

EL CASO NO+ DEL COLECTIVO DE ACCIONES DE ARTE
EN EL CHILE DICTATORIAL



1

Es posible pensar que el año 1983, lo que aconteció en Chile fue un desfase o una crisis de representaciones, dentro del propio mundo de la oposición al régimen, que daría inicio a un nuevo ciclo de luchas (3). Tras la derrota política de la Unidad Popular, la capacidad de interpelación de los partidos había perdido efectividad de convocatoria y aglutinamiento. ¿Pero qué quería decir esta crisis de la representatividad en el contexto dictatorial?

Como nos recuerda Eduardo Grüner, el término representación, no pertenece solamente a la esfera de lo polí

tico, sino a la de lo simbólico en general. Entendida como mimesis y sustitución, la representación presupone una distancia insalvable respecto a lo representado. Con la Modernidad -nos recuerda Grüner- se intenta por diversas vías eliminar ilusoriamente esa distancia. Sin embargo, toda representación presupondría que “lo que conecta al representante con lo representado (...) es la percepción de dos mundos que nunca podrían coexistir en el mismo espacio, y cuya relación consiste precisamente en esa diferencia radical” (Grüner, 2003: 39).

Por otro lado, cuando se habla de una “crisis” de representación, se suele hablar de la crisis de los representantes (p.e.: los partidos). Pero en pocas ocasiones se habla de los representados; de lo que sucede cuando aquellos colectivos que hasta cierto momento eran potencialmente “representables” por el imaginario político, de pronto dejan de serlo. Como señala Grüner, si aquellas aglomeraciones aparentemente naturalizadas, como “pueblo” o “clase trabajadora”, se tornan de pronto escurridizas, es porque si aquellos grupos eran representables, lo eran justamente debido a que ellos eran ya “representaciones”. Es decir, categorías conceptuales que constituyen desde el comienzo, el producto de una abstracción intelectual o hermenéutica operada sobre el caos de lo real. Desde este argumento sería posible entonces señalar que “cuando los imaginarios pierden su eficacia, los reales más inimaginables retornan desde los subsuelos de la materia amorfa e irrepresentable” (Grüner, 2003: 48). Y a no ser que las reglas del juego representacional se sometan a un riguroso debate, sería difícil pasar “del registro de la resistencia a la vieja política, al de la construcción de una nueva” (Grüner, 2003: 50).

Lo cierto es que en el Chile de los años 80s, comienzan a entrar en crisis las identidades políticas y a reconfigurarse nuevos sujetos militantes: pobladores, mujeres, jóvenes y los familiares de las víctimas de la dictadura, que desplazarán al “trabajador” como sujeto privilegiado de la política, y que harán aparecer en el escenario nuevas formas de enunciación y de representación política. Si esta crisis dio lugar o no a una nueva forma de hacer política es una pregunta que dejamos aquí abierta.

2

En relación a los vínculos entre arte y representación que puso en juego el grupo CADA, es posible señalar que una de sus principales estrategias fue la noción de la ciudad como soporte de intervención artística. En ese gesto, el CADA cita como su principal antecedente a las Brigadas Ramona Parra, que actuaron sobre el espacio urbano durante la Unidad Popular y que estuvieron afiliadas de forma predominante al PC chileno. De ese modo el CADA busca inscribirse, estratégicamente, en una genealogía que enlaza arte, ciudad y política. Aun así, son varias las brechas que separan una y otra experiencia. En el contexto de la Unidad Popular, los brigadistas actúan bajo una noción de poder sobre el presente y de un sujeto bullente dentro de la ciudad, produciendo imágenes que proyectan y le pertenecen a una ciudad del futuro, por venir. Si las brigadas eran voces acabadas, discursos formalmente asimilables al auge y la unidad de la Unidad Popular, el CADA surge desde el descampado tras la catástrofe (en los años más duros después el Golpe de Estado) marcado por lo que Patricio Marchant definió como una pérdida de la palabra, y en el momento en que el movimiento popular comienza a rearmarse fragmentariamente. El CADA no opera ya en una ciudad disponible, si no que trabaja sobre la ciudad sitiada, la ciudad del fracaso del proyecto brigadista, donde ese proyecto ha sido arrasado, borrado. Y no recurre ya a la producción de imágenes, ni de símbolos, sino que genera dispositivos que, como el NO+, funcionan como “un articulador de espacios y gestos simbólicos” (Muñoz, 1989: 23).

