

REVISTA
**COMUNICACIÓN
Y MEDIOS**

EDICIÓN ESPECIAL 2024



FACULTAD DE
COMUNICACIÓN
e IMAGEN

UNIVERSIDAD DE CHILE



TEXTURAS
Y ESCENAS
SENSIBLES
DE LA MEMORIA:
**ENSAYOS A
MEDIO SIGLO
DEL 11 DE
SEPTIEMBRE
DE 1973**

La cultura y la censura a la resistencia y la desobediencia cultural

La dictadura pretende desarticular el campo del arte y la cultura. Cientos de artistas y personas vinculadas a este sector son víctimas de persecución y represión. Además de la violencia sobre las personas, se destruyen y vigilan instituciones culturales, se cancelan espectáculos, se intervienen universidades, se cierran escuelas de arte, cine, música y teatro, se expulsa a estudiantes y a docentes y se prohíben producciones culturales y artísticas disidentes.

The dictatorship seeks to disassemble the field of art and culture. Hundreds of artists and people linked to this sector are victims of persecution and repression. In addition to committing acts of violence against individuals, the regime destroys and monitors cultural institutions, cancels performances, intervenes in universities, closes art, film, music and theater schools, expels students and teachers, and prohibits dissident cultural and artistic productions.

Several military orders and legal decrees are directly focused on the cultural sphere. In addition to presenting false information to install fear among the public, they attack freedom of expression and justify violence.

In spite of the challenges that they are facing and the obstacles to communication, some cultural entities are managing to regroup and new ones are emerging as part of an effort to build shared information and creation strategies and to challenge the dictatorship and the established order.

This area is an initial approach to cultural resistance to the dictatorship. It recognizes that it is impossible to build a narrative that covers all cultural practices, expressions and organizations.

Varios bandos militares y decretos leyes aluden de manera directa al ámbito de la cultura. Además de presentar información falsa para instalar el miedo en la ciudadanía, atacan la libertad de expresión y justifican la violencia.

Pese a todo, con dificultad y escasas posibilidades de comunicación, algunas agrupaciones culturales logran rearticularse y otras nuevas surgen para construir estrategias colectivas de información y creación, y desafiar a la dictadura y al orden establecido.

Esta zona es una aproximación inicial, y en permanente construcción, a la resistencia cultural en dictadura que reconoce la imposibilidad de construir un relato que abarque la totalidad de prácticas, expresiones y organizaciones culturales.

De la represión y la censura a la resistencia y desobediencia cultural

From the repression and censorship to cultural resistance and disobedience





FACULTAD DE
COMUNICACIÓN
e IMAGEN
UNIVERSIDAD DE CHILE

Edición Especial N°5 Texturas y escenas sensibles de la memoria: ensayos a medio siglo del 11 de septiembre de 1973

Universidad de Chile

Rectora: Rosa Devés

Facultad de la Comunicación e Imagen

Decana: Doctora Loreto Rebolledo González

Editor General: Doctor Tomás Peters

Editora: Doctora Claudia Lagos Lira

Asistente: Doctor (c) Cristian Cabello

Fotografías: Valentina Vicencio

Ferrán Vergara

Emiliano Urbina

Fotos para Radio JGM de Gastón Villarroel

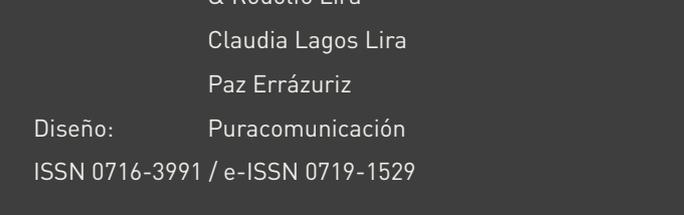
& Rodolfo Lira

Claudia Lagos Lira

Paz Errázuriz

Diseño: Puracomunicación

ISSN 0716-3991 / e-ISSN 0719-1529



Poco a poco empiezan a circular de divulgación, páginas sindicales, boletines culturales y partidistas en las casas, o en las organizaciones utilizando mimeógrafos manuales eléctricos, se imprimen estos materiales no cuentan con autorización legal.

En los primeros años, mediante decretos, el Gobierno Militar clausuró los medios opositores. Sin embargo, los radios Balmaceda, Cooperadora Chilena siguen informando sobre lo que ocurre en el país. También es posible sintonizar en ciertas zonas, varias radioemisoras de la Revista Mensaje no casa sus publicaciones.

Foto: Claudia Lagos Lira, Museo de la Memoria y los DDHH.

Índice

Texturas y escenas sensibles de la memoria: ensayos a medio siglo del 11 de septiembre de 1973

06 Ensayo editorial

Tomás Peters
Claudia Lagos
Cristián Cabello

24 Silencios, soporopos y otras estrategias para evadir la censura en dictadura

Loreto Rebolledo

12 Poesía documental a partir de las Actas de la Junta de Gobierno en 1973: un ejercicio de memoria

Victoria Ramírez

34 Ciudadanía, democracia y televisión: Desafíos para la formación en tiempos de intolerancia

Lorena Antezana Barrios

16 El quiebre sonoro del 11 de septiembre de 1973

Raúl Rodríguez Ortiz
Francisco Godínez Galay

38 Que no haya olvido: vidas interrumpidas buscando amanecer

Catalina Donoso Pinto

21 Fragmento

Patricio Jara

43 Contragolpe

Patricio Jara

73 El presente velo de la literatura a 50 años del golpe

Cristóbal Chávez Bravo

48 De *La Batalla...* a *La cordillera...* Pactos interpretativos en el cine de Patricio Guzmán

Claudio Salinas Muñoz
Ignacio del Valle-Dávila,
Hans Stange Marcus

76 Explosión de podcast a 50 años del Golpe: (Re)produciendo memorias sonoras

Juan Enrique Ortega

61 A 25 años del caso Pinochet: testigo y parte

Ximena Póo

80 El podcast del golpe: la sonoridad de las memorias de medio siglo

Dino Pancani

68 Los ojos de Paz: la dictadura a través del lente fotográfico

Cristeva Cabello

84 Reseñas de autores/as

Editorial

50 años del Golpe Militar: La memoria en disputa

Tomás Peters, Claudia Lagos, Cristián Cabello

Equipo Editorial de *Comunicación y Medios*
Universidad de Chile, Chile

Luego del término de la Segunda Guerra Mundial, y gracias a la complejización que la tecnología alcanzó a mediados del siglo XX, la pregunta por un *futuro mejor* comenzó a ganar terreno en los relatos sociales y políticos de la sociedad occidental. Sin embargo, para mirar hacia un nuevo horizonte de expectativas, no bastaba con administrar la economía o establecer mecanismos legales de bienestar social, sino que se necesitaba hacer justicia con los crímenes de lesa humanidad que acontecieron en Europa décadas antes. Tanto los Juicios de Núremberg como la Declaración Universal de los Derechos Humanos jugaron un papel central en configurar un futuro común. Desde entonces, la sociedad contemporánea incluye la idea de futuro en gran parte de su autorreflexividad, aunque no siempre ha sido así.

El concepto de futuro es relativamente joven; no se “descubre” sino hasta el siglo XVI¹. Antes, y en especial durante la Edad Media, el futuro se limitaba a los tiempos de la cosecha y los designios de Dios: por ende, la sociedad no podía organizar sus acontecimientos sin antes dejarlos al escrutinio de los representantes de Él en la tierra. Sin embargo, al llegar la modernidad, la idea de “devenir histórico” se concibió como un atributo propiamente humano y, sobre todo, social. El futuro comenzó a escribirse con más sinónimos y una prosa cui-

dada, donde cada detalle debía ganar una riqueza ilustrativa que hiciera soñar a cada generación por alcanzar un lugar mejor. Pero las sociedades no pueden sostener el futuro como una constante permanente: como lo ha demostrado la historia de las ideas, pensar el futuro no sólo pasa por fases de expansión, sino también de contracción. Y es en esta dialéctica donde las sociedades pueden construir sus comunidades imaginadas o sus devenires trágicos: es en ese vaivén entre volver al pasado y retomar el futuro donde la historia se forja. Es por ello que no hay futuro sin memoria.

La conmemoración de los 50 años del golpe de Estado se sitúa en esta diada: resituar el pasado para construir un mañana; pensar la memoria para reforzar la democracia. Para acentuar esta premisa, el gobierno del presidente Gabriel Boric elaboró dos lemas o consignas que buscaron avanzar en esa dirección: “Democracia es memoria y futuro” y “Acuérdate del futuro. Democracia, siempre”. En ambas se aprecian tres conceptos en juego: memoria, democracia y futuro. En su conjugación común no solo se sitúa la discusión clave que ha servido para reforzar la importancia de persistir en la búsqueda de justicia en Chile, sino, también, un relato simbólico que busca confrontar el negacionismo que ha surgido con fuerza en los últimos años que ha venido relativizando e, inclu-



so, ignorando la violación sistemática de los derechos fundamentales perpetrados por la dictadura cívico-militar.

El surgimiento de voces que defienden el régimen dictatorial y que, públicamente, manifiestan su apoyo nos exige, como revista *Comunicación y Medios*, a seguir en la senda del *nunca más* y resituarse, por medio de la escritura, la visualidad y el compromiso ético-político, la memoria como un arma de lucha contra el olvido y la mentira.

En base a ello, este número especial de la revista *Comunicación y Medios* ahonda en los sucesos y las consecuencias de la dictadura militar en Chile al conmemorarse 50 años desde que aviones de la Fuerza Aérea de Chile bombardearan La Moneda con el presidente Salvador Allende y docenas de colaboradores de su gobierno al interior, muchos de los cuales siguen hasta hoy desaparecidos.

A través de textos de estilo libre, ensayos, artículos y comentarios, integrantes de la comunidad de la Facultad de Comunicación e Imagen repasan las memorias colectivas y personales de un país donde se persiguió y sancionó la disidencia. A través de sus escrituras, exponen las controversias de una memoria inconclusa, rememoran hitos de es(t)e momento político y reabren, en su complejidad, un golpe militar donde se clausuraron medios de comunicación, se destruyeron archivos, libros y discos. Este número especial busca contribuir al debate público a partir de las reflexiones desarrolladas en el campo universitario.

La universidades chilenas se vieron duramente golpeadas durante la dictadura militar pues fueron intervenidas; tanto estudiantes como profesores y funcionarios fueron víctimas de la desaparición

DEMOCRACIA ES MEMORIA Y FUTURO

50 años del Golpe de Estado

ción y/o la tortura durante este periodo. Como lo muestra la serie documental del Canal UChile TV, *Golpe a la Chile*², cuando los militares toman el poder en la Universidad de Chile en octubre de 1973³, muchos docentes fueron acusados de promover el marxismo en el aula, fueron exonerados y vivieron la desaparición y tortura propia, así como también la de colegas o estudiantes. Integrantes de la comunidad universitaria sobrevivieron a la violencia durante la dictadura y son, también, familiares o amigos de detenidos y desaparecidos, de ejecutados políticos, de exiliados, de exonerados y de tantas otras personas que vieron sus trayectorias vitales, afectivas, quebradas por la dictadura. Esta comunidad ha sido, también, un espacio de resistencia y organización fundamental para la recuperación de la democracia.

Es a esta comunidad de sobrevivientes, resistentes, víctimas y protagonistas del último medio siglo a quienes dedicamos este número especial. Nunca más universidades intervenidas por militares. Nunca más delación, persecución, detención, expulsión, tortura y desaparición de trabajadores y estudiantes universitarios. Nunca más sospechas de las artes, las humanidades, la ciencia y de quienes las cultivan.

Las universidades han jugado, también, un rol clave en preservar y divulgar las memorias del horror tanto a nivel interno como a nivel nacional. No ha sido fácil ni libre de obstáculos. Los memoriales a estudiantes y trabajadores de las comunidades que fueron víctimas de la desaparición forzada o las ejecuciones extrajudiciales partieron en muchos casos como iniciativas de las mismas comunidades organizadas; el reconocimiento y reincorporación de quienes fueron injusta e ilegalmente exonerados fue un proceso largo y no fue siempre ni inmediatamente facilitado por las instituciones. Los cierres de procesos formativos que habían sido interrumpidos por la intervención militar se enredaban, en ocasiones, en intersticios burocráticos y rastreos documentales de carácter casi arqueológico.

La conmemoración de los 50 años del golpe militar en 2023 quedará registrada en nuestra(s) memoria(s) como un hito histórico controvertido,

Es a esta comunidad de sobrevivientes, resistentes, víctimas y protagonistas del último medio siglo a quienes dedicamos este número especial. Nunca más universidades intervenidas por militares. Nunca más delación, persecución, detención, expulsión, tortura y desaparición de trabajadores y estudiantes universitarios. Nunca más sospechas de las artes, las humanidades, la ciencia y de quienes las cultivan.

especialmente por la posición reaccionaria de una derecha radical, conservadora y que ha alimentado discursos negacionistas y pro-golpistas. La derecha ha intentado modular su relación con la dictadura de Pinochet, pero post revuelta del 2019⁴ y luego del rechazo de la primera propuesta de nueva Constitución, en septiembre de 2022, reaparece con fuerza un discurso que relativiza e, incluso, niega la tortura, las detenciones ilegales, las desapariciones de miles de compatriotas cuyos cuerpos, a la fecha, no han sido recuperados.

Este negacionismo que torpedea la memoria desafía a la academia, a los medios de comunicación y a distintas manifestaciones de la cultura respecto al rol en la formación con perspectiva en derechos humanos. Un Estado que requiere

fortalecer las herramientas en torno a la memoria histórica del país y el compromiso con la memoria, con no olvidar a las víctimas y a los sobrevivientes, así como a las comunidades quebradas, y en la ne-



cesidad de convivir con estos traumas, dignificarlos y resignificarlos. El concepto de negacionismo se ha usado para denunciar la gravedad de los actos de una ultraderecha que legitima el golpe militar. Niegan las violaciones a mujeres y hombres como un tipo de violencia sistemática, relativizan el dolor y el daño causado a sus víctimas y se muestran insensibles al dolor de las mismas. Niegan los acontecimientos que desencadenó la dictadura, omiten hechos históricos que constituyen una masacre y rinden honores a los violadores de derechos humanos. No hay empatía, sino un deseo de alardear un orden autoritario.

La producción mediática de la memoria

En términos político-comunicacionales, la conmemoración de este medio siglo desde los acontecimientos del 11 de septiembre de 1973 ha conseguido resonancias a nivel internacional: medios alrededor del mundo han dedicado atención a esta conmemoración que desestabilizó la democracia chilena. “La sombra del general Pinochet continúa acechando a Chile”⁵, informó un reportaje de la BBC, centrado en la atmósfera que rodeó la conmemoración a cargo de un gobierno de izquierda, un gobierno proveniente de una generación que se movilizó en contra de la herencia de la dictadura en la educación, la política y lo económico. El mismo medio británico relevó en su titular las divisiones que continúa generando el golpe militar en Chile. La disputa por la memoria de la dictadura se presenta como foco de atención para la prensa internacional en un país con una derecha heredera del sistema político impuesto por los militares.

De modo semejante, el semanario francés *Le Hebdo* dedicó un número especial a Chile titulado “Los fantasmas de la dictadura” y la revista *L’Humanité* en su portada dedicó una fotografía a Allende con el titular “Chile 1973. El sueño roto. El testimonio de los escoltas del presidente Allende”. Es decir, desde la mirada europea, la presencia de Pinochet y Allende sigue acechando nuestro país como parte de una pesadilla traumática para los conciudadanos. Desde esta perspectiva internacional, los sueños y los fantasmas son figuras oníricas que rondan una conmemoración que surge irresuelta y pesadillesca.

A nivel local, este evento conmemorativo hizo emerger espectros y memorias traumáticas en la población chilena, así como un temor a discutir, de conversar sobre estas figuras, sobre el pasado de una dictadura cuyos responsables —buena parte de ellos— siguen impunes.

Sin embargo, algunos medios de comunicación e industrias audiovisuales nacionales difundieron programación especial para ahondar en los hechos recientes de la historia chilena, abordando testimonios de sobrevivientes y en la memoria viva heredada, convirtiéndose en instrumentos excepcionales de información y discusión de los hechos ocurridos durante el régimen. Una de las ficciones televisivas que estrenó el canal público durante el mes de septiembre fue *La sangre del Camaleón* (TVN), una miniserie de cuatro capítulos que narra la historia de un empresario comunista infiltrado en las altas cúpulas de la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA). La ficción fue codirigida por Javier Rebolledo, quien durante años ha publicado libros de investigación periodística sobre la dictadura y es autor del libro *Camaleón*, en el cual se basa la producción. La obra se centra en ex agentes que han sido condenados por crímenes de lesa humanidad, como Álvaro Corbalán, quien fuera agente de la Central Nacional de Inteligencia (CNI). Sujetos como éste, además de torturar, mantenían una vida activa y estrecha con la bohemia santiaguina. La serie de ficción aborda episodios como el descubrimiento de armas en Carrizal Bajo y expone de modo detectivesco cómo en la década de 1980 los militantes arriesgaban sus vidas para ingresar armas y preparar una respuesta armada contra la dictadura.

La película de ficción *El Conde*, de Pablo Larraín, fue estrenada internacionalmente el 15 de septiembre en Netflix⁶. Un Pinochet vampiro protagoniza esta sátira. El dictador-vampiro sigue vivo y es investigado por su corrupción. La película juega con la comedia negra y la no ficción, comparte información sobre los delitos cometidos por la familia Pinochet, donde se ríe y burla, en tono gris, de los millones de dólares que alimentaron varias cuentas que abrió el dictador en bancos extranjeros con dineros de todos los chilenos. La película integra una Margaret Thatcher vampira que viene a visitar a su hijo Pinochet y la ficción rememora el episodio de intervencionismo que realizó esta líder conservadora cuando visitó a Pinochet durante

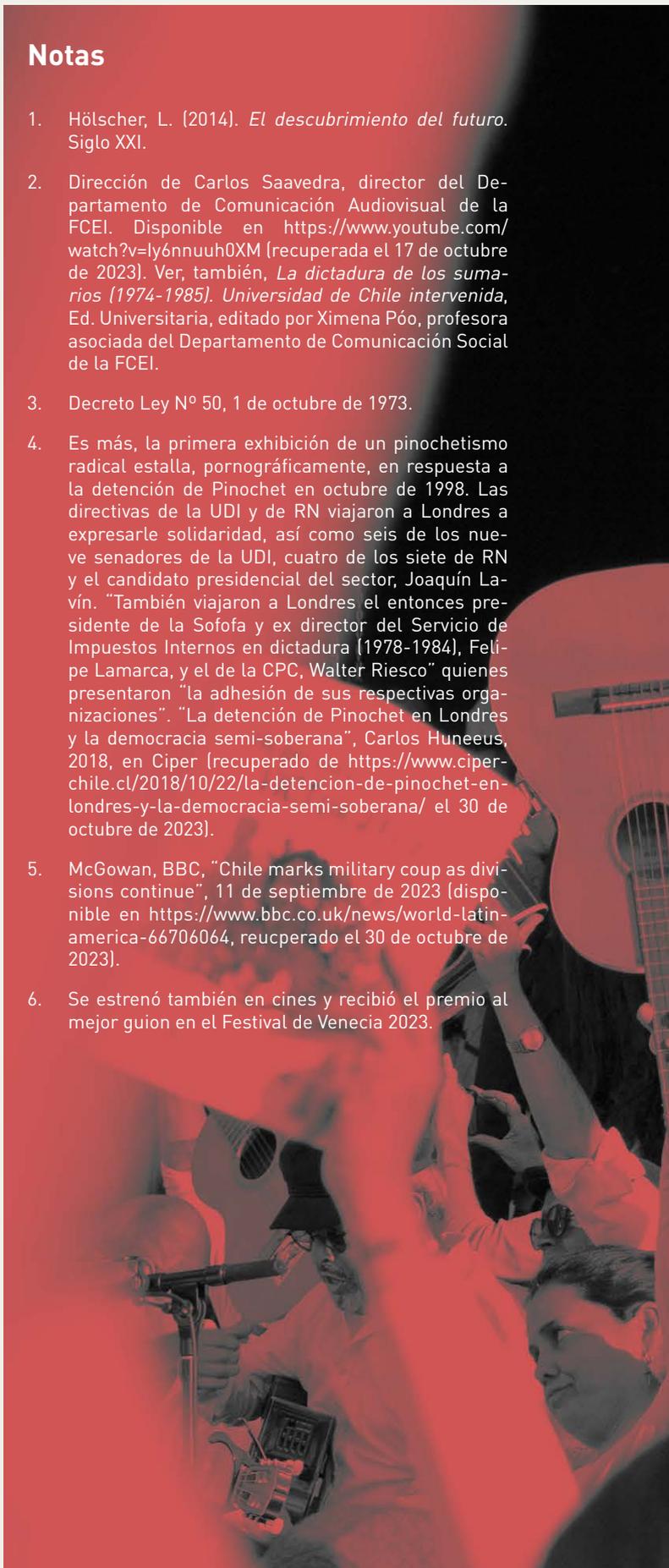
su detención en Londres (1998-1999) y que, luego, declarara a la prensa que Pinochet debía ser enjuiciado en su país. ¿Por qué Inglaterra entregó al dictador a una justicia chilena sobre la cual Pinochet seguía influyendo?

También destacó la visibilidad que tuvo la ex presidenta Michelle Bachelet quien fue entrevistada en distintos programas informativos especialmente elaborados para esta conmemoración del golpe. La ex presidenta se refirió a su tiempo detenida de manera ilegal en Villa Grimaldi. La entrevista, a diferencia de la conmemoración de los 40 ó 30 años del golpe, parece haber sido el género de no ficción más relevante para estos 50 años. El testimonio de figuras de la élite, claves, como los ex presidentes (en Mega y en Canal 13). Sin embargo, también hubo espacio para trabajos de largo aliento en televisión abierta, como lo demostró, otra vez, *Informe Especial* de TVN con una serie de reportajes que continúa en la línea que, desde los 1990s, ha indagado en testimonios y en casos tanto emblemáticos como no tanto. TVN, también dio espacio a un documental que, tras diez años de producción, reconstruye en buena parte las brigadas y los aviones que bombardearon el palacio de La Moneda.

En síntesis, la producción cultural, intelectual, en torno a los 50 años del golpe de Estado en Chile ha sido abundante, a veces fragmentada y abigarrada, ha cubierto soportes como la televisión abierta, el cine y la producción sonora. En efecto, como este mismo número especial demuestra, hubo cierta explosión en las propuestas en podcast o series sonoras de no ficción así como también dramatizadas. El teatro, con la reposición de obras clave, ha ofrecido, también, un mapa dramático del horror, de la memoria cultural y social de es(t)os años. La producción editorial, con la reedición de obras clave ya inencontrables, así como también con obras inéditas que han tenido buen desempeño en cuanto a crítica y aceptación del público, alimenta este campo —siempre en tensión— de qué ha significado y qué sigue significando el golpe y la dictadura para nuestra convivencia social, humana, política y cultural. Allí es donde este número especial intenta contribuir e intervenir en ese tejido, más alejado de las estridencias políticas que visibilizan y valoran el discurso altisonante más que la reflexión. ■

Notas

1. Hölscher, L. (2014). *El descubrimiento del futuro*. Siglo XXI.
2. Dirección de Carlos Saavedra, director del Departamento de Comunicación Audiovisual de la FCEI. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=ly6nnuuH0XM> (recuperada el 17 de octubre de 2023). Ver, también, *La dictadura de los sumarios (1974-1985)*. Universidad de Chile intervenida, Ed. Universitaria, editado por Ximena Póo, profesora asociada del Departamento de Comunicación Social de la FCEI.
3. Decreto Ley N° 50, 1 de octubre de 1973.
4. Es más, la primera exhibición de un pinochetismo radical estalla, pornográficamente, en respuesta a la detención de Pinochet en octubre de 1998. Las directivas de la UDI y de RN viajaron a Londres a expresarle solidaridad, así como seis de los nueve senadores de la UDI, cuatro de los siete de RN y el candidato presidencial del sector, Joaquín Lavín. “También viajaron a Londres el entonces presidente de la Sofofa y ex director del Servicio de Impuestos Internos en dictadura (1978-1984), Felipe Lamarca, y el de la CPC, Walter Riesco” quienes presentaron “la adhesión de sus respectivas organizaciones”. “La detención de Pinochet en Londres y la democracia semi-soberana”, Carlos Huneeus, 2018, en Ciper (recuperado de <https://www.ciperchile.cl/2018/10/22/la-detencion-de-pinochet-en-londres-y-la-democracia-semi-soberana/> el 30 de octubre de 2023).
5. McGowan, BBC, “Chile marks military coup as divisions continue”, 11 de septiembre de 2023 (disponible en <https://www.bbc.co.uk/news/world-latin-america-66706064>, recuperado el 30 de octubre de 2023).
6. Se estrenó también en cines y recibió el premio al mejor guion en el Festival de Venecia 2023.





Poesía documental a partir de las Actas de la Junta de Gobierno en 1973: un ejercicio de memoria

Victoria Ramírez M.

El siguiente material es parte de un proyecto de poesía documental que rescata las Actas que la Junta de Gobierno elaboró en sus sesiones secretas en los primeros meses después del golpe de Estado de 1973. Las actas fueron liberadas y digitalizadas en 2016 por la Biblioteca del Congreso Nacional de Chile y actualmente están disponibles en su página web.

Estos reportes han sido intervenidos, tachados y borroneados. Además, se han usado otras técnicas de la poesía documental, un género que trabaja con documentos y registros en distintos formatos, y que además tiene una larga historia en torno a los derechos humanos.

JUNTA DE GOBIERNO
SECRETARÍA GENERAL DE GOBIERNO

SECRETO

ACTA N° 1

En Santiago, a trece días del mes de septiembre de 1973, se reunió la Junta Militar de Gobierno presidida por el General de Ejército Dn. Augusto PINOCHET Ugarte, con la asistencia del Comandante en Jefe de la Armada Almirante Dn. José T. Merino Castro, Comandante en Jefe de la Fuerza Aérea General del Aire Dn. Gustavo Leigh Guzmán, Secretario General de Gobierno Coronel del Ejército Dn. Pedro Ewinq Hodar.

1.- La Junta Militar de Gobierno acordó lo siguiente:
-Los miembros de la Junta Militar de Gobierno podrán independientemente tomar resoluciones ante situaciones de emergencia, informando posteriormente de lo obrado a la Junta.

-En numerosas industrias y otras instalaciones los interventores del gobierno anterior han huido por lo que deben nombrarse Delegados de Gobierno en su reemplazo.

-Se encuentra en estudio la promulgación de una nueva Constitución Política del Estado, trabajo que está dirigido por el Profesor Universitario Dn. JAIME GUZMÁN.

-La normalización del país debe ser llevada a cabo paulatinamente pues existe el peligro de los extremistas que continúan actuando como franco tiradores y grupos rebeldes armados, que deben ser eliminados.

-Se deberá emitir un Bando en el cual se decreta la clausura del Congreso Nacional y la ~~vacancia de sus puestos.~~

-Se deberá declarar fuera de la ley a los partidos marxistas.

-La Junta Militar de Gobierno, ~~así como su gestión,~~ no se abanderizará con ninguna ideología o partido político, ~~luego los funcionarios que sean empleados~~ deberán ser apolíticos, salvo excepciones calificadas, exmiembros de las FF.AA., y personal militar de Carabineros.

-Los dirigentes sindicales o gremiales deberán ejercer su trabajo y ~~no se podrá hacer reuniones políticas administrativas o laborales~~ durante las horas de labor.

-Los estudiantes deberán dedicarse a sus estudios, eliminándose cualquier tipo de asociaciones o federaciones. No se aceptarán huelgas o paros y aquellos ~~que sean detenidos por estas circunstancias,~~ serán destinados a cuarteles de las FF.AA. o Carabineros a efectuar un período de instrucción militar.

-Mientras se restaura el Palacio de La Moneda, se ocupará como Palacio de Gobierno el exedificio de la UNCTAD y llevará el nombre de Palacio Diego Portales.

--La sesión terminó a las 12,05 horas.

Portada El Mercurio, 13 de septiembre de 1973.



JUNTA DE GOBIERNO
SECRETARÍA GENERAL DE GOBIERNO

ACTA N°3

SECRETO

En Santiago, a catorce días del mes de septiembre de 1973, se acuerda decretar por ley la prohibición de publicar en revistas y diarios, fotografías y lecturas que atenten contra la moral.

--Siendo las 11,30 horas, se levanta la sesión.

Se acuerda enviar a la Papelera Nacional todo el material de propaganda en cartón y papel que se obtenga en allanamientos a fin de que se utilice como materia prima.

Se acuerda donar a la Papelera Nacional todo el material de propagación obtenido en encuentros, reuniones, fiestas cumpleaños, sindicatos, juntas de vecinos a fin de que se utilice para las labores que se consideren pertinentes.

Se acuerda eliminar
ejemplares en papel ahuesado
con cubiertas de tela, cartulina o cartón
que se obtengan en casas, restaurantes, tiendas
de oficios como zapaterías, cordonerías
kioscos, fiambrerías, sindicatos y juntas de vecinos
a fin de que se utilicen como materia combustible
en fogatas, chimeneas, hornos, estufas, etcétera.
será recibido en la Papelera Nacional
cualquier material de propagación inflamable.

JUNTA DE GOBIERNO
SECRETARÍA GENERAL DE GOBIERNO

SECRETO

ACTA N°

En Santiago, a diecinueve días del mes de septiembre de 1973, siendo las 9,30 horas se reunió en sesión secreta la Junta de Gobierno, para tratar las siguientes materias:

1.-Debe decretarse por Ley el trabajo semanal de lunes a sábado.

2.-Se acuerda invitar al pueblo de Chile a alhajas y joyas para cooperar económicamente a la reconstrucción del país.

3.-El Sr. Almirante MERINO informa del que ha causado en la política mundial el derrocamiento del régimen comunista caso único en el mundo. Ello ha traído consigo la reacción del comunismo internacional

operativos correspondientes. haciendo lo posible por desfigurar esta imagen. Se ha detectado un posible envío de armamento al Sur (Islas Mocha y Lebu)

operativos correspondientes.

4.-El Presidente de la Junta informa que camiones UNICOP diversas poblaciones a expender alimentos, y camiones sanitarios y ambulancias a atender sanitariamente a sus ocupantes.

Se recomendará personal en Retiro que vive en las poblaciones trate de organizar las Juntas de Vecinos.

5.-El Ministro del Interior en coordinación con el Ministro de Justicia debe estudiar la habilitación de determinados penales para ubicar actuales y futuros detenidos sucesos del 11 del presente.

--Siendo las 18,45 horas se levanta la sesión.

JUNTA DE GOBIERNO
SECRETARÍA GENERAL DE GOBIERNO

SECRET

ACTA N°

A continuación se presenta una lista con algunos de los campos de concentración usados por el Estado de Chile desde 1973. El Estado hizo uso de 1,168 centros de detención para prisioneros políticos a lo largo del país, incluyendo centros clandestinos, centros deportivos, oficinas mineras, e instalaciones militares de Fuerzas Armadas, Fuerzas Áreas y Carabineros.

