
La cámara que tiembla: sobre el bombardeo al Palacio de La Moneda y algunas imágenes que nos mueven

Elizabeth Ramírez-Soto
Escuela de Cine de San Francisco State University

RESUMEN. Mientras las icónicas imágenes del bombardeo al Palacio de La Moneda el 11 de septiembre de 1973 han sido incesantemente reproducidas y revisitadas en películas de ficción y de carácter documental, hasta el punto de convertirse en una suerte de « carga de representación » con la cual el cine chileno debe lidiar, existen otras imágenes de aquel día que han sido escasamente vistas. Este artículo busca reflexionar sobre el poder afectivo de las imágenes de archivo a partir del material bruto capturado el mismo día del golpe de estado por el periodista Juan Ángel Torti, quien donó su registro a la Cineteca Nacional de Chile en 2010 y cuyos trece minutos de duración son reproducidos íntegramente en el documental de escuela *La conciencia de golpe* (Manlio Helena-Urzúa, 2009, 45min). El artículo plantea que, debido a la distancia asumida por la cámara temblorosa de Torti, a su impresionante elipsis – la ausencia de La Moneda en llamas y del día después del bombardeo – y a sus cualidades materiales (16mm, color, sin sonido), las imágenes tomadas el 11, 13 y 14 de septiembre carecen virtualmente de información, pero constituyen hoy una experiencia profundamente afectiva del pasado.

PALABRAS CLAVE: documental; memoria; archivo; golpe de estado en Chile; dictadura

ABSTRACT. While the iconic images of the bombardment of La Moneda Palace on September 11, 1973 have been relentlessly reproduced and revisited in fiction and non-fiction film, to the point they have become the “burden of representation” of Chilean cinema, there are other images from that day that have been scarcely seen. This article seeks to reflect about the affective dimension of archival images, looking at the “raw” footage registered by the journalist Juan Ángel Torti the same day of the military *coup*. Torti donated his piece to the Cineteca Nacional de Chile in 2010 and its 13min. length are reproduced entirely in *La conciencia de golpe* (Manlio Helena-Urzúa, 2009, 45min.) a documentary made by a film student. The article suggests that due to the distance

inscribed in Torti's footage by the shaking camera, the impressive ellipsis of the document (notably, the absence of La Moneda in flames and the lack of images for the day after the bombardment) – as well its material qualities (16mm, color, no sound), this footage provides little information, yet constitutes today a profoundly affective experience of the past.

KEYWORDS: Documentary; Memory; Archive; Military Coup in Chile; Dictatorship

La elección democrática de un presidente marxista en un país del cono sur, junto a las particularidades de la vía chilena al socialismo liderada por Salvador Allende (1970–1973) y su violento fin, hicieron que una enorme parte de la comunidad internacional siguiera de cerca lo que sucedía en Chile a principios de los setenta. Para algunos historiadores, una de las razones por las que el golpe de estado chileno ocurrido el 11 de septiembre de 1973 impactó tan profundamente en el exterior fue la amplia circulación que tuvieron las espectaculares imágenes del bombardeo al Palacio de La Moneda y de los acontecimientos que le sucedieron en diversos medios de comunicación alrededor del mundo. Según el historiador británico Alan Angell, por ejemplo, la circulación de estas imágenes brutales en periódicos y pantallas de televisión del globo, otorgaron a dicho evento el extraño privilegio de ser, probablemente, el primer golpe de estado televisado. De este modo y « Aun en países geográficamente más remotos que Chile, social y culturalmente, dichas imágenes llevaron directamente a los hogares una visión de lo que estaba ocurriendo en Chile el 11 de septiembre y después de este » (Angell, 2013: 59).

En efecto, como han profundizado estudios recientes, el interés internacional por registrar y comprender el proceso chileno de la vía chilena al socialismo fue anterior al 11 de septiembre y continuó incluso después del golpe, con equipos de filmación europeos, entre ellos alemanes y franceses, informando y denunciando los hechos que siguieron al derrocamiento de Allende (Villaruel y Mardones, 2012: 131-142; Bossay, 2014: 109-112; Amaral, 2015; 2017). Para Claudia Bossay, la Unidad Popular podría caracterizarse por una « obsesión » por registrar, fenómeno al que denomina como *hyper-recording* (Bossay, 2014: 110). Explica la autora que diversos factores facilitaron dicho fervor por la imagen (principalmente documental, por cierto), tales como la rápida comprensión de la función del cine como herramienta política, el activismo de los cineastas chilenos, y la presencia de los diversos equipos periodísticos y de filmación extranjeros, todos elementos que configuraron dicha « obsesión [que] posibilitó la gran cantidad de imágenes – tanto de ficción como de no ficción – de televisión, fotografía y cine que se generaron en esos años » (Bossay, 2014: 110).

