



UNIVERSIDAD ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO
FACULTAD DE ARTES
PROGRAMA ESPECIAL DE LICENCIATURA EN ARTES

LA ÚLTIMA IMAGEN DE UN PRESIDENTE:

La historia desconocida de la fotografía icónica de Salvador Allende hecha el 11 de septiembre de 1973 y su incidencia en la construcción de memoria histórica nacional.

Estudiante:

Roberto Andrés Candia Hidalgo

Profesora Guía:

Dra. Claudia Cattaneo Clemente

Tesis presentada a la Facultad de Artes de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano para optar al grado académico de Licenciado en Artes.

Santiago de Chile
2022

©2022, Roberto Andrés Candia Hidalgo

Se autoriza la reproducción total o parcial, con fines académicos, por cualquier medio o procedimiento, incluyendo la cita bibliográfica que acredita al trabajo y a su autor.

DEDICATORIA

A Paola, Diego y Victoria.

AGRADECIMIENTOS

A todos quienes quisieron compartir sus conocimientos, testimonios y confiaron en esta tesis.

A mi maestro Miguel Ángel Larrea, quién me formó en el fotoperiodismo y me abrió el camino sin olvidar nunca el compromiso y la responsabilidad que implica el ejercicio de esta profesión.

A los y las compañeras del grupo de tesis que nunca dejaron de alentarme y estar dispuestos a ofrecer todos sus conocimientos, apoyo y cariño.

A Claudia Cattaneo, profesora y guía, quién me instó a confiar y replantear mi tesis hasta la idea original.

TABLA DE CONTENIDOS

DEDICATORIA	III
AGRADECIMIENTOS	IV
TABLA DE CONTENIDOS	V
RESUMEN	VII
Introducción	1
CAPÍTULO I: El rol y las huella del autor en la fotografía documental y su insidencia en la construcción de memoria histórica.	
1.1 La fotografía documental	21
1.1.1 El rol del autor en la fotografía documental	22
1.1.2 ¿La existencia?: Conexiones con/en la realidad	24
1.2 ¿Las huellas del autor en la fotografía documental?: Un acto político	27
1.2.1 Reflexionar la realidad y el derecho a la subjetividad	29
1.3 La construcción de memoria histórica	35
1.3.1 ¿Qué se entiende cuando hablamos de memoria?	35
1.3.2 La memoria o la historia: ¿Qué es primero?	38
1.3.3 Construcción de memoria histórica	40
CAPÍTULO II: Antecedentes históricos de la fotografía icónica de Salvador Allende tomada el 11 de septiembre de 1973.	
2.1 Fotógrafos en la Plaza de la Constitución el 11 de septiembre de 1973	45
2.1.1 Chas Gerretsen	45
2.1.2 Sylvain Julienne	49
2.1.3 Horacio Villalobos	52
2.1.4 Enrique Aracena	56
2.1.5 Fernando Velo	61
2.1.6 Alejandro Moreno Segura	65
2.1.7 Juan Domingo Marinello	69
2.1.8 Juan Enrique Lira	71
2.2 NN The New York Times	74
2.2.1 Controversias de la autoría de la fotografía	75

2.2.2 ¿Está vivo David?	87
2.3 Repercusiones históricas de la Fotografía	89
2.3.1 Reconocimientos Mundiales: Premios	90
2.3.2 Dudas sobre el contexto y día de la foto	93
CAPÍTULO III: Las incógnitas de la autoría de la última fotografía de Allende con vida: La importancia en la construcción de memoria histórica.	
3.1 ¿Por qué hasta hoy el autor es un NN?	98
3.1.1 Primera hipótesis	98
3.1.2 Segunda Hipótesis	102
3.2 La trascendencia: Una resistencia a la censura y al montaje	107
3.3 La importancia de la fotografía en la construcción de memoria histórica	109
Conclusiones	112
Bibliografía	115
Anexos	117
Anexo 1: Salvador Allende saludando desde un balcón de La Moneda el 11 de septiembre de 1973. © Horacio Villalobos	118
Anexo 2: Fotografía bajo firma © NN, The New York Times. Publicada el 26 de enero de 1974	119
Anexo 3: Salvador Allende la mañana del 11 de septiembre en un salón de La Moneda. © NN, The New York Times	119
Anexo 4: Afiche de campaña presidencial Radomiro Tomic. © Enrique Aracena	120
Anexo 5: Naufragio del María Elizabeth. © Enrique Aracena	120
Anexo 6: Portada The New York Times, 26 enero 1974. © The New York Times	121
Anexo 7: Salvador Allende fallecido en La Moneda. (archivo TVN)	122
Anexo 8: Leopoldo Víctor Vargas. © Archivo familiar, álbum en línea en Flickr	122

RESUMEN

Esta investigación se propone indagar sobre los nexos existentes entre el documento fotográfico como instrumento socio-político, su vinculación y su contribución histórica al Chile contemporáneo, para lo cual se establecerá como objeto de estudio, una fotografía realizada al interior del palacio de La Moneda durante el golpe de Estado de 1973, publicada por primera vez en el influyente periódico norteamericano *The New York Times* el 26 de enero de 1974 bajo firma de autor "NN". Indagando sobre el desconocido y posible autor de la icónica fotografía, considerada la última del Presidente Salvador Allende Gossens con vida, su significancia en el contexto de acto/legado político con repercusiones directas en la memoria del Chile contemporáneo, y las posibles motivaciones que pudieron haber existido para la existencia de este documento fotográfico como prueba irrefutable de la determinación del mandatario. La fotografía, al testimoniar a un personaje o la existencia de un hecho apelando a los supuestos dotes de realidad que posee, abre paso no solo al testimonio con características de verosimilitud, sino también, a la posibilidad de instalar una causa o concepto en la memoria individual y colectiva. Lo anterior se considera en esta investigación, al analizar la icónica fotografía como parte del mensaje comunicacional e histórico que quiso dejar Salvador Allende en concordancia y como pieza fundamental complementaria de su histórico último discurso emitido a través de Radio Magallanes. La metodología con la que se propone abordar el problema de investigación es del tipo cualitativa, con un enfoque basado en análisis teórico de la imagen, teoría de la comunicación y conceptos teóricos relativos a percepción, realidad, memoria, historia y construcción de memoria histórica. Marco que será complementado para un análisis haciendo uso de testimonios contenidos en publicaciones, análisis videográficos, análisis de audios, conversaciones informales y entrevistas con algunas personas que se presentan como testigos de aquella época. Los regímenes totalitarios históricamente han luchado por la aniquilación o supresión de la memoria, para intentar reconstruir desde sus propios preceptos ideológicos e intereses particulares en un sentido de memoria manipulada o dirigida. De esta forma, la fotografía se presenta como un documento de vital importancia, como un símbolo de trascendencia y resistencia al montaje y la censura, ampliamente evidenciado durante la dictadura chilena.

Se concluye principalmente que tras la revisión documental de la imagen, las versiones testimoniales -publicaciones anteriores y entrevistas para esta tesis-, los preceptos basales de comunicación y de construcción de memoria histórica. Que es prácticamente imposible que dicho documento visual exista sin que el propio Presidente no lo haya considerado como una prueba que confirmara y defendiera en el futuro su último acto político en vida. Considerando de esta manera, que el autor del objeto de estudio, pudo haber dado cumplimiento a ese último deseo, actuando para hacerlas, salvarlas de la censura y procurando hacerlas públicas en el periódico más influyente del mundo.

*“Nada se desvanece ni nadie muere de verdad,
mientras viva en la memoria de los otros”.*

José Zalaquett, 1994

Introducción

A lo largo de la historia, los recursos basales de la memoria de un individuo o grupo han estado constituidos por distintas fuentes como la escritura, el dibujo, la pintura y, particularmente, la imagen como huella inexorable de nuestro pasado e historia.

Con su aparición a mediados del siglo XIX, la fotografía se instala como un medio con características únicas para dar testimonio de existencia o verdad sobre un hecho, como ejemplifica el escritor José Zalaquett en el prólogo del libro *"Nunca supe sus nombres"* (1994) del fotógrafo chileno Marcelo Montecino:

El escritor chileno Daniel de la Vega nos cuenta que cuando niño, curioseando en lo alto de un viejo ropero, encontró una cámara fotográfica. Al abrirla accidentalmente, veló las planchas que se conservaban en su interior. Aterrado, recordó que en ellas se contenían las únicas imágenes de su hermano menor, muerto a poco de haber nacido. De la Vega se enfrentó así, por primera vez, a ese océano sin orillas de lo irreparable, al comprender que sólo entonces verdaderamente, había muerto su hermano. (José Zalaquett, 1994, p.5).

Ante aquello, podemos señalar que son innumerables los casos en los que la construcción de memoria y su trascendencia, ha sido empujada por la existencia de una imagen, que en muchos casos, además de recordar ha tenido como propósito principal la instalación de ideas o la construcción de "existencia / realidad".

A partir de la llegada de la fotografía, el retrato (como resultado del proceso técnico foto-químico) se transforma en un eficiente mecanismo de poder al servicio de diversos personajes públicos o desconocidos que vieron, en este nuevo descubrimiento, una manera de acercarse y vincularse de manera más estrecha con los ciudadanos, desplazando a la pintura, que hasta entonces ocupaba el rol de recordar personas o acontecimientos, y que además carecía de las capacidades casi infinitas de reproducción que ofreció la fotografía. De esta manera, la fotografía ocupará un importante rol en la influencia social o de masas, como lo señala Gisele Freund (2001).

La fotografía como documento social, cambia la visión de las masas. Hasta entonces el hombre solo podía visualizar los acontecimientos que ocurrían a su vera, en su calle, en su pueblo. Con la fotografía se abre una ventana al mundo. Los rostros de los personajes públicos, los acontecimientos que tienen lugar en el mismo país y allende las fronteras se vuelven familiares. Al abarcar más la mirada, el mundo se encoge. (Freund, 2001, p. 96).

De esta forma, el documento fotográfico contribuirá a mover los márgenes que condicionan la memoria, alterando los límites territoriales en los que, en muchos casos, se fundamenta dicha memoria, lo cual definitivamente se convertirá en un cambio de paradigma. La pintura se vuelve vaga, imprecisa, indefinida, en los límites de lo que un individuo puede interpretar o simplemente imaginar. Entonces, la sociedad ve en la fotografía un espejo de la realidad basado en una atribución de poder arcano y su capacidad privilegiada para asegurar la sobrevivencia de la memoria. Como señala Zalaquett "Nada se desvanece ni nadie muere de verdad, mientras viva en la memoria de los otros". (1994, p.6).

La fotografía, al testimoniar a un personaje o la existencia de un hecho apelando a los supuestos dotes de realidad que posee desde su origen, abre paso, no solo al testimonio con características de verosimilitud, sino también a la posibilidad de instalar una causa o concepto en la memoria individual o colectiva.

En Chile, la fotografía comenzó a aparecer de forma impresa en 1897 a través de la Revista Ilustrada de Santiago. La siguió en 1905 la revista Zig-Zag de Santiago quienes incorporaron la fotografía como elemento informativo. Ya en 1908 un importante reportero gráfico estadounidense de apellido Ricalton visita Chile y realiza una charla sobre fotoperiodismo. Pero fue a inicios de los años '20 cuando la fotografía comenzará a desplazar las ilustraciones gráficas, que hasta entonces dominaban en los distintos medios de comunicación. El desarrollo de nuevos procesos de reproducción como la litografía propiciaron mejores técnicas como lo fue la foto impresión, la cual rápidamente fue extendiéndose en la industria, por lo que los artistas ilustradores comenzaron a ser desplazados por los nuevos procesos de reproducción de imagen, que se presentaban más eficientes y a un menor costo económico. Lo anterior, también significó la profesionalización de los fotógrafos que desde entonces comenzaron a trabajar con dedicación exclusiva en

publicaciones periódicas de toda índole. Para 1938 esto ya era un hecho que quedó demostrado con la fundación de la Unión de Reporteros Gráficos de Chile.

Las primeras expresiones del fotoperiodismo en Chile provenían de mucho antes, cuando la sociedad de fotógrafos Díaz y Spencer acompañaron al ejército chileno en la "Campaña al Norte", durante la guerra del Pacífico. La fotografía en los medios en el país se había ganado no solo un espacio, se había transformado en algo absolutamente necesario a la hora de hacer cualquier relato que requiriera de una buena dosis de verdad y realidad.

Ya en 1970 el periodismo gráfico en Chile tenía varios exponentes de renombre internacional, entre los que se cuentan, Marcos Chamudes, quien en los años 40 trabajó para la agencia internacional de noticias United Press International (UPI) y Life magazine, Sergio Larraín, que en 1959 se convierte en el primer y único chileno hasta hoy en integrar Magnum la agencia de fotografía más importante del mundo, y en 1967 el fotógrafo Enrique Aracena obtiene el premio Nacional de Periodismo.

De esta manera, para los años 70 el país contaba con un gran número de fotógrafos que cultivaban el oficio desde distintas ramas de la profesión, siendo muchos de ellos autodidactas en la disciplina, o con formación académica, como los que habían realizado estudios formales de fotografía de la Escuela Nacional de Artes fundada en 1940 por el maestro Antonio Quintana. De esta forma eran muchos los autores que ya trabajaban entonces en una narrativa documental o periodística dando un invaluable sentido a lo que realizaban bajo una perspectiva de construcción histórica. Algunos aspectos que se pueden tener como una referencia de aquello, e impulsados por la gran promoción de la cultura y las artes que fueron revitalizadas con la llegada de Salvador Allende, es que se puede apreciar la prolífica obra fotográfica que varios autores desarrollaron en torno a los movimientos sociales, los campesinos, los obreros y todos aquellos aspectos que daban cuenta de los profundos cambios de Chile de aquella época.

Después de todo esto, no es difícil explicarse los grados de compromiso y arrojo que muchas y muchos fotógrafos tuvieron para seguir realizando su trabajo durante la dictadura. Motivados por la idea que al mostrar la realidad de Chile en dictadura se abriría la posibilidad, no solo, de documentar para la historia y en algunos casos la justicia, si no, de construir por medio de la fotografía de denuncia un camino hacia la libertad. Ejemplo de aquello fue el

trabajo silencioso y anónimo de quienes realizaban documentos visuales o de aquellos que decidieron fundar la Asociación de Fotógrafos Independientes (AFI), como una manera de organizarse para desarrollar bajo diversas miradas un discurso político desde la fotografía que diera cuenta de lo mismo “la dictadura”. Permitiendo dejar valiosos testimonios visuales de hechos históricos que han impactado en la memoria chilena e internacional.

