MEMORIAS Y PRODUCTOS CULTURALES: EL BOMBARDEO DE LA MONEDA

Marco Ensignia Zapata

International Institute for Philosophy and Social Studies

RESUMEN:

Este artículo aborda los tratamientos y procesamientos que ha tenido el bombardeo a La Moneda en tres productos culturales. La poesía popular, el mural y el comic son las expresiones-representaciones que se interpretan en este texto. En el primer punto se examina la narración de los primeros momentos del golpe de Estado escrita en decimas; en el segundo se describe la primera aparición pública del bombardeo en un mural del tren subterráneo de Santiago; en tercer lugar se conversa sobre las ilustraciones dedicadas al ataque al palacio presidencial el 11 de septiembre de 1973 de un libro de ilustraciones satíricas. Finalmente, se esbozan algunas líneas en torno a la relación entre las memorias y sus diferentes soportes materiales-simbólicos en contextos históricos determinados.

PALABRAS CLAVES: Memoria Cultural, Tecnologías de la Memoria, Golpe de Estado en Chile.

ABSTRACT:

This article discusses the treatments and procedures that has had the bombing of La Moneda in tree cultural products. Folk poetry, the mural and comic- are expressions and representations that are interpreted in this text. On the first point the narrative of the beginins of the coup written in decimas is examined. Secondly, the first public exhibition of the bombing is described in a subway mural of Santiago. The third talks about the dedicated bulleted to attack the presidential palace on September 11, 1973 from a book of satirical illustrations. Finally, some lines are outlined around the relationship between memories and different materials-symbolic support in specific historical contexts.

KEY WORDS: Cultural Memory, Technologies of Memory, Coup d’etat in Chile

INTRODUCCIÓN

“Santiago centro está habitado por fantasmas sonoros. Un tango ciego que suena a pasado y un mudo gesto de una estatua humana. Un pito hipnótico que ayuda a cruzar verde y un mimo albino que denuncia el silencio de los transeúntes. Trutrucas mapuches y platillos krishna se pelotean un plato de ruido. Casas comerciales y músicos callejeros sucumben ante la mezcolanza de un churro acústico. Todo grito presente tiene pasado. Incluso el silencioso smog tiene su historia. Santiago suena mientras aún retumban los Hawker Hunter de septiembre”[[1]](#footnote-2)

En este texto pretendo interpretar, desde el concepto de productos culturales de Sturken[[2]](#footnote-3), tres puestas en escena del bombardeo al palacio de La Moneda efectuado el 11 de septiembre de 1973 en Chile: un libro escrito en décimas de uno de los referentes de la poesía y música folclórica y popular, la imagen pictórica de un mural emplazado en la estación más importante del Metro de Santiago y la representación en un tipo específico de comic como es el humor gráfico, que usando las mismas herramientas del primero no sigue una secuencia de viñetas y generalmente presenta imagines en un solo cuadro (cartoon). Los productos culturales –o ese conjunto amplio de dispositivos que van desde las diversas manifestaciones artísticas, pasando por las chapitas, los folletos turísticos, las postales, los textos escolares, el graffiti, hasta las placas conmemorativas y (tal vez el más importante de los productos culturales) el memorial-, actúan como tecnologíasde las memorias, toda vez que generan y significan memorias y se hayan así involucradas en las luchas, marcadas en relaciones de poder, por la instalación pública de memorias. En consecuencia, son más que vehículos de las memorias, son objetos, imágenes, representaciones o performances, a través de las cuales las memorias son producidas, circuladas y consumidas en la cultura.

Leo los productos culturales sobre el bombardeo de La Moneda porque este es la performance de poder que da inicio a la más profunda tragedia nacional del siglo XX que forma parte central del presente. Al entender los 17 años de dictadura civil-militar como una tragedia, adscribo a una memoria emblemática que considera a las sistemáticas violaciones de los derechos humanos cometidas por agentes del Estado, como una “fractura expuesta” en la historia nacional reciente. [[3]](#footnote-4) La dictadura impuso un orden cultural que está presente en las mentes de generaciones de chilenos/as; marcó el habla y en consecuencia la realidad que se construye social y culturalmente. La dictadura civil-militar-estadounidense hizo una revolución y refundó el país; dividió la sociedad, una partición que se percibe definitiva entre la elite vencedora y el pueblo derrotado. La herida sigue presente en los cuerpos de los/as sobrevivientes de la represión y en la ausencia de los cuerpos de más de dos mil desaparecidos/as, cuyos rostros son transportados en el pecho por los familiares junto a la intensa pregunta sin contestar: ¿Dónde Están?

El bombardeo al palacio de gobierno comenzó a las 12 horas de aquel martes 11 de septiembre, luego de una serie de aplazamientos no previstos por los golpistas que habían programado el comienzo del drama social para las 10 am. Alrededor de 6:45 de la mañana, ya advertidos del alzamiento golpista pero sin visualizar aún sus dimensiones, el presidente Allende y un grupo de guardias de seguridad repartidos en tres autos, más 3 tanquetas de carabineros salían desde la casa presidencial hacia La Moneda. Un oficial de inteligencia ubicado en un inadvertido auto a metros de la casa presidencial informaba al Ministerio de Defensa que los objetivos habían salido de Tomas Moro. Minutos más tarde, un oficial dispuesto en el Ministerio de Defensa, desde donde se tenía visión de lo que ocurría en el palacio, informaba a los altos mandos de las Fuerzas Armadas parapetados en el centro de operaciones precordillerano de Peñalolén, que el presidente había ingresado a La Moneda.[[4]](#footnote-5) El escenario estaba listo y los actores en sus puestos, el drama podía comenzar. El bombardeo había sido incluido en el guion y se ejecutaría cualquiera fueran las circunstancias. El acto perfecto y brutal no era necesario para derrotar militarmente a los que defendían el edificio gubernamental, pero si para borrar todo vestigio del pueblo representado en La Moneda, diciendo con el estruendo de las explosiones que nunca más se permitiría un proyecto político de masas que pusiera en duda el orden de clases y el carácter sacro de la propiedad.

