

El quiebre sonoro del 11 de septiembre de 1973

La vida sonora, tanto pública como privada, cambió profundamente para los chilenos tras el golpe de Estado de 1973. Si el ring del teléfono y la radio marcaron esas primeras horas de la mañana, la transformación entre lo que sonó antes y sonaría después no tiene parangón.

Raúl Rodríguez Ortiz
Francisco Godínez Galay

El 11 de septiembre de 1973, que estamos profusamente revisando con motivo de los 50 años del Golpe de Estado, en un contexto de desinformación, negacionismo y expansión de ideologías de extrema derecha, merece ser contado de otras maneras. Ese día marcó un quiebre político, institucional, social, económico, cultural, pero también sonoro. Este se expresó en un quiebre radiofónico, musical y estético; en los paisajes sonoros que escuchábamos y en la dimensión auditiva-afectiva de la vida privada de los chilenos, como en la de aquellos privados de libertad en condiciones inhumanas producto de la violencia de Estado. A través de los vestigios, como son los archivos sonoros de aquella época, y de aquellos sonidos que recordamos, podemos reconstruir la vida sonora individual y colectiva. A veces con mayor detalle y precisión; a veces, con fragmentos, que luchan por no quedar en el olvido, o que, legítimamente, buscan ser borrados como marcas del horror, que resuenan en la memoria auditiva de muchas víctimas.

La huella del sonido

El sonido, hoy lo sabemos aunque lo revisamos poco, es uno de los elementos que definen una cultura, una forma de habitar determinada geografía, una forma de desenvolverse en un lugar y un tiempo. Define una forma de ser y, también, le da contorno. Sonido e identidad están tan imbricados que es difícil —e infructuoso— determinar qué es consecuencia de qué: cómo sonamos dice mucho de quiénes somos; cómo somos define mucho las formas en que sonaremos. Así, el sonido y la escucha se han convertido en los últimos años en materia de reflexión y análisis, en diferentes niveles (Murray Schafer, 1969, 1977; Truax, 1984; Chion, 1994; Nancy, 2008, entre otros), que buscan entender al sonido como producción de conocimiento y a la escucha, como percepción.

La importancia del sonido en la construcción y reconstrucción de las memorias radica en varias

de sus virtudes. La primera de ellas es que gran parte del desarrollo de la comunicación humana es sonora. El lenguaje posiciona a la especie en un nivel de sofisticación comunicativa único en la naturaleza (Godínez Galay, 2015a) y al sentido del oído, como el sentido de la intimidad, la cercanía, la confianza (Godínez Galay, 2015b). Por otro lado, el oído, al ser el sentido de alerta, está activo todo el tiempo, recibiendo gran cantidad de información (Lutowicz, 2012) que luego tendrá su propio procesamiento cognitivo.

A estas dimensiones biológica, comunicativa, social y emocional se suma la histórica, cuyo carácter está valorando la historiografía al reconstruir y narrar el pasado a través de los sonidos que marcaron una época. Albornoz (2003) señala que la historia tradicional está dominada por lo visual, preponderantemente escrito, frente a lo cual lo sonoro permite otra percepción privada, subjetiva, de los hechos sociales. Es una cierta arqueología del sonido que se viste de los hallazgos públicos y privados (más de alguno/a conserva un casete, un CD, un pendrive, con momentos familiares y sociales), para desempolvar el pasado y traerlo al presente en una constante relectura subjetiva que nos (con)mueve reiteradas veces, como lo hace la re-escucha del último discurso del presidente Salvador Allende transmitido originalmente por radio Magallanes. Albornoz (2003) sostiene que el sonido más evocador de ese quiebre histórico sonoro es ese discurso, cuyo testimonio/archivo es un símbolo del fin de un proceso político y social, y el inicio de la dictadura que marcó al Chile de finales del siglo XX. Por tanto, no solo es un sonido significativo para el momento de la vivencia en sí, sino que adquiere características rituales a la hora de hacer una historiografía —y una *historiofonía*— de los sucesos y la percepción sobre los mismos.

Analizar la memoria en el contexto del 11 de septiembre de 1973 implica “un mecanismo de registro, retención y depósito de informaciones, conocimientos y experiencias previas, que permiten a los/las chilenos/as actualizar impresiones o informaciones acerca del golpe de Estado (...) desde el presente” (Antezana, 2015, p. 198).