Las brigadas muralistas encarnaron el devenir artista del militante y el “aprendizaje de las organizaciones políticas de la eficacia comunicacional de instalar producciones visuales

en la trama urbana” (Longoni, 1995, 23). Materializaron un proyecto encauzado hacia la democratización, la socialización y la politización de la práctica artística, ampliando los recursos y repertorios de la izquierda en las batallas simbólicas del período, “gestionando una sostenida y reconocible sintaxis visual de carácter realista y pedagógico en la ciudad” (Eltit, 2000: 161). En el caso del grupo CADA, la relación entre arte y ciudad es trabajada de un modo diferente a partir de un énfasis en el desplazamiento y la resignificación de los signos. Por ejemplo, en *Para no morir de hambre en el arte* (1979), el CADA reparte ½ litro de leche en poblaciones (villas), citando el proyecto allendista de proveer a cada niño chileno, diariamente, de medio litro de leche. El uso de la leche aquí y en otras acciones, muestra cómo la leche se torna un significante polisémico en las acciones del CADA que se resignifica una y otra vez, en términos de “el hambre, el blanco, la memoria y la desmemoria” (Eltit, 2012: 48). Como veremos, el trabajo sobre los signos es una estrategia más esquiva, como señala Eltit, “más frágil pero en otro punto curiosamente más duradera, porque los murales tú los pintas y ya, en cambio el CADA, que deja su huella en el video, en la foto, en la prensa, no lo puedes agarrar, ingresa donde no tiene que ingresar y se va. Y no va preso, no es posible tomarlo preso” (Eltit, 2009).

Y en este particular uso de los signos que ejecuta el CADA, es posible pensar que hay a su vez, un particular movimiento hacia la socialización del arte. Ahora bien, si socializar el arte implicara socializar una técnica (serigrafía, dibujo, pintura mural), entonces habría que decir que el CADA realiza más bien acciones participativas. En el llamado a intervenir esas bolsas de leche ya consumidas en *Para no morir de hambre en el arte* (1979), hasta la multiplicación del rayado NO+ por los muros urbanos dispuesto para ser reapropiado y completado por otros hay, podemos pensar, un llamado a la participación.

Pero si lo que se socializa no es una técnica si no una operación conceptual —una suerte de “dispositivo de enunciación”— entonces si es posible ver en el CADA un movimiento hacia la socialización. Esto es especialmente evidente en una acción como el NO+, donde hay una invitación al palimpsesto —a sumar capas de inscripciones, a completar un discurso en formación—, y al mismo tiempo hay un dis-

positivo que socializa el uso polisémico de los signos como estrategia configuradora de las formas de protesta antidictatorial.

En la ciudad del toque de queda y cuando las antiguas consignas parecían ya agotadas (4), durante 15 noches el CADA y un grupo de artistas satélite salen a rayar el NO+ en puntos estratégicos de la ciudad y simplemente “lo dejan ahí”. Cabe preguntarse qué elementos estuvieron en juego para que el NO+ fuera efectivamente completado, tratándose de un gesto mínimo, que no estaba acompañado de ninguna señal que llamara explícitamente a rematar la frase, ningún instructivo que requiriera al transeúnte (5). Qué hizo que el NO+ fuera leído como un signo inacabado, que el “+” funcionara aritméticamente en su función aditiva como un llamado a añadir algo y no de otra manera (6).

Contra la posibilidad de su fracaso, el NO+ adquirió la fuerza interpeladora de la consigna. En su capacidad de habilitar formas de enunciación desde la “suma y rechazo” (Eltit, 2012: 48) el NO+ logra articular el repudio antidictatorial en una consigna, destruyendo y a la vez rescatando la consigna como discurso político imperativo, como “grito de guerra”. Y es que se trata de una consigna fuera de control. El NO+ está fuera de todo control por ser una consigna incompleta cuya formulación final es impredecible. El NO+ es un “dispositivo que expresa un deseo que no está completamente articulado, que no está enunciado del todo” (Muñoz, 1989: 23), y en este sentido desplaza o introduce junto con el imperativo del NO, el llamado a la formulación de un deseo político que no está ya previamente dado, pues el NO+ no dice qué hacer, tiene la forma de una protesta sin demanda, o un descontento cuya demanda está aún en suspenso. También, como no decirlo, es una eslogan fuera de control por convertirse en una consigna de la que ya nadie es dueño: en esta intervención el CADA es testigo de su propia desaparición como autor (7).