Las imágenes dialécticas de la civilización y la barbarie[[5]](#footnote-6), expresadas en los impactos certeros y demoledores de los proyectiles lanzados desde el aire contra el palacio ocupado legítimamente por el pueblo organizado y que tienen un momento sobrecogedor en la inflamación y carbonización en hilachas del pabellón nacional que flameaba en el frontis, recorrieron el mundo como signo de un final. El mundo miraba con expectación la experiencia de la vía chilena al socialismo que se desarrollaba en el contexto de la Guerra Fría. Pero Estados Unidos se había propuesto hacer fracasar el experimento político, económico, social y cultural, financiando a los partidos opositores a la Unidad Popular y actuando directamente en la preparación del golpe de Estado.[[6]](#footnote-7) La imagen de la sede de gobierno explosionando por los bombazos de los rocket arrojados desde los Haker Hunter, es la efigie más potente de la historia del siglo XX en Chile y una de las más icónicas en la historia de occidente. La imagen del bombardeo a La Moneda ha sido reproducida y circulada con vehemencia a través de los diversos medios de comunicación masivos y expuesta como estandarte en lienzos y afiches de manifestaciones en contra de la dictadura que pronto comenzaron a realizarse en diversos países del orbe. Se reprodujo incansablemente en los medios internacionales, incluso hasta después de las perturbadoras imágenes del atentado a las Torres Gemelas de Nueva York otro martes 11 de septiembre, esta vez de 2001. De hecho, el bombardeo a La Moneda formó parte del collage de cuadros significativos que presentaba el noticiario principal de CNN en Español hasta noviembre de 2001. En Chile el bombardeo, y más específicamente tomas de La Moneda demolida, son reproducidas por la prensa escrita hasta noviembre de 1973. Luego desaparece de los periódicos y es negado a la exhibición pública por más de 10 años; otras imágenes de propaganda de la dictadura ocuparan su espacio en las conmemoraciones del 11 de septiembre. Y no solo desaparecen las imágenes del hecho histórico, desaparece también con ellas la propia palabra bombardeo, en discursos, prensa y libros se comienza a hablar tempranamente del “incendio producido en La Moneda”. Solo volverá a la retina colectiva en el segundo lustro de los años´80 con la aparición de diversos medios escritos opositores a la dictadura, que buscaran en principio precisamente reconstruir, minuto a minuto, la memoria negada y silenciada de la “Batalla de La Moneda”. En la postdictadura puede observarse una reproducción esporádica y retenida de aquella batalla por el palacio presidencial en diarios y reportajes televisivos.[[7]](#footnote-8) La explosión de exposiciones de las imágenes en todo tipo de formatos por la prensa, se desencadenará con la detención de Pinochet en Londres; la que llegará a la saturación en las conmemoraciones de los 30 y 40 años del golpe de Estado.

Las interpretaciones de los productos culturales en torno al bombardeo de La Moneda que aquí expongo fueron construidas en diferentes momentos entre 1998 y 2012. Las presento tal como las escribí en su minuto. Como anotaciones sobre un discurso poético popular, que me atrajo en tanto busca dejar constancia de los hechos ocurridos durante el golpe de Estado en una disputa nítida contra el olvido impuesto por la dictadura y los gobiernos de la postdictadura. Como etnografías sobre dos representaciones donde la imagen del ataque aéreo al palacio de gobierno son desplegadas (para el definitivo reconocimiento y la definitiva desaparición): la escena pincelada en un mural. Finalmente, como la recreación de la conversación sostenida con el autor de las ilustraciones satíricas de La Moneda en llamas. Escritas en diversos instantes, presentan disimiles tonos de voz y estados de ánimo determinados por el contexto histórico de su producción, pero tienen sin embargo, como denominador común, el estar guiadas por una molestia respecto del lento y obstruido proceso de memorialización postdictatorial. Las fotografías que ilustran los lugares observados también son de santiamenes ya lejanos, cuando había que revelar rollos; solo la reproducción de las ilustraciones está hecha con tecnología actual gracias a su facilitación por el dibujante. Queda claro entonces, que estas tres disquisiciones no fueron escritas para conformar un todo, en su minuto intentaron más bien formar parte de un texto mayor sobre las luchas por las memorias que se dieron por 13 años en torno a un lugar de memoria, la puerta de Morandé 80. El tiempo y el traspapelar de las carpetas han permitido que estos textos se organicen más bien como fragmentos sobre un mismo tema.