Históricamente, los regímenes totalitarios han luchado por la aniquilación o supresión de la memoria, para intentar reconstruir una historia oficial desde sus propios preceptos ideológicos e intereses particulares, siendo, finalmente, una memoria manipulada o dirigida.

En esta investigación, se pretende definir el rol y valor que ocupa, en la memoria histórica de Chile, una fotografía realizada el 11 de septiembre del año 1973, que se ha transformado en un documento imprescindible para la historia de Chile. Considerada como la última fotografía del presidente Salvador Allende, fue hecha la mañana del 11 de septiembre de 1973 (ver anexo 2) por un autor desconocido¹ y publicada en el periódico *The New York Times*, que compró los negativos meses después del Golpe de Estado: “La foto ganó el premio World Press a la mejor fotografía periodística del año 1973 y el periódico decidió hace unos años ceder a World Press Photo los derechos de autor.” (Alday, 2016).

Se trata de una fotografía icónica de esa parte de nuestra historia y con casi nulo estudio sobre su importancia como acto/legado político con repercusiones directas en la memoria del Chile contemporáneo.

Ahora bien, la fotografía y sus preceptos vinculados a la percepción, se han transformado en un elemento de interés en el concierto de la instalación de ideas que pueden vincularse a intereses políticos y sociales, que dicen relación con un determinado momento o contexto.

Lo anterior, no exento de buenas cuotas de manipulación. Por ello, la imagen, y más evidentemente la fotografía, puede propiciar, articular y conducir mensajes referenciales como publicidad o propaganda, al tener particular carácter de documento representativo o descriptivo que se basa en aspectos identitarios, fundados desde el ejercicio de la relación entre los aspectos propiamente percibidos que emanan de una imagen, y los aspectos emocionales o sensoriales que pueden estar connotados por la representación.

¹ Aunque se le atribuye a Orlando Lagos, fotógrafo oficial de La Moneda en esos años.

Como señala Cecilia Cortés en sus *Apuntes sobre el uso político de las fotografías* (2007), "La democracia se destaca por ser el régimen de la visibilidad y trae asociado el supuesto ontológico de que la publicidad es un requisito indispensable en el manejo de los asuntos comunes." (p.15). El sentido de la visibilidad planteado, toma connotación de transparencia, carácter propio de la democracia, para lo cual requerirá de ciertos fundamentos amparados en la reafirmación de hechos o ideas que son particularmente importantes en una era donde la comunicación de masas es particularmente visible. Como plantea Sontag:

En una era de sobrecarga informativa, la fotografía ofrece un modo expedito de comprender algo y un medio compacto de memorizarlo. La fotografía es como una cita, una máxima o un proverbio. Cada cual almacena mentalmente cientos de fotografías, sujetas a la recuperación instantánea. (2003, p.31).

Lo planteado por Sontag, nos habla de una evolución en la estructura del mensaje, por su capacidad de síntesis y su comprensión, haciendo directa relación entre el entendimiento y la memoria. El uso político de las fotografías, también estará siempre sometido a las intenciones de un determinado emisor, pudiendo conducir o manipular su lectura a distintos fines según el contexto en el que sean expuestas y la forma en la que sean descritas o explicadas, de tal forma, por ejemplo, un determinado pie de foto ejercerá presión sobre el receptor. Como ejemplifica Sontag:

Para los militantes la identidad lo es todo. Y todas las fotografías esperan su explicación o falsificación según el pie. Durante los combates entre serbios y croatas al comienzo de las recientes guerras balcánicas, las mismas fotografías de niños muertos en el bombardeo de un poblado pasaron de mano en mano tanto en las reuniones propagandísticas serbias como en las croatas. Altérese el pie y la muerte de niños puede usarse una y otra vez. (...) Las fotografías de una atrocidad pueden producir reacciones opuestas. Un llamado a la paz. Un grito de venganza. O simplemente la confundida conciencia, respetada sin pausa de información fotográfica, de que suceden cosas terribles. (2003, pp.19-21).

Lo planteado por la autora sobre el uso de las fotografías en determinados contextos sociales y/o políticos, hace referencia a las altas posibilidades de ser utilizadas bajo importantes dosis de manipulación ejercidas por quien desea imponer un determinado punto de vista. Lo anteriormente afirmado y su relación directa con el poder que ejerce la fotografía sobre las masas, también es abordado por Freund, para quien:

La importancia de la fotografía no sólo reside en el hecho de que es una creación, sino sobre todo en el hecho de que es uno de los medios más eficaces de moldear nuestras ideas y de influir en nuestro comportamiento. (1986, p.207).

De esta forma, se puede representar la especial atención e interés de las causas políticas en el poder que ejerce la fotografía toda vez que en distintas épocas, y bajo diversas ideologías, la imagen ha sido uno de los recursos favoritos para influir en la percepción de las masas. Basta un determinado epígrafe al pie de las fotografías para conducir su lectura e interpretación, como también el contexto en el que se les utiliza.

Otro factor a considerar y donde también debemos poner atención, es la relación entre el objeto y su entendimiento, y la manera en que la imagen ocupa un rol en la elaboración del conocimiento por vía de la representación. Como plantea Palazzi (2010), son variadas las teorías e investigaciones que han abordado el conocimiento y los procesos que la constituyen, estableciendo que no solo se compone de procesos u operaciones lógicas como las numéricas, sino, por diversos factores, como referencias, analogías y/o relaciones.

La idea de que la construcción del conocimiento se basa en la experiencia y la percepción, es abordada por Carlos Lomas (1991), articulando la idea de que la imagen es un constructo condicionado por signos, técnicas y elementos visuales que nos proporcionan aspectos relativos a la reproducción de un objeto, confundiendo aquello con aspectos de representación de la realidad y no solamente la representación de un objeto. Como señala Christian Doelker:

Si bien la realidad misma no es reproducible, sí en cambio es factible exponer la referencia a esta realidad. Al igual que los signos del habla, también la imagen y el sonido están en lugar de una realidad sin ser dicha realidad (...). La praxis debería manejarse de tal forma que la función de alusión de los signos se mantenga lo más viva posible en la conciencia del receptor (...). El espectador olvida con demasiada frecuencia que se trata de algo hecho, y ello a causa de la alta fidelidad de la reproducción. (1982, p.75).

De esta manera, podemos señalar que la imagen es la representación de un objeto, idea o hecho, la cual estará condicionada por la interpretación de sus signos, y dichos signos, estarán referenciados por aspectos propios del receptor, pues como plantea Valeriano Bozal

(1987), otorgamos valores de verdad o estatuto de realidad objetual a mediaciones sintácticas realizadas con materiales iconográficos generando la ilusión de lo real. Doménec Font señala:

Una fanática religiosidad de lo visual caracteriza el entorno, un vicio de poseer la Imagen espectacular (...) se apodera del hombre en un intento por alcanzar lo real de forma imaginaria, como si de una magia de aprehensión se tratan y, al igual que el hombre del Paleolítico creía dominar el objeto representado en sus pinturas o captar sus cualidades, el contemporáneo acumula imágenes de lo que es y de lo que no es, de lo deseado y de lo inalcanzable. (1985, pp. 4-5).

Así lo real abre paso a la percepción de la realidad: el objeto existe en la medida que pueda ser representado y que pueda ser codificado desde alguna base referencial, como significados vinculados a aspectos discursivos refugiados en ciertos contextos socioculturales, ya que la configuración de los datos sensoriales de la percepción, funcionan en torno a los registros cognitivos arraigados en cada individuo, haciendo referencia a factores como ideología, religión, cultura, información visual. Umberto Eco se refiere a esto como: "la naturaleza de los signos, es de orden cultural y constituye el modo como piensa y habla una sociedad y, mientras habla, determina el sentido de sus pensamientos". (1981, pp.109-110).

Lo expuesto por Eco, se traduce en la interpretación de los signos y su directa relación con los aspectos culturales o de contexto que influyen en el proceso de lectura de la imagen y la comprensión de su mensaje, como lo reafirma Carlos Lomas:

Todo significado asociado a una expresión icónica de contenido es un artefacto cultural. Los códigos icónicos, al igual que el resto de los códigos de la comunicación, insertan sus prácticas discursivas en contextos socioculturales muy precisos: desde la organización de los datos sensoriales en la percepción hasta los filtros de apropiación cognoscitiva de las informaciones ópticas pasando por los valores ideológicos o afectivos asociados a ellas todo el proceso de lectura de los signos icónicos está ligado a la organización cultural en la que se insertan y a la tradición perceptiva o estética de la que son deudores. (1991, p. 18)

Podemos concluir entonces, que los procesos de percepción se basan en una serie de factores arraigados en cada persona, aplicándolos proporcionalmente a los grados de iconicidad que se representan en una imagen, como señala Santos Zunzunegui, "pretender que un significado corresponde a un objeto real es una actitud ingenua. El mundo del

contenido es un uní-verso cultural, designa la existencia de un mundo posible en términos culturales" (1989, p. 62). Planteando entonces, que el paradigma de la percepción de lo real pasa directamente por una lectura subjetiva marcada por un determinado contexto.

La instalación de ideas por medio de la representación, requiere de agentes que permitan la comunicación y difusión del mensaje contenido en el presente estudio, razón por la cual debemos abordar el rol de los medios de comunicación en este proceso, comprendiendo, en primer lugar, que el acceso a la información se plantea siempre de manera asimétrica, existiendo varios factores, como los grandes conglomerados, que en muchos casos logran una hegemonía informativa y de contenidos a los cuales tiene acceso la sociedad. Y también, consideraciones de orden cultural que pueden establecer una distancia entre determinados grupos sociales y su acceso a la información.

Históricamente, los medios de comunicación han sido reconocidos por su capacidad de construcción de realidad, y también popularmente como "el cuarto poder", en relación a su capacidad de exhibir, proponer, moldear, influenciar en la opinión y la instalación de ideas, también por su rol de garante o fiscalizador de quienes ostentan poder.

Los medios de comunicación se presentan como una pieza clave en las estructuras democráticas, toda vez que sean capaces de garantizar pluralidad e independencia, mientras que para los regímenes totalitarios, pasarán muchas veces a ser parte de la estructura propagandística de sus líderes, optando muchas veces por la supresión, control o censura de medios plurales o contrarios a quienes ostentan el poder. De lo anterior, podemos deducir la intensión primaria de control de la población por parte de los poderes totalitarios, reduciendo las capacidades de obtención de información por canales externos y/o alternativos a los que un determinado régimen establezca. Desde ese punto de vista, los medios de comunicación internacionales, muchas veces se presentan como la única vía posible de quebrantar el cerco informativo establecido. De cualquier manera, debemos comprender que los medios de comunicación, siempre responden a algún interés económico o ideológico que condicionará sus líneas editoriales y de contenido.

Libertad de expresión y derecho a la información, son las consignas más ampliamente conocidas y propugnadas por el periodismo contemporáneo, pero muchas veces tras esta retórica podemos reconocer buenas dosis de control de masas, como dice Martin:

No es desde luego inocente. (...) La semiología subraya el fenómeno de la comunicación, mostrando que todo acto creativo liga a un emisor y a un receptor; el sentido nace de una interacción entre los dos, la comunicación añade allí una regulación o feedback. Pero la imagen se inserta muy a menudo en un proceso de información donde el emisor posee un poder sobre el receptor, hallándose centuplicada su potencia por los medios de comunicación de masas. (...) Ninguna información es gratuita. Satisface unos intereses elogiados o no. (1987, pp. 16-17).

Se plantea entonces, una regulación que está marcada por el poder que ostenta el emisor del mensaje sobre el receptor, y de esta forma se propician siempre las posibilidades de interés de un determinado grupo.

En este punto, la utilización de la imagen hecha por los medios de comunicación, se plantea como un texto visual enmarcado por códigos y reforzado por un contexto determinado en el que se sitúa. Como señalan Aparici y García-Matilla (1987), "cualquier lenguaje debe ser, ante todo, un instrumento de comunicación y no un medio para el sometimiento o la hipnosis. Las imágenes visuales son señales intencionales producidas para transmitir determinados mensajes" (pp. 10-11), o como también plantea Gombrich, "una correcta lectura de imágenes se rige por tres variables: el código, el texto y el contexto" (p.133). Lo planteado por Gombrich nos llevará a reflexionar sobre las variables que pueden determinar la lectura o percepción de los mensajes que pueden ser expuestos a través de los medios de comunicación y su impacto en los distintos grupos sociales que tienen acceso a ellos y que no siempre tienen control de las variables presentadas. Se trata entonces, de un manejo selectivo, como propone Luhmann: "los medios de comunicación de masas son autónomos en el control de su propia selectividad: entre más fuerte es este peso de su selectividad, más grande es su valor de concentrar la atención" (2000, p.37). En síntesis, podemos advertir que los medios de comunicación de masa, se presentan como un vector capaz de direccionar mensajes y de elaborar un sentido de realidad donde se pueden instalar las ideas que se propongan.

La elaboración del sentido de realidad por medio del uso de imágenes en diversas plataformas como lo son los medios de comunicación -que se presentan como garantes de verdad- puede constituir un elemento fundador en algunos aspectos de la memoria, considerando que la memoria pareciera apelar a hechos referidos a un tiempo anterior, a aquello que permanece en el recuerdo. Pero también se plantea que la memoria se modela y se ejerce apelando directamente a referencias del presente, o como George Orwell propone:

“quien domina el presente, domina el pasado; quien domina el pasado, domina el futuro”, (1948, p. 18), refiriéndose a un tránsito enmarcado en una línea de relato que no solo fundamenta la memoria sobre la base de aquello que ya ha sucedido, sino que la condiciona a funciones de interpretación basadas en el presente, al punto de ser un factor de condicionamiento de la construcción de los parámetros históricos y referenciales del futuro. Como Candau propone:

Si la historia tiende a aclarar lo mejor posible el pasado, la memoria busca más bien instaurarlo, instauración que es inmanente a la memorización en acto. La historia busca revelar las formas del pasado, la memoria las modela, un poco como lo hace la tradición. La primera se preocupa por poner en orden; la segunda está atravesada por el desorden de la pasión, de las emociones y de los afectos. La historia puede venir a legitimar, pero la memoria es fundadora. La historia se esfuerza por poner el pasado a distancia; la memoria busca fusionarse con él. (2001, p. 92).

De esta manera, la historia puede ejercer una cierta apropiación del sentido de memoria, modelándola, mientras que la memoria podría estar condicionada por actos dirigidos desde el sentido de la emoción o la interpretación de cada individuo, remitiéndola a procesos individuales o de representación, que en muchos casos pudieran estar alejados de la reflexión, como propone Susan Sontag, "Quizá se le atribuye demasiado valor a la memoria y no el suficiente a la reflexión. (...) Hacer la paz es olvidar. Para la reconciliación es necesario que la memoria sea defectuosa y limitada." (2011, p. 50).

