

Representaciones de lo irrepresentable: el golpe de Estado en el cine chileno contemporáneo (2004-2020)*

José-Miguel Santa Cruz-Grau**

Carolina Kuhlmann***

DOI: <https://doi.org/10.15446/hys.n45.100186>

Resumen | en este artículo nos proponemos problematizar cómo el cine y audiovisual chileno de ficción contemporáneo ha representado el golpe de Estado a la luz del concepto de acontecimiento. Siguiendo la teoría de las discontinuidades históricas de Alain Badiou, se entiende este como la gravedad existencial de lo irrepresentable. Si el golpe de Estado en Chile (1973) opera como esa singularidad que destruye los cimientos estructurales, transforma los sentidos de pasado y futuro, y fractura el devenir histórico. Las preguntas que rondan el texto son las siguientes: ¿es posible representar lo que se niega a la representación? ¿Cómo puede una organización limitada de imágenes contener tal densidad? Y a continuación, ¿qué es lo que se ha producido en este intento? Es en medio de este cuestionamiento que se indaga en las representaciones audiovisuales del golpe, como ensayo en medio de la imposibilidad, construimos la categoría de Esquema Básico de Representación (EBR). Este concepto —que hace referencia a una estructura moldeable de elementos audiovisuales— habilita la revisión y análisis estético discursivo de un corpus de películas y series de televisión chilenas que tratan tal acontecimiento. La noción de EBR permite abordar

* **Recibido:** 17 de diciembre de 2021 / **Aprobado:** 2 de diciembre de 2022 / **Modificado:** 31 de mayo de 2023. Artículo de investigación derivado del proyecto “Representaciones de lo irrepresentable. Golpe de Estado y acontecimiento en la ficción cinematográfica/audiovisual” financiado por el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio – Gobierno de Chile bajo la modalidad Fondo Audiovisual, no. 522737. Producto final.

** Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Barcelona (Barcelona, España). Profesor de Cine y Artes Audiovisuales en la Universidad Academia de Humanismo Cristiano (Santiago, Chile)  Conceptualización, investigación, metodología, coordinación del proyecto, redacción borrador original, escritura y aprobación final  <https://orcid.org/0000-0003-1044-8565>  josesantacruzgrau@gmail.com

*** Magíster en Historia por la Universidad de Santiago de Chile (Santiago, Chile). Socióloga y Licenciada en Realización Audiovisual por la Universidad de Chile (Santiago, Chile). Asistente de investigación del proyecto “La construcción del pasado en el documental audiovisual chileno, 1970-2020” realizado en el grupo de investigación Historia y Audiovisual en Chile de la Universidad de Chile y financiado por el Fondo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico (FONDECYT)  Conceptualización, investigación, metodología, escritura, revisión y edición  <https://orcid.org/0000-0002-0317-2014>  corinola@hotmail.com



Cómo citar / How to Cite Item: Santa Cruz-Grau José-Miguel y Carolina Kuhlmann. “Representaciones de lo irrepresentable: el golpe de Estado en el cine chileno contemporáneo (2004-2020)”. *Historia y Sociedad*, no. 45 (2023): 80-106. <https://doi.org/10.15446/hys.n45.100186>



Derechos de autor: Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)

Hist.Soc. 45 (Julio-diciembre de 2023) / pp. 80-106
ISSN-L 0121-8417 / E-ISSN: 2357-4720 / DOI: <https://doi.org/10.15446/hys.n45.100186>

desde las estructuras formales más básicas hasta los conceptos más complejos que organizan cada puesta en escena del golpe. Desde aquí, determinamos dos problemas estéticos predominantes en estas producciones: *vacío y acumulación*.

Palabras clave | cine chileno; golpe de Estado; Chile; siglo XX; medios de comunicación de masas; historia política; historia del cine; dictadura; documental; memoria colectiva; acontecimiento; irrepresentable; ficción; filosofía del arte.

Representations of the Unrepresentable: The Coup d'état in Contemporary Chilean Cinema (2004-2020)

Abstract | in this article we propose to problematize how contemporary Chilean fictional cinema and audiovisuals have represented the coup d'état in light of the concept of event. Following Alain Badiou's theory of historical discontinuities, this is understood as the existential gravity of the unrepresentable. If the coup d'état in Chile (1973) operates as that singularity that destroys the structural foundations, transforms the senses of past and future, and fractures the historical evolution. The questions that surround the text are the following: is it possible to represent what is denied to representation? How can a limited organization of images contain such a density? And then, what has been produced in this attempt? It is in the midst of this questioning that the audiovisual representations of the coup are investigated, as an essay in the midst of impossibility, we build the category of Basic Representation Scheme (EBR). This concept—which refers to a moldable structure of audiovisual elements—enables the review and discursive aesthetic analysis of a corpus of Chilean films and television series that deal with such an event. The notion of EBR allows us to approach from the most basic formal structures to the most complex concepts that organize each staging of the coup. From here, we determine two predominant aesthetic problems in these productions: *emptiness and accumulation*.

Keywords | Chilean cinema; Coup d'Etat; Chile; twentieth century; mass media; political history; history of cinema; dictatorship; documentary film; collective memory; event; unrepresentable; fiction; philosophy of art.

Representações do irrepresentável: o golpe de estado no cinema chileno contemporâneo (2004-2020)

Resumo | neste artigo propomos problematizar como o cinema ficcional chileno contemporâneo e os audiovisuais têm representado o golpe de estado à luz do conceito de acontecimento. Seguindo a teoria das descontinuidades históricas de Alain Badiou, isso é entendido como a gravidade existencial do irrepresentável. Se o golpe de estado no Chile (1973) opera como

aquela singularidade que destrói os alicerces estruturais, transforma os sentidos de passado e futuro e fratura a evolução histórica. As questões que cercam o texto são as seguintes: é possível representar o que é negado à representação? Como pode uma organização limitada de imagens conter tal densidade? E então, o que tem sido produzido nessa tentativa? É em meio a esse questionamento que se investigam as representações audiovisuais do golpe, como ensaio em meio à impossibilidade, construímos a categoria de Esquema de Representação Básica (EBR). Este conceito –que se refere a uma estrutura moldável de elementos audiovisuais– permite a revisão e análise estética discursiva de um corpus de filmes e séries televisivas chilenas que tratam de tal evento. A noção de EBR permite abordar desde as estruturas formais mais básicas até os conceitos mais complexos que organizam cada encenação do golpe. A partir daqui, determinamos dois problemas estéticos predominantes nessas produções: o vazio e o *acúmulo*.

Palabras-clave | cinema chileno; golpe de Estado; Chile; século XX; mídia de massa; história política; história do cinema; ditadura; documentário; memória coletiva; acontecimento; irrepresentável; ficção; filosofia da arte.

Introducción: el golpe de Estado chileno y las imágenes

Las imágenes del bombardeo al palacio presidencial de La Moneda acaecido el 11 de septiembre de 1973 en Santiago de Chile es un registro documental que ha cruzado fronteras. No solo le pertenece a la memoria colectiva chilena, sino que ha sufrido un “efecto globalizador”, al conformar un ícono global del golpe de Estado en el “tercer mundo” en el contexto de la Guerra Fría del siglo XX. Masificadas por las entregas documentales de Patricio Guzmán –junto a tantos otros documentales¹– y reiteradas numerosas veces en las televisiones locales e internacionales, las imágenes del bombardeo al palacio de La Moneda cristalizan una serie de significados que sobredeterminan el evento mismo, diseminándose por el tejido social transnacional y desbordando el campo estético del cine/audiovisual local. En este sentido,

La imagen de La Moneda bombardeada [...] opera como propuesta metonímica que representa el golpe militar. El golpe, esta vez a nivel metafórico, no solo “bombardea”, “destruye” y “cambia” el Palacio de gobierno, sino que también produjo una ruptura de la convivencia nacional.²

1. Patricio Guzmán, dir. *Chile, la memoria obstinada*, Canadá, Chile, Francia, 1997; Marco Enríquez-Ominami, dir. *Chile, los héroes están fatigados*, Chile, 2002; Carmen, dir. Luz Parot, *Estadio Nacional*, Chile, 2002; Diego Marín Verdugo dir. *EEUU vs Allende*, Chile, 2008; Carola Fuentes y Rafael Valdeavellano, dirs. *Chicago Boys*, Chile, 2015. Esto por nombrar algunas de las producciones realizadas solo en Chile.

2. Lorena Antezana, *Las imágenes de la discordia. La dictadura chilena en producciones televisivas de ficción* (Buenos Aires: CLACSO, 2015), 33.