Foto: Emiliano Urbina

Foto: Emiliano Urbina

Campo	Ubicación	Duración	Número de prisioneros
Estadio Nacional	Santiago	1973	40.0000
Las Machas	Arica	1973-1975	Desconocido
Pisagua	Pisagua	1973-1974	800
Isla Dawson	Isla Dawson	1973-1974	400
Chacabuco	Chacabuco	1973-1975	1800
Cochi	Calama	1973-1985	Desconocido
Ritoque	Ritoque	1974-1975	Desconocido
Melinka	Puchuncaví	1973-1976	Desconocido
Isla Riesco	Valparaíso	1973	600
Tejas Verdes	Llolleo	1973-1976	Desconocido
Tres Álamos	San Joaquín	1974-1976	400
Villa Grimaldi	La Reina	1974-1976	4500
Isla Quiriquina	Talcahuano	1973-1975	1000

JUNTA DE GOBIERNO
SECRETARÍA GENERAL DE GOBIERNO

SECRETO

ACTA N°10

En Santiago, a veintisiete días del mes de septiembre de 1973, siendo las 10,00 horas, se reunió la Junta en Sesión Secreta para tratar los siguientes temas:

- 1.-El Gral. LEIGH informa sobre antecedentes que se han obtenido de interrogatorios a miristas.
- 2.-Se acuerda ser inconveniente retirar las querellas _____ en contra de _____ de Patria y Libertad.
- 3.-Se recibe al Comité de Juristas constituido por los Sres. ORTUZAR, DIEZ, GUZMAN, OVALLE Y LEIGH, que asesora a la Junta de Gobierno en materias de su especialidad.
- 4.-El Comité da a conocer un memorándum de las metas fundamentales para una nueva Constitución Política de Estado.

Al respecto _____
Asimismo se dictará _____
La junta agradece a _____
por su desinteresada y patriótica labor.

--Siendo las 17,30 horas se levanta la Sesión.

Victoria Ramírez es periodista y escritora, Magíster en Literatura de la Universidad de Chile. Ha publicado *Magnolios* (2019) y *Teoría del polen* (2021), en Chile y Argentina. Ha sido becaria de la residencia MacDowell y de la Fundación Pablo Neruda. Como investigadora se ha especializado en las áreas de literatura y cine chileno. Ha obtenido en dos ocasiones el Premio Mejores Obras Literarias, en 2019 y 2020, que entrega el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.

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

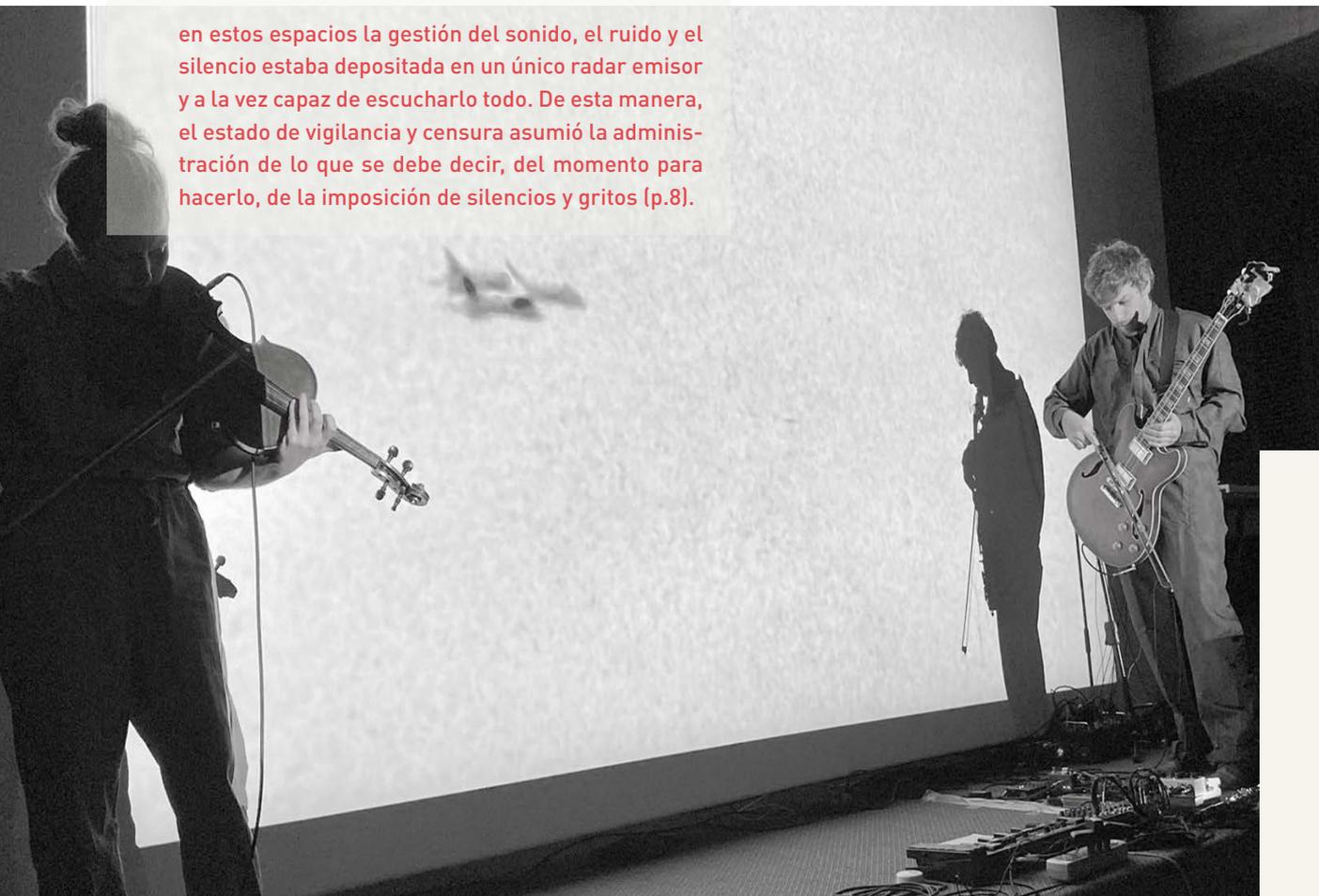


Foto: Extensión y Comunicaciones, FCEI.

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).

Frag- mento

Este fragmento corresponde a la novela *Geología de un planeta desierto* (2013). Obtuvo el Premio Municipal de Literatura de Santiago y ha sido publicada por Alfaguara en Chile y Colombia.

Patricio Jara

A poco de la esquina de avenida Argentina y Club Hípico, empotrado en la ladera de uno de los cerros que sigue su contorno, hay un enorme estanque de agua que nunca funcionó. Un tambor de latón tan grande como una casa de tres pisos. Aún conserva la escalerilla que desde siempre tentó a los valientes a tratar de subirla.

En los 80 había mitos sobre el estanque, se decían cosas: que algunos llegaron hasta el final de la escalera, abrieron la escotilla y se encontraron con una piscina de agua verde. Otros pronto agregaron que en esa agua verde "algo se movía", aunque bastaba lanzarle un par de piedras desde fuera y escuchar el eco para darse cuenta de que el estanque permanecía completamente seco.

La escalera estaba tan oxidada que muchos preferíamos quedarnos merodeando en los alrededores, en una suerte de intersticio que separaba al estanque de la pared del cerro y a la vez era su cara oculta. Aquel sitio, en algunas horas del día, servía de refugio para una fauna peligrosa. Estoy seguro de que si hoy subiera encontraría las mismas cosas que hace 30 años: revistas pornográficas deshojadas, vestigios de fogatas, ropa sucia, palomas muertas y restos de otros animales cocinados en pequeños asaderos, cuando no semien-

terrados entre las piedras, y todo perfumado con un penetrante olor a tierra mojada por litros de meado que el sol nunca termina de evaporar.

La cara trasera del estanque es un pasadizo que huele a óxido, a cueros curtidos. Hay bolsas con pegamento, condones, toallas higiénicas sucias, cajas de vino aplastadas y con sus impresos decolorados, latas de cerveza, restos de vidrio, manchas de sangre seca. Alguna vez alguien encontró un puñado de billetes de mil pesos embetunados con mierda. Pero nada de lo que allí se podía encontrar, ninguno de los cuentos sobre las cosas que pasaban allí arriba se compara con el miedo que teníamos todos: que con algún temblor el estanque se viniera rodando en picada hacia los edificios como una bola contra los palitroques.

Algunos metros más abajo, antes de llegar a la línea del tren que separaba nuestro barrio de los cerros, hay una caseta abandonada donde, decían los más viejos, estaba la bomba que hacía funcionar al estanque, pero en el 73 los milicos se la llevaron.

La caseta estuvo vacía y cerrada por muchos años, hasta que un día llegó a vivir ahí un vagabundo al que llamábamos Daniel Boone. Tenía la misma gorra del personaje de la serie que daban en te-



Patricio Jara

Geología de un planeta desierto

ALFAGUARA

levisión. A veces, por las noches, Daniel Boone se emborrachaba y comenzaba a recitar un poema llamado *La higuera*, el mismo que tiempo después tuve que aprender de memoria para una clase de castellano en el colegio, cuando las poesías se recitaban frente a todos los compañeros y haciendo las mímicas del caso, porque eso también llevaba nota.

El poema es de Juana de Ibarbourou, por lo tanto, teníamos que decir "La higuera, de Juana de Ibarbourou, uruguaya" y luego lanzarnos a repetir palabra a palabra, línea a línea. Pero a todos se nos hacía difícil porque el poema hablaba de limoneros, ciruelos, naranjos, jardines frondosos y nadie en el norte había visto jamás algo como lo que se describía, al punto que ni siquiera éramos capaces de imaginar cómo serían los "ciruelos redondos" o los "naranjos de brotes lustrosos". Lo único que los niños del barrio sabíamos distinguir eran los tipos de tierra y los tonos de la arena. El desierto, a fin de cuentas, poco a poco se iba metiendo en el barrio sin que nadie entonces se diera cuenta.

A medida que la primera generación de vecinos envejeció, la tierra y el polvo avanzaron hasta rodearlo todo. Ha sido un proceso lento pero inevitable, del que solo se puede dar cuenta alguien que ha estado ausente por un tiempo largo. Es mucho peor y mucho más definitivo que el aluvión de 1991. Aquella vez todo se embarró de la noche a la mañana y ese barro, a las semanas, era una cubierta de tierra seca que entre todos los vecinos sacaron a paladas. Pero hoy esa gente está muy vieja para impedir algo así: cojos, con el pelo blanco, flacos y encorvados van y vienen con sus bolsas de género desde la feria o desde alguno de los pocos almacenes que van quedando luego de la llegada de los grandes supermercados. Así se mueven los vecinos del barrio, lentos, como fantasmas a plena luz del día, caminando allí donde la tierra se ha comido los antejardines y las escaleras de entrada a los edificios. Lo que alguna vez fueron áreas verdes o espacios de juego, a todos dejó de importarles cuando los niños crecieron, cuando nosotros crecimos.

El nuestro era un barrio rodeado de murallones que aislaban a los edificios de los cerros. Nacieron junto con los planos que en los 60 dieron forma a estos blocks numerados; edificios con departamentos de tres dormitorios, cálefont dentro del baño y tendedero con artesa.

Durante el tiempo de los milicos, estos murallones sirvieron como pizarrón para las consignas contra Pinochet. Casi todas aparecían escritas a la mañana siguiente de las noches de cacerolazos. Nadie nunca veía nada, nadie nunca vio a alguien rayando. Aunque hubo una vez, una única vez, que todos vimos a los que rayaban. Fue para el plebiscito del 88, pero no eran chicos de las JJ.CC., precisamente, sino partidarios del *Sí*. Aparecieron una tarde en una camioneta blanca y escribieron con *spray* azul sobre lo que estaba puesto con rojo. Iban en tres vehículos. Del último nadie se bajaba a rayar. La gente que iba dentro solo miraba con sus gafas oscuras. Poco después, para el aluvión, aquellos murallones se convirtieron en cataratas de barro y piedras que lo inundaron todo.

Uno de los que más sufrió aquella noche de lluvia interminable fue nuestro vecino del primer piso. Tenía un Renault blanco que se compró con el di-

nero de su jubilación. Lo cuidaba tanto que cada noche lo cubría con una carpa de lona. Además, cada fin de semana lo lavaba con esmero en el antejardín.

Hoy el auto tiene el techo con los bordes carcomidos y la pintura es una costra densa, salitrosa, que anuncia, si se mira de lejos, un irreversible tono gris que terminará por oscurecerlo por completo. El pasto del antejardín también se ha secado y el Renault parece un animal viejo y enfermo, confinado a un establo sin techo que lo proteja. Pero el vecino, que se llama Pierre y jugó fútbol con mi papá, no se da cuenta y lo sigue lavando semana a semana, aunque ya no lo use, aunque quizás el motor ya no funcione. ■

Patricio Jara es Profesor Asistente de la FCEI, periodista y licenciado en comunicación. Ha desempeñado la docencia en varias instituciones de educación superior como la Pontificia Universidad Católica de Chile y las universidades Diego Portales y Del Desarrollo. En la Facultad de Comunicación e Imagen imparte los cursos de Lenguaje Escrito y Redacción, Taller de Periodismo Narrativo y Taller de Creación Literaria.

Silencios, soporopos y otras estrategias para evadir la censura en dictadura

Este artículo expone los mecanismos utilizados por hombres y mujeres detenidos en diversos recintos de tortura y exterminio y en campos de concentración para burlar el control y la censura de información hacia el exterior, así como la labor desplegada por periodistas, comunicadores y militantes para difundirla.

Loreto Rebolledo

El 11 de septiembre de 1973, en la mañana, las radios de los partidos políticos de la Unidad Popular o identificadas como de izquierda fueron silenciadas. En algunos casos, bombardearon las antenas. En otros, se detuvo a radiocontroladores y periodistas¹. Fue el primer indicio de que la censura sería compañía frecuente durante los años de dictadura y que la voluntad de acallar cualquier voz o mensaje que sonara a disidencia respecto a la ideología del régimen sería perseguida, así como toda información que pretendiera dar cuenta de las violaciones a los derechos humanos en marcha.

El primer bando² difundido en la mañana del 11 de septiembre exigía al presidente de la República, Salvador Allende, la inmediata entrega de su cargo a las Fuerzas Armadas y Carabineros dada "1.- La gravísima crisis social y moral por la que atraviesa el país; 2.- La incapacidad del Gobierno para controlar el caos; 3.- El constante incremento de grupos paramilitares entrenados por los partidos de la Unidad Popular que llevarán al pueblo de Chile a una inevitable guerra civil". En su punto 4,

dicho bando señalaba: "La prensa, radiodifusoras y canales de televisión adictos a la Unidad Popular deben suspender sus actividades informativas a partir de este instante. De lo contrario recibirán castigo aéreo y terrestre" (Memoria Chilena, s.f)³.

El 15 de septiembre de 1973, el Bando N° 32 ordenaba "Toda persona que sea sorprendida durante el Estado de Sitio imprimiendo o difundiendo por cualquier medio propaganda subversiva y atentatoria contra el Supremo Gobierno sufrirá las penas contempladas por el Código de Justicia Militar en tiempos de guerra" (Valladares, 2015, p. 4).

Con la prensa intervenida, los periodistas de izquierda perseguidos, miles de personas detenidas en estadios, recintos militares y comisarías de carabineros, la dictadura instaló el miedo en la sociedad chilena y un manto de silencio cubrió diferentes ámbitos de la vida cultural y nacional. Ese silencio comenzó con los medios de comunicación afines a la Unidad Popular y prosiguió con la quema de libros, la prohibición de difundir la música

de ciertos cantantes y las obras de teatro o películas que no respondieran a los cánones establecidos por la dictadura.

La censura y la autocensura se incrustaron en la vida de los chilenos. Ya no solo era peligroso difundir mensajes que pudieran considerarse "marxistas" o que, de alguna manera, fueran disidentes respecto a los valores e ideología de la dictadura cívico-militar. También lo era hablar de lo que estaban haciendo las Fuerzas Armadas y civiles con los opositores. Así, el temor y la desconfianza se afincaron en todas las dimensiones de la vida nacional y hablar sobre lo que estaba ocurriendo se transformó en sinónimo de riesgo: las paredes podían tener oídos. La sospecha y el recelo respecto a los otros llegaron para quedarse durante un largo tiempo en la sociedad chilena.

Para muchos, guardar silencio era lo más seguro. Esa experiencia de temor, mezclado con autocensura, lo sintetiza magistralmente Soledad Fariña a propósito de los viajes en el metro santiaguino:

"Ya no hay guardias anidando en los andenes. Ya no son necesarios, ya no se escuchan gritos, no hay suspiros siquiera en estas estaciones. Paralelas brillantes forman hexagramas en el espacio oscuro. Hexagramas, yo los puedo leer, pero no quiero. Es peligroso leer los hexagramas en el espacio oscuro" (Fariña, 1985).

Sin embargo, no todos fueron acallados y hubo muchos que, desde un primer momento, se rebelaron y resistieron a la censura y a los controles de la autoridad pese a los riesgos que implicaba. Con la creatividad derivada de la necesidad, lograron establecer mecanismos de diverso orden que permitían soslayar el silencio impuesto por el régimen.

Gladys Díaz, en un acto del Colegio de Periodistas, recordaba que, después del golpe, los periodistas de izquierda

rápidamente nos coordinamos y se siguió recopilando información (...) durante años pudimos sacar esa información al mundo a través de las embajadas, los funcionarios internacionales que solidarizaban, horrorizados con lo que sucedía. Y después sacamos las fotografías, de las riberas del Mapocho, con teleobjetivos hacia el interior del Estadio Nacional. Más tarde, creativamente, esos periodistas inventaron formas más básicas y artesanales de impresión casera usando fuentes de gelatina, timbres hechos con papas crudas para sacar el periódico clandestino (se refiere a *El Rebelde*, periódico del MIR) (Ramírez, 2012, pp. 76-77).



Para evadir la censura y los controles de la dictadura, que buscaban evitar se conocieran los secuestros, los centros de detención ilegales, las torturas y la desaparición de compatriotas a manos de las fuerzas de seguridad, se crearon cadenas informativas clandestinas cuyo primer eslabón se ubicaba en los centros de detención y tortura y campos de prisioneros.

Allí, las fuentes primarias de la información eran los mismos hombres y mujeres que estaban detenidos quienes, a través de diversos artilugios, se las ingenieron para sacar la información al exterior de estos recintos, burlando el control militar. Luego, esa información se procesaba y se hacía llegar a familiares, la Vicaría de la Solidaridad y partidos políticos en la clandestinidad. Circulando de mano en mano, la información salía al exterior, escondida en barretines más o menos artesanales y que, periodistas y militantes en el exilio, utilizaban para denunciar lo que ocurría en Chile. Luego, la cadena se cerraba cuando esa información se devolvía a Chile a través de las emisiones de las radios de onda corta, especialmente de radio Moscú⁴.

Memorizar para informar

En estas páginas nos interesa mostrar cómo operaba la cadena informativa clandestina, especialmente en sus primeros eslabones, dando cuenta de los mecanismos utilizados por hombres y mujeres detenidos en diversos recintos de tortura y exterminio y en campos de concentración para burlar el control y la censura de información hacia el exterior, así como la labor desplegada por periodistas, comunicadores y militantes para difundirla.

Como señalan diversos testimonios de hombres y mujeres, la primera información que las personas detenidas recibían al llegar a los recintos de tortura por parte de aquellos que tenían más tiempo de permanencia allí era sobre el lugar donde se encontraban. Luego, intercambiaban nombres. Es importante señalar que quienes eran detenidos eran llevados vendados a recintos clandestinos de interrogatorio por lo cual esta información revestía una importancia central.

Me da su nombre y me dice que está detenido un preso que es muy especial, que es Jorge Fuentes Alarcón⁵, que ha sido detenido en Paraguay y que está amarrado afuera... Y ése es el nombre que es más importante y que hay que mantener en la memoria. (...) y me dice que en la mañana se fueron tales y tales personas y que le repita el nombre y yo voy aprendiendo que lo que hay que hacer es memorizar, memorizar, memorizar (entrevista Lelia Pérez, quien recuerda así su llegada a Villa Grimaldi).

En un primer momento, y hasta que no había reconocimiento oficial sobre la detención y el lugar en que estaban las personas que habían sido detenidas, pues los *habeas corpus* y los recursos de amparo eran abrumadoramente rechazados, la información recabada por ellos y ellas mismos y memorizada era fundamental: permitía saber que la persona estaba viva. Como se ha demostrado posteriormente, los testimonios de testigos son lo único que ha permitido documentar la detención de personas hoy desaparecidas.

Es importante recordar que, en esos recintos, las personas detenidas estaban obligadas a cubrir sus ojos con una venda para impedir que reconocieran a sus represores pero, también, para evitar que supieran quiénes estaban detenidos en el mismo recinto. Ante eso, hombres y mujeres detenidos agudizaban el oído para reconocer voces y sonidos que les dieran pistas de quienes se encontraban en el lugar:

Yo siento silbar una tarde un tango y sé que es Víctor Hugo, porque era un tango que yo odiaba, ahora me encanta pero... inmediatamente supe que era él. Y, entonces, silbando. Otro elemento de reconocimiento, era, por ejemplo, con el que la señora Cantillana reconocía a sus hijos, porque tenía algo en la bota, como una campanita decía ella, pero sonaba *tin tin tin* cuando él pasaba al baño. Otro era la tos. Y eso se da tanto en Villa Grimaldi como en Cuatro Álamos (entrevista a Lelia Pérez).

Como hombres y mujeres estaban separados, se buscaba intercambiar la información que unos y otras habían recogido. Para ello se dejaban mensajes detrás del estanco del baño o cuando se cruzaban en la cocina. El traspaso de información era importante pues no se sabía en qué momento podían trasladarlos a otros recintos, ya fuera para liberarlos —en el mejor de los casos— o, bien,

desaparecerlos. En caso de ser liberados o trasladados a centros de detención reconocidos donde pudieran recibir visitas, se podía sacar hacia el exterior los nombres de las personas detenidas para hacer llegar la información a familiares y a la Vicaría de la Solidaridad. En el segundo caso, conservar los nombres por parte de los testigos es lo que ha permitido, luego, exigir justicia.

Y se trataba de generar mecanismos para acordarnos de esos nombres... cuando yo estuve, lo que se inventó fue una canción... bueno, no una canción, una cosa más rítmica. O sea, por ejemplo, el teléfono: mi familia no tenía teléfono, entonces era como 73-54-01, 73-54-01, 73-54-01. Y, otras veces, otras daban su dirección y un número, a lo mejor con el mismo ritmo... entonces uno iba llena de canciones en la cabeza. Y, la partida de un compañero con tu nombre, o de una compañera con tu nombre... el efecto era esperanzador (Entrevista Lelia Pérez).

La situación en los campos de prisioneros (Melinka/ Puchuncaví, Ritoque, entre otros, así como en Tres y Cuatro Álamos)⁶ también era controlada evitando la salida de información hacia el exterior, pero allí se tenía la ventaja de contar con lápices y papel y no era necesario usar la venda, lo cual permitía intercambiar y guardar información utilizando otros soportes, además de contar con visitas de familiares. Los escondites donde guardar papeles eran pocos debido a los allanamientos lo cual obligaba a ser especialmente ingeniosos/as para ocultarlos.

La información recopilada era importante, además, para hacerla llegar a quienes podían evitar de alguna manera que otras personas cayeran detenidas, fueran del mismo partido o no. Pero tener la información o entregarla a otros implicaba riesgos para hombres y mujeres detenidos:

Moren Brito gritaba como loco y se trezó en una discusión con la Angela Jeria. Él le decía: ¿Usted le ha estado entregando información a los miristas, es una traidora, igual que su marido? Entonces, ella le discutía, le gritaba. No gritaba histérica; hablaba fuerte y le dijo que su marido había sido un héroe, que los traidores habían sido ellos y que, en realidad, la información que ella hubiese podido entregar, no tenía idea a quién se la entregaba, pero entendía que era gente que estaba en contra de ellos y que, si ella tenía que entregar la información, la entregaría de

nuevo (Testimonio de Lucrecia en gigantografía en Villa Grimaldi⁷).

Cualquier descuido de los guardias o cualquier rendija permitía comunicarse con otros o guardar información que podría ser requisada:

Particularmente, trabajé mucho en la escritura de mensajes sobre papel de cigarros que guardábamos en pequeños escondites. Cuando trabajábamos en esos asuntos, teníamos la precaución de colocar cerca de la celda 'postas' nuestras para que avisaran de la cercanía de algún militar. Después, esa información, la sacábamos el exterior" (así lo recuerda Carlos Ayres cuando estaba detenido en Melinka). (Ayres, 2008, p. 94).

En cada uno de los recintos de detención y tortura, el intercambio de información, especialmente de nombres de mujeres y hombres que llegaban o eran trasladados, eran uno de los motivos centrales de conversación.

En Tres Álamos

había un *teléfono* recíproco que comunicaba con el Pabellón colindante, el N°2. Para utilizar este *teléfono*, había que tomar todas las precauciones del caso para que el policía centinela del mirador no se percatara de nada. El teléfono consistía en un pequeño hueco hecho en sólido muro de cemento. Para utilizarlo era necesario que dos o tres compañeros se ubicaran de pie (estaba prohibido apoyarse contra el muro) cerca del hueco para que el centinela no pudiera ver a otros compañeros en cuclillas que, con una piedra, golpeaban el muro para pedir comunicación. Cuando alguien se aproximaba del otro lado, mencionaba el nombre de la persona requerida y así se establecía la comunicación utilizando el mismo tipo de pantalla del otro lado. Este método era usado por los de un lado que conocían a alguien del otro lado. Así se conocían algunos nombres, la gente nueva que llegaba o alguno que se iba (Roca, 2011, p. 239).

El ingenio y creatividad de hombres y mujeres detenidos permitió utilizar diversas formas de comunicación entre ellos y hacia el exterior, desde el lenguaje de señas de los sordomudos, para comunicarse entre un pabellón y otro hasta la invención de un "lenguaje" con pedazos de espejo,

usando el muro como pizarrón para escribir con golpes de luces.

Yo voy al baño y veo que el vidrio está quebrado y empiezo a sentir el chichi, chichi, porque depende de las horas que se podía, es decir, depende de las horas y la posición del sol en que tú podías hacer reflejos, entonces, empiezo a oír, *chichi, chichi*; entonces, yo miro para todos lados para ver qué pasa y entonces A, B, C y después entendí que lo que estaba haciendo era un abecedario en la pared y, entonces, la próxima ida al baño me hice de un pedacito de espejo y muy prontamente dominamos muy bien el idioma, esta nueva manera, este nuevo código de comunicarnos, no sabíamos el código morse, así que no podíamos (entrevista Lelia Pérez).

A veces, la información que se acumulaba era bastante. Ello implicaba buscar maneras de guardarla y esconderla hasta sacarla hacia afuera. Además de la escritura en hojas de papel de cigarrillo que se guardaban en cajas de fósforos, cajetillas de cigarrillos o pequeños barretines que no llamaran la atención, las mujeres encontraron otros modos de

conservar y sacar información sin despertar sospechas por parte de los guardias que revisaban a los familiares en las visitas.

Aprovechando las destrezas aprendidas en la socialización de género, ellas utilizaron la costura como una manera de guardar y esconder información sin ser sorprendidas. Las ropas, especialmente las bastillas y dobleces de faldas, chaquetas y vestidos fueron un buen lugar donde esconder información que se pasaba a los familiares durante la visita. Lelia Pérez recuerda que, estando en Tres Álamos, cuando la dictadura inició la campaña sobre los 119 detenidos desaparecidos con el vergonzoso titular del diario *La Segunda*⁸, los presos políticos decidieron realizar una huelga de hambre que se extendió por diferentes campamentos y recintos de detención, aunque las mujeres de Tres Álamos se restaron de participar:

Ese es otro evento del cual yo no participo, que fue la aparición del artículo sobre los 119. Fue la huelga de los hombres a la que no fueron las mujeres. Pero, ¿por qué no fueron las mujeres? Es porque estaban sistematizando la información de todos los compañeros presos y, por lo tanto, no podían correr el riesgo de ser allanadas. Y lo que hicieron fue, ponte tú, medio campamento cosiendo la información y la sacaron en la ropa (entrevista Lelia Pérez).



Además de los escritos en letra minúscula escondidos en la ropa, otro de los medios utilizados por las mujeres para enviar información relevante hacia el exterior fue ocultarla al interior de los *soporopos*. Soporopos es fruto del juego de palabras "sopa de porotos" que era el alimento casi diario de hombres y mujeres detenidos en Tres Álamos, el principal recinto de prisión donde se confeccionaron estos muñecos durante los primeros años de la dictadura militar.

Los "soporopos" eran muñequitos de no más de 10 centímetros, hechos de retazos de tela de sus ropas y lanas, rellenos con espuma de los colchones, y que las mujeres confeccionaban para regalárselas a sus hijos y a sus familiares. Aparecen por primera vez para la Navidad de 1975, según recuerda Marcela Andrade, cuya madre se los regalaba cuando la iban a visitar a Tres Álamos. Algunos "soporopos" eran para los familiares y otros estaban destinados a la Vicaría de la Solidaridad y al Comité Pro Paz donde supuestamente iban a venderlos para juntar dinero para las familias de las mujeres presas. Sin embargo, en realidad, allí

los abrían para rescatar la información escondida en su interior que contenía mapas, nombres de oficiales a cargo, nombres de detenidos y detenidas, casas de tortura y otra información relevante que, posteriormente, se hacía llegar a la Comisión de Derechos Humanos de las Naciones Unidas (Sánchez, 2015, p.18).

Las visitas de los familiares a los campos de prisioneros (una vez a la semana en Melinka, en Puchuncaví y en Ritoque), así como a Tres Álamos eran propicias para hacer entrega de la información recopilada al interior de los recintos por los presos y presas políticos, ya fuera de manera oral o en barretines. Así lo declaraba Víctor Toro, dirigente poblacional del MIR, en 1977 ante la ONU:

En el campamento de Ritoque, yo era el encargado del MIR. Por tal motivo, yo confeccionaba los documentos de carácter político (...) esta información se canalizaba a través de barretines, yo se la pasaba a Van Yurick y, éste, a su madre en los días de visita; ésta, a un flaco de nombre Abel en el domicilio de ella o en la oficina de un abogado (...). Esto se realizaba de forma periódica. La documentación iba dirigida al jefe del regional Santiago (...). La respuesta a estos barretines regresaba por medio de la misma madre de Van Yurick, pero en forma verbal (Víctor Toro, 1977, en Ficha de Colonia Dignidad)⁹.



Además, en muchos casos, los familiares eran quienes permitían la circulación de información entre campos de prisioneros:

Vienen los familiares dos veces a la semana. Grupos familiares. Y había compañeras que vienen de provincia (...). Y sus familias no vienen; entonces, se quedan sin visita, sin nada, se quedan solas en el campamento. Entonces, los familiares empiezan a llamarlas, a hacerse pasar por familiares de ellas. Los familiares les empiezan a prestar casa a los que vienen de provincia, empiezan a organizarse entre ellos pa' pagar pasajes. Van a ver a nuestros maridos, porque, por ejemplo, a Víctor Hugo se lo llevaron a Puchuncaví, o en el mismo Tres Álamos, o sea, van a ver allá, van a ver acá y se empieza a dibujar toda esta red de salida de información que es muy potente. Y la Vicaría de la Solidaridad se nutre, principalmente, por ese canal. Nuestros familiares van a la Vicaría. Hay otros que la llevan al partido (entrevista Lelia Pérez, recordando su paso por Tres Álamos).