Por estas razones, el caso chileno ha quedado meticulosamente documentado y sus figuraciones de la atrocidad son abundantes. De este modo, el evento original – el bombardeo a La Moneda que señala el golpe de estado – es una suerte de directo anverso de otro histórico bombardeo, el de Guernica, el cual ha inspirado la publicación de este dossier sobre « la imagen ausente ». Como señala Nancy Berthier, del violento ataque a la ciudad ocurrido en 1937

no quedaron registradas más que sus ruinas; el evento, por lo tanto, sucedió en un estricto « fuera de campo » de representación (Berthier, 2008: 31). Por ende, según la autora, serían las imágenes de las consecuencias del ataque (los restos, la destrucción), pero no las del acontecimiento en sí – ausentes, sin representación fotográfica inmediata –, las que evocarían la dimensión de la atrocidad causada (Berthier, 2008: 31). Por el contrario, el *hyper-recording* del golpe militar chileno produjo la existencia de un extenso repertorio de imágenes del bombardeo a La Moneda y al menos de los comienzos de la violencia que caracterizaría la dictadura militar de Augusto Pinochet.

Sin embargo, a pesar de la diversidad de estas imágenes, los discursos sobre el pasado reciente del país han insistido con porfía a lo largo de las décadas en la misma secuencia: la escena en blanco y negro de los Hawker Hunter atacando La Moneda, tal y como aparecen en la famosa trilogía *La batalla de Chile* de Patricio Guzmán y el Equipo Tercer Año (1975–1979). Dicha secuencia es el resultado del montaje entre imágenes capturadas desde un baño por el cineasta y montajista Pedro Chaskel (quien editó la trilogía en su exilio cubano) y las tomas registradas desde el Hotel Carrera por parte del equipo alemán proveniente de la República Democrática Alemana, liderados por Walter Heynowski y Gerhard Scheumann del estudio H&S, específicamente, el camarógrafo Peter Hellmich y el sonidista Manfred Berger¹.

He señalado en otro lugar que a partir del golpe de estado se vuelve evidente que el cine chileno tendrá que soportar el peso de ser lo que el cineasta Raúl Ruiz llamó « el ejemplo simbólico de la crisis de la política universal » (Ranvaud, 1979: 16) refiriéndose a los fracasos de los proyectos socialistas y a sus efectos en el cine político en general (Ramírez-Soto, 2019)². Por consiguiente, sostengo que la pregunta que ha acechado al documental chileno contemporáneo puede plantearse en estos términos: « ¿Cómo lidiar con esta *carga de representación*? O, en otras palabras, ¿cómo lidiar con La Moneda en llamas? » (*ibíd.*).

La reproducción incesante de dichas imágenes en numerosas producciones cinematográficas y televisivas, ya sea de carácter documental o de ficción, así como también en publicaciones escritas, ha provocado que dicha secuencia haya perdido de alguna manera « su densidad histórica » (Barros, 2016: 129). Este artículo se enfoca en un registro del periodista Juan Ángel Torti capturado el mismo 11 de septiembre y los días subsiguientes, pero que, a diferencia de las imágenes ya comentadas, ha sido escasamente visionado y utilizado como material de archivo en documentales contemporáneos que reflexionan sobre el pasado dictatorial. Propongo que si la reproducción incesante de las imágenes del bombardeo del 11 de septiembre de 1973 ha logrado que este evento pierda su intensidad, las imágenes de Torti pueden contribuir a devolverle la densidad histórica y afectiva. Para comprender el valor afectivo de este material de archivo es preciso analizar la tardía circulación de estas imágenes y su

1 Para detalles sobre el registro filmado por el equipo de H&S y el metraje de Chaskel, ver especialmente Villarroel y Mardones (2012: 139-140).

2 Las traducciones del inglés han sido realizadas por la autora.

función en el documental de escuela *La conciencia de golpe* (Manlio Helena-Urzúa, 2009, 45 min.) que tiene como objetivo central precisamente la *revelación* de estas imágenes de archivo y el *descubrimiento* actual de dicho material por los espectadores. Por ende, el siguiente estudio de las imágenes de Torti oscilará entre el análisis de las imágenes originales y su puesta en escena contemporánea por el documental de Helena-Urzúa.