La sobredeterminación significativa del “palacio en llamas” ha posibilitado que películas y series de ficción se hayan entregado en los últimos años a construir imágenes centradas más en el devenir dictatorial que en el propio golpe de Estado. En distintos registros y con diferentes sentidos, la dictadura ha sido un objeto recurrente para pensar el presente. Como ha planteado Pablo Aravena, estas producciones cinematográficas y audiovisuales:

No son producciones tardías. No son producciones tardías si es que —y esto ya no es retórico, no es el “siempre es el momento de la memoria”, no, no voy por ahí— no es una realización tardía si es que tú me aceptarás una tesis historiográfica que sería la siguiente: *el golpe no terminó, el golpe todavía está aconteciendo*. Nosotros tenemos que aprender a pensar, a aceptar, que el acontecimiento no es el acontecimiento de las efemérides, sino que los acontecimientos tienen distinta duración.³

La relación que establece Aravena supone que toda representación de la dictadura conforma a su vez una representación de su presente de producción. Más precisamente, por medio de la narración del pasado se constituye una lectura de su presente. En esta línea, la profusión de imágenes retrospectivas ha estado asociada también a una importante cantidad de trabajos teóricos y académicos que han elaborado propuestas y análisis para dimensionar ese corpus de imágenes, en que se reconstruye un amplio abanico significativo que comprende desde dispositivos estéticos históricos a poéticas de la memoria⁴.

3. Carolina Larraín, Pablo Aravena, José-Miguel Santa Cruz-Grau y Angélica Franken-Osorio, “Mesa 2 Memoria, historia y presente en el cine chileno”, en *Actas del coloquio la historia en el cine chileno de ficción*. Revista Comunicación y Medios. Colección Documentos no. 3, eds. Claudio Salinas y Hans Stange (Santiago de Chile: Universidad de Chile, 2014), 89, <https://ultimadecada.uchile.cl/index.php/RCM/article/download/36013/37682/123894> Énfasis en el original.

4. Para tener un panorama acabado de esta discusión se recomienda ver: Tzvi Tal, “Alegorías de memoria y olvido en películas de iniciación: Machuca y Kamchatka”, *Aisthesis*, no. 38 (2005): 136-151, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=163221380009>; “Memoria y muerte. La dictadura de Pinochet en las películas de Pablo Larraín: *Tony Manero* (2007) y *Post Mortem* (2010)”, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* (2012), en línea, <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.62884>; Carolina Larraín, “11 de septiembre de 1973: trauma, testimonio y liberación a través del cine documental”, *Comunicación y Medios*, no. 20 (2009): 58-72, <https://doi.org/10.5354/rcm.v0i20.15013>; Pablo Aravena, “La producción de verdad histórica en un film de ficción. *Machuca*, de Andrés Wood (Chile-2004)”, en *Cine condicionado por el mundo contemporáneo*, ed. Esteban Mizrahi (Buenos Aires: La Crujía, 2011): 113-139; Claudia Bossay, “Cineastas al rescate de la memoria reciente”, *Imagofagia*, no. 4 (2011): <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7306779>; “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*, no. 29 (2014): 106-118, <https://doi.org/10.5354/rcm.v0i29.30176>; Claudia Barril, “El yo en el documental chileno: una nueva forma de escritura política”, en *El cine que fue. 100 años de cine chileno*, eds. Claudia Barril y José-Miguel Santa Cruz-Grau (Santiago de Chile: ARCIS, 2011): 162-169; Nelly Richard, “Memoria contemplativa y memoria crítico-transformadora. Sobre la película No de Pablo Larraín”, *LaFuga*, no. 16 (2014), <https://lafuga.cl/memoria-contemplativa-y-memoria-critico-transformadora/675>; Lorena Antezana, “Televisión y memoria: a 40 años del golpe de Estado en Chile”, *ComHumanitas: Revista Científica de Comunicación* 6, no. 1 (2015): 189-204, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5896217>; Cristian Cabalin y Ricardo Ramírez, “Haciendo historia de uno[a] mismo [a] - Construcción de memorias en espectadores[as] de los 80”, en *Audiencias volátiles: televisión, ficción y educación*, eds. Lorena Antezana y Cristian Cabalin (Santiago de Chile: Universidad de Chile, 2016): 54-70; Lorena Antezana y Cristian Cabalin, “El precio del consenso. La dictadura en la ficción televisiva chilena de la conmemoración de los 40 años del golpe de Estado”, *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, no. 136 (2017/2018): 249-262, <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/handle/10469/14864>

Pero a pesar de que la alusión cinematográfica al periodo dictatorial ha aumentado, no son tan abundantes las representaciones ficcionales del acontecimiento mismo del golpe y asalto a La Moneda. Tampoco existen profusos análisis que incorporen una reflexión estética de lo que se podría denominar “la metáfora golpista”. En el marco de la producción de largometrajes, solo encontramos referencias a tales acontecimientos en la coproducción chilena-española-británica-francesa *Machuca* (2004) de Andrés Wood, *El baño* (2005) de Gregory Cohen, la chilena-mexicana *Post mortem* (2010) de Pablo Larraín y la chilena-venezolana *Allende en su laberinto* (2014) de Miguel Littín. En cuanto a las series televisivas, está referido en la serie *Ecos del desierto* (2013) de Andrés Wood y la chilena-finlandesa *Héroes invisibles* (2019) de Mika Kurvinen y Alicia Scherson⁵. A este escenario, se le suman dos películas dirigidas por directores chilenos en el exilio, que son la producción francesa-búlgara *Il pleut sur Santiago* [Llueve sobre Santiago] (1975) de Helvio Soto y la producción soviética *Noch nad Chili* [Noche sobre Chile] (1977) de Sebastián Alarcón y Alexander Kossarew. A raíz de este levantamiento filmográfico es posible afirmar que, a más de treinta años del término de la dictadura, la producción local solo seis veces ha intentado transformar en lenguaje el *punctum* traumático del acontecimiento golpista, siendo un motivo estético que se caracteriza más por su ausencia en la producción local que por su presencia.

La paradoja de esta ausencia pareciese explicarse por la pregnancia emocional del registro histórico que ha bloqueado la posibilidad de repensar y reelaborar cinematográfica o audiovisualmente dicho momento. Esto supone que mostrar/ver el registro documental del bombardeo bastaría para representar la totalidad del evento golpista, más aún, el declive o clausura de todo el proyecto político de la Unidad Popular. Si el levantamiento militar conllevó una fractura definitiva en la línea histórica de Chile, que lo diferencia, por ejemplo, de otros sucesos similares —como el levantamiento militar de Carlos Ibáñez del Campo en 1925—, el dispositivo golpista de 1973 desborda cualquier posibilidad de que un cúmulo limitado de imágenes logren contener su densidad o gravedad, es decir, su representación. El despliegue del golpe como constructor de tiempo (subjetividad/sentido) logra contener en su centro una multidimensionalidad irrepresentable y es, justamente, en el ensayo de esa imposibilidad donde se soportan las pocas representaciones del mismo.

Ante este nudo problemático, el presente artículo se divide en diversos apartados que buscan abordarlo. El primero, trata la relación entre el acontecimiento y el problema de la representación en su tradición teórico-epistemológica, tanto en el campo de la filosofía como de la reflexión historiográfica. El segundo, vincula la anterior reflexión al caso específico del golpe de Estado en Chile, especialmente, en su dimensión de acontecimiento. Revisa el modo en el que el hecho histórico se erige como punto de quiebre, como puerta hacia el tiempo

.....
5. Dentro de las producciones de cortometraje pudimos rastrear las siguientes: *Los tripulantes* (2002) de Daniel Henríquez, *¡Escucha Chile!* (2003) de Luciano César, *Aseo general* (2008) de Paulina Costa, *El canto de las sirenas* (2013) de Nibaldo Leiva Riffo, y *Bambalinas del 73* (2015) de Claudia Angulo.

futuro, borradura de las huellas del pasado y como reconfiguración de la experiencia y el entendimiento del presente. El tercer apartado describe el concepto principal del presente trabajo —esquema básico de representación o EBR—, sus alcances analíticos y su utilización para la revisión de las piezas cinematográfico/audiovisuales seleccionadas. La noción de EBR entronca con la categoría de acontecimiento y su carácter irrepresentable, ya que constituye la estrategia audiovisual por medio de la cual las obras buscan referirse a aquello que sobrepasa los límites referenciales de lo cinematográfico. A partir de ello, se analizará específicamente una serie de películas contemporáneas pertenecientes a una muestra mayor que conformó la investigación. Luego, en el cuarto apartado titulado *Las imágenes en presente del Golpe*, se realiza un análisis en mayor profundidad en torno a los sentidos elaborados en las películas visionadas. A partir del EBR —y el relato cinematográfico que lo contiene— se reconocen dos principales operaciones formales y narrativas sobre el acontecimiento: la de *vacío* y la de *acumulación*.

El golpe, lo irrepresentable

Digámoslo de otra manera: X recibe un golpe en la vida. Luego del suceso, algo cambia en X. Ya no soy el mismo, se dice. Después de lo que pasó, ya no es el mismo, dicen los vecinos. Pero ¿qué le pasó? Nadie puede saberlo exactamente. La verdad no es solo cuestión de saber.