Utilizo la noción de producto cultural para interpretar estas cuatro representaciones, de distintos materiales, ubicaciones, tiempos y contextos de construcción simbólica, porque me permite ver en ellas una similitud operacional a la hora de generar memorias culturales. Pero no se puede leer de la misma manera un libro de poesía que uno de humor gráfico, un mural en un espacio público. Recurro en cada caso entonces, a conceptos, que como caja de herramientas, permiten situar y develar los mecanismos específicos con los que las representaciones concurren a moldear las memorias que buscan su espacio en la esfera pública. Los productos culturales o tecnologías de la memoria confluyen a construir memorias compartidas, que corren paralelas o en confrontación o enredadas con el discurso oficial. No son mecánicamente contestatarios, pero la naturaleza misma de estos productos les impide engranar perfectamente con las narrativas tradicionales del discurso histórico. Sturken sostiene que ni siquiera es posible desechar las mercancías como productos culturales llenos de sentidos culturales, “Que la memoria sea producida no sólo a través de memoriales e imágenes sino de mercancías, prueba la complejidad de la cultura…”

A partir de la noción de tecnologías de memoria, a las cuales ve como “… prácticas sociales que están inevitablemente implicadas en dinámicas de poder”, Sturken desarrolla un conjunto de reflexiones sobre la memoria y el olvido cultural (que también llama amnesia, cuando discute el carácter desmomoriado atribuido a Estados Unidos) en un contexto posmoderno y las sigue definiendo como: “… un campo de sentidos en disputa, donde los sujetos interactúan con elementos culturales para producir conceptos de nación, especialmente en eventos traumáticos, cuando quedan expuestas tanto las estructuras como las fracturas de una cultura”. Dos ideas fundamentales derivan de lo recién expuesto, por un lado, que no “… se puede decir que la historia comprende una narrativa única: muchas historias se encuentran constantemente en debate y en conflicto unas con otras” y, por otro, que la memoria y la historia están más bien enredadas que en antagonismo. [[8]](#footnote-9)

1. El bombardeo en décimas

2. El bombardeo en el mural

En abril de 1999 se terminó de instalar el mural “Memoria Visual de una Nación”, del pintor nacional Mario Toral, en la Estación Universidad de Chile del Metro de Santiago. La más importante de las estaciones del tren subterráneo, en tanto es la parada de acceso al centro turístico y monumental, comercial y bursátil, político, administrativo y burocrático (entre otras muchas ocupaciones) de la capital. La estación tiene tres pisos contando el andén, los dos primeros están divididos simétricamente por un eje de circulación norte-sur. En los dos pisos superiores quedan expuestos hacía el interior de la estación, sobre los andenes y sobre los túneles de la vía, seis bloques de cemento que suman 1.200 metros cuadrados. Seis grandes murallas en una caverna de dos habitaciones para construir un mural, una narración.

Ya que los muros están expuestos a la humedad, el artista optó por telas de dos por siete metros que se van ensamblando como en un rompecabezas de piezas rectangulares. La narración visual está dividida en pasado y presente. En sentido horario los tres paneles de “El Pasado” se denominan: “Antiguos Pobladores”, “El Encuentro” y “La Conquista”. El sector asignado a “El Presente” está constituido por los paneles: “Homenaje a la Poesía”, “Tributo a Nuestro Océano” y “Los Conflictos”, estos últimos, hechos pasados que se exponen en uno de los espacios de la caverna llamada “El Presente”, porque éste se compone de capas de pasado, porque el pasado está presente en el presente.[[9]](#footnote-10)Lo que el autor llama “Pasado” no lo entiende como parte del presente, más bien reproduce la estructura estructurada de los libros de historia general. “Pasado” y “Presente” están separados en “Memoria Visual de una Nación” por razones arquitectónicas. No es posible leer la remembranza en su conjunto. Lo angosto de los andenes y la altura de las murallas tampoco contribuyen a una visión panorámica del relato, sólo es posible mirar las imágenes de un panel si se está en el andén contrario.

A modo de exposición museológica, en el piso intermedio, que es desde donde se logra la mejor visión de cada una de las murallas ocupadas por el mural, hay empotrados a la altura de los pasamanos unos recuadros que “guían” la mirada de los/as observantes y que contienen un plano tridimensional de ubicación espacial, la reproducción en miniatura de las pinturas y unos textos descriptivos y justificatorios de las imágenes.

En abril de 1999 se terminaron de emplazar los frisos de la pared norponiente, “Los Conflictos”, y en el centro de este panel apareció la imagen “Bombardeo a La Moneda, 1973”: La Moneda, en llamas que se filtran por las ventanas y se elevan ardientes, entre una nube de humo y polvo que crece en distintas direcciones cubriendo el cielo lentamente, con el mástil de la bandera destruido, con los aviones atacando en picada. La representación del bombardeo en un lugar público me impresionó. No la esperaba, aunque por esos días ocurrían y se decían cosas imposibles y/o impensadas en la transición pactada.[[10]](#footnote-11) La detención de Pinochet en Londres en octubre de 1998 bajo cargos de responsabilidad en crímenes de lesa humanidad, gatilló en efecto y fundamentalmente, una avalancha de memorias sobre los últimos 40 años, puestas en confrontación por diversos actores a través de variados vehículos y distintas formas.[[11]](#footnote-12) Azarosamente, puesto que el autor de la obra mural decidió con antelación al arresto desencadenante de memorias lo que iba a pintar, terminaba de montarse además inmersa en un proceso intenso de circulación de construcciones del pasado, de luchas frontales tanto de versiones históricas como de memorias encontradas.