Lo propuesto por Sontag, articula un cambio en el paradigma sobre la idea de que lo que se recuerda o rememora es el concepto único o fundamento de la memoria, proponiendo también la idea del olvido como punto de inflexión en el proceso de memoria. Todorov señala al respecto:

En primer lugar hay que recordar algo evidente: que la memoria no se opone en absoluto al olvido. Los dos términos para contrastar son la supresión (el olvido) y la conservación; la memoria es, en todo momento y necesariamente, una interacción de ambos. [...] la memoria, como tal, es forzosamente una selección: algunos rasgos del suceso serán conservados, otros inmediata o progresivamente marginados, y luego olvidados. (2000, p.13).

Al proponer los distintos aspectos que puede generar el concepto de memoria, inevitablemente se debe hacer una separación entre memoria individual y memoria colectiva. En el primer caso, las referencias son particulares y en muchos casos obedecen a experiencias personales con vinculación a hechos de experiencia directa; mientras en el segundo caso, la memoria colectiva está íntimamente moldeada por factores históricos y de convergencia social que pueden situarse en la identidad colectiva. Como reflexiona Zambrano: "la memoria colectiva no es la transmisión de conocimientos de generación a generación, sino un proceso más complejo en la formación del sujeto, que está orientado a la construcción de su identidad colectiva" (2006). Según el autor, la idea de la construcción de memoria colectiva, se enmarca en un concepto referido a la identidad de un determinado grupo, que toma referencias de un determinado tiempo y bajo contextos sociales políticos del momento, o como Arfuch también explica:

[...] la memoria es eminentemente narrativa y, en tanto narración, articula por definición temporalidades disyuntas, despliega caprichosamente los acontecimientos en el tiempo, enhebra imágenes circulares, construye los vericuetos de una trama, aventuras lógicas ex post. En definitiva, pone en forma, que es también decir otorga sentido, a una historia entre otras posibles. (2007).

Para Arfuch, la memoria sometida a diversos contextos, toma un carácter dinámico en el tiempo, rompiendo con la idea de que la repetición lógica no altera o cambia la definición de los hechos.

Como plantea Alexis Pinilla en su artículo sobre "*La memoria y la construcción de lo objetivo*" (2011), la memoria será el motor esencial para la comprensión del pasado, no simplemente articulando información y ejecutando una secuencia de hechos, sino haciendo una construcción dinámica de interpretaciones de la realidad. Así, la memoria tomará una posición importante en aspectos referidos a la subjetividad y la identidad como pieza clave para la comprensión de las sociedades contemporáneas.

Entonces, la construcción de memoria puede desencadenar en algunos casos, un sentido de legado, referido a aspectos fundacionales sobre acontecimientos que permanecen en el tiempo y se instalan en la memoria por el relato de los hechos, su connotación - individual o colectiva- y sus consecuencias.

La definición de legado nos conduce a la convención de que es aquello que se deja o transmite a sucesores, ya sea de forma material o inmaterial. Desde este punto de vista, podemos indagar sobre el sentido de pertenencia sobre cosas o hechos que se hacen propios, ya sea por derecho o bien por apropiación selectiva. En este estudio, abordaremos el legado político enmarcado en el período 1973-1990 como marco referencial de la fotografía que será el objeto de esta tesis. El golpe de estado del 11 de septiembre de 1973, se constituye como el hito más importante del siglo XX, marcando definitivamente la vida de millones de chilenos, de varias generaciones que vivieron ese momento de la historia o que han tomado razón del legado adquirido de ese hecho. A partir de ese momento, la sociedad chilena ha vivido fragmentada, arrastrando las consecuencias generadas por la dictadura encabezada por el general Augusto Pinochet y las heridas ocasionadas por la represión política, la tortura y la desaparición de miles de personas que apoyaron el gobierno constitucional del presidente Salvador Allende.

Para unos, este quiebre institucional se presentó como la única vía para evitar una guerra civil y la idea refundacional de un nuevo Chile, alejado de lo que los golpistas establecieron como "el caos" y "el fantasma del comunismo". Para otros, en cambio, el quiebre institucional encabezado por las fuerzas armadas e incitado por los principales sectores económicos del país, acabó con una tradición histórica y democrática, alterando profundamente todos los aspectos sociales, políticos y culturales del país. El legado, en consecuencia, termina por hacer visibles las huellas dejadas, las que transforman la vida de otros que habitan en ese mismo territorio, permitiendo realizar la construcción y deconstrucción del pasado y de su legado.

Memoria y legado están íntimamente relacionados. Como Carlos Marx plantea: "Los hombres hacen su propia historia, pero no la hacen a su libre arbitrio, bajo circunstancias elegidas por ellos mismos, sino bajo aquellas circunstancias con que se encuentran directamente, que existen y les han sido legadas por el pasado". (1869, p. 13).

Bajo esta visión, el legado puede propiciar factores para la construcción de una historia propia, contemporánea, acudiendo a registros arraigados en el pasado y que actúan definiendo o redefiniendo el escenario actual.

El documento fotográfico analizado en este estudio, se enmarca en el resultado final de los trágicos sucesos acontecidos el 11 de septiembre de 1973, como resumen visual que da cuenta de la determinación del Presidente Salvador Allende de dar cumplimiento al compromiso declarado públicamente desde el inicio de su mandato en 1970. El permanente clima de presión ejercido por un sector social que se oponía a las profundas transformaciones que el gobernante chileno se había propuesto, desencadenaron los diversos intentos de desestabilización político social que incluyeron el hostigamiento económico, operaciones de sabotaje y campañas comunicacionales que contaban con el apoyo del gobierno de los Estados Unidos. La llegada de Allende al poder por vías de la democracia, se transformó en la mayor preocupación para el gobierno norteamericano, ya que, Allende se constituía en un referente latinoamericano al ser elegido como el primer Presidente socialista en el mundo por vías de una votación libre, democrática, y no por las vía de la fuerza. Para los Estados Unidos aquello se presentó como una amenaza para futuras expediciones en el continente.

La fotografía analizada en este estudio, considerada el último documento visual del Presidente con vida y publicada por primera vez el 26 de enero de 1974 en el periódico más influyente del mundo -*The New York Times*-, permaneció bajo rúbrica "NN" hasta 2007, fecha en que una publicación realizada en Chile por el periodista Camilo Taufic en *La Nación Domingo*, le atribuyó la autoría a Luis Orlando Lagos, conocido como el "Chico Lagos" y quién se desempeñó como jefe de fotografía de la presidencia en el período 1970-1973. Pero a la publicación le faltan elementos contundentes y exactitud como para asegurar que el verdadero autor de la icónica imagen fuera el "Chico Lagos". Cinco años más tarde, apareció una nueva publicación sobre la imagen, que posiciona con un relato cargado de detalles al suboficial de la Fuerza Aérea de Chile Leopoldo Víctor Vargas, asignado al departamento de fotografía de la presidencia desde fines del gobierno de Alessandri, como posible autor de la fotografía. Los testigos de aquel día en La Moneda han realizado innumerables relatos contenidos en investigaciones periodísticas, históricas y documentales pero, cada vez que se les ha preguntado por quién estaba detrás de la cámara que siguió por última vez al Presidente de Chile... no lo recuerdan. ¿Se trata de un olvido casual?, ¿es un relato concertado en el que se debe rehuir su existencia?, ¿se trata de una maniobra distractora para protegerle?, ¿simplemente no importa?, ¿pudo Allende haber ignorado la presencia de un fotógrafo

disparando una cámara con flash en el momento más crítico de su vida?, ¿cumplía el fotógrafo NN con una última orden para la historia?

A casi cincuenta años del Golpe de Estado, este estudio se propone reconstruir aquella mañana al interior del palacio de gobierno y en sus inmediaciones para intentar obtener una respuesta coherente sobre las razones y la importancia de la existencia del documento definido como objeto de estudio.

Los recursos utilizados como parte de la metodología de investigación estarán basados en diversos textos teóricos sobre teoría de la imagen, construcción de memoria histórica, conceptos de percepción y realidad, el rol del autor en los efectos de su obra, fotoperiodismo en Chile y el análisis del último discurso del Presidente Allende como uno de los principales fundamentos de las implicancias históricas de aquella última imagen como parte de la construcción del sentido de memoria histórica que el gobernante chileno pudo haber contemplado en la determinación de aquel momento definitivo.

El problema de investigación planteado en esta tesis no tiene referencias anteriores que impliquen algún grado de indagación que considere el levantamiento de evidencias narrativas, históricas o empíricas que contrasten los vagos relatos existentes. Tampoco se registra algún análisis sobre las posibles implicancias directas que pudo haber ejercido el propio mandatario chileno en caso de haber permitido o propiciado la existencia de dicho registro visual como parte de su legado político e histórico.

Lo anterior se plantea como un punto de especial interés para la fotografía y particularmente para el sub-género arraigado en la fotografía documental o el fotoperiodismo. Se pretende plantear el análisis del documento fotográfico como un ícono con acervo en propósitos comunicacionales de impacto histórico no solo a quienes están geográficamente relacionados, sino, a nivel mundial.

De esta manera, se plantea la siguiente pregunta principal: ¿Qué devela la historia desconocida de la fotografía icónica de Salvador Allende hecha el 11 de septiembre de 1973 que nos conduzca a discutir las incógnitas de su autoría y su importancia en la construcción de memoria histórica?

Como objetivo general, se plantea indagar la historia desconocida de la fotografía icónica de Salvador Allende hecha el 11 de septiembre de 1973 para discutir las incógnitas de su autoría y su importancia en la construcción de memoria histórica.

Para cumplir con este objetivo, se proponen los siguientes objetivos específicos:

- a. Examinar el rol y la huella del autor en la fotografía documental y su incidencia en la construcción de memoria histórica.
- b. Indagar los antecedentes históricos de la fotografía icónica de Salvador Allende realizada el 11 de septiembre de 1973.
- c. Discutir las incógnitas de su autoría y su importancia en la construcción de memoria histórica.

La hipótesis de esta investigación, consiste en intentar demostrar que la icónica última fotografía del Presidente en La Moneda no fue un acto fortuito aprovechado por un anónimo fotógrafo, sino quizás, parte de la estructura discursiva y comunicacional que el propio mandatario contempló junto a su último discurso. Con una visión de construcción histórica, contemplando este recurso visual como un documento probatorio del cumplimiento de la promesa de lealtad empeñada por Allende.

La última fotografía del presidente Allende durante el golpe de estado, se transformó en un legado para el Chile contemporáneo porque tuvo la capacidad de retratar al mandatario en el rol que encarnó. La imagen lo representa desde códigos de referencia visual que se logran interpretar en concordancia con el relato y contexto histórico de hechos a los que hace alusión. En este caso en particular el de la lucha y lealtad.

La metodología con la que se propone abordar el problema de investigación, es del tipo cualitativa, con un enfoque hermenéutico, considerando los aspectos cualitativos y técnicos del objeto en estudio, para la interpretación de los datos obtenidos desde el análisis de la imagen, tomando en consideración como eje principal los aspectos relativos a:

- Fotografía documental.
- Rol del autor.

- Existencia y conexiones con la realidad.
- Memoria histórica.
- Antecedentes históricos.

Nuestra referencia al método hermenéutico tiene como fundamento las amplias posibilidades de enfoque que se abren para poder comprender un fenómeno bajo herramientas de análisis y comprensión pudiendo separarse así de cualquier lógica instrumental como la que podría plantearse desde un método científico de análisis. En este sentido para Hans-Georg Gadamer: “en origen y ante todo la hermenéutica tiene como cometido la interpretación de textos” (1999, p 471). Para de esta forma abordar el problema de la comprensión según Gadamer:

También la comprensión de expresiones se refiere en definitiva no sólo a la captación inmediata de lo que contiene la expresión, sino también al descubrimiento de la interioridad oculta que la comprensión permite realizar, de manera que finalmente se llega a conocer también lo oculto. Pero eso significa que uno se entiende con ello. En este sentido, vale para todos los casos que el que comprende se comprende, se proyecta a sí mismo hacia posibilidades de sí mismo. (Gadamer, 1999, p 328)

Lo anterior, considerando que el objeto de estudio de esta investigación propone la interpretación de textos visuales contenidos en una imagen con una historia desconocida desde su concepción y sus repercusiones en la construcción de la memoria colectiva e histórica del Chile contemporáneo.

Las disciplinas y autores que serán la base para analizar la fotografía y cada concepto, se basan en el fotoperiodismo, documentalismo y rol del autor, teniendo como referentes a William Eugene Smith, Susan Sontag, Roland Barthes, Gisèle Freund, Marie-Monique Robin e Ileri De la Peña entre otros. Mientras que lo relativo a existencia y sus conexiones con la percepción de realidad, se tiene como referentes a los autores, Susan Sontag, Max Black y Valeriano Bozal. Finalizando con el análisis de construcción de memoria histórica con los autores: Joël Candau, Paul Ricoeur y Tzvetan Todorov.

Las herramientas metodológicas que se utilizarán para recabar antecedentes, serán en primer lugar, la revisión bibliográfica y de archivos fotográficos, archivos videográficos, archivos sonoros, como también, la revisión de aspectos técnicos de la fotografía en cuestión,

para poder llegar así a una aproximación que responda a la pregunta principal propuesta en esta investigación.

A su vez, se planea realizar entrevistas abiertas y semiestructuradas a un número cercano a las diez personas, teniendo como objetivo la observación de nuevos testimonios que evidencien la participación y la aclaración sobre la identidad del autor desconocido, como también, cual fue su rol y las implicancias de su obra para la construcción de la memoria histórica reciente. El universo de entrevistados, es de diez personas, las que pertenecen a personas que trabajaron en el equipo de la oficina de información y radiodifusión (OIR) en La Moneda y conocieron a los posibles autores de la fotografía en estudio. Y fotógrafos que estuvieron presentes en las inmediaciones del palacio de gobierno o cercanos a estos (en el caso que encontrase fallecidos).

Como herramienta de análisis, se plantea la preparación y organización de los datos históricos y biográficos disponibles, para luego someterles a análisis comparativos entre los antecedentes encontrados con los recogidos en trabajo investigativo, propiciado por entrevistas abiertas y semiestructuradas.

La comparación de los antecedentes existentes contenidos en bibliografías, sumados al relato de personas que tuvieron algún grado de participación o cercanía a los personajes que fueron testigos de los acontecimientos del 11 de septiembre en el palacio de gobierno permitirán contrastar la información existente y aportar nuevos antecedentes que permitirán reconstruir de una manera más contundente el relato en torno a la icónica última fotografía del presidente Allende.

