mensaje inmediato, en la que se representaban escenas de dolor, de violencia, y muerte... tienen en común con los mensajes socialmente dominantes (de publicidad, por ejemplo) un carácter lineal, unívoco y autoritario. Son obras que no dejan lugar a la actividad reflexiva del espectador, que no suscitan problemas ni posibilidades de diálogo⁸.

En consecuencia, el CADA tuvo una recepción bastante polémica en todos los sectores de la opinión pública:

Para la derecha el CADA sería una manifestación de “locos”, jóvenes que necesitaban aprender respeto por el orden. Los tradicionalistas cuestionaban la existencia de una relación entre los eventos organizados por el CADA y el arte. Los artistas de izquierda ortodoxa los tachaban de elitistas por su costumbre de emplear nuevas tecnologías de la época como el video o el televisor. Otros deploraban la práctica del CADA de involucrar pobladores pobres como parte de sus obras⁹.

Fue entonces por medio del “escándalo como medio de recepción”¹⁰ como el colectivo provocó los primeros desbarajustes en el orden hegemónico dictatorial y, si esta propuesta artístico-política suscitó escándalo fue porque su subversión, al edificarse en el margen de lo autorizado, transgredió el centro totalitario.

⁷ Diamela Eltit, *Emergencias: escritos sobre literatura, arte y política*, Planeta/Ariel, Santiago de Chile, 2000, p. 158.

⁸ Fernando Balcells, *La separación de las aguas en el arte*, Revista Análisis, Universidad de Chile, p. 20.

⁹ R. Neustadt, *CADA DIA: la creación de un arte social*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2001, p. 13.

¹⁰ Esta noción es desarrollada por Kemy Oyarzún en el prólogo “El escándalo como modo de recepción” en *Aguas abajo* de Marta Brunet, Editorial Cuarto Propio, Santiago, 1997.

Aunque la proposición artística del CADA se tiñó con una especificidad política de resistencia que repercutió directamente en el escenario público, ésta no tuvo un impacto automático en la población. No obstante, esta situación se reinvertiría con el tiempo.

La primera acción del CADA, *Para no morir de hambre en el arte*, se ejecutó en dos etapas durante el año 1979, seis años después de la caída de la UP¹¹.

La primera etapa del proyecto debutó con la repartición gratuita de cien bolsas de medio litro de leche entre los habitantes de la comuna de la Granja, una comuna pobre ubicada en la periferia de Santiago.

La acción de arte ejercía directamente un acto político:

Las bolsas de leche venían impresas con las palabras “1/2 litro de leche”. La mera presencia de la frase “1/2 litro de leche” atraía la memoria del gobierno de Allende a los pobladores. La frase, por lo tanto, aludía a una de las más felices memorias de lo que fue el gobierno de la Unidad Popular ya que el medio litro de leche fue un gesto indiscutido. Aludir a la garantía de leche diaria para cada niño chileno, entonces, significaba resucitar el idealismo inicial del gobierno de Allende en el imaginario de los pobladores¹².

En seguida, los miembros del colectivo recuperaron los embalajes vacíos para reciclarlos como soportes artísticos en el montaje de diversas obras plásticas.

El mismo día, el CADA publicó en la revista *Hoy* (una de las pocas revistas contrarias al régimen militar que se mantenían en circulación) un escueto texto al centro de una página en blanco:

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

El texto de letras negras aparece sin ninguna referencia autorial al medio de una página láctea, desvirginizada en su esencia alba y contaminada por la escasez del alimento básico de los niños.

“Imaginar aquella página completamente blanca” significaba imaginar la historia de un país que amamantaba el olvido de la carne torturada.

“Imaginar aquella página blanca como la leche a consumir” significaba igualmente sustituir el alimento diario por la palabra inmaculada.

“Imaginar cada rincón de Chile privado del consumo diario de leche como páginas blancas para rellenar” significaba finalmente el olvido, el des-registramiento de la memoria, el fin de la Historia y el principio de un infinito famélico de un país en blanco.

¹¹ La Unión Popular (UP) fue el nombre de la coalición electoral de los partidos políticos de centro-izquierda y de izquierda que condujo a la presidencia a Salvador Allende.

¹² R. Neustadt, *op. cit.*, p. 25.