El material en cuestión corresponde a un registro bruto, sin editar, a color y sin sonido, filmado por Torti durante los días 11, 13 y 14 de septiembre de 1973 con una cámara Paillard-Bolex de 16mm. En los poco más de trece minutos de metraje, se documentan desde el techo de una fábrica los aviones Hawker Hunter sobrevolando Santiago el día del golpe, el humo que cubrió el cielo de la ciudad y la gente atravesando rápidamente las calles vigiladas. Dos días después, las imágenes registran La Moneda convertida en ruinas, los escombros de la Universidad Técnica del Estado (UTE, actualmente Universidad de Santiago de Chile), también violentamente atacada, y escenas de la vida cotidiana de la ciudad ocupada por los militares. Aunque dicho material de cámara circula en diversas plataformas en línea como *Registro 11 de septiembre*³, el título obstruye el valor afectivo de aquello que el documento captura y a la vez omite. Este artículo plantea que, debido a la distancia asumida por la cámara temblorosa de Torti, a su impresionante elipsis – la ausencia de La Moneda en llamas y del día después del bombardeo – y a sus cualidades materiales (16mm, color, sin sonido), este registro carece virtualmente de información, pero constituye hoy una experiencia profundamente afectiva del pasado⁴.

El material fue donado por el mismo Juan Ángel Torti en 2009 al Museo de la Memoria y de los Derechos Humanos y en 2010 a la Cineteca Nacional de Chile, dos instituciones que han comenzado a recuperar los fragmentos audiovisuales del pasado reciente del país dispersos alrededor del mundo. Anteriormente, Torti, quien residió varios años en Francia trabajando como periodista para la agencia France-Presse, había facilitado sus imágenes a un estudiante de cine de la Universidad París VIII, Manlio Helena-Urzúa, quien no solo las incluiría en su documental titulado *La conciencia de golpe*⁵, sino que construiría su narración alrededor de la revelación misma de dicho material. Me interesa indicar que la circulación del registro de Torti apunta a varias de las características del abundante material de archivo audiovisual relacionado con la dictadura chilena: en primer lugar, a su extraordinaria dispersión a causa del exilio; segundo, a su descubrimiento por nuevas generaciones de realizadores o de investigadores de cine, cuyo empeño individual antecede muchas veces el de las instituciones; tercero, a su frágil y precario estatus en el *archivo* (guardados

3 Disponible en línea en las plataformas de la Cineteca Nacional de Chile <http://www.ccplm.cl/sitio/registro-11-de-septiembre/> y del Archivo Patrimonial de la Universidad de Santiago de Chile, <http://archivopatrimonial.usach.cl/audiovisual/registro-11-de-septiembre-juan-angel-torti>

4 Mi lectura sobre la dimensión afectiva de este material está influenciada por el « giro afectivo » en los estudios de cine, y especialmente, por el trabajo desarrollado por Laura Marks en *The Skin of the Film* (2000) y *Touch* (2002), además del trabajo más reciente de Jaimie Baron, *The Archive Effect* (2014) sobre el documento de archivo como experiencia del pasado.

5 Disponible en línea <http://cinechile.cl/pelicula-2700>

muchas veces en armarios y bodegas de sus propios realizadores o productores, en formatos obsoletos); y por último, a su paulatina accesibilidad debido al desarrollo de tecnologías y plataformas digitales, y también a los esfuerzos siempre insuficientes de las instituciones por rescatarlo.

Desgraciadamente, al igual que muchas otras figuras clave en la historia audiovisual del país, el nombre de Juan Ángel Torti ha sido prácticamente relegado al olvido. Pionero de la televisión chilena, su rol fundacional en la gestación de dicho medio ha quedado plasmado en su breve libro narrado en primera persona titulado *Televisión chilena: sus primeros pasos (1959-1973)* (2005). Con estudios de dirección y producción de televisión en Estados Unidos y Europa (incluyendo la desaparecida *Office de Radiodiffusion- Télévision Française, ORTF*, en Francia), participó en la creación de los primeros canales de televisión chilenos, y durante la Unidad Popular se encontraba trabajando como Jefe de Producción en el Canal 9 de la Universidad de Chile (cargo que ya había desempeñado anteriormente en la década de los sesenta bajo la dirección del cineasta Helvio Soto). Como relata en sus memorias, el caos que invadía virtualmente todas las esferas de la vida chilena también se había apoderado del canal de televisión. Ante la voluntad del Rector de la Universidad de Chile Edgardo Boeninger de reemplazar a la gran mayoría de los periodistas del canal que eran de izquierda, Torti, junto a un grupo de partidarios de Salvador Allende se tomaron las dependencias de la estación. « De noche nos quedábamos por turnos a hacer guardia con ponchos y bufandas en los techos del Canal. Nuestras únicas armas, por si nos venían a atacar los de “Patria y Libertad”, eran unos simples palos de escoba. ¡Por suerte no vinieron nunca! », escribe el periodista (Torti, 2005: 53)⁶. La situación duró hasta los primeros días de septiembre de 1973, cuando se vieron obligados a desalojar las dependencias ante la resolución de los tribunales y la voluntad de Allende: « Deben entregarlo, porque hay que respetar la ley », fueron las palabras del presidente a la comitiva del canal, recuerda Torti (ibíd.). El último programa que emitió ese equipo fue uno de carácter cultural titulado *Casos y cosas*, tres días antes del golpe de estado (ibíd.). Aunque ahí concluye el libro con las memorias de Torti sobre la televisión chilena, su relato de los días que siguieron es retomado en *La conciencia de golpe*. En el documental, el periodista relata, sentado en un café parisino, que en el momento del golpe se encontraba trabajando como corresponsal *freelance* (independiente) para la televisión holandesa y alemana. Destaca que lo hacía « con mi pequeña cámara Paillard-Bolex de 16mm, en Chile en ese entonces no era fácil tener una cámara de 16mm... ».