Willy Thayer

La tesis sobre el golpe como *acontecimiento* ha sido trabajada hace bastante tiempo en la escena cultural chilena, articulándose de forma ejemplar en un artículo del filósofo Willy Thayer⁶. Siguiendo su lectura, la violencia del golpe de Estado afectó estructural y epistémicamente el devenir histórico de Chile, rompiendo con esto la continuidad histórica. Eso que significó: A, después del golpe de Estado, nunca más ha podido significar A. Pero, más aún, se rompió la posibilidad misma de representar o la representación se transformó en un problema en sí. La violencia estructural deshizo la ilusión de la relación interna entre significante (Unión Popular) y significado (utopía), en una acción inconmensurable de destrucción de la relación significante-significado. Conformó “el evento de un golpe, como operación de un antes que constituye a la experiencia en su posibilidad misma, pero que esta jamás llega a absorber en su ahora”⁷. Las ideas, los conceptos, las imágenes solo perviven en y para el presente, estando contaminadas y determinadas por la inmediatez del

6. Willy Thayer, “El golpe como consumación de la vanguardia”, en *El fragmento repetido. Escritos en estado de excepción* (Santiago de Chile: Metales Pesados, 2006), 15-45.

7. Pablo Oyarzún, “Memoria, momento y lágrimas. Una aproximación especulativa al problema de las singularidades latinoamericanas”, en *América 2941* (Valparaíso: Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, 2012), 29.

ahora. Estas van apareciendo-desvaneciendo y construyéndose-deconstruyéndose, pero no por un ejercicio intelectual autorreflexivo, sino por el anclaje traumático al evento golpista que se transforma en un dispositivo de significación que se renueva constantemente.

Esta fractura ha sido conceptualizada, también, desde las ciencias sociales y la historiografía, concibiéndose de diversas maneras: transformación histórica del orden social⁸, destrucción creativa⁹, punto inicial de una revolución capitalista¹⁰, refundación global de la sociedad¹¹, entre otras. En todas estas, lo que se desprende es que el golpe es un momento fundacional que logra “modificar profundamente [...] la sociedad chilena que había existido hasta 1973”¹². Esta transformación se puede constatar en el sistema político-institucional, en la organización económica, en el régimen de acumulación, en las relaciones sociales, en las formas de vida, en la subjetividad de los individuos y en una casi interminable lista de otros aspectos que inciden en la vida de las personas y aquella en común. Esta constatación trae consigo un elemento inédito para la reflexión en torno a la historia local; la constatación de un régimen de discontinuidades en el tiempo histórico y, en ello, la relación interna entre golpe y acontecimiento.

El *acontecimiento* para el pensamiento occidental es un suceso que está compuesto en términos generales por dos rasgos: el primero es que su irrupción desborda totalmente las condiciones que lo anteceden, idea que se ha masificado como “singularidad”; el segundo es que el lenguaje se ve clausurado para poder significar el acontecimiento. No hay palabra, imagen, objeto o sonido que puede representarlo, ni menos reponer su experiencia; este se muestra como pura contingencia y presencia. El espesor teórico del acontecimiento devino del dismantelamiento de los conceptos hegelianos sobre continuidad histórica en el programa antimetafísico —desde Friedrich Nietzsche en adelante— como una nueva forma de pensar el origen y, con ello, su relación con la Historia. Siguiendo esta línea reflexiva, en Martin Heidegger el acontecimiento es el momento de retirada del Ser, para que el mundo material acontezca como presencia, apariencia y materialidad:

El fundamento es anonadando el acontecimiento-apropiador en la indigencia de la fundación, en tanto de la interrogación y del decir de la verdad del rehúso, para ganarla como el entre, en el que divinidad y humanidad se deciden una ante y con la otra.¹³

En esta retirada lo fundamental acontece en el lenguaje; cuando este nombra al Ser se retrae y su presencia es siempre ausencia:

.....

8. Kathya Araujo y Danilo Martuccelli, *Desafíos comunes: retrato de la sociedad chilena y sus individuos* (Santiago de Chile: LOM, 2012).

9. David Harvey, *Breve historia del neoliberalismo* (Madrid: Akal, 2015).

10. Tomás Moulian, *Chile actual: anatomía de un mito* (Santiago de Chile: LOM y ARCIS, 1997).

11. Pilar Vergara, *Auge y caída del neoliberalismo en Chile* (Santiago de Chile: FLACSO, 1985).

12. Vergara, *Auge y caída*, 17.

13. Martin Heidegger, *Meditación* (Buenos Aires: Biblos, 2006), 93.

La esencia del evento-apropiador tiene que ser indicada para el primer saber de su nombramiento; ello puede suceder solo hasta el lugar del pensar, a partir del cual el proyecto que se arroja deviene posible en tanto arrojado; que él acerca, es obsequio del evento. La indicación de la esencia del evento trae el saber acerca de la esencia extasiante-aclaradora del “tiempo” en el sentido del espacio-de-juego-temporal para la determinación de la entidad como tal, es decir, como presenciarse y estabilidad.¹⁴

El acontecimiento, entonces, es ese momento en que el lenguaje se apropia del Ser para anular su presencia en el mundo material y, por ende, ser sujeto del saber. No obstante, en el único momento en que se puede experimentar el Ser, acercarse a las huellas de su accionar, se encuentran en el evento, eso que llama el “obsequio del evento”. El acontecimiento es ese momento de clausura y apertura en el lenguaje, un movimiento ontológico en que las palabras de una significación posible son generadas y sostenidas. Por ello, el acontecimiento no puede ser cualquier cosa que sucede, eso que se manifiesta en el “espacio-de-juego-temporal”, sino que es ese algo que solo sucede en la unidad, como modo único en la debilitación estructural del Ser para ser pensado.

A cierta distancia de los postulados de Heidegger, se encuentran las perspectivas de Gilles Deleuze y Alain Badiou. En ambos, lo sustancial se encuentra en pensar el acontecimiento como aquello que rompe el lenguaje; es decir, la inteligibilidad de la materia que se niega a ser nombrada que deviene en lo novedoso y la diferencia. “Lo esencial de la univocidad no es que el ser se diga en un solo y mismo sentido. Es que se diga, en un solo y mismo sentido de todas sus diferencias individuantes o modalidades intrínsecas”¹⁵. Entendido así, el acontecimiento se libera del fundamento del ente o la cosa, de la presencia que lo diluye en el devenir material, ya que el Ser nunca se podría presentar en un solo sentido, sino en todas las posibilidades intrínsecas que el lenguaje no alcanza a nombrar. El lenguaje nunca logra nombra a la totalidad de la diferencia, ya que lo que inaugura es aquello previamente impensable.

En Deleuze, el acontecimiento sucede sobre un orden material que es perturbado estructuralmente y esto se experimenta en la inflexión diferencial de su aparición. En ese momento de efectuación irrumpe un otro sentido. Pero aquí el sentido no es sinónimo de lenguaje, sino de la reordenación del lenguaje para designar a las cosas; el lenguaje pierde su objeto y, en ello, la posibilidad de nombrarlo. Hay algo que se resta, algo que desaparece en la intensidad de su proceso de diferenciación frente a ese estado de cosas o dimensión óptica, donde sucede el evento. La ruptura es incontestable para el lenguaje porque no puede nombrarlo, afectando también a la temporalidad. En el acontecimiento el pasado, el presente y el futuro estallan, generando una fractura en la continuidad del tiempo humano;

.....
14. Heidegger, *Meditación*, 267.

15. Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición* (Buenos Aires: Amorrortu, 2002), 72.

por ello, no puede haber una profusión constante de acontecimientos. Asimismo, existe una relación interna entre este y el relato sobre el pasado: la Historia. El acontecimiento siempre ocurre en la Historia, entendida como la reunión de las verdades históricas transitorias que construyen su relato.

A partir de aquí, se puede dimensionar la importancia capital que tendrá el concepto de acontecimiento dentro del pensamiento de Badiou. Es a raíz de este concepto que se configura la teoría de las discontinuidades históricas, la cual se sustenta en la diferencia entre la subjetividad —como horizonte de sentido que organiza el mundo— y su emplazamiento en el espacio-tiempo. El conflicto o contradicción histórica acontece en el desplazamiento de la subjetividad para aparecer como verdades de sentido, desactivando la antigua querella materialista entre la subjetividad y el mundo material. La subjetividad —que en Deleuze se prefigura como el Ser— es

En efecto una multiplicidad cualquiera. ¿Qué puede significar el hecho de que aparezca? Simplemente eso, que, además de su ser en cuanto ser, determinado intrínsecamente como multiplicidad pura (o multiplicidad “sin lo uno”, ya que no hay átomos de ser), hay el hecho de que tal multiplicidad está ahí.¹⁶

En el tránsito del emplazamiento eventualmente puede irrumpir el acontecimiento, ya que este establece un tiempo excepcional, donde coexisten el antes y el después para que el tiempo comience a existir. Así se figura como un suplemento del ser en un momento originario como verdad de sentido —no trascendental—, la condición de posibilidad que se sustrae de la ontología y lo fenoménico u óntico —en el emplazamiento—, algo así como una “rareza en el no-ser” que se deja ver en su tránsito. Ese emplazamiento se encarna en un cuerpo definido y localizado, que organizará el régimen de verdad de sentido que excede su posibilidad probatoria. Para que se experimente naturalizada, la subjetividad como verdad de sentido debe exceder constantemente al arbitrio de la necesidad de sí misma.