Las noticias, una vez en el exterior de los campos y campamentos de detención, cumplían diferentes objetivos: por una parte, se utilizaban para que abogados y defensores de los derechos humanos pudieran interponer recursos de amparo y hacer las diligencias necesarias para exigir el reconocimiento de los derechos de las personas detenidas y sin proceso judicial; por otra parte, esa información se difundía fuera del país con el apoyo de funcionarios de embajadas y corresponsales extranjeros para apoyar campañas internacionales a favor de los detenidos y detenidas y de denuncia de las violaciones a los derechos humanos. Los partidos políticos, que seguían funcionando en la clandestinidad en Chile, la usaban para prevenir futuras detenciones, pero también para difundirla a través de sus medios de comunicación (boletines, periódicos, revistas, etc.).

De acuerdo a la información recabada por Ramírez (2012), numerosos periódicos y revistas circularon clandestinamente durante el periodo dictatorial¹⁰. Periodistas, comunicadores y militantes se volcaron a la tarea de recopilar y difundir la información que los medios de comunicación controlados por la dictadura callaban. Para ello, se valieron de panfletos, boletines, periódicos y revistas. Además de las violaciones a los derechos humanos, cuya información provenía de cárceles y recintos de detención, se fueron agregando poco a poco noticias

sobre las acciones de protesta y resistencia contra la dictadura¹¹. En los inicios, los medios materiales con los que se contaba eran inmensamente precarios, lo que atentaba contra la masividad de su divulgación:

"No teníamos una imprenta. Se hacía con esténcil y mimeógrafo. El esténcil es el papel doble hoja, lo escribías con lápiz o a máquina, se le pasaba un rodillo y ahí pasaba la tinta, que quedaba en el papel de abajo, se sacaba la hoja y se pasaba nuevamente. Había uno que pasaba el rodillo, el otro ponía las hojas, el otro las sacaba. Esa era como nuestra imprenta, se usaba un marco de madera con una malla bien finita que pasaba la tinta. Era todo, así, bien artesanal y resultaba bien. Bueno, después de eso en una hoja carta eran cuatro volantes, entonces, después había otros compañeros que estaban cortando las hojas, después otros haciendo paquetes. Así, cada uno cumplía funciones; después, otros se los llevaba cuando ya habían muchos", Luis González comenta cómo en su célula del Partido Comunista realizaban los panfletos (entrevista a González en Valladares, 2015, p. 12).

Ernesto Carmona comenta su experiencia:

yo lo hacía -el boletín- en papel biblia, porque tenía el plan, que de hecho lo logré, de tener lectores en el exterior, no en Argentina solamente, sino que en Europa, Estados Unidos, donde fuera y por eso lo hacía en papel biblia, porque era más liviano. La tarifa del correo era un gasto importante (...). Era una hoja tamaño carta doblada por la mitad, tenía un logotipo, creo que se llamaba. Mi nombre no aparecía por ninguna parte. Fui a hablar con una gente de una organización que se llamaba COSOPLA -Comité de Solidaridad con los Pueblos de Latino América- y les propuse que ellos fueran los editores de mi boletín. Aceptaron encantados y aparecía su nombre. Una cuestión bien hecha (entrevista a E. Carmona en Valladares, 2015, p. 15).

En muchas ocasiones, para reducir los riesgos, se compartimentaban las diversas actividades que exigía la elaboración de periódicos y boletines. Las tareas se dividían: unos redactaban; en otro lugar, otras personas hacían la diagramación y, en un tercer lugar, se imprimía y, posteriormente, se embarretinaba. Quienes realizaban las diversas tareas, no se conocían entre sí, de modo de garantizar que, si caía una de las partes, no se ponía en riesgo al resto de la cadena.

Hacíamos *El Rebelde* en un laboratorio fotográfico. Se hacían originales a máquina y se fotografiaban. Luego, hacíamos copias en miniatura del tamaño de una caja de fósforos. Eran cientos de rectángulos que había que copiar, revelar, lavar y secar. Luego, había que compaginar y armar. Luego, embarretinar. Era una tarea bastante rústica pero eficiente. Posteriormente, ya en 1979, se comienza a utilizar estenciles electrónicos cuya picadora permitía incluir dibujos. Los estenciles se distribuían entre las estructuras del MIR donde los imprimían (entrevista a Horacio Marotta, en Ramírez, 2012, p. 77).

Para sacar fuera de Chile los boletines, los periódicos y la información relevante sobre derechos humanos, se contaba con la colaboración de corresponsales extranjeros y personas que no tuvieran vínculos conocidos con la militancia de izquierda. Los partidos políticos usaban microfilms que eran transportados en barretines de diverso tipo. El rollo fotográfico era cortado en tiras que contenían alrededor de seis filminas las cuales se organizaban de manera tal que, al revelarlas, conservaran un orden de lectura. El uso de microfilms requería contar con los elementos básicos de un laboratorio fotográfico tanto en Chile como en el país al cual estaba llegando la información.

La información distribuida fuera de Chile era despachada hacia diferentes lugares del mundo y, desde allí, se redistribuía a través de una red de periodistas, corresponsales y militantes que la difundían a través de diversos canales creando una red informativa alternativa que atravesaba fronteras. Radio Moscú, por ejemplo, tenía una amplia red de personas que le enviaban información sacada desde Chile (especialmente importante fue la que se recibía desde Buenos Aires vía telex y que funcionó hasta 1976). Además, para nutrir los programas diarios de Escucha Chile (de radio Moscú) se agregaban las noticias recibidas a través de los cables noticiosos y agencias de prensa. Con las transmisiones radiales de onda corta hacia Chile, se cerraba la cadena comunicacional que, en muchos casos, vinculados a las violaciones de los derechos humanos en Chile, se había iniciado desde un recinto de detención o un campamento de prisioneros políticos.

Según Juan Carlos Letelier:

la prensa clandestina (...) fue una de las únicas cosas en que la gente podía realmente confiar, fue la

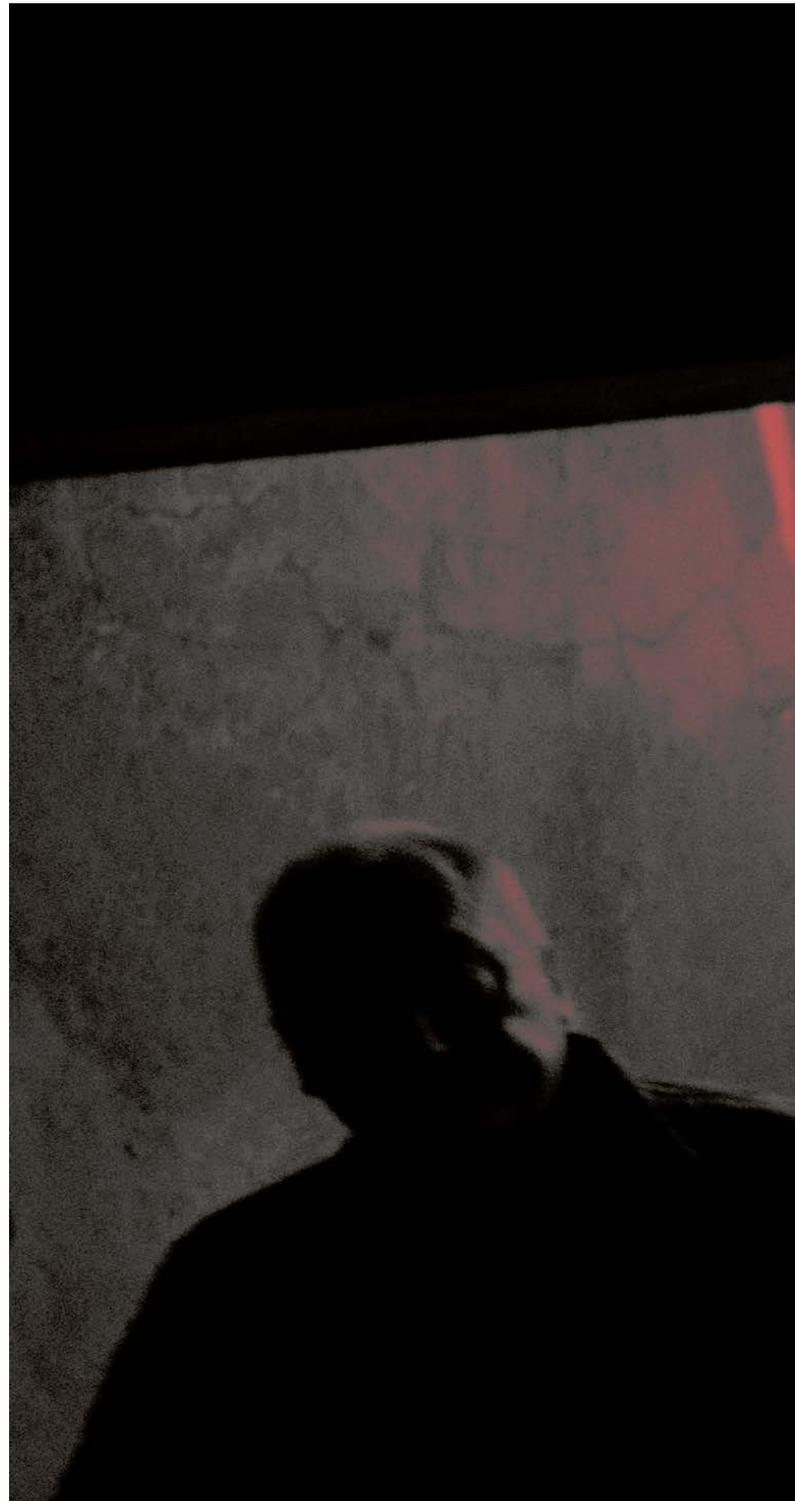
que le abrió los ojos, para que viera lo que pasaba realmente en este país. Le abrimos las esperanzas a mucha gente, sobre todo en tiempos oscuros. Ahí era importantísima. Las comunicaciones son importantes cuando hay un estado de opresión general, porque, salvo si tú escuchabas la radio Moscú, no había otro medio que no fueran los diarios y papeles clandestinos (entrevista a Letelier, en Valladares, 2015, p. 63). ■

Notas

1. Las radios cuyas emisiones fueron silenciadas a primera hora fueron Corporación, Candelaria, Portales, Luis Emilio Recabarren, Nacional y Radio de la Universidad Técnica. Radio Magallanes, antes de ser acallada, logró transmitir el último mensaje de Salvador Allende, el cual pudo conservarse y difundirse hacia el exterior a través de corresponsales extranjeros gracias a que fue grabada por el periodista Guillermo Ravest y el radio controlador Amado Felipe (Varas, 2008).
2. Los bandos militares en los primeros meses de la dictadura cumplieron una función "ideológico-programática, normativo-institucional e informativo-propagandística" (Garretón *et. al.*, 2018, p. 14). Su objetivo era establecer los límites de lo permitido y lo prohibido en lo político, valórico, social y cultural.
3. Los medios de comunicación cercanos a la Unidad Popular debieron suspender sus actividades informativas ya fuera por clausura, o por la detención de periodistas y funcionarios, su bienes fueron confiscados, y se detuvo a sus funcionarios y periodistas. *El Siglo, Clarín, Puro Chile, Las Noticias de Última Hora, Punto Final y El Rebelde* salieron de circulación y entraron al circuito clandestino (Memoria chilena, S.F).
4. *Escucha Chile* era el programa emitido por Radio Moscú que se transmitía en onda corta a las 21hrs y su objetivo era informar a los chilenos residentes en Chile como en el exterior sobre lo que acontecía en el país, rompiendo así el cerco informativo impuesto por la dictadura. Otras radios que transmitían en onda corta hacia Chile eran Radio Habana, Radio Praga y Radio Berlín Internacional. La primera emisión de Radio Moscú se dio el mismo 11 de septiembre de 1973 con una entrevista a Volodía Teitelboin, miembro del Comité Central del Partido Comunista, quien se encontraba en Roma y viajó a Moscú (Uarac, 2022).
5. Jorge Fuentes Alarcón, ex dirigente estudiantil y miembro del Comité Central del MIR, fue detenido por efectivos de seguridad del Paraguay el 17 de mayo de 1975 y

permaneció detenido ahí hasta mediados de septiembre de 1975, fecha en que fue entregado a agentes de la DINA e ingresado clandestinamente a Chile. Una vez en el país, fue recluido en Cuatro Álamos y a fines de septiembre fue trasladado a Villa Grimaldi en donde se le vio por última vez a fines de la primera quincena de enero de 1976. Hoy es parte de la lista de detenidos desaparecidos en dictadura.

6. El *Campamento de prisioneros Tres Álamos* se abrió en junio de 1974, administrado por Carabineros y con derecho de visita de los familiares. Este recinto albergó permanentemente un total aproximado de 400 detenidos: unos 250 en libre plática y alrededor de 150 mujeres, los cuales llegaban en calidad de arrestados luego de haber sido interrogados y haber permanecido desaparecidos durante algún tiempo por los servicios de inteligencia de la dictadura. Llegaban, primero, a Cuatro Álamos donde permanecían incomunicados y desde donde solían sacarlos para someterlos a nuevos interrogatorios en casas de torturas ubicadas en diferentes zonas de Santiago. Se estima que por Tres y Cuatro Álamos pasaron la mayor cantidad de presos políticos, con una cifra que superaría las 6.000 personas (Memoria Viva, s.f.).
7. Gigantografía es una exposición que se exhibió por primera vez en Villa Grimaldi el 8 de marzo de 2004 y es resultado de entrevistas a mujeres que estuvieron detenidas en ese espacio.
8. La campaña, iniciada por la dictadura ante la probable visita de la Comisión de Derechos Humanos de la ONU, buscaba explicar la desaparición de 119 hombres y mujeres detenidos desaparecidos con la mentirosa versión de que se encontraban fuera del país y que algunos de ellos "habían sido exterminados como ratones" por sus propios compañeros, según titular del diario *La Segunda*.
9. Fichas Colonia Dignidad, Declaración Víctor Toro, 12/11/75. Descargo ONU, 197, Archivo de la Asociación por la Memoria y los Derechos Humanos, Colonia Dignidad.
10. Ramírez (2012) consigna los nombres de 11 periódicos entre 1974 y 1980, tres de los cuales ya circulaban clandestinamente en 1974. Además, existían otras revistas, entre las que destacan *No podemos callar* y *Policarpo*, dirigidas por el sacerdote jesuita, José Aldunate.
11. Silva Hidalgo (2018) consigna que, además del periódico *El Rebelde*, el MIR creó la Agencia Informativa de la Resistencia con el objetivo de dar cuenta de las acciones que mostraban que la resistencia actuaba. Ello exigía recabar información dispersa y luego difundirla.



Referencias

- Ayres, C. (2008) *Sobrevivientes, un suceso posterior al golpe pinochetista*. Editorial de Ciencias Sociales.
- Fariña, S. (2016). *1985*. Editorial Das Capital.
- Garretón, M. A., Garretón, R., y Garretón, C. (1998). *Por la fuerza, sin la razón*. LOM Ediciones.
- Memoria Chilena. (s.f). Primer comunicado de la Junta militar <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-92134.html>
- Memoria Viva. (s.f). "Campamentos de prisioneros Tres Álamos" <https://memoriaviva.com/nuevaweb/centros-de-detencion/metropolitana/tres-alamos/>
- Ramírez, R. (2012). *Entre el Papel y la metralla. Apuntes para la prensa clandestina en la primera etapa del Chile dictatorial (1973-1980)*. Tesis para optar al título de periodismo UDLA https://tesis.museodelamemoria.cl/Tesis_PDF/Tesis_Ramirez_Rene.pdf
- Roca, R. (2011). *En las garras de Topilzin The conip. No al olvido, si a la memoria*. Ediciones del Aire libre.
- Sánchez, N. (2015). "La historia de los Soporopos, Memoria en muñequitos". *El Paracaídas*, N° 11, septiembre.
- Silva-Hidalgo, R. (2018). The narratives of the mirista press during the civic-military dictatorship, 1973-1989, *Izquierdas*, Núm. 41, 100-116. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-50492018000400100>.
- Uarac, Y. (2022). "Escucha Chile. El programa de radio Moscú que por 17 años informó al mundo de la dictadura y que inspira el documental *Mosca*", *Interferencia*. <https://interferencia.cl/articulos/escucha-chile-el-programa-de-radio-moscu-que-por-17-anos-informo-al-mundo-de-la-dictadura>
- Varas, J.M. (2008). La verdadera historia del rescate del último discurso de Salvador Allende. *Ciper Chile*. <https://www.ciperchile.cl/2008/06/26/la-verdadera-historia-del-rescate-del-ultimo-discurso-de-salvador-allende/>
- Valladares, M. (2015). *Combatiendo la dictadura desde la prensa clandestina durante la época de dictadura en Chile*. Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación, Santiago <http://www.cedocmuseodelamemoria.cl/wpcontent/uploads/2015/06/Investigaci%C3%B3n-prensa-clandestina.pdf>

Loreto Rebolledo es Decana de la Facultad de Comunicación e Imagen. Es periodista, antropóloga, maestra en Historia Andina (Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales de Ecuador) y Doctora en Historia por la Universidad de Barcelona. Es Profesora Titular de la Universidad de Chile y académica del Centro de Investigación y Estudios de Género (CIEG) de la Facultad de Ciencias Sociales, del cual es cofundadora.

Ciudadanía, democracia y televisión: desafíos para la formación en tiempos de intolerancia¹

Lorena Antezana Barrios

Ellas bailan solas

Han pasado 50 años desde el golpe de Estado y parece que no es mucho lo que hemos aprendido. Ni de democracia ni de respeto a los derechos humanos. Al RE RE RE RE (reconstruir, recuperar, refrescar, republicano) que se impuso en las urnas el pasado 7 de mayo de 2023, le sigue como parte del mismo estribillo el IN IN IN IN (intolerancia, indiferencia, incivilidad, individualismo) el resto del año.

Son tiempos de retroceso a pesar de los múltiples desafíos y oportunidades que tenemos como sociedad para enmendar el rumbo. Entre todos los balances que se están (o no) realizando desde distintas colectividades me gustaría referirme a uno que particularmente me preocupa: nuestra incapacidad como adultos de compartir experiencias y aprendizajes sobre el pasado reciente con las nuevas generaciones. Los efectos de esta incapacidad la empezamos a sentir en el desapego que muchos jóvenes manifiestan hacia los ideales democráticos, la violencia como forma de resolución de conflictos,

la intolerancia frente a otros que piensan distinto y, claro, el desconocimiento sobre el pasado reciente.

Mi interés por el tema a nivel académico y su conexión con mi propia historia de vida se activa en mayo de 2012. Ese año invité a una estudiante alemana cuya estancia de investigación doctoral yo patrocinaba en el entonces Instituto de la Comunicación e Imagen (hoy Facultad) a presentar los avances de su investigación en mi curso de Lenguaje y Cultura para estudiantes de primer año de las carreras de Periodismo y Cine y Televisión. Su trabajo era sobre la cueca sola.

Ninguno de los 51 estudiantes sabía nada sobre la cueca sola. Uno de ellos, impactado por el tema, pero también por no saber nada sobre él, le preguntó a la expositora por qué una chica alemana que estudiaba en Estados Unidos sabía sobre la cueca sola. Ella le dijo que era una fanática de Sting y él tiene una canción cuyo título es Ellas bailan solas. Al buscar el video clip de la canción encontró la presentación que Sting realizó en Chile en octubre de 1990, en el concierto Un abrazo a



Foto: Ferrán Vergara

la esperanza de Amnistía Internacional, y entonces vio a unas mujeres bailando en el escenario, con sus blusas blancas, sus faldas negras y las imágenes de sus seres queridos, también en blanco y negro, prendidas en sus blusas bajo el rótulo de ¿Dónde están? Quiso saber sobre ellas.

Estoy segura de que mis estudiantes de aquella época nunca olvidarán ni la escena ni el motivo de esta canción. La cueca sola será parte de sus registros emotivo-memoriales. Y es también parte de los míos.

Esta anécdota podría parecer un hecho aislado, si no fuera por su constante repetición con otros estudiantes, de otras edades y en distintos contextos. En general, los estudiantes universitarios parecen saber muy poco sobre la dictadura, casi no la conocen en sus colegios y escuelas, no es un tema que se aborde en las discusiones familiares (salvo en familias que tiene algún tipo de experiencia directa con la dictadura) y, aunque algunos lo hayan estudiado, simplemente no le prestaron mucha atención o no les pareció rele-

vante. Es decir, no se produjo ningún aprendizaje significativo sobre la temática que los obligue a recordarla.

Aprendizajes significativos y construcción de memorias

El desafío que enfrentamos es no solo buscar como incorporar de manera activa estos contenidos en los planes curriculares de formación —pues esto no garantiza necesariamente un aprendizaje efectivo—, sino lograr que éstos generen algún impacto. Es decir, un aprendizaje significativo al que se llega cuando estos son incorporados de manera afectiva y reflexiva a la vida cotidiana y, por cierto, en el caso de las generaciones más jóvenes, desde el presente.

Las producciones ficcionales sobre el pasado reciente en el país pueden ser un recurso para generar estos aprendizajes —que es parte de lo que

he investigado durante los últimos años (Antezana y Cabalín, 2022)— porque traducen los acontecimientos generales en problemas cotidianos, reduciendo su complejidad y personificando sus consecuencias. Por cierto que esto simplifica y estereotipa personajes y situaciones, pero la ficción —aunque sea histórica— no reemplaza la historia y tampoco el papel mediador que otras instituciones deben cumplir. En ese sentido, la socialización, la reflexión y la crítica son responsabilidad de todo el conjunto social, y en esto estamos al debe.

Ahora bien, para que una propuesta ficcional sobre el pasado reciente —y, específicamente, la dictadura— pueda servir para el aprendizaje cívico, para reforzar el “nunca más” o el valor de la democracia por sobre cualquier tipo de régimen dictatorial —elementos en los que también estamos al debe como sociedad— debe tener un punto de vista explícito que condene la dictadura y todas sus consecuencias. Tiene, entonces, que delimitar claramente quiénes son los buenos y quiénes, los malos, aunque se trabaje con tipos sociales²; y los buenos deben estar contra la dictadura. Esto no es (solo) para continuar polarizando la discusión y el debate público, aunque es bueno que esto siga ocurriendo, sino para que la identificación que realicen los telespectadores y la empatía esté claramente orientada a reforzar los valores democráticos.

Este aspecto puede generar resistencia, sobre todo en aquellos que están más bien a favor de seguir hablando de un empate, de dar vuelta la página, de tapar todo con una alfombra o, peor aún, de justificar la dictadura o admirar la “obra” de Pinochet y el supuesto “milagro” económico de su régimen. O para aquellos que creen que las personas pueden formarse su propia opinión, una opinión informada. Ambas situaciones son insostenibles y la conmemoración de los 50 años lo confirma. Primero, porque el consenso y el silencio de la transición no modificó en absoluto lo que las personas ya pensaban acerca de lo sucedido y esa discusión sigue pendiente; segundo, porque las personas no están más informadas que antes, saben bastante menos (sobre todo las nuevas generaciones) y entienden muy poco (basta leer los reportes sobre comprensión lectora en Chile).

Pero también puede generar resistencia (y de hecho la genera) para quienes sufrieron directamente el golpe de Estado, testigos, actores y sobrevi-

vientes, porque ficcionalizar implica reconstruir, convertir a personas en personajes y, en alguna medida, desacralizarlos. Bajar a los santos de sus pedestales y darles un envoltorio humano. Si no, no son creíbles; si no, no me puedo identificar con ellos. Es lo que ocurrió en Colombia con los relatos sobre las víctimas del narcotráfico³: al final, es más atractivo empatizar con el antihéroe y justificarlo.

Pensar en las nuevas generaciones debería facilitar el surgimiento de nuevos relatos (de ficción y no ficción) con otros autores, otros protagonistas y, quizás, otras versiones también. Es lo que están haciendo productores y escritores de las generaciones que siguen, que se atreven a criticar y cuestionar algunos aspectos de ese pasado, identificar o visibilizar errores que también se cometieron o matices en distintas experiencias. No buscando el empate. No justificando las atrocidades cometidas por la dictadura. Los malos siguen siendo malos. Sino, más bien, mostrando la escala de grises en las que nos movemos los seres humanos. Esas historias de hijos que sienten que no tuvieron a sus padres y sus familias cerca, de quienes crecieron lejos de su país, de quienes regresaron a insertarse en una sociedad y un Chile que ya no existía, de infidelidades, de soledades y, también, de silencios. Hay muchas más historias que contar y las heridas no son las mismas, pero siguen doliendo.

¿Y la formación (cívica)?

Retomo aquí la frase inicial de este texto sobre nuestra incapacidad como adultos de compartir experiencias y aprendizajes sobre el pasado reciente. No hay posibilidad de aprendizaje si no hay reflexión sobre ello y una postura crítica que me permita volver a mirar, desde la distancia, aquello que pasó y proyectar lo que podría haber mejorado o lo que habría sido mejor no hacer. Hacer un balance y reconocer errores y aciertos. Y parece que, a pesar del tiempo, no somos capaces de hacerlo. Entonces, ¿qué es lo que podemos compartir? O, ¿qué sentido tiene compartirlo?

Destaco el valor de la cultura popular, de la música, de los relatos, de los programas televisivos (incluso de aquellos que pueden considerarse banales) porque si son atractivos y entretenidos pue-

den generar aprendizajes que no se están dando en otros espacios. Pueden, al menos, sembrar una duda, despertar la curiosidad, invitar a conversar. Pueden ser el punto de partida para otros procesos que, por cierto, deben ser estimulados y desarrollados por otros agentes: no se producen solos. Destaco, también, la importancia de conmemorar y de los medios de comunicación por construir agendas que contemplen estos hitos. Si no insistimos en ello, los olvidaremos.

El aprendizaje humano opera sobre la imitación y los adultos que nos rodean y nos cuidan son los primeros modelos que seguimos. Y no tenemos elección. Es lo que nos toca. Estos 50 años no pasaron en vano: estamos más viejos, pero no más sabios. Y las nuevas generaciones aprenden esto. Mejor no discuto con alguien que no piensa igual que yo, mejor lo bloqueo o lo acuso constitucionalmente. Mejor no me disculpo por compartir información falsa, la elimino y la ignoro y me desentiendo de las consecuencias que ésta tenga. Mejor digo todo lo que se me pase por la cabeza, sin detenerme y pensar qué voy a decir. Lo puedo hacer porque en eso consiste ser libre: en hacer lo que yo quiera y sienta, lo que me nazca. No doy nada a nadie, pero quiero recibirlo todo, porque me lo merezco, porque es mi derecho. Y no quiero que nada cambie. En este escenario, todas las películas de ciencia ficción parecen anunciar lo que viene... y no hay ninguna que presagie un final feliz o un mundo mejor.

Por eso prefiero seguir mirando telenovelas. En ellas, al menos, los malos son malos, aunque algunos pueden redimirse. Es ficción, después de todo. Lo que los distintos personajes hacen tiene relevancia, impactan en los demás y deben hacerse responsables de sus acciones (y no necesitan un comité de ética o un Tribunal Constitucional para ello). Reciben el premio o castigo que se merecen y, al final, el orden vuelve a establecerse. No todas las telenovelas tienen un final feliz, pero todas dejan una enseñanza, hay un aprendizaje que se comparte y, sobre todo, queda la sensación de que es posible pensar en que podemos seguir viviendo juntos. ■

Notas

1. Esta reflexión es parte de la investigación en curso ANID/Fondecyt Regular/ N° 1231922 del cual la autora es coinvestigadora.
2. Los tipos sociales son características de personajes de corte más realista, menos polar. En la escala de los grises. Los buenos pueden no serlo tanto o pueden cometer errores, y los malos no son tan detestables. Este término es utilizado por Valerio Fuenzalida (1996) cuando habla de las telenovelas chilenas.
3. Me refiero a las ficciones sobre Pablo Escobar.

Referencias

Antezana, L. y Cabalin, C. (2022). *Miradas al pasado. Lecturas generacionales de series de ficción televisiva sobre el Golpe de Estado y la Dictadura en Chile*. Santiago: Editorial Universitaria.

Fuenzalida, V. (1996). La apropiación educativa de la telenovela. *Diálogos de la Comunicación*, 44, 91-104.



Fuente: fotos para Radio JGM de Gastón Villarroel & Rodolfo Lira

Lorena Antezana Barrios es Doctora en Información y Comunicación y Profesora Asociada en la Facultad de Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile. Directora del Núcleo de Investigación en Televisión y Sociedad (NITSChile).

Que no haya olvido: vidas interrumpidas buscando amanecer

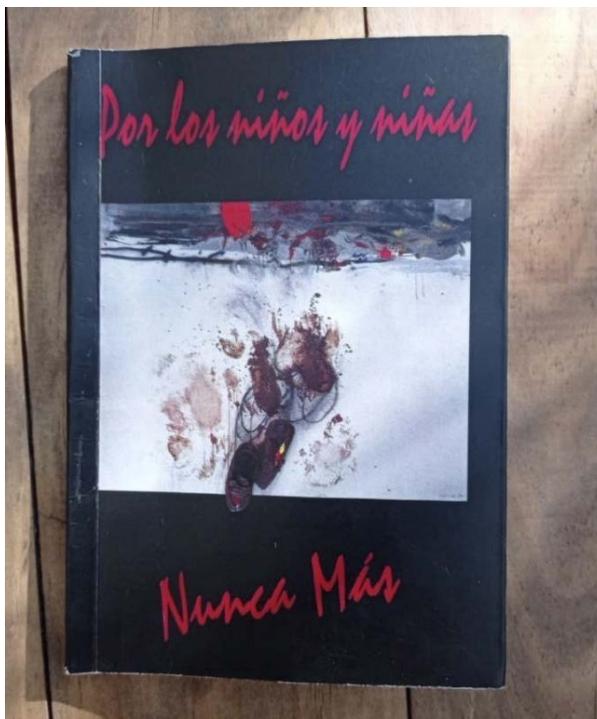
El hallazgo de un libro sobre infantes asesinados y desaparecidos en dictadura desata una profunda reflexión sobre la subjetividad material de publicaciones impresas sobre niñeces y el periodo oscuro de la dictadura. Poesía, ilustraciones, instalaciones y testimonios se entrecruzan en un ensayo en primera persona que hace circular prácticas artísticas para resistir al olvido.