Me detengo en estas palabras de Torti porque la fragilidad que evoca su descripción está presente en la materialidad misma del celuloide donde se inscriben estas imágenes mudas y descoloridas. El paso de la historia está grabado en la textura de la película desgastada por el tiempo, lo que contribuye a transformar sus fragmentos en una experiencia afectiva del pasado. Helena-

6 El « Frente Nacionalista Patria y Libertad » fue un grupo paramilitar de extrema derecha que se organizó en contra del gobierno de la Unidad Popular. Al respecto, ver por ejemplo, Garay Vera y Díaz Nieva (2016).

Urzúa reconoce el valor intrínseco que posee este material, por lo que deja correr los trece minutos tal y como fueron filmados por Torti, reproduciendo sus imágenes íntegramente, las que son comentadas e interpretadas por los diversos entrevistados a quienes escuchamos sorprenderse y conmoverse al ver este registro inédito. Es importante destacar que el objetivo explícito de Helena-Urzúa es el de dotar de palabra a estas imágenes originalmente silenciosas a través del testimonio: « este escenario mudo necesitaba la palabra », explica al comienzo de su documental.

También es preciso aclarar que *La conciencia de golpe* es un trabajo problemático por varias razones. Entre ellas, el lugar de enunciación del director a través de una narración en primera persona – en una insistente *voice over* – se escuda en un posicionamiento diaspórico que nunca queda del todo claro. ¿Desde dónde habla realmente este realizador de segunda generación que se apropia de los códigos cinematográficos del documental de retorno del exilio, sin explicitar su posición? Además, Helena-Urzúa parece renegar, o al menos desconocer, los esfuerzos incesantes por la búsqueda de la verdad y de la justicia, no solo de organizaciones de derechos humanos y de civiles, sino también de una larga tradición documental cuando señala que desea encontrar respuestas « jamás buscadas ». Explica su proyecto de reconstrucción de « historia no oficial » en estos términos:

El peso de aquellas imágenes descubiertas las sentí en mi espalda, así como la responsabilidad de encontrar las respuestas jamás buscadas. La necesidad de denunciar una época que no viví, desataron las ansias de despertar su historia en su letargo. De esta forma, se instaló el desencanto en mí y la urgencia de una reconstrucción.

Finalmente, el documental parece continuar con una lógica del empate o de equilibrio discursivo característica de los discursos sobre la transición chilena a la democracia que buscan lo que ha sido descrito como una « representación simétrica de buenos y malos respecto del Golpe, comunistas y fascistas, víctimas y victimarios » (Corro, 2012: 231). En este caso, el documental contiene entrevistas de personas que presenciaron el día del golpe desde sus respectivas funciones, siempre cerca de las locaciones filmadas por Torti. Se incluye principalmente el testimonio de simpatizantes del gobierno de Allende, tales como una militante del Movimiento de Izquierda Revolucionaria, MIR, un escolta del presidente, académicos y estudiantes de la UTE. Además contiene el relato de Manuel Martínez, camarógrafo de Televisión Nacional de Chile y responsable de varias de las imágenes disponibles de ese día, y cuenta con el testimonio de una vendedora que apoya y celebra la intervención de la Junta militar y el legado de Pinochet, y cuya presencia en esta plétora de voces no se justifica realmente más allá de este deseo de equilibrio discursivo. Con todo, la reutilización que el joven realizador hace del archivo original capturado por Torti y las reflexiones que este metraje suscita acerca de la dimensión no solo histórica sino también

afectiva de este tipo de registro, hacen de *La conciencia de golpe* un documental que vale la pena examinar.