El tema planteado en esta tesis es importante, considerando que el estado de la cuestión relacionado al objeto de estudio, casi no cuenta con investigaciones previas que permitan indagar sobre las repercusiones de la fotografía estudiada, su posible concepción comunicacional previa, las posibles implicancias relacionadas a su autoría mantenida como NN y el lugar dónde fue publicada por primera vez. La única aproximación existente hasta la fecha, a modo de investigación, es lo realizado por la periodista francesa Marie-Monique Robin en su libro "Las 100 fotos del Siglo" publicado en 1999 sin resultados positivos.

Todo lo anterior se presenta de suma importancia considerando las implicancias que la hipótesis tiene para el ejercicio profesional del periodismo y las comunicaciones. Como también para las consideraciones históricas y de legado en las que se enmarca.

El resultado de esta tesis será utilizado como propuesta de guion para un proyecto documental -cinematográfico- y también como base para la futura publicación de un libro que pueda contener en base a una narrativa de investigación histórica el trabajo de los fotógrafos que participaron de la cobertura de los hechos acontecidos el 11 de septiembre de 1973 al interior y las afueras del palacio de gobierno, estableciendo aquello, como un aporte a la construcción de la memoria histórica del Chile contemporáneo.

La investigación propuesta será abordada en tres capítulos de la siguiente forma: En el primer capítulo. El rol y las huella del autor en la fotografía documental y su incidencia en la construcción de memoria histórica, se aborda el rol del autor y su huella, tomando en consideración diversos aspectos relacionados a la fotografía documental y el rol de su autor desde una mirada de construcción visual. También las consideraciones teóricas que se plantean en torno al ejercicio reflexivo sobre existencia y su relación con las consideraciones de percepción sobre el sentido de realidad manteniendo a la vista los aspectos subjetivos propuestos en la construcción de toda fotografía y su posterior aporte o impacto final en la construcción de la memoria histórica.

En el segundo capítulo, que lleva por título: Antecedentes históricos de la fotografía icónica de Salvador Allende tomada el 11 de septiembre de 1973, se abordará sobre quienes fueron los fotógrafos que la mañana del 11 de septiembre lograron llegar a las inmediaciones del palacio de gobierno a registrar los acontecimientos que se desencadenaron durante el golpe de Estado. Así como, las versiones en torno a la enigmática autoría de la última secuencia de imágenes realizadas al interior de La Moneda y que fueron publicadas por primera vez en enero de 1974 en la primera página del influyente periódico norteamericano The New York Times bajo firma de autor "NN". Como parte de lo anterior se indagará sobre la única investigación realizada al respecto, por la periodista francesa Marie-Monique Robin para el libro "Las 100 Fotos del Siglo" donde la fotografía en cuestión fue incluida. Y el análisis de dos versiones opuestas emanadas de publicaciones realizadas en 2007 por el

periodista Camilo Taufic y en 2012 por Hermes H. Benítez que atribuyen la autoría de la icónica fotografía a dos autores.

Finalmente, en el capítulo III: Las incógnitas de la autoría de la última fotografía de Allende con vida: La importancia en la construcción de memoria histórica, se abordan las posibles razones por las cuales la fotografía ha permanecido por casi 50 años sin una versión oficial sobre su autoría y las posibles implicancias de haber sido publicadas por el periódico más influyente del mundo bajo firma "NN". Para posteriormente abordar en dos hipótesis probables sobre el verdadero autor, sus motivaciones para permanecer como un desconocido, y las posibles motivaciones que pudieron haber existido para que el desconocido fotógrafo pudiera realizar las imágenes como un aporte indispensable a la construcción de la memoria histórica de Chile, considerando su trascendencia como una resistencia al montaje y la censura.

Capítulo I:

**El rol y las huella del autor en la fotografía documental y su
incidencia en la construcción de memoria histórica.**

1.1 La fotografía documental

Desde los inicios de la fotografía, el género documental ha estado siempre presente desde su rol de documento o fundamento, pero más tarde será asociada directamente al fotoperiodismo como un sub-género que propone una aproximación a la realidad desde la subjetividad siempre presente en la mirada de un autor, bajo la intención de proponer, o construir un documento visual que garantice un sentido de “*verdad*”, en aspectos que pueden ayudar en la construcción de la memoria e historia. O como lo plantea Ireri De la Peña, “lo que define la fotografía documental es aquello que relata lo que sucede, documenta e informa”. (2008, p. 198).

Según lo aportado por De la Peña, la definición proviene desde su objetivo o fundamento, pero también, y para que aquello pueda ser válido, la fotografía documental debe cumplir con uno de los principios fundamentales de este género, ya que, al igual que en el fotoperiodismo, se debe respetar la no intervención directa del autor sobre el objeto o la situación fotografiada, amparando eso sí, la subjetividad de su mirada como única forma legítima de intervención con el resultado. Lo anterior se infiere de lo propuesto por Nekane Parejo de la siguiente forma:

La fotografía documental tradicional aglutina dos aspectos. Por un lado, un lenguaje que se articula mediante una serie de criterios que intentan encubrir la estancia del fotógrafo en el escenario de su encuadre, y, por otro, teniendo en cuenta que su presencia es ineludible, su no intervención en la toma. (2008, p. 183).

Lo anterior, como preceptos básicos en el acto fotográfico conducido por su autor y dónde se plantea la permanente lucha por permanecer sutilmente ajeno a los criterios que tuvo para observar, encuadrar, seleccionar la lente y elegir una serie de otros factores técnicos que incidirán en el resultado de sus imágenes.

1.1.1 El rol del autor en la fotografía documental

En este punto, intentaremos dar mayor claridad al rol del autor en la fotografía documental, pero antes de esto, y considerando la naturaleza de la fotografía como disciplina basada en un proceso técnico para la obtención de imágenes, debemos contemplar que este proceso de captura de la imagen estará siempre dirigida por una persona. La que siempre selecciona, fragmenta y decide qué mostrar.

Lo primero que se aborda entonces, es que la fotografía en su esencia es subjetiva, tomando como base la participación directa de un autor en la selección arbitraria de todos los factores técnicos y estéticos, que tienen como resultado la obtención de una imagen que ciertamente jamás será objetiva, sino, la representación o constatación de un momento. O como reflexiona Sontag, "La fotografía es, antes que nada, una manera de mirar. No es la mirada misma" (Sontag, 1977, p.25). De lo anterior, también debemos proponer que la fotografía no solo será en esencia subjetiva por la participación directa de alguien que ha seleccionado el momento, el encuadre y los aspectos técnicos para su obtención, sino también, prevalecerá esa característica subjetiva por las diversas miradas y lecturas que hará de ella el espectador. Esa diversidad de miradas, dará como resultado su interpretación, pues una imagen puede significar muchas cosas, según el contexto desde el que se le observe. Sontag dice:

Son múltiples los usos para las incontables oportunidades que depara la vida moderna de mirar —con distancia, por el medio de la fotografía— el dolor de otras personas. Las fotografías de una atrocidad pueden producir reacciones opuestas. Una llamada a la paz. Un grito de venganza. O simplemente la confundida conciencia, repostada sin pausa de información fotográfica, de que suceden cosas terribles. (Sontag, 2003, p. 10).

En lo anterior, reconocemos el carácter subjetivo del documento fotográfico, condicionado por diversos aspectos que van desde el emisor (autor) hasta el receptor (espectador). En el caso del autor, debemos entender que toda imagen ha sido modelada o construida por alguien de forma consciente o inconsciente, pero en todas ellas con una buena dosis de antecedentes que dicen relación a procesos personales ligados a la cultura, ideología o experiencia. Podemos proponer entonces, que el autor siempre estará presente,

conduciendo la construcción y lectura del mensaje visual. En aquello reconoceremos su rol y participación siempre presente.

Son muchos los autores que han fundamentado la importancia del documentalismo fotográfico, enmarcado en las esferas del periodismo y su compromiso con poner la mirada sobre diversos temas en los que muchos no quieren o no desean detener su atención; y en ello, una de las funciones principales del documentalismo fotográfico está en los aportes que éste puede generar en la interrupción del saber y del caos, desde el desconocimiento y el orden que se estructurará a partir del conocimiento, o como señala Didi-Huberman, "Una de las grandes fuerzas de la imagen es crear al mismo tiempo síntoma (interrupción en el saber) y conocimiento (interrupción en el caos)." (2013, p.7). El rol del autor será clave en los aspectos propuestos por Didi-Huberman y en la capacidad de éste para propiciar esos cambios como síntoma y conocimiento.

W. Eugene Smith, considerado como uno de los padres del género del reportaje fotográfico -otro subgénero que emana del fotoperiodismo- instala varios conceptos en torno al rol del autor en su fotografía. Smith aborda en sus trabajos fotográficos diversas problemáticas humanas y sociales donde intenta una aproximación a la realidad, para así proponer siempre una reflexión, promoviendo un punto de inflexión ante diversos padecimientos o problemas sociales. El maestro intenta explicarlo en una carta enviada a su madre en diciembre de 1936:

Mi aspiración es captar la acción de la vida, la vida del mundo, su humor, sus tragedias; en otras palabras, la vida tal y como es. Una imagen verdadera, real, sin poses. Ya hay bastantes farsas y engaños en el mundo como para ir por la vida fingiendo. Si fotografío a un mendigo, quiero que se vea la angustia que refleja su mirada; en una acería busco el símbolo de la fuerza y el poder que hay en ella. Si pretendo retratar a una persona feliz, quiero una sonrisa de pura felicidad, no una sonrisa para la cámara. Me cuesta expresar con palabras mis sentimientos, mi actitud hacia la fotografía. Ya no hago fotos por el simple placer de hacerlo, sino que, como muchos de los antiguos maestros de la pintura, quiero que simbolicen algo. (Smith, 2008, p. 67).

Smith propone directamente, que su trabajo debe no solo contener su huella, sino que debe cumplir un rol. Aspecto que para los editores periodísticos de los años 40', implicó varias discusiones sobre temas que para entonces aún no estaban resueltos en la fotografía,

como por ejemplo, la objetividad, pues ellos propugnaban que ésta debía existir siempre en sus publicaciones, abriendo paso así, a varias de las definiciones propuestas por Smith que perdurarán en el tiempo. El rol del autor propuesto por Smith, ya no solo implica su visión sobre los temas, la manera de abordarlos y las consecuencias de ellos en el espectador, también sigue avanzando en este rol y plantea que el autor debe estar siempre presente en el proceso de sus fotografías, no solo articulando esas imágenes, sino, buscando el mejor lugar donde hacerlas públicas y participando directamente de la selección o edición final que irá en la página.

El rol del autor va a depender de su toma de posición sobre los hechos y de su interpretación, pues las imágenes no solo deben mostrar, sino también demostrar. Para Smith, no hay una contradicción en los asuntos que dicen relación con la autenticidad y la interpretación de los hechos, tal como lo expresa, “es una cuestión cualitativa, una cuestión de integridad; es algo que no se fundamenta ser objetivos, porque no creo que exista objetividad en el lenguaje periodístico.” (2008, p. 79).

Así, queda establecido el rol del autor en la fotografía documental desde el momento mismo en el que elige los temas que abordará, pasando por el manejo técnico del dispositivo de captura, la decisión sobre el encuadre y la manera en que se abordan, proponiendo o sugiriendo una lectura, idea o reflexión sobre un acontecimiento o un momento.

1.1.2 ¿La existencia?: Conexiones con/en la realidad

Históricamente, la fotografía vino a resolver algunos aspectos que guardaban relación con la posibilidad de otorgar un marco de realidad a todos los aspectos que, anterior a su aparición, estaban contenidos en la ilustración y la pintura, dejando siempre un largo espacio entre la interpretación e imaginación que proponían las imágenes que realizaban esos artistas. Como explica Sontag:

La fotografía usurpó al pintor en la tarea de suministrar imágenes que transcriban la realidad con precisión. Weston insiste en que, por ello, «el pintor tendría que estar profundamente agradecido», pues como tantos fotógrafos anteriores y

posteriores a él considera que la usurpación es en realidad una liberación. Al apropiarse de la tarea de retratar de manera realista, otrora monopolizada por la pintura, la fotografía liberó a la pintura para su gran vocación moderna: la abstracción. (2006, p. 97).

La capacidad de reproductibilidad de la fotografía, vino en esencia a echar por tierra el condicionamiento de particularidad al que estaba sometida la pintura como obra única, pero además, la situó en un sentido de abstracción. Rápidamente la fotografía ofrecería importantes grados de democratización de la imagen en torno a la posibilidad económica de poseerla y a la oportunidad que ella entregaba como medio de circulación, lo que ofrecería además, una visión más cercana de los diversos aspectos de la vida del hombre, pues ya no se trataría de una simple interpretación de todo aquello que se proponía por medio de la pintura o el dibujo, se trataba de una imagen con dotes de realidad, que daba cuenta en muchos casos de lo irrefutable de la existencia de los personajes que estas imágenes contenían o que daba crédito a los hechos que se mostraban. Al menos así se percibía, y en rigor, aquello se basaba en que las imágenes fotográficas eran producto de un proceso técnico que por entonces se veía como objetivo verdadero.

La fotografía, de algún modo siempre ha tenido una conexión con los aspectos relativos a la existencia y, como tal, con la realidad. Buen ejemplo de ello, es que hasta mediados del siglo pasado era muy común que hasta en el más pequeño de los pueblos existiera un fotógrafo, el que ejercía un rol fundamental en la construcción de la historia del pueblo y también en la propia historia de sus habitantes. El fotógrafo siempre estaba presente en todas las actividades sociales y dentro de ellas, también en los rituales fúnebres a los que era convocado para retratar por primera o última vez a quien había dejado este mundo. La razón de esta particular y escabrosa costumbre para nuestros tiempos, tenía su fundamento en dejar testimonio sobre la existencia del paso de esas personas por esta vida. Entonces, la fotografía actuaba como prueba irrefutable de la existencia y más aún, la instalaba en la memoria de los otros. El jurista y activista chileno de derechos humanos, José Zalaquett, describe con maestría aquello, en un relato confidenciado por el escritor Daniel de la Vega:

El escritor chileno Daniel de la Vega nos cuenta que cuando niño, curioseando en lo alto de un viejo ropero, encontró una cámara fotográfica. Al abrirla accidentalmente,

veló las placas que se conservaban en su interior. Aterrado, recordó que en ellas se contenían las únicas imágenes de su hermano menor, muerto a poco de haber nacido. De la Vega se enfrentó así, por primera vez, a ese océano sin orillas de lo irreparable, al comprender que sólo entonces verdaderamente, había muerto su hermano. (Zalaquett, 1994, p.5).