Catalina Donoso Pinto

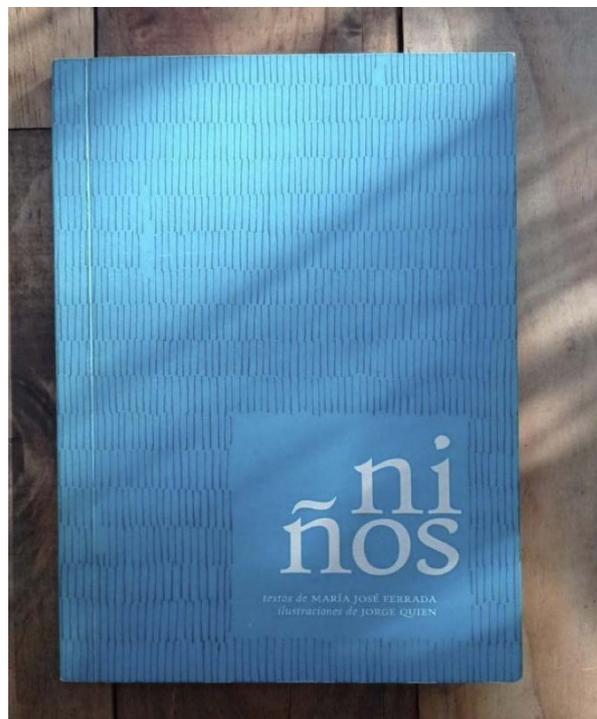
Después de que mi mamá murió a inicios del 2020 tuve que hacerme cargo de todas sus cosas. Fue una tarea gigantesca, agobiante física y emocionalmente. Toda persona que haya tenido que lidiar con la partida de alguien querido y con la organización de los aspectos prácticos de esa ausencia sabrá de lo que hablo. Fue, también, un viaje vertiginoso a otros tiempos; tiempos míos, también, y a la prolongación de la vida de Maruja en todos esos innumerables objetos grandes, pequeños, suaves, duros, conocidos y sorprendentes. En ese tiempo estaba comenzando a trabajar en un proyecto de investigación en torno a prácticas documentales en distintas disciplinas que, entre otras cosas, exploraba la potencia de lo que en ese momento definimos como *subjetividad material*, para denominar ese continuo afectivo entre personas y objetos que, entre otras cosas, funda y constituye memorias. Esta coincidencia fue una constatación más, de tantas, de los múltiples hilos que entretienen eso que catalogamos como vida pública y vida privada, buscando separarlas. La organización de este pseudo-archivo personal estuvo todo el tiempo acompañada de lecturas, conversaciones y reflexiones que nutrían el desarrollo del proyecto. Después de desocupar la casa y, luego, disponer

de la serie de objetos y recuerdos almacenados en cajas, dejé unas últimas que sólo contenían libros, pensando retomar la labor, en un futuro cercano con más tiempo y energía, suponiendo, además, que, por el contenido, sería más fácil. Ese momento llegó en febrero de 2023, sin obligaciones laborales y mi hijo de vacaciones con su papá: regalé, doné y conservé libros. No sé si fue más fácil, pero sí fue distinto, y me hizo repasar de qué manera un libro es un objeto personal diferente de una bufanda o una cajita decorativa llena de retazos de vida. Entre los libros que guardé hay uno pequeño y particular, que no recordaba que hubiera sido suyo y que hace algunos días se hizo notar en medio del desorden de mi escritorio. Su presencia, su (re) aparición, me tienen escribiendo hoy aquí.

Por los niños y niñas Nunca más es un libro de 10 x 15 centímetros, de portada negra y título en letras rojas, con una obra de José Balmes (*Zapato y barro*) en el centro. Fue editado en 1994 por Corporación Opción —entidad dedicada a defender y promover los derechos de niñas, niños y adolescentes—, en un intento por dignificar y homenajear las memorias de menores de edad que habían sido ejecutados o desaparecidos por los aparatos de re-



Crédito foto: Sybila Oxley



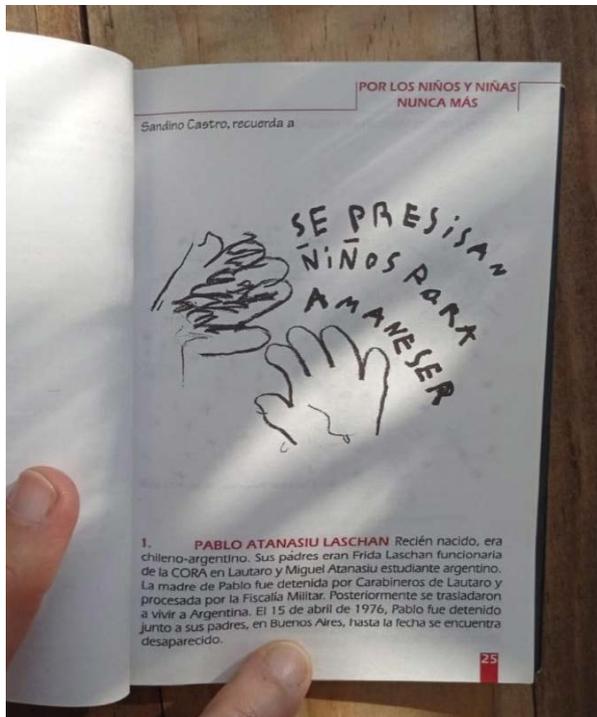
Crédito foto: Sybila Oxley

presión de la dictadura. Son ochenta y tres nombres, ochenta y tres vidas arrebatadas entre 1973 y 1989 a niños de entre apenas días de vida y diecisiete años, que este libro reivindica y entrega a otros niños y niñas para que dibujen esas historias en un gesto de reparación mínimo pero hermoso y significativo en medio de tanto horror. El ejemplar que tengo ahora en mis manos corresponde a la segunda edición de 2003, reeditado a razón de la conmemoración de los 30 años del golpe, huele un poco a mi mamá y mucho al papel que ya va sumando el correr del tiempo a su propia materia, como todo. Ese mismo año seguramente llegó a su casa y hoy vuelve a mí veinte años después.

En 2013 la Editorial Grafito publicó *Niños*, obra literaria de María José Ferrada ilustrada por Jorge Quien, que construye memorias imaginarias a niños menores de 14 años, treinta y dos de ellos ejecutados y uno todavía desaparecido a manos de la dictadura chilena. Más recientemente Liberalia editó una segunda versión de este libro, con ilustraciones de María Elena Valdez, pero es el de Grafito el que vive en mi biblioteca. A diferencia de *Por los niños y niñas* —que contiene un índice que identifica con su nombre completo a cada niño y en el capítulo correspondiente acompaña al dibujo la narración de su historia de violencia—, *Niños*

reconoce a sus personajes sólo por el nombre de pila y la autora se permite imaginar un futuro o un presente posible para esas biografías destruidas. Como en el poema de Mauricio Redolés *Bello Barrio*¹, “acá el presente no ha acontecido. Es más aún, las balas que desgarrarán los tiernos pezones de los desaparecidos aún son plomo en lejanas minas de un continente no descubierto”. En sus páginas finales sí consigna las identidades de cada uno y nos advierte, además, que uno de los niños desaparecidos que formaba parte de esta lista fue encontrado gracias al trabajo de las *Abuelas de la Plaza de Mayo* argentinas. Pablo Athanasiu fue robado a su familia que había sido detenida como parte de la Operación Cóndor y apropiado por militares argentinos. *Por los niños y niñas* nos cuenta en su primer relato ilustrado su historia:

Recién nacido, era chileno-argentino. Sus padres eran Frida Laschan funcionaria de la CORA en Lautaro y Miguel Athanasiu (sic), estudiante argentino. La madre de Pablo fue detenida por Carabineros de Lautaro y procesada por la Fiscalía Militar. Posteriormente se trasladaron a vivir a Argentina. El 15 de abril de 1976, Pablo fue detenido junto a sus padres, en Buenos Aires, hasta la fecha se encuentra desaparecido.



Crédito foto: Sybila Oxley

Aunque su madre y padre siguen sin ser encontrados, en agosto de 2013 su biografía fue restaurada, gracias a la incansable labor de las Abuelas. El libro de Ferrada, como ya señalé, incluía a Pablo, hasta entonces el detenido desaparecido más joven de la dictadura chilena, pero durante el proceso de edición sucedió este reencuentro y su historia fue trasladada al final, como una manera de terminar, gracias a este relato —el número 34—, recordándonos que “la vida encuentra formas de seguir y alumbrar”. Su capítulo dice:

Quando crezca será un árbol,
una nube,
una ola,
un caracol.
Y todas esas formas
que se distinguen en las nubes que ha aprendido a mirar fijo.
Un árbol, una nube, una ola, un caracol.
Quando aprenda a hablar, será lo primero que dirá.

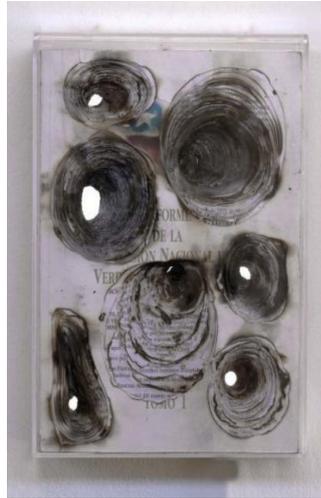
Hojeo ambos libros, pienso en los distintos modos de recordar: uno, constatando hechos, invitando a niños a imaginar esos hechos y volverlos imagen; y el otro, proponiendo un tiempo improbable y, así, volviéndolo posible, creando un universo paralelo donde esa violencia nunca ocurrió, para que otros niños lo lean y lo conozcan. Pero también pienso



Crédito foto: Sybila Oxley

en la coincidencia de sus intentos por rescatar esas vidas infantiles y permitirles existir a través de la mirada de otros niños. José Santos Herceg señala que no hay desaparición efectiva mientras no haya desaparición epistemológica. Puede haber desaparición ontológica y sensorial, pero mientras sigamos alimentando la necesidad de saber, de recordar, de reelaborar esa historia violentada, habrá una oportunidad para resistir a la desaparición. Estos dos libros encarnan, en ese sentido, gestos tal vez pequeños en apariencia, pero llenos de sentido y albergan, además, la belleza de ofrecer nuevas vidas posibles a quienes tenían tanto todavía por ofrecer al mundo.

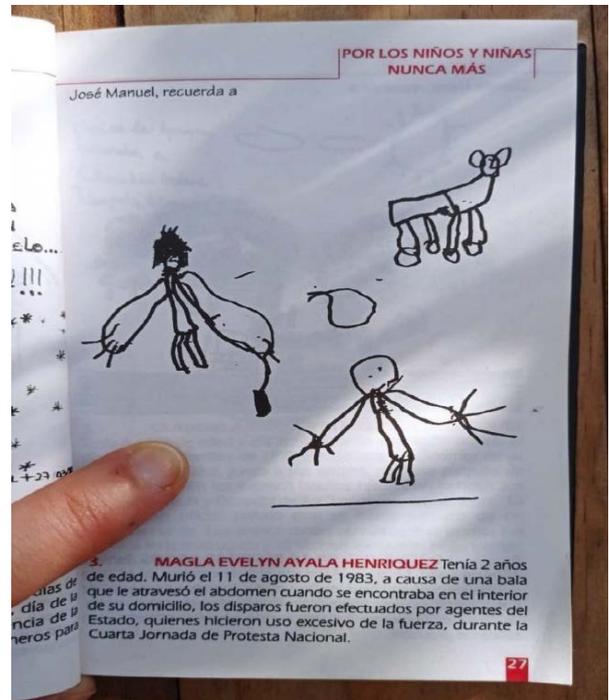
Ambos libros recurren a organizaciones de Derechos Humanos y al Informe Rettig para elaborar su catastro. Hace algunos años pude ver en el MAC Parque Forestal una exposición en la que se exhibía la obra del artista chileno Máximo Corvalán Pincheira titulada *Informe Rettig* (2017) que consistía en tres cajas de luz que contenían cada una un ejemplar del informe, que el autor había perforado con fuego. La verdad es que el último de ellos había desaparecido completamente y de él sólo quedaba el marco. Los dos anteriores estaban ahuecados de maneras distintas por la acción de las llamas y hacían aparecer una materialidad



Informe Rettig (2017), Máximo Corvalán Pincheira

nueva al documento, que de alguna forma le hacía ganar espesor en un sentido háptico y también epistémico. Los ejemplares eran ahora cuerpos, cuerpos violentados, cuya elocuencia estética obligaba a leer el documento oficial de una manera nueva.

Los libros que presento aquí —uno que llega desde la permanencia de los objetos más allá de la finitud humana y el otro que se manifiesta como si el primero fuera un niño que trae a su amigo de visita a la casa— forman parte de esas elaboraciones vivas y vitales de un hecho terrible que parece que no deja de ocurrir (como en el calendario de Alfredo Jaar de 1974 titulado *11 de septiembre, 1973*). Me parecen significativas, además, porque su apariencia mínima (visible incluso en el tamaño diminuto de uno de ellos), su opción por las infancias (universo que por tanto tiempo ha estado signado por la normalización adultocéntrica), revelan una voluntad de hacer visible lo que parece menos relevante. Es verdad que la violencia ejercida sobre la infancia suele impactar en mayor medida a la opinión pública, pero también es cierto que muchas veces su complejidad es anulada por ese impacto emocional, por la manipulación de la potencia simbólica de la infancia para servir a fines que no le atañen y donde la reflexión profunda parece estar reservada para



Crédito foto: Sybila Oxley

la seriedad del mundo adulto. Estos son libros que juegan, incluso en la desolación de estas experiencias terribles, a dar vida otra vez a través del dibujo y de la invención de otros futuros.

Encuentro en ambos libros la historia de Magla. Según constata *Por los niños y niñas*, tenía 2 años en 1983 cuando estando dentro de su casa, una bala, disparada por agentes del Estado, perforó su cuerpo y le quitó la vida en una de las protestas nacionales convocadas aquel año. José Manuel la dibuja jugando con otro niño con una pelota y con lo que parece ser un perro.

Sobre ella leemos en *Niños*:

Si hubiera que elegir un solo sonido,
dice que se quedaría con el que hacen las burbujas
al desaparecer.

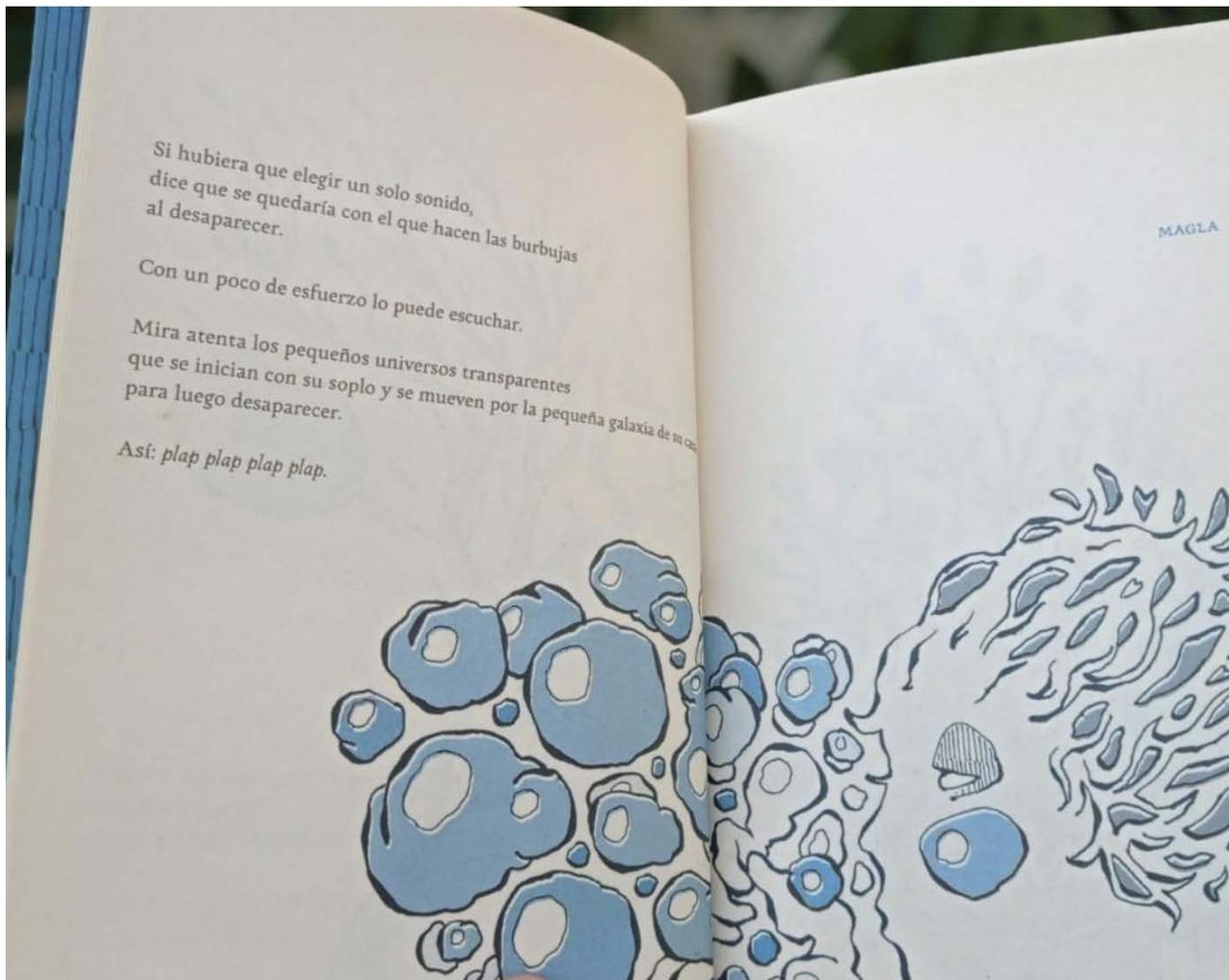
Con un poco de esfuerzo lo puede escuchar.

Mira atenta los pequeños universos transparentes
que se inician con un soplo y se mueven por la pequeña ga-
laxia de su casa
para luego desaparecer.
Así: *plap, plap, plap, plap*.

Eso escribe sobre la pequeña Magla María José Ferrada. Jorge Quien la hace aparecer, en la ilustración que acompaña el poema, con las mejillas sonrosadas llenas de aire, lista para soplar más vida en esos delicados mundos cristalinos. ■

Nota

1. Del disco del mismo nombre editado en 1987 por el sello Alerce.



Crédito foto: Sybila Oxley

Catalina Donoso Pinto es académica de la Facultad de Comunicación e Imagen (FCEI) de la Universidad de Chile. Su labor como docente e investigadora se enfoca en el campo de los estudios de la imagen, el cine documental y los diálogos entre cine, teatro y literatura.

Contra- golpe

La Escuela de Periodismo de la Universidad de Chile convocó a un grupo de periodistas y académicos, de diversas generaciones, a compartir su mirada sobre los mitos y verdades del fútbol chileno en 1973. Participaron Eduardo Santa Cruz, Yoselin Fernández, Danilo Díaz, Cristián Arcos y Jorge Iturriaga. Lo que sigue es un extracto de sus intervenciones en aquella mesa redonda realizada en la Plataforma Cultural del campus Juan Gómez Millas el día 28 de junio de 2023. Un compacto con los mejores momentos del partido.

Patricio Jara (edición)

Eduardo Santa Cruz [Profesor Titular, FCEI]: En enero de 1973 yo tenía 23 años y estaba recién titulado de periodista. En ese tiempo, ir al estadio se veía como una distracción masiva, una de las ofertas que tenía la gente para el fin de semana. Por eso la cantidad de personas que iba al estadio. Si uno mira los promedios de asistencia de 1971 y 1972, éstos son enormes y se mantienen hasta el golpe. Y para eso hay una razón económica: el poder adquisitivo de los trabajadores y de la población en general creció significativamente en el primer año del gobierno de la Unidad Popular. La participación de los trabajadores en el ingreso nacional, cuando asume Allende, es del 41 por ciento y sube, en una temporada, al 59 por ciento. Era el resultado de las políticas sociales y reajustes.

Conversábamos con Jorge Iturriaga, quien ha investigado el tema, y nos dimos cuenta de que lo mismo ocurrió con el cine: la asistencia fue masiva porque, efectivamente, hubo una redistribución del ingreso para las grandes mayorías. Era un mundo

Panel

ContraGolpe:
mitos y verdades del fútbol chileno en 1973

Miércoles 28 de junio 14.00 hrs

Plataforma Cultural (Ágora 2º Piso)
Campus Juan Gómez Millas
Universidad de Chile
Av. Grecia 3401, Ñuñoa

Actividad Abierta

Panelistas:

- Yoselin Fernández
Periodista deportiva
- Eduardo Santa Cruz
Académico FCEI, U. de Chile
- Cristián Arcos
Periodista deportivo
- Jorge Iturriaga
Académico FCEI, U. de Chile
- Danilo Díaz
Periodista deportivo
- Modera:
Patricio Jara
Académico FCEI, U. de Chile

FACULTAD DE COMUNICACIÓN e IMAGEN
UNIVERSIDAD DE CHILE

FCEI CHILE
DIRECCIÓN DE EXTENSIÓN Y COMUNICACIONES

70 años ESCUELA DE PERIODISMO PERUJOLLA
Compromiso verdad y ética

UNIVERSIDAD DE CHILE
A SERVICIO DE LA EDUCACIÓN PARA LA DEMOCRACIA

PLATAFORMA CULTURAL

Foto: Afiche convocatoria al foro.

muy distinto. Además, no existía el CDF, no se transmitían los partidos del campeonato, sólo los de la Copa Libertadores y de la Selección. Y era a través de la televisión pública, en el Área Deportiva de Televisión Nacional.

Cristian Arcos [Periodista deportivo y escritor]:

Es complejo hablar del fútbol nacional en 1973. Es otro país, es otro mundo. Había dieciocho equipos y cada uno jugó 34 partidos. Unión Española salió campeón con 55 puntos, luego vino Colo Colo con 47. Huachipato fue tercero con 43. Universidad Católica bajó a Segunda División y le costó subir. Colo Colo no jugó las diez primeras fechas del campeonato porque se priorizaba la Copa Libertadores, una cuestión que hoy día es imposible. O sea, para el equipo que sea es imposible no jugar las diez primeras fechas del campeonato.

Jorge Iturriaga [Profesor Asistente, FCEI]:

Diría que hay tres hitos futbolísticos muy interesantes que se generan en 1973. Está Colo Colo en la Copa Libertadores, que va de marzo a junio, y coincide con el último entusiasmo del gobierno de la UP, *la última oportunidad*, dicho por muchos testigos, hasta junio, cuando viene el tanquetazo y la inminencia del golpe.

La campaña de Colo Colo en Copa Libertadores tiene una sintonía muy clara con el gobierno. Cada vez que puede, Salvador Allende se apersona a saludar al equipo y hay prensa, reuniones, circulan imágenes con el plantel. De marzo a junio diríamos que fue un fútbol *upeliento*, asociado y encariñado con el gobierno popular.

Luego, de agosto a noviembre, está la Selección en su campaña para clasificar al mundial de Alemania 1974. Pero en medio ocurre el golpe y esa competencia tiene una clara connotación patriótica, de unidad nacional y le sirve mucho a la junta de gobierno, porque le permite articular su discurso... y cuando dicen que Dios es guionista, es verdad... pues, ¿con quién tuvo que definir Chile su clasificación? Con la Unión Soviética. De manera que no es un encuentro meramente futbolístico, sino ideológico ciento por ciento.

La tercera etapa corresponde a la normalización del campeonato de Primera y Segunda divisiones. El mensaje es volver a la normalidad después de que la Asociación Central de Fútbol priorizara a

la Selección y suspendiera la competencia. Así, a partir de noviembre [de 1973] todo se normaliza, se retoma la rutina y eso permite articular la idea de que aquí no ha pasado nada; se instaló un gobierno que no va hacer grandes modificaciones y, ahora, en tranquilidad, los chilenos y las chilenas podrán disfrutar de este *gran espectáculo* que es el fútbol. Obviamente, esa premisa es muy mentirosa porque nada estaba normal.

Cristian Arcos:

Es propio de las dictaduras mostrar cierta normalidad. Pasó con el mundial de 1978 en Argentina, una competencia que no se debió haber hecho, pero se jugaba y los testimonios de los torturados y torturadas dicen: "Nosotros sabíamos que estaba jugando Argentina y que estaba ganando Argentina porque no nos torturaban a esa hora". Con ese ejemplo, es difícil hablar del fútbol de 1973. El torneo [chileno] se retoma en noviembre, pero hay partidos antes, que están sueltos, como el clásico que se juega el 28 de octubre y al que llegaron 22.610 personas al [estadio] Santa Laura a ver un empate cero a cero, o la clasificatoria al mundial de 1974, cuando la FIFA envía a un emisario a revisar el Estadio Nacional y ver si estaba en condiciones de jugarse allí y a los detenidos los cambiaron de lugar. Entonces, el emisario dijo que sí, que se podía... ¡Y a un mes o un poco más del golpe! Estas son cuestiones que hoy nos parecen una locura, absolutamente demenciales, pero fueron, ocurrieron.

Danilo Díaz [Periodista y director de Tribuna Andes]:

Cuando se habla de la *normalidad* hay que considerar que política y militarmente el tema se resolvió rápido. En diez días estaba todo hecho, no había oposición, no había atisbo de oposición. Pero la dictadura fue bien chambona en otros aspectos. Lucho Urrutia, gran amigo y periodista de esta escuela, está haciendo una gran recopilación de material de la época y me mostraba una cosa increíble: una revista *Ritmo* de la última semana de septiembre o primera de octubre. En ese tiempo, todos los medios tenían un censor, alguien que revisaba los textos y autorizaba o no su publicación. Y yo no podía creer cuando vi la revista: en las primeras páginas había un desfile que se parecía a la parada militar y después un texto largo titulado "¿Qué es la patria?". Entrevistaban a Benjamín Mackenna, de Los Huasos Quincheros y, sorpresa, en la página siguiente aparecía Víctor Jara, a quien habían encontrado muerto el 17 de septiembre, respondiendo esa pregunta en cinco mil caracteres;

aparece diciendo que la patria era el padre que sale todos los días a trabajar por sus hijos y su mujer; que patria es la mujer que cuida a sus hijos y está pendiente en su casa. Una definición extraordinaria y publicada la primera semana de octubre, con Víctor Jara muerto y en días de estado de sitio.

Con esas situaciones uno se da cuenta de que no había un gran control y que sobre las cosas *pedestres* los milicos no se preocupaban mucho. El único que tuvo una visión global del deporte y su impacto como factor político, me parece, fue el general Sergio Badiola, que había sido edecán militar de Allende y estuvo al mando de la Digerder. Fue el único que le dio una visión de largo aliento y utilizó políticamente el aparato estatal en el deporte, como potenciar la Vuelta Ciclista de Chile.

Yoselin Fernández [Periodista deportiva]: Es muy interesante escucharlos. La realidad que he vivido como hinchada del fútbol y como periodista es dramáticamente distinta. Es una industria, una escena, que no tiene nada que ver con lo que aquí se ha descrito de cómo era el fútbol antes. Mis primeros acercamientos con la época, con el tema que nos convoca, tienen que ver con el Colo Colo de 1973 a través del libro que Luis Urrutia¹ publicó al respecto. Es una reconstrucción maravillosa de lo que significó no solamente el dato, el equipo y lo que conversamos aquí, también la relevancia y significado que tiene en un contexto tan difícil como el que partió provocando esta conversación. Eso nos hace reflexionar sobre la forma en que aprendemos, pues, lo digo respetuosamente, en nuestra formación como periodistas deportivos hay un déficit precisamente con la historia. O, bien, más precisa, con cómo se ha ido construyendo y desarrollando el fútbol hasta la manera en que lo vemos hoy.

Eduardo Santa Cruz: Cuando aparece el profesionalismo, en los años '30s, se instala la concepción de no mezclar la política con el deporte. La idea fue promovida por la revista *Estadio* y la sostenía la mayor parte de los periodistas, entrenadores, jugadores y dirigentes. Sin embargo, es una concepción muy curiosa porque, por una parte, se le dice al Estado: "Usted tiene que apoyar el deporte y crear estadios". Es una campaña sistemática y viene desde 1909, cuando los deportistas desfilan por el centro de Santiago pidiendo una política deportiva y construcción de estadios. Aunque, en paralelo, se esperaba que el gobierno de turno no se entrometiera.

Si uno ve la historia desde 1933 en adelante, hay un par de veces en que el gobierno intentó influir en el fútbol nacional. La primera fue en el mandato de Carlos Ibáñez del Campo, cuando estaba terminando su periodo. Ocurrió que en el campeonato de 1957 debía descender la Universidad Católica, pero hizo un reclamo contra San Luis de Quillota por haber inscrito mal a un jugador. Ese club había terminado tercero, pero al restarle 13 puntos quedó último y, por lo tanto, bajó. El escándalo fue enorme, la gente en Quillota salió a las calles, la ciudad se sublevó y el alcalde pidió la intervención del gobierno. Sin embargo, la Asociación Central hizo valer su reglamento y San Luis descendió.

La segunda vez fue en 1961, aunque más positiva: ese año terminaron empatados la U. Católica con la U. de Chile y debían jugar la definición. Entonces el valor de las entradas lo ponía el ministerio de Economía. Eran precios fijos, pero la dirigencia se trató de avivar y quiso subir las entradas, pero el gobierno de Jorge Alessandri, de derecha, se negó y dijo que las entradas se mantenían en su precio porque el fútbol era un elemento de primera necesidad.

Esa concepción de que la política y los gobiernos no tienen que meterse en el fútbol es algo muy transversal y opera con el sentido común. Por lo mismo no me parece que el clima político de 1973 tuviera una caja de resonancia en el fútbol. Fui al estadio en esa época y los partidos se jugaban sin reflejar nada más que eso: el juego. La gran mayoría piensa de inmediato en Caszely, pero él era un caso excepcional. Me vine a enterar de lo que pensaban los jugadores de la Selección y de Colo Colo 73 muchos años después, guiando memorias de estudiantes de periodismo. Dos o más décadas más tarde ellos fueron a conversar con los futbolistas y los entrevistaron. De eso uno deduce que la selección y Colo Colo estaban divididos en sus ideas a favor y en contra. De hecho, ninguno, salvo Caszely, hizo declaraciones públicas de política. Él sí participó en actos de la *Jota* y apoyó la campaña a diputada de Gladys Marín. Él tenía ese protagonismo público al decir lo que pensaba.

En cambio, otros jugadores como Leonel Herrera, defensa de Colo Colo, eran de derecha. De hecho, el hijo de Herrera, quien jugó la Copa Libertadores por Colo Colo en 1991, fue candidato a concejal por RN. Es una familia de derecha y eso, en la época, no lo sabíamos. No sabíamos si estabas o no estabas

con la UP. Recién fue en los ochenta cuando efectivamente los estadios se convirtieron en una caja de resonancia del ambiente político.

Cristian Arcos: Hace poco hablé con Carlos Caszely y Leopoldo Vallejos, el *Polo*, gran arquero de la Selección, y Carlos contaba que el 11 de septiembre el equipo se tenía que juntar en Juan Pinto Durán porque viajaban a un partido amistoso a México y después a Moscú. Ese día, el martes 11, varios jugadores alcanzaron a salir de sus casas y se encontraron con el golpe en la calle, entre ellos Caszely. A él lo detuvieron los militares, lo reconocieron y le dijeron: “Váyase para la casa”.

Otro caso, y que llega a ser divertido, fue el de Mario Galindo, lateral derecho de Colo Colo. A él le gustaba mucho la música folclórica y ese día se subió al auto, puso un casete y fue cantando a Pinto Durán. Entonces le llamó la atención que no hubiera tanta gente en la calle. Galindo llegó al complejo de la selección y le dijeron: “¿Qué haces acá?”. “Es que nos vamos a concentrar, tenemos entrenamientos y nos vamos a México”, respondió. No tenía idea de lo que pasaba. Al final, lo escondieron en Pinto Durán porque volver a la casa era complicado.