Es precisamente aquí donde radica la importancia del documental de Helena-Urzúa: en la *revelación* de este valioso material, *hallazgo* alrededor del cual se sostiene la producción. La centralidad del archivo está dada desde un comienzo, puesto que la película abre con las imágenes de una mesa de edición desde donde se proyectan los primeros minutos del metraje de Torti en su formato original de 16mm. Sobre las imágenes de los aviones atravesando la ciudad de Santiago y posteriormente de La Moneda en ruinas, escuchamos la voz de Helena-Urzúa, quien nos explica el encuentro azaroso con este registro mientras entrevistaba a Torti acerca de la televisión chilena. Continúa el relato con la consiguiente entrega del material por parte del periodista, la responsabilidad que sintió el documentalista al enfrentarse a él, y la necesidad que sintió de dotar estas imágenes silenciosas de « la palabra », es decir, de una narración histórica, de un discurso que lo anclara, de una voz que lo interpretara. El ejercicio es literal: el director reproduce íntegros los trece minutos del metraje y son los entrevistados los que interpretan estos fragmentos a través de sus testimonios. La factura del documental es bastante convencional, construyéndose sobre la base de estos testimonios filmados a la manera de « cabezas parlantes ». Aunque el material de Torti es el que abre la producción, las entrevistas se apropian del documental hasta que más o menos en la mitad de la película, el realizador retorna al metraje entregado por el periodista. La reproducción ahora completa del registro original es precedida nuevamente por la mesa de edición desde donde éstas se proyectan. Significativamente, antes de sumergirnos en el archivo, la pantalla se va completamente a negro. Por unos segundos permanece así; no vemos nada. Solo escuchamos las voces de los testigos que resaltan el carácter inédito del material, y los oímos decir frases como: « primera vez que veo estas imágenes » o « no había visto estas imágenes tan fuertes ». El montaje apunta a un par de características cruciales de este tipo de material que me gustaría destacar. Como ha señalado Jaimie Baron, investimos al documento de archivo de cierta rareza, así como de autoridad, debido a su vínculo privilegiado con el pasado (2014: 6). Ambas cualidades están relacionadas tanto a una promesa de verdad, nunca satisfecha del todo, como a la de una « experiencia de revelación de evidencia », es decir, ante el archivo esperamos experimentar una verdad de un pasado que desconocíamos (Baron, 2014: 6-7). En palabras de Baron,

El metraje ha sido « encontrado » y por lo tanto, posee el aura de haber sido directamente excavado desde el pasado. Este sentido de « hallazgo » del metraje amplifica su autoridad histórica porque aquello que ha sido « encontrado » no ha sido (ostensiblemente) fabricado o modificado por la cineasta que reutiliza el material. Paradójicamente, entonces, algo « viejo » obtiene parte de su poder prometiendo algo « nuevo », algo que no conocíamos o que nunca antes habíamos visto (Baron, 2014: 6-7).

En este caso, el carácter novedoso del material de Torti está dado principalmente por el acercamiento tangencial al evento original del bombardeo, tantas veces visionado, y que aquí permanece siempre fuera de campo. Es esta misma aproximación oblicua donde radica la fuerza afectiva del registro, que permite tanto a los entrevistados como a los espectadores actuales inscribir sus propios recuerdos o lecturas de las imágenes aquí reveladas. Agreguemos que para Baron el documento de archivo no solo permite comprender el pasado, sino también percibirlo (Baron, 2014: 1). Siguiendo a la autora, entendemos el material de archivo principalmente como « una experiencia de recepción » (Baron, 2014: 7) que radica en la espectadora, puesto que el documento de archivo permite, ante todo, una experiencia del pasado (Baron, 2014: 1). El énfasis en el documento ya no solo como un objeto sino como una experiencia, permite acercarse a este tipo de registros « como eventos, encuentros que nos “afectan” tanto en un nivel intelectual como emocional » (Baron, 2014: 174). En concreto, planteo que el material de Torti carece virtualmente de información dura y, sin embargo, facilita un intenso encuentro con el pasado, no solo por lo que logra capturar de aquel acontecimiento histórico sino también por aquello que omite.