Sin embargo, aún son escasos los estudios sobre memoria sonora y eventos traumáticos que podemos encontrar en el Cono Sur. Algunos abordajes de referencia estudian este cruce en relación con

las víctimas de la dictadura militar de Argentina (1976-1983) (Lutowicz y Minsburg, 2010; Lutowicz, 2012; Polti, 2022) y las del conflicto armado en Colombia, desde la década de 1960 (Agudelo y Aranguren, 2020), hasta llegar a otros vínculos más actuales con el arte, la música y la radio, en proyectos tales como *Memoria Sonora para la Paz* (Fundación Plan, 2017) y la plataforma *Sonido y Memoria* que es el volumen sonoro del Informe de la Verdad (Comisión de la Verdad, 2022). A partir de estos aportes, la memoria sonora es entendida como “los diversos valores semánticos que adquieren los sonidos en función de la experiencia social y cultural de cada individuo y que deriva del recuerdo emocional que éste tiene asociado a dicho sonido” (Lutowicz, 2012, p. 136). Específicamente, en el contexto de violencia de Estado, la memoria sonora contribuye a hacer eje en “los efectos subjetivos de la violencia extrema” (Agudelo y Aranguren, 2020), reconociendo, además, que es “uno de los factores sensoriales sobre los que se deposita la perdurabilidad de la memoria colectiva” (Lutowicz y Minsburg, 2010, p. 1), cuyo aspecto puede ser relevante y contribuir con otras formas de memorias sobre el terrorismo de Estado.

La memoria sonora es un elemento clave a la hora de relatar y reconstruir lo sucedido en las dictaduras. El método habitual de reclusión, que incluyó no solo el encierro sino la oscuridad y la anulación de la visión, ha hecho que el oído fuera el sentido que las personas secuestradas utilizaran para entender su situación (Lutowicz, 2012), captar mínimas señales del lugar y el momento en que se encontraban, descubrir códigos en el entorno sonoro para saber si se trasladaba a algún detenido, si se torturaba a otro, si había algún parto y qué presencias estaban formando parte del escenario. Polti (2022) propone un segundo nivel, que sería la memoria aural, que tiene un carácter relacional, situado, temporal y evocativo.

La memoria sonora de los sobrevivientes ha sido fundamental, por ejemplo, en los juicios de lesa humanidad luego de la dictadura argentina. No hay secuestrado que no haya logrado describir eventos, lugares, situaciones y hasta personajes por la información sonora que le llegaba y lograba descifrar. O, en el caso de Chile, para documentar el terrorismo de Estado simbolizado en el sonido, la música y la radio:

“Me sacaron a un patio donde me dejaron tendido mientras me hacían escuchar los gritos de mi compañera que torturaban en una pieza aledaña” (Informe Prisión Política y Tortura, 2004, p. 282)

“Siempre había una radio prendida para disimular los gritos” (Informe Prisión Política y Tortura, 2004, p. 423)

En los regimientos de Arica, Curicó y Concepción, y en centros de detención en Santiago, como la Academia de Guerra Aérea, Londres 38 y la Venda Sexy, la música estridente o a alto volumen era ocupada como parte de las torturas o formas de esconder los gritos o vejaciones a las víctimas en estos recintos (Gobierno de Chile, 2004).

Asimismo, la presencia del silencio y la percepción sobre él cumple un rol especial en el contexto del terrorismo de Estado: como expresión de la clandestinidad, del miedo, de la censura, como bajo continuo del horror. Un reciente estudio (Zhe Goh et al., 2023) revela que el silencio es procesado de la misma forma que los sonidos, por lo que el silencio es percibido y no sólo inferido, por lo que también deja huellas cognitivas, psicológicas y emocionales. Como señala Polti (2022) en el caso argentino:

en estos espacios la gestión del sonido, el ruido y el silencio estaba depositada en un único radar emisor y a la vez capaz de escucharlo todo. De esta manera, el estado de vigilancia y censura asumió la administración de lo que se debe decir, del momento para hacerlo, de la imposición de silencios y gritos (p.8).

De parte de las víctimas, muchas hasta el día de hoy guardan silencio; un silencio entre el temor y la dignidad; un silencio que ahonda el daño, como reconoció el *Informe de Prisión Política y Tortura* (2004).