Del mismo modo, la Historia para Badiou es un régimen de verdades de sentido de la subjetividad *a priori* inexistente, ya que lo que existe es una multiplicidad de historias, que no pueden ser comparadas o integradas en una totalidad histórica macro o trascendental —que en Hegel sería el despliegue del espíritu—. Así, lo que existiría serían múltiples sustratos de trayectorias de verdad temporalizada. En la fricción de estos distintos sustratos de temporalidad sucedería el acontecimiento:

.....
16. Alan Badiou, *Second manifeste pour la philosophie* (París: Fayard, 2009), 35. “Soit en effet une multiplicité quelconque. ¿Que peut signifier qu’elle apparait? Simplement CECI que, outre son être-en-tant-que-être, intrinsèquement déterminé comme multiplicité pure (ou Multiplicité “sans un”, puisqu’il n’y a pas d’atomes d’être), il y a le fait que cette multiplicité est là”. Traducción de los autores.

no es la realización de una posibilidad interna a la situación o que dependa de leyes transcendentales de un mundo. Un acontecimiento es la creación de nuevas posibilidades. Se sitúa no simplemente al nivel de los posibles objetivos, sino al nivel de la posibilidad de los posibles.

Esto podemos también decirlo así: en relación con una situación o un mundo, un acontecimiento abre la posibilidad de lo que, desde el estricto punto de vista de esa situación o de la legalidad de ese mundo, es propiamente imposible.¹⁷

Esas “nuevas posibilidades” son la ruptura radical en la teoría de las discontinuidades históricas del autor. Es aquello que se abre como inédito y que rompe el horizonte de sentido que organiza el mundo, a lo que Badiou llama “estado de la situación”:

Llamo “Estado” o “estado de la situación” al sistema de las coacciones que limitan precisamente la posibilidad de los posibles.

Se dirá del mismo modo que el Estado prescribe lo que, en una situación dada, es lo imposible dentro de esa situación, a partir de la prescripción formal de lo que es posible.

El Estado es siempre la finitud de la posibilidad, y el acontecimiento, su infinitización.¹⁸

Badiou es deudor del trabajo de Michel Foucault, cuando planteaba sistematizar los “acontecimientos discursivos” para una “teoría de las sistematicidades discontinuas”, que definió en los siguientes términos:

No es ni sustancia, ni accidente, ni calidad, ni proceso; el acontecimiento no pertenece al orden de los cuerpos. Y sin embargo no es inmaterial; es en el nivel de la materialidad, como cobra siempre efecto, que es efecto; tiene su sitio, y consiste en la relación, la coexistencia, la dispersión, la intersección, la acumulación, la selección de elementos materiales; no es el acto ni la propiedad de un cuerpo; se produce como efecto de y en una dispersión material.¹⁹

La “teoría de las sistematicidades discontinuas” busca determinar el momento en que se configura el quiebre epistémico, instante que rompe con el orden de lo decible y lo sensible y que termina por configurar la violencia radical de lo acontecimental. No obstante, lo fundamental para Foucault es incorporar:

.....

17. Alan Badiou, *L'Hypothèse communiste* (París: Lignes, 2009), 191. En el original: “[...] un événement n'est pas la réalisation d'une possibilité interne à la situation, ou dépendante des lois transcendentales d'un monde. Un événement est la création de nouvelles possibilités. Il se situe, non pas simplement au niveau des possibles objectifs, mais à celui de la possibilité des possibles. Ce qui peut aussi se dire: au regard de la situation ou du monde, un événement ouvre à la possibilité de ce qui, du strict point de vue de la composition de cette situation ou de la légalité de ce monde, est proprement impossible”.

18. Alan Badiou, *L'Hypothèse*, 191. En el original: “J'appelle ‘État’ ou ‘état de la situation’, le système des contraintes qui, précisément, limitent la possibilité des possibles. On dira aussi bien que l'État est ce qui prescrit ce qui, dans une situation donnée, est l'impossible propre de cette situation, à partir de la prescription formelle de ce qui est possible. L'État est toujours la finitude de la possibilité, et l'événement en est l'infinitisation”.

19. Michel Foucault, *El orden del discurso* (Buenos Aires: Tusquets, 2005), 57.

Los discursos como series regulares y distintas de acontecimientos, [...] algo así como una pequeña (y quizás odiosa) maquinaria que permite introducir en la misma raíz del pensamiento, el *azar*, el *discontinuo* y la *materialidad*. Triple peligro que cierta forma de historia pretende conjurar refiriendo el desarrollo continuo de una necesidad ideal.²⁰

La incorporación del azar es fundamental para la comprensión de la ruptura de lo acontecimental. No existe ninguna necesidad de que haya acontecido así. Está por fuera del “estado de las cosas”, de ahí su capacidad de generar discontinuidades, rompiendo con la ficción del orden del discurso o subjetividad productora de verdad y de sentido. Genera una rotura sobre la linealidad y continuidad de la historia, forzando su accionar en la ordenación de lo sensible.

El golpe es esa singularidad que rompe con los cimientos estructurales de determinado orden histórico, transforma los sentidos en torno al pasado y el futuro, constituye un punto de no retorno²¹. Este “porta una ‘diferencia’ que produce una acción de ruptura que desarticula el continuo del proceso histórico, haciéndolo perder el hilo de su transcurso”²². Es necesario agregar que solo un poder político e institucional sin contrapeso, permite llevar a cabo cambios de esa envergadura, sin reparar en obstáculos sociales o políticos. Volviendo a Thayer, este insiste en que la violencia estructural del golpe desplegada en la tortura y represión continuada sobre el tejido social —que cristaliza en el cuerpo de las personas detenidas en las diferentes oficinas y cuarteles de la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA)²³— fracturó la relación del signifiante y significado que había constituido el estadio pregolpe. Nombrar la palabra tortura no puede contener la experiencia de anulación de la voluntad y lenguaje en su accionar material, cuyo ensañamiento sobre el cuerpo y la vida de las personas se transformó en una experiencia incommunicable.

Una escena cinematográfica que nos permite cristalizar esta imagen de clausura del tiempo histórico se encuentra en la escena final de *Post mortem* de Larraín. Después de la deriva de Mario Cornejo (interpretado por Alfredo Castro), un escribano de la morgue que va transformándose en la narrativa en una suerte *flâneur de la destrucción* por la catástrofe golpista que busca obsesivamente a su amada, Nancy Puelma (interpretada por Antonia Zegers), una bailarina del Bim bam bum²⁴ y simpatizante de la Unidad Popular, que tras encontrarla la encerró junto a la pareja de ella, también militante del Partido Comunista, que se habían protegido de los militares dentro de un pequeño cobertizo ubicado en el patio de la casa

20. Michel Foucault, *El orden*, 59.

21. Michel Trebitsch, “El acontecimiento, clave para el análisis del tiempo presente”, *Cuadernos de Historia Contemporánea*, no. 20 (1998): 29-40, <https://revistas.ucm.es/index.php/CHCO/article/view/CHCO9898110029A>

22. María-Angélica Illanes, *La batalla de la memoria. Ensayos históricos de nuestro siglo. Chile, 1900-2000* (Santiago de Chile: Planeta, 2006), 18.

23. Dirección de Inteligencia Nacional instaurada durante la dictadura militar de Augusto Pinochet entre 1973 y 1977.

24. Fue una compañía de espectáculo de variedades teatrales, musicales y baile que estuvo activa entre 1953-1978. Funcionaba en el Teatro Ópera en Santiago de Chile.

de la familia de ella. Estas dos vidas se clausuran ya que, ante la única salida, su verdugo va acumulando sillones, libreros, muebles, colchones, sillas, una bicicleta; los escombros de la casa que previamente había sido arrasada por los militares. En un plano fijo de casi seis minutos, el personaje se dedica con ahínco a enterrar los ecos del pasado. Solo en un momento hay una reacción desde el interior; golpean la puerta, los muebles se mueven, pero ya es demasiado tarde, las ruinas son muchas, las fuerzas son pocas. No se escuchan palabras claras ni gritos, quizás algunos casi inentendibles, el lenguaje se ha retirado. Más que encerrados, están tapiados; más que asesinados, son cuerpos clausurados, imposibilitados de habitar el presente, aunque sea como fantasmas o huellas. Es un pasado que no puede volver.

Figura 1. *Post Mortem*



Fuente: Pablo Larraín, dir., *Post Mortem*, 2010, 1 h 31 min 37 s.

Para Thayer la representación vio clausurada la posibilidad de la crítica al régimen de significación de la dictadura, porque trabajó con sus propios efectos contra el lenguaje, fue la condición contingente para sus ejercicios de experimentación. No hay en ello una distancia crítica posible, la distancia fue ejercida por el propio golpe de Estado como acontecimiento que enfrió la disputa por el disenso de los significados. Sin distancia crítica se imposibilita lo político, y, por ello, el autor propone que se arriba al estadio global. En este sentido

El golpe globalizador, treinta años después, opera póstumamente la deflación de la voluntad vanguardista de la presencia (deflación de la *presentación de lo impresentable*) al transparentar lo impresentable, la presencia, como maqueta. La globalización no es otra cosa que la nihilización póstuma de la voluntad de acontecimiento que activó a la vanguardia.²⁵

25. Thayer, "El golpe como", 31.

El golpe, en su dimensión globalizadora, es nuestro “mito doméstico de origen”²⁶, que separa en dos la Historia reciente de Chile. El Chile pre 1973 es uno que no es el mismo que aquel post 1979²⁷, transformación que se condensa en la figura de los dos paréntesis invertidos marchantianos “...)(...” que el propio Thayer citó. Los seis años perdidos entre esos dos Chiles es el período de la catástrofe, el tiempo de la imposibilidad de la visión y la representación, el tiempo de la tortura al individuo, al tejido social y a la geografía psicosocial frente al que el lenguaje no puede comparecer para nombrarlo, es decir, para comunicar la experiencia de la catástrofe. Es ese lapso de lo irrepresentable lo que *autoriza* a ese nuevo Chile a entrar en el tiempo presente, es el pasaporte para la globalización, para la posmodernidad, el declive de las grandes ideologías, la instalación de las multinacionales, etcétera.

