

## **La cultura en el campo de las ideas (1973 - 1985): prácticas y discursos de la institucionalidad de la dictadura chilena y el movimiento artístico-cultural de resistencia (UNAC y CADA)<sup>1</sup>**

**Culture in the field of ideas (1973 - 1985): practices and discourses of the  
institutionality of the Chilean dictatorship and the artistic-cultural  
movement of resistance (UNAC and CADA)**

**Valentina Arévalo Vidal<sup>2</sup>**

**Resumen:** Las investigaciones sobre el desarrollo de políticas culturales han prestado escasa atención a las ideas que, históricamente, han fundamentado dichas decisiones institucionales. El presente artículo tiene por objetivo comprender las ideas sobre el concepto de cultura, que es pesquisado en obras y discursos provenientes de la dictadura cívico-militar chilena, por una parte, y los grupos de resistencia (UNAC-CADA), por otra. Dicho análisis busca indagar en la continuidad y cambio de las ideas desarrolladas en materia cultural, entablando un cruce entre prácticas y discursos en base a las definiciones de Gabriel Salazar sobre los conceptos de cultura-objeto y cultura-sujeto.

**Palabras clave:** Cultura - Políticas culturales - Dictadura cívico-militar

---

1 Este artículo es parte de una investigación mayor titulada “La cultura en el campo de las ideas (1973 - 1985): prácticas y discursos de la institucionalidad de la dictadura chilena y el movimiento artístico-cultural de resistencia (UNAC y CADA)”, Tesis para optar al grado de Magíster en Historia de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.

2 Chilena. Magíster en Historia Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Correo: [valea-revalovidal@gmail.com](mailto:valea-revalovidal@gmail.com) | ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1801-8474>

**Abstract:** Researchers on cultural politics have not paid attention to the foundational ideas that, historically, have directed institutional decisions about culture. This article explores the conceptual delimitations of culture during the Chilean dictatorship. I will explore ideas around the concept of culture in artworks and discourses from both the Chilean dictatorship and counterculture groups, such as UNAC and CADA. By focusing on the interplay between practice and discourse, this paper analyses how cultural ideas have continued and changed throughout time, based on Gabriel Salazar’s definition of culture-object and culture-subject.

**Keywords:** Culture – Cultural politics – Chilean dictatorship

### Introducción

¿Cómo se relaciona la práctica artística con los discursos sobre cultura dentro de un régimen autoritario? Y, en específico, ¿cómo la dictadura cívico-militar chilena, por una parte, y los grupos de resistencia, por otra, comprenden el concepto de cultura?

Con este marco, se estudiará el desarrollo del concepto de cultura desde la oficialidad de la dictadura cívico-militar chilena y desde el movimiento artístico-cultural de resistencia; en específico la Unión por la Cultura (UNAC) y el Colectivo de Acciones de Arte (CADA). Este análisis crítico del concepto de cultura, será abordado en documentos provenientes de ambos sectores, buscando indagar en la continuidad y cambio de las ideas instauradas y desarrolladas en materia cultural. El período estudiado, en tanto, será entre 1973 y 1985, esto es, desde la publicación de *El Libro Blanco del Cambio de Gobierno en Chile* (1973) hasta la desaparición del grupo CADA tras *Viuda* (1985), su última acción de arte.

Para el análisis de las prácticas y discursos de ambos grupos se considerarán los conceptos de cultura-objeto y cultura-sujeto del historiador Gabriel Salazar (2016, p. 129). La concepción de cultura en tanto cultura-objeto alude a que son los objetos los portadores de cultura en tanto que conjunto de productos objetivados y/o materializados que se pueden exponer, vender o coleccionar. En contraposición, la concepción de cultura-sujeto determina que la cultura “involucra trabajo, la realización de una tarea, una lucha que comienza como un proceso subjetivo, pero que no se completa como tal si no llega a compartirse con otros iguales”.

Esta investigación trabaja sobre la hipótesis de que mientras la dictadura promovió una concepción objetualizada de la cultura, representada por medio

de obras que simbolizasen su ideario cultural, la concepción de una cultura-sujeto fue concebida dentro de los postulados de la UNAC y el CADA. Es entonces a partir de dicha diferencia en la concepción de cultura, que los grupos de resistencia lograron construir un ideario de cambio social que los llevó a implicarse políticamente y trabajar en conjunto con los movimientos sociales de oposición.

En la literatura, la institucionalidad cultural de la dictadura y los movimientos de resistencia artístico-cultural han sido abordados de manera independiente. Junto con ello, el análisis documental de dichos movimientos de resistencia y sus prácticas artísticas, ha sido escasamente integrado al debate sobre el concepto de cultura, presente en las políticas culturales de la dictadura. Es decir, las ideas sobre el concepto de cultura que han sido expuestas y discutidas en los documentos de dichos grupos de resistencia, que han sido a su vez las bases teóricas de sus prácticas, no han sido investigadas ni relevadas como fundamentos teóricos del vínculo de la resistencia con la sociedad en su conjunto.

En base a ello, el presente artículo busca comprender el concepto de cultura tras los discursos y las prácticas de la dictadura cívico-militar chilena (1973-1990) y los grupos de resistencia a ella, con el objetivo de develar los fundamentos teóricos que rigen dichas prácticas respecto de su vinculación con el poder y la sociedad. Dicho objetivo se enmarca en la definición de cultura como un campo abierto en permanente disputa que va transformándose con el paso del tiempo y que, si bien demuestra la capacidad de una determinada sociedad de transformar y resignificar los patrones establecidos, es fundamentalmente una evidencia de las estructuras de poder vigentes en ella<sup>3</sup>.

---

3 Para la discusión sobre el concepto general de cultura: Jameson, F. y Zizek, S. (1998). *Estudios Culturales: Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Barcelona: Paidós. Chartier, R. (2007). *La historia o la lectura del tiempo*. Barcelona: Gedisa. García Canclini, N. "Las políticas culturales en América Latina". En Chasqui, revista latinoamericana de comunicación. No. 7, 1987. Berguer, P. y Luckmann, T. (2019) [1ra ed. 1968] *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu. Burke, P. (2007) *Historia y teoría social*. Madrid: Amorrortu. Vich, V. "Desculturizar la cultura". En *Latin American Research Review*, Vol. 48, Special Issue, 2013. Said, E. (2018) *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Debate. Lipovsky, G. (1990) *El imperio de lo efímero*. Barcelona: Anagrama. García Canclini, N. (1995) *Consumidores y ciudadanos*. México D.F.: Grijalbo. Zizek, S. (2015) *En defensa de la intolerancia*. Madrid: Sequitur. Andalzúa, G. "Movimientos de rebeldía y las culturas que traicionan". En Hooks, bell. Brah, Avtar, Sandoval, Chela, Andalzúa, Gloria. (2004) *Otras inapropiables. Feminismos desde las fronteras*. Madrid: traficantes de sueños. Para la discusión sobre el concepto de cultura en las políticas culturales en la institucionalidad chilena: Subercaseaux, B. (1993) *Historia del libro en Chile (alma y cuerpo)*. Santiago, Editorial Andrés Bello. Subercaseaux, B. "Políticas culturales en Chile: una perspectiva histórica". En *Estudios Públicos*. N 144, 2016. Brunner, J. J. (1981) *La cultura autoritaria en Chile*. Santiago: FLACSO. Salazar, G. (2016) *Dolencias históricas ciudadanas*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, Garretón, M. (2004) *Las políticas culturales en los gobiernos democráticos en Chile*. Informe de Desarrollo Humano del PNUD,

## Primera parte. La cultura durante la dictadura cívico-militar

### El quiebre dictatorial y las restricciones en el espacio público

Frente al desarrollo cultural emprendido por el Gobierno de la Unidad Popular, tras el golpe de Estado, la dictadura cívico-militar señala que la actividad cultural en el país requiere un proceso de revisión y reformulación de las bases sobre las cuales se ha desarrollado. Se determina que entre los factores que conforman la imagen de un gobierno, el factor de la cultura, que en apariencia es superfluo, es el que da sentido, eficacia y trascendencia al orden económico y social (Política Cultural del Gobierno de Chile, 1975, p. 16) y ello es relevante en cuanto que si la imagen que proyecta el gobierno a sus gobernados “se identifica con los ideales, aspiraciones y necesidades del “ser nacional”, el gobierno no solamente estará consolidado, sino que tendrá la autoridad suficiente como para llevar a ese pueblo hacia etapas de superación (Ibíd., p. 15).