La imagen del bombardeo era posible y quedaba plasmada en la atestada estación del Metro luego de 9 años de “gobiernos civiles de corte electoral”.[[12]](#footnote-13) Alrededor de La Moneda en llamas, se despliegan otras imágenes de violencia y de brutalidad, de autoritarismo e intolerancia política y racial, de persecución, de censura y de matanza en la historia de Chile (fgr.).[[13]](#footnote-14) Representaciones de hechos que han sido emblemáticos en el desarrollo de movimientos sociales, que tienen una tradición en la literatura de los historiadores marxistas desde mediados del siglo XX, que se han reconstruido por el cine, la novela, el reportaje, la música, que se han fijado en, y forman parte de, las memorias de variados colectivos. Memorias que corren paralelas, que compiten en momentos de tensión, que llenan los espacios de silencio evidente de la narrativa oficial y que contradicen culturalmente uno de los textos preferidos de su discurso de ésta: que Chile es un país de una tradición pacífica de resolución de conflictos.

El panel “Los Conflictos” rompe con la continuidad en el discurso pictórico que es característica del muralismo desarrollado en Latinoamérica, y también con la habitación “El Pasado” de la caverna. En un muro de 15 metros de altura, algunos hechos dramáticos de la historia están presentados por separado, escenas individuales, como fotografías antiguas con las cuatro esquinas escondidas en los cortes diagonales de las hojas negras, gruesas y texturadas de un álbum añoso. Priman en él los colores ocres, tierra, humo, grises y negros. Una gama que en nuestra cultura está asociada a la tragedia, prima la sombra. Por un lado, es oscuro, hay horror en algunas imágenes: se repiten los rayos, hay alambres de púa, hay personas amordazadas, los cuerpos caen para representar el infierno. Por otro lado, tiene un aspecto conciliatorio que se representa con manos en diversas acciones y con destellos de color blanco, de luz: las manos místicas del maestro, las manos que imploran la reconciliación, las manos del rezo y la meditación, las manos de la amistad y el compromiso sellado; manos que separan/unen cada fotografía del panel.

El artista escribe en el recuadro del panel Los Conflictos:

“Presento aquí escenas de acontecimientos que han dividido a los chilenos a través de su historia, situaciones en que se ha derramado sangre, divisiones trágicas que los descendientes hemos heredado y que nos separan como ciudadanos en la tierra en que deberíamos vivir en paz. Ojalá no hubiera tenido que pintar estas escenas, pero si estas pinturas respetan su título de Memoria Visual de una Nación, es un deber moral recordarlas y hacerlas presente para que no se repitan los errores del pasado”

Presenta un conjunto de hechos que comparten características a primera vista contradictorias, el ser emblemáticos y silenciado en y para el conocimiento y la construcción de identidad nacional. La imagen del bombardeo, por fin pública, se suma a la inevitable discusión por el recuerdo que se abre a principios de los años noventa con la transición política y que tiene por esos días convulsionado al país. El pintor escoge de entre los lugares discursivos sobre el pasado, la idea de que no recordar deviene en repetición, la que de alguna manera también está presente en el “Nunca Más” de la mayoría de los movimientos sociales de derechos humanos y de víctimas de la represión de las dictaduras militares de finales del siglo XX en el Cono Sur. La visibilización de los hechos del horror como recurso para aportar a su recuerdo, a su no olvido, a su no repetición, me embriagó cuando mire por primera vez los bastidores de “Los Conflictos”.

Pero el discurso pictórico es contradictorio. Las sombras de la luz de las velas y la oscuridad representan lo dramático, pero representan también lo que quedó o debe quedar escondido, lo que no se quiere decir fuerte, lo que no se debe decir en voz alta, aunque siempre está ahí como un fantasma que uno vio o que escuchó decir que existía y que incorporó en la memoria. Por otra parte, la representación de estas imágenes de los siglos XIX y XX separadas, fragmentadas, sin continuidad salvo por las manos, a diferencia del mural latinoamericano, las leo como la metáfora de lo “esporádico” de los conflictos. Y esto último, lo esporádico, puede entenderse nuevamente como lo que no pone en juego una cultura nacional de estabilidad política. Las tonalidades y el diseño del panel “Los Conflictos” devuelven en otro sentido, a una imposibilidad de hablar y conversar sobre los mismos, sobre su intensidad. Aunque la intensidad finalmente termina por notarse frente al espejo del presente que advierte no sólo los cambios recientes sino también restablece las aparentemente olvidadas o borradas cicatrices generadas en tramas antiguas. La estación-caverna se convierte en un lugar de tratamiento arquitectonico de la memoria.

Para la narración, el autor recurre a personas, actores en escenarios, metáforas corporales y corporalizadas. Solo el bombardeo es cristalizado como *momento en* un lugar; circunscrito a un drama espacial. Sobre éste el pintor consigna:

“El triunfo de la Unidad Popular con su abanderado Salvador Allende, representaba el triunfo del socialismo en Chile. Era la primera vez en el mundo que un gobierno marxista llegaba al poder por la vía electoral. Era una revolución que debía traducirse, a corto plazo, en cambios estructurales, económicos y sociales.

Significaba, básicamente, tomar el control de la economía del país estatizando la industria y la banca, profundizando la reforma agraria y nacionalizando las grandes empresas productoras de cobre. Significaba además, provocar drásticos cambios en el sistema educacional y conquistar el apoyo de los trabajadores, haciéndolos comprender que ese gobierno representaba las verdaderas -e históricas- aspiraciones de las clases populares del país. Creció rápidamente el clima revolucionario y para realizar aceleradamente el programa de gobierno, se llegó a extremos que comenzaron a generar creciente malestar dentro de la población, como el uso de “resquicios legales” y las tomas de industrias y predios, incluso, al interior de la Unidad Popular, hubo grandes políticos que hablaban de desarticular el “Estado burgués” por considerar que representaba un impedimento para la revolución. Más todavía, estos grupos programaron el uso de la violencia como un medio legítimo para alcanzar sus objetivos. Hacia 1973, los índices macroeconómicos -en especial la inflación- mostraban un desajuste económico de grandes proporciones; la efervescencia social alcanzaba niveles nunca vistos y los grupos armados de gobierno y oposición protagonizaban enfrentamientos en poblaciones, universidades, campos y centros laborales.