El quiebre sonoro

El golpe de Estado en sí mismo es un evento traumático que tiene características sonoras específicas y que queda impreso en la memoria individual y colectiva a través de huellas sonoras. El asalto a La Moneda, el bombardeo, los aviones Hawker Hunter, la voz apesadumbrada de Salvador Allende, el silencio atroz sobre el cual transcurrieron disparos, gritos y helicópteros son señales de una jornada que lo cambió todo. Pero también son un parteaguas para lo que vendría después y que pasaría a formar parte del catálogo de miedos, recuerdos, de lo no dicho y de lo revisitado, a través de la memoria y de los propios archivos sonoros, que resguardan esas peculiaridades de la amenaza del olvido.

En este sentido, podemos identificar cuatro grandes ámbitos —los dos primeros sin estudios precedentes y los dos siguientes con investigaciones

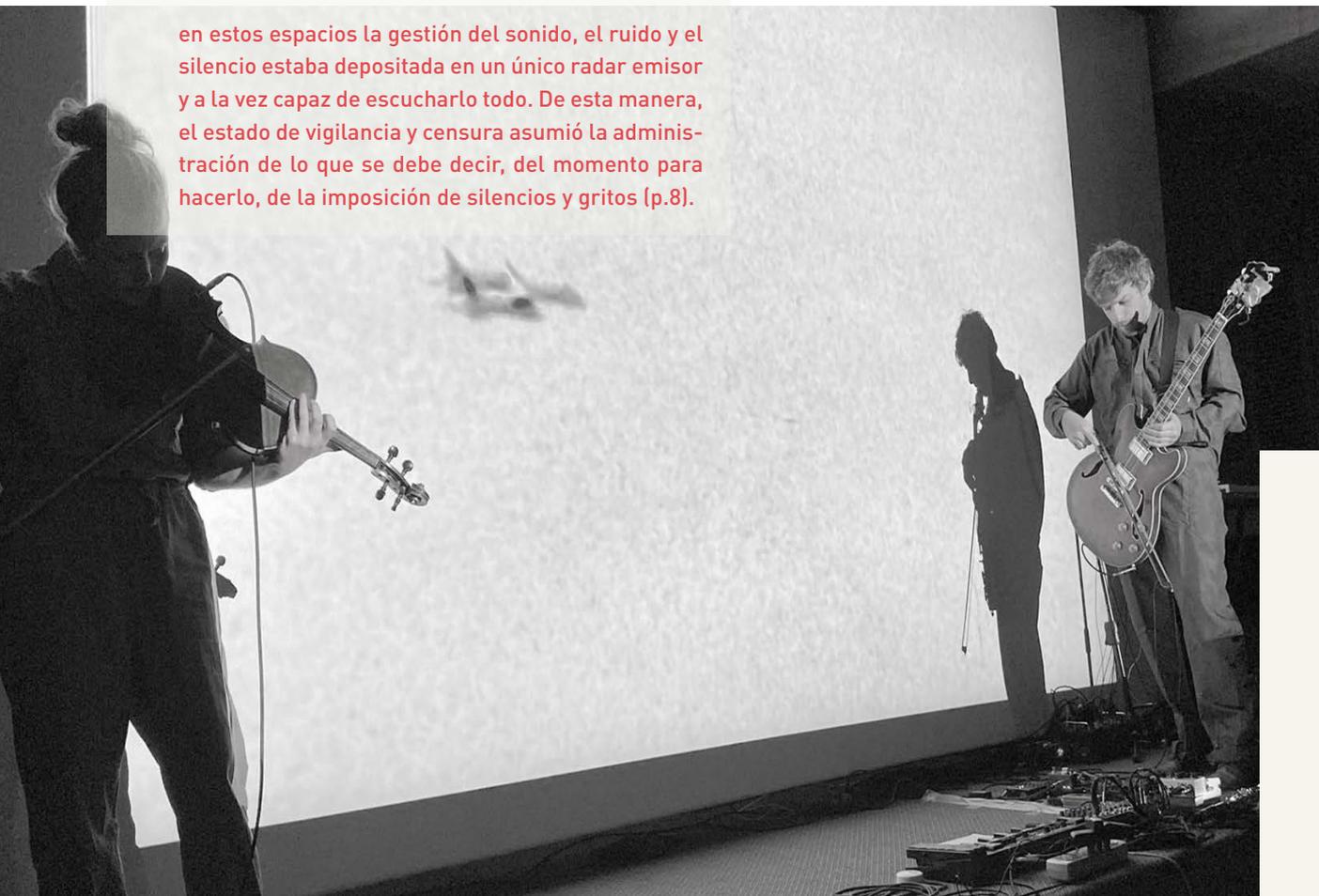


Foto: Extensión y Comunicaciones, FCEI.