Así, la dictadura llevó a cabo intervenciones de control y represión en el espacio público con el propósito de deshacer el legado del período anterior en todas las áreas: económica, política, social, educativa y cultural (Subercaseaux, 2011, p. 98.), mostrando como rasgo fundamental de la vida cultural, el control y la administración de dicho espacio, que se manifestó en la exclusión y desarticulación de los espacios sociales fuesen estos culturales, institucionales, políticos o comunicacionales (Ibíd., p. 279). En último término, esta dinámica de control y administración del espacio público se tradujo en un estrechamiento del universo ideológico y del ámbito público, junto con la exclusión autoritaria de corrientes culturales progresistas (Ibíd., p. 280). En este sentido, la censura logró conseguir su objetivo más allá de la interceptación o detención de cierto mensaje, al implicar el amedrentamiento de la población para evitar que dicho mensaje pudiese ser difundido de manera clandestina en los ámbitos tanto públicos como privados (Donoso, 2013, p. 112).

Sin embargo, como desarrollaré más adelante, este férreo control sobre el espacio público y los circuitos artísticos y comunicativos produjo efectos contradictorios para el régimen militar. Si bien se inhibió la creación y la vida cultural del país, al mismo tiempo se estimuló una imaginación contestataria enmarcada en un horizonte cultural de ideales democráticos y libertarios (Subercaseaux, 2011, p. 281). Respecto a este punto, Brunner (1989, p. 85) señala

---

Chile. Arias, K. y Gálvez, C. (2010) *Políticas culturales en Chile: revisión de las intervenciones del Estado en el campo cultural en el siglo XX*. (Tesis para Optar al Grado de Magíster en Gestión Cultural). Santiago de Chile: Universidad de Chile, Antonine, Cristian. “Más allá de la acción cultural del Estado. Apuntes para una evolución de las políticas culturales en Chile”. *Atenea* 511, I sem, 2015.

que el “circuito cultural disidente” se irá redefiniendo en términos de una cultura alternativa, enmarcada no solo en la disidencia o la resistencia, sino que creadora de una realidad cultural capaz de oponerse creativamente a las producciones culturales provenientes del campo institucional y a la emergente cultura cotidiana de masas.

### **La política cultural durante la dictadura**

Durante la dictadura, bajo la consideración de que “es indispensable que la Junta de Gobierno de la República de Chile cuente con la debida asesoría cultural que proponga y coordine las actividades culturales que son necesarias para el desarrollo del país”, las materias culturales fueron impulsadas por un Asesor de la Junta de Gobierno en Asuntos Culturales, dependiente de la Junta. La función de dicho Asesor fue proponer medidas, políticas y programas que permitieran armonizar, perfeccionar y en general incentivar el desarrollo cultural del país, al mismo tiempo que dignificar sus medios de difusión en términos que lograsen preservar la tradición histórico-cultural chilena y permitieran proyectarla al futuro con un sentido de nacionalidad (Política Cultural del Gobierno de Chile, 1975, p. 50).

Entre 1973 y 1976 el cargo de Asesor de la Junta de Gobierno en Asuntos Culturales fue ocupado por el escritor, productor de cine y académico de tendencia nacionalista Enrique Campos Menéndez, quien había sido diplomático y diputado del Partido Liberal en dos períodos (1949-1957) y cuyo trabajo intelectual durante los años setenta y ochenta se encontró direccionado por sus funciones políticas en las que mostró una “lealtad acrítica al gobierno militar” (Jara, 2006, p. 383).

Dentro de las ideas que fundamentaron este marco institucional, la Política Cultural del Gobierno de Chile promulgada en 1975, en su apartado “Concepto acerca de la cultura” señala que: “la cultura es aquella disposición esencial que mueve a los habitantes de una nación a organizar su vida de acuerdo a una determinada escala de valores y que se expresa en una original manera de pensar, de actuar y de vivir, que los singulariza y define frente a los demás”. De acuerdo con ello, “si se quiere propiciar una auténtica política cultural, es preciso antes que nada perfilar lo más nítidamente posible el estilo de vida que, estando más acorde con la idiosincrasia misma chilena, conduzca al ‘deber ser nacional’”; definiendo en último término que la cultura es la forma de una nación, es decir, es lo que la hace ser tal como es y la diferencia de las demás (Política Cultural del Gobierno de Chile. 1975. p. 19) Dicha Política Cultural determinó que el gobierno debía fomentar la cultura desde y hacia todos los estratos de la sociedad, pues era su tarea velar porque los valores morales de los individuos se encaminaran

en la consecución de los grandes ideales que el gobierno se había trazado en beneficio de la nación (Ibíd., p. 7). En el discurso aparece entonces una preocupación por la cultura que debe manifestarse “en la forma más evidente, otorgando la mayor dignidad y recursos a la política destinada a orientarla, organizarla y definirla” (Ibíd., p. 17).

Siguiendo esta línea, el Plan Indicativo del ODEPLAN de 1979 señala que el objetivo de la política cultural es definir la “esencia” y el “deber ser” nacionales para unir a la población en torno a los valores que permitan que los chilenos se manifiesten como un pueblo que permanentemente está incrementando y renovando su patrimonio cultural (ODEPLAN, 1979, p. 82); puesto que es deber del hombre desarrollar acciones en el campo cultural que permitan dar sentido y trascendencia a los avances dentro del ámbito del desarrollo económico y social. Junto con ello, el segundo objetivo del Plan Indicativo es entregar a cada ciudadano una noción clara y coherente de su identidad buscando con ello que surjan los rasgos propios y valores de la chilenidad: “estos dos grandes objetivos y los que de ellos se derivan, se lograrán sobre la base de la participación responsable y coordinada del Estado y las organizaciones particulares en todo lo que dice relación con la difusión y el incentivo a la creación cultural en sus diversas manifestaciones” (Ibíd., p. 83). Dichas orientaciones de la política cultural se asientan en el diagnóstico de que históricamente, el desarrollo de la cultura en Chile se ajustó a las pautas dictadas espontáneamente por quienes la establecían con excepción del período de la Unidad Popular “en que el aparato estatal intervino directamente, instrumentalizando la creación cultural según los requerimientos de los objetivos políticos trazados por el régimen imperante”. Junto con ello, “la ausencia de incentivos al desarrollo de la vocación por lo científico y tecnológico en la juventud, han actuado en contra del desarrollo económico y cultural del país al postergar el mejoramiento de las capacidades de nuestros recursos humanos”, lo que explica la ausencia de un patrimonio cultural común a todos los chilenos (Ibíd., p. 82).

Dicha concepción de la cultura se asienta en la Declaración de Principios del Gobierno de Chile de 1974, en base al diagnóstico general de que “Chile inicia su reconstrucción nacional en los momentos en que una profunda crisis conmueve al mundo”, dado que un importante sector de la humanidad, del que Chile forma parte, sufre el impacto de la pobreza. Chile, que ha experimentado en carne propia la falacia y el fracaso de la llamada “vía chilena al socialismo”, ha decidido combatir el comunismo internacional, “edificando día tras día una nación que se acerque más a ser una morada digna para el hombre”. La falta de una concepción geopolítica de Estado y la pérdida del sentido nacional debido al “extranjerismo”, fueron los que hicieron posible que el país debilitara su unidad y perdiera el

rumbo y la confianza, quedando a merced del “ataque sostenido de concepciones políticas que, en último término, pretendían enajenar nuestra soberanía” (Política Cultural del Gobierno de Chile, 1975, p. 30).