Observamos que este texto en prosa poética funciona a través de una mecánica de acumulación metafórica: imágenes superpuestas que evocan figuradamente el estado de emergencia de aquel contexto político. En este sentido, el texto proponía imaginar algo que ya no existía: el medio litro de leche por niño, el sueño de una sociedad más justa e igualitaria.

Finalmente, la primera etapa de esta acción de arte finalizó con la lectura pública del manifiesto *No es una aldea*, el cual fue traducido a los cinco idiomas oficiales de las Naciones Unidas (chino, español, francés, inglés y ruso) y leído en las afueras del edificio de la CEPAL¹³:

No es una aldea el sitio desde donde hablamos, no es sólo eso, sino un lugar donde el paisaje como la mente y la vida son espacios a corregir.

No hablamos de un sitio olvidado o recordado malamente muchas veces, sino de la vida que conforma, de cada signo que estructura la vida que conforma. Cada vida humana en el páramo despojado de esta patria chilena no es sólo una manera de morir, es también una palabra, y una palabra en medio de un discurso. Entender que también somos una palabra a escuchar es entender que no estamos sólo para enfrentar la muerte.

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.

Nosotros hablamos de un sitio que no es sólo su pobreza, sino de un cielo y de una pampa que en el norte de Chile se confunde con ese cielo. Nosotros hablamos de un país que se ofrece a sí mismo en el espectáculo de su propia precariedad, de su propia marginación; ir creando las verdaderas condiciones de vida de un país que no es sólo un trabajo político o de cada hombre como un trabajo político, no es sólo eso, corregir la vida es un trabajo de arte, es decir, es un trabajo de creación social de un nuevo sentido y de una nueva forma colectiva de vida. Producción de vida no de muerte, de eso hablamos como el único significado que puede tener para nosotros la palabra arte, la palabra ciencia, la palabra política, la palabra técnica. Producción de vida esto es el único significado que puede tener para nosotros la palabra vida. Hablamos entonces de un país que es un pampa y un cielo y la opción de una nueva vida sobre esa pampa, sobre ese descampado. La opción que desde el hambre y el terror erige un paisaje que no es ni el hambre ni el terror. Aquí, hoy día, el cielo que miramos se contempla desde la basura, no desde la torres de Manhattan ni de Estocolmo.

Pero es el mismo cielo y la construcción colectiva de su significado será también la construcción del cielo de Bolivia, de Paraguay, del cielo de Zaire, de Bangladesh, de Grecia. Será también el cielo de Nagasaki, de Estados Unidos, de Brasil, de la Unión Soviética, de la India, de Noruega, de México. Algún día esta vida será una vida decente.

¹³ Comisión Económica para América Latina.

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.¹⁴

Observamos que este manifiesto coincide con la escritura diamelista¹⁵: prosa deconstructivista de carácter alegórico que, permitiendo varias capas de lecturas interpretativas, rechaza el sentido unívoco de los mensajes dominantes, anula la progresión narrativa y da cabida a una diégesis sensorial y repetitiva.

En efecto, *No es una aldea* es un manifiesto por defecto, donde la negación del “ser” abre por oposición un contra-espacio político, social y cultural que clama y exige “ser corregido” en medio del hambre y el pánico.

En consecuencia, una de las posibles interpretaciones de este texto sería la descripción crítica de la precariedad del estado de sitio en su particularidad y universalidad.

La segunda etapa de *Para no morir de hambre en el arte* consistió en la exposición de una “instalación efímera” en la galería de arte alternativa *Centro Imagen*. Esta instalación consistía en una gran caja de acrílico transparente en cuyo interior yacían los envoltorios de leche, un ejemplar de la revista *Hoy* y un magnetófono que reproducía el manifiesto *No es una aldea*. Al mismo tiempo, se proyectó un video que mostraba el desarrollo de la primera parte de la acción de arte.

Para no morir de hambre en el arte reagrupó un gran número de participantes: artistas chilenos que no eran parte del colectivo, artistas chilenos en el exilio y pobladores anónimos.