exploratorias— en los cuales se produjeron radicales transformaciones sonoras a partir del 11 de septiembre de 1973 y se fueron consolidando con el transcurso de la dictadura. Por un lado, el paisaje sonoro público, que cambió las colas, protestas y marchas, por una ciudad sitiada y con toque de queda continuado hasta el 18 de abril de 1978, afectando la vida social y modificando los sonidos de la vida cotidiana en las calles y medios de transporte.

Segundo, el paisaje sonoro doméstico, es decir, la vida privada cotidiana, en casas, vecindades y senos familiares, cambia rotundamente. La interrupción democrática y la dinámica del miedo provocaron la reclusión social en el ámbito doméstico, con la privatización de las actividades sociales, artísticas y comunitarias. El afuera es una amenaza y la participación social, un riesgo. Esto tuvo su expresión sonora, acaso protagonizada por el silencio como supervivencia; el murmullo y el secreto como estrategia. El silencio, en particular, comienza a tomar una nueva forma y es expresión de la censura (el silencio expresamente obligado) y del miedo (el silencio para sobrevivir).

Tercero, la radio, además de ser protagonista del día del golpe y de los sucesos que vendrían, sufrió una transformación que modificó el paisaje sonoro mediático de allí en más. Uno de los primeros gestos de los asaltantes del poder es el silenciamiento de las emisoras (Bando N°1, 1973), la obturación del derecho a la información y la amenaza sobre la libertad de prensa y expresión (Bando N°12, 1973). A través de la radio, que es protagonista de este quiebre sonoro de aquellos días, podemos identificar tres momentos cruciales. Hasta la noche antes del alzamiento, el 10 de septiembre; otro, desde las 4.30 de la mañana del 11, cuando los insurrectos comienzan a ejecutar la Operación Silencio, que acallaría, primero, a radio Porteña de Valparaíso, para así allanar el levantamiento de la marinería en el puerto y, después, a todas las radios que apoyaban a la UP. Por último, después de salir del aire la última radio pro gobierno, radio Magallanes, a eso de las 10.40, el dial pasó a

ser otro. Así, el 11 de septiembre, “en unas pocas horas, antes de que el reloj marcara mediodía, el dial chileno había sido enteramente copado por voces golpistas, música folklórica tradicional y bandos militares” (Salgado, 2022, p. 193). Además, las radios en red con las Fuerzas Armadas, lideradas por Agricultura, entregaban informaciones de opositores ejecutados y bandos para presentarse ante las autoridades (Informe Rettig, 1991).

Comienza otro Chile radiado, sin varias emisoras que dejaron de existir (Colegio de Periodistas, 1988), y otro que buscará las formas para expresar el horror, el dolor, la represión y el terrorismo de Estado desde el mismo 11, como fue el caso de *Escucha Chile* de radio Moscú (Teitelboim, 2001; Varas, 2012).

Una dimensión transversal a las tres primeras es la música; en la calle, en conciertos, en la radio. Gilbert (2021) hace un estudio pormenorizado de los roles de la música durante la dictadura argentina. Por su parte, Albornoz (2003) dedica tiempo a estudiar, específicamente, la música durante la UP y aquella que inaugura el tiempo de la dictadura: “canciones como *El Patito*, *No nos moverán*, o himnos como *Venceremos* o *El pueblo unido* recrean en nuestra memoria un tiempo donde esas creaciones musicales eran evidencia de un presente contradictorio, crítico y desafiante” (p. 162). Las radios dejan de emitir la *Nueva Canción Chilena* y esta música prohibida se traslada con sigilo al ámbito íntimo.