A partir de la concepción cultural de la dictadura, diversas manifestaciones artísticas como La Nueva Canción Chilena y el teatro popular parecen como la manifestación visible de la ideología marxista que infiltra con ideas y pensamientos a una sociedad pasiva ante la potencia de su mensaje. Se establece entonces que, “un país que quiere vencer al marxismo debe tener plena conciencia de los peligros que lo acechan y fortificar, precisamente, el campo de la cultura, que es en el cual surgen las creencias, se asientan los principios” (Política Cultural del Gobierno de Chile, 1975, p. 24).

De acuerdo con ello, la dictadura pretendió desarrollar una política no solo encausada en eliminar todo resabio cultural y artístico desplegado en el gobierno de la Unidad Popular, sino que además en eliminar todo rasgo estético asociado al gobierno destituido. De acuerdo con la investigación de Errázuriz, se comprende cómo la dictadura potenció su carga simbólica a través de actos que por una parte significaran su dominio y ejercicio de poder, y por otra, erradicaran las ideas y prácticas asociadas a la UP (Errázuriz, 2009, Pp. 136-137). De este modo, “la operación de limpieza representó simbólicamente, por una parte, la desinfección del pasado marxista y, por otra, la instauración de una noción militarizada de la estética cotidiana, caracterizada por rasgos tales como la depuración, el orden y la restauración fervorosa de los símbolos patrios” (Ibíd., p. 141). Con ello, se dio inicio a “un intento sostenido de exclusión y/o autocensura de aquellas costumbres que pudieran considerarse un resabio cultural de izquierda: barba, pelo largo, prendas de vestir de color rojo y/o negro (...) de un modo similar a lo ocurrido en muros y calles, la operación corte de pelo y barba se fue desencadenando en distintas regiones del país” (Ibíd., p. 145).

Así, en medio de esta operación de limpieza y corte, la dictadura hizo notar la necesidad por fomentar una política cultural restauradora, con el objetivo de reparar la situación de decadencia nacional en la que se encontraba el país, reflejada en la pérdida de identidad y sentido de nación, la imitación de lo extranjero, y el descuido de la historia y sus héroes, para lograr que los chilenos pudieran reencontrarse con su ser nacional enmarcado en los símbolos patrios y el patrimonio cultural chileno (Errázuriz, 2009, Pp. 146-147). En este punto la cultura, en tanto el conjunto de procesos donde se elabora la significación de las estructuras sociales, adquiere un poderoso carácter instrumental (Arias, 2010, p. 207). La dictadura declaró que: “Chile será una Gran Nación “sobre todo cuando proyecte una imagen de orden interno, de solidez espiritual, de adhesión a valores morales que dignifiquen al hombre en su esencia individual y en sus expresiones colecti-

vas”. Para cumplir este objetivo “no hay otro medio que desarrollar una vigorosa política cultural, a fin de que el chileno reencontrado nuevamente con lo que es su ‘ser nacional’, proyecte hacia el futuro una nueva personalidad, caracterizada por el propósito resolutivo de hacer de su país la Gran Nación que aspira y que su tradición histórica reclama” (Política Cultural del Gobierno de Chile, 1975, p. 47). Esta se establece en base a la concepción cristiana sobre el hombre y la sociedad y “en consideración a la tradición patria y al pensamiento de la inmensa mayoría de nuestro pueblo” (Declaración de Principios del Gobierno de Chile, 1974).

### **La cultura en el campo de las ideas: la concepción de cultura de la dictadura**

A partir del quiebre impuesto en 1973 se comenzó a conjugar en la sociedad chilena, una nueva escala de valores que indudablemente influiría en su manera de pensar. Esto supuso que los parámetros que hasta entonces existían en la sociedad para su correspondiente interpretación de la realidad, fuesen cambiados bruscamente (Flores, 1992, p. 80). En continuidad con ello y mediante un estudio del CENECA en 1983, Rivera establece que “si bien han existido dinámicas que tienden a prolongar y mantenerse en continuidad con corrientes expresivas históricas, no es menos cierto que la sola imposición del principio de exclusión —agravado por la operación sin contrapeso del mercado— modifica los procesos de identidad cultural antes en desarrollo”, que supondría que los procesos identitarios en Chile tomaran rumbos diversos a los históricos (Rivera, 1983, p. 4).

Este quiebre de la institucionalidad chilena, provocado por el golpe de Estado de 1973, supuso un completo cambio de rumbo en materia de políticas culturales desarrolladas en el país. A partir de su concepción sobre la cultura, la institucionalidad de la dictadura promovió, en su práctica cultural y en su discurso, una vertiente nacionalista amparada en una concepción telúrico-metafísica del ser nacional, según la cual el ser chileno era concebido como una esencia forjada en el entrecruzamiento del hombre con la naturaleza, latente en todos los habitantes de Chile (*Subercaseaux, 2011, p. 280*). Este “ser chileno” refería entonces y al mismo tiempo: una unidad de origen, unidad de destino y un proyecto a futuro, lo que convirtió a la chilenidad en un valor y una cualidad moral heredable (Munizaga, 1983, p. 62), opuesta a la esencia de los “no chilenos”, marxistas, que aun naciendo en territorio nacional, habían atentado contra los valores de la nacionalidad (Ibíd., p. 41). Enmarcada en esta concepción, se comprende que la cultura es la manifestación de esta esencia invariable que se revela y encarna en la idiosincrasia chilena, lo que negaría la esencia misma de la cultura en tanto espacio de conflicto (*Subercaseaux, 2011, p. 280*). En este sentido, me parece que cobra especial relevancia la definición institucional de Chile como “un todo



homogéneo, histórica, étnica y culturalmente” (Declaración de Principios del Gobierno de Chile, 1974, p. 11).

Sostengo que, en el discurso de la dictadura la cultura se objetualiza a través de la promoción de ciertos objetos culturales que simbolizasen el ideario institucional. Se dice entonces, que la política cultural está fundada bajo el principio de la difusión de la cultura —con especial trascendencia dentro de los sectores pobres de la población, pues la cultura logrará redimirlos “de la aguda crisis moral en que se encuentran”— (Circular despachada a los Alcaldes del país, 15 de octubre 1974. En *Política Cultural del Gobierno de Chile*. 1975).

Sin embargo, en la medida en que la cultura no depende de la libre decisión individual sino de la existencia de una comunidad que la sostenga y la alimente (Cristi y Manzi, 2016, p. 284), se comprende cómo cada nación está constituida por una herencia de imaginarios, por el lenguaje, por las costumbres y por los modos de ser, por los particularismos culturales; en síntesis, por la idiosincrasia de un pueblo (Ibíd., p. 287). Sostengo entonces, que la concepción de cultura impuesta por los militares, que comprendió a la nación chilena y al ser nacional bajo una concepción esencialista, negó en su actuar el fundamento principal de la cultura en tanto campo en disputa. Chile se vuelve un todo homogéneo en la práctica y en los discursos sobre cultura, donde queda proscrita cualquier concepción, identificación o manifestación contraria a la impuesta por la institucionalidad.

## **Segunda parte. El movimiento artístico-cultural de resistencia<sup>4</sup>: la UNAC y el CADA**

### **Unión Nacional por la Cultura (UNAC)**

La UNAC surgió en 1977 con el objetivo de “unir, coordinar y apoyar las acciones e iniciativas relacionadas con la cultura” (Consejo Directivo UNAC, 1980, p. 1), como respuesta a las innumerables censuras político-culturales que sufrió Chile bajo la dictadura de Pinochet.

En medio de un clima de represión brutal y persecución política “en el esfuerzo para congregarse y organizar a los trabajadores y agrupaciones culturales,

---

4 El concepto movimiento artístico-cultural es referido en el documento de la UNAC *Informe del pre-encuentro área VII: Difusores, Comunicadores e Investigadores*. “Si a lo largo de este Informe se ha tendido a acentuar una visión crítica, ello ha sido en el entendido que necesitamos un esfuerzo renovado y superior para constituir un movimiento artístico-cultural que pueda ponerse a la altura de las duras y difíciles circunstancias actuales del país y de su pueblo” (p. 5).