Había un descontento contra el gobierno que se expresó en acusaciones -de parte de importantes organismos del Estado- que lo responsabilizaban de haber caído en conductas “inconstitucionales”. El 11 de septiembre de 1973, las Fuerzas Armadas derrocaron al gobierno de la Unidad Popular y el palacio de La Moneda fue bombardeado. En esas circunstancias, se ofreció al Presidente de la República facilidades para abandonar el país, pero éste las desestimó porque consideró el exilio un acto impropio, o no creyó en la benevolencia de sus enemigos, o bien juzgó que su suicidio le otorgaría un lugar más honorable en la historia de la patria.

El gobierno militar dirigido por el general Augusto Pinochet se extiende hasta 1989, fecha en que en elecciones democráticas es elegido como presidente Patricio Aylwin Azocar”

En el texto –que contiene “una” versión (una memoria) de los hechos que llevaron al golpe de Estado bastante difundida-, el bombardeo no se destaca, aparece forcejando con otras frases y palabras un espacio apretado en el penúltimo párrafo. Tras mencionar la singularidad e importancia simbólica del proceso político chileno, Toral continúa describiendo el programa de la Unidad Popular, con una retórica cuyos párrafos transitan inexorablemente hacia un callejón sin salida o hacia un despeñadero. La imagen del bombardeo desaparece en el texto. En él, hilvana un “resultado inevitable”, el derrocamiento del gobierno, con unas conjeturas acerca de la decisión de suicidarse de Allende. La imagen, central, de La Moneda bombardeada en el mural, no coincide con el texto escrito; mientras lo transcribía más se alejaba el recuerdo de la emoción inicial; el vértigo en las palabras del autor es recurso y vehículo retórico para entender la destrucción que restablece el orden.

En mayo de 1999, la revista Rocinante, reproducía en la portada y contraportada la imagen del bombardeo instalada en el Metro con el título: “El mural incómodo de Toral” (fgr.). En el artículo de las páginas centrales el periodista anota en el recuadro destacado: “... Curiosamente, quienes encargaron y financiaron esta obra artística colosal han preferido no hacer ninguna ceremonia o acto de inauguración. Se diría el mural les resulta incómodo”

El artista afirma en la entrevista que ha sentido la ausencia de inauguración como una forma de censura, y que era previsible una incomodidad (en las empresas cuyo financiamiento de la obra quedan consignadas en la placa que presenta y titula el mural):

“... Hay personas a las que les molesta y hasta le irrita que se evoquen esos hechos (el del panel Los Conflictos). Pero son parte de la historia y hoy están hasta en los silabarios. Esos episodios se han repetido una y otra vez a lo largo de nuestra vida colectiva: asonadas militares, dictaduras, represiones, masacres. Son momentos que reflejan nuestras debilidades como nación, las deficiencias de nuestras instituciones...” [[14]](#footnote-15)

Dos meses después de terminado el emplazamiento pincelado de “nuestros conflictos”, pasados y presentes, el canal público de televisión transmitía un reportaje en su noticiero que en tiempo presente, anunciaba la: “… inauguración (que nunca existió) del mural de la estación Universidad de Chile…”. Las cámaras recorren el mural a una velocidad que parece reproducir la sensación visual de las personas que lo observan desde un carro en movimiento, mientras la voz en off del autor describe lo que buscaba con las representaciones. La periodista consigna en la nota que el mural formaba parte de: “... una política de la administración del Metro que busca hacer menos monótono el viaje y entregar cultura a sus usuarios”. El reportaje termina enfatizando, como una suerte de necesidad culposa, que: “… el mural no tiene más luz porque la sequía obliga a una restricción del uso de la iluminación y no a una censura de sus imágenes”.[[15]](#footnote-16) Sombras sobre sombras, imágenes alargadas de una cámara en rápido movimiento sobre imágenes estáticas de tonos que absorben la luz.

Durante el mes de julio de 1999, entrevisté a algunas personas en torno a lo que les “parecía” –qué veían o no veían, qué evocaban de la imagen, qué les parecía que estuviera ahí. La repetición de una “microescena cotidiana de privatización del espacio público”,[[16]](#footnote-17) me enfrentó a unas reglas del juego para el comportamiento disciplinado en la ciudad que no preví: la estación era de transito público, no un espacio público. Mientras entrevistaba, varios guardias me prohibieron grabar a las personas y sacar fotos, para realizar cualquier otra acción que no fuera embarcarme en un carro, tenía que pedir permiso previamente por escrito en las oficinas de la empresa me indicó el más cordial de los uniformados privados en una tercera ocasión.

La imagen expuesta a las personas tiene significancia desde donde las personas la leen, incluyendo el lugar físico. Insistí en las entrevistas en los andenes subterráneos, nadie se detenía en los dioramas. Entrevistas flash donde pregunté solo la edad de quien respondía para interpretar las percepciones de los sujetos impelidos a observar en un contexto de trayectoria de vida. Junto con las horas cambian también los tipos de personas que circulan los diversos espacios de la ciudad, por eso entrevisté en 3 momentos distintos del día. Al terminar de transcribir (que sin duda no es el término que mejor describe el traspaso del habla al papel virtual; es una traducción, que cómo dice Eco es un acto de traición)[[17]](#footnote-18), la palabra que me retumbaba era “oscuridad”. La sorpresa en los rostros y en otros gestos corporales frente a la imagen del bombardeo fue la constante. Las pinturas en las paredes eran invisibles para la mayoría de los/as que transitaban la estación. Lo que nos dice una vez más que, en los tiempos del espectáculo, es necesario iluminar la vitrina de las narraciones.