La segunda acción de arte, *Inversión de escena*, se realizó a finales del año 1979 en el frontis del Museo de Bellas Artes de Santiago, donde aparecieron, uno tras otro, diez camiones lecheros de la marca SOPROLE¹⁶ al mismo tiempo que un lienzo blanco gigantesco cubría la fachada de dicha institución.

La acción trazaba una escena tan insólita al medio de un espacio público tan convergente que ésta logró improvisadamente no sólo reunir a un público numeroso, sino que también llamar la atención de la prensa.

Inversión de escena no era más que la reconstitución metafórica del golpe de Estado: el Museo de Bellas Artes representaba La Moneda¹⁷, los camiones de leche figuraban como los tanques militares y el lienzo blanco alegorizaba la sangre derramada aquel

¹⁴CADA, *No es una aldea* “Para no morir de hambre en el arte”, 1979: texto emitido en cinco idiomas frente al edificio de la CEPAL, in *CADA DIA: la creación de un arte social* (ed. Robert Neustandt), Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2001, p. 128.

¹⁵La propuesta escritural desarrollada por la escritora Diamela Eltit.

¹⁶Marca inscrita en el imaginario cultural chileno, pues mantenía el monopolio de los productos lácteos de la época.

¹⁷La Moneda es el nombre del palacio presidencial de Chile.

11 de septiembre de 1973. De esta manera, tal como lo reflexiona veinte años después Diamela Eltit:

El CADA buscó convertir a la ciudad en una metáfora. Materializó, mediante gestos sucesivos, el hambre de ciudad, es decir, el imperativo de instalar una nueva circulación cuyos flujos removieran el militarismo que controlaba, con una persistencia cruel, aquellos cuerpos ciudadanos reprimidos o agobiados por los violentos aparatajes sociopolíticos con los que la dictadura chilena ensayaba sus límites¹⁸.

Esta segunda acción se acercó un poco más a los transeúntes, quienes se convirtieron en el soporte principal de la experiencia de arte: la lucha por la recuperación de la inscripción y el compromiso del pueblo de antaño comenzaba.

La tercera intervención del CADA, *¡Ay Sudamérica!*, tuvo lugar en junio de 1981. Esta acción de arte consistió en el lanzamiento de más de cuatrocientos mil volantes poéticos desde seis avionetas que sobrevolaron Santiago. Según Eugenio Llona, este acto cultural marcó la historia del arte latinoamericano “por su carga poética mayor, tan delirante en su connotación interna cuanto paradójal por su presunta inocencia.”¹⁹

Efectivamente, esta manifestación artística encierra en sí misma un contrasentido que sólo puede comprenderse en la alegoría del bombardeo del texto-proyectil:

Ay Sudamérica

Quando usted camina atravesando estos lugares y mira el cielo y bajo las cumbres nevadas reconoce en este sitio el espacio de nuestras vidas: el color piel morena, estatura y lengua, pensamiento.

Y si distribuimos nuestra estadía y nuestros diversos oficios; somos lo que somos; hombres de la ciudad y del campo, andino en las alturas pero siempre poblando estos parajes.

Y sin embargo decimos, proponemos hoy, pensarnos en otra perspectiva, no sólo como técnicos o científicos, no sólo como trabajadores manuales, no sólo como artistas del cuadro o del montaje, no sólo como cineastas, no solamente como labradores de la tierra.

Por eso hoy proponemos para cada hombre un trabajo en la felicidad, que por otra parte es la única gran aspiración colectiva/su único desgarró/un trabajo en la felicidad, eso es.

“Nosotros somos artistas, pero cada hombre que trabaja por la ampliación, aunque sea mental, de sus espacios de vida es un artista.”

Lo que significa que digamos el trabajo en la vida como única forma creativa y que digamos, como artistas, no a la ficción en la ficción.

¹⁸ Diamela Eltit, *op.cit.*, p. 158.

¹⁹ « ¡Ay Sudamérica! » en la revista Patrimonio cultural: Revista de la dirección de bibliotecas, Archivos y Museos, número 10, abril 1998, p.38.

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 obra de arte que vive.

Nosotros somos artistas y nos sentimos participando de 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/la obra/este es el trabajo de arte que nos proponemos.