UNAC ha programado diferentes actividades que han servido para integrar, conocer y relacionar a los componentes de un movimiento cultural disgregado, pero que a pesar de todo ha sabido continuar su marcha histórica” (Consejo Directivo UNAC, 1980, p. 1). Así, las acciones de la UNAC se tradujeron en llamados, informes, actividades públicas y encuentros, en base a la idea de “unir y coordinar el trabajo de personas y agrupaciones de las diferentes áreas artísticas para construir un frente que fuera expresión unitaria de intereses e inquietudes en el movimiento cultural” (Varas y Manzi, 2019, p. 63).

En su documento de “Llamado a la comunidad”, la UNAC declara que: “hoy es ineludible e impostergable que nosotros los artistas tomemos conciencia propia y colectiva [...] hasta obtener que toda la comunidad chilena, y todos los hombres que la forman reciban los beneficios de la libre creación artística y científica y gocen de la vida cultural de la comunidad” (Comisión organizadora UNAC. s/fecha). Este documento conforma una suerte de manifiesto que contiene la declaración de principios de la UNAC, donde reclama la necesidad de su conformación dada la actual vulneración de los principios básicos de libertad llevada a cabo por la dictadura cívico-militar. La UNAC hace así un llamado a la comunidad de artistas a tomar conciencia tanto a nivel individual como colectivo de la situación que vive el país, con el objetivo de salvaguardar la libre participación de los chilenos en los beneficios de la libre creación artística y científica.

Aspectos como la censura, la cesantía, las limitaciones a los organismos gremiales, la situación de exiliados y de detenidos y desaparecidos, son denunciados en su documento “Llamado II” de mayo de 1979. En dicho documento se detalla que las listas negras que subsisten en los medios de comunicación impiden dar a conocer tanto a artistas como a sus realizaciones, mientras que el impuesto del 22% al espectáculo debe ser pagado por sus propios creadores, y cuya exención comúnmente es otorgada solo a artistas extranjeros (UNAC, 1979, p. 1). Sobre la censura, la UNAC declara que más allá del acto violento que expresa la censura en sí misma, ella representa la política del régimen contra la masificación de los productos intelectuales como elementos reveladores de la cultura “con el objeto de crear un receptor pasivo, dúctil y coherente con la organización económica. El Estado abre una brecha entre la herencia cultural y la vida presente, apropiándose de la historia, apagando hechos y resaltando otros en cuanto sirvan a sus cometidos” (Encuentro Nacional UNAC, 1980, p. 1). Frente a esto, se señala la necesidad de establecer contacto entre la acción cultural y las agrupaciones sociales a través de exposiciones, seminarios y conciertos (Ibíd., p. 2).

En esta línea, la UNAC llama a rechazar el plebiscito de 1980, en el que se vota sobre un “texto constitucional elaborado a puertas cerradas, por un grupo reducido de personas carentes de representatividad nacional”, que además “nos

obliga a votar por la prolongación, sin alternativa, de un régimen de dictadura que acentúa, con este acto, el carácter arbitrario de su política y de su autoridad”. Este llamado concluye señalando que “el arte y la cultura necesitan para existir y desarrollarse de posibilidades de diálogo, de crítica y de participación social que el texto en cuestión y, más claramente aún, el procedimiento utilizado, desprecian y excluyen sin lugar a dudas” (Consejo Directivo UNAC. s/fecha. p. 1).

La UNAC realizó en octubre de 1980 un Encuentro General por la Cultura que agrupó las visiones de los distintos colectivos y agrupaciones participantes. El documento de convocatoria al Encuentro señala que “todos los productores y difusores pueden participar en este evento tanto en su calidad de individuos, como representantes de organismos democráticos. El encuentro se organizará por áreas a través de un llamado amplio y público” (UNAC, 1980, s/número). En el ámbito de la cultura “se ha proyectado una concepción de aparente neutralidad de valores, y todo aquello que suene a disidencia, crítica, sugerencia, etc. es motejado de político quedando en el campo de lo antipatriótico” (Consejo Directivo UNAC, s/fecha, p. 3). Dentro de este contexto, el Encuentro General por la Cultura servirá para avanzar en conjunto “en el camino por conseguir un futuro justo, solidario, libre y con una vida cultural rica participativa y democrática” (Ibíd., p. 4).

El temario del Encuentro Nacional por la Cultura se dividió en: libertad de creación – libertad de expresión, problemas gremiales y reivindicativos, participación, problemas puntuales (exilio, censura, relegados, detenidos desaparecidos, etc.) (Consejo Directivo UNAC, 1980, s/ número). Además de los temas trabajados según las comisiones anteriormente señaladas, la UNAC se refirió al llamado ‘arte-empresa’ desarrollado en Chile a partir de 1973, que establece que, en consecuencia con la ‘política social de mercado’ instaurada por el Estado, la empresa privada es responsable del diseño cultural nacional. “El desarrollo del ‘arte-empresa’ ha ido aumentando progresivamente las brechas culturales de nuestra sociedad, conduciendo inevitablemente al aislamiento del trabajo de los artistas”, evitando así “que el rol liberador del arte sea apropiable por la mayoría nacional” (UNAC, 1980, p.1).

### **El Colectivo de Acciones de Arte (CADA)**

El Colectivo de Acciones de Arte (CADA), fue conformado en 1979 por la artista Lotty Rosenfeld, el artista Juan Castillo, el sociólogo Fernando Balcells, el poeta Raúl Zurita y la novelista Diamela Eltit<sup>5</sup>. Este Colectivo artístico renunció

---

<sup>5</sup> La primera conformación del CADA no se mantuvo en el tiempo. La última acción *Viuda*, solo contó con Lotty Rosenfeld y Diamela Eltit como miembros fundadores del grupo.

a los soportes tradicionales de producción de arte y a los espacios tradicionales de exhibición e investigó el comportamiento social para expresarlo a través de nuevos sistemas de producción y difusión artística (Ivelic y Galaz, 1988, p. 64). Desde el margen de las instituciones culturales tradicionales, las acciones de arte en la ciudad fueron introducidas por el CADA como fuerza crítica que buscaba subvertir los códigos articuladores de la institución y el discurso dominante. De esta manera, dichas acciones lograron abrir “brechas, roturas de sentido, hendiduras por las cuales fracturar la mirada y dislocar los registros oficiales de lectura” (Richard, 1981, p. 65).

Las obras del CADA fueron instaladas en el espacio público de la ciudad buscando la participación del espectador que fue interpelado en su tránsito habitual. Así, el CADA no solo intervino las calles, los museos y las paredes, sino que intervino una y otra vez el espacio mismo de la representación (Neustadt, 2001, p. 18). A partir de un cuestionamiento a la institucionalidad artística, el CADA actuó dentro de la esfera social, donde el arte y la política convergen (Ibíd, p.16). Allí, este colectivo promovió una nueva forma de crítica social a través de la acción de arte; una acción, que ya no es obra de arte como tal, sino que se constituye en la práctica misma, movilizándolo a la sociedad oprimida bajo la dictadura, hacia la movilización social.

El documento de arte del CADA “Ruptura”, propone “cubrir campos de enunciación y contextualizar las acciones del colectivo en un marco conceptual y teórico más específico” (Carvajal, Varas y Vindel, 2019, Pp. 64-65). La editorial de dicho documento señala que el arte se debate como una cuestión de vida o muerte en los interrogantes de la utilidad y el sentido. Así, mientras los países desarrollados tienen la posibilidad de distinguir campos autónomos como la política, la ciencia, el arte o la religión, en los países que viven la dependencia y el colonialismo bajo regímenes autoritarios, el trabajo desde el margen se establece como un campo de lucha en el que los términos arte y vida se complementan. La práctica artística debe entonces ser estructurada mediante la acción de arte, cuya “condición de praxis implica una imagen y una perspectiva de futuro y por ende una operatividad con la historia”, encontrando allí su carácter político (CADA, 1982, p. 2).