En la voz de los/as entrevistados/as, invitados y enfrentados a mirar la representación de La Moneda en llamas, hay a lo menos tres posiciones que forman parte en ese momento de las memorias sobre el bombardeo: identificación y satisfacción con el ejercicio de memoria de los pinceles; desinterés y desafección con la imagen, de carácter pragmático o etáreo; justificación del bombardeo y distancia con los hechos representados o apelación al olvido de la imagen. Un hombre que tenía 19 años para el golpe de Estado dice que el bombardeo es un hecho inolvidable, exclama preguntando, quién podría olvidarlo; un joven nacido 3 años después del bombardeo cree que la imagen debe estar ahí, que corresponde que sea recordada. Tristeza le provoca la pintura a una mujer que tenía 17 años al momento del hecho y una mujer que tenía 30 años reitera que el bombardeo sucedió, que no se puede esconder. Una joven le exige decepcionada una ubicación distinta a la imagen de La Moneda en llamas, la caverna de la estación es “... un lugar charcha...”, esto es, el lugar es de mala calidad o mal gusto,[[18]](#footnote-19) poco contundente para la visibilización del hecho; un hombre de 68 años de edad al momento de la entrevista recuerda haberlo visto por televisión con su familia y con recogimiento critica el silencio de la transición. El adolescente que responde más agresivamente, desde múltiples posiciones de marginación, recalca como legítimos los murales que están en la periferia de la ciudad. Un hombre de 51 años sostiene que el bombardeo era necesario para terminar con el gobierno de la Unidad Popular y una mujer de 24 años advierte con las palabras innecesario e irracional lo desproporcionado del ataque al palacio. Una mujer que tenía 3 años para el golpe le atribuye el interés por recordar a los contrarios al “gobierno militar”.[[19]](#footnote-20)