Ese equipo viajó el día viernes 14 y tuvo momentos emotivos porque había jugadores que se despidieron de su gente sin saber si los verían de vuelta. El doctor Álvaro Reyes, que es una figura sustantiva en la medicina chilena y trabajó en varios clubes y en la Selección, ocultó gente, escondió gente, fue detenido, fue torturado, pero no abrió la boca. Jamás. Con Danilo lo pudimos conocer mientras reporteábamos y nunca habló mal de nadie, ni siquiera de sus torturadores.

Danilo Díaz: No es casualidad lo que pasó en esos años. El impacto de Colo Colo 73 terminó siendo un factor muy grande. El fútbol chileno había conseguido una profesionalización en 1972, y no me refiero a que pagaran cada treinta días, sino a una conducta profesional: mejor alimentación, cuidarse más, horarios, trabajo planificado... y todo sin olvidar el impacto del mundial del '62.

El fútbol chileno hasta entonces iba desde La Serena hasta Talca y gracias al mundial se extiende, empieza a crecer y, con ello, a nivel continental asoman dos factores: el dopaje, que se acrecienta en los setenta y ochenta, y el peso de los equipos del

Atlántico y la presión que empieza a existir sobre los arbitrajes y sobre algunas decisiones. Eso genera una sensación muy profunda, y lo decían las distintas revistas de la época: podías ser mejor y superior al rival pero no ibas a ganar. Eso queda muy marcado y coincide con la dictadura. De manera que se genera un correlato: si puedo eliminar a mi enemigo político, exiliar, fusilar, desaparecer, lo hago, y eso llegó al fútbol, llegó la trampa, el dopaje y ese proceso va a desembocar en el escándalo del Maracaná, en el escándalo de los pasaportes adulterados, en los arreglos de la Polla Gol.

Todo eso demuestra que la dictadura permeó al fútbol desde lo moral y se degradó éticamente. El dopaje fue moneda corriente, se amañaron partidos, hubo sobornos, gente que estuvo dispuesta a *ir para atrás*. A mi juicio, lo peor de todo fue cuando Roberto Rojas se cortó. Era el fin de un proceso y con él se cortó una sociedad entera, todos haciendo la del vivaracho. Cuando uno analiza cómo la dictadura afectó al fútbol chileno, lo peor estuvo en quebrantar las buenas costumbres, el *fair play*, la decencia.

Jorge Iturriaga: Los fanáticos creemos que el fútbol es lo más importante del mundo, pero, si puedo dar un mensaje a las nuevas generaciones, es que no se enamoren tanto de sus temas. Otro ámbito en que trabajo es el cine y, claro, la tentación es súper grande de creer que tiene un impacto brutal y que todo el mundo está pensando en series y películas, pero no es así. Es sano poner las cosas en sus casilleros y por más que un fenómeno cultural sea masivo y de alto impacto, creer que es la respuesta para una configuración estructural de la sociedad, me parece, es pasarse de revoluciones.

¿En qué medida las expresiones culturales, en este caso la cultura futbolística, reflejaron una estructura social, económica y una contingencia política? El profesor Santa Cruz lo acaba de decir y le creo porque fue testigo de la época. Pensar que durante la UP el fútbol se *allendizó* es ser muy optimista... y muy mal optimista desde un punto de vista historiográfico. Las expresiones culturales muchas veces son burbujas, campos autocontenidos con reglas propias, trayectorias propias, y pensar que *todo refleja* todo es una generalización que en la práctica no sucede. Pensar que todo lo que se hizo durante la UP tuvo que ver con su proceso social y político es equivocado; hay cosas que se mantuvieron y por donde la UP pasó por el costado.

El otro día teníamos una discusión sobre cine: pensar que todas las películas que se hicieron durante la dictadura hablaban sobre dictadura es una generalización impropia porque hay muchas cosas que vienen de antes. El cine y el fútbol son cultura, campos con reglas particulares y es muy difícil para la política, para lo económico y lo social penetrar esa burbuja.

El fútbol es un área súper privada y controlada por empresarios de derecha. Hay testimonios que durante la UP los futbolistas no tuvieron una actitud a la par con la de sus compañeros trabajadores de otras áreas. El sindicato de futbolistas durante la UP estuvo bastante flojito y, de hecho, si hay que definir dónde estuvo el vínculo político del fútbol profesional en 1973, diría que fue más hacia el otro lado, no hacia la UP. Recordemos que luego del golpe rápidamente muchos equipos hicieron partidos amistosos para donar la recaudación al *esfuerzo de reconstrucción nacional* que instauró la dictadura. Una historia bastante turbia, lo sabemos, porque mucha gente donó plata y joyas y luego esas joyas aparecían en las manos de las esposas de los militares.

Cristian Arcos: El torneo de 1974 partió en septiembre de ese año. Claro, Chile estaba en el mundial y el mundial significó una logística importante porque estaban tratando de evitar cualquier tipo de manifestación en apoyo o contra lo que estaba ocurriendo en nuestro país. Chile comenzó jugando con Australia y entró a la cancha un grupo de exiliados con banderas. Esa imagen no se vio en Chile durante años. Los jugadores entrenaban en Berlín durante la madrugada para evitar manifestaciones o atentados. Y después de eso había que evaluarlos por cómo jugaban a la pelota. Es difícil convivir con eso, incluso jugando fútbol, en momentos cuando el país estaba hecho pedazos.

Yoselin Fernández: Es fundamental reconocer cómo el fútbol dialoga con la sociedad, cómo impacta en términos más amplios. Y creo que instan-

cias como ésta, de revisar épocas complejas, es provocador: que estemos conversando sobre fútbol en el contexto de los cincuenta años del golpe de Estado me parece importante pues se trata de escenas de la vida cotidiana que tienen consecuencias importantísimas hasta hoy.

Sabemos que hay desdeñ a la figura del periodista deportivo, que necesita sentarse a ver un partido, comentarlo y eso es todo su trabajo. Pero estas instancias enseñan que para hacer periodismo, buen periodismo, es necesario tener una base,



Foto: Shutterstock 1245149437.

curtirse no solo en el reporteo, también en el estudio, el análisis, la lectura y conocimiento de los contextos. Me siento muy afortunada de compartir y aprender de esta conversación. Nos deja un desafío para seguir dialogando respecto de los escenarios más recientes. Todos y todas vivimos un estallido social en el cual el fútbol fue parte. Hubo debate sobre la violencia y las barras, y para ser parte de ese debate debemos conocer el contexto histórico, conocer la industria, cómo era en el pasado, cómo se trabajaba en el periodismo deportivo y cómo se trabaja hoy. ■

Nota

1. Colo Colo 1973, el equipo que retrasó el golpe, Ediciones B.

De *La Batalla...* a *La cordillera...* Pactos interpretativos en el cine de Patricio Guzmán¹

La batalla de Chile es una titánica obra del documentalista Patricio Guzmán que plasmó los mil días del gobierno de Salvador Allende. Este documental –montado en Cuba durante el exilio– es una pieza fundamental del rol de testimonio histórico del audiovisual. En producciones posteriores Guzmán incluirá fragmentos de esta película como un trabajo constante de reflexión, memoria y performatividad del documental.

Claudio Salinas Muñoz, Ignacio del Valle-Dávila, Hans Stange Marcus

Introducción

Este artículo tiene como objetivo el estudio de los discursos históricos en el cine documental chileno, desde un enfoque que pretende distanciarse de la aproximación convencional, centrada más en los aspectos socio pragmáticos y significativos del contenido de la representación fílmica. En lugar de ello, nos hemos propuesto describir cómo los documentales históricos chilenos le dan forma sensible al pasado, lo que supone desplazarnos hacia el cruce o intersección del campo de la comunicación con el de la estética.

Nuestra propuesta forma parte de una línea de investigación en la que, por casi diez años, hemos interrogado las relaciones entre el cine chileno y los discursos históricos (Stange *et al*, 2013, 2017, 2018, 2019a, 2019b, 2020, 2022). Los primeros proyectos construyeron el marco teórico de la línea y exploraron las representaciones históricas en el cine de ficción y en las series televisivas, estableciendo que

los filmes producen un *verosímil histórico*, es decir, una forma estética cuyo “efecto de realidad” depende de su articulación con los campos de conocimiento y experiencia de sus públicos. En el caso de la ficción, se desarrollan estrategias enmarcadas en el conocimiento de los “géneros históricos”; en el caso de las series televisivas, las estrategias de representación apelan a un “sentido común audiovisual”. Y en el caso de los documentales, la literatura (Sánchez, 2006; Ibáñez y Anania, 2010; Aprea, 2012; Rosenstone, 2014; Lusnich y Morettin, 2020), así como nuestra investigación previa (Salinas, Del Valle y Stange, 2022), identifica que las estrategias de representación apelarían a dos tipos de *pactos* o *contratos* de interpretación: la historia o la memoria. Con todo, las hibridaciones entre ambos tipos de interpretación también son posibles, como veremos a lo largo de este texto. Establecer las estrategias mediante las cuales estas formas sensibles del pasado pueden convocar ambos regímenes de

representación y sus hibridaciones es, por tanto, la propuesta aquí desarrollada.

Analizamos secuencias específicas de tres filmes de Patricio Guzmán en torno al golpe de Estado y la dictadura: *La batalla de Chile, parte 2: El golpe de Estado* (1977), *Chile, la memoria obstinada* (1997) y *La cordillera de los sueños* (2019). La elección de este documentalista de referencia en Chile y el extranjero se sustenta en dos criterios: permite analizar las relaciones entre historia y memoria en la obra de un mismo cineasta, a lo largo de un marco temporal de casi 50 años, y los tres filmes seleccionados abordan diferentes aspectos de un mismo tema, el golpe de Estado y la dictadura militar. A cincuenta años del 11 de septiembre de 1973 nos parece necesario volver a detenernos sobre estos temas, con el objetivo de estudiar las formas cinematográficas que adquiere el trabajo de la historia y de la memoria en Chile.

Materiales y métodos

El mundo “real”, compartido por el espectador y el filme documental, es la fuente de un sentido común audiovisual, compuesto por un repertorio o archivo mental de imágenes, personajes, frases y episodios históricos. También forman parte de ese repertorio todo tipo de textos, incluyendo obras literarias y artísticas. Es, en definitiva, un conocimiento socialmente compartido, cuyos contenidos e interpretaciones están fuertemente asociados a intereses de género, raza, grupo etario y clase y, por lo tanto, sobre el que caben disputas. Ese “real” que da forma al “sentido común audiovisual” no es independiente de los discursos sociales. Sin embargo, tampoco es únicamente discurso. Como explica Javier Campo: “lo real en el cine de lo real es ese constructo ligado a visiones situadas en contextos espacio temporales específicos. Pero, aún de esa manera y frente a otros tipos de cines, el documental guarda un vínculo diferencial con lo real” (2012, p. 20)

El sentido común audiovisual se asemeja parcialmente a los conceptos de “imaginario social” de Bronislaw Baczko (1999) y de “representación colectiva”, al menos como la entiende Roger Chartier (1991, p. 182, 183), un saber compartido que resulta esencial para la construcción y reconocimiento

de identidades sociales. Sin embargo, a diferencia de esos conceptos, en el caso del sentido común audiovisual, la representación no es el instrumento esencial del análisis; puesto que la dimensión figurativa también está presente con independencia de la representación. De esa manera, gestos, poses, ritmos y estructuras compositivas forman parte también del “sentido común” y pueden ser convocados a través de asociaciones más libres que las que permite la lógica doble de sustitución simbólica/presentación del concepto de representación (Chartier, 1991, p. 183).

El sentido común audiovisual activa la conciencia histórica del espectador, concepto relevante para la filosofía de la historia y que comprenderemos, aquí, siguiendo a Rüsen: “Se entiende por conciencia histórica a una suma de operaciones mentales con las cuales los hombres interpretan la experiencia de evolución temporal de su mundo y de sí mismos de forma tal que puedan orientar intencionalmente su vida práctica en el tiempo” (2001, p. 58). La conciencia histórica se vierte en las prácticas habituales, en la cotidianidad de la vida de hombres y mujeres, algo así como una conciencia práctica que conduce sus acciones y relaciones en la mundanidad de la vida y que opera como un marco interpretativo en el que se insertan sus acciones otorgándoles sentido más allá de su individualidad.

La conciencia histórica toma al pasado como experiencia y permite entender el sentido del cambio temporal y las perspectivas futuras hacia las que se orienta el cambio. En este sentido, se puede entender a la historia como un nexo entre el pasado, el presente y el futuro. ¿Cuál sería la función de la conciencia histórica? La más relevante sería la de conferir a la realidad “una dirección temporal, una orientación que puede guiar la acción intencionalmente, a través de la mediación de la memoria histórica” (Rüsen, 1992, p. 29). Dicha orientación se manifiesta en dos esferas, una concerniente a la vida práctica y, la otra, relacionada con la subjetividad interna de los actores.

Una cuestión importante relacionada con las formas cinematográficas de la conciencia histórica es la manera en la que la temporalidad histórica se presenta en el cine. Michele Lagny (1994) ha aplicado al cine el principio de las duraciones históricas propuesto por Fernand Braudel: una “larga duración”, propia de los procesos históricos lentos

y complejos; una “duración media” de los ciclos históricos más acotados y una “corta duración” de los acontecimientos efímeros marcados por la vorágine de la contingencia. Según Lagny, el cine consigue poner en imágenes historias relacionadas con esas diferentes duraciones e, incluso, puede superponerlas, presentando en una misma película múltiples temporalidades, así como procesos de coalescencia o fusión temporal.

Esas temporalidades son articuladas o yuxtapuestas con los elementos del sentido común audiovisual, de lo que resultan dos grandes formas de comprender nuestro modo de imaginar el pasado: la memoria y la historia. En ambos casos, estamos ante relatos que presentan semejanzas formales, pero cuyos objetivos y metodologías son distintos (Aprea, 2015). La historia puede ser evaluada en términos de verdad; pues podemos enjuiciar la veracidad de las fuentes históricas o de los hechos que sustentan y la plausibilidad y rigor de las explicaciones de los historiadores (Ricoeur, 2008). En cambio, la memoria no puede evaluarse a partir de esos principios; pero tiene interés para el historiador como una cristalización de relatos sobre el pasado que forjan subjetividades e identidades.

A pesar de ello, historia y memoria no son categorías mutuamente excluyentes, sino que permiten una amplia gama de hibridaciones. Así lo entendió Jacques Rancière (2008), al reflexionar sobre las relaciones entre cine e historia. Él concibió tres modelos complementarios a partir de los que el cine se aproxima al pasado: el cine puede ejercer la función de historia en el sentido tradicional del concepto (relato de hechos memorables); puede ejercer la función de un trabajo de memoria y, por lo tanto, de un memorial; y puede, por último, abordar el pasado como la potencia de un destino común en el que participan tanto el filme como los espectadores.

En el caso concreto de los documentales chilenos sobre las violaciones de los derechos humanos acontecidas durante la dictadura, hemos percibido, en la práctica, la existencia de, al menos, tres grandes modos narrativos. El primero de ellos está asociado al objetivo de establecer una verdad histórica relacionada con la detención, tortura y desaparición de miles de chilenos a manos del régimen. En segundo lugar, es posible distinguir documentales cuyo centro de atención es la memoria sub-

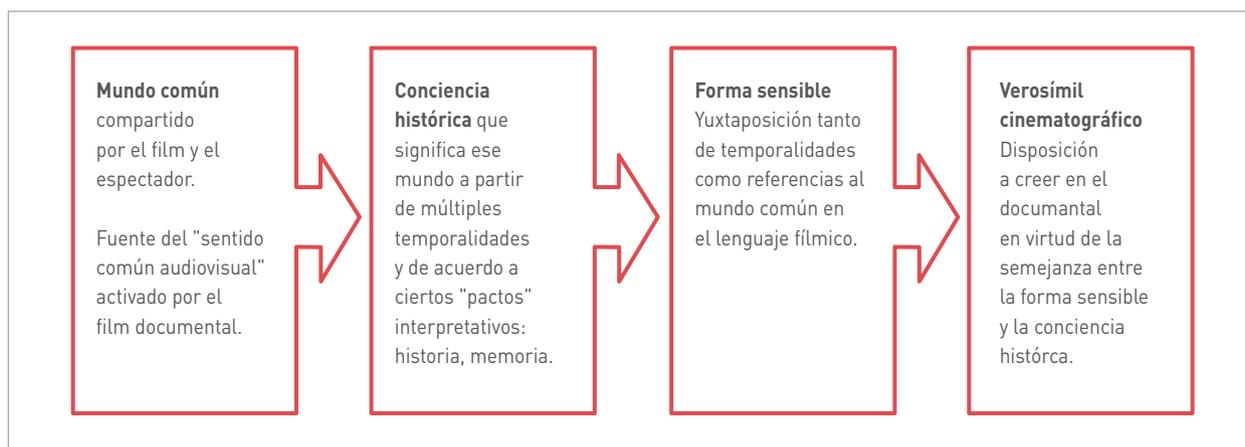
jetiva del cineasta sobre eventos traumáticos del pasado, que tuvieron consecuencias negativas en su vida privada y/o en la de su familia o núcleo cercano (Bossy y Vergara, 2010; Del Valle, 2019). Entre ambas vertientes, postulamos la existencia de una tercera en la que es perceptible una hibridación del modo histórico y de la función memorial, así como una preocupación por la enunciación de una memoria colectiva de las víctimas, a través de la que se establecería un destino común para la sociedad que se recupera del trauma.

Con independencia del modo en que se articule su aproximación al pasado, los filmes documentales conforman sus secuencias audiovisuales entretejiendo las características del lenguaje fílmico con la conciencia histórica del espectador: así, cuando se produce un acercamiento o coincidencia entre ambas, aparece la disposición a creer en el efecto de realidad que plantea el documental, es decir, en el verosímil histórico del documental.

Para analizar secuencias audiovisuales de documentales chilenos que trabajan con los pactos de la memoria, la historia y sus hibridaciones, hemos diseñado un instrumento que consiste en la descomposición de la secuencia audiovisual en tres ámbitos:

- a. El registro de los elementos formales del lenguaje fílmico —planos, montaje, música, decorados, encuadres, sonidos, entre otros— junto con una descripción de las estructuras narrativas. Estos procedimientos pueden ser tan diversos —desde el empleo de la música a efectos de sonido específicos; de la aparición en pantalla de segmentos televisivos al uso de fotografías, pasando por recreaciones, animaciones o movimientos de cámara, por ejemplo— que optamos por no categorizarlos previamente. En su lugar, los hemos inferido directamente del visionado de las películas y, luego, los hemos reducido según su similitud estilística, su función narrativa y su recurrencia.
- b. El registro de los elementos del mundo común conformado entre el espectador y el filme, organizado a través de dos dimensiones: El catálogo de referencias contextuales contenidas en la secuencia

Figura: Esquema analítico del verosímil histórico cinematográfico.



Fuente: Elaboración propia.

analizada, es decir, los hechos y datos referidos al mundo "real" presentes en la secuencia y que son conocidos o reconocibles por el espectador (noticias, frases, canciones, modas, tendencias) y las alusiones al bagaje fílmico del espectador, su conocimiento del lenguaje audiovisual y su capacidad, a través de la experiencia del consumo mediático o su habilidad en la interpretación audiovisual, de reconocer planteamientos audiovisuales del mismo modo que un buen lector reconoce tropos literarios o un aficionado a la pintura identifica estilos y temas. Estos elementos en común entre el espectador y el filme permiten al primero la capacidad de atribuir cierta intención comunicativa en la secuencia: explicar, denunciar, testimoniar, etcétera.

- c. Por último, reconocemos las apelaciones a la conciencia histórica, esto es, a la capacidad de interpretar y dar sentido a las experiencias a través del cambio temporal (Rüsen, 2001), que pueden apreciarse en la secuencia elegida por medio de dos vías: primero, la identificación de las temporalidades puestas en escena (por ejemplo, cuando el guion compara el pasado con el presente, o cuando el montaje presenta un hecho acotado en el contexto de un proceso histórico más largo) y, sobre todo, sus relaciones e interpolaciones (Lagny, 1994); luego, la presentación de ciertos significados colectivos preferentes expresados

como emblemas visuales, metáforas, alegorías o algún otro recurso poético a partir del cual se intenta significar y delimitar sintéticamente un periodo o experiencia histórica determinados (por ejemplo, un triunfo nacional por medio de la imagen de una bandera ondeando, un periodo de progreso económico por medio de una secuencia de actividades industriales).

El estudio de las formas cinematográficas de la historia precisa tener en cuenta tanto la utilización de procedimientos cinematográficos específicos, como la puesta en escena y la distribución y orden de los fragmentos de registros fílmicos por medio del montaje. Así, al buscar las formas sensibles, decidimos que las unidades de análisis sean pequeñas secuencias de las películas en las que se aprecie cierta coherencia formal y narrativa (una unidad con sentido completo), antes que los documentales completos.

Revisamos tres películas del documentalista chileno Patricio Guzmán. Éstas han sido escogidas con el objetivo de describir las tres grandes formas de imaginar el pasado: la memoria, la historia y sus hibridaciones. Se trata de *La batalla de Chile, parte 2: El golpe de Estado* (1977), *Chile, la memoria obstinada* (1997) y *La cordillera de los sueños* (2019). Como veremos a continuación, en las dos últimas, *La batalla de Chile* está presente de diversas maneras, ya sea como archivo o como evocación de una experiencia vital. Interrogar las maneras en que aparece nos ayudará a mostrar los cambios en los pactos narrativos.

Resultados y discusión

La batalla de Chile

En el caso de *La batalla de Chile: el golpe de Estado* hemos elegido la secuencia que trata de Arturo Araya, edecán de Salvador Allende asesinado, en julio de 1973, por miembros del grupo de extrema derecha Patria y Libertad². La secuencia dura seis minutos y está compuesta por cuatro segmentos³: el primero representa el crimen contra el capitán Arturo Araya Peeters; el segundo, los oficios fúnebres en La Moneda y el traslado del cuerpo a Valparaíso; por último, en el tercer segmento, se nos muestra el funeral en un cementerio porteño, con los respectivos honores militares. En toda la secuencia predomina la cámara al hombro y se advierte una clara preferencia estilística por los primeros planos y planos de detalle.

El primer segmento es el más breve de todos, con una duración de 17 segundos. La acción dramatiza el asesinato con sucesivas tomas de una calle por la que circulan algunos vehículos, entre el fuego producido por lo que podría ser una explosión o un coche incendiado. La cámara efectúa algunos *zooms*, pero el objetivo no consigue enfocar bien los objetos, ni tampoco encuadrarlos con precisión. En la banda sonora se escuchan ruidos de disparos añadidos en el montaje. Las imágenes transmiten una cierta confusión que evoca la violencia del atentado. A continuación, se muestra una fotografía fija del capitán Araya, en primer plano, con uniforme de gala y haciendo el saludo militar, acompañada de sonido de sirenas de ambulancias o patrullas de policía. Solo entonces la voz en *off* anuncia que fue asesinado el 27 de julio de 1973 a la 1:30 de la madrugada, a manos de la extrema derecha. El peligro de un atentado había sido anunciado por el narrador al final de la secuencia anterior, donde vemos una reunión de Allende y Aylwin en La Moneda: "La posibilidad de un cierto acuerdo entre Allende y la cúpula demócrata cristiana causa una profunda inquietud entre los adversarios más irreconciliables del gobierno". Por lo tanto, el asesinato es discursivamente situado como la reacción directa de esas negociaciones por parte de los sectores golpistas.

El segundo segmento tiene una duración aproximada de 70 segundos. Al principio se muestra la

entrada de Allende al palacio de la Moneda. La cámara al hombro tiembla y pugna por aproximarse al presidente, abriéndose paso entre las espaldas y las cabezas de los uniformados. El sonido directo, con ruidos de coches, comentarios e interjecciones de los transeúntes y de la prensa, contribuye a crear la atmósfera de agitación del momento. Enseguida, vemos la carroza fúnebre y la salida de Allende y su comitiva. La banda de la guardia palaciega rinde honores al cortejo fúnebre con una trompeta. La siguiente toma es un *travelling* que muestra una avenida de Valparaíso donde una multitud espera el paso del cortejo. Ambas tomas están unidas por el sonido de la misma trompeta. El filme hace una elipsis del viaje entre Santiago y Valparaíso, pero establece una conexión entre los dos espacios a través de las notas del instrumento musical. La voz del narrador también crea una relación entre las imágenes. Primero explica que la violencia política había atacado a un oficial cercano a Allende, justo cuando el presidente negociaba con la Democracia Cristiana; después añade que Araya era el principal enlace entre el gobierno y los oficiales constitucionalistas de la Marina. Por último, indica que los restos mortales serían trasladados desde el Palacio de la Moneda a Valparaíso, donde serían sepultados.

Como suele ocurrir en *La batalla de Chile*, al mostrar al presidente Allende, las imágenes del camarógrafo Jorge Müller ponen énfasis en los dispositivos de seguridad que lo rodean, en el enjambre de reporteros y camarógrafos que lo siguen y en los curiosos que se agolpan. Siguiendo la estela abierta por *Primary* (Robert Drew, Richard Leacock, 1960), en *La batalla de Chile* la acción del presidente se pone de manifiesto a través de los movimientos corporales que él mismo ejecuta y a través del movimiento que genera entre quienes lo rodean.

El dinamismo de los dos primeros segmentos se quiebra en el tercero, que es mucho más pausado. Es también el más extenso, con casi tres minutos. La cámara se pasea lentamente entre los altos oficiales de las Fuerzas Armadas que participan de una recepción, con motivo del sepelio. Las tomas son mucho más largas que en los segmentos anteriores, el movimiento de la cámara al hombro es suave, sin grandes saltos ni temblores.

La primera toma muestra a los oficiales de cuerpo entero, conversando en corrillos. Todas las tomas

que vienen después son primeros y primerísimos planos de los altos oficiales captados con un *zoom* que tiende a aplastar las imágenes y difuminar el fondo. Muchos rostros son fácilmente reconocibles, como el almirante Raúl Moreno Cornejo, José Toribio Merino y un joven Rodolfo Stange. Todo el segmento está acompañado por la *Marcha Fúnebre* de Chopin, que contribuye a generar una atmósfera sonora lúgubre. El registro sugiere la idea de conjura: los compañeros de armas de Araya, que acompañan a Allende en el funeral de su edecán, son los mismos que están preparando el golpe que vendrá dos meses después. El acto público es también la cita de los traidores y golpistas, la preparación del fin. Asistimos al funeral de Araya y también al funeral anticipado de la democracia chilena, como dejan traslucir los rostros de los militares que ya se han decidido a intervenir contra Allende.

La última toma está acompañada por un relato periodístico realizado, probablemente, para alguna radio, por uno de los reporteros que cubre el funeral. Comienza un desfile militar y la banda toca una nueva marcha cuya melodía se entremezcla con el relato del periodista.

Es interesante constatar que el contenido de la narración en *off* de esta secuencia presenta una gran variación si comparamos la edición original del filme, cuya locución estuvo a cargo del español Abilio Fernández, y la revisión realizada en 1995, donde la lectura fue realizada por el propio Patricio Guzmán. En la edición original, tanto en el segmento tres como en el cuatro, el narrador realiza una reflexión sobre el complot de las Fuerzas Armadas:

Durante 40 años las fuerzas armadas chilenas no han necesitado intervenir para asegurar la continuidad del sistema. Sin embargo, a mediados de 1973 cuando el régimen corre el peligro de ser sobrepasado por el proceso revolucionario la mayoría de los oficiales parece dispuesta a intervenir.

Meses más tarde, en su exilio de Buenos Aires y antes de ser asesinado, el General Carlos Prats declara que una de las razones para eliminar al comandante Araya era impedir que Allende se informara de lo que estaba ocurriendo en los círculos militares de Valparaíso. Es aquí donde un sector de la oficialidad empieza a planificar el golpe de Estado con la asesoría del gobierno estadounidense.

En la edición leída por Guzmán (versión de 1995), correspondiente a las dos primeras frases del párrafo citado arriba, sólo se leyó la segunda parte, la referida específicamente a las declaraciones de Prats. De la misma manera, en el cuarto segmento, Guzmán tampoco lee la única frase pronunciada por la narración de Abilio Fernández:

Para Raúl Montero, jefe de la Armada, defensor de la Constitución, la muerte de Arturo Araya significa la pérdida de uno de sus mejores oficiales constitucionalistas. Para Allende, este es uno de los peores momentos que debe afrontar durante su mandato. Para José Toribio Merino, más tarde miembro del gobierno militar, la muerte del edecán no altera sus planes.

La omisión de ambos pasajes de la voz en *off*, que corresponden a alrededor de un tercio del comentario total de la secuencia, borra o diluye la importancia originalmente (cierto sentido común, en todo caso) otorgada a la tradición democrática de las Fuerzas Armadas chilenas, antes del golpe de 1973. También reduce considerablemente el papel atribuido a los militares constitucionalistas, como Raúl Montero. De esa forma, las tensiones al interior del mundo militar dejan de recibir atención y son, en consecuencia, atenuadas. Tradicionalmente se ha sostenido que la segunda edición buscó sustituir algunas expresiones de época que habían quedado desfasadas. Así, por ejemplo, Ruffinelli sostiene que se trató “ante todo de una operación de léxico y secundariamente de redacción y sintaxis” y, de ese modo, “el contenido fue el mismo o muy similar” (2001, p. 119). Sin embargo, en este caso particular, es perceptible también una adecuación del discurso y, por consiguiente, una reinterpretación de los acontecimientos que restringe o enmarca de otra manera el significado del segmento y su función en el conjunto de la película.

Chile, la memoria obstinada

En *Chile, la memoria obstinada*, la memoria es ya un tópico predominante del filme. Guzmán se reencuentra con protagonistas de *La batalla de Chile*, a la vez que muestra la película por separado en universidades y colegios, registrando los trasvases de la transmisión generacional de la memoria. Escogimos una secuencia de aproximadamente tres minutos y diez segundos⁴ que tiene dos momentos claramente diferenciados.

En el primero, durante medio minuto, vemos a antiguos miembros del Grupo de Amigos del Presidente (GAP) —guardaespalda civiles de Allende— caminando alrededor de un auto rojo que avanza lentamente por una calle vacía. Las tomas corresponden al presente del filme y en ellas Guzmán filma a los antiguos guardaespaldas en diferentes ángulos. La cámara muestra sus rostros en un leve contrapicado, engrandeciéndolos sutilmente. También filma, en plano detalle, una mano de uno de los guardaespaldas sobre el vehículo rojo. En la banda sonora se escucha primero el ruido de las pisadas de los miembros del GAP sobre el asfalto, pero enseguida se superponen a ese sonido los compases iniciales de *Venceremos*, himno de la Unidad Popular. El volumen de la música aumenta, poco a poco, hasta dominar la atmósfera fílmica de la secuencia. Después de algunos segundos de haber comenzado la música, las imágenes de los guardaespaldas en el presente son alternadas con dos tomas de archivo, procedentes de *La batalla de Chile*, donde vemos a Salvador Allende, de pie en el Ford Galaxie 500 XL, vehículo oficial de la Presidencia de Chile. El mandatario saluda a la multitud, rodeado de su guardia personal del GAP.