Con el CADA la noción de ‘acción de arte’ fue convertida en una “intervención político-social que usaba el devenir comunitario (redes intersubjetivas, transcurso biográficos, soportes de producción y comunicación dinámicas institucionales, etc.) como una materia para el reprocesamiento crítico del cotidiano” (Galende, 2019, p. 167). Este carácter colectivo y de participación es fundamental en el trabajo del colectivo, pues “donde la dictadura forzaba separación y desarticulación, allí donde el neoliberalismo auspiciaba la creación de una sociedad

en la que se imponía un pensamiento abstracto y deshumanizado, las acciones del CADA enlazaban discursos y reinventaban alianzas, relacionando la escasez de alimentos con la inexistencia de información contrastada” (Borja-Villel, 2019, p. 44).

Esta necesidad de colaboración se enmarca históricamente en un período de creciente movilización social acaecido a inicios de la década de los 80. Como señala Ortiz “se suceden, en este contexto, manifestaciones públicas marchas del hambre, protestas y huelgas; se articula la alianza entre los movimientos sociales y los partidos políticos mientras la dictadura golpea una y otra vez de manera brutal y sistemática toda oposición” (Ortiz, 2019, p. 48). Dentro de este ámbito colaborativo, y en términos de la organización de las acciones del CADA, Eltit señala que “nos reuníamos primero nosotros cinco, diseñábamos, y después llamábamos a todo el mundo a una reunión. Ahí se intercambiaban ideas; la gente proponía cosas, cuestionaba cosas, y luego se ponía a operar el asunto. Hablábamos y nos reuníamos también con dirigentes sociales. Teníamos vínculos con gente que estaba en las poblaciones” (Galende, 2019, p. 186).

### **La cultura en el campo de las ideas: las concepciones de cultura de la UNAC y el CADA**

La discusión sobre el concepto, la definición y las diversas concepciones de cultura, estuvo presente en varios documentos de la UNAC. Así aparece el documento del Consejo Ejecutivo al Encuentro Nacional que señala: que “los sucesos de 1973 destruyeron, además de la institucionalidad política, muchos de las más importantes conquistas culturales de nuestro pueblo” (UNAC, 1980, p. 1), proyectando una concepción de aparente neutralidad del ámbito artístico cultural que busca instalar contenidos del quehacer cultural coherentes al proyecto económico del régimen (Ibíd., p. 3). Posteriormente, esta visión del desarrollo cultural del país es criticada en el informe de Pre-encuentro de Difusores, Comunicadores e Investigadores que señala que dicho documento del Consejo Directivo “da una visión restringida del concepto de ‘cultura’ al identificarlo exclusivamente con la práctica artística, y ésta, con la creación” (UNAC, s/fecha, p. 1). Igualmente, “a pesar de esta identificación cultura=arte=creación, el Informe no habla de las formas, modos de operar que asume hoy día la creación artística” (Ibíd., p. 2). No obstante esta crítica, se comprende que la UNAC, a través del Encuentro Nacional por la Cultura, “ha querido congregar a sectores de otros campos de la cultura, como la comunicación y las ciencias sociales” (Ibíd., Pp. 1, 2). Y tras ello, se releva su adscripción a una concepción ampliada del concepto de cultura, posiblemente a partir de un fundamento similar al de la SECH cuando señala que

la cultura está “en la palabra que estructura los pensamientos en servicios de la humanidad” (SECH, s/fecha, p. 2).

De acuerdo a esta concepción ampliada del concepto, la carta de 1980 del Grupo Literario Fragua al Consejo Directivo UNAC, explicita que es preciso señalar una definición del concepto de cultura que permita comprender a cabalidad el conjunto de hechos y fenómenos que componen y enriquecen nuestro bagaje cultural. Puede decirse que cultura “es el estudio de las costumbres y formas de vida, así como de las instituciones económicas, políticas, sociales, legales, educativas, religiosas y artísticas del hombre, que por un lado expresan “la forma ideal de la personalidad” y por otra “todo lo que el hombre realiza en concreto para dominar la naturaleza y adaptarla a sus fines, necesidades, intereses y valores”. Es posible comprender entonces que el hombre crea y produce la cultura, “mediante el concurso libre de una pluralidad de individuos” libres a diferencia de la “actividad colectiva puramente instintiva de los animales” (Grupo Literario Fragua, 1980, p. 1). Así es como, “a través de este proceso cultural el hombre va creando su mundo, su propio medio ambiente, y en la medida que lo crea, va dejando de ser hombre como tal y pasa a ser historia” (Ibíd., p. 3).

Sostengo que esta concepción ampliada del concepto de cultura, es decir una definición que comprende que la cultura no es un fenómeno referente a un ámbito particular —como podría ser el arte y la creación artística— es también sostenida por el CADA cuando señala que “toda cultura es un producto social, pero no el producto de una clase, sino la resultante de procesos sociales concretos y complejos, en especial nacionales” (CADA, 1979, p. 3). Bajo esta concepción es posible decir que no existirían “procesos ni instituciones culturales o ideológicas separadas, anteriores o exteriores a su inscripción en los procesos de la totalidad social” (Ibíd. p. 4).

Como marco general sobre el que se sustenta dicha concepción ampliada de cultura, el documento “Llamado a la comunidad” de la Comisión Organizadora de la UNAC, se establece en concordancia al Acuerdo de 1970 de la Conferencia General de la UNESCO que determina según el artículo 27 de la Declaración Universal de Derechos Humanos:

“que la cultura forma parte integrante de la vida social y que a ese respecto la política cultural debe considerarse en el marco más amplio de la política general de los Estados; que la cultura es, por su propia naturaleza, un fenómeno social, el resultado de la creación común de los hombres y de la acción que ejercen unos sobre otros”.

Con esta referencia de fondo, el documento de la UNAC declara que en el contexto dictatorial sufrido por Chile causa la vulneración de “principios básicos de libertad y participación, sin los cuales no es posible la existencia de una verdadera y auténtica creación por parte de los artistas y un acceso de toda la comunidad a esas manifestaciones creadoras” (UNAC, s/fecha, p. 2). De acuerdo a ideas similares sobre la cultura, el CADA establece que no obstante los nuevos procesos culturales, aparecen como sucesos particulares o instrumentales, “la perspectiva cultural que proponemos, valora en el arte la producción de estructuras de reconocimiento de la identidad” (CADA, 1979, p. 6). Así “la ruptura de los soportes orgánicos e ideológicos del arte y de sus perspectivas de arraigo popular, provocó una acentuación del disociamiento de la existencia social de intelectuales y artistas”. Dentro del contexto de dictadura, se vivencia un quiebre con el mundo popular y se obliga a los artistas a vivir y sobrevivir en momentos contradictorios, donde su propio esfuerzo individual aparece como la única actitud posible” (Ibíd., p. 1), reforzando aún más “la desarticulación de la colectividad” (Ibíd., p. 2).

Sostengo que los diversos actores que conformaron la UNAC —entre ellos el CADA— manifestaron la relevancia por definir el concepto de cultura y establecer con ello un marco para sus acciones, que en último término buscaron una rearticulación de la sociedad y que tuvieron por fundamento las definiciones de cultura de la UNESCO. No obstante, las críticas al documento de convocatoria al Encuentro General de la Dirección Nacional, es posible señalar que la UNAC desarrolló en sus discursos una concepción ampliada del concepto de cultura, que comprende que la cultura es producida por la sociedad en base a la propia conjugación de los puntos de vista presentes en ella. La UNAC concluye que todo trabajo en el ámbito de la cultura “exige armonía social, conjugación de puntos de vista, maduración constructiva, sin otros conflictos que los inherentes a la existencia social normal” (Consejo Directivo UNAC, s/fecha, p. 1). Así, por ejemplo, la política de represión y exilio instaurada por la dictadura producen daños irreparables a todo desarrollo cultural posible dentro de una época histórica específica. La censura, así como la condición de relegados y detenidos desaparecidos, fueron considerados como “problemas de la cultura” que afectaban tanto a las personas exiliadas en el extranjero como a las personas exiliadas en el propio país —lo que el CADA define como insilio— caracterizado por la falta de acceso a la información de lo que ocurría en el extranjero. Respecto de ello el CADA señala que, mientras la cultura está presente orientando la organización social, el Estado interviene como autoridad absoluta que organiza la nación (CADA, 1979, p. 3).