3. El bombardeo en el humor gráfico

1. Mención Honrosa Concurso “Santiago en 100 palabras”, Metro de Santiago. Hugolino González, 35 años, La Florida, Santiago. La distinción conlleva la exposición del microcuento en diversas estaciones. [↑](#footnote-ref-2)
2. Para el uso de la noción de productos culturales, véase, Sturken, Marita, (1997), “Tangled Memories: The Vietnam War, the AIDS Epidemic, and the Polititics of Remembering”, University of California Press. [↑](#footnote-ref-3)
3. Stern define memorias emblemáticas a… Para chile distingue 4 memorias emblemáticas, a saber, … Stern, Steve, “De la memoria suelta a la memoria emblemática: hacia el recordar y el olvidar como proceso histórico (Chile, 1973-1998), en Garcés, Milos, Olguin, Pinto, Rojas, Urrutia compiladores, (2000), “Memoria para un nuevo siglo. Chile, miradas a la segunda mitad del siglo XX”, LOM Ediciones, Santiago, Chile. [↑](#footnote-ref-4)
4. Gonzalez Camus, Ignacio, (1988), “El día que murió Allende”, CESOC, Santiago, Chile…. Es una búsqueda por reconstruir los hechos del 11 de septiembre minuto a minuto, esto es, una necesidad de ordenar los hechos de forma tal de llenar los vacíos que se nos impusieron por largos años. Las primeras publicaciones que intentan este ejercicio de memoria son las revistas de oposición a la dictadura (APSI, Análisis, Hoy) desde el primer lustro de los años 80. [↑](#footnote-ref-5)
5. “La imagen dialéctica es relampagueante. En cuanto imagen que relampaguea en el ahora de lo recognoscible, se ha de retener la de lo sido [...]. Más la salvación que de este modo, y sólo de este modo, se consuma, sólo puede ganarse sobre la percepción de lo perdido. De lo perdido insalvablemente.” Obras I, 2, p. 291. “En la imagen dialéctica, lo que fue en una época concreta es, al tiempo, «lo sido-desde-siempre». Cierto que en consecuencia, a cada vez, sólo se hace visible a ojos de una época totalmente concreta: a saber, esa misma en que la humanidad, tras haberse frotado bien los ojos, viene a reconocer exactamente esa imagen del sueño como tal. Y así el historiador, en ese instante, da inicio con ella a la tarea de interpretación de los sueños.” Obra de los pasajes, N 4, 1. Citas y fuentes extraídas en enero 2010 de “Atlas Walter Benjamin”, http://www.circulobellasartes.com/benjamin/index.php, España. Recurro a estas dos citas sin el afán de explicar la noción de imagen dialéctica que es del todo más compleja y decisiva, sino para pensar en dos aspectos: el rescate de la “imagen perdida” que, en esta ocasión, hace el arte y a la vez, la inamovilidad de la imagen de la memoria, porque además la memoria siempre se nos presenta como imágenes. [↑](#footnote-ref-6)
6. Vease libros sobre la intervención de la cia y ver en índice de la conjura. En este sentido es dable nombrar la instalación de la dictadura y a esta misma como una conjura civil-militar-estadounidense. [↑](#footnote-ref-7)
7. El documental “La batalla de Chile” de Patricio Guzmán por ejemplo, no se exhibe en un medio de comunicación de masas sino hasta el año [↑](#footnote-ref-8)
8. Discusión entre historia y memoria de jelin y richard [↑](#footnote-ref-9)
9. Explicar sobre temporalidades. [↑](#footnote-ref-10)
10. Transición Pactada es el nombre clasificatorio que ha recibido desde el discurso de la política, el proceso desarrollado entre los años 1988 y ¿200-?, dando cuenta entre otras cosas, de las negociaciones entre civiles y militares que permiten allanar el camino al traspaso de mando de los segundos a los primeros. Cabe recordar que la Constitución de 1980 establecía el plebiscito de 1988 y en el caso de que ganara la alternativa de la no continuidad de Pinochet como jefe de gobierno, la realización de elecciones presidenciales en 1989. Por esta razón, con anterioridad había circulado el concepto comparado de Transición Constitucional para referirse a la experiencia chilena. Algunas de las cuestiones pactadas se expresaron en una serie de modificaciones constitucionales que fue necesario refrendar en un plebiscito en el año 1989. Es evidente que ese acto no quedó registrado en la memoria de las personas; solo un grupo muy específico de personas dentro de las cuales no me incluyo, sabía por qué y qué votaba; en esos días se respiraba el aire del triunfo y la confianza por un lado (era la primera vez que votaba y con suerte de principiante ganaba en una “elección” de importancia), la incredibilidad y la derrota por otro (las campañas de adhesión por una u otra de las alternativas había permito que las personas quitaran partes de las mascaras necesarias para la vida en una dictadura; era posible observar las emociones colectivas en los rostros individuales). [↑](#footnote-ref-11)
11. La pantalla dividida es como dos chiles… Aquí poner todo lo que ocurrió con la detención de Pinochet… ver diarios de vida y poner foto de lo que decían los pinochetistas… contar a demás que la derecha estaba histérica y todo lo que dijeron e hicieron…. Pioner que la segunda sacó un facsimil del historiador que según testemonio de Puga (llamara a la chica) fue el que le entregó el plan z a que parece en el libro blanco… este consistía en … y sirvió como arma psicológica para justificar la represión, el asesinato y desaparición de personas… cuando esto apareció yo estudiaba en Instituto Nacional y recuerdo con claridad que dos pa´pás de mis compañeros dijeron en ellos forman parte de las listas negras que los upelientos (nombre que se le daba a los partidarios dela Coalición ee Gobierno Unidad Popular UP) y serían asesinados, produciía miedo. [↑](#footnote-ref-12)
12. El concepto “regímenes civiles de corte electoral” es de Amparo Menéndez-Carrión (1991). Lo tomo prestado porque me parece que esas palabras, así unidas, no sólo definen el resultado político de limitaciones que tuvieron y tienen aún los gobiernos post-dictadura, sino que también captan el estado de ánimo de la conversación que se lleva a cabo en un sector de la distintos e interconectados mundos del habla o espacios discursivos, eso es, que hemos tenido (entre burócratas, activistas, académicos/as en términos de colectivos lingüísticos), esto es, gobiernos que no dan contenido a la democracia. Capturan una atmósfera que cumple a lo menos una década y que tiene una expresión institucional política en el debate que sostienen, a través de documentos evaluativos de la transición, los denominados “autocomplacientes” y “autoflagelantes” al interior de la coalición gobernante. [↑](#footnote-ref-13)