La dictadura como mito doméstico de origen

El acontecimiento, como fue planteado, lleva a la concepción del golpe (y la dictadura) como un mito doméstico de origen. Pero este tiene una característica: el origen siempre es el de la *catástrofe*. Es esta la que ha vehiculizado la entrada de lo local en lo global, en ese flujo reflexivo que se inauguró con Auschwitz, en la imposibilidad de la poesía después del campo de exterminio, que marca la derrota del humanismo frente a la racionalidad técnica de la masacre²⁸ y del *acontecimiento* concebido como el quiebre epistémico de un relato de la linealidad histórica. Sin la catástrofe pareciese imposible habitar el tiempo del presente, ser contemporáneos a esta *modernidad diferida*, o *hipermoderna*²⁹, *transmoderna*³⁰, *altermoderna*³¹ o *modernidad líquida*³², que ha devenido en las sociedades del “cansancio”³³ y

.....
26. La discusión sobre el problema del origen supone una vasta bibliografía y tiene dimensiones que superan el marco teórico aquí propuesto, no obstante, existe cierta obsesión por el origen en el pensamiento occidental que se transforma en una trampa para el pensamiento. Si se comprende el origen como aquello que puede explicar la totalidad, esto presupone una organización estructural completamente lógica de los eventos y apelar a ello, es por un lado restar la dimensión acontecimental del origen, por otro, desconocer todo principio de incertidumbre.

27. Es posible sostener que la violencia desintegradora propia del golpe de Estado se desplegó sistemáticamente hasta 1979. Posterior a aquella fecha, se puede afirmar que comenzó el periodo constructivo de la dictadura, el cual sentó las bases de un nuevo ordenamiento y tiempo histórico. La violencia política y terrorismo de Estado continúan desplegándose cada vez que es requerido para resguardar tal proceso.

28. Theodor Adorno, *Mínima moralía. Reflexiones desde la vida dañada* (Madrid: Akal, 2004).

29. Gilles Lipovetsky, *Los tiempos hipermodernos* (Barcelona: Anagrama, 2004).

30. Rosa-María Rodríguez-Magda, *La sonrisa de Saturno: hacia una teoría transmoderna* (Barcelona: Anthropos, 1989); Enrique Dussel, *Posmodernidad y transmodernidad: diálogos con la filosofía de Gianni Vattimo* (Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 1999).

31. Nicolas Bourriaud, *Radicante* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009).

32. Zygmunt Bauman, *Modernidad líquida* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004).

33. Byung-Chul Han, *La sociedad del cansancio* (Madrid: Herder, 2012).

“la transparencia”³⁴. Una modernidad que ha extirpado al mito humanista para el despliegue del progreso técnico en su afán predatorio del mundo material y la acumulación del capital a escalas no humanas, transformándose así en un movimiento que no tiene otro fin que su propio desarrollo interno.

Si para acceder a las formas más radicalizadas de la globalización capitalista neoliberal, ha sido necesario el devenir de la *catástrofe*, el golpe tiene esta dimensión seminal. Operó rompiendo de forma radical el flujo de las ideas que se desplegaban para el devenir de la historia local, para reconfigurar totalmente el tejido de lo sensible y, por ende, de lo que puede ser pensando. Aceptando esto, no existiría un antes propiamente tal del golpe de Estado para el presente, ya que su operatividad aconteció en borrar las huellas de sentido que lo precedían. Pero, a su vez, sigue operando sobre el presente en el ejercicio constante de una borradura en un movimiento perpetuo de amnesia, o lo que Miguel Valderrama ha vuelto a insistir como presentismo:

El tiempo de la postdictadura, aquella experiencia de la temporalidad que se identifica con el prefijo *post*, con un régimen de historicidad que siguiendo a François Hartog cabría denominar “presentista”, es un tiempo sin horizonte ni espera. En términos genéricos se acostumbra caracterizar este tiempo como un tiempo atomizado, dominado por “cierta experiencia de la memoria”, por una especie de “memoria traumática”, por una “herida” o “vulneración” en cuyo núcleo está la idea de golpe.³⁵

Así el lenguaje que intenta cruzar el efecto disgregador del golpe³⁶ termina siempre llegando a él. Es un centro centrífugo que lo absorbe todo y centrípeto porque lo saca del centro convertido en otra cosa.

El Chile de hoy —ese muy distinto al de ayer— nació con el golpe. Incluso para las personas que sufrieron la masacre, las víctimas materiales y simbólicas de la perturbación estructural del acontecimiento, todo ha sido pensado y consumido por ese momento. En este sentido la dictadura —partiendo por el golpe— es el “mito doméstico de origen”³⁷ del Chile contemporáneo, resignificando la idea de Gerardo Mosquera que inscribió para la *Escena de avanzada*³⁸. Nuestro “mito doméstico de origen” se cristalizó en el trayecto entre el Plebiscito del No (1988) y la asunción presidencial de Patricio Aylwin (1990), en coincidencia con la caída del Muro de Berlín y la debacle de la alternativa soviética entre 1989

34. Byung-Chul Han, *La sociedad de la transparencia* (Madrid: Herder, 2013).

35. Miguel Valderrama, *Prefacio a la postdictadura* (Santiago de Chile: Palinodia, 2018), 56.

36. Nelly Richard, *La estratificación de los márgenes. Sobre arte, cultura y política/s* (Santiago de Chile: Francisco Zegers, 1989), 31.

37. Gerardo Mosquera, ed., *Copiar el Edén. Arte reciente en Chile* (Santiago de Chile: Puro Chile, 2006), 21-23.

38. Esta se refiere a un grupo de artistas y prácticas que se fueron imponiendo desde 1979 dentro del arte contemporáneo chileno, el concepto fue acuñado por Nelly Richard.

y 1991. Existió un movimiento global de transformación de la comprensión e imaginación de lo sensible, un cambio radical en las formas de designar, categorizar y conceptualizar la realidad que se comenzó a desenvolver a partir de 1979.

Esto se ejemplifica con mucha claridad en los cambios que Patricio Guzmán le hizo a la voz en *off* de *La batalla de Chile* (1975-1979) en 1995. En su versión original esta estaba protagonizada por un relator cubano y construida en tercera persona, donde “el mismo Guzmán confiesa que el resultado de esta voz en *off* [la original] es el trabajo conjunto de ‘todas las fuerzas políticas de resistencia chilenas que han visto la película y la aprueban’”³⁹. En la versión actual, la voz en *off* es la del propio Guzmán, cargada de un carácter personal, autorreflexivo e, incluso, nostálgico. Pero lo que cambia fundamentalmente es el horizonte de sentido del discurso. La palabra “burguesía” desapareció y fue reemplazada por “oposición” o “la derecha”, donde antes decía “imperialismo” ahora dice “Washington” o “Casa Blanca”, “los medios de comunicación de la derecha” se transformaron en “algunos medios”, el énfasis declamatorio de que “la derecha inventa un fraude electoral”, se matiza para el presente con “un sector de la oposición habla de fraude electoral”⁴⁰. De acuerdo con Andrea Chignoli no se trata solo de un reemplazo del léxico, sino de un cambio del sustrato discursivo, pero sin esa conversión *La batalla de Chile* no podría inscribirse en el presente.

La teoría del acontecimiento piensa al Golpe como el evento doméstico del quiebre epistémico de la modernidad que da paso a la contemporaneidad, es decir, la desarticulación del campo de saberes que definen la realidad. En una de sus expresiones más evidentes, toma al marxismo y la teoría de la lucha de clases —consideradas como aparato científico de interpe-lación sobre la realidad— y las torna en un grupo de creencias anacrónicas o excéntricas. Este “mito doméstico de origen” es lo que explica que buena parte de la producción cinematográfica/ audiovisual de ficción se aboque a construir imágenes sobre la dictadura, ya que es el lugar de comprensión sobre el presente. Pero, al mismo tiempo, el Golpe de Estado es el momento simbólico de la imposibilidad de recuperar aquello que fue dinamitado por el *acontecimiento*; la evidencia del accionar del tiempo y la historia como relato del devenir. El mito del mito de Chile.

El esquema básico de representación del golpe

Existe una pregunta que en el fondo ronda el presente texto: ¿es posible representar lo que se niega a la representación? Ya se insinúa en líneas anteriores la respuesta; es en el ensayo de la imposibilidad de representar lo irrepresentable donde se soportan las pocas representaciones

39. Andrea Chignoli, “La voz en *off* del documental político en la experiencia de Pedro Chaskel”, en *Audiovisual y política en Chile*, eds. Claudia Barril, Pablo Corro y José-Miguel Santa Cruz-Grau (Santiago de Chile: ARCIS -Pontificia Universidad Católica de Chile, 2014), 171.