En el segmento analizado, Guzmán juega a establecer, al mismo tiempo, elementos de unión y de distanciamiento entre las imágenes del presente, rodadas ex profeso para el filme, y el archivo. Por un lado, la cámara al hombro, la altura de la toma y la distancia que adopta respecto de los elementos filmados, son similares en ambas películas. El montaje promueve esa continuidad mediante ránkords de posición y de movimiento. Finalmente, en la banda sonora, la música *Venceremos* contribuye a “costurar” ambos tiempos, logrando una multitemporalidad (Lagny, 1994). Los elementos de distanciamiento son también evidentes, comenzando por la materialidad del soporte en el que se filma: 16 mm en blanco y negro, en el caso del archivo, y video en colores, en el caso del presente. El vehículo también es completamente diferente, así como el lugar en el que se filma. Pero, por encima de todo, hay dos grandes ausencias. Parafraseando a Deleuze y Guattari (2004, pp. 290-292), se diría que “el pueblo no está”, no parece posible convocarlo después de la destrucción del proyecto de la Unidad Popular y, sobre todo, ante la ausencia de un nuevo proyecto político común. El segundo elemento ausente es, evidentemente, el presidente Salvador Allende. Los guardaespaldas en el presente custodian un

vehículo vacío, en una calle desierta. La “puesta en situación” desarrollada por Guzmán sirve para dar una forma audiovisual al trauma del golpe de Estado, al desaparecimiento físico del líder y a la dispersión del pueblo.

El segundo fragmento de la secuencia analizada tiene una duración significativamente mayor, pues supera los dos minutos y medio. Comienza con los antiguos miembros del GAP sentados alrededor de una mesa de reuniones, en una habitación. Todos están observando, en una televisión, el mismo fragmento de *La batalla de Chile*, con Allende en el automóvil presidencial.

Guzmán está en cuclillas, junto a la televisión, apuntando a algunos de los guardaespaldas que aparecen en la filmación, mientras los hombres y mujeres reunidos los van identificando. Esas imágenes se alternan con fragmentos congelados de la secuencia del automóvil presidencial de *La batalla de Chile*. El comienzo del segmento tiene un carácter jovial, los entrevistados se ríen al reconocerse en las imágenes, el ambiente es de camaradería y bromean sobre la actual calvicie de uno de ellos.

Un plano general de los GAP custodiando el vehículo rojo, musicalizado con el *Venceremos*, interrumpe el fragmento y pone fin a esa jovialidad. A continuación, se da paso al testimonio de Helena, antigua colaboradora de Allende. Su testimonio, nuevamente, se ve intercalado por imágenes de Allende y de los antiguos GAP custodiando el auto rojo. Helena reconoce la valentía y sacrificio de sus colegas del GAP que permanecieron junto a Allende en las circunstancias más difíciles. La voz de la entrevistada se quiebra y escuchamos, en la banda sonora, algunas suaves notas de un oboe, que contribuyen a intensificar la nostalgia y la tristeza contenidas en su testimonio. La música cesa rápidamente y, cuando Helena termina de hablar, se inserta una fotografía fija de Allende en blanco y negro. Guzmán recoge la memoria de quienes se “mantuvieron fieles” y no se sumaron a la transición a la democracia, los que fueron dignos y tuvieron “estatura moral” a pesar del fracaso de la UP. Una sensación de nostalgia y melancolía, de “digna tragedia” recorre la secuencia, emparentándola con otros documentales de ánimo similar como *Salvador Allende* del mismo Guzmán (2004), *Estadio Nacional* de Carmen Parot (2002) o *Actores secundarios* de Pachi Bustos y Jorge Leiva (2004).

El dispositivo escénico desarrollado por Guzmán en esta segunda parte de la secuencia analizada, vuelve a utilizar *La batalla de Chile*. La primera trilogía del director no es empleada como una simple forma vicaria de la memoria, sino como un documento histórico sobre el Chile de la Unidad Popular, que puede ser interrogado y estudiado y que contribuye a gatillar las memorias del grupo de entrevistados. En ese sentido, podemos distinguir dos operaciones diferentes en el segmento. Por un lado, Guzmán indaga en el material que él mismo filmó en 1973 con actitud de arqueólogo (Didi-Huberman, 2011). Es decir, interroga la fuente audiovisual como vestigio del pasado. En segundo lugar, ese vestigio sirve para gatillar y liberar los recuerdos de los miembros del GAP. Sobre este último aspecto es necesario tener en cuenta que la secuencia seleccionada busca producir un relato de grupo, los testimonios no son recogidos por separado, sino que los entrevistados hablan rodeados de sus antiguos colegas, lo que refuerza la idea de una identidad y de una memoria compartida. Esa dimensión compartida incluye, por cierto, la propia memoria de Guzmán que aparece en escena, ante la cámara. De esa forma, el documento histórico y la memoria colectiva se encuentran y cruzan en el relato cinematográfico, alcanzando formas cinematográficas híbridas, haciendo patente que los pactos interpretativos pueden, perfectamente, escamotear las operaciones unívocas, complejizando, a su vez, las lecturas históricas y memorísticas.

La cordillera de los sueños

El segmento seleccionado de *La cordillera de los sueños* tiene una duración de un minuto y medio. Está compuesta por planos fijos, filmados en exteriores de Santiago y en interiores de un edificio y de un departamento. El primero corresponde a un plano general fijo que encuadra frontalmente una calle del centro de la capital. El lugar está vacío, no hay personas ni vehículos en movimiento y caen algunas hojas otoñales de los árboles. El segundo plano fue tomado desde la portería de un edificio. A través de la puerta abierta vemos una porción de una calle por la que pasan peatones y vehículos. El tercer plano fijo muestra la fachada de un edificio encuadrada en diagonal. Al igual que en la primera imagen, no hay presencia humana y sopla una brisa. A continuación, se incluyen tomas del interior de un departamento antiguo y vacío; vemos venta-

nas y puertas semiabiertas. Todas las tomas están acompañadas de sonido ambiente, con los ruidos de la calle, del viento e, incluso, aves.

Al cabo de algunos segundos irrumpe la voz en *off* de Patricio Guzmán, quien explica, con tono grave y dicción pausada, que vivió en ese departamento ya siendo adulto mientras filmaba *La batalla de Chile*:

Éramos un pequeño equipo de cinco personas. Filmamos todo, primero el entusiasmo que nos llevó muy lejos a todos nosotros y al pueblo entero y, después, las tensiones que nos empujaron al golpe de Estado. Cada mañana salíamos de aquí, el día del golpe volví, por última vez, con la última bobina en la mano.

Mientras Guzmán lee esas palabras, las imágenes del interior del departamento son sustituidas por una fotografía fija de los cinco integrantes del equipo que participó del rodaje de *La batalla...*: José Bartolomé, el asistente de realización; Bernardo Menz, el ingeniero de sonido; Patricio Guzmán, el director; Jorge Müller, el camarógrafo y Federico Elton, el jefe de producción.

La secuencia termina con un plano general frontal de otra calle otoñal y dos planos detalle de charcos en los que se reflejan el cielo y las ramas de los árboles, con sus hojas secas. El agua vibra y, mediante un fundido, da paso a la toma de una erupción volcánica con la que comienza el siguiente segmento. El comentario en *off* de Guzmán explica la importancia que ha tenido esa primera trilogía en su vida: "Nunca imaginé que *La batalla de Chile* seguiría con vida hasta hoy. Es como el espejo de un pasado que me persigue".

La forma de acercarse a *La batalla de Chile* es radicalmente diferente a la manera en que se utilizaba ese filme en la secuencia de *Chile*, la *memoria obstinada* que hemos analizado anteriormente. Casi no hay personas en las tomas de esta secuencia de *La cordillera de los sueños*. Los espacios que Guzmán filma están vacíos y el cineasta acude a ellos porque son testigos mudos de su propia vida, es decir, son para él *lugares de memoria* (Nora, 2008). Sin embargo, la memoria que Guzmán moviliza en esta secuencia en particular no es una memoria colectiva, sino un espacio biográfico individual y subjetivo (Arfuch, 2007). La voz en primera persona de Guzmán pareciera ocupar totalmente esos espacios vacíos, donde solo su memoria personal parece poder penetrar.

En ese sentido, en esta secuencia se hace presente una fuerte unicidad entre la voz en *off* y la cámara. Parecieran formar una sola entidad subjetiva, claramente asociada con la persona individual de Patricio Guzmán. Así, en esta secuencia, lo que Fernão Ramos (2013) ha llamado “el sujeto-de-la-cámara” del cine documental y Patricio Guzmán acaban por confundirse. Lo interesante es que, en las secuencias de los otros dos filmes analizados, no hay una identificación tan fuerte entre Guzmán y el sujeto-de-la-cámara, pues este aparece como una entidad más abstracta y más preocupada por la acción grupal, por la narración de los hechos o por la evocación de una memoria colectiva.

El uso de *La batalla de Chile* en esta secuencia de *La cordillera de los sueños* es, en tanto, radicalmente diferente al uso que hemos visto en *Chile, la memoria obstinada*. No hay ninguna imagen procedente del filme. La única fotografía de archivo pertenece al rodaje y no a la película en sí. No es *La batalla de Chile* como documento histórico lo que le interesa a Guzmán, sino la memoria que conserva de la experiencia de la realización del documental. De ahí la insistencia en la dimensión táctil de la cámara y de las latas, como objetos de

memoria personal. En segunda instancia, Guzmán se preocupa por indagar en las consecuencias que tuvo esa experiencia en su vida posterior. El momento presente es asociado con el otoño, lo que puede interpretarse fácilmente como una metáfora de la vejez, desde la que Guzmán se asoma a ese “espejo del pasado que lo persigue”. Así, la experiencia de *La batalla de Chile* acaba sintetizando en la vida de Guzmán el trauma del fracaso de la Unidad Popular y el despliegue violento de la dictadura, memorias traumáticas. Finalmente, el agua que tiembla en el espejo del pasado hace alusión al golpe de Estado, como quedará claro en la secuencia inmediatamente posterior que se muestra una explosión volcánica y compara explícitamente el golpe con un terremoto.

Conclusiones

Podemos sintetizar los análisis de las secuencias seleccionadas de la siguiente manera:

Tabla 1. Síntesis de resultados

	Mundo común	Conciencia histórica	Forma sensible	Verosímil cinematográfico
<i>La batalla de Chile, parte 2</i>	Asesinato del edecán Arturo Araya	Reelaboración del registro contingente de los hechos por medio de diferentes narraciones en <i>off</i>	La dramatización del asesinato; el reportaje del funeral	La traición y la conjura
<i>Chile, la memoria obstinada</i>	El recuerdo de los integrantes del GAP	Continuidad entre el pasado y el presente	La recreación del trabajo del GAP; la entrevista; autocita a <i>La batalla de Chile</i>	La lealtad y la dignidad ante el fracaso
<i>La cordillera de los sueños</i>	El antiguo apartamento como lugar de memoria	Evaluación de las acciones pasadas por sus consecuencias en el presente	Espacios interiores y exteriores vacíos, objetos del recuerdo, calles otoñales	La melancolía frente al trauma

El análisis de estas películas confirma e ilustra los resultados preliminares que ya hemos obtenido al revisar, hasta ahora, una treintena de documentales. En primer lugar, podemos apuntar a una progresiva elaboración poética de las secuencias audiovisuales, desde *La batalla de Chile* hasta *La cordillera de los sueños*, en la que la configuración de la crónica de eventos históricos tiende a desaparecer para dar espacio a valoraciones sobre el recuerdo del pasado donde se expresan visiones subjetivas. Podemos ver cómo la conciencia histórica adquiere forma de memoria en la medida en que crece la distancia temporal con los hechos relatados y el peso, por así decirlo, de los acontecimientos específicos se diluye, a la vez que aumentan los efectos de sus consecuencias y sus elaboraciones emocionales. Así, por lo menos, en Guzmán, la indagación histórica va de la mano del análisis de los hechos y del análisis detenido del documento visual, entendido como fuente de época. La memoria, en cambio, se construye desde los testimonios subjetivos, cuya expresión es fomentada sometiendo al entrevistado, o al propio cineasta, ante una amplia gama de recursos, como la utilización de imágenes de archivo, las “puesta en situación” performáticas y la ida a lugares de memoria. De manera similar, el motivo predominante para construir el verosímil en las secuencias seleccionadas de *La batalla de Chile* es uno narrativo, de intriga (la conjura), motivo apropiado para remitirse a la historia, mientras que en las otras películas los motivos son éticos y psicológicos, constituyen una identidad grupal o individual (la dignidad, la melancolía); es decir, apropiados para la valoración.

En las tres secuencias estudiadas hemos distinguido tres pactos diferentes que transitan de la

historia (*La batalla de Chile*) a la memoria (*La cordillera de los sueños*) e incluyen sus hibridaciones (*Chile, la memoria obstinada*). El modelo de análisis desarrollado está siendo aplicado a segmentos específicos de cada documental y no pretende tener validez para toda la película. Cada documental puede presentar más de una forma cinematográfica del pasado. En ese sentido, los tres pactos pueden convivir en la misma película, dando lugar a diversos tipos de articulaciones y de hibridaciones. Todos confluyen en lo que podemos llamar una *estética de la verdad documental*, es decir, el conjunto de procedimientos y tratamientos visuales y sonoros que le dan una forma sensible a lo real del documental. Esa *verdad documental* asume modalidades diferentes, una pretendidamente “objetiva”, probatoria, informativa, otra testimonial y colectiva, otra autobiográfica, metafórica, elíptica y episódica, predominante en la actualidad. ■

Notas

1. Artículo realizado en el marco de Anid Fondecyt Regular 1210153, etapa 2022.
2. El fragmento corresponde a la secuencia 27 de la transcripción del texto original (Guzmán, 2020, pp. 320-321).
3. Hemos optado por evitar el uso del término escena para referirnos a estas tres unidades, pues los dos primeros no corresponden, en estricto rigor, a una escena clásica, al no haber unidad de espacio ni de tiempo.
4. Debido a la menor duración de esta secuencia, en comparación con el fragmento seleccionado de *La batalla de Chile*, la descripción formal de los elementos del lenguaje audiovisual que la componen será necesariamente más breve, sin que ello signifique un análisis más superficial.

Referencias

- Apra, G., comp. (2012). *Filmar la memoria. Los documentales audiovisuales y la re-construcción del pasado*. Los Polvorines: U. Nacional General Sarmiento.
- Apra, G. (2015). *Documental, testimonios y memorias*. Miradas sobre el pasado militante. Buenos Aires: Manantial.
- Arfuch, L. (2007). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Baczko, B. (1999). *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Nueva visión.

- Bossy, M.; Vergara, C. (2010). *Documentales autobiográficos chilenos*. Santiago: CNCA.
- Campo, J. (2012). *Cine documental argentino, entre el arte la cultura y la política*, Buenos Aires: Imago Mundi.
- Chartier, R. (1991). O mundo como representação. *Estudos Avançados*, 5 (11). <https://doi.org/10.1590/S0103-40141991000100010>
- Deleuze, G.; Guattari, F. (2004). *El anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós.
- Del Valle-Dávila, Ignacio (2019). La carta como elemento de la construcción de una memoria sobre la dictadura en el documental latinoamericano contemporáneo. *Área Abierta*, (19): 327-346.
- Didi-Huberman, G. (2011). Ante el tiempo. *Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Guzmán, P. (2020). *La batalla de Chile. Historia de una película*. Santiago: Catalonia.
- Ibáñez, J.C.; Anania, F., comps. (2010). *Memoria histórica e identidad en cine y televisión*. Sevilla: Comunicación Social.
- Lagny, M. (1994). Le film et le temps braudélien. *CineMas*, 5 (1-2): 15-39.
- Lusnich, A.L.; Morettin, E. (2020). El cine y la memoria: formas de producción y dimensiones históricas. *Fotocinema*, (20): 3-13.
- Nora, P. (2008). *Pierre Nora en Les lieux de mémoire*. Uruguay: Trilce.
- Ramos, F. (2013). *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Senac.
- Ranciere, J. (2008). L'historicité du cinema. *De l'histoire au cinema*. A. de Baecque y Ch. Delage (orgs.) París: Complexe (pp. 45-60).
- Ricoeur, P. (2008). Histoire et memoire. *De l'histoire au cinema*. A. de Baecque y Ch. Delage (orgs.) París: Complexe (pp. 17-28).
- Rosenstone, R. (2014). *La historia en el cine. El cine sobre la historia*. Madrid: RIALP.
- Ruffinelli, J. (2001). *Patricio Guzmán*. Madrid: Cátedra.
- Rüsen, J. (2001). *Razón histórica*. Brasilia: Universidad de Brasilia.
- Rüsen, J. (1992). El desarrollo de la competencia narrativa en el aprendizaje histórico. Una hipótesis ontogenética relativa a la conciencia moral. *Propuesta educativa*, (7): 27-36.
- Sánchez, V. (2006). *Cine de historia, cine de memoria. La representación y sus límites*. Madrid: Cátedra.
- Stange, H.; Salinas, C.; Del Valle, I. (2022). Estrategias de verosimilitud histórica en los documentales chileno, 1970-2020. *História: questões & debates*, 70 (1): 92-117.
- Stange, H. y Salinas, C. (2020). La historia en tiempo presente. Fascinaciones televisivas con el pasado de Chile. *Leyendo el tejido social*. C. del Valle y P. Valdivia (eds). Groninga: U. de Groningen-U. de la Frontera (pp. 213-237).
- Stange, H.; Salinas, C.; Kuhlmann, C. (2019a). Discordias categoriales en la literatura sobre la relación entre cine, televisión e historia. *Revista Austral de Ciencias Sociales*, (37): 87-102.
- Stange, H.; Salinas, C.; Santa Cruz, E.; Kuhlmann, C. (2019b). La historia en el cine de ficción chileno: estrategias de producción de un sentido común audiovisual. *Comunicación y medios*, (39): 160-173.

Claudio Salinas Muñoz es Profesor Asociado de la Facultad de Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile.

Ignacio del Valle-Dávila es Profesor del posgrado en Multimedia de la Universidad Estadual de Campinas (Brasil).

Hans Stange es Profesor Asistente en la Universidad de Chile.



Fuente: fotos para Radio JGM de Gastón Villarroel & Rodolfo Lira



Foto: hawkerhunter_fcei



Todas juntas leemos **NUNCA+**, somos el coro:

NUNCA + La democracia bombardeada
NUNCA + Un presidente muerto
NUNCA + En llamas La Moneda
NUNCA + La violencia desatada
NUNCA + Un país en el espanto
NUNCA + La palabra silenciada
NUNCA + Los libros en la hoguera
NUNCA + Los huesos en el desierto
NUNCA + Las lógicas de guerra
NUNCA + Los heridos de nuestra tierra
NUNCA + El silencio de la masacre
NUNCA + El silencio de la política
NUNCA + Los detenidos, torturados, violados,
NUNCA + El silencio de la política

A 25 años del Caso Pinochet: testigo y parte

El año 1998 una joven periodista se encuentra en Madrid durante la detención del dictador Augusto Pinochet en Londres y comienza un inesperado trabajo de corresponsal de prensa para medios chilenos. En la Audiencia Nacional decenas de chilenos y chilenas dieron sus testimonios para que el planeta conociera sobre La Venda Sexy, el asesinato de Carmelo Soria y de Antonio Llidó, entre tantos otros crímenes.

Ximena Póo

“¡Manos atrás, no digan nada, no hablen, no griten, manos atrás!”. Así comenzó el primer día de reporte del caso Pinochet, hace 25 años, en Madrid, España, la ciudad en la que viví entre 1997 y 2001. La ciudad en que nació mi primera hija y a la que he regresado decenas de veces desde 2002. Cerca de Callao, en una pequeña callecita, junto a mi marido, Marcelo Valdebenito —ambos periodistas, con menos de 26 años, recién casados y residentes en la capital española— vimos al juez Baltazar Garzón descender de un coche oficial e ingresar a un viejo edificio del 1900. El dictador llevaba solo unos días detenido en Londres y encontrarse de frente con Garzón era un golpe noticioso que no podíamos dejar pasar. Como buenos recién casados, comenzamos a discutir sobre quién iba a ir al piso del barrio Malasaña a buscar la grabadora porque, seguro, el juez de la Audiencia Nacional más famoso de España nos concedería una entrevista. En eso estábamos cuando el escenario cambió de manera radical: el mendigo, la prostituta que hacía la calle y otro hombre con cara de oficinista aburrido que leía el periódico dejaron sus falsas identidades y se abalanzaron sobre nosotros como en una película de acción. No tardamos mucho en darnos cuenta de que eran policías encubiertos y que nosotros parecíamos sospechosos de.

Con el tiempo, y pasado el primer y accidentado encuentro, Baltazar Garzón se convertiría en la mejor fuente durante todo el caso que revolucionó a la justicia global y que nos devolvió la esperanza de que Pinochet pagaría por sus crímenes y algo de justicia y verdad llegaría, al fin, para Chile. Los tres policías aceptaron nuestras explicaciones, nos dieron la mano para despedirse y nos recomendaron ir a registrarnos como prensa ese mismo día en las oficinas de la Audiencia Nacional, recordándonos que el juez Garzón llevaba, también, casos sobre corrupción y terrorismo. ETA estaba activa (seríamos testigos de dos atentados tiempo después). Garzón, por lo mismo, era un hombre que requería de un buen despliegue de seguridad. Y así era, aunque al estilo castizo de un Madrid aún no tan globalizado y gentrificado como lo es hoy. En ese tiempo era aún una ciudad-pueblo, con los epílogos de la movida aún en sus calles oscuras, abierta al movimiento gay como un espacio de libertad único, una ciudad que, una vez al año, veía correr ovejas junto a su Cibeles; un Madrid —por lo menos el de izquierdas, el progresista— que vibraba porque algo de dignidad y solidaridad mundial había en este acto de detener al dictador, al general y ahora senador vitalicio. España no era capaz de hacer justicia por los crímenes franquistas y,

sabemos, su proceso de transición había sido un modelo para la clase política de un Chile amarrado a la larga noche.

Este encuentro en Callao no fue otra cosa que una mezcla de adrenalina al estar haciendo periodismo de calle, como tantas veces lo habíamos hecho, pero ahora muy conscientes de que cada palabra escrita, cada decisión elegida en la estrategia del reporteo, cada red de fuentes cercanas —o no tanto—, cada reunión con fuentes oficiales y políticos del gobierno de Frei, primero, y de Lagos, después, serían huellas de un proceso histórico cargado de futuro.

Mientras, debíamos estudiar, sobrevivir con trabajos mal pagados, y responder a la corresponsalía que, días antes, el mismo 16 de octubre, había conseguido con el diario *La Tercera* —más adelante escribiría para la Agencia EFE y para *Rocinante*—, al mismo tiempo que comenzaba a transitar por el duelo de ver morir al diario *La Época* —al cual había llegado como practicante en 1991 y Marcelo, en 1996, para sumarse al equipo de Miguel Ángel Larrea para crear el primer diario por internet en Chile—. En *La Época* trabajé desde los 20 años. Pues bien, a los 26, ya pensaba que mi vida era una vida “antigua” como periodista dedicada a temas culturales, escribiendo entrevistas y crónicas, más editoriales emblemáticas durante años —“porque te atreves a decir”— y ahora debía comenzar en un registro distinto, no menos político que el del comienzo de la transición, pero distinto: Audiencia Nacional, encuentros con familiares de detenidos desaparecidos y ejecutados políticos, abogados como mi admirado Joan Garcés, personas que se atrevían a hablar de los insufribles dolores que habían padecidos en las monstruosas cámaras de torturas y en los campos de concentración chilenos.

De eso había transcurrido poco tiempo; nada de tiempo, pero la transición chilena insistía en la reconciliación sin verdad, sin justicia, sin memoria. O sólo en “la medida de lo posible”. Chile decidía ser una isla sin justicia, salvo para los temas de flujo de capitales. Ahí era un jaguar, uno de mentira, pero lo era. Ahora pienso que desde el 16 de octubre de 1998 tuvimos la oportunidad de “ser más huemul y menos cóndor”, como a Gabriela Mistral le hubiese gustado. Si Pinochet hubiese sido juzgado —el dictador, como le dije a *La Tercera*, porque yo solo sería corresponsal si lo nombra-

ba así, porque eso era, y aceptaron— quizás Chile hoy sería “más huemul”, un país altivo, digno, amoroso, noble en el sentido de pueblo, pueblos, con más razón que fuerza. La defensa y promoción de los derechos humanos nos movía, ver a Pinochet siendo juzgado nos alentaba. En ello radicaba la línea editorial de una corresponsalía que sería compleja, ingrata, a veces desoladora, pero también gratificante en momentos en que Chile leía en este diario de derechas-liberal que el momento de juzgar al dictador había llegado y estaría ahí para contarle desde Madrid.

Reportear como corresponsal, viviendo en un sótano en Malasaña y, luego, en una buhardilla en Lavapiés, mientras estudiaba Relaciones Internacionales, significó dormir menos de cinco horas diarias desde octubre de 1998 a marzo de 2000. Sin un teléfono móvil-celular, como los de ahora, con poco acceso a internet vía teléfono fijo, creo que fue de mis primeras experiencias de reporteo con un correo electrónico disponible y medios de comunicación con páginas replicadas en la *web*, aunque el acceso a datos seguía siendo escaso y lento. El fax seguía vigente y servía, sobre todo, para bajar corriendo las escaleras de la Audiencia Nacional mientras contaba las pesetas —cuyos días estaban contados— para la fotocopia del documento (auto de procesamiento, por lo general) que debía enviar a través del fax. Ambas máquinas pertenecían a un español que me fiaba, animaba, comentaba, y que prestaba sus servicios en un pequeño local en la parte baja de la Plaza Colón. Nos hicimos cercanos, como con los guardias de la Audiencia, quienes cada día me saludaban y contaban novedades mientras me registraban de pies a cabeza para subir “limpia” de cualquier artefacto que pareciera peligroso. Un día de eclipse solar, justo a medio día, funcionarios y funcionarias, jueces y juezas, periodistas, detuvimos el tiempo por unos minutos para salir a la calle y mirar, hipnotizados, ese sol que se partía en dos mientras arriba, en las audiencias, decenas de chilenos y chilenas daban testimonio de un mundo partido en miles de pedazos para que el planeta conociera La Venda Sexy, el asesinato de Carmelo Soria y de Antonio Llidó, entre tantos otros crímenes que no se podían tapar con una transición a medias.

Durante todo el período en que reporté el caso Pinochet sentí la solidaridad para compartir datos, fuentes, recursos, largas conversaciones con

corresponsales para Chile como Mónica Pérez — quien estaba la mayor parte del tiempo en Londres—, Alejandra Sepúlveda, Gonzalo Cáceres — quien venía de vez en cuando desde Alemania— y Miguel Ángel San Martín. De España, creo que el argentino Ernesto Ekaizer, quien trabajaba para *El País*, fue uno de los mejores reporteros del caso y era un referente a la hora del análisis político que también hacían Antonio Caño o Maruja Torres; la suya, la de Torres, era una voz sin dobleces para contar Madrid y la vida en una ciudad en donde aún hay vecinos que creen en la República. También Luis Sepúlveda, el escritor chileno radicado en Gijón y que la pandemia se lo llevó, fue generoso en análisis con “criterio de realidad” cuando el gobierno de derechas de José María Aznar —amigo de Sebastián Piñera hasta hoy— se aliaba con el gobierno de Eduardo Frei (hasta marzo de 1999) y, luego, con el de Ricardo Lagos para hacer todos los esfuerzos destinados a que Pinochet regresara a Chile y fuera juzgado en este fin del mundo. Aznar, incluso, un día de conferencia de prensa en La Moncloa me miró con desprecio y actuó como tal, tanto así que toda la prensa española y extranjera bajó cámaras y grabadoras hasta que él se disculpó y así pudo seguir la rueda de prensa.

Desde Chile llegaban políticos viajeros para ver fórmulas que hicieran desistir al juez Garzón y al abogado Garcés y al gobierno español de la solicitud de extradición a Londres. Carlos Ominami, Andrés Zaldívar y José Miguel Insulza fueron algunos que, tanto en la embajada de Chile en España como en la “embajada chica” (donde oficiaba la agregaduría militar), mantenían largas reuniones para analizar distintos escenarios. En esa época, la agregada de prensa, egresada de la Universidad de Chile, Violeta Medina —una gran periodista del ámbito editorial hasta hoy en Madrid, con enormes contribuciones al Instituto Cervantes—, hizo una gran labor para el Estado como una periodista confiable y muy comprometida con los derechos humanos.

Los políticos promovían acciones de censura, como en aquella ocasión en la que en el Senado español convocaron a una conferencia de prensa solo con periodistas españoles. Fue el jefe de prensa del Senado quien les recordó que esas prácticas autoritarias no estaban permitidas porque la libertad de expresión y de prensa no se transaban. Fue ahí cuando Zaldívar tuvo que reco-

nocer que no estaban dadas todas las condiciones para que el dictador fuera juzgado en Chile, pero que seguían bregando para que eso sucediera. Pero nunca sucedió.

Mientras, en las calles, grupos de piqueteros chilenos y argentinos se juntaban en Puerta del Sol y en diversas ciudades de España —especialmente Barcelona—, para exigir que se acelerara el proceso de extradición desde Londres y, así, ver, al fin, al dictador sentado en el banquillo de los acusados. Lo veía todo el mundo y en directo. A la causa se sumaron artistas españoles como Joan Manuel Serrat, Ana Belén, Penélope Cruz, Ismael Serrano y el argentino Juan Diego Boto. Su solidaridad era anterior y llega hasta hoy. En los días clave del juicio en Londres, salían con sus pancartas y se perdían entre miles que se (nos) manifestaban en las calles, igual que en Chile; solo que en Chile y en el Reino Unido también se manifestaban los pinochetistas que se mantenían firmes, como hasta la negacionista actualidad, atrincherados en su odio.

En Madrid, durante los días previos a que se conociera la decisión de liberar al dictador, se agudizaron las manifestaciones. Así fue cómo siete mujeres víctimas de la represión se encerraron en la catedral de La Almudena —dos en huelga de hambre— y desde ahí enviaron una carta al ministro de Asuntos Exteriores español, Abel Matutes, en la que le acusaron de interferir en el proceso entre las justicias española y la británica. Asimismo, familiares de los presos políticos chilenos ejecutados durante la dictadura escribieron al presidente del gobierno español, José María Aznar, para que España cumpliera con todo lo que debía hacer para respetar la justicia. Por esos días de enero de 2000, unas veinte personas se encerraron en una capilla de la iglesia del Pi de Barcelona para exigir la extradición a España del dictador. Faltaba un día para que el Alto Tribunal de Justicia británico decidiera si admitía a trámite los recursos de Amnistía Internacional y del gobierno belga contra la decisión del ministro de Interior británico, Jack Straw, de no proceder a la extradición de Pinochet a España por razones de salud. Mientras, en Valencia, un grupo de seis personas, entre ellas Pepa Llidó —hermana del sacerdote valenciano Antoni Llidó, desaparecido durante la dictadura chilena—, o Susana Burgos —esposa de un ciudadano chileno desaparecido—, acompañada de

su hija, se encerraron en la catedral de Valencia para exigir justicia y extradición. Quedaban pocos días para que todo se precipitara, pero hasta ese momento ni ellas ni nadie lo sabían. Nadie entre quienes luchaban por ver a Pinochet juzgado en el marco de una justicia global, como mis queridos amigos chilenos-madrileños Aldo González e Isabel Toro, una pareja clave de la Plataforma contra la Impunidad en Chile y Argentina, imaginaban que el dictador sería liberado y devuelto a Chile. Ni menos que allí, en la loza del aeropuerto, ni bien descendiendo del avión en silla de ruedas, se levantaría (y, de paso, se reiría de quienes creyeron en los informes falsos sobre su salud).