El registro del mismo día 11 de septiembre es captado desde muy lejos del Palacio de La Moneda. Y es precisamente esta distancia manifiesta de la cámara temblorosa de Torti la que logra transmitir el manto de amenaza que cubría a la ciudad de Santiago ese día. Es significativo que en el documental de Helena-Urzúa el periodista describa lo que recuerda de esta jornada a través de las sensaciones: « Ahí estoy en el techo de la fábrica filmando, al fondo está La Moneda y es un día nublado terrible, muy feo y ahí pasan los aviones que van a bombardear el palacio presidencial... ». Discutiendo otras representaciones de la atrocidad, Nancy Berthier y Vicente Sánchez-Biosca preguntan: « ¿Hay una imagen para el miedo? » (Berthier, Sánchez-Biosca, 2012: 4). Podríamos decir que aquí, en un primer momento, la figuración del miedo se inscribe a través de los movimientos cortos y rápidos de la cámara distante de Torti que realiza paneos y sobre todo zooms, con un aparato estremecido que busca capturar sobre todo los aviones que se escabullen rápidamente a través de edificios en el momento del bombardeo. Como el palacio permanece en un total fuera de campo, es el humo lo que logra registrar el lente. Aunque la cámara se acerca gradualmente a la casa de gobierno, nunca lo hace realmente. Al contrario de las espectacularmente brutales imágenes de La Moneda en llamas exhibidas por *La batalla de Chile*, en el registro de Torti las imágenes del ataque mismo nunca son mostradas, solo evocadas por estas tomas tangenciales del antes y el después del acontecimiento en sí. Además de los aviones, Torti insiste en filmar la humareda posterior al bombardeo, ya sea desde la Alameda, la principal avenida de la capital, o bien desde las calles aledañas a La Moneda, no encuadrando jamás la casa de gobierno siendo consumida por las llamas.

El miedo no está inscrito solamente en estas imágenes (principalmente a través de los movimientos de cámara y en el emplazamiento geográfico del camarógrafo), sino especialmente en aquellas imágenes que faltan. No me refiero aquí tan solo a la falta de tomas de La Moneda ardiendo, sino a otra

« imagen ausente »: a la omisión del día 12 de septiembre. Ni el material de archivo mismo ni las voces remarcan en esta ausencia. Esta carencia de imagen, no obstante, amplifica el horror del día después. La enorme elipsis que existe entre el humo y las ruinas de La Moneda es donde se instala el miedo. Aunque no lo sabemos con certeza, es posible inferir que la ausencia de imágenes del día posterior al golpe obedece al cumplimiento del toque de queda decretado a través del Bando n° 16, emitido el mismo 11 de septiembre. Dicho mandato de la Junta militar prohibió la circulación de los ciudadanos durante todo el 12 de septiembre en la provincia de Santiago, estableciendo que « no habrá clases, movilización colectiva ni se trabajará en las industrias, empresas, comercio y oficinas públicas, salvo los servicios esenciales para lo cual se otorgarán los salvoconductos necesarios » (Garretón Merino *et al.*, 1998: 69-71). Los académicos explican que este mandato particular « tenía un profundo sentido político: dejar la calle libre a los militares durante más de 12 horas y quizás por ello no habla de sanciones ni de amenazas a los contraventores. En los hechos, entre el 11 de septiembre y el 31 de diciembre, 143 personas fueron asesinadas... por estar en la calle » (Garretón Merino *et al.*, 1998: 38). Ya para el día siguiente, el toque de queda solo rigió entre las 18.00 y las 6.30 horas, lo que probablemente explica el retorno a las calles de Torti junto a su pequeña cámara Paillard-Bolex, así como la existencia de imágenes de las jornadas del 13 y 14 de septiembre. Aquello que pasó el día después del golpe – escenas de atrocidad y represión – permanece entonces en un fuera de campo radical en este registro. Esta otra « imagen ausente » – la del día que falta – parece desplazar al evento original; la dimensión del horror es tal, que no hay aquí huella alguna de lo ocurrido. O por decirlo de otra manera, la ausencia misma de la jornada, este vacío total que pasa paradójicamente inadvertido (tanto por Torti, como por Helena-Urzúa y sus entrevistados, así como por el propio documento), es la prueba palpable del horror.

Ahora bien, aunque en el material mismo no es fácil determinar con exactitud cuándo finaliza una de las jornadas y cuándo comienza la otra, las tomas eventualmente reemplazan el humo y las calles aledañas a La Moneda para detenerse en las ruinas de la casa de gobierno; es precisamente la cercanía con la cual se filman los escombros lo que indica el paso del tiempo. Solo ahora vemos el palacio dentro del cuadro: la cámara transmite cierto control y es capaz incluso de detenerse en los detalles. En un principio nos muestra algunas tomas generales de la casa gubernamental ocupada por los bomberos y por donde circulan algunos camarógrafos y reporteros. Sobre todo realiza primeros planos del balcón presidencial, de las ventanas completamente destruidas, de las paredes teñidas de negro, de las huellas de los numerosos disparos incrustadas en las paredes del palacio y de los edificios colindantes. Hay también algunos zooms a las metralletas que sostienen los soldados (en este movimiento de cámara vuelve a inscribirse el miedo). Se ven, además, planos generales que buscan remarcar la presencia militar: un camión con detenidos recostados sobre sus cuerpos; soldados armados empujando a los curiosos que se agolpan a mirar los restos

del palacio gubernamental después de un día de encierro e incertidumbre; los tanques en medio de las calles de Santiago.