Sería posible preguntarse, entonces, cómo interviene el NO+ en aquella brecha que se había producido entre el discurso político partidario y las urgencias de una comunidad en crisis. De alguna manera, el NO+ es el rastro que deja una comunidad invisible, que no se hace presente, pero que deja la huella de un afecto, de un ímpetu común. Esos rayados se convirtieron en la huella dejada por dos cuerpos disiden-

GOP

CARNES

GOP

Eca. de Pasteles
Marisol

GANADERA GOP

SOM





Somos +, acción de Mujeres por la vida. Fotografía de Marcela Briones, Santiago de Chile, 1985.

tes que se juntan sin conocerse, un cuerpo pasa y completa la marca dejada por otro cuerpo, concretando una acción anónima en conjunto. El NO+, entonces como el indicio de una comunidad negativa, sin nombre, sin firma, engendrada desde la catástrofe, todavía habitada por una ausencia de identidad, de atributos o propiedades, aún sustraída de una posible representación (política).

Entendido como dispositivo artístico-político que funciona como articulador de discursos y símbolos, el NO+ logra así desmontar el concepto de representación tanto en su sentido artístico como en su inflexión política. Y esto, en el sentido de que por un breve lapso, hizo palpable la pérdida de eficacia de los imaginarios políticos y “el retorno desde los subsuelos de la materia amorfa e irrepresentable” (Grüner).

3

A partir de 1985, las integrantes del CADA, Lotty Rosenfeld y Diamela Eltit activan el NO+ en sus colaboraciones con *Mujeres por la vida* y los prolíficos usos de la consigna pasan así a ser trabajados ya por un grupo identificable.

Mujeres por la vida es una agrupación que surge a fines del año 1983 en Santiago de Chile, en un acto celebrado en el Teatro Caupolicán cuando (como dijimos arriba) ya se habían iniciado las protestas nacionales y comenzaban a surgir acuerdos copulares en los partidos políticos, polarizándose entre la izquierda (con el partido Comunista a la cabeza) y los partidos que hoy forman la Concertación de Partidos por la Democracia (y que entonces formaron el Acuerdo Nacional). Entre los principales antecedentes de la agrupación, se pueden mencionar la reacción ante “la incapacidad de los dirigentes políticos de alcanzar acuerdos” (Valdés, 2003: 1), y también la conmoción que produjo, entre aquellos movilizadores para terminar con la dictadura, la autoinmolación de Sebastián Acevedo en la plaza de armas de Concepción para

exigir la devolución de sus dos hijos en manos de la CNI (8).

Mujeres por la Vida, surge como una agrupación que reinstala durante la dictadura tensiones que trastornan la división entre lo privado y lo público. Estas tensiones ya se habían materializado con la irrupción de la mujer de derecha en la calle en los años 70s de un modo antes inédito en Chile, cuando desde la oposición al gobierno de Salvador Allende, surgen las “protestas de madres” que colman la ciudad con ruidos de cacerolas -cuya imagen ha quedado inmortalizada en el documental *La Batalla de Chile*, de Patricio Guzmán. A fines de los años 70s, las mujeres de las organizaciones de familiares de detenidos desaparecidos, habían irrumpido en el espacio público torciendo el signo político conservador de las movilizaciones de mujeres que habían surgido durante la Unidad Popular, complejizando y recodificando las estrategias de lo que Sonia Montecinos ha llamado la “política maternal” (8). A diferencia de estas irrupciones previas, *Mujeres por la Vida* toma como modo de enunciación política el nombre “Mujer” abandonando la figura de la “Madre” (9). Su posicionamiento feminista, su carácter unitario, que al modo de un plural de mujeres, logra aglutinar voces de procedencia ideológica sumamente diversa se aplicaba a un programa político múltiple: la afirmación de la vida, el reconocimiento de la mujer como agente político, la rebeldía contra la dictadura manifestada en la presencia pública de los cuerpos disidentes y el reclamo de retorno de la democracia como “cambio político que asegurara la vigencia de los derechos humanos” (Valdés, 2003, 5). Desde estas premisas, *Mujeres por la vida* interviene en el espacio público con distintas estrategias, desde las marchas de mujeres confluentes en un punto de la ciudad, al señalamiento de enclaves simbólicos en las luchas por la defensa de los derechos humanos en Chile, desde actos relámpagos hasta intervenciones en la prensa de oposición.