El texto-proyectil no es más que la continuidad de los textos anteriores: una redacción hermética, cuyos motivos literarios se extienden a paradigmas significativos más bastos²⁰. Este panfleto interpelaba desde el primer enunciado al lector ubicándolo en un contexto inmediato e identificándolo con un contexto geográfico más general, no menos desfavorecido que el primero: Sudamérica.

Pese a la complejidad de tal mensaje, las palabras voladoras se expandieron por los cielos de la “aldea” a través de seis avionetas. De esta manera, se bombardeó con poesía los mismos campos minados que el régimen militar había enterrado.

Se debe tomar en cuenta que en esta época la oposición popular había ya comenzado: las concentraciones multitudinarias eran cada vez más frecuentes, las protestas nocturnas donde se hacían sonar las cacerolas iban a la par con el toque de queda, la emergencia de otros colectivos de artes fue eminente y la visibilización de líderes públicos y asociaciones en favor de los derechos humanos marcaron el comienzo de la derrota dictatorial.

La cuarta intervención del CADA es sin duda la más importante, trascendente y conmovedora. Ésta aconteció durante los meses intermediarios entre 1983 y 1984, en los cuales los integrantes de la agrupación salieron clandestinamente a la calle para rayar los muros de Santiagos con el graffiti NO +.

Al poco tiempo, las inscripciones comenzaron de manera improvisada e improvisada a ser completadas con frases de personas anónimas. El espacio urbano se convirtió así en una gran red textual de contestación y, en los meses que siguieron, todo Chile estaba tatuado con expresiones del tipo: NO + dictadura, NO + tortura, NO + armas, NO + detenidos, NO + desaparecidos, etc.

“NO +” puede ser leído como una acción de arte que se ubicó en la intersección de las manifestaciones visuales y literarias, culturales y políticas, intelectuales y masivas, privadas y públicas.

²⁰ Por ejemplo, la palabra “artista” alude a todas aquellas personas que se resisten a las restricciones políticas y luchan por un espacio de pensamiento crítico.

En consecuencia, esta acción, incorporando la participación activa de la población como soporte artístico y autor textual, logró no sólo romper con el hermetismo característico de las manifestaciones anteriores, sino que también interpelar a la resistencia ciudadana.

Así, después de haber revisado las manifestaciones artístico-subversivas del *Colectivo Acciones de Arte* y de haber apreciado el rol del poder cultural como fuerza contestataria, podemos concluir que la comprensión del arte, como parte fundamental del poder cultural de resistencia, revela indudablemente el alcance social y político que tuvo el CADA en la recuperación de la democracia en Chile.

En efecto, las acciones del CADA, al denunciar artísticamente el aparato dictatorial, compenetraron poco a poco en el imaginario ciudadano la idea de que la resistencia, bajo formas culturales, era una lucha posible y efectiva. Además, el CADA se inscribió política y artísticamente en el espacio urbano para accionar intersticios críticos que impidieron que los crímenes más atroces de la historia chilena, fueran aún más atroces en la indiferencia colectiva. Por todo esto, no es un hecho azaroso que la última acción del grupo, "NO+", se haya convertido en el símbolo de la resistencia en el plebiscito de 1988 que decidiría ponerle fin a los dieciséis años de dictadura militar.

BIBLIOGRAPHIE

- AVELAR, Idelber, *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2000.
- BALCELLS, Fernando, *La separación de las aguas en el arte*, Revista Análisis, Santiago de Chile, Universidad de Chile, 2002.
- BRITO, Eugenia, *Campos Minados*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto propio, 2000.
- BRUNER, José Joaquín, *Entre la cultura autoritaria y la cultura democrática*, Espejo Trizado, de Chile, 1990.
- *La cultura autoritaria en Chile*, Santiago de Chile, FLACSO, 1981.
- COLLYER, Jaime, «De las hogueras a la imprenta: El arduo renacer de la narrativa chilena», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 482-3, Vol. 2, Santiago de Chile, 1990.
- ELTIT, Damiela, *Emergencias*, Santiago de Chile, Planeta, 2000.
- LEMOGODEUC, Jean-Marie, *L'Amérique hispanique au XXe siècle : Identités, cultures et sociétés*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.
- NEUSTADT, Robert, *CADA DIA: la creación de un arte social*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2001.
- RICHARD, Nelly, *Residuos y Metáforas*, Santiago, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 1999.