Dentro de esta discusión, el rol de las manifestaciones artísticas se vuelve fundamental para el desarrollo cultural del país, pues el arte no puede ser reducido a

una disciplina auto-referencial, ya que “posee la nacionalidad y la universalidad de la cultura en la cual se inscribe. Su historia es la historia de su operatividad en los modos y orientaciones de la cultura de un pueblo”; y así el arte podrá ser inscrito como experiencia colectiva de apropiación de la vida (CADA, 1979, p. 5).

El vínculo entre la UNAC y el CADA está enmarcado en el contexto general de movilización social contra la dictadura desarrollado en Chile a inicios de la década de los 80. La UNAC buscó entonces conformar un amplio bloque contestatario a partir de colectivos provenientes de diversas manifestaciones culturales, dentro del cual el CADA figura como un grupo más dentro de una escena cultural que buscaba abrir espacios democráticos.

Sostengo entonces que la concepción de la cultura para los grupos de resistencia a la dictadura se vuelve subjetiva y en estrecha relación con la comunidad. Se comprende así que la cultura no es un ente encapsulado en las cosas materiales ni en las entidades culturales institucionales, sino que se manifiesta como producción social que como tal debe ser necesariamente conformada junto a los otros. Estos otros que son al mismo tiempo colectivos, organizaciones, agrupaciones culturales y sindicatos. La cultura es entendida entonces por la resistencia como la manifestación del vínculo “resultante de procesos sociales concretos y complejos” (CADA, 1979, p. 3) y al fin una “necesidad de comunicación” (UNESCO, 1970, p. 150).

## **Conclusiones**

Las políticas en relación a la cultura instauradas a inicios de la dictadura cívico-militar se instalaron en base a la premisa de que “nuestra Patria constituye un todo homogéneo, histórica, étnica y culturalmente” (Declaración de Principios del Gobierno de Chile, 1974, p. 11). En un inicio, dichas políticas buscaron construir un espacio cultural regulado y enmarcado en contenidos afines con el ideario nacionalista. En el discurso oficial, Chile en dictadura se reconstruye según sus propios valores nacionales cimentados en una cultura del orden y el progreso, promovida desde la cúspide del poder dictatorial hacia el resto de la sociedad. Las ideas de la oficialidad sobre el terreno de la cultura apelan en el discurso a las nociones esencialistas de la nación, la chilenidad como entidad homogénea —sin división de clases—, buscando homogeneizar cada ámbito según las definiciones oficiales. Con ello, se deja restringido el campo de acción de la cultura al homologarlo al terreno de las prácticas artísticas: publicaciones, obras de arte y canciones, que son objetos de uso consagrados por la institucio-



nalidad y funcionales al régimen, que deben ser promovidos o censurados según su naturaleza y contenido.

En el discurso dictatorial sobre cultura, cimentado en una justificación del golpe de Estado y en la refundación nacional, perdura entonces una idea constante: desde los inicios del régimen la cultura es un ámbito relevante. “Las manifestaciones culturales de un pueblo son reflejo de la vitalidad y el sentido de futuro de una Nación; de ahí que todo gobierno auténticamente nacionalista les otorgue la mayor preocupación e importancia” (Política Cultural del Gobierno de Chile, 1975, p. 7). Ya en los 80, al discurso fundamentado en una idea esencialista de la chilenidad se le suman nuevas ideas en materia de políticas culturales relacionadas a la profundización de una política neoliberal, que abre paso a la inversión privada en cultura<sup>6</sup> y otorga relevancia a la institucionalidad de museos, archivos y bibliotecas “para incrementar el patrimonio cultural de la Nación” (Discurso de cuenta pública, 1983, p. VIII) y garantizar su resguardo.

Ante este marco restrictivo impuesto por la dictadura, la dimensión ampliada de la cultura escapa de tal ordenamiento<sup>7</sup>. El régimen militar —señala la UNAC— proyecta una concepción de aparente neutralidad del ámbito artístico y cultural (Dirección Nacional UNAC, 1980, p. 1), modelado según los idearios dictatoriales que buscan aparecer como neutrales: un arte nacional que hable de la esencia de la chilenidad, y se aleje de las referencias y las críticas al poder. De esta manera, la aparente neutralidad de la cultura y de la práctica artística es afín al discurso dictatorial, en tanto que refuerza la imagen del poderoso y justifica su actuar

---

6 Jara señala al respecto que “las actividades culturales del régimen se vieron coartadas por las otras dimensiones de la acción gubernativa, especialmente el control político y la liberalización económica que, en coincidencia con la noción de un Estado autoritario y subsidiario, impuso sobre la cultura oficial la exclusión ideológica y el que los organismos de dependencia estatal debieran conseguir sus propios recursos”. En: Jara, I. “Graficar una “segunda independencia”: el régimen militar chileno y las ilustraciones de la Editora Nacional Gabriela Mistral (1973-1976)”. HISTORIA, N°44, vol. I, enero-junio 2011: 131-163. P. 139.

7 Respecto de este punto Carrasco (1993) señala que “el totalitarismo se presenta como un intento extremista (que en definitiva se revelará como inútil), de instaurar en la sociedad valores o ideas que solo podrían existir espontáneamente. La lucha entre totalitarismo y cultura se revela como una confrontación entre cultura y dirigismo, o más precisamente, entre cultura e instrumentalización [...] Intentar instrumentalizar la cultura es, ni más ni menos, el propósito de hacer entrar en el campo de las decisiones humanas el problema de los valores, de las ideas y de las creencias, es decir, el propósito de transformar la cultura en un problema “técnico”. Pero esto choca con la esencia misma de la cultura, que en su propia confrontación frente al autoritarismo se ha manifestado como una fuerza autónoma.” Carrasco, E. “Cultura y autoritarismo”. Garretón, M.; Sosnowski, S; Subercaseaux, B. (eds.) (1993) *Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile*. Santiago. Fondo de Cultura Económica.. P. 177-178.

por medio de objetos culturales concebidos y fabricados para ese mismo fin. Sin embargo, dicha afinidad no debe ser explicitada: los objetos culturales y sus discursos deben aparentar neutralidad en términos políticos, mostrando al ideario oficial como verdad<sup>8</sup>.

Frente a ello y ante un espacio público cooptado por las imposiciones, restricciones y violencias emprendidas por la dictadura, las redes forjadas en la oposición buscaron desarrollar un trabajo colaborativo para resistir. La UNAC formuló un espacio de trabajo y discusión conjunta, donde los trabajadores de las diversas áreas de las artes y la cultura estuviesen representados y tuviesen voz en las discusiones sobre la contingencia: la libertad de expresión y creación, los problemas gremiales, la participación, la situación de los exiliados, relegados, detenidos-desaparecidos y la censura. A partir de un ámbito de trabajo similar, el CADA formuló redes de colaboración que vincularon a artistas de diversas áreas en un trabajo conjunto que fue instalado en el espacio público. Estos vínculos de colaboración en resistencia, iniciados a fines de los 70, comenzaron a desplegarse con fuerza en un espacio público cuya clausura comenzaba a agrietarse tras las movilizaciones sociales a inicios de los 80.

En este espacio, los lazos forjados en el movimiento artístico-cultural de resistencia cimentaron prácticas que buscaron el permanente trabajo colaborativo con el movimiento social, expandiendo los límites espaciales y simbólicos trazados por la institucionalidad artística. Con este fundamento, la UNAC señaló que la implantación por parte del régimen, de un modelo económico, político y social que tuvo como objetivo la reestructuración de la sociedad, “ha impedido la participación real de los sectores populares medios” (Consejo Directivo UNAC, s/fecha, p. 2) y ha implantado una “política que tiende a la formación de individualidades enajenadas de la realidad nacional y entregadas no al desarrollo integral del hombre y de la sociedad sino al libre juego de la oferta y la demanda” (Consejo Directivo UNAC, s/fecha, p. 3).

De esta manera, las prácticas en resistencia expandieron el lugar de las artes y casi por consanguinidad de la cultura, movilizándola hacia el terreno de lo político, “que siempre tiene que ver con los muchos y con el mundo que surge entre ellos” (Arendt, 2018, p. 102). Así, el CADA logró que sus participantes se constituyeran en un pelotón crítico que usó la ciudad marcada por los militares. Como se-

---

8 Como señala Zizek: “La lucha por la hegemonía ideológica y política siempre es, por lo tanto, la lucha por la apropiación de términos que se sienten “espontáneamente como apolíticos, como si trascendieran las fronteras políticas”. Zizek, S. “Multiculturalismo, o la lógica cultural del capitalismo multinacional”. P. 173. En: Jameson, F. y Zizek, S. (1998) *Estudios Culturales: Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Barcelona, Paidós. P. 142.

ñala Ossa, “por este motivo la obra es despolitizada a favor de la politización de la acción artística y, por esta vía, se refuerza la necesidad reflexiva del trabajo en tanto recuperación de los signos de lo social arrinconados y encerrados” (Ossa, 2005, p. 164). En las obras del CADA, la recuperación del terreno de lo político no es el que incumbe a la obra o acción de arte en sí misma, sino que es el espacio de articulación de lo social desplegado gracias a ella.

Como base y fundamento de dichas prácticas artísticas, se movilizaron las ideas sobre un terreno tan amplio como el de la cultura, que desplegaron ideales de cambio y transformación: el conjunto aunado con las ideas de democracia, participación y comunidad en resistencia.

La cultura, que según la Declaración Universal de Derechos Humanos de 1970 “es, por su propia naturaleza, un fenómeno social, el resultado de la creación común de los hombres y de la acción que ejercen unos sobre otros” (UNESCO, 1970). La cultura como un producto histórico, “que está haciéndose continuamente y que no es independiente de las luchas sociales y de las maneras cómo los hombres y las mujeres se representan esas luchas, y toman posiciones en ellas” (Brunner, 1981, p. 14). La cultura, al fin, entendida como campo abierto y construido por la sociedad que va transformándose con el paso del tiempo y que es evidencia de las estructuras de poder en ella instaladas, así como también de las disputas hacia ese mismo poder.

De base a dichos fundamentos, la cultura desde la resistencia se construyó junto a los otros: colectivos, organizaciones, agrupaciones culturales, sindicatos, artistas, trabajadores y obreros. Así la cultura aparece en el vínculo, en los lazos forjados en las redes de trabajo colaborativo desde la calle, que hacen posible a los sujetos dejar de ser individualidades para formar parte del colectivo. El No + del CADA se transformó en el NO + PORQUE SOMOS + de las Mujeres por la Vida<sup>9</sup>, y con ello la acción de arte en actitud de abierta provocación, comenzó a ocupar las calles en los propios cuerpos del movimiento social. Cuerpos rebelados ante los “cuerpos dóciles” dominados y direccionados por una dictadura que aspiraba a su control (González, 2020, p. 61).

En este punto, resulta interesante el planteamiento de que los militares fueron disminuyendo la vigilancia a las artes visuales dado lo limitado de su alcan-

---

9 La última acción de arte del CADA fue realizada en conjunto con la agrupación de Mujeres por la Vida, de la que formó parte la artista Lotty Rosenfeld. Esta agrupación de mujeres —conformada en 1983 luego de la inmolación de Sebastián Acevedo— dio una respuesta unificada a la dictadura en base a una participación activa junto a los movimientos de solidaridad, convocando marchas, vigiliadas y visitas a cárceles; organizando ollas comunes; y contribuyendo con servicios a pobladores como consultas médicas y defensa ante los allanamientos.

ce<sup>10</sup>. Habría que repensar entonces los términos del alcance del movimiento artístico-cultural de resistencia y el cómo sus redes se desplegaron desde el espacio institucional consagrado a las artes visuales a la calle, o cómo la discusión dejó de pertenecer a los artistas y sus ámbitos estrictamente gremiales, para producir una reflexión conjunta sobre el acontecer nacional. Así, los alcances de las prácticas de artes visuales efectivamente podían ser limitados si es que la cultura fuese concebida bajo los parámetros objetuales de la institucionalidad de la dictadura, pero no si se considera el trabajo de las redes en resistencia y sus idearios de transformación.

Finalmente, en las prácticas y en los discursos de la dictadura y la resistencia, queda explícita “la expresión del abismo producido entre quienes mandan y quienes no están dispuestos a limitarse, a soportar y a obedecer” (Mujeres por la Vida, 1983, p. 2).

## Fuentes

- CADA Para no morir de hambre en el arte. 1979. Disponible en: [http://archivosenuso.org/cada/accion#viewer=/viewer/71%3Fas\\_overlay%3Dtrue&js=](http://archivosenuso.org/cada/accion#viewer=/viewer/71%3Fas_overlay%3Dtrue&js=).
- CADA. Ruptura. Santiago. Ed. CADA. 1982.
- CARTA A SEÑORES CONSEJO DIRECTIVO UNAC PRESENTE. Grupo Literario Fragua. Casa de la Cultura San Fernando. Octubre de 1980.
- Circular despachada a los Alcaldes del país, 15 de octubre 1974. En Política Cultural del Gobierno de Chile. 1975.
- Conferencia general de la UNESCO. Acuerdo de 1970.
- Convenio Cultural entre España y Chile. Acta de la sesión plenaria de la comisión mixta permanente. 1975. En Política Cultural del Gobierno de Chile. 1975.
- Declaración de Principios del Gobierno de Chile. 1974.

---

10 Dentro de esta discusión Campos señala “¿Cómo es posible entonces que dentro de un régimen autoritario que declara la guerra a muerte a cualquier brote de subversión se desarrolle una cultura alternativa? Para la mentalidad autoritaria de los militares chilenos, aquella cultura alternativa no sería ningún factor determinante para que a través de ella pudiera alterarse radicalmente el actual proyecto político e ideológico del régimen militar”. Campos, J. “Arte alternativo y dictadura”. *Cuadernos Hispanoamericanos*. 482-83, Agosto-Sept 1990. P. 57.

- Dirección Nacional UNAC. 1980.
- Discurso de cuenta pública. 1983.
- La bicicleta n. 4. Santiago, Editora Granizo. Agosto – Septiembre 1979.
- Mujeres por la Vida. Hoy y no mañana. 1983.
- Plan Nacional Indicativo de Desarrollo. 1979.
- Política Cultural del Gobierno de Chile. 1975.
- SECH (escrito por Matilde Ladrón de Guevara y Miguel Ángel Godoy). Salud de la sociedad de escritores de Chile. s/fecha.
- Disponible en:<http://centrodedocumentaciondelasartes.cl/g2/collect/cedoc/images/pdfs/5560.pdf>
- UNAC. “A la opinión pública nacional”. Consejo Directivo UNAC. s/fecha. Disponible en:<http://centrodedocumentaciondelasartes.cl/g2/collect/cedoc/images/pdfs/5552.pdf>
- UNAC. “El Consejo Directivo de la UNAC al Encuentro Nacional”. s/fecha Disponible en:<http://centrodedocumentaciondelasartes.cl/g2/collect/cedoc/images/pdfs/5557.pdf>
- UNAC. A LA OPINIÓN PÚBLICA NACIONAL. Consejo Directivo UNAC. s/ fecha.
- UNAC. CONVOCATORIA. Consejo Directivo UNAC. Santiago. Octubre 1980. s/ número. Disponible en: <http://centrodedocumentaciondelasartes.cl/g2/collect/cedoc/images/pdfs/5561.pdf>
- UNAC. EL CONSEJO DIRECTIVO DE LA UNAC AL ENCUENTRO NACIONAL. s/fecha.
- UNAC. ENCUENTRO NACIONAL UNAC. INFORME COMISIÓN ‘PROBLEMAS PUNTUALES DESDE EL PUNTO DE VISTA DE LA CULTURA’ (Exilio, Censura, Relegados, Detenidos– Desaparecidos). Octubre. 1980.
- UNAC. ENCUENTRO NACIONAL UNAC. INFORME COMISIÓN ‘PROBLEMAS’ Disponible en: <http://centrodedocumentaciondelasartes.cl/g2/collect/cedoc/images/pdfs/5559.pdf>
- UNAC. INFORME DEL PRE-ENCUENTRO AREA VII: DIFUSORES, COMUNICADORES E INVESTIGADORES. s/ fecha.

- UNAC. INFORME DEL PRE-ENCUENTRO UNAC AREA DANZA. s/fecha.
- UNAC. LLAMADO A LA COMUNIDAD. Firmado por los miembros de la comisión organizadora. s/fecha. Disponible en: <http://centrodedocumentaciondelasartes.cl/g2/collect/cedoc/images/pdfs/5553.pdf>
- UNAC. LLAMADO II. Mayo 1979. Disponible en: <http://centrodedocumentaciondelasartes.cl/g2/collect/cedoc/images/pdfs/5554.pdf>
- UNAC. Sobre la situación 'arte-empresa'. 1980. Disponible en: <http://centrodedocumentaciondelasartes.cl/g2/collect/cedoc/images/pdfs/5567.pdf>
- UNESCO. 19º reunión. Recomendación relativa a la participación y la contribución de las masas populares en la vida cultural. Nairobi, 20 de octubre – 30 de noviembre de 1970.

## Bibliografía

- Arendt, H. (2018) *¿Qué es la política?* Barcelona: Paidós.
- Arias, K. y Gálvez, C. (2010) *Políticas culturales en Chile: revisión de las intervenciones del Estado en el campo cultural en el siglo XX*. [Tesis para Optar al Grado de Magíster en Gestión Cultural]. Santiago: Universidad de Chile.
- Borja-Villel, M. (2019) *El CADA, la red conceptualismos del sur y el Museo Reina Sofía*. En Carvajal, F., Varas, P. y Vindel, J. (eds.) *ARCHIVO CADA (Pp. 40-45)*. Santiago: Ed Ocho libros.
- Brunner, J. (1981). *La cultura autoritaria en Chile*. Santiago: FLACSO.
- Brunner, J. (1989). *Chile: transformaciones culturales y modernidad*. Santiago: FLACSO.
- Campos, J. (1990). *Arte alternativo y dictadura*. En Cuadernos Hispanoamericanos. 482-83, Agosto-Sept 1990.
- Carrasco, E. (1993) *Cultura y autoritarismo*. Garretón, Manuel Antonio; Sosnowski, Saúl; Subercaseaux (eds.) *Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile*. Santiago: Fondo de Cultura Económica.
- Carvajal, F., Varas, P. y Vindel, J. (2019) *Relecturas del archivo documental del CADA: descentramientos, inscripciones, genealogías y nociones comu-*

nes. En Carvajal, F., Varas, P. y Vindel, J. (eds.) ARCHIVO CADA (Pp. 63-85). Santiago: Ed Ocho libros.

- Cristi, N. y Manzi, J. (2016) *Resistencia gráfica dictadura en Chile*. APJ - Tallersol. Santiago: Lom.
- Donoso, K. (2013) *El “apagón cultural” en Chile: políticas culturales y censura en la dictadura de Pinochet 1973-1983*. En: *Outros Tempos*, Vol. 10, N. 16.
- Eltit, D. (2019) *Los tiempos en el tiempo*. En Carvajal, F., Varas, P. y Vindel, J. (eds.) ARCHIVO CADA (Pp. 53-59). Santiago: Ocho libros.
- Errázuriz, L. (2009) *Dictadura militar en Chile: Antecedentes del golpe estético-cultural*. En: *Latin American Reserch Review*. Vol. 44, N. 2, 2009, Pp. 136-157.
- Galende, F. (2019) *Filtraciones*. Santiago: Alquimia.
- Flores, A. (1992) *Chile: acerca de la relación teatro-sociedad*. En *La Palabra y el Hombre*, enero-marzo 1992, N. 81, pp. 73-84.
- González, Y. (2020) *Los más ordenaditos. Fascismo y juventud en la dictadura de Pinochet*. Santiago: Hueders.
- Hurtado, M., Ochsenius, C. y Vidal, H. (1982) *Transformaciones del teatro chileno en la década del 70*. Santiago: Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística (CENECA).
- Ivelic, M. y Galaz, G. (1988) *Chile arte actual*. Valparaíso: Universidad Católica de Valparaíso.
- Jara, I. (2011) *Graficar una “segunda independencia”: el régimen militar chileno y las ilustraciones de la Editora Nacional Gabriela Mistral (1973-1976)*. En *HISTORIA*, N°44, vol. I, enero-junio 2011: 131-163.
- Jara, I. (2006) *De Franco a Pinochet. El proyecto cultural franquista en Chile, 1936-1980*. Santiago: Colección Teoría. Programa de Magíster en Teoría e Historia del Arte Departamento de Teoría de las Artes.
- Munizaga, G. y Ochsenlus, C. (1983) *El discurso de Pinochet*. Santiago: Clacso.
- Neustadt, R. (2001) *CADA DÍA: LA CREACIÓN DE UN ARTE SOCIAL*. Santiago: Cuarto Propio.

- Ortiz, M. (2019) *Archivo CADA en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos*. En Carvajal, F., Varas, P. y Vindel, J. (eds.) *ARCHIVO CADA* (Pp. 47-49). Santiago: Ocho libros.
- Ossa, C. (2005) *Inmediatez y frontera*. En Oyarzún, Pablo. Richard, Nelly. Zaldivar, Claudia (eds.) *Arte y política*. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- Rancière, J. (2010) *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Richard, N. (1981) *Una Mirada sobre el arte en Chile*. Santiago.
- Richard, N. (1994) *La insubordinación de los signos*. Santiago: Cuarto propio.
- Richard, N. (2014) *Márgenes e Instituciones*. Santiago: Metales Pesados. [1era ed. 1986]
- Rivera, A. (1983) *Transformaciones culturales y movimiento artístico en el orden autoritario en Chile: 1973-1982*. Santiago: CENECA.
- Salazar, G. (2016) *Dolencias históricas ciudadanas*. Santiago: Editorial Universitaria.
- Subercaseaux, B. (2011) *Historia de las ideas y de la cultura en Chile. Volumen III*. Santiago: Editorial Universitaria.
- Varas, P. y Manzi, J. (2019) *Coordinadoras culturales: formaciones transversales en Chile durante la dictadura*. En *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 14 (2): Pp. 55-74.
- Varas, P. (2019) *Un espacio inventado desde una micropolítica del CADA*. En Carvajal, F., Varas, P. y Vindel, J. (eds.) *ARCHIVO CADA* (Pp. 264-287). Santiago: Ocho libros.
- Varas, P. y Manzi, J. (2019) *Coordinadoras culturales: formaciones transversales en Chile durante la dictadura*. En *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 14 (2): Pp. 55-74.
- Zizek, S. (1998) "Multiculturalismo, o la lógica cultural del capitalismo multinacional". En Jameson, F. y Zizek, S. *Estudios Culturales: Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Barcelona: Paidós.