En general, el coro de voces en *La conciencia de golpe* solo elucubra sobre aquello que las imágenes muestran, sin mucha certeza ni manejo de información. Son voces que en su mayoría hablan de recuerdos, impresiones, sensaciones (« Era otro Chile, cambió... », dice uno de ellos; « era otro estado de ánimo, era otra situación »). En algunas oportunidades, las interpretaciones de aquello que se ve son contradictorias, lo que apunta no solo a lo ideologizado que continúa siendo el discurso sobre el pasado dictatorial, sino también a la extraordinaria maleabilidad de las imágenes de archivo. Como argumenta Stella Bruzzi, aunque capture un evento histórico que efectivamente ha ocurrido, el material de archivo « no es fijo, sino infinitamente accesible a través de la interpretación y re-contextualización, transformándose en un punto de referencia mutable, inestable. Entre la fuente factual y su representación existe una dialéctica necesaria que reconoce las limitaciones y la credibilidad del documento mismo » (Bruzzi, 2006: 26). Me detendré en dos secuencias del registro de Torti, resignificado en el documental de Helena-Urzúa, en las cuales el carácter mutable y abierto a la interpretación que define al material de archivo se vuelve patente: un encuentro entre los soldados y el equipo de filmación, y un momento en que varias personas se aglomeran a escuchar a una mujer civil. En el primer caso, el documento nos muestra lo que parece ser simplemente un corto diálogo entre un soldado y uno de los miembros del equipo que sostiene un micrófono frente al uniformado junto a un tanque. Es la voz de Torti en *La conciencia de golpe* que relata aquello que el documento original no revela:

Acá estamos filmando frente al edificio de las Fuerzas Armadas y un oficial nos quiere detener porque hay algunos militares...unos soldados que empiezan a hacer algunas declaraciones [...] ese es el militar que está hablando, y logramos que el oficial entendiera que no, que éramos de la televisión extranjera... me dijo que paráramos de inmediato de filmar.

La imagen es breve, y nuevamente es aquello en el fuera de campo – esta vez narrado por el testigo principal – lo que completa este fragmento del pasado. La acción involucra un peligro mortal, lo sabemos. Pero más allá de la brevedad de este segmento particular, no hay nada en la imagen misma que nos hable de la violencia, de aquel peligro de detención real del cual habla Torti. En este sentido, el material del periodista se contrapone significativamente a los registros de los camarógrafos de los ochenta, cuyas cámaras valientes se mojaban, se agitaban, y corrían junto a otros cuerpos que se manifestaban en contra de la dictadura por las mismas calles de Santiago. Estas cámaras de video de la llamada resistencia audiovisual ya no capturan el miedo, sino el coraje de sus realizadores y el de todo un movimiento social antidictatorial de carácter trans-

versal⁷. El registro de Torti concluye con una secuencia que también nos permite hablar de la inestabilidad del archivo: una mujer joven se sienta sobre un podio y lee a viva voz un documento rodeada de numerosas personas, acto que despierta interpretaciones contrapuestas en los testimonios. Dice la vendedora: « lo que podrían estar hablando ahí era dónde ubicar comida, o dónde comprar algo, o los bandos ». Torti (posiblemente) explica en tanto, « todos los días se leían listas de prisioneros que quedaban en libertad, podría estar leyendo ella una de esas listas, por la atención que está prestando la gente ». Otra voz, más pesimista, sostiene, « tiene que estar dando información sobre los desaparecidos, los detenidos, los muertos ». Lo concreto es que estas imágenes solo muestran a la mujer y las caras de la gente que la rodea. Sí, todos parecen escucharla con atención, pero no hay nada en las expresiones de estos rostros que nos indiquen qué tipo de información es la que está entregando el documento, puede ser información terrible (nombres de personas muertas), o bien más optimista (nombres de personas liberadas), pero la imagen misma no nos dice mucho al respecto.

Por más que interroguemos el archivo, en *La conciencia de golpe* la promesa de verdad del documento encontrado no es consumada. La promesa de *revelación* de un pasado desconocido e inaccesible ofrecido por el documental no es cumplida del todo porque el archivo nunca es suficiente; es incompleto, fragmentario e inestable. Los testimonios de los entrevistados por Helena-Urzúa, igualmente incompletos y poblados de vicisitudes como la memoria, intensifican la maleabilidad del documento. Lejos de la información, el valor del registro de Torti de este pasado « nunca antes visto » radica, por un lado, en la materialidad misma de la película, desgastada, frágil, urgente; por otro, en aquello que la imagen omite. Si la reproducción incesante de las imágenes del bombardeo del 11 de septiembre de 1973 ha logrado que este evento pierda su intensidad, las imágenes capturadas por Torti parecen capaces de devolverle cierta densidad histórica y afectiva. La intensidad está en aquello que la cámara indica, pero nunca nos muestra: en el fuera de campo de La Moneda en llamas, pero sobre todo, en la elipsis del 12 de septiembre. La imagen ausente de aquella jornada nos conmueve porque su omisión invoca el alcance absoluto del horror inaugurado por el bombardeo y de la permanencia de su legado de violencia.