40. Chignoli, “La voz en *off*”, 172.

del golpe. Porque este siempre está ahí o aquí —si se lo prefiere—. La fractura siempre está presente y, en ella, se filtra su violencia fundacional. La representación opera llenando de lenguaje esa fractura que sostiene la fuerza acontecimental. Esta no deja de generar su efecto de dislocación para mantener aquello que Valderrama planteaba, un régimen de historicidad presentista sin horizonte ni espera. Las representaciones del golpe son un suplemento de lenguaje que se construye edificando el sentido de la ausencia de horizonte.

El ensayo de la imposibilidad como suplemento de lenguaje al acontecimiento, entonces, nos ubicará en las formas particulares en que cineastas y equipos de producción audiovisual han proyectado estéticamente el Golpe como telón de fondo para ciertas narrativas. Esto sin poder escapar, insistimos, al presentismo como código de lectura de sus producciones. El acontecimiento nunca se refiere en su densidad de ruptura; más bien lo que se hace es construir un esquema básico de representación —EBR— sobre el golpe de Estado para referir que se habla/narra/muestra encima de lo inefable/inenarrable/inimaginable. Casi como una estructura exógena que se sostiene en los bordes del desgarramiento de lo que se ausenta. Lo paradójico es que justamente esto hace que sea muy fácil ubicar narrativamente al o la espectadora en el contexto del Golpe —especialmente en el contexto chileno—, ni siquiera hace falta mostrar el bombardeo al Palacio de La Moneda.

Lo que aquí se propone como EBR, hace referencia a una suerte de estructura moldeable que organiza una heterogeneidad de elementos cinematográficos-audiovisuales: imágenes, sonidos, concepciones, sentidos, simbólicas, narrativas, etcétera. Estos permiten identificar con rapidez un período o suceso, y a partir de ello, significarlo de diversos modos. Estas significaciones —o representaciones complejas— son las que se vuelven factibles de agrupar según sus similitudes en los sentidos que organiza. De ahí que el concepto de esquema parezca apropiado, ya que signa una asociación de diversos códigos, formatos, ideas y referencias —tanto cinematográficas como no— que se relacionan entre sí, articulando conceptos más complejos, que en este caso organizan la representación del golpe. Constituyen una base significativa sobre la cual cada película o serie organiza su trama particular. El EBR del golpe podría resumirse en las siguientes imágenes/sonidos/acciones: sonido de dos aviones de reacción + una patrulla militar en alguna parte de la ciudad + la acción angustiosa/celebratoria de algún(os) personaje(s). Con estos tres elementos y sin la necesidad de ninguna línea de diálogo se ha narrado audiovisualmente el suceso golpista.

Como cualquier otro EBR, el esquema específico del Golpe ha tendido a simplificarse con el paso del tiempo⁴¹, deshaciéndose de todas aquellas imágenes suplementarias e innecesarias que desconcentran su identificación. Se ha retirado aquello que lo complejizaba, desnudando su estructura narrativa audiovisual. Dentro de este proceso de simplificación,

.....
41. Para ser más explicativos, uno de los EBR más evidentes para la cultura occidental es el retrato familiar. Solo se necesita una composición triangular/piramidal (incluso en su versión invertida) de tres personas (o cosas) en la que se note una diferencia de tamaño o edades y el efecto de identificación es inmediato.

se ancla una distancia cada vez mayor con la gravedad del acontecimiento. Mientras más simple se hace el esquema, más naturalizada se encuentra la violencia fundacional del golpe y, por ende, más clausurada la posibilidad de ruptura del propio horizonte que emergió con él. Este horizonte que —parafraseando a Badiou— excede toda posibilidad probatoria. Entendido así, el golpe es la gran maquinaria de construcción de verdades.

Un ejemplo claro se encuentra, de nuevo, en la película *Post mortem* de Larraín, el personaje principal se baña en la ducha; mientras lo hace se escucha el sonido de los aviones militares; luego también en sonido la llegada de una patrulla militar; siempre vemos al personaje bañándose; unos segundos de imagen de los militares entrando a una casa vecina y tomando detenidos; nuevamente en sonido, gritos y un balazo. El golpe ha sucedido. Por su lado, en *Machuca* de Wood, en un solo plano se ven pasar los dos Hawker Hunter en dirección a La Moneda por sobre la cabeza del personaje principal; este mira angustiado y de fondo se ven banderas chilenas celebrando el evento golpista. El golpe ha vuelto a suceder.

Figura 2. *Machuca*



Fuente: Andrés Wood, dir., *Machuca*, 2004, 1 h 27 min 45 s.

Un aspecto por subrayar, es que existen algunos elementos que pueden reemplazar a los previamente descritos, ya que el esquema constituye una estructura moldeable. Por ejemplo, en *Ecos del desierto* de Andrés Wood o —en el caso de una película extranjera— *Missing* [Desaparecido] (1982) de Costa-Gavras, el ruido de los aviones no está presente, pero sí el de helicópteros. Incluso se puede encontrar numerosas películas en las que este

sonido se reemplaza por el sonar estridente de una llamada telefónica a un personaje⁴². Asimismo, las acciones militares pueden ser variadas: quema de libros, patrullajes, la simple presencia de un uniforme o los característicos lentes oscuros asociados posteriormente a Augusto Pinochet. También sucede algo similar con las acciones angustiosas/celebratorias, ya que estas pueden ser desde el escape de algún militante de la Unión Patriótica hasta la detención de alguno de ellos, entre otras. Por otro lado, no son pocas las representaciones de actos celebratorios, como compartir una bebida alcohólica en el caso de *Héroes invisibles* de Kurvinen y Scherson o la entonación del himno nacional.

Las imágenes en presente del Golpe

Lo que tuvo lugar solo se le otorga sentido según ese ahora, pero ese ahora pasa también a gran velocidad, por lo que el acontecimiento histórico está sujeto a una constante reescritura dependiente de su tiempo y lugar.

Miguel Valderrama

Ahora bien, la identificación del EBR del golpe es solo la estructura mínima a partir de la cual se construyen discursos estéticos sobre lo que el presente padece de sus efectos. En este sentido, enfrentar a cualquier representación con la magnitud de ruptura acontecimental no solo parece un ejercicio intelectual infértil, sino que también comporta una cierta injusticia (si se nos permite) con aquellos equipos de producción cinematográfica/audiovisual que han acometido el intento de representar el Golpe de Estado. Frente al Golpe toda representación llega tarde, queda corta; incluso las propias imágenes documentales de la época pareciesen no alcanzar a narrarlo en su gravedad. El bombardeo a La Moneda emerge como “una metáfora” solo por un proceso de resignificación de una *memoria in absentia*⁴³; esa que es capaz de recordar aquello de lo que no se tiene experiencia, o, más bien, que no tiene la capacidad acceder a la ruptura de la propia experiencia en sí.

Lo que narra la representación de lo irrepresentable son los efectos que deja el vacío de representación. Este vacío es la propia historia y la destrucción del núcleo de creación de sentido que la hacía posible en tanto verdades. En este caso específico, refiere a la identificación de las huellas del golpe en el presente, aun cuando las películas o series estén

42. Muchas de las películas extranjeras —o realizadas por chilenos en el extranjero— que abordan el golpe de Estado utilizan este recurso, tales como *Il pleut sur Santiago*, *Noch nad Chili*, *Missing* y *Colonia*. Entre las producciones nacionales encontramos que *Ecos del desierto* también lo utiliza.

43. Pierre Sorlin, “Historia del cine e historia de las sociedades”, *FILMHISTORIA Online* 1, no. 2 (1991): 73.

ambientadas en la época misma del levantamiento militar o de la Unidad Popular. Es a partir de esto que las imágenes en presente del golpe logran llevar a cabo sus procesos de significación. Estas narraciones históricas no se presentan como mero telón de fondo de una narrativa cualquiera, cuestión que sí es apreciable en ciertos filmes internacionales, como la producción estadounidense-griega *Sweet Country* [Dulce país] (1987) de Michael Cacoyannis, la producción portuguesa-alemana-danesa-estadounidense *The House of the Spirits* [La casa de los espíritus] (1993) de Bille August, la producción sueca *Svarta nejlikan* [El clavel negro] (2007) de Ulf Hultberg, o la producción alemana-francesa-luxemburguesa-británica-estadounidense *Colonia* (2015) de Florian Gallenberger. Todas estas películas pertenecen a un contexto de producción lejano al ámbito local, cuestión que se hace evidente en su desconexión narrativa y simbólica con la realidad histórica concreta y los sentidos del presente.