Así, un evento de tanto peso, como el golpe de Estado en Chile, inauguró un período de transformaciones en lo sonoro que repercuten en la identidad, la cultura y la vida cotidiana de los chilenos. Este quiebre sonoro puede definirse a partir de las modificaciones en el paisaje sonoro público, el paisaje sonoro doméstico, la música y la radio. La radiofonía fue un actor relevante, como protagonista y testigo, ya que el golpe, primero, pudo ser oído antes que visto o leído. A partir de ese momento, la radio en Chile no volvió a ser la misma, porque Chile no volvió a ser igual. ■

Referencias

- Agudelo, J.A., y Aranguren, J.P. (2020). Habitar la desaparición: Memorias sonoras de familiares de personas desaparecidas en Colombia. *Psicoperspectivas. Individuo y sociedad*, 19 (3), 1-11.

- Albornoz, C. (2003). Los sonidos del Golpe (pp. 161-195). En Rolfe, C. (coord.), 1973. *La vida cotidiana de un año crucial*. Planeta.
- Antezana, L. (2015). Televisión y memoria: a 40 años del golpe de Estado en Chile. *ComHumanitas: Revista Científica de Comunicación*, 6(1), 188-204.
- Chion, M. (1994). *Audio-Vision: Sound on Screen*. Columbia University Press.
- Colegio de Periodistas de Chile. (1988). *La dictadura contra los periodistas chilenos*. Editorial Tiempo Nuevo.
- Comisión de la Verdad (2022). Informe Final de la Comisión de la Verdad. Gobierno de Colombia.
- Fundación Plan. (2017). Memoria sonora para la Paz.
- Gilbert, A. (2021). *Satisfaction en la ESMA. Música y sonido durante la dictadura (1976-1983)*. Gourmet Musical.
- Gobierno de Chile (1991). Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación.
- Gobierno de Chile (2004). Informe Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura.
- Godínez Galay, F. (2015a). *Sonidos que sanan*. Fundación Friedrich Ebert Stiftung.
- Godínez Galay, F. (2015b). Revisitando el radiodrama en la actualidad. *Comunicación y Medios* (31), 133-149.
- Lutowicz, A. (2012). Memoria sonora. Una herramienta para la construcción del relato de la experiencia concentracionaria en Argentina. *Revista Sociedad & Equidad* (4). <https://doi.org/10.5354/rse.v0i4.20941>
- Lutowicz, A., y Minsburg, R. (2010). Memoria sonora de los Centros Clandestinos de Detención, Tortura y Exterminio. III Seminario Internacional Políticas de la Memoria, Buenos Aires.
- Murray, R. (1977). *The tuning of the world*. McClelland and Stewart.
- Murray, R. (1969). *El nuevo paisaje sonoro*. Ricordi.
- Nancy, J. L. (2008). *A la escucha*. Amorrortu.
- Polti, V. (2022). Memorias sonoras y aurales en contextos concentracionarios a partir de experiencias de sobrevivientes de la última dictadura cívico-militar en Argentina: el caso del Atlético. *Revista Del ISM* (21), e0021. <https://doi.org/10.14409/rism.2022.21.e0021>
- Salgado, A. (2022). La revolución del sonido: Salvador Allende, la Unidad Popular y la adquisición y gestión de las radios Portales, Corporación y Magallanes, *Cuadernos de Historia* 56, 171-197.
- Teitelboim, V. (2001). *Noches de radio*. LOM Ediciones.
- Truax, B. (1984). *Acoustic Communication*. Ablex Publishing Corporation.
- Varas, J.M. (2012). *Escucha Chile Radio Moscú*. LOM Ediciones.
- Zhe Goh, R., Phillips, I., y Firestone, C. (2023). The perception of silence, *PNAS*, 120(29), <https://doi.org/10.1073/pnas.2301463120>

Francisco Godínez Galay es Licenciado en Comunicación Asistente en Comunicación (UBA). Director del Centro de Producciones Radiofónicas. Miembro fundador del Foro de Documental Sonoro en Español (SONODOC). Creador, investigador y capacitador en radio y narrativas sonoras. Autor de libros y artículos sobre comunicación.

Raúl Rodríguez Ortiz es Profesor Asistente de la Facultad de Comunicación e Imagen. Candidato a doctor en Periodismo, Universidad Complutense de Madrid. Especialista en radio y podcast, dedicado tanto a la creación como investigación en ficción sonora y documental. Fundador de SONORA.media y editor y coautor del libro *100 años de la radio en Chile* (LOM Ediciones, 2022).