The London Clinic

"¡Ustedes no tienen ni un derecho a hacer esto, no pueden arrestarme! ¡Yo estoy aquí en una misión secreta!", gritó el dictador Augusto Pinochet, a sus 82 años, cuando esa noche del 16 de octubre de 1998 fue detenido en la *London Clinic*. Viajaba como senador vitalicio —otro amarre de la dictadura durante la mañosa transición— y creía que gozaba de inmunidad diplomática, aunque no había hecho las gestiones formales ante el gobierno británico.

Ese fue el momento propicio, el momento único, para que el abogado Joan Garcés actuase en minutos junto al juez Baltasar Garzón. Garcés cumplía,

así, con la promesa que le hiciera al presidente Salvador Allende en La Moneda, cuando la infamia se convirtió en bombardeo: contar al mundo lo que había ocurrido. Contar y hacer justicia. Fueron 503 días sin descanso y, si bien el dictador no fue extraditado ni juzgado a España, el caso Pinochet marcó un antes y un después en la jurisprudencia mundial sobre los crímenes de lesa humanidad. Y en Chile conocieron lo que "lesa humanidad" significaba, poniendo un nombre a tanto sufrimiento sin nombrar.

El día que el avión que trasladaba a Pinochet desde Londres a Santiago aterrizó en Chile, yo estaba en el sur del país. Estaba embarazada y mi madre había fallecido recién. Estuve en Chile por pocos días para despedirla. Había sido todo tan rápido. La noche que volví a Madrid —esos primeros días de marzo de 2000— y mientras abajo se veía un Atlántico que separaba dos mundos, pensé en todo lo que habían sido esos días en que solo reporteaba y escribía sin pausa alguna. La historia, la larga historia, no lo permitía. De regreso y sabiendo que jamás llegaría la justicia en ese entonces, mientras lloraba dos duelos —uno colectivo y uno íntimo— y abrazaba la idea de la madrileña que nacería pronto, solo agradecería haber sido, junto a Marcelo, testigo y parte. De esos jóvenes reporteros de "¡manos atrás!" ya poco quedaba. A 25 años del inicio del Caso Pinochet, solo basta recordar que las luchas no acaban y que no hay que claudicar desde la palabra, la imagen y la acción.

Cronología del Caso Pinochet¹:

- **Julio de 1996:** Se presentan en la Audiencia Nacional de España las denuncias penales iniciales contra Augusto Pinochet por cargos de genocidio y terrorismo.
- **Febrero de 1997:** Se inician las investigaciones judiciales en España, centradas en las violaciones de derechos humanos contra personas de ciudadanía española en Chile durante el gobierno militar del general Augusto Pinochet y en las violaciones cometidas como parte de la Operación Cóndor. Los cargos, que incluyen desapariciones forzadas, tortura y ejecuciones extrajudiciales, constituyen crímenes de lesa humanidad.
- **Octubre de 1998:** Los jueces españoles Manuel García-Castellón y Baltasar Garzón Real presentan una solicitud formal ante las autoridades británicas para interrogar a Augus-

to Pinochet. Un magistrado británico dicta orden provisional de detención contra Augusto Pinochet y éste es puesto bajo custodia policial en Londres. El juez Baltasar Garzón dicta una orden internacional de detención contra Augusto Pinochet para preparar la solicitud de extradición. Se anuncian procedimientos penales en Italia, Luxemburgo, Noruega, Suecia y Estados Unidos y, además, se inician procedimientos penales en Bélgica, Francia y Suiza. Los abogados de Pinochet apelan contra la detención de éste ante el Tribunal Superior de Justicia de Reino Unido. El Tribunal Superior de Reino Unido resuelve que Augusto Pinochet, en calidad de ex jefe de Estado, goza de inmunidad frente a la extradición y el procesamiento por los cargos de asesinato sistemático, tortura, desaparición forzada, detención ilegal y traslado forzoso. La fiscalía británica apela contra esta decisión, y recibe autorización para llevar el caso a la Cámara de los Lores.

- **Noviembre de 1998:** El gobierno español presenta una solicitud formal a las autoridades británicas para que Augusto Pinochet sea extraditado a España para ser juzgado por genocidio, terrorismo, secuestro, tortura y desaparición forzada, así como por conspiración para cometer esos mismos crímenes. Los gobiernos suizo y francés también presentan solicitudes de extradición a las autoridades británicas. El Comité de la ONU contra la Tortura recomienda al gobierno británico que el caso de Augusto Pinochet sea “remitido a la Fiscalía con objeto de examinar la posibilidad de iniciar procedimientos penales contra él en Inglaterra en el caso de que se adoptase la decisión de no extraditarlo”. También pide que se reforme la ley británica que está en conflicto directo con la Convención de la ONU contra la Tortura y Otros Tratos o Penas Crueles, Inhumanos o Degradantes y que, en la práctica, concede inmunidad a los jefes de Estado y permite una defensa de “autoridad legítima” en los procesamientos de personas acusadas de tortura. El Comité Judicial de la Cámara de los Lores, máxima instancia judicial británica, anula la resolución del Tribunal Superior. Por una mayoría de tres contra dos, los jueces lores resuelven que Augusto Pinochet no goza de inmunidad procesal como ex jefe de Estado. Esta resolución abre la puerta a que Augusto Pinochet sea extraditado a España por cargos de asesinato en masa, terrorismo y tortura. La decisión final sobre si permitir que la extradición siga su curso recae en el ministro del Interior británico, Jack Straw.
- **Diciembre de 1998:** El gobierno belga presenta también una solicitud de extradición a las autoridades británicas. La víspera del 50 aniversario de la Declaración Universal de Derechos Humanos, el ministro del Interior decide ordenar que siga adelante el procedimiento de extradición. La resolución de los jueces lores se anula, tras impugnarse la composición del tribunal alegando que existe relación entre uno de los jueces lores y Amnesty International Charity Limited. En enero de 1999 se nombra un nuevo tribunal de siete jueces lores que estudiará de nuevo el caso. Augusto Pinochet permanece bajo custodia policial en Reino Unido mientras continúan los procedimientos judiciales.
- **Enero de 1999:** Comienzan las nuevas vistas ante la Cámara de los Lores. Amnistía Internacional, la Fundación Médica para el Cuidado de las Víctimas de Tortura, Redress, Mary Ann y Juana Francisca Beausire, la víctima de tortura Sheila Cassidy y la Agru-

pación de Familiares de Detenidos Desaparecidos en Chile reciben autorización para presentarse como terceras partes, al igual que la recibe el gobierno chileno.

- **Marzo de 1999:** Por mayoría de seis a uno, los jueces lores resuelven que Augusto Pinochet no goza de inmunidad procesal por los actos de tortura cometidos cuando era jefe de Estado, y dictaminan que puede ser extraditado, pero sólo por los delitos de tortura y conspiración para torturar presuntamente cometidos a partir del 8 de diciembre de 1989, fecha en la cual la Convención de la ONU contra la Tortura y Otros Tratos o Penas Cruelles, Inhumanos o Degradantes pasó a ser vinculante para Chile, España y Reino Unido. Aunque se han eliminado todos los demás cargos, los jueces lores, en su resolución, manifiestan que, durante el gobierno del general Augusto Pinochet, “se cometieron actos atroces de barbarie en Chile y en otros lugares del mundo: tortura, asesinato y la desaparición inexplicada de personas, todo ello en gran escala”. La resolución de los jueces lores establece que el ministro del Interior británico puede permitir que continúen los procedimientos de extradición contra Augusto Pinochet por los cargos reducidos. El Comité de Derechos Humanos de la ONU manifiesta que la Ley de Amnistía de 1978 chilena viola el derecho a un remedio efectivo, y es incompatible con la obligación del Estado de investigar las violaciones de derechos humanos.
- **Abril de 1999:** El ministro de Interior británico autoriza, por segunda vez, que se dé curso a la solicitud de extradición. Las vistas sobre la extradición se fijan para septiembre.
- **Agosto de 1999:** La Quinta Sala de Apelaciones chilena rechaza la solicitud judicial de que se incluya a Augusto Pinochet en la investigación sobre el homicidio de 72 personas en la operación “Caravana de la muerte” de 1973. En su resolución, la Sala afirma que, de acuerdo con el artículo 58 de la Constitución chilena, la inmunidad parlamentaria de Augusto Pinochet excluye a éste de dicha investigación.
- **Septiembre de 1999:** En el año siguiente a su detención, se presentan 40 demandas contra Augusto Pinochet ante los tribunales chilenos. Comienzan en Reino Unido, ante el magistrado Ronald Bartle, del tribunal de primera instancia, las vistas para determinar si se autoriza la extradición de Augusto Pinochet por 35 cargos de tortura o conspiración para torturar cometidos después del 8 de diciembre de 1988 y por cargos de tortura derivados de las 1.198 desapariciones forzadas presentadas por el juez español Baltasar Garzón.
- **Octubre de 1999:** El magistrado Bartle ordena que continúen los procedimientos de extradición de Augusto Pinochet. Subraya que los procedimientos no son para decidir si Augusto Pinochet es culpable o no, sino para decidir si se dan o no las condiciones para ordenar que sea remitido a la espera de la decisión del ministro del Interior. El magistrado Bartle concluye que la información que le ha sido presentada respecto a los cargos posteriores al 8 de diciembre de 1988 “constituye un curso de acción que equivale a tortura y conspiración para torturar” por el que Augusto Pinochet “no goza de

inmunidad". En relación con los casos de "desaparición", el magistrado considera que el efecto sobre las familias "puede constituir tortura mental". El gobierno chileno pide a las autoridades británicas que realicen a Pinochet pruebas médicas para estudiar su posible liberación por motivos humanitarios. Los abogados de Augusto Pinochet apelan contra la decisión del magistrado, presentando un recurso de hábeas corpus.

- **Noviembre de 1999:** El Ministerio del Interior británico pide que Augusto Pinochet sea sometido a exámenes médicos independientes, después de que el gobierno chileno presentara una petición de libertad por motivos de salud. La Audiencia Nacional española rechaza por tercera vez los intentos de la Fiscalía General del Estado y de la Fiscalía de la Audiencia Nacional de detener los procedimientos contra Augusto Pinochet en España. La Audiencia Nacional reafirma la jurisdicción de los tribunales españoles y autoriza las investigaciones del juez Baltasar Garzón.
- **Enero de 2000:** El ministro del Interior británico, Jack Straw, anuncia la posibilidad de denegar por motivos de salud la extradición de Augusto Pinochet a España. La decisión se basa en el informe de un equipo de cuatro médicos. Inicialmente, se denegó la entrega de este informe a los cuatro países que pedían la extradición pero, tras una decisión del Tribunal Superior, finalmente fue puesto a su disposición.
- **Marzo de 2000:** Augusto Pinochet regresa a Chile después de que el ministro del Interior británico, Jack Straw, decida detener, por motivos de salud, los procedimientos de su extradición a España. El mismo día de su regreso, siete abogados de derechos humanos presentan una petición judicial para que el sistema de justicia civil inicie procedimientos para levantar la inmunidad procesal de Pinochet como senador vitalicio. Al regreso de Pinochet a Chile, se habían presentado en los tribunales de justicia chilenos más de 2.000 querrelas criminales en su contra por casos individuales de violaciones de derechos humanos.

Nota

1. Síntesis basada en documento de uso público elaborado por Amnistía Internacional. Disponible en <https://www.amnesty.org/es/wp-content/uploads/sites/4/2021/07/amr220032008spa.pdf> (consultado el 24 de septiembre de 2023).

Ximena Póo es Doctora Estudios Latinoamericanos, Magíster Relaciones Internacionales y Comunicación, Periodista y Licenciada en Comunicación Social. Profesora Asociada de la Facultad de Comunicación e Imagen y Coordinadora Académica de la Cátedra de Racismos y Migraciones Contemporáneas, Universidad de Chile. Coordinadora del GT Comunicación y Ciudad de la Asociación Latinoamericana de Investigadores en Comunicación (ALAIIC).

Los ojos de Paz: la dictadura a través del lente fotográfico

A 50 años del golpe militar se publican fotografías inéditas tomadas por Paz Errázuriz en el Chile de Pinochet. A 50 años se realizan exposiciones en Santiago y París con fotografías de un pueblo desmembrado, dormido y también movilizado, a través de la mirada sensible y feminista de una fotógrafa forjada de modo auto-didacta en tiempos de represión militar.



Paz Errázuriz, del libro "Archivo imperfecto". Cortesía de la artista.

Cristeva Cabello

Las imágenes de Paz Errázuriz son una prueba irrefutable de los efectos de la dictadura en el cuerpo enfermo de la sociedad chilena. La violencia del régimen militar traspasó la vida cotidiana de chilenos y chilenas perseguidos por sus ideas, orientaciones o apariencias. Su fotografía de rigor documental, pero con una potencia poético-crítica

y con una reflexión feminista sobre los cuerpos, es vital para tiempos de un pensamiento fascista neoliberal que relativiza la violencia de la dictadura, que niega las torturas, violaciones, desapariciones forzadas, ejecuciones ilegales, exilios y exoneraciones, y que se alimenta de la desmemoria en un contexto de aceleración tecnológica. Este año 2023,

marcado por la conmemoración de los 50 años del golpe militar en Chile, coincide con la publicación de dos libros y sus respectivas exposiciones que, a través de las fotografías de Paz Errázuriz, muestran a un pueblo desmembrado por la dictadura, desde la mirada sensible y feminista de una fotógrafa forjada en tiempos de represión militar.

*

El país que vemos a través de los ojos de Paz es uno que no ha sido contado, uno en el cual se vive en una dictadura en blanco y negro, llena de tristezas; un país de cuerpos viejos que ríen en un asilo, con seductoras mujeres trans recostadas en sus habitaciones; es un país de travestis sin maquillaje, de amor en éxtasis en un psiquiátrico, con personajes de circo, de lucha libre, boxeadores exhaustos, presas, mujeres sobrevivientes de violencia sexual y hombres dormidos en una ciudad vacía. Sus fotografías cuidan a sus retratados y desarman el autoritarismo de la crueldad impuesto por el régimen autoritario. Sus fotografías se centran en la pose del cuerpo o en el rostro de sus retratados, obliga a mirar(nos) y reconocer(nos) en aquellos excluidos de la historia oficial.

La dictadura fue una máquina que produjo muerte, terror y silencio. Bajo su régimen, ser artista no era fácil. Las fotografías de Paz atraviesan este período oscuro y doloroso de la historia chilena contemporánea, sus imágenes dan luces sobre cómo la fotografía da vida y sobre cómo se sobrevivía en un tiempo que impuso una moral católica, dogmática. Paz enseña cómo se sobrevivía en medio del horror. Crea una historia visual para los borrados de la historia, para quienes no fueron héroes ni heroínas. Paz propone una historia de las minorías, de las perdedoras, del fracaso de un país que, durante décadas, silenció las muertes y tejió la impunidad.

La cámara de la fotógrafa transita las paredes de las ciudades en tiempos de miedo y terror. Paz retrató las manifestaciones en la dictadura, pero también realizó experimentaciones en espacios fronterizos como psiquiátricos, *rings*, cárceles y prostíbulos. Pero, sobre todo, retrató mujeres; distintos tipos de mujeres. Las mujeres en su pluralidad son las protagonistas de su libro *Archivo imperfecto* (2023), publicado recientemente por Metales Pesados y acompañado en la escritura por

Ángeles Donoso, escritora y profesora en CUNY (la Universidad de la Ciudad de New York). Donoso propone nuevas categorías posibles para adentrarse en el archivo de Paz Errázuriz. Un arduo trabajo de organización de un archivo fotográfico en torno al signo *mujer* y la década de los ochenta. El ensayismo poético de Donoso propone categorías como *tríos*, *duplas*, *trajes*, *niños* y *protestas* para mirar las fotografías y para reunir y vincular archivos disgregados, para desplegar un pensar feminista de la mirada y una historia visual de las mujeres. Muchas de las imágenes del libro son fotografías inéditas, otras, de modo aislado, fueron parte de alguna publicación previa. En años recientes, Paz ha ido reencontrándose con su propio archivo de imágenes y negativos; imágenes que ha cuidado porque son escenas de personas con muchas de las cuales convivió en la intimidad y quienes expusieron —literal y simbólicamente— su vida *al* y *en* el lente fotográfico.

Para mí, una de las enseñanzas más importantes que se desprenden de la fotografía de Paz Errázuriz es la ética con sus imágenes y sus retratados, especialmente cuando se trata de mujeres víctimas de violencia. Hay un afecto de la fotógrafa en cada retrato, un cuidado en no mostrar todo, en no sobreexponerlas y en ahondar en los submundos; submundos que también habitó Paz en la dictadura; submundos que fueron una marcha, un concierto, una población o un recinto deportivo. El riesgo de Paz en fotografiar y sus deseos estéticos van a contracorriente del sentido autoritario instaurado por un régimen criminal. Las fotos de Paz desbordan empatía y una óptica que enrarece el canon nacionalista. Tal empatía significa *mirar* y *reconocer* al otro *con* y *en* la mirada; significa desarmar la idea de un sujeto unívoco nacionalista y desarticular el sujeto femenino en un periodo que el discurso mariano, de la buena madre se vuelve hegemónico y se encarna en la esposa del dictador.

Es significativo que una de las primeras imágenes que abre el libro *Archivo imperfecto* sea el de una joven mujer trans que exhibe orgullosamente sus pechos desnudos (probablemente conseguidos gracias a implantes de silicona) frente a la cámara, mientras lleva un rollo de papel *confort* en la mano y el vuelto en monedas en la otra; una venus de Milo marginal que exuda libertad y que, a pesar de su pobreza y la muerte de sus compañeras, parece flotar en esos días previos a que Pinochet abando-

nara el palacio presidencial, a inicios del año 1990. En el mismo libro conviven imágenes marianas de mujeres participando en una plegaria a la virgen con la reproducción de imágenes de Sor Teresa de Los Andes para la venta. Son las formas de lo femenino en una dictadura de las armas. Archivos imperfectos, imágenes imperfectas, cuerpos imperfectos y tiempos imperfectos. La joven trans con el papel higiénico es el cuerpo que la mirada hegemónica no quería ver, mujeres trans que eran perseguidas y humilladas por las fuerzas del orden militar y policial. Sus imágenes son momentos y poses que permiten reflexionar y ser testigo de una dictadura marcada en los cuerpos.

La toma del poder por asalto de los militares desencadenó la persecución a artistas, campesinos y profesionales afines a la Unidad Popular. Una joven Paz Errázuriz, que se había formado en Inglaterra en la década de los sesenta, pierde su trabajo como educadora de niños y niñas. De forma autodidacta, Paz se va transformando en fotógrafa en dictadura y es una de las fundadoras de la Asociación de Fo-

tógrafos Independientes, cuyos asociados registraron las primeras resistencias a la dictadura. El libro *Archivo imperfecto* cierra con un capítulo dedicado, precisamente, a las protestas populares durante la dictadura, en la cuales Paz participó y registró a los emergentes movimientos de mujeres, cómo denunciaban la tortura, buscaban a sus desaparecidos y eran reprimidas por la policía. Una emotiva fotografía de una cueca sola del año 1983 en el Teatro Caupolicán cierra este libro. Muchas de estas fotografías eran inéditas y ahora se publican como parte de la memoria compartida de una "fotógrafa archivista", como describe Ángeles Donoso en su ensayo a la primera fotógrafa en recibir el Premio Nacional de Artes Plásticas en Chile (2017).

Sin embargo, las imágenes que revela Paz presentan habitantes de un país que vivía bajo toques de queda, en extrema pobreza, con escasas oportunidades laborales y marcado por el olvido de la masacre producida por la dictadura y por el exterminio de las utopías de la Unidad Popular. Ese país sin memoria es un país dormido.



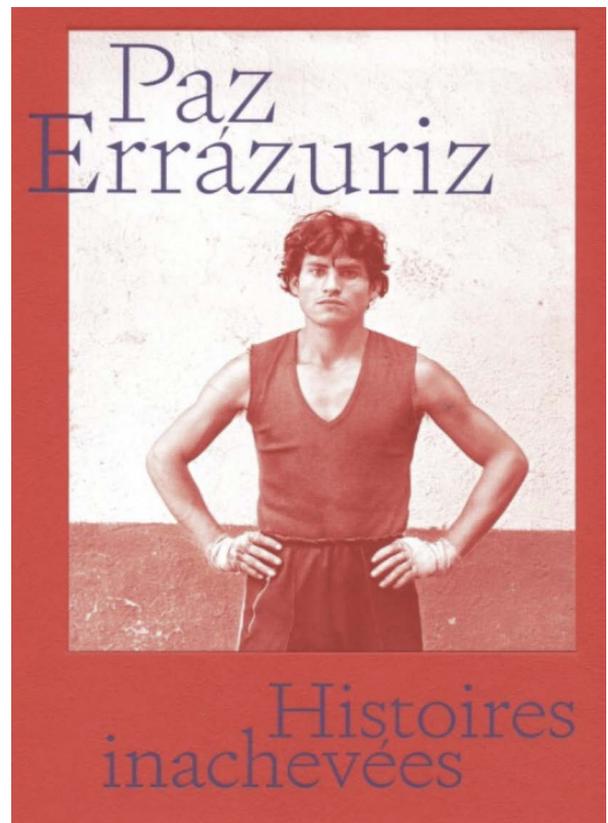
Paz Errázuriz, del libro "Archivo imperfecto". Cortesía de la artista.



Paz Errázuriz, serie "Los dormidos". Cortesía de la artista.

Una de las primeras experimentaciones fotográficas de Paz Errázuriz durante la dictadura se expone en su serie "Los dormidos" (1979-1980). La serie retrata personas durmiendo en la calle, extendidos en el pavimento, durmiendo durante el día, caídos sobre el pavimento por la embriaguez, por el trabajo, por escapar en sueños a la pesadilla de la dictadura. La somnolencia que encarnan estos cuerpos retrata el estado de catástrofe de un país al cual habían extirpado sus utopías. A través de su mirada feminista y díscola, Paz Errázuriz presenta sub-mundos marginados y con los que interpela éticamente a la sociedad.

Una de las fotografías de "Los dormidos" inicia su exposición individual *Histoires Inachevées*, en La Maison de l'Amérique, en París, (septiembre a diciembre de 2023). Se trata, en rigor, de una secuencia de tres fotografías en la que observamos cómo un hombre que viste terno y usa bigote camina por la vereda de una calle, intenta mantener el equilibrio y, finalmente, cae tumbado contra el piso. Es el *black out* de cuerpos abatidos que adornan una ciudad marcada por la muerte.



Histoires Inachevées es una retrospectiva de la obra de Paz montada en el marco de la conmemoración de los 50 años del golpe militar. El montaje incluye proyectos recientes, en fotografías a color, como “Ñuble” (2019) y “Muñecas, frontera Chile-Perú” (2014). En el subsuelo de la *Maison de l’Amérique*, en una sala roja, se expusieron fragmentos de “La manzana de Adán” (1982-1987). En ella, un público francés y latinoamericano se reencontró con imágenes de mujeres trans prostitutas extendidas en su intimidad, a quienes Paz retrató con sus amigas y familiares, quitándoles el estigma de perversidad.

En otras salas, la cámara de Paz Errázuriz recorre paisajes del norte de Chile o de la Patagonia, desde la dictadura hasta el presente. Su serie “Ñuble” es protagonizada por retratos a mujeres privadas de libertad víctimas del narcotráfico. Su extenso oficio de artista visual de medio siglo de trabajo en distintas geografías presenta la relevancia de la fotografía como testimonio de la historia, como la forma de torcer el sentido de la historia a través de una imagen documental que desborda crítica, fantasía y, a veces, un deseo cómplice.

La exposición revela una imagen oculta de un país marcado por el régimen militar que instaura un modelo neoliberal que canta odas al mercado, que redibujó los cuerpos y la visión con el consenso y, a través de una cultura del entretenimiento, prometía un desarrollo económico. Lo que Chile no quería/quiere ver es, precisamente, lo que Paz muestra. Es la pobreza de las mujeres en la población, son las prostitutas trans en “La Jaula” en Talca quienes se extienden como musas en sus camas, como emblemas de la seducción. Es la desviación

de la mirada lo que retrata un Chile al interior de los circos, oficios menores, que buscaban la entretención en tiempos sombríos. Sus imágenes son ventanas de afectos, historias de lo menor, que navegan en la tristeza, como la de los bailarines de su serie “Tango” (1988) en la cual las uñas de una mujer se asoman como garras. Son las noches de la dictadura lo que también nos muestra Paz. La mirada de la fotógrafa es, también, cómo navegan las herederas del pueblo kawésqar en la Patagonia chilena donde Paz realizó un trabajo invaluable de retrato a inicios de la década de los noventa.

Muchas de sus imágenes parecen tomar vida propia, convertirse en figuras míticas de un país afectado por una enfermedad, de un Chile deteriorado, empobrecido y sin libertad de expresión. Las imágenes de Paz que se resisten a cualquier tipo de asimilación en los espacios políticos. Su arte continúa siendo incómodo para las instituciones. Se resiste a ser asimilado y a ser incorporado como moda o signo de mercado. Las fotos de Paz Errázuriz nos llevan indefectiblemente a volver la vista al pasado, a mirarlo cara a cara y a infartarnos con la mirada.

A propósito de su serie *El infarto del alma* (1992-1994), también expuesta en París, donde se retratan a pacientes del psiquiátrico de Putaendo, pienso en el infarto de la memoria, una memoria detenida y dolida en su corazón cuando presenciamos cómo se niega y desvaloriza. Digo el infarto de la memoria para nombrar la perplejidad que ha anudado la conmemoración de los 50 años del Golpe y el ataque que ha vivido el ejercicio de la memoria a través de actos negacionistas de un fascismo neoliberal. ■

Cristeva Cabello es periodista, magíster en Comunicación Política, doctorante en Ciencias Sociales de la Universidad de Chile. Ha realizado pasantías en Nueva York y Madrid. Asistente editorial revista *Comunicación y Medios*. En 2017 publicó el libro *Patrimonio sexual* (Trío Editorial).

El presente velo de la literatura a 50 años del golpe

¿Qué ocurrió con la producción cultural después del golpe militar? ¿Cómo la literatura de la postdictadura abordó la memoria de un pasado con aroma a fusil? Si bien la dictadura se dedicó a censurar y quemar libros, esta columna recoge un variado grupo de libros, de diversos estilos, fundamentales para no olvidar los dolores causados por la dictadura.

Cristóbal Chávez Bravo

Tras el golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973, la dictadura cívico-militar se extendió como un velo que cubrió gran parte de los temas de las producciones culturales arraigadas en Chile. Este manto imaginario, pero asfixiante, se mantiene hasta hoy, a 50 años, como un tópico ineludible. A la literatura le diagnosticaron rápidamente síntomas dictatoriales y, en esta selección sin ínfulas enciclopedistas, se puede partir por las obras del mismo tirano. Augusto Pinochet publicó en 1979 *El día decisivo*, un libro en formato de entrevista — con respuestas mesiánicas— que aborda desde su infancia hasta su dictadura. De su relato podemos destacar cómo salvó a Chile del marxismo. “Señores Generales, la Patria está por sobre nuestras vidas (sic)” reza el epígrafe del libro atribuido al mismo Pinochet. Los diarios del grupo de *El Mercurio* rápidamente lo calificaron de *best seller* y “magnánimo”.

Por esa misma fecha, otros libros abordaron rápidamente la tiranía, pero desde la ficción. *La casa de los espíritus* (1982) de Isabel Allende —autora injustamente minimizada en Chile— narra las cuatro generaciones de la familia Trueba. El desenlace tras el golpe de Estado afecta a la propia familia, cuyo *pater familias* apoyó y celebró el 11

de septiembre. En la ficción podemos contar, también, *Los convidados de piedra* de Jorge Edwards (1978), una obra que cuenta la fiesta de un grupo de burgueses y las epifanías de ellos sobre la Unidad Popular en pleno toque de queda.

La literatura durante los años de represión también sirvió como insumo judicial para los abogados y jueces del futuro frente a la miopía de la justicia de la época. La fallecida periodista Patricia Verdugo construyó un cuerpo investigativo en plena dictadura, compuesto por *André de La Victoria*, *Quemados vivos* y *Los zarpazos del puma*. Aunque estas creaciones zigzaguearon con la censura, se transformaron en los verdaderos *best sellers* de cuneta.

Ya en democracia, el periodismo se curtió de investigaciones sobre lo que ocurrió durante los 17 años de interrupción democrática. Durante la década del 2010, Javier Rebolledo publicó una retahíla de libros en un momento aletargado en estas materias. ¿Para qué seguir ahondando en lo que pasó o dejó de pasar durante la dictadura?, se escuchaba en las redacciones de periódicos. Gracias a sus oídos sordos, Rebolledo desnudó a nuevos cuarteles militares, oficiales, cómplices civiles y al

somnoliento Chile de ese entonces al enfrentar el horror. En *La danza de los cuervos* (2012), Rebolledo se centra en Jorgelino Vergara, *El mocito*, un asistente del torturador y mandamás de la DINA, Manuel Contreras. Vergara sirvió en diferentes operativos para desaparecer personas, entre otros menesteres. Con una memoria privilegiada, Vergara reconstruye con perspicacia el organigrama de los órganos estatales represores de Pinochet.

En obras más recientes luce *Cazar al cazador* (2018), de la periodista y académica de la Universidad de Chile, Pascale Bonnefoy. La reportera desentraña el rol del antepasado de la Policía de Investigaciones, PICH, durante la dictadura y cómo en democracia, en el seno de la misma institución, depuraron a los torturadores que aún integraban sus filas.

La poesía ha construido un corpus de obras relacionadas con la dictadura o que hacen eco de ella, pues varios de los poetas se contaron entre los sobrevivientes de la tortura. Mauricio Redolés, Jorge Montealegre o Raúl Zurita suman versos sobre el vejamen personal. Este último, en la monumental *Zurita* (2011), impregna incluso los olores de la represión y el maltrato, así como lo hizo la diseñadora Pía Montalva en su ensayo *Tejidos blandos* (2013), en el que abordó la tortura política desde la vestimenta de las personas torturadas. La poeta Elvira Hernández en 1991 publicó *La bandera de Chile*, un poemario que circuló diez años antes clandestinamente; de mano en mano iban transitando las copias mimeografiadas. “La bandera de Chile es usada de mordaza/ y por eso seguramente por eso/ nadie dice nada”. En 1980, Hernández fue secuestrada por la policía secreta de Pinochet, experiencia que, aunque no lo aborda directamente en el poemario, quedó impregnada en él.