Por otro lado, la concepción de las imágenes locales como imágenes en presente permite identificar diversas operaciones fílmicas, donde el efecto disgregador del golpe deviene en vacío. Esto se puede apreciar, por ejemplo, en dos escenas de *Machuca*. La primera muestra una de las salas de clase del colegio San Patrick, donde se desarrolla gran parte de la narración de la película. A lo largo de la película se presenta el proceso de integración escolar que se intenta llevar a cabo en el colegio San Georges —colegio privado para la elite social y económica de Santiago— durante la Unidad Popular, otorgando becas a niños pobres provenientes de campamentos o tomas de terrenos para que asistan a sus clases. Hacia el final de la película —tras el golpe de Estado y siendo intervenido el colegio por los militares— el aula tiene una serie de pupitres vacíos. Estos corresponden tanto a los niños de población, como a otros niños de la elite cuyos progenitores debieron partir al exilio. El propio padre del niño protagonista de la película, un economista, es uno de ellos, el cual también se transforma en una ausencia. La segunda escena alude al campamento en que vivía la amiga y amigo del protagonista, este último uno de los niños que había sido integrado al colegio. Cuando el protagonista, semanas después del golpe, vuelve a buscarlos, no solo ya no están, sino que ha sido arrasada toda la toma de terreno, con los pobladores que ahí vivían y solo queda un terreno baldío.

El eje del vacío también se articula en la película *Allende en su laberinto*, cuya narración se concentra en el día del levantamiento militar en La Moneda. El film, que pareciese el escenario propicio para un despliegue complejo del lenguaje en torno al problema del Golpe y el acontecimiento, incluso una salida que complejice el EBR o un afán de cronista puntillista de los eventos, deviene en la narración del vaciamiento del palacio en llamas a través de las divagaciones de un Allende que se enfrenta a un repaso de su historia política. Esta historia solo es puesta en imágenes a través de alocuciones con personajes que no están o que transitan por el palacio en una batalla (defensa) en que éste finalmente nunca está completamente presente. Vaciado el palacio queda el cuerpo mártir.

Figura 3. *Machuca*



Fuente: Andrés Wood, dir., *Machuca*, 2004, 1 h 50 min 38 s.

Figura 4. *Allende en su laberinto*



Fuente: Miguel Littín, dir., *Allende en su laberinto*, 2014, Imagen promocional.

Ese cuerpo mártir también lo encarna la figura de Carlos Berger en *Ecos del desierto*, transmitiendo por radio en un patio de tierra, mientras espera la llegada de los militares. Wood equipara el discurso de Allende a la última transmisión radial de Berger, quien

previamente también había vaciado la estación de radio para proteger a los trabajadores. El vacío articula a su vez la escena reiterada de la familia frente al mar (la cual hace referencia al registro casero que se ve en el documental autobiográfico: *Mi vida con Carlos* [2009] de Germán Berger-Hertz). Carlos nada y parece que la inmensidad del Océano Pacífico se lo va a devorar, pero sale mientras Carmen se ve asustada. Después del Golpe la imagen recurrente de Carmen frente al mar sola equipara al vacío. En una dimensión aún más microscópica, lo mismo ocurre en *El baño*, narrativa que supone repasar tres décadas de la historia chilena solo a través de acciones ocurridas en el baño de una casa particular. Cuando acontece el Golpe esta es abandonada por sus dueños; vaciamiento permanente que parece confluir en la figura literaria construida por Carlos Cerda en la novela *Una casa vacía* (1996).

Figura 5. *Ecos del desierto*



Fuente: Andrés Wood, dir., *Ecos del desierto*, 2013, cap. 2, 20 min 40 s.

En contraste al vacío, se encuentra la acumulación. Por ejemplo, en la película *Post mortem*, los cadáveres van llenando la morgue donde trabaja el protagonista, la cual se encuentra bajo el control militar. Mientras van pasando las horas y los días, todas las dependencias se llenan de cuerpos muertos. La película presenta largas secuencias en que el protagonista tiene que trasladar cuerpos en una gran carretilla, después de que los camiones militares los van depositando en los estacionamientos. Buena parte de la película de Larraín es la puesta en imagen de esta acumulación de la muerte; los espacios se llenan de muerte, cadáveres aparecen en todos lados. Existe a su vez una suerte de simetría con el vaciamiento, la

cual se aprecia en las calles vacías donde el protagonista —este *flâneur de la destrucción*⁴⁴— se desplaza por una ciudad donde parece que todo ya hubiese sucedido. Esta visibilización de la acumulación de la muerte recuerda a una emblemática secuencia de *Missing*, en la que se muestra una gran cantidad de cuerpos sin vida apilados en una morgue de la ciudad de Santiago. A medida que los personajes recorren las habitaciones buscando a su familiar desaparecido, cada vez son más los cuerpos indolentemente acumulados. Construye, en palabras de Moira Cristiá, un “panorama apocalíptico”, un “paisaje sensible” del horror, la represión y el autoritarismo⁴⁵.

Figura 6. *Post Mortem*



Fuente: Pablo Larraín, dir., *Post Mortem*, 2010, 1 h 27 min 7s.

También la acumulación acontece en *Héroes invisibles*, cuando la casa particular del encargado consular finlandés se va llenando de a poco con los militantes de la Unión Patriótica que se van colando tras el golpe buscando su protección. Ese pequeño espacio familiar se ve desbordado por el terror de la represión militar, haciendo referencias evidentes a la acumulación de asilados en una tensionada vida cotidiana que presenta *L'Ambassade* [La embajada] (1974) de Chris Marker. Aquel terror muestra su clímax en la escena en que los protagonistas son testigos de los cadáveres de militantes y pobladoras/es bajando por el río Mapocho.

.....
44. Este personaje como trabajador de la morgue, fija también la imposibilidad de la fantasmagórica presencia del pasado retornando al presente para inquietar las certezas que sostienen el devenir del ahora, ya que desmitifica a Allende, su fantasma no puede volver. Esto debido a que es testigo de la autopsia del presidente mártir. Con ello, Larraín muestra su cadáver diseccionado, desmembrado por la ciencia, los sesos desplegados en la bandeja tanatológica, su cuerpo le pertenece para siempre a un tiempo pretérito, que es certificado por la mirada normativa militar, mientras la imagen confirma su relato. En la necropsia la utopía se desvanece.

45. Moira Cristiá, “Sensibilidad e internacionalismo. La denuncia de la represión en el cine de Costa Gavras (1969-1982)”, *Imagofagia*, no. 22 (2020): 155, <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/44>

El espacio que condensa esta idea de la acumulación del terror son los lugares de tortura y ejecución en que se desborda la violencia golpista. Como afirma Thayer, ahí actúa la ruptura del orden de sentido de lo sensible en que se sostenía el tejido social. La violencia sobre la superficie de los cuerpos desarticula los vínculos entre significantes/significados, destruyendo los cimientos del propio lenguaje para referir a la tortura, los cuerpos se quedan sin lenguaje para expresar la gravedad de la experiencia de la tortura, dislocando a la propia subjetividad. En *Héroes invisibles* este es el Estadio Nacional, ya que es el lugar de actuación narrativa del embajador sueco quien busca rescatar personas y ciudadanos uruguayos del Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros. A pesar de lo que se pudiese considerar por los registros periodísticos de la época, el Estadio ha sido un motivo estético que ha estado ausente de la mayoría de las películas locales —a diferencia de las películas extranjeras en las que ha sido privilegiado para referir a la catástrofe golpista, como *Noch nad Chili*, *Missing*, *Sweet Country*, *Colonia*, *Svarta nejlíkan*—. No es casualidad entonces que sea una coproducción la que lo releve en su importancia para generar determinados efectos de significación. Por otro lado, en la película *El baño* se presenta la transformación de una casa en centro de tortura. Será en ese baño que la maquinaria de destrucción de la subjetividad opere, como es el caso de muchos inmuebles que sirvieron como centros de detención clandestinos a lo largo de todo el territorio.

Figura 7. *Héroes invisibles*



Fuente: Mika Kurvinen y Alicia Scherson, dirs., *Héroes invisibles*, 2019, cap. 3, 46 min 26 s.

Conclusiones

El “efecto globalizador” al que se han visto expuestas las imágenes del bombardeo al palacio presidencial —conformando un ícono global de la figura política del golpe de Estado— ha inhibido una mayor producción de imágenes en torno al evento golpista mismo. Son pocas las obras audiovisuales nacionales que abordan este acontecimiento en específico —a diferencia de los años de dictadura— y que habilitan, por medio de su puesta en escena, una reflexión formal, simbólica y de contenido distinta a las que ofrecen las imágenes documentales de la destrucción del palacio de gobierno ligadas al quiebre del sistema democrático republicano. Ante la carga inasible que conlleva este acontecimiento, algunas pocas producciones audiovisuales se entregan al intento de su representación y reelaboración.-

En aquel esfuerzo se reconoce, a partir de la presente investigación, la elaboración de un Esquema Básico de Representación (EBR) del golpe. Este, sobre la base de limitados elementos cinematográficos, audiovisuales y narrativos, habilita la identificación del suceso con rapidez, sin siquiera tener que hacer referencia obligatoriamente al bombardeo del Palacio de La Moneda. Se resume en una agrupación de tres imágenes/sonidos/acciones/intenciones que remiten, en un contexto específico, al acontecimiento en cuestión: el sonido de los aviones de reacción, la presencia militar, la acción angustiosa o celebratoria de algunos personajes. A su vez, el EBR del golpe ha tendido a simplificarse progresivamente, utilizando cada vez menos elementos, lo que ha dinamizado el reconocimiento del hecho, pero, a su vez, ha producido una distancia creciente con la gravedad del acontecimiento. Por otro lado, los elementos que componen el EBR pueden ser reemplazados por otros de naturaleza similar, ya que el esquema corresponde a una estructura moldeable. Así, los aviones y su sonido pueden ser helicópteros o incluso una ruidosa e inesperada llamada telefónica. Los ejemplos del EBR y sus variaciones han sido reconocidos en todas las películas analizadas, dando cuenta de una estrategia cinematográfica reiterativa al momento de abordar audiovisualmente al golpe.

Lo segundo que se ha concluido en la presente investigación, es que el EBR consiste en una estructura mínima de significación, a partir de la cual se construyen narrativas y discursos estéticos respecto al golpe de Estado chileno. Tres grandes dispositivos estético-discursivos han sido identificados: primero, la clausura, la cual, por medio del encierro de dos personajes representativos del periodo histórico que se deja atrás, da cuenta del cierre y ruptura con ese otro tiempo que ya no tiene lugar después del acontecimiento, que abarca quizás en mayor profundidad la gravedad irreversible de este; segundo, el modo en el que el despliegue destructivo del golpe deviene en vaciamiento, simbolizado en pupitres desocupados, terrenos baldíos o muros borrados; todos ellos como representación de la cancelación de un sujeto, forma de vida, política o pensamiento; y tercero, corresponde al efecto destructivo en su reverso; la acumulación de cuerpos, de muerte y de terror. Finalmente, en todas ellas sobrevuela la presencia del presentismo como único código de lectura de la reconstrucción histórica cinematográfica/ audiovisual en el cine chileno contemporáneo, donde el golpe no ha dejado de suceder.

Bibliografía

Fuentes primarias

Multimedia y presentaciones

- [1] Cohen, Gregory, dir. *El baño*. Chile. 2005. (Película).
- [2] Kurvinen, Mika y Alicia Scherson, dirs. *Héroes invisibles*. Finlandia-Chile. 2019. (Mini serie de televisión).
- [3] Larraín, Pablo, dir. *Post Mortem*. Chile-México. 2010. (Película).
- [4] Littín, Miguel, dir. *Allende en su laberinto*. Chile-Venezuela. 2014. (Película).
- [5] Wood, Andrés, dir. *Machuca*. Chile-España-Gran Bretaña-Francia. 2004. (Película).
- [6] Wood, Andrés, dir. *Ecos del desierto*. Chile. 2013. (Mini serie de televisión).

Fuentes secundarias

- [7] Adorno, Theodor. *Mínima moralía. Reflexiones desde la vida dañada*. Madrid: Akal, 2004.
- [8] Antezana, Lorena. "Televisión y memoria: a 40 años del golpe de Estado en Chile". *ComHumanitas: Revista Científica de Comunicación* 6, no. 1 (2015): 189-204. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5896217>
- [9] Antezana, Lorena. *Las imágenes de la discordia. La dictadura chilena en producciones televisivas de ficción*. Buenos Aires: CLACSO, 2015.
- [10] Antezana, Lorena y Cristian Cabalin. "El precio del consenso. La dictadura en la ficción televisiva chilena de la conmemoración de los 40 años del golpe de Estado". *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, no. 136 (2017/2018): 249-262. <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/handle/10469/14864>
- [11] Araujo, Kathyia y Danilo Martuccelli. *Desafíos comunes: retrato de la sociedad chilena y sus individuos*. Santiago de Chile: LOM, 2012.
- [12] Badiou, Alan. *L'Hypothèse communiste*, París: Lignes, 2009.
- [13] Badiou, Alan. *Second manifeste pour la philosophie*, París: Fayard, 2009.
- [14] Barril, Claudia. "El yo en el documental chileno: una nueva forma de escritura política". En *El cine que fue. 100 años de cine chileno*, editado por Claudia Barril y José-Miguel Santa Cruz-Grau, 162-169. Santiago de Chile: ARCIS, 2011.
- [15] Bauman, Zygmunt. *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- [16] Bossay, Claudia. "Cineastas al rescate de la memoria reciente". *Imagofagia*, no. 4 (2011): <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7306779>
- [17] 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*, no. 29 (2014): 106-118. <https://doi.org/10.5354/rcm.v0i29.30176>

- [18] Bourriaud, Nicolas. *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009.
- [19] Cabalin, Cristian y Ricardo Ramírez. “Haciendo historia de uno[a] mismo[a] - Construcción de memorias en espectadores[as] de los 80”. En *Audiencias volátiles: televisión, ficción y educación*, editado por Lorena Antezana y Cristian Cabalin, 54-70. Santiago de Chile: Universidad de Chile, 2016.
- [20] Chignoli, Andrea. “La voz en off del documental político en la experiencia de Pedro Chaskel”. En *Audiovisual y política en Chile*, editado por Claudia Barril, Pablo Corro y José-Miguel Santa Cruz-Grau, 168-175. Santiago de Chile: ARCIS -Pontificia Universidad Católica de Chile, 2014.
- [21] Cristiá, Moira. “Sensibilidad e internacionalismo. La denuncia de la represión en el cine de Costa Gavras (1969-1982)”. *Imagofagia*, no. 22 (2020): 140-168. <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/44> 140-168
- [22] Deleuze, Gilles. *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu, 2002.
- [23] Dussel, Enrique. *Posmodernidad y transmodernidad: diálogos con la filosofía de Gianni Vattimo*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 1999.
- [24] Foucault, Michel. *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets, 2005.
- [25] Han, Byung-Chul. *La sociedad del cansancio*. Madrid: Herder, 2012.
- [26] Han, Byung-Chul. *La sociedad de la transparencia*. Madrid: Herder, 2013.
- [27] Harvey, David. *Breve historia del neoliberalismo*. Madrid: Akal, 2015.
- [28] Heidegger, Martin. *Meditación*. Buenos Aires: Biblos, 2006.
- [29] Illanes, María-Angélica. *La batalla de la memoria. Ensayos históricos de nuestro siglo. Chile, 1900-2000*. Santiago de Chile: Planeta, 2006.
- [30] Larraín, Carolina, Pablo Aravena, José-Miguel Santa Cruz-Grau y Angélica Franken-Orsorio. “Mesa 2 Memoria, historia y presente en el cine chileno”. En *Actas del coloquio la historia en el cine chileno de ficción*. Revista Comunicación y Medios. Colección Documentos no. 3, editado por Claudio Salinas y Hans Stange, 55-92. Santiago de Chile: Universidad de Chile, 2014. <https://ultimadecada.uchile.cl/index.php/RCM/article/download/36013/37682/123894>
- [31] Larraín, Carolina. “11 de septiembre de 1973: trauma, testimonio y liberación a través del cine documental”. *Comunicación y Medios*, no. 20 (2009): 58-72. <https://doi.org/10.5354/rcm.v0i20.15013>
- [32] Lipovetsky, Gilles. *Los tiempos hipermodernos*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- [33] Mosquera, Gerardo, ed. *Copiar el Edén. Arte reciente en Chile*. Santiago de Chile: Puro Chile, 2006.
- [34] Moulían, Tomás. *Chile actual: anatomía de un mito*. Santiago de Chile: LOM y ARCIS, 1997.
- [35] Oyarzún, Pablo. “Memoria, momento y lágrimas. Una aproximación especulativa al problema de las singularidades latinoamericanas”. En *América 2941*, 13-31. Valparaíso: Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, 2012.
- [36] Richard, Nelly. *La estratificación de los márgenes. Sobre arte, cultura y política/s*. Santiago de Chile: Francisco Zegers, 1989.

- [37] Richard, Nelly. "Memoria contemplativa y memoria crítico-transformadora. Sobre la película *No* de Pablo Larraín". *LaFuga*, no. 16 (2014). <https://lafuga.cl/memoria-contemplativa-y-memoria-critico-transformadora/675>
- [38] Rodríguez-Magda, Rosa-María. *La sonrisa de Saturno: hacia una teoría transmoderna*. Barcelona: Anthropos, 1989.
- [39] Sorlin, Pierre. "Historia del cine e historia de las sociedades". *FILMHISTORIA Online* 1, no. 2 (1991): 73-87.
- [40] Tal, Tzvi. "Alegorías de memoria y olvido en películas de iniciación: Machuca y Kamchatka". *Aisthesis*, no. 38 (2005): 136-151. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=163221380009>
- [41] Tal, Tzvi. "Memoria y muerte. La dictadura de Pinochet en las películas de Pablo Larraín: *Tony Manero* (2007) y *Post Mortem* (2010)". *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* (2012), en línea. <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.62884>
- [42] Thayer, Willy. "El golpe como consumación de la vanguardia". En *El fragmento repetido. Escritos en estado de excepción*, 15-45. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2006.
- [43] Trebitsch, Michel. "El acontecimiento, clave para el análisis del tiempo presente". *Cuadernos de Historia Contemporánea*, no. 20 (1998): 29-40. <https://revistas.ucm.es/index.php/CHCO/article/view/CHCO9898110029A>
- [44] Valderrama, Miguel. *Prefacio a la postdictadura*. Santiago de Chile: Palinodia, 2018.
- [45] Vergara, Pilar. *Auge y caída del neoliberalismo en Chile*. Santiago de Chile: FLACSO, 1985.