La apropiación de la consigna NO+ por parte de esta agrupación feminista, podría ser considerada, como una de las consecuencias más productivas de la socialización del uso polisémico de los signos diseminada por el grupo CADA.

Con la consigna NO+ porque SOMOS+, *Mujeres por la vida* no sólo utilizan el “+” como una forma de decir “basta”, si no que el plus del “+” explicita también la magnitud, la fuerza del rechazo mayoritario a la dictadura, en la configuración

de un “nosotros”. También, aquél signo “+” cobra aún nuevos significados cuando es utilizado como el signo del acto de tomar una preferencia, de marcar una opción (como sucede en el acto votar marcando una cruz). Así sucede como veremos enseguida, en la serie de intervenciones realizadas en el marco del Plebiscito que derroca a Pinochet en las urnas en octubre de 1988.

Mujeres por la vida pone a trabajar de un modo particular la cuestión del “voto” como signo (signo además emblemático para las luchas feministas del siglo XX) de la inscripción de la voz en el espacio social, en un país en que los registros electorales permanecen cerrados durante quince años. En 1986, bajo la consigna “yo voto por la democracia y votar es botarlo [al dictador]”, se realiza una acción que simula un plebiscito instalando urnas en distintas partes de la ciudad llamando a decir “no” a la dictadura, provocando la violenta reacción de las fuerzas policiales que reprimieron la acción. El mismo año, *Mujeres por la vida* cambia el nombre de la calle “11 de septiembre”, el día del golpe militar, por “4 de septiembre”, fecha en que se llevaban a cabo las elecciones

presidenciales hasta la Unidad Popular, experiencia ésta última que mostró de modo inédito en la historia de Chile cómo voto y utopía pueden enlazarse. No se trata de una reivindicación del voto como acto individual sobre el que la democracia representativa acota y disciplina la participación ciudadana, si no de una serie de acciones que —aunque hoy cause desconfianza— parecen convocar en el voto una promesa de liberación. Más aún, para *Mujeres por la vida* se trataba de un nuevo tipo de democracia, que debía replantearse las fronteras de la separación entre lo público y lo privado, dar un nuevo lugar al rol de la mujer e “ir más allá de lo formal representativo” (Muñoz, 1987, s/p) (11).

Así, en el contexto del plebiscito vinculante de 1988, que busca sacar a Augusto Pinochet del poder, *Mujeres por la vida* realiza la serie de acciones titulada “No me olvides”. Aunque estas acciones pueden leerse hoy de diversas maneras, en esa coyuntura, buscan “hacer presente la sensibilidad de muchos/as chilenos/as que no se sentían aún plenamente interpretados en la estrategia plebiscitaria”, es decir, como un llamado votar por aquellos cuya voz no puede manifes-



No me olvides, acción de *Mujeres por la vida*. Fotografía de Nelson Muñoz, Santiago de Chile, 1988.



VICTOR
JARA
¿ME OLVIDASTE?
SI - NO -

SALVADOR
ALLENDE
¿ME OLVIDASTE?
SI - NO -

No me olvides, acción de Mujeres por la vida. Fotografía de Marcela Briones, Santiago de Chile, 1988.



HECTOR
CUEVAS

¿ME OLVIDASTE?

SI - NO -

B

Bagin

Over Dyk

OR

ASTE?