Pese a que no vivió en el Chile con perfume a fusil, Roberto Bolaño se enteró de las reuniones literarias que celebraban en la casa de Mariana Callejas durante la dictadura, mientras su esposo Michael Townley torturaba opositores al régimen en el sótano de la morada. Con este material presentó *Nocturno de Chile* (2000): “Es la metáfora de un país joven, de un país que no sabe muy bien si es un país o un paisaje”, diría sobre el libro en una entrevista. La novela cuenta los últimos estertores de un cura Opus Dei crítico literario que en su agonía recuerda cuando le enseñó marxismo a Pinochet, su amistad con Neruda y su participación en los talleres literarios en la casa de Vitacura donde funcionaban, también, agentes de la policía secreta.

Más recientemente resalta *La secreta vida literaria de Augusto Pinochet* (2013) del periodista Juan Cristóbal Peña, una crónica que se inmiscuye en los gustos literarios y las entelequias intelectuales del dictador. Este libro narra cómo plagió a su profesor de Academia de Guerra y las vicisitudes del editor de *El día decisivo*. La portada de la primera edición del libro desnuda su contenido: aparece Pinochet leyendo a Gramsci.

Pese a la vasta literatura sobre la dictadura, y que seguirá aflorando por 50 años más con ediciones revisadas o nuevas obras, algunos inescrupulosos inventan textos sobre este periodo que no existieron. A Neruda le acuñan los versos “Nixon, Frei y Pinochet/hasta hoy/ hasta este amargo/mes de septiembre/del año 1973” que habría escrito tras el golpe y antes de su muerte. Jamás los escribió y es una alteración a su poema *Las satrapías de Canto general* (1950) que dice: “Trujillo, Somoza y Carías/ hasta hoy, hasta este amargo/mes de septiembre/ del año 1948”. ■

Cristóbal Chávez Bravo es periodista por la Universidad de Chile, diplomado en Periodismo Cultural y Crítica Literaria en la misma casa de estudios y en Estética y Filosofía en la Universidad Católica. Ha trabajado como corresponsal extranjero para distintas agencias internacionales y ha sido docente en la Escuela de Periodismo de la FCEI.

Se da a conocer al público que se ha autorizado la emisión y circulación de los siguientes diarios y revistas:

DIARIOS

- 1— Debate Universitario (tabloide quincenal)
- 2— El Mercurio
- 3— La Tercera de la Hora
- 4— La Prensa

Lista de diarios y revistas autorizadas para circular

- 4— Corín Tellado
- 5— Disere
- 6— El Campesino
- 7— Ercilla
- 8— Estadio
- 9— Eva
- 10— Historietas Infantiles
- 11— Killer
- 12— Mampato
- 13— Mundo Bomberil
- 14— Paula

- 15— Pepe Antártico
- 16— Poligrama
- 17— Domingo
- 18— Ritmo
- 19— Selecciones del Reader's Digest
- 20— Vanidades
- 21— Vea
- 22— Visión
- 23— Barrabases
- 24— El Musiquero

REVISTAS

- 1— Administración Racional
- 2— Aquí Está
- 3— Condorito



Explosión de *podcast* a 50 años del Golpe: (Re) produciendo memorias sonoras

Escudriñar en el pasado, en sus archivos, en imágenes conocidas —y las no tan conocidas— y en los sonidos de ese anteayer, ha sido un tronco fundamental en la configuración contemporánea de el campo de patrimonio sonoro de la memoria. Este ejercicio de salvaguarda, reconocimiento y re-circulación, en estos 50 años del golpe de Estado, se ha nutrido intensamente del registro radial de los años de la Unidad Popular y de la dictadura.

Juan Enrique Ortega

La conmemoración, diversa, compleja y fragmentada, de los 50 años que han transcurrido desde el golpe de Estado civil militar de 1973, ha inundado el debate público con un amplio abanico de dispositivos mediáticos de contenido. Se trata de algo esperable pues la memoria es uno de los motores más potentes de la narrativa humana. Durante 2023 hemos sido testigos del uso de distintos tipos y soportes mediáticos: especiales de prensa, productos transmedia, documentales, series de televisión y *podcast*. Muchos *podcast*. O producciones sonoras. Seriadas o de episodios únicos. Voz hablada, música, ruido y silencio resignificando imaginarios.

El sonido es una materialidad noble y la comunicación humana se ha servido de él debido a su fidelidad. Su adaptabilidad a diversos lenguajes, significados y sentidos, lo transforma en una herramienta fundamental para las comunidades y sus necesidades de comunicar. La vigencia del lenguaje sonoro ha permitido contar historias, construir narrativas y flujos semánticos que conmuevan e impacten en otros, desde ayer y hasta nuestros días.

La producción de *podcast* —del acrónimo del reproductor portátil de audio digital iPod y *broadcast* o transmisión— se ha puesto rápidamente al servicio de recuperación y reconstrucción de relatos, del relevamiento de enfoques alternativos y de circulación de nuevas miradas. Un siglo de radio en Chile deja una huella indeleble y, además, las plataformas de contenido multimedia actuales han oxigenado e intervenido los relatos sonoros de la vida cotidiana. Las nuevas arenas de prosumidores o de audiencias fragmentadas o de comunidades de nicho —dependiendo de la perspectiva desde la cual las pensemos— reconocen y respetan la producción de campos sonoros complejos, con narrativas desafiantes y modelos vanguardistas de producción y edición.

Escudriñar en el pasado, en sus archivos, en imágenes conocidas —y las no tan conocidas— y en los sonidos de ese anteayer ha sido un tronco fundamental en la configuración contemporánea de un campo de patrimonio sonoro de la memoria. Este ejercicio de salvaguarda, reconocimiento y re-circulación, en estos 50 años del golpe de Estado, se

ha nutrido intensamente del registro radial de los años de la Unidad Popular y de la dictadura. Esto ha implicado re-escuchar y re-conocer cientos de documentos sonoros que han sido rescatados, puestos en valor y socializados en tiempos recientes para alimentar así este patrimonio sonoro de la memoria. El ayer —o el anteayer— vuelve a pasar por el imaginario cotidiano en forma de sonidos, de discursos, de voces, de acordes y de ecos de una época cuya interpretación está y parece que estará siempre en disputa.

Ejemplo de este trabajo de resignificación patrimonial es la publicación del especial “Radios durante la Unidad Popular”, fruto de una investigación liderada por el académico de la Universidad de Chile, Raúl Rodríguez y un equipo de profesionales del proyecto 100añosradio.cl¹, que presenta más de 60 audios inéditos del período, que dan cuenta del rol histórico de la radio, la riqueza del ecosistema de emisoras de aquellos años, los álgidos debates, las estéticas y lenguajes que marcaban el momento.

Las plataformas de distribución de contenido vigentes, análogas y digitales, reconocieron el momento y prepararon lanzamientos, series, investigaciones y programas especiales que apuestan por el sonido, la edición y preparación de relatos de audio, algunos de finísima producción y edición. Plataformas de *streaming* sonoro de alcance tanto internacional como nacional, en asociación con algunas radios con un perfil de servicio público y el aporte de algunas universidades convergen en esta oferta variada de narrativas sonoras.

Lo interesante es poner en evidencia que los formatos radiales clásicos se hibridizan en nuevos cauces de sentido, nuevas duraciones y estructuras de relato hipertextual para emerger en la escena del *podcast*. La dramatización radial, de larga tradición en esta tierra, resurge en producciones como *Historias de Golpe*², de Prisa Media, Museo de la Memoria y ADN Podcast, que, en 32 episodios y con un gran equipo de actores, pone en valor un fino ejercicio de guionizar la investigación documental desde la creación de ficción, sumado a una puesta en escena de primer nivel, abriendo nuevas aproximaciones a los registros de la historia.

La entrevista disputa el reinado del baile, poniéndose al servicio en sus múltiples estilos de la recuperación de miradas, recuerdos y memorias des-

de las voces de las fuentes, llevando a la pulsión sonora, las inflexiones, respiraciones y chasquidos propios del habla. A su lado, el testimonio como herramienta de transmisión de memoria oral en primera persona, también se luce como metodología y estrategias narrativas de este escenario de producciones, como lo demuestran *50 Voces de un Golpe*³, producido por Conversas Comunicaciones. La serie se enfoca en las voces y memorias de 50 mujeres, relevando a la fuente y su relato desde la intimidad. Mientras, producciones como *Testigo 1973-2023*⁴, realizado por radio Universidad de Chile, privilegia la entrevista como un diálogo franco desde el ejercicio clásico de la conversación periodística. Estos son algunos de los muchos ejemplos en los cuales la fuente, el personaje y su voz son la materialidad fundamental de la memoria y el viaje entre el ayer y el hoy.

La mezcla estilística, que recoge géneros documentales e informativos y que propone nuevos lenguajes sonoros, puede escucharse en *El Podcast del Golpe, Memorias de Medio Siglo*⁵, producido por la Facultad de Comunicación e Imagen, y que, en formato de historiografía sonora, recorre los años que van desde 1970 al 2023 con archivos sonoros, entrevistas originales y testimonios. El Documental Sonoro como formato se consolida naturalmente y experimenta la creación tipo *collage* con múltiples archivos y recursos auditivos. En ese registro se ubica también, *Proyecto 50*⁶ una iniciativa de Democracia en LSD, Radio Universidad de Chile, VioDemos, COES y Factor Crítico. *Proyecto 50* apostó por el boletín radial como estructura principal para plasmar un relato histórico que peina la cobertura de dos diarios, *El Mercurio* y *El Siglo*, para visualizar, a través de los principales titulares noticiosos, los 50 días previos y los 50 posteriores al 11 de septiembre. El proyecto devela a la prensa como un documento fundamental del impacto del golpe de Estado en la democracia y el país. La investigación periodística, y la materialidad mediática como soporte para nuevos flujos de sentido, son parte fundamental de este tipo de producciones.

Producciones como *Algunos me decían Goebbels*⁷, de Anfibia Podcast y el departamento de periodismo de la Universidad Alberto Hurtado, dan cuenta, en tanto, que el podcast se adapta a lecturas y producciones transmediales en las cuales la producción sonora complementa o realza, también,

unidades narrativas mayores. Este trabajo de rescate sonoro perfila a Álvaro Puga, un enigmático personaje civil quien fuera encargado de prensa de la dictadura, con un rol clave en la elaboración de escenarios comunicacionales, la redacción de bandos, noticias y montajes, así como la producción simbólica y puesta en escena del régimen. La figura del relator como voz estructurante de una historia que se apoya en sonidos, en la misma voz de Puga, con sus *backgrounds* sonoros-musicales, emerge como práctica común en muchos de los trabajos producidos con motivo de los 50 años del golpe y que acá revisamos. En muchos casos la historia habla por sí sola.

En éstos y otros *podcast* que han destacado en este momento, se visibiliza un justo y necesario afán de experimentación de las formas del relato; una búsqueda intensa e intencionada por abrir y mezclar los géneros del periodismo y de las narrativas orales contemporáneas, y también aquellas con una gota de nostalgia. Intentos de experimentación que siempre serán beneficiosos para complejizar la configuración de la opinión pública y del ejercicio informativo profesional que ha perdido credibilidad en general en años recientes. Estos esfuerzos de experimentación sonora y transmedial, abren caminos para recuperar en parte dicha confianza en la producción informativa y noticiosa. Nos recuerda que para las sociedades la narración de historias no depende exclusivamente del lenguaje audiovisual y que el sonido por sí mismo, sigue siendo central.

Cuando la práctica creativa se pone al servicio de la producción periodística, en contextos de recuperación y resignificación de la memoria, el lenguaje sonoro vuelve a lucirse por su plasticidad y capacidad de profundizar en la experiencia de apropiación de las audiencias, en especial de las nuevas generaciones. La herencia del radioteatro, del debate radial del siglo XX, de los reportajes de las radios públicas alrededor del mundo, de la cer-

canía de la radio educativa de América Latina y de la nutrida batería de recursos auditivos heredados o tomados prestados del radioarte, convergen en estas apuestas informativas que tienden puentes necesarios con otros soportes y se proyectan transmedialmente en la esfera virtual.

Se pone sobre la mesa, otra vez, el valor del archivo, del documento sonoro, de la grabación, del recorte de audio de una transmisión radial; pero, también, el valor que tiene la voz del presente, la fuente de a pie, la mirada anónima que, muchas veces, no fue parte de la construcción de los relatos oficiales. Este conjunto de creaciones no son las únicas, pero dan cuenta de algunos de los registros que pusieron de relieve la importancia de la sonoridad en la construcción de memoria, en la producción informativa y noticiosa, en el enriquecimiento de enfoques transmediales en una coyuntura donde el periodismo y la producción de contenidos se enfrentan a diversos desafíos. ■

Notas

1. <https://xn--100aosradio-4db.cl/>
2. <https://historiasdegolpe.cl/>
3. <https://open.spotify.com/show/36C5mhxpvFyu6vSiYKQPiT?si=9855cfb1169f4b24&nd=1>
4. <https://radio.uchile.cl/50-anos-del-golpe-educacion-para-la-democracia/>
5. <https://radiojgm.uchile.cl/a-50-anos-del-golpe-se-estrena-el-podcast-del-golpe-memorias-de-medio-siglo/>. Ver texto de Dino Pancani en este mismo número especial.
6. <https://proyecto50.transistor.fm/>
7. <https://podcast.revistaanfibia.com/algunos-medecian-goebbels/>

Juan Enrique Ortega es periodista y Magíster en Comunicación Social, Profesor Asistente, Universidad de Chile y coordinador la radio Juan Gómez Millas de la Facultad de Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile.



El *podcast* del golpe: la sonoridad de las memorias de medio siglo

En "El Podcast del Golpe: memorias de medio siglo" no se separó forma y contenido, se hicieron indisolubles. La preproducción del podcast comenzó un año antes de "la puesta en el aire" y, al poco andar del trabajo, constatamos que el golpe de Estado se relataría sonoramente por varias comunidades y por la industria radiofónica. Por ende, buscamos alternativas para encontrar el tono que nos permitiera decir lo que queríamos, emitir una mixtura comunicativa informativa y didáctica, bella y emotiva.

Dino Pancani C.

Leonardo Cáceres, ex jefe de prensa de radio de Radio Magallanes, recuerda¹ que tras los primeros bombardeos a la Moneda, el presidente Salvador Allende llamó por teléfono a la radio y pronunció su último discurso. Minutos después, la emisora fue silenciada y un puñado de sus trabajadores hizo copias de la alocución y las sacó de la oficina de la radio ubicada en calle Estado, a pocas cuadras del palacio de gobierno en pleno centro de Santiago. Con ese gesto permitieron al mundo conocer uno de los grandes discursos pronunciados por un político y valorar, en toda su inmensidad, la decisión del presidente de la República.

Este gesto visionario del equipo de trabajadores de la radio tenía como precedente que, desde la madrugada del 11 de septiembre de 1973, radioemisoras y sus antenas fueron atacadas por tropas golpistas, la Fuerza Aérea denominó esos atentados

"Operación Silencio". Así le sucedió a las radios Limache, Porteña, Corporación, Luis Emilio Recabarren y Portales, entre otras, cuyas plantas de transmisión y sus antenas repetidoras fueron derribadas. Había que acallar las voces democráticas y uniformar los sonidos golpistas emitidos, principalmente, a través de radio Agricultura de propiedad de la Sociedad Nacional de Agricultura (SNA).

El silenciamiento de radio Magallanes simboliza el golpe a la prensa que la dictadura propinó desde su instalación: periodistas y trabajadores de medios asesinados/os, encarcelados/os, exiliados/os, clausura de medios de comunicación y confiscación de su infraestructura y sus equipos, así como censura previa, fueron parte del repertorio contra la libertad de prensa y las violaciones a los derechos humanos.

Tres años después grupos de periodistas y comunicadoras/es se las ingeniaron para abrir canales de información, fundamentales para la resistencia a la dictadura civil y militar y aportar al retorno a la democracia. Prensa impresa, audiovisual y radial fueron artífices en decir lo que estaba prohibido, denunciar las violaciones a los derechos humanos, darle “voz a los sin voz”, como rezaba el lema de una emisora insigne del período: Radio Chilena.

La radio como medio tecnológico tiene la posibilidad de alcanzar todos los rincones del país, de resaltar su inmediatez, diversificar los modos de comunicar y, desde su sencillez comunicativa, redundar en su credibilidad.

A cincuenta años del golpe civil y militar, la propiedad de las radioemisoras está concentrada en consorcios trasnacionales y nacionales cuya viabilidad financiera se sostiene sobre la base de la publicidad de empresas privadas y, en menor medida, del avisaje del Estado. Este diagnóstico se actualizó en el Informe *Más amplitud, más voces, más democracia: aportes para las comunicaciones del Chile que viene*, entregado al gobierno de Chile en enero del 2023 por tres universidades estatales.

Como un modo de corregir parcialmente esta anomalía democrática diversas comunidades construyeron piezas sonoras que dan cuenta de reflexiones y mensajes sobre la tragedia de 1973, las cuales no se ajustan al relato oficial y no son consideradas por los medios de comunicación masiva. En ese marco, un grupo de académicas/os de la Facultad de Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile creó y produjo *El podcast del Golpe: memorias de medio siglo²*, obra sonora que utilizó la estructura “sanitizada” del llamado periodismo objetivo, es decir, se adaptó a acontecimientos verificables e hizo una limpieza aparente de toda subjetividad que rodea a los acontecimientos, dejándole la interpretación a las fuentes y a la estructura narrativa de la información entregada.

La utilización de este subterfugio, característico de *El Mercurio* y *La Tercera*, dejó al descubierto el ilusionismo propuesto: evitamos los adjetivos y elegimos fuentes, archivos y acontecimientos que contextualizaran nuestra hipótesis y adoptamos una posición editorial que no oculta nuestro punto de vista. ¿Dijimos las verdades? Sin ninguna duda: todo es verificable. Sin embargo, no quisimos ha-

cer magia, no quisimos ocultar desde dónde hablábamos, qué opinión teníamos de los hechos, qué juicio resaltamos en torno a las violaciones a los derechos humanos ni, tampoco, las responsabilidades que las diferentes instituciones y personas tienen sobre esos hechos.

¿Qué hicimos?

De acuerdo con la hibridez periodística contemporánea, presentamos al auditor un lenguaje radiofónico, rico y virtuoso, puesto al servicio de un tema conocido y coyuntural producto de la conmemoración de los cincuenta años. Apostamos al *qué y cómo* contar el proceso de la Unidad Popular, la dictadura y los gobiernos democráticos posteriores. Hicimos una selección de temas en donde lo que no se consideró también habla de nuestra posición en torno a la hipótesis que pronunciamos a través de los doce capítulos emitidos: Dejamos fuera lo que nos parecía irrelevante y de escaso valor contextual en torno a la sedición en contra del gobierno de la Unidad Popular, la destrucción democrática que hizo la dictadura y los cambios que introdujo posteriormente. Dejamos afuera de la obra acontecimientos que no tergiversan los hechos narrados, pero sí permiten que otros elementos, informaciones, personajes, adquieran importancia en el relato.

Elegimos construir una obra sonora en donde las fuentes aparecieran sólo con el nombre de pila, las desprendimos de su autoridad simbólica y/o concreta, dejamos los testimonios simétricos, les permitimos sonar en sus lugares de grabación pues no hubo grabación de estudio, fueron destacadas las palabras con las imperfecciones de sus ambientes, su tono y su entorno sonoro.

A las fuentes consultadas se les pidió que la respuesta tuviese un tiempo de duración breve y nos comprometimos a adecuar el guion a esa opinión. ¿Podía ser espontánea la respuesta? Por supuesto. Y también podía ser ensayada.

Juntamos voces vivas y subalternas, y les dimos sonidos y sentidos: las voces hegemónicas están presentes en los archivos de audio.

El trabajo investigativo sonoro permitió encontrar archivos que transmitían el sonido de la época, la

traían al presente, la vinculaban con la coyuntura y sus actuales portavoces, daban continuidad al discurso del periodo y le agregaban matices, énfasis, verosimilitud.

La voz de las y los locutores se usó como recurso estrictamente de continuidad, no se quiso mediar los hechos con las interpretaciones, lo cual no significaba eludir calificar de sedicioso a un militar que, días antes de encabezar un golpe de Estado, juró lealtad a su superior jerárquico, el presidente de la república.

En *El Podcast del Golpe: memorias de medio siglo* no se separó forma y contenido, se hicieron indisolubles. La preproducción del *podcast* comenzó un año antes de “la puesta en el aire” y, al poco andar del trabajo, constatamos que el golpe de Estado se relataría sonoramente por varias comunidades y por la industria radiofónica. Por ende, buscamos alternativas para encontrar el tono que nos permitiera decir lo que queríamos, emitir una mixtura comunicativa informativa y didáctica, bella y emotiva.

Nos alejamos de una aparente visión binaria: izquierda/derecha; Allende/Pinochet; orden público/violaciones a los derechos humanos o víctima/victimario, dimos paso a un género de autor que, fijados por la palabra, puso al centro el sonido y el ruido para provocar una historia sinuosa, entendible, pero compleja. Son sonidos y ruidos que informan, contextualizan y emiten opinión. El peso de su justificación está en la palabra que le antecede o le sucede.

Construimos una estructura narrativa cronológica, que se altera de acuerdo al valor que se le otorga al acontecimiento y en función de utilizar elipsis que permitieran suprimir acontecimientos, siempre con el resguardo de no alterar la linealidad temporal del guion.

Los acontecimientos relatados se verificaron a través de fuentes primarias y/o secundarias, de testimonios de actores y actrices de la época, de profesionales y académicos. Este proceso fue reforzado, cuando correspondía, por la revisión de las sentencias judiciales a firme.

Nuevas voces les llamamos pues, al ser no masivas, eran o siguen siendo desconocidas, relevándolas y dándoles el protagonismo que tuvieron y

tienen. Estas voces fueron acompañadas de voces “hegemónicas” que proveyeron contexto, verosimilitud y credibilidad a posiciones de colectivos. Como hilo conductor asumimos las violaciones a los derechos humanos cometidas en dictadura, prácticas cuyos efectos traspasan generaciones y se intensifican ante la ausencia de verdad, justicia y reparación.

En definitiva, tuvimos una idea, desarrollamos una investigación, recolectamos sonidos y ruidos y también silencios, pusimos palabras y emitimos un discurso a través de un formato que democratiza la producción de contenidos de audio pues su producción la hace accesible y barata y está disponible para su escucha gratuita y descargable para que sea reproducida por otras radioemisoras a lo largo de Chile, tal como ocurrió.

En efecto, producir una serie sonora no significa que se escuche. Una obra terminada es la mitad del proceso. El desafío siguiente es que, aquellas personas que sentíamos que no tenían acceso a una diversidad de voces, pudieran escucharnos.

Elegimos como principales canales de difusión la radio por aire de la Universidad de Chile, la radio JGM, emisora digital de la escuela de periodismo y algunas plataformas, tales como Spotify. Para fines del mes de septiembre de 2023, la serie contabilizaba más de 13.000 reproducciones en esa plataforma.

Este número de visitas es más que aceptable para el equipo detrás de la serie sonora: las profesoras Ana María Castillo y Carolina Trejo y los profesores Juan Enrique Ortega y Dino Pancani, de la Escuela de Periodismo de la Universidad de Chile. La obra logra instalarse y transformarse en un material que responde a una coyuntura, como la conmemoración de los 50 años del golpe de Estado, pero también produce un material que queda en repositorios abiertos, registrando sonoramente una memoria sobre estas cinco décadas, como un insumo formativo, como un punto de vista sobre una tragedia, que se propone contribuir a visibilizar la brutalidad de una dictadura y sus consecuencias en la convivencia democrática, a colaborar en promover que no se repitan y destacar los valores que el Estado debe construir desde la escuela, los medios de comunicación masiva y la formación profesional en comunicaciones. ■

Notas

1. "Mi 11 de septiembre: 24 periodistas relatan su vivencia" (Lom, 2023). <https://podcast.revistaanfibia.com/algunos-me-decian-goebbels/>
2. Se transmitió en el dial de radio Universidad de Chile y en sus plataformas, así como también en Spotify. Está disponible en la plataforma Speaker <https://www.speaker.com/show/podcast-del-golpe-memoria-de-medio-siglo>

Foto: Afiche promocional del podcast.

ESCÚCHALO POR:



EL PODCAST DEL GOLPE: MEMORIAS DE MEDIO SIGLO

SERIE SONORA PRODUCIDA
POR LA FACULTAD DE COMUNICACIÓN E IMAGEN
DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE

CAPÍTULOS

1. 1970 - 1972 - LA SEDICIÓN DE LOS PODEROSOS
2. 1972 - 1973 - GOLPE DE ESTADO
3. 1974 - 1978 - PERSECUCIÓN Y RESISTENCIA
4. 1979 - 1983 - LAS PRIMERAS PROTESTAS
5. 1984 - 1988 - LOS AÑOS DECISIVOS
6. 1989 - 1993 - LA TRANSICIÓN CÁNDIDA
7. 1994 - 1998 - LA PÁGINA NO SE DA VUELTA
8. 1999 - 2003 - NUEVO SIGLO, VIEJO MODELO
9. 2004 - 2009 - EL PUEBLO VUELVE A SER EL PUEBLO
10. 2010 - 2013 - ALLENDE Y MÁS ALLENDE
11. 2014 - 2018 - ESTALLIDOS Y PANDEMIAS
12. 2019 - 2023 - CIERRE DE APERTURA

Organiza:  FACULTAD DE
COMUNICACIÓN
E IMAGEN
UNIVERSIDAD DE CHILE

 70 años
ESCUELA DE
PERIODISMO
FCEI UCHILE

*Compromiso
verdad y ética*

 UNIVERSIDAD
DE CHILE

A 50 AÑOS DEL GOLPE:
EDUCACIÓN PARA
LA DEMOCRACIA

Apoya:



FCEI UCHILE
DIRECCIÓN DE
EXTENSIÓN Y
COMUNICACIONES

Dino Pancani Corvalán es profesor de la Facultad de Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile, ex director de la Escuela de Periodismo y actual senador de la casa de estudios. Es periodista y doctor en Estudios Americanos del Instituto de Estudios Avanzados de la Universidad de Santiago. Es autor de varios libros, los últimos dos son "Redacción Impura: periodismo de opinión" y "Cuando te diga no soy primavera: G80 la generación que derrotó a Pinochet".

Reseña de autores

Colaboraron en este número especial:

- **Lorena Antezana Barrios** es Doctora en Información y Comunicación y Profesora Asociada en la Facultad de Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile. Directora del Núcleo de Investigación en Televisión y Sociedad (NITSChile).
Español (SONODOC). Creador, investigador y capacitador en radio y narrativas sonoras. Autor de libros y artículos sobre comunicación.
- **Patricio Jara** es periodista y licenciado en Comunicación. Ha desempeñado la docencia en varias instituciones de educación superior como la Pontificia Universidad Católica de Chile, Universidad Diego Portales, Universidad del Desarrollo. En la Facultad de Comunicación e Imagen imparte los cursos de Lenguaje Escrito y Redacción, los talleres de Periodismo Narrativo y de Creación Literaria
- **Cristóbal Chávez Bravo** es periodista por la Universidad de Chile, diplomado en Periodismo Cultural y Crítica Literaria en la misma casa de estudios y en Estética y Filosofía en la Universidad Católica. Ha trabajado como corresponsal extranjero para distintas agencias internacionales, ha sido docente en la Escuela de Periodismo de la FCEI.
- **Juan Enrique Ortega** es periodista y Magíster en Comunicación Social, Profesor Asistente de la Universidad de Chile y coordinador radio Juan Gómez Millas, Facultad de Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile.
- **Cristeva Cabello** es periodista, magíster en Comunicación Política, doctorante en Ciencias Sociales de la Universidad de Chile. Ha realizado pasantías en la New York University y la Universidad Complutense de Madrid. Asistente editorial de la revista *Comunicación y Medios*. En 2017 publicó el libro *Patrimonio sexual* (Trío Editorial).
- **Dino Pancani Corvalán** es Profesor Asistente de la Facultad de Comunicación e Imagen, de la Universidad de Chile, ex director de la Escuela de Periodismo y actual senador de la casa de estudios. Es periodista y doctor en Estudios Americanos del Instituto IDEA de la Universidad de Santiago, es autor de varios libros, los últimos dos son "*Redacción Impura: periodismo de opinión*" y "*Cuando te diga no soy primavera: G80 la generación que derrotó a Pinochet*".
- **Catalina Donoso Pinto** es Profesora Asistente de la Facultad de Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile. Su labor como docente e investigadora se enfoca en el campo de los estudios de la imagen, el cine documental y los diálogos entre cine, teatro y literatura.
- **Ximena Póo** es Doctora en Estudios Latinoamericanos, Magíster de Relaciones Internacionales y Comunicación, periodista
- **Francisco Godínez Galay** es licenciado en Comunicación (UBA). Director del Centro de Producciones Radiofónicas. Miembro fundador del Foro de Documental Sonoro en

y licenciada en Comunicación Social. Profesora Asociada de la Facultad de Comunicación e Imagen y Coordinadora Académica de la Cátedra de Racismos y Migraciones Contemporáneas de la Universidad de Chile. Es, también, coordinadora del Grupo de Trabajo "Comunicación y Ciudad" de la Asociación Latinoamericana de Investigadores en Comunicación (ALAIIC).

- **Victoria Ramírez** es periodista y escritora, Magíster en Literatura de la Universidad de Chile. Ha publicado *Magnolios* (2019) y *Teoría del polen* (2021), en Chile y Argentina. Ha sido becaria de la residencia Macdowell y de la Fundación Pablo Neruda. Como investigadora se ha especializado en las áreas de literatura y cine chileno.
- **Loreto Rebolledo** es Decana de la Facultad de Comunicación e Imagen. Es periodista, antropóloga y tiene un Magíster en Historia Andina (Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales de Ecuador) y es Doctora en Historia por la Universidad de Barcelona. Es Profesora Titular de la Facultad de Comunicación e Imagen y académica del Centro de Estudios de Género (CIEG) de la Facultad de Sociales de la Universidad de Chile, del cual es cofundadora.
- **Raúl Rodríguez Ortiz** es Profesor Asistente de la Facultad de Comunicación e Imagen. Doctorando 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).

- **Claudio Salinas Muñoz** es Profesor Asociado de la Facultad de Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile. Doctor en Estudios Latinoamericanos. Es autor del libro *La modernidad sucia, Melodrama y experiencia en el cine argentino y colombiano reciente* (Ceibo, 2015). Es coautor de *Un cine-repúblico* (2021), entre otros.
- **Hans Stange** es Profesor Asistente en la Universidad de Chile. Es coautor o coeditor de los libros *Un cine re-público* (Cuarto Propio, 2021), *La impostura crítica* (Comunicación Social, 2019), *La mirada obediente* (Universitaria, 2017), *La butaca de los comunes* (Cuarto Propio, 2013), entre otros.
- **Ignacio del Valle-Dávila** es Profesor del posgrado en Multimedia de la Universidad Estadual de Campinas (Brasil). Posee un doctorado en cine y un máster en artes del espectáculo, por la Universidad de Toulouse (Francia). Publicó los libros *Cámaras en Trance* (2014) y *Le Nouveau Cinéma Latino-américain* (2015).



Foto: Ferrán Vergara.





www.comunicacionymedios.uchile.cl