13. Aparecen los siguientes hechos y momentos: **“Asesinado de Portales, 1837”**: Diego Portales con los brazos abiertos recibe las descargas de unos fusileros. **“Suicidio de Balmaceda, 1891”**: El presidente Balmaceda con la cabeza hacia abajo, sangrando, y rayos que caen sobre un cuerpo inerte. **“Vida y muerte de las minas del carbón”**: Varios niveles de una mina subterránea bajo el mar, con trabajadores extenuados que en sus espaldas curvadas también reciben rayos. **“Matanza de Santa María de Iquique, 1907”**: Un hombre recogiendo el cuerpo de una mujer muerta, hombres y mujeres tapándose los ojos para no grabar el horror del que son testigos, mujeres gritando hacia el cielo con sus hijos muertos, en el extremo derecho un reloj cuyos marcadores son cuerpos sin vida que van girando. **“Capitán Popper, exterminador de Onas”**: Cuerpos colgando, cuerpos lacios amarrados tras la cacería. **“La Ley Maldita, 1948”**: Hombres amordazados con cuerdas, cuerpos enredados en alambres de púas, y un hombre, arrodillado con la cabeza en el suelo, extenuado por las torturas, frente a una bota militar. **“Matanza del Seguro Obrero”**: La policía dispara desde abajo, los cuerpos caen uno tras otro, un carabinero apalea a un herido en el suelo. Finalmente, **“Arturo Prat, 1879”**: Imagen de un prócer y de un combate naval. Definitivamente no tiene ninguna relación con el resto del panel. Nada tiene de división o conflicto entre los/as chilenos/as, es el día de las “Glorias Navales” y el día en que el presidente “da cuenta” en un discurso del estado del país. [↑](#footnote-ref-14)
14. Revista Rocinante Nº 7, 1999, pp. 30-32 [↑](#footnote-ref-15)
15. Televisión Nacional de Chile, TVN, noticiero “24 horas”, 16 de junio de 1999. Por esos días y durante casi todo ese año, Santiago y otras ciudades del país sufrían cortes de luz a diversas horas y restricciones de suministro eléctrico de diverso tipo, lo que era atribuido por las autoridades gubernamentales a una prolongada sequía….La ciudad se veía fantasmal o como en un simulacro de bombardeo… [↑](#footnote-ref-16)
16. (O´Donnel1, 1991)… explicar [↑](#footnote-ref-17)
17. Eco, Humberto, (1977), “Come si fu una tesi di laurea”, Tascabili Bompiani, edición en español Gedisa, Barcelona, España [↑](#footnote-ref-18)
18. Academia Chilena de la Lengua, (2010), “Diccionario de uso del español de Chile”, MN Editorial, Santiago, Chile, pp. 208 [↑](#footnote-ref-19)
19. “Me parece extraordinario este mural, se ve muy bonito el Metro... los colores, la imponencia... No, no me había fijado en esa imagen de La Moneda... había mirado el lado de allá que se terminó primero, no me había fijado en este lado que es más oscuro... No sé, es un hecho más, cada cual lo puede interpretar como quiera... Tengo posición, claro que si, o sea, no creo que haya que volver tanto al pasado pero tampoco creo que haya que olvidar, además nadie se va a olvidar de ese bombardeo, ¡imagínate!, ¿Quién se va a olvidar?” (Hombre, 45 años). “¿Bombardeo a La Moneda? Había miraoh la pintura del fondo no mah... me parece bien patriótico, bien chileno en sí mismo y a la gente que viene pah acá, sobre todo de afuera, le enseña harto creo yo… si, los colores son como bajos, pero yo creo que instruyen a la gente poh… el bombardeo está porque debe estar creo yo” (Hombre, 24 años). “No lo he mirado con detención, en general me parece bonito, un poco oscuro ese lado... sí, me había fijado en esa imagen del bombardeo... no me gusta mucho, es como triste, debieron poner cosas más alegres” (Mujer, 43 años). “Me parece oscuro, deprimente... no le he mirado en detalle pero ahora que usted dice, es una representación de algo que sucedió y punto... Tiene que estar ahí porque sucedió como le decía, como todo lo demás que está aquí. Yo no recuerdo todos esos hechos, La Moneda bombardeada sí, pero el resto... no sé, he escuchado esas cosas, las matanzas y esas cosas, pero me las imaginaba de otra forma, el bombardeo es lo que más se parece creo yo” (Mujer, 56 años). “Estai en un lado y te perdis la mitad del otro, no es extraño que la gente no lo vea, es un lugar charcha... no es lugar apropiado si me la quiero jugar con el bombardeo” (Mujer, 25 años). “Gracias por preguntar, no entiendo por qué nadie se ha fijado en este mural del recuerdo, no entiendo como no ha salido en la tele, en los diarios... Creo que es una muy buena iniciativa mostrarles a los chilenos las barbaries... Bueno, de la dictadura yo pondría los degollados, eso fue impactante... Sí, yo habría puesto una imagen de esos asesinatos, ¿por qué esconderlos? Acuérdate que con eso se empezó a “desgranar el choclo” [descomponer la Junta de Gobierno] y la gente dijo basta... El bombardeo es un hecho impresionante, en llamas es conmovedor, lo recuerdo claramente… no, por la televisión en ese tiempo y los reportajes que han salido ahora, lo vi con mucho dolor en mi casa con mi gente… Te decía gracias porque parece que a nadie le interesa lo que pensamos los chilenos, no desde que se volvió a la democracia, es como haber vuelto al silencio del siglo pasado, no se... Si lo vas poner en una investigación tienes que decir que no es lo único que sucedió, que hay más cosas” (Hombre, 68 años). “No me gusta esta huea... Porque es oscura y no se entiende... O sea, tenis que cachar de historia y a mí no me interesa esa historia... Ni una historia, los murales están en las calles de las poblaciones ¿cachai o no?... ¡¿Qué me importa el bombardeo loco?!. De esa huea se acuerdan las viejas que les mataron los maridos, y yo no voy a dejar que ningún culiao me toque, ¿cachaste vieja?... chao no más, filo con los hueones de la política, filo con vos también... ¡La guerra está en otra parte vieja!...” (Hombre, 17 años). “Mire, el bombardeo era necesario, usted es muy joven y no sabe todo lo que sufrimos cuando el señor Allende llegó a La Moneda, usted tiene que saber que fue el peor gobierno de la historia, no había que comer... Bueno, el cuadro me parece (lo mira, piensa)... que habría que explicarlo poh, además no se ve bien de aquí... No, de hecho no lo había visto. Hay muchas cosas mezcladas eso sí...” (Hombre, 51 años). “Tremendo, increíble, una tremenda obra... El bombardeo, ¿dónde está?... ¡Ah!, si, mira, pero apenas se ve esa parte, tan oscuro por dios… Yo creo, a ver, yo no nacía para ese tiempo, pero creo que debió ser tremendo, es el palacio de gobierno, es el centro de Santiago, creo que La Moneda no tenía para que ser bombardeada... Me parece un acto irracional, pero tu preguntabas por el mural y yo creo que a esa parte le falta fuerza, digamos, o color poh, no sé... así mirándolo por primera vez, me inspira tristeza, una tremenda tristeza...” (Mujer, 24 años). “No me interesa la política... Sí señor, ese mural es político y el pintor debe ser un señor contrario al gobierno militar, sólo esa gente recuerda las cosas que le convienen... Oscuro, muy oscuro, todo ese período fue oscuro [el del gobierno de la Unidad Popular]” (Mujer, 32 años). [↑](#footnote-ref-20)