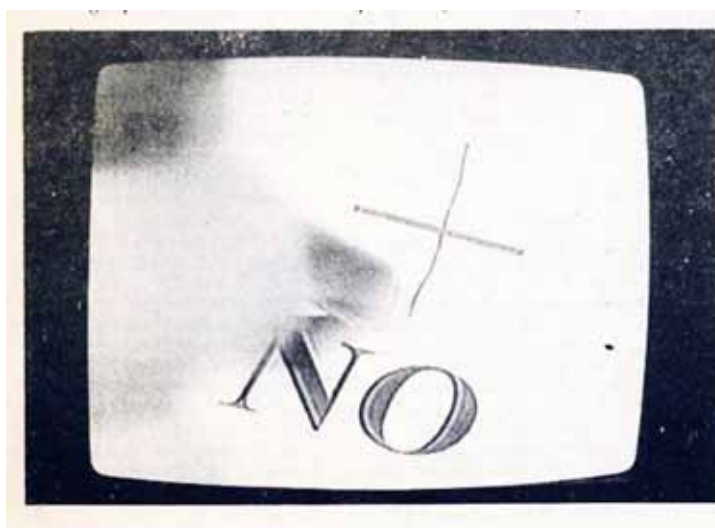
O -

tarse. En una de ellas instalan siluetas negras que llevan inscrito el nombre de víctimas de la dictadura y bajo ellos la pregunta "¿Me olvidaste?" y la simulación del voto del plebiscito con las alternativas si/no. El NO+ reaparece en esta acción que pone en juego una política de la memoria que antes que inscribirse en el discurso de la victimización, interpela a los ciudadanos a tomar posición. Además *Mujeres por la vida* publican un aviso publicitario con una huella digital acompañada de una consigna, por lo menos perturbadora, que se interroga: "¿Dónde votan los desaparecidos?" (Valdes, 1989: 29) inscribiendo así la interrogante por el lugar de las voces inaudibles de las víctimas en el espacio social (12). Ahora bien; en efecto el proceso del plebiscito fue un momento de carga utópica que luego se ve rotundamente frustrado cuando se evidencian los pactos con los que las elites políticas sellaron la transición. Ahí se reveló que el derrocamiento del régimen mediante el voto, no fue el gran acontecimiento. Lo incalculable fue la traición de una clase política que habilitó la vigencia de la constitución dictatorial, un sistema electoral binominal (13) que agudiza el esquema de la democracia restringida y también, la perpetración de la impunidad de los crímenes de estado, que mostraron de modo decisivo la no equivalencia entre voto y democracia.

4

Además de las intervenciones callejeras de *Mujeres por la vida*, el NO+ reaparece como uno de los principales signos que circula en el espacio urbano y mediático en el contexto del plebiscito de 1988, en el que la ciudadanía es convocada a votar "SI" por el mantenimiento de Augusto Pinochet en el poder y "NO" por el retorno de las elecciones libres. El "NO+" se convierte entonces no sólo una pedagogía del voto (14) sino también en una estrategia que permite positivar el "NO", y fisurar así el discurso dicotómico de lo afirmativo/negativo, seguridad/amenaza, que la dictadura buscaba reforzar en su campaña al arrogarse la opción del "SI".

Al mismo tiempo –y como parte de su condición fuera de control–, el NO+ como signo político abierto y difuso, sintético y articulador de una polifonía de deseos, pasa de los muros a la pantalla al convertirse, en la coyuntura del plebiscito, en un signo emblemático de la franja televisiva que marcó el tránsito hacia una (tele) política estructurada en base a las estrategias del marketing y la publicidad, una



La canción del programa: "Chile, la alegría ya viene". El llamado: vote no.



política de “jingles” y conceptos difusos como “esperanza” y “alegría” (“la alegría ya viene”, fue el principal slogan enunciado por la Franja del NO). Un discurso político que necesitaba brindar una imagen de futuro que amortiguara el dolor y el miedo asociados al pasado dictatorial.

Si a comienzos de la década el NO+ parecía ser un dispositivo de expresión directa, por fuera de la lógica de la representación política, hacia fines de la década se torna un dispositivo que, en el plano de lo simbólico, logra articular a heterogéneos sectores de la sociedad, en torno a la oposición al régimen dictatorial de Augusto Pinochet, en la coyuntura del hito que abría las puertas a la transición democrática. Una transición que se sostuvo sobre “la desactivación del potencial democrático de los movimientos de protesta de los años 80s, que desestabilizaron el régimen dictatorial y que reactivaron un protagonismo social expropiado por la violencia del golpe, favoreciendo, en cambio, el reposicionamiento en la estructura del Estado de una “renovada” lógica de representación política (Concertación de Partidos por la Democracia)” (Villalobos, 2008: 22).