Con este relato, Zalaquett no solo da cuenta de la relación de la fotografía con la existencia, sino que deja de manifiesto la fragilidad de la memoria. En este punto, las imágenes actúan como refugio de las piezas que se articulan como referencia de aquellos vestigios que construyen nuestra memoria y nuestra historia. Como bien define Ricoeur, “lo que se imprimió, lo recordamos y lo sabemos en tanto su imagen permanezca ahí; pero lo que se borra o no se pudo imprimir, lo olvidamos, es decir, no lo conocemos”. (2010 p. 25). Ricoeur, plantea también la idea de la referencia como instrumento de construcción con base en las certezas que podemos obtener del conocimiento propiciado por algo que vemos o hemos visto, o como profundiza De Vicente:

Se entiende por estatuto de realidad aquellas reglas, disposiciones, acuerdos, tesis epistemológicas, o cualquier otro modo de relación intelectual que se establezca entre un sujeto y un mundo. Por sujeto, se entiende un individuo específico producido históricamente; por mundo, es decir, un sistema social específico producido históricamente, lo cual implica que están excluidos de este estatuto los discursos y las interpretaciones unilaterales (como las que señalan a Dios como fuente de realidad o el mito como forma de comprensión de la realidad) o mecanicistas. Que ese estatuto sea de realidad significa que existe un referente, es decir, un hecho social sobre el que se construye la idea. (2011, p. 86).

Podemos decir entonces, que la idea de realidad-existencia vinculadas a la imagen, se plantean desde el ejercicio de relación entre las aparentes evidencias que se pudieran manifestar en una imagen y su relación con las experiencias del espectador vinculadas a una referencia. A la fotografía se le atribuyen altos grados de cercanía con la realidad, pero ésta siempre esconde algo, nunca tiene la capacidad absoluta de mostrarlo todo y muy frecuentemente, responde a la necesidad de construir algo desde la propia necesidad de satisfacer su dependencia en las imágenes. Como plantea Sontag:

(...) la necesidad de confirmar la realidad y dilatar la experiencia mediante fotografías es un consumismo estético al que hoy todos son adictos (...) La fotografía inevitablemente conlleva una determinada condescendencia con la realidad. De estar “allá afuera”, el mundo pasa a estar “dentro” de las fotografías. (2006, pp. 43,119).

Las ideas planteadas por Sontag, dejan abierta la idea de que las imágenes nos convocan a un territorio de realidad o de existencia, más fuertemente ligadas a nuestra propia determinación de darles ese estamento, que a su propia capacidad de contenerlo.

1.2 ¿Las huellas del autor en la fotografía documental?: Un acto político

Para comprender la huella del autor como un acto político, es preciso comprender en primer lugar que acto es “acción (ejercicio de la posibilidad de hacer o resultado de hacer)” (RAE), lo que permite relacionarlo con lo performativo, es decir, como una acción que transforma los contextos. Luego, es necesario entender qué es la política, que en una definición básica se refiere a aquello “perteneciente o relativo a la doctrina política o a la actividad política.” (RAE). Desde este punto de vista, el acto político dice relación con todo lo que los ciudadanos hacen como “acción” manifestando su voluntad o fuerza en asuntos de interés público ejerciendo el uso de opinión, voto, u otra manera.

Según la RAE, el acto político es: “Un acto del Gobierno dotado de una amplia discrecionalidad que reduce las posibilidades de control jurisdiccional.”, pero esta definición ambigua para los propósitos de esta tesis, nos propone reinterpretarla y modelarla llevándola a otros campos de la política, en términos de lo que procura hacer o establecer desde la esfera de poder que ostenta, dónde proponemos que también puede ser un acto a través del cual, quien lo ejecuta, no solo toma posición respecto de un tema, sino que emite una ‘señal’, que el resto de los actores políticos pueden interpretar con las mismas claves, interviniendo así lo que en comunicación se entiende como ‘puntuación de la secuencia de hechos’, en este caso ‘políticos’, como parte de una agenda también política. En palabras de Watzlawick:

(...) es indudable que en una secuencia prolongada de intercambio, los organismos participantes –especialmente si se trata de personas-- de hecho puntúan la secuencia de modo que uno de ellos o el otro tiene iniciativa, predominio, dependencia, etc. Es decir, establecen entre ellos patrones de intercambio (acerca de los cuales pueden o no estar de acuerdo) y dichos patrones constituyen de hecho reglas de contingencia con respecto al intercambio de refuerzos. (1991, pp. 33-34).

Tomando la definición de Watzlawick y llevando su teoría de la comunicación hacia la esfera de lo performativo, como vínculo ineludible entre quien lleva a cabo una acción para modelar un mensaje, con una alta carga de códigos que describen y otorgan valoración y verificación de los hechos que da cuenta la historia. En relación a ello, Stimson propone que:

(...) se pensaba que la imaginación política y la imaginación fotográfica podían resolverse conjuntamente o superponerse por homología o mediante una especie de correlación estructural sistémica. Se creía aún, de un modo que resultaría imposible unos años más tarde, que la forma social y la forma visual eran medios plásticos interrelacionados que deberían ser modelados conjuntamente siguiendo el diseño, el plan, o la forma global del mundo moderno. Se pensaba que la fotografía podía servir como laboratorio de la reconstrucción social. (2009, p. 35).

El acto político, puede construirse desde diversas esferas, incluyendo aquellas ligadas a las artes representativas, para dar cuenta de un mensaje con alta carga histórica y política², como dice Hanna Arendt “(...) allí donde los hombres conviven, en un sentido histórico – civilizadorio, hay y ha habido siempre política”. (2018, p.68).

Es muy común que se catalogue como arte político, aquellas obras (fotografías) que aborden contenido directamente relacionado a la política, sus protagonistas y a sus consecuencias, sin embargo, cuando un autor o creador ha tomado una postura en la realización de su obra, cuando ésta denota su propia expresión, se constituye de esta manera un acto político. Una aproximación a lo anterior, puede desprenderse de los conceptos de la artista cubana Tania Bruguera:

El arte político es el que trabaja sobre las consecuencias de su existencia, de sus interacciones, y no permanece en el nivel de asociación o memoria gráfica. Es intervenir en el proceso que se crea después que las personas piensan que la experiencia artística ha terminado. El arte político es el que más trasciende la esfera del arte al entrar en la naturaleza diaria de las personas: un arte que les hace pensar. (...) El arte político tiene

² Política, según Rancière, “Es primeramente un orden de los cuerpos que define las divisiones entre los modos del hacer, los modos del ser y los modos del decir, que hace que tales cuerpos sean asignados por su nombre a tal lugar y a tal tarea; es un orden de lo visible y lo decible que hace que tal actividad sea visible y que tal otra no lo sea, que tal palabra sea entendida como perteneciente al discurso y tal otra al ruido (...) La policía no es tanto un «disciplinamiento» de los cuerpos como una regla de su aparecer, una configuración de las ocupaciones y las propiedades de los espacios donde esas ocupaciones se distribuyen.” (1996, pp. 44-45).

dudas, no certezas; tiene intenciones, no programas; comparte con aquellos que lo encuentran, no se les impone; se define mientras se hace; es una experiencia, no una imagen; es algo que entra en la esfera de las emociones y que es más complejo que una unidad de pensamiento. El arte político es el que se hace cuando está pasado de moda y cuando es incómodo, jurídicamente incómodo, cívicamente incómodo, humanamente incómodo. Nos afecta. El arte político es conocimiento incómodo. (2010).

La fotografía documental, que emana del fotoperiodismo, siempre ha contenido instrumentos funcionales a una lectura que pueden traducirse en actos de protesta, también de lucha contra el poder y de representación de las diferentes desigualdades sociales. El autor (ciudadano) ejerce su mirada y en consecuencia su huella, como una propuesta de reflexión ante las diversas problemáticas que nos afectan, articulando de este modo, un ejercicio de compromiso y pensamiento como propósito de ser exhibido o publicado. En consecuencia, aquello se manifiesta como un acto político.

En los siguientes puntos, se reflexiona en torno a estas acciones políticas del fotógrafo cuando debe captar la realidad con su lente, pues, como hemos visto, su visión le permite seleccionar fragmentos de realidad para ser interpretados.

1.2.1 Reflexionar la realidad y el derecho a la subjetividad

Abordar el sentido de la realidad, nos llevará a indagar sobre algunas perspectivas en orden a lo que observamos y/o percibimos sobre un determinado acontecimiento, objeto o situación. Desde la fotografía, diremos que la realidad está presente tan solo como una aproximación o representación de lo que ha estado frente al lente y susceptible a la subjetividad de la mirada de quien ha tomado la decisión de conducir el proceso técnico de captura de la imagen. Al respecto, Susan Sontag señala: “fotografiar es apropiarse de lo fotografiado: todo uso de la cámara implica una agresión” (2009, p. 17). Sontag propone como agresión, el proceso técnico que está detrás de la obtención de la fotografía, pues ciertamente, como cualquier proceso técnico, requiere de la manipulación arbitraria de alguien sobre el instrumento y de los temas que ha seleccionado.

Diego Coronado e Hijón, hace una diferencia entre la imagen retiniana y la imagen fotográfica. La primera se refiere a “lo real”, es decir, perspectiva *naturalis*, vinculándola con lo que es posible ver por medio de los ojos. La segunda, en cambio, es la “realidad”, es decir, perspectiva *artificialis*, como el resultado de una imagen técnica. (Coronado e Hijón, 2005, p. 53). Aunque también podríamos proponer que aquello puede estar referido a las características de autenticidad derivadas de un determinado proceso de reproductibilidad, como lo ha planteado Walter Benjamin:

La autenticidad de una cosa es la quintaesencia de todo lo que a partir de su origen puede transmitirse en ella, abarcando desde su duración material hasta su valor de testimonio histórico. Como este último depende de aquélla, en la reproducción el valor testimonial de la cosa se tambalea al quedar la duración material fuera del alcance humano. (2008, p. 97).

Este planteamiento, supone grados de realidad dependiendo de las capacidades que se tiene de poder comunicar algo y del valor de su contenido. Aquello puede otorgar los grados de autenticidad que supone Benjamin, lo cual podríamos vincular con un acercamiento a lo real. Pero ese acercamiento a lo que determinamos como real o realidad estará inevitablemente anclado al sentido de percepción que tengamos sobre lo que observemos, en concordancia con nuestra experiencia o conocimiento como fundamento de la construcción de realidad. Este punto, inexorablemente nos llevará a concluir que toda interpretación de realidad estará íntimamente ligada al hecho subjetivo de lo que apreciamos o percibimos. Una aproximación a lo anterior, se deduce de las conclusiones emanadas en la *Teoría de la comunicación humana* (1991):

(...) aparentemente, la decisión en cuanto a qué es esencial y qué es irrelevante, varía de un individuo a otro y parece estar determinada por criterios que, en gran medida quedan fuera de la conciencia. Probablemente la realidad es según como la vemos o para decirlo con las palabras de Hamlet: “...porque no hay nada ni bueno ni malo que no lo hagamos tal con sólo pensarlo”. Sólo podemos conjeturar que en la raíz de estos conflictos de puntuación existe la convicción firmemente establecida y por lo común no cuestionada, de que sólo hay una realidad, el mundo tal como yo lo veo, y que cualquier visión que difiera de la mía tiene que deberse a irracionalidad o mala voluntad. (Watzlawick, Beavin y Jackson, 1991, p. 62).

Ante lo anterior, se plantea la idea de que siempre se puede observar y proceder a editar, separar, diseccionar y descartar (en muchos casos) de manera aparentemente involuntaria, para poder estructurar una lectura personal sobre las materias que se nos presentan a modo de relato de una versión de la realidad, y en el caso de la fotografía, lo anterior se manifiesta de manera bidireccional. Por una parte, desde la percepción e interpretación del autor, y por otra, bajo los mismos parámetros ejercidos por el espectador.

La fotografía actúa como recurso para poder dar forma a una idea de realidad basada en conocimientos anteriores o experiencias que se sitúan en una dimensión de cercanía, que les otorga esa característica aparente de estar mostrando la realidad. En cambio, Sontag plantea la idea de comprensión, basada en el cuestionamiento del mundo según su apariencia:

La fotografía implica que sabemos algo del mundo si lo aceptamos tal como la cámara lo registra. Pero esto es lo opuesto a la comprensión, que empieza cuando no se acepta el mundo por su apariencia. Toda posibilidad de comprensión está arraigada en la capacidad de decir no. En rigor, nunca se comprende nada gracias a una fotografía. Por supuesto, las fotografías colman los vacíos en nuestras imágenes mentales del presente y el pasado. (...) No obstante, la re-presentación de la realidad de una cámara siempre debe ocultar más de lo que muestra. (2006, p. 42).

La idea de una visión parcial ejercida por un autor, y el instrumento que utiliza para la producción de imágenes, nos sitúa en una propuesta de realidad fragmentada, en donde se representa algo con características de alcanzable, de real.

Ahora bien, en el año 1948, el fotógrafo norteamericano W. Eugene Smith estableció ciertos parámetros relativos al derecho a la subjetividad del autor en el género fotográfico del reportaje, ligado íntimamente al fotoperiodismo. Smith, sentó las bases de una discusión abierta que terminó derribando la persistente exigencia de los editores de las más importantes publicaciones periodísticas que propugnaban el compromiso del fotógrafo para con la objetividad y lo que mostraban sus fotografías. Los conceptos de Smith, centrados en el inherente espíritu subjetivo de la fotografía, también establecería ciertos parámetros éticos, dónde la condición humana siempre debería normar las decisiones finales que asumiera un autor cuando se trataba de tocar o aproximarse a temas que afectaban directamente a las personas. Smith lo planteaba de la siguiente forma:

Aquellos que creen que el foto reportaje es "selectivo y objetivo, pero puede interpretar la materia fotografiada" muestran una falta absoluta de entendimiento respecto a los problemas y al funcionamiento propios de la profesión. El fotoperiodista no puede tener más que un enfoque personal: le es imposible ser totalmente objetivo. Honesto, sí; objetivo, no. (1948, p. 209).

El sentido de la honestidad propuesto por Smith, se transforma en el principal sustento para defender el derecho a la mirada subjetiva que, por antonomasia, posee la fotografía. En él, también dejaba claro el compromiso que debía tener el fotógrafo con la integridad ética y moral que debían contener las imágenes que se producían, marcando, de esta forma, los límites que debían estar siempre presentes y que debían tener, como fin principal, el promover un llamado de atención, una reflexión profunda sobre los temas tratados. En tal sentido, el fotógrafo debe conducir la lectura por medio de las emociones plasmadas en sus obras, o más precisamente:

Hasta el momento de la exposición -e incluso este mismo momento-, el fotógrafo está obrando de una manera innegablemente subjetiva: al elegir el enfoque técnico (el cual es una herramienta de control emocional), al seleccionar el motivo que ha de ser plasmado en negativo y al decidir el momento exacto de la exposición, etc., está haciendo una mezcla de las variantes interpretativas para obtener un conjunto emocional, que será la base sobre la cual se formará la opinión del público observador. Es responsabilidad del fotoperiodista someter su cometido a un examen y buscar la verdad frecuentemente intangible. (Smith, 1948, p. 210).