Œuvres citées

ANGELL, Alan, « Las dimensiones internacionales del golpe de estado chileno », *Revista de Ciencia Política*, 51, 2, 2013, p. 57-78.

7 Para una mayor discusión al respecto, ver Ramírez-Soto (2019), donde elaboro esta idea a partir de lo que Vivian Sobchack ha llamado las « miradas en peligro » de directores que coexisten en proximidad a la muerte y la violencia (2004: 251-252). Para una historia de los audiovisuales de la década de los ochenta y su rol en la resistencia a través del video, ver Liñero (2010).

- AMARAL DE AGUIAR, Carolina (consultado el 13 de junio 2018): « Noticias del “fin del mundo”: el Chile de la Unidad Popular y el golpe de Estado en la TV francesa », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. 2015. <http://journals.openedition.org/nuevomundo/67986>
- AMARAL DE AGUIAR, Carolina, « Los prisioneros y la muerte del poeta: el Chile de la dictadura ante las cámaras extranjeras », *Archivos de la Filmoteca*, 73, 2017, p. 17-30.
- BARROS, César, « Declassifying the Archive: The Bombardment of *La Moneda* Palace and the Political Economy of the Image », ed. Matthew Bush and Tania Gentic, *Technology, Literature, and Digital Culture in Latin America: Mediatized Sensibilities in a Globalized Era*, New York, Routledge, 2016, p. 127-145.
- BARON, Jaimie, *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History*, London y New York, Routledge, 2014.
- BERTHIER, Nancy (consultado el 13 de junio 2018): « Guernica ou l'image absente », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 89-90, 1, 2008. <https://www.cairn.info/revue-materiaux-pour-l-histoire-de-notre-temps-2008-1-page-30.htm>
- BERTHIER, Nancy, SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, « Introducción », *Retóricas del miedo: Imágenes de la guerra civil española*, ed. Nancy Berthier y Vicente Sánchez-Biosca, Madrid, Casa de Velásquez, 2012, p. 1-10.
- BOSSAY, Claudia, « El protagonismo de lo visual en el trauma histórico: Dicotomías en las lecturas de lo visual durante la Unidad Popular, la dictadura y la transición a la democracia », *Comunicación y Medios*, 29, 2014, p. 106-118.
- BRUZZI, Stella, *New Documentary: A Critical Introduction*, 2ª ed, London, Routledge, 2006.
- CORRO, Pablo, *Retóricas del cine chileno: ensayos con el realismo*, Santiago, Cuarto Propio, 2012.
- GARRETÓN MERINO, Manuel Antonio, GARRETÓN MERINO Roberto, GARRETÓN MERINO, Carmen, *Por la fuerza sin la razón: Análisis y textos de los bandos de la dictadura militar*, Santiago, Lom, 1998.
- GARAY VERA, Cristián, NIEVA DÍAZ, José (consultado el 20 junio 2018): « Frente Nacionalista Patria y Libertad (1970-1973). Caracterización de una identidad política », *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, 32, 2016. <http://journals.openedition.org/alhim/5589>
- LIÑERO, Germán, *Apuntes para una historia del video en Chile*, Santiago, Ocho libros, 2010.
- MARKS, Laura, *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Durham, Duke University Press, 2000.
- MARKS, Laura, *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002.
- RAMÍREZ-SOTO, Elizabeth, *(Un)veiling Bodies: A Trajectory of Chilean Post-dictatorship Documentary*, Oxford, Legenda, 2019.
- RANVAUD, Don, « Interview with Raúl Ruiz », *Framework*, 10, 1979, p. 16-18.
- SOBCHACK, Vivian, « Inscribing Ethical Space: Ten Propositions on Death, Representation, and Documentary », *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley: University of California Press, 2004, p. 226-257.
- TORTI, Juan Ángel, *Televisión chilena: sus primeros pasos (1959-1973)*, Santiago, Ediciones Emegé Comunicaciones, 2005.
- VILLARROEL, Mónica, MARDONES, Isabel, *Señales contra el olvido: cine chileno recobrado*, Santiago, Cuarto Propio, 2012.