5

Lo cierto es que desde su irrupción, el NO+ se convierte en una consigna invasiva, que a lo largo de los años se contagia de muro en muro, de pancarta en pancarta, dando forma a un rechazo que es capaz de contener la singularidad de múltiples deseos heterogéneos, convirtiéndose en “un patrimonio social... sin arte” (Eltit, 2012, 48). “Sin arte” debido a que solo es recuperable como “arte” al interior de los muros del museo. Pero el NO+ no necesita del museo para su supervivencia, antes bien, persiste como patrimonio social o como una herramienta social y colectiva. Así, el NO+ se propaga como dispositivo de enunciación desde co-

mienzos de los 80s, cuando una comunidad todavía amorfa deja su huella en la ciudad y más tarde cuando es retomado de forma polisémica, en diferentes acciones y consignas, por *Mujeres por la vida*. Luego, sobre el final de la década, al mutar en un slogan funcional para las cúpulas partidarias que necesitaban generar una estrategia comunicacional que logre atraer al multifacético espectro de indecisos e indiferentes (15). Y más adelante, cuando de ser el soporte de un discurso electoral y masivo en el plebiscito de 1988, vuelve a sumergirse en los conductos subterráneos del descontento popular que se acumula en los años 90s, para reflotar como dispositivo de enunciación en las actuales revueltas estudiantiles, que luchan por la democratización del sistema social y político, y por revertir la frenética expansión del lucro en la educación.

En relación a esta última imagen, es posible dejar abiertas algunas consideraciones. Pues el NO+ que citan los estudiantes chilenos el año 2011 no es el mismo que irrumpe en las calles de Santiago en 1983. Es posible suponer que los estudiantes chilenos que salieron a la calle el año recién pasado, devolviendo el NO+ a las pancartas y los muros callejeros, no conocían su origen “artístico”. Y a pesar de ello, sí contactan con el origen histórico de la consigna y con las formas en que se re articulan las nuevas subjetividades políticas durante la dictadura, que adquieren una inusitada vigencia hoy, en un momento álgido que los medios han ratificado como una “deslegitimación de la clase política”. También es posible que contacten con las múltiples formas de sentirse agredidos o excluidos por el sistema político y económico, que siguen vigentes tanto hoy como ayer. O tal vez éste sea un indicio impensado que visibiliza, una vez más, los tráficos, las resistencias y persistencias entre dictadura y postdictadura.

NOTAS

- (1) UBA-CONICET. Licenciada en Sociología. Integrante de equipo UBACyT dirigido por Ana Longoni
- (2) Gabriel Salazar señala: “el problema de fondo parecía ser, hacia 1983, que la desclientelización de la clase popular con respecto al Estado, las normas constitucionales, los partidos políticos y aún con respecto a las cúpulas sindicales, era tal, que la función cupular estaba orgánicamente reducida a una tarea transmisora de recepción-emisión, orgánicamente acoplada al movimiento social y a poco o nada más. La percepción popular de la dictadura era de por sí clara y estaba demasiado encarnada”. (Salazar, 2006: 298).
- (3) Nos referimos al ciclo que comienza con el inicio de las 23 jornadas de protestas que se desarrollan entre 1983 y 1986, año en que este ciclo de luchas tiende a cerrarse, tras el fallido atentado a Augusto Pinochet realizado por el grupo armado Frente Patriótico Manuel Rodríguez.
- (4) Como cuenta Eltit: “Las antiguas consignas era lo que se tenía. Entonces tú ibas a una manifestación, cuando ya empezó a haber esa posibilidad y escuchabas *la izquierda unida jamás será vencida*. Te mirabas entre todos y veías que había ocurrido un desastre. Lo otro había sido maravilloso pero nosotros ya habíamos pasado por otra experiencia”. Ibid.
- (5) Esto a pesar de que hemos hallado, en las últimas investigaciones, una fotografía que contiene un rayado en que se lee “CADA convoca NO+”, este parece ser un rayado aislado.
- (6) El signo + ya mantenía una relación notable con el trabajo de Lotty Rosenfeld, *Una milla de cruces sobre el pavimento* (1979).
- (7) Es preciso añadir, que simultáneamente, el CADA lanza una convocatoria de arte correo con el NO+, que adquiere así también, la forma de una campaña internacional en repudio a la dictadura de Augusto Pinochet.
- (8) Central Nacional de Informaciones (CNI), fue el órgano de inteligencia de la dictadura de Pinochet creado en 1977 en sustitución de la DINA (Dirección de Inteligencia Nacional).
- (9) Sonia Montecino, acuña el concepto “política maternal” para caracterizar al movimiento de mujeres de derecha que surge en los 70s y que tiene continuidad durante la dictadura, en el CEMA, la coordinadora de los centros de madres controlados por la dictadura. Montecino extiende el mismo concepto al movimiento que surge en los 80s entre las mujeres de desaparecidos. Ver: Montecino Sonia. *Madres y Huachos. Alegorías del mestizaje chileno*. Santiago de Chile, Catalonia, 2010, p.96 y ss.
- (10) La utilización del signo Mujer, antes que el de Madre, indica entre otras cosas el posicionamiento feminista del grupo que marca una diferencia respecto a las mujeres nucleadas en las Agrupaciones de familiares de detenidos desaparecidos (lo cual no quita que realizaran acciones en conjunto) y también de organizaciones como las Madres de la Plaza de Mayo en Argentina.
- (11) Como señala Carolina Muñoz: “un camino que mediante la movilización social, lleva al término del régimen de Pinochet, un camino de participación, que hace al pueblo protagonista. Un camino que va construyendo democracia, que nos va formando para una nueva democracia que construimos, distinta a la que existió antes del 73, porque irá más allá de lo formal representativo” (Muñoz, 198, s/p).
- (12) La pregunta incluía sustitutivamente distintas víctimas de la dictadura ¿Dónde votan los desaparecidos/ exiliados/ presos/políticos/asesinados/ desaparecidos? Abajo en letras más pequeñas—y desde nuestra perspectiva, quizás restringiendo la potencia política de la pregunta, que se interroga por las voces de las víctimas—decía: “Ellos no pueden votar. No lo olvides en tu no”.
- (13) El sistema electoral binominal, a diferencia del proporcional, tiene el objetivo de conformar un sistema bipartidista en torno a dos grandes partidos políticos o coaliciones, lo que lleva a la exclusión de las minorías políticas.
- (14) En Chile, para marcar la preferencia del voto, se traza una cruz. En la franja televisiva que sirvió de principal soporte propagandístico de ambos bandos en el plebiscito, la franja del NO, enseñaba a votar con el signo NO+, que se propagó una y otra vez por las pantallas. Del mismo modo la consigna se propagó en las manifestaciones callejeras.
- (15) La recientemente estrenada película “No” de Pablo Larraín, aborda el proceso de la franja televisiva de la campaña del NO, abordando de manera ejemplar los complejos cruces entre publicidad y política que comienzan a anudarse en este momento histórico en Chile.