O como refuerza Benjamin, refiriéndose a *La edad de la imagen*, “la fotografía no busca gustar y sugerir, sino ofrecer una experiencia y una enseñanza”, (2000, p. 431). Experiencias y enseñanzas que serán conducidas desde una propuesta subjetiva, obrada desde las definiciones que el propio autor hace de un hecho u objeto, y que pretende conducir una lectura no definitiva, pero siempre cercana a las intenciones de quién las ha mediado. Las imágenes tienen siempre tantas lecturas como preguntas, y todas ellas se someten a la especulación del espectador. Es por ello, que su esencia está en las capas que solo son posibles de leer cuando se quiera hacerlo. Sontag propone:

La sabiduría esencial de la imagen fotográfica afirma: «Ésa es la superficie. Ahora piensen - o más bien sientan, intuyan- qué hay más allá, cómo debe de ser la realidad si ésta es su apariencia». Las fotografías, que en sí mismas no explican nada, son inagotables invitaciones a la deducción, la especulación y la fantasía. (2006, p. 42).

De aquello, sostenemos que la lectura o comprensión de las imágenes, están sometidas a las intenciones tanto del emisor como del receptor:

(...) algo muy diferente supone el análisis específico de una imagen o una serie de imágenes, pues en él hay que reconocer intencionalidades específicas, rasgos estilísticos adaptados, referencias concretas o uso de recursos retóricos que particularizan la perspectiva global que ofrece su clasificación. (Baeza, 2007, p. 35).

Y en tanto, su clasificación estará normada por diversos ámbitos sociales, culturales o de la historia personal de quienes observan. Todo lo anterior, bajo parámetros siempre subjetivos, siempre arraigados en una definición y postura personal de quien observa. La fotografía, al fin, es aquello que aporta espacios abiertos al diálogo que se establece con las lecturas que se le deseen dar, bajo un prisma cercano a lo que definimos como nuestra visión de realidad. En palabras de Sontag:

El surrealismo se encuentra en la médula misma de la empresa fotográfica: en la creación misma de un duplicado del mundo, de una realidad de segundo grado, más estrecha pero más dramática que la percibida por la visión natural. Cuanto menos retocada, menos manifiestamente artesanal y más ingenua, mayor autoridad parecía tener la fotografía. (2006, p. 81).

La realidad subjetivada que refiere Sontag en sus definiciones, propone un planteamiento de lo que "no" se termina de ver o leer en las imágenes, del velo permanente que estas contienen, aquello relativo a la verdad y que está íntimamente ligado a los conceptos de realidad. Esto ha abierto grandes debates a lo largo de la historia del hombre, lo que ha establecido que sus definiciones permanezcan sometidas a las dimensiones de la percepción, por tanto, siempre libres para asumir la interpretación subjetiva de cada individuo. El filósofo francés Michel Foucault, propone un acercamiento a aquello:

(...) el coraje de la verdad en quien habla y asume el riesgo de decir, a pesar de todo, toda la verdad que concibe, pero es también el coraje del interlocutor que acepta recibir como cierta la verdad ofensiva que escucha. (2017, p. 32).

(...) en nuestras sociedades, hay otros sitios en los que se forma la verdad, allí donde se definen un cierto número de reglas de juego, a partir de los cuales vemos nacer ciertas formas de subjetividad, dominios de objeto, tipos de saber. (1991, p. 17).

Como es posible ver, la subjetividad está consagrada en la fotografía. Su capacidad de reproducir algo está lejos de ser una versión única de lo que vemos o creemos ver, tiene dotes de realismo pero carece de imparcialidad, de objetividad. La fotografía aglutina las experiencias o conocimientos que poseemos sobre lo que nos muestra y en relación a aquello, construimos una definición, una lectura o una aproximación a todo aquello que aceptamos como realidad. La imagen es una permanente interpelación a quienes somos y a lo que percibimos. Georges Didi-Huberman, en su ensayo *Cuando las imágenes tocan lo real* (2013), intenta acercarnos a una respuesta a todas las preguntas que surgen de las imágenes en un viaje magistral en torno a todo lo que ellas contienen:

Porque la imagen es otra cosa que un simple corte practicado en el mundo de los aspectos visibles. Es una huella, un rastro, una traza visual del tiempo que quiso tocar, pero también de otros tiempos suplementarios –fatalmente anacrónicos, heterogéneos entre ellos– que no puede, como arte de la memoria, no puede aglutinar. Es ceniza mezclada de varios braseros, más o menos caliente. En esto, pues, la imagen arde. Arde con lo real al que, en un momento dado, se ha acercado (como se dice, en los juegos de adivinanzas, “caliente” cuando “uno se acerca al objeto escondido”). Arde por el deseo que la anima, por la intencionalidad que la estructura, por la enunciación, incluso la urgencia que manifiesta (como se dice “ardo de amor por vos” o “me consume la impaciencia”). Arde por la destrucción, por el incendio que casi la pulveriza, del que ha escapado y cuyo archivo y posible imaginación es, por consiguiente, capaz de ofrecer hoy. Arde por el resplandor, es decir por la posibilidad visual abierta por su misma consumación: verdad valiosa pero pasajera, puesto que está destinada a apagarse (como una vela que nos ilumina pero que al arder se destruye a sí misma). Arde por su intempestivo movimiento, incapaz como es de detenerse en el camino (como se dice “quemar etapas”), capaz como es de bifurcar siempre, de irse bruscamente a otra parte (como se dice “quemar la cortesía”; despedirse a la francesa). Arde por su audacia, cuando hace que todo retroceso, que toda retirada sean imposibles (como se dice “quemar las naves”). Arde por el dolor del que proviene y que procura a todo aquel que se toma tiempo para que le importe. Finalmente, la imagen arde por la memoria, es decir que todavía arde, cuando ya no es más que ceniza: una forma de decir su esencial vocación por la supervivencia, a pesar de todo. Pero, para saberlo, para sentirlo, hay que atreverse, hay que acercarse al rostro a la ceniza. Y soplar suavemente para que la brasa, debajo, vuelva a emitir su calor, su resplandor, su peligro. Como sí, de la imagen gris, se elevara una voz: “¿No ves que ardo?”. (2007, p. 36).

Didi-Huberman, plantea la vocación de supervivencia de las imágenes y en ello, la idea consiste en su permanente escrutinio, su permanente disección para encontrar, en este proceso subjetivo, las huellas o evidencias que puedan conectar con los aspectos perceptivos, contemplativos y emotivos que puedan ligarnos a lo que contienen esas imágenes.

1.3 La construcción de memoria histórica

La construcción de la memoria pareciera estar ligada a hechos que actúan como referencia de un tiempo anterior, de aquello que permanece en el recuerdo como parte de un proceso selectivo de conocimientos adquiridos desde la experiencia individual, colectiva, o recabados desde relatos contenidos en la historia.

Todorov (2000), plantea que los regímenes totalitarios a lo largo de la historia, han luchado por la aniquilación o supresión de la memoria, para intentar reconstruir una historia diversa desde sus propios preceptos ideológicos e intereses particulares, siendo, finalmente, una memoria manipulada o dirigida.

Los intereses siempre presentes en cualquier relato que se pretende instaurar como historia oficial, estarán permanentemente siendo sometidos a procesos de fiscalización y control emanados desde la memoria, como una forma de preservar todo aquello que se pueda querer suprimir desde la jerarquía de un relato institucionalizado.

1.3.1 ¿Qué se entiende cuando hablamos de memoria?

George Orwell en su novela *1984* (publicada en 1949), propone una idea sobre el poder del conocimiento, planteando que quienes eran capaces de dominar el presente, dominaban el pasado, y quienes dominaban el pasado, dominaban el futuro (1948), refiriéndose de esta forma a un tránsito, enmarcado en una línea de relato que no solo fundamenta la memoria sobre la base de aquello que ya ha sucedido, sino que la podría condicionar a funciones de interpretación basadas en el presente, al punto de ser un factor de condicionamiento de la construcción de los parámetros históricos y referenciales del futuro.

De lo anterior, podemos suponer un conocimiento fundamentalmente basado en la memoria, en los relatos que la han modelado o directamente construido, bajo aspectos no

exentos de la interpretación individual o colectiva, sometiéndola sucesivamente a acciones de recorte, fragmentación o supresión, como podría también actuar el olvido como parte de esa construcción. Pero aún estas definiciones podrían constituir un relato fragmentado o un simple acercamiento a lo que es la memoria. Sontag va más allá:

Quizá se le atribuye demasiado valor a la memoria y no el suficiente a la reflexión. Recordar *es* una acción ética, tiene un valor ético en y por sí mismo. La memoria es, dolorosamente, la única relación que podemos sostener con los muertos. Así, la creencia de que la memoria es una acción ética yace en lo más profundo de nuestra naturaleza humana: sabemos que moriremos, y nos afligimos por quienes en el curso natural de los acontecimientos mueren antes que nosotros: abuelos, padres, maestros y amigos mayores. La insensibilidad y la amnesia parecen ir juntas. Pero la historia ofrece señales contradictorias acerca del valor de la memoria en el curso mucho más largo de la historia colectiva. Y es que simplemente hay demasiada injusticia en el mundo. Y recordar demasiado (los agravios de antaño: serbios, irlandeses) nos amarga. Hacer la paz es olvidar. Para la reconciliación es necesario que la memoria sea defectuosa y limitada. (2003, p. 50).

Sontag plantea, como una acción ética, el ejercicio de recordar como el bastión irredimible de todos los antecedentes epistemológicos relacionados a nuestro pasado, remitiéndonos a la raigambre que nos acecha constantemente, ofreciendo desde su idea, un cambio de paradigma sobre lo que se recuerda o rememora como concepto único en la construcción de la memoria, proponiendo así, la idea del olvido como punto de inflexión en el sentido de articulación de la memoria. Todorov señala al respecto:

En primer lugar hay que recordar algo evidente: que la memoria no se opone en absoluto al olvido. Los dos términos para contrastar son la supresión (el olvido) y la conservación; la memoria es, en todo momento y necesariamente, una interacción de ambos. (...) la memoria, como tal, es forzosamente una selección: algunos rasgos del suceso serán conservados, otros inmediata o progresivamente marginados, y luego olvidados. (2000, p.13).

Al proponer los distintos aspectos que puede generar el concepto de memoria, inevitablemente se debe hacer una separación entre memoria individual y memoria colectiva. En el primer caso, las referencias son particulares y en muchos casos obedecen a experiencias personales que nos vinculan a hechos de experiencia directa y con una fuerte influencia emanada de nuestros antecedentes familiares y que generalmente van replicándose de

generación a generación; mientras en el segundo caso, la memoria colectiva está íntimamente moldeada por factores políticos, históricos y de convergencia social que pueden situarse en una identidad colectiva articulada desde la comunidad y en los antecedentes que comparten. Como reflexiona Zambrano: “La memoria colectiva no es la transmisión de conocimientos de generación a generación, sino un proceso más complejo en la formación del sujeto, que está orientado a la construcción de su identidad colectiva” (2011). Según el autor, la idea de la construcción de memoria colectiva, se enmarca en un concepto referido a la identidad de un determinado grupo o comunidad, que toma referencias de un determinado tiempo y bajo contextos sociales o políticos del momento que les son comunes, o como Arfuch también explica:

(...) la memoria es eminentemente narrativa y, en tanto narración, articula por definición temporalidades disyuntas, despliega caprichosamente los acontecimientos en el tiempo, enhebra imágenes circulares, construye los vericuetos de una trama, aventura lógicas ex post. En definitiva, pone en forma, que es también decir otorga sentido, a una historia entre otras posibles. (cit. en Pinilla, 2011).

Para Arfuch, la memoria sometida a diversos contextos, toma un carácter dinámico en el tiempo, rompiendo con la idea de que la repetición lógica no altera o cambia la definición de los hechos.

Como plantea Alexis Pinilla en su artículo sobre *La memoria y la construcción de lo subjetivo* (2011), la memoria será el motor esencial para la comprensión del pasado, no simplemente articulando información y ejecutando una secuencia de hechos, si no haciendo una construcción dinámica de interpretaciones de la realidad. Así, la memoria tomará una posición importante en aspectos referidos a la subjetividad y la identidad como pieza clave para la comprensión de las sociedades contemporáneas.

Entonces, la construcción de memoria puede desencadenar en algunos casos, un sentido de legado, referido a aspectos fundacionales sobre acontecimientos que permanecen en el tiempo y se instalan en la memoria por el relato de los hechos, su connotación - individual o colectiva - y sus consecuencias.

1.3.2 La memoria o la historia: ¿Qué es primero?

Indagar sobre el orden en que se articulan memoria e historia, nos obliga a pensar que siempre una dependerá de la otra, desde un punto de vista fundacional, ya sea recurriendo a un relato secuencial que permita restituir o rememorar acontecimientos con los cuales se construye o direcciona una versión sobre lo que se cuenta, constituyendo así una historia formal, o desde los vestigios que una construcción anterior o historia pueda aportar como un recurso de *archivo* o index a nuestra construcción de memoria. Como señala Michel Foucault, “el archivo es el sistema de enunciabilidad a través del cual la cultura se pronuncia sobre el pasado” (1972, p. 129). Mientras las referencias utilizadas para la construcción de memoria provienen desde un ámbito más bien cercano, la historia a lo largo del tiempo siempre ha procurado constituirse desde una mirada al tiempo pasado, tomando grandes períodos. Es así como podemos decir que, la memoria proviene en primera instancia del recuerdo, mientras la historia lo hace desde los aspectos recuperados desde información. En palabras de Anna María Guasch:

Al archivo se le pueden asociar dos principios rectores básicos: la *mnéme* o *anámesis*, (la propia memoria, la memoria viva o espontánea) y la *hypomnema* (la acción de recordar). Son principios que se refieren a la fascinación por almacenar memoria (cosas salvadas a modo de recuerdos) y de salvar historia (cosas salvadas como información) en tanto que contraofensiva a la «pulsión de muerte», una pulsión de agresión y de destrucción que empuja al olvido, a la amnesia, a la aniquilación de la memoria. (2005).

Lo anteriormente planteado, nos sitúa en la articulación de los factores constitutivos de la memoria y la historia como herramienta que va en respuesta y contraposición a la idea de la muerte denotada en el acto del olvido o supresión. Pues la memoria puede situarse en una permanente lucha por salvar la propia historia de la aniquilación. La historia intenta otorgar una perspectiva aclaratoria de los acontecimientos proponiendo parámetros formales para poder indexarla a nuestro conocimiento constitutivo de memoria. Candau, propone la interacción de los factores antes enunciados de la siguiente manera:

Si la historia tiende a aclarar lo mejor posible el pasado, la memoria busca más bien instaurarlo, instauración que es inmanente a la memorización en acto. La historia busca

revelar las formas del pasado, la memoria las modela, un poco como lo hace la tradición. La primera se preocupa por poner en orden; la segunda está atravesada por el desorden de la pasión, de las emociones y de los afectos. La historia puede venir a legitimar, pero la memoria es fundadora. La historia se esfuerza por poner el pasado a distancia; la memoria busca fusionarse con él (cit. en Pinilla, 2011).

De esta manera, la historia podría ejercer una cierta apropiación del sentido de memoria, modelándola desde la tradición representada por los historiadores o la versión oficial, mientras que la memoria podría estar condicionada por actos dirigidos desde el sentido de la emoción o la interpretación de cada individuo, remitiéndola a procesos individuales de representación unidos en el propósito legitimador que representa la historia, y en ella, el refugio ineludible para la búsqueda de los fósiles que permitan regresar en el tiempo y restituir un lugar donde pueda habitar la memoria. Foucault lo interpretó de la siguiente forma:

La historia continua, es el correlato indispensable de la función fundadora del sujeto: la garantía de que todo cuanto le ha escapado podrá serle devuelto; la certidumbre de que el tiempo no dispersará nada sin restituirlo en una unidad recompuesta; la promesa de que el sujeto podrá un día -bajo la forma de la conciencia histórica, apropiarse nuevamente todas esas cosas mantenidas lejanas por la diferencia, restaurará su poderío sobre ellas y en ellas encontrará lo que se puede muy bien llamar su morada. (1970, p. 20).

La memoria y la historia están íntimamente ligadas, son distintas, pero se articulan constantemente para dar una versión de referencia a todo lo que conocemos o lo que nos es certero. La memoria es fundacional porque la memoria es lo único que nos permite articular todos los aspectos del pasado que nos llevarán a construir una historia que tendrá como objetivo principal reconstruir nuestros antecedentes de una manera consensuada para evitar naufragar en la indiferencia del olvido, otorgando alertas sobre aquellos aspectos que nos han sometido a nuestros horrores y de esta forma intentar escapar de la muerte de lo que somos o lo que hemos sido.

Para el filósofo Tzvetan Todorov, la recuperación de la memoria es indispensable, nada debe impedir que esto suceda como gran y quizás único recurso para poder restituir los

aspectos fundamentales de la condición humana representada en su dignidad. Más precisamente citado de su ensayo *Los abusos de la memoria* (2000):

Nada debe impedir la recuperación de la memoria: éste es el principio que se aplica al primer proceso. Cuando los acontecimientos vividos por el individuo o por el grupo son de naturaleza excepcional o trágica, tal derecho se convierte en un deber: el de acordarse, el de testimoniar.

Existe, en Francia, un ejemplo perfecto de esa tarea de recuperación: el memorial de los deportados judíos, creado por Serge Klarsfeld. Los verdugos nazis quisieron aniquilar a sus víctimas sin dejar rastro; el memorial recupera, con una sencillez consternadora, los nombres propios, las fechas de nacimiento y las de partida hacia los campos de exterminio. Así restablece a los desaparecidos en su dignidad humana. La vida ha sucumbido ante la muerte, pero la memoria sale victoriosa en su combate contra la nada. (p. 4).

La memoria actuará siempre como un ente rector y fiscalizador, para dar forma a la construcción de una historia que preserve y rememore los aspectos fundamentales que se han erigido a lo largo de los años y también cuidando mantener vivos aquellos hitos que una historia oficial haya querido suprimir en función de los intereses de quien ha hecho la recolección selectiva de antecedentes para poder instaurarla como un espacio de verdad oficial.

1.3.3 Construcción de memoria histórica

Tras haber indagado sobre los aspectos concernientes a la memoria y a la historia, abordaremos en este punto los aspectos conceptuales que podrían ser establecidos como constitutivos de una definición hacia el concepto de memoria histórica, para lo cual, trabajaremos sobre los ejercicios o acciones que la van articulando, desde una relación que toma razón en los intentos que se ejercen desde el uso la conciencia de un grupo social, para propiciar así los mecanismos que permitan encontrar o recuperar su pasado en una perspectiva de valor y especial respeto. En lo anterior, particular atención sobre los aspectos relativos al respeto de los derechos humanos y a todo aquello que por medio de la memoria

genera una relación ética mínima como pieza intransable dentro de la construcción de la historia.

La memoria histórica se erige a modo de hitos, transformados en memoriales tangibles o intangibles que nos proponen la recuperación de aquellos espacios llenos de vestigios cargados de horror y dolor, para transportarnos hasta aquello, para evocar esas aflicciones o estigmas a través del tiempo y así reconstruir sobre piedra sólida todo aquello que permanentemente la historia oficial intenta ocultar o suprimir. O como el historiador francés Pierre Nora plantea en *Les Lieux de Mémoire* (1984):

Lugares de memoria nacen y viven del sentimiento de que no hay memoria espontánea, que hay que crear archivos, que hay que mantener los aniversarios, organizar celebraciones, pronunciar elogios fúnebres, levantar actas, porque estas operaciones no son naturales. Es por esto que la defensa de una memoria refugiada de las minorías sobre hogares privilegiados y celosamente guardados llevan a la incandescencia la verdad de, todos los lugares de memoria. Sin vigilancia conmemorativa, la historia los barrería rápidamente. Son los bastiones sobre los cuales se sostienen. Pero si lo que defienden no estuviera amenazado no habría necesidad de construirlos. Si viviéramos realmente los recuerdos que ellos encierran, serían inútiles. Si, por el contrario, la historia no se adueñara de ellos para deformarlos, transformarlos, y petrificarlos, no serían lugares para la memoria. Es este vaivén lo que los constituye: momentos de historia arrancados al movimiento de la historia pero que son devueltos. Ya no es ni la vida ni la muerte, como esas conchas sobre la orilla cuando se retira el mar de la memoria viva. (p. 25).

Lo planteado por Nora, nos señala que uno de los fundamentos del sentido de memoria histórica es la condición de protección que ejerce la memoria, rescatándola de la vocación destructiva que permanentemente ejerce la historia oficial. Como plantea el mismo autor, "La memoria siempre es sospechosa para la historia cuya misión es destruirla y rechazarla." (1984, p.21), y por ello, la memoria permanentemente recobra, reconstruye y articula los aspectos que la historia no ha considerado. Pero el sentido de memoria histórica no es la simple acción de alguien por recuperar vestigios particulares para mantenerlos vivos entre nosotros, pues aquella recolección de fragmentos amenazados por la propia memoria y por la historia, son la representación de un acuerdo social, de aquello que se ha gestado desde la memoria colectiva, que ha definido que aquellos vestigios recolectados les son comunes y que, por ende, le otorgan la contundencia necesaria para poder indexarla a una memoria

histórica. Mejor dicho por Nora, “Deja la memoria colectiva para entrar en la memoria histórica, luego en la memoria pedagógica” (1984, p. 35). Proponiendo así, un modelo que sustente otros tipos de memoria, como aquella referida a la “pedagógica”, abriendo paso a la posibilidad de reparar o de advertir en la propia historia aquello que desearíamos jamás se vuelva a repetir.

La memoria histórica también se nutre de hitos, señales, monumentos, imágenes, textos, para convocarnos a ese espacio ejemplificador donde conviva el dolor, el recuerdo y la enseñanza, capaces de resistir fuertemente ante el agobio arbitrario que ejerce una historia en constante movimiento, en constante interpretación. Ejemplo de aquello, son los lugares que advierten sobre aquello que convoca a mantener presente nuestra memoria histórica, como el “Memorial del Detenido Desaparecido y del Ejecutado Político”, o el “Museo de la Memoria y los Derechos Humanos”, nuestra “Tribuna viva” emplazada en el Estadio Nacional, principal campo de concentración de la dictadura cívico militar, con su advertencia reparadora de: “Un pueblo sin memoria, es un pueblo sin futuro”, como símbolo y recuerdo perpetuo de lo que allí aconteció. O como lo aclara Nora, “los lugares de memoria son, en primer lugar restos. La forma extrema donde subsiste una consciencia conmemorativa en una historia que la convoca porque la ignora. (1984, p. 24) y sigue:

La curiosidad por los lugares donde se cristaliza y se refugia la memoria está ligada a este momento particular de nuestra historia. Momento en el que la conciencia de la ruptura con el pasado se confunde con el sentimiento de una memoria desgarrada; pero en el que el desgarramiento despierta aún bastante memoria para que pueda plantearse el problema de su encarnación. (1984 p.19).

La construcción de la memoria histórica, no proviene de los libros de historia, sino de las historias contadas por mujeres y hombres comunes que las han compartido como forma de contrarrestar la versión oficial para así no ser ignorada por quienes dan forma a la versión oficial y en ello el sentido de memoria colectiva capaz de deconstruir los aspectos formales de un relato que se plantea como imperativo, totalizador, pero en permanente condición de ser interpelado por aquello superior que se preserva en la memoria histórica. Para Nora, se trata de una redefinición permanente de la identidad de la sociedad que escribe su propia historia, “el pasaje de la memoria a la historia obligó a cada grupo a redefinir su identidad

por la revitalización de su propia historia. El deber de memoria hace de cada uno el historiador de sí mismo” (1984, p. 28).

El valor de conservar una memoria histórica es la de preservar aquellos aspectos que nos identifican, que nos permiten saber de dónde provenimos, quienes en verdad somos y de que manera hemos evolucionado para así poder comprender los procesos que hemos vivido.

CAPÍTULO II:

Antecedentes históricos de la fotografía icónica de Salvador

Allende tomada el 11 de septiembre de 1973.

2.1 Fotografos en la Plaza de la Constitución el 11 de septiembre de 1973

El 11 de septiembre de 1973, solo un puñado de fotógrafos fueron testigos de lo que sucedió en las afueras del palacio de gobierno de La Moneda, dejando un relato visual de enorme valor para la reconstrucción de los hechos que han quedado para siempre instalados en la memoria histórica de los chilenos y el mundo entero. Por alguna razón, la historia oficial no los ha consignado, teniendo solo versiones incompletas emanadas de algunos de los protagonistas, pero también distorsionadas por las características mitológicas de aquella temeraria gesta constituida en el deber de dejar registro para la historia del momento más crítico en de la democracia chilena.

Reconstruir aquel día ha sido muy difícil, especialmente en el caso de los fotógrafos chilenos, ya que probablemente por la propia seguridad de los protagonistas y sus familias, casi no hay testimonios en primera persona de lo sucedido, por lo que se ha intentado hacer la primera reconstrucción de aquel día y de su participación recurriendo a los escasos registros donde se les menciona, y a los relatos que algunos familiares o cercanos han querido entregar para esta investigación.

2.1.1 Chas Gerretsen

Tenía 30 años, cuando el 8 de enero de 1973, el joven fotógrafo neerlandés Chas Gerretsen llegaba a Santiago de Chile. Gerretsen, un fotógrafo que había hecho carrera en la guerra de Vietnam llegó al país de casualidad, como él mismo relató en el año 2013 a la periodista Paola Sais, para una entrevista en el diario La Tercera, a cuarenta años del golpe de Estado: “Cuando terminó la guerra de Vietnam me quedé sin trabajo. Por referencias de conocidos viajé a Argentina en barco, pero allá me dijeron que ya había demasiados fotógrafos y que mejor probara suerte en Chile.” (La Tercera, 31 agosto 2013).

El fotógrafo llegaba entonces, como corresponsal para la agencia fotográfica francesa *Gamma* y para la revista *Time*. Decidido a instalarse en el país, Gerretsen arrendó un departamento en Providencia y comenzó a registrar, sin saberlo, los últimos 244 días del

gobierno de la Unidad Popular encabezado por el Presidente democrático Salvador Allende Gossens. Para cuando llegó a Chile, el neerlandés no sabía nada del proceso político que se venía desarrollando en el país, según el mismo ha confesado: "No sabía nada de Chile. No conocía a Salvador Allende. Yo estaba buscando una guerra. Venía de una y buscaba otra. Era un fotógrafo de conflictos y cuando llegué no sentí ni percibí nada..., al principio." (La Tercera, 31 agosto 2013). A su arribo en enero de ese año, le pareció llegar a una ciudad normal, pero al paso de pocas semanas comenzó a ver manifestaciones en las calles de la capital, las cuales, según cuenta, fueron tornándose cada vez más violentas. Adicionalmente, comenzaban a verse largas filas de gente esperando para poder obtener alimentos.

En los nueve meses que permaneció Gerretsen en Chile, fue testigo de los principales hechos que antecedieron y culminaron con el golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973. Ya el 19 de junio de ese año, el fotógrafo fue testigo del intento golpista recordado como el *Tanquetazo* o *Tancazo* y de la muerte del camarógrafo argentino Leonardo Henrichsen asesinado por un militar en la esquina de calle Agustinas con Morandé, mientras el camarógrafo grababa el movimiento de las tropas insurrectas. Horas más tarde, cuando ya se había controlado la sublevación militar, el corresponsal extranjero, sin darse cuenta, fotografiaría a Pinochet como parte de las fuerzas leales al gobierno junto al General Carlos Prats y al Ministro de Defensa nacional José Tohá, en una inspección por las calles aledañas al palacio de gobierno.

El 4 de septiembre, el fotógrafo asistió a las celebraciones del segundo aniversario del triunfo del Presidente Salvador Allende, donde le retrató junto a los dirigentes políticos de su gobierno y a los cientos de partidarios de Allende que llegaron hasta el palacio de La Moneda a conmemorar el triunfo de la Unidad Popular. Los días posteriores, fueron de gran agitación, con protestas en las calles que día a día comenzaron a aumentar por parte de los opositores a Allende.

La noche del lunes 10 de septiembre de 1973, Gerretsen se fue a la cama en completa calma, sin advertir lo que viviría en las horas siguientes. Eran cerca de las 07:00 de la mañana del 11 de septiembre, cuando el teléfono despertó al fotógrafo. Al contestar, se escuchó la

voz de su colega francés de la agencia *Syigma*, Sylvain Julianne, a quién había conocido durante una manifestación callejera en agosto de ese año, y quien del otro lado de la línea le advertía de movimientos de tropas en las cercanías del palacio de gobierno que podía advertir desde el hotel Carrera, lugar donde se estaba alojando. Chas Gerretsen relata los momentos posteriores a la llamada del corresponsal francés:

Encendí la radio y no había nada, solo música. Tomé mis cuatro cámaras y los 14 rollos fotográficos que tenía y salí. En la calle no había buses, ni taxis, así que me puse a caminar hasta llegar a La Moneda. (La Tercera, 31 agosto 2013).

A eso de las 9:30 am, Gerretsen arribó a la Plaza de la Constitución, y para entonces cree que había solo media docena de fotógrafos y camarógrafos. En este grupo se encontraba el único que le era conocido y quién le había alertado del levantamiento militar, su amigo Sylvain. También recuerda que cuando comenzaron los disparos y arribaron los tanques, la mayoría de los periodistas se fueron a refugiar a un sótano ubicado bajo la plaza de La Constitución. En la entrevista realizada por la periodista Paola Sais, el neerlandés hace memoria de aquella mañana en el siguiente relato de la periodista y su entrevistado:

Al pedirle que haga memoria de la mañana del 11 en La Moneda, cierra los ojos y después de algunos segundos habla despacito: "Nosotros estábamos en calle Morandé. Había carabineros en la Intendencia. A las 10 de la mañana recuerdo a militares ingresando a la zona con tanques. Alrededor de las 10:50 am muchos carabineros salieron desde adentro de La Moneda, sin armas. Pude fotografiar a los prisioneros acostados en la calle y cómo un tanque amenazaba con aplastarlos". (Sais en La Tercera, 31 agosto 2013).

El corresponsal neerlandés, recuerda con muchos detalles todo lo que ocurrió aquel día, pues en las horas posteriores haría una completa bitácora de lo sucedido con escritos y dibujos como complemento informativo del material fotográfico que enviaría al extranjero sobre los sucesos de aquella triste mañana. Algunos de esos apuntes, señalan que a las 10:45 am ve civiles abandonando el palacio de gobierno y cómo, una hora y media después, las calles cercanas al palacio se llenan de polvo cuando los aviones bombardeaban La Moneda. Mientras que a las 12:30 pm, ya divisa llamas en el edificio atacado. El fotógrafo se refiere a parte de sus apuntes cronológicos:

Según el registro de mi hoja de trabajo de ese día, a las 2:45 de la tarde un soldado se acercó a donde estábamos con Sylvain y nos dijo que Salvador Allende se había suicidado. Intentamos convencerlo de que nos dejara ingresar a fotografiarlo o, al menos, que nos dejaran quedarnos mientras sacaban su cuerpo, pero fue inútil, nos obligaron a abandonar el lugar. (La Tercera, 31 agosto 2013).

Para Gerretsen, quien venía de cubrir por largo tiempo las guerras de Camboya y Vietnam, lo visto esa mañana no era lo peor que le había tocado vivir, pero según él, si lo más extraño:

El 10 de septiembre yo estaba tomándole fotos a un Presidente Allende rodeado de sus asesores, y al día siguiente mi cámara enfocaba a esos mismos asesores, tumbados boca abajo en el suelo, con las manos amarradas a la espalda y fusiles que los apuntaban. (La Tercera, 31 agosto 2013).

Dos días después del golpe de Estado, el fotógrafo pudo regresar a su departamento en Providencia acompañado por su colega francés. A su arribo, algunos vecinos lo esperaban para decirle que otro habitante del edificio lo había denunciado a los golpistas por ‘comunista’. Inmediatamente, Gerretsen y Julienne se apresuraron a esconder todo el material fotográfico que habían realizado el 11 de septiembre, por si llegaban los policías a allanar su departamento. Algunos rollos fueron escondidos en las fundas que cubrían las almohadas y otros en una antigua sopera que estaba en lo alto de un viejo armario. No pasaron más de dos horas, cuando un grupo de 15 militares llegaron hasta su departamento ubicado en Providencia. Los soldados revisaron todo, excepto las fundas de las almohadas y el antiguo recipiente de porcelana. Para entonces, las fronteras ya habían sido cerradas tanto para nacionales como para extranjeros, lo cual supuso una frenética lucha para poder proteger el material fotográfico de los constantes allanamientos y requisas de todo lo que se consideraba material peligroso.

El trabajo realizado por Gerretsen es uno de los más completos e íntegros que se conservan del 11 de septiembre de 1973, gracias a que el corresponsal logró enviar sus rollos al extranjero franqueando a los censores del régimen de facto. En los días posteriores, continuará haciendo fotografías de todo lo que sucedía en Chile y de las actividades de la nueva Junta de gobierno. El 19 de septiembre, Chas Gerretsen asiste al primer *Te Deum* encabezado por Pinochet extraordinariamente en la Iglesia de la Gratitude Nacional en calle

Cumming, dónde el fotógrafo pasará a la historia por inmortalizar al dictador de brazos cruzados y lentes oscuros. La fotografía dio la vuelta al mundo y rápidamente se transformó en el retrato universal que encarna la figura ‘del dictador’. Aquello, levantó las alertas del corresponsal y rápidamente comenzó a trabajar en un plan de salida del país, pues para entonces, sentía que su vida estaba en peligro.

Chas Gerretsen abandonó el país en octubre de 1973, diez meses después de su arribo y sin saber que el trabajo realizado durante esos meses en Chile, le significaría recibir el Premio Medalla de Oro Robert Capa. Después de aquello, Gerretsen cambió de rumbo y se instaló en Hollywood como fotógrafo especial, llegando a trabajar con Francis Ford Coppola durante el rodaje de la afamada cinta *Apocalipsis Now* (1979).

La colección completa de fotografías realizadas por Gerretsen a lo largo de su carrera, se encuentra hoy protegida por el Museo de la Fotografía en Rotterdam y algunas de las imágenes más emblemáticas del golpe de Estado en Chile, se encuentran exhibidas en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en Santiago.

2.1.2 Sylvain Julienne

En agosto de 1973, arribó a Chile el fotógrafo francés Sylvain Julienne, otro de los testigos directos que llegaron la mañana del 11 de septiembre a la plaza de La Constitución en el centro de la capital. Julienne, de 26 años y corresponsal de la agencia francesa *Syigma*, tenía varias batallas en el cuerpo y venía de realizar un celebrado reportaje fotográfico en Irlanda del Norte, donde gracias a su simpatía y destrezas interpersonales accedió a fotografiar a miembros del IRA en uno de sus campos de entrenamiento en el *Ulster*. Lo realizado en Europa por Julienne, le significó varias portadas en prestigiosas revistas como *Time magazine* y en otros medios de comunicación que nunca habían tenido acceso a dicha historia. Comenzó su carrera a los 21 años, trabajando para un semanario neoyorquino llamado *The Village Voice*, luego trabajó para las agencias fotográficas *Sipa*, *Gamma* y

Sygma, para las que cubrió historias en Irlanda del Norte, Birmania y Camboya, entre muchas otras alrededor del mundo.

La mañana del 11 de septiembre de 1973, el francés despertó muy temprano alertado por otros colegas que se encontraban alojados en el Hotel Carrera, algo estaba sucediendo en las inmediaciones del palacio de gobierno. Julienne se asomó desde su habitación a mirar lo que pasaba y rápidamente supo que algo grave estaba sucediendo. Rápidamente tomó el teléfono y no dudó en llamar a su colega neerlandés Chas Gerretsen, quien estaba en Chile trabajando para la agencia francesa *Gamma*, competencia directa de la agencia *Sygma* a la que representaba el corresponsal francés. Aquel gesto de lealtad y profesionalismo pocas veces visto entre reporteros que permanentemente luchan por las exclusivas y el éxito, sería recordado por el neerlandés que esa mañana logró acudir a registrar los acontecimientos alertado por Sylvain Julienne. Para cuando Gerretsen arribó a la plaza de La Constitución, Julienne ya estaba registrando el movimiento de tropas y rápidamente se unió a su colega para cubrir codo a codo cada momento del golpe de Estado.

Junto a Gerretsen, Julienne fue expulsado de las inmediaciones del palacio de gobierno y juntos recorrieron las calles de la capital donde los militares ya habían tomado casi total control. Desde la mañana del 11 de septiembre, prácticamente no se separaron, quizás, también se trataba de una forma de protegerse ante la eventualidad de ser detenidos o conminados a entregar el material que habían registrado esa mañana, por lo que para entonces, el mayor problema y preocupación de ambos corresponsales, era poder sacar de Chile los sendos registros que permanecían en estado de imagen latente en las decenas de rollos fotográficos que dispararon aquel día. Las fronteras estaban cerradas para todos, chilenos y extranjeros, nadie podía ingresar ni salir y aquello se transformó en el principal obstáculo para ambos fotógrafos.

En el relato de la periodista Paola Sais para La Tercera, Chas Gerretsen comenta que gracias a la simpatía de Sylvain y su gusto por los aperitivos, fue que en el bar del *Hotel Carrera* conoció a un piloto de la Fuerza Aérea uruguaya con el que compartió lo vivido esos días en Chile y entonces se abrió la única vía posible para salvar el registro realizado por ambos fotógrafos. El piloto ofreció sacarlo del país en el avión militar que tripulaba y sin pensarlo contactó a su amigo neerlandés para ofrecer llevar sus películas aún sin revelar.

Julianne se despidió de Gerretsen y voló sin ser detectado por los militares chilenos rumbo a Buenos Aires.

Lo realizado por Sylvain Julienne generó una gran agitación entre los editores de las agencias *Syigma* y *Gamma* que esperaban con desesperación las fotografías de los corresponsales, pues para ellos, la acción del francés rompía toda lógica de competencia entre los medios de comunicación, más aún, porque en aquel gesto de absoluto *fair play*, los editores sacaban cuentas de los miles de dólares que perderían en términos de exclusividad del material. Gerretsen lo recuerda:

Sylvain había decidido ser justo: entregaría nuestros carretes a Sygma y a Gamma al mismo tiempo. Para gran disgusto de Huber Henrotte, director de Sygma. Sylvain insistió. Tú estás loco, completamente loco, le espetó Henrotte (...). Al final se llegó a un compromiso entre las dos agencias enfrentadas. Gamma pagaría el pasaje de avión de Sylvain de Argentina a París, donde se entregarían mis carretes. Sylvain, por su parte, daría sus fotos a Sygma y tendría así la primicia hasta que Gamma hubiera pagado. La prensa internacional pensaba que Sylvain era el único fotógrafo que había podido sacar su carrete de Chile. Nadie sabía nada de mis fotos. Pánico en Gamma, pues esto implicaba miles de dólares en tarifas de exclusividad. Varias horas después, Sylvain le dio a Gamma mi carrete. La carrera estaba en marcha. La mayoría de los fotógrafos pensaron que Sylvain había obrado como un loco al darle mi material a Gamma. Podía haber respondido que se había perdido, como sucedió muchas veces en Vietnam. Aparte del hecho de que Sylvain y yo nos habíamos hecho buenos amigos, es que ambos disfrutábamos de lo que hacíamos: tomar fotografías. Ninguno de los dos estaba dispuesto a joder al otro por dinero o fama (Gerretsen en blog Público, 2022).

Julienne cumplió lo pactado con su amigo y colega Chas Gerretsen y el material de ambos rápidamente comenzó a distribuirse por todo el planeta. Las imágenes del francés y el neerlandés de aquel día en Chile y los posteriores al golpe de Estado, componen el registro fotográfico más completo que se ha conservado, quedando desde entonces indelebles en la memoria histórica de Chile y el mundo.

Después de su paso por Chile, el corresponsal francés siguió su carrera llegando a Camboya durante los primeros meses de 1975. En este lugar, Julienne daría nuevas muestras de su sentido ético y moral, como según consta en una completa biografía realizada por la publicación española *Público*, donde se relata cómo, un día por azar, el fotógrafo se convertiría en protagonista de una noticia que dejaría una profunda impronta en muchos corresponsales extranjeros presentes en el conflicto que se libraba en Camboya. Una mañana,

Julianne regresó desde una zona de combate acompañado por dos niñas supervivientes de una masacre, Phalla, de dos años, que no sobreviviría, y Phalli, su hermana. Consternado con la situación, Julianne solicitaría la ayuda de la embajada de Francia para conseguir evacuar a la niña superviviente del país con rumbo a su lugar de origen, donde posteriormente se convertiría en su hija adoptiva.

El corresponsal siguió activo cubriendo diversos acontecimientos en todo el mundo hasta 1998, año en que se retira por completo tras el nacimiento de su hijo Sahel. El corresponsal vivirá en su ciudad natal de *Evreux* hasta su fallecimiento en el año 2019.

2.1.3 Horacio Villalobos

Lunes 10 de septiembre de 1973. Era de noche y en el aeropuerto internacional de Pudahuel aterrizaba el joven fotógrafo argentino Horacio Villalobos. Era la primera vez que cruzaba Los Andes y llegaba cargado de ilusión para cumplir una asignación que le había dado la revista *TIME*. Al día siguiente, tenía concertada una entrevista con el Presidente Salvador Allende en el palacio de La Moneda, la que debía realizar junto al corresponsal de esa revista, Charles Eisendrath. Villalobos había acordado tres días de trabajo para *TIME*, pues los siguientes trabajaría para la agencia estadounidense *United Press International* (UPI).

Al llegar a Santiago, el fotógrafo argentino se dirigió al *Hotel Carrera*, donde se hospedaba el periodista norteamericano con el que irían a la mañana siguiente a la entrevista, fijada a las 11 de la mañana, pues debían coordinar el trabajo y Villalobos requería también de una habitación para su estancia en Chile. Esa noche pudo reunirse con su colega, pero le fue imposible conseguir un espacio en el mismo hotel, por lo que encontró como alternativa una habitación en el *Hotel Panamericano*, ubicado a solo una cuadra del *Carrera*, en calle Teatinos con Huérfanos.

Al igual que todos sus colegas aquella noche, Villalobos se fue a dormir tranquilo y entusiasmado por la cita con el Presidente a la mañana siguiente. A eso de las 07:30 de la mañana del 11 de septiembre, sonó el teléfono de la habitación en el *Panamericano* y

Villalobos despertó con la voz de su colega Eisendrath, quien le alertaba sobre movimientos extraños en la plaza de La Constitución: “Sería bueno que fueras a conseguir unas fotos allá” (Villalobos, La Tercera, 2013), recuerda Horacio Villalobos en un reportaje realizado por La Tercera, titulado “El balcón del adiós”, al conmemorarse los 40 años del golpe de Estado en Chile. Eran cerca de las 08:15 de la mañana y el argentino recuerda que al llegar a la plaza, había dos tanquetas de Carabineros frente al palacio:

Llegué como a las 8:15 y me encontré con dos tanquetas de Carabineros, justo frente a La Moneda, y unos 3 o 4