BIBLIOGRAFÍA

- ELTIT, Diamela, "CADA: Arte, ciudad y política". *Revista Carta* n°3, primavera-verano 2012, Museo Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, pp.47-49.
- ELTIT, Diamela, "CADA 20 años", en: Emergencias. *Escritos sobre literatura, arte y política*. Santiago de Chile, Planeta/Ariel, 2000, pp.156-163.
- Grüner, Eduardo. "Del experimento al Laboratorio, y regreso. Argentina, o el conflicto de las representaciones", *Revista Sociedad* No. 20/21, Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales / UBA, mayo de 2003.
- LONGONI, Ana. "Brigadas muralistas: la persistencia de una práctica de comunicación político visual", *Revista Crítica Cultural* n°19, Santiago de Chile, 1999, p.22-25.
- MONTECINO, Sonia. *Madres y Huachos. Alegorías del mestizaje chileno*. Santiago de Chile, Catalonia, 2010, p.96 y ss.
- MUÑOZ, Gonzalo. "El gesto del otro", en *Cirugía Plástica*, Berlín, NGBK, 1989.
- MUÑOZ, Carolina. "4 de septiembre", *Revista Análisis*, septiembre 1987, s/p (Archivo Teresa Valdés).
- SALAZAR, Gabriel. La violencia política popular en las "grandes alamedas": La violencia en Chile, 1947-1987: una perspectiva histórico-popular. Santiago, Lom, 2006[1990], p. 298
- Valdés, Teresa, "Mujeres por la vida: itinerario de una lucha", Santiago de Chile, 1989, texto inédito, Archivo Teresa Valdés.
- VALDÉS, Teresa. "Mujeres por la vida: violencia y género 20 años después". Documento inédito. Santiago de Chile, 2003
- VILLALOBOS-RUMINOTT, Sergio. "Modernidad y dictadura en Chile: la producción de un relato excepcional". En: *Acontracorriente. Revista de historia social y literatura de América Latina*. Vol. 6, No. 1, Fall 2008, 15-49. Disponible en: www.ncsu.edu/project/acontracorriente.

ENTREVISTAS CITADAS

Entrevista a Diamela Eltit por Fernanda Carvajal, realizada en Santiago de Chile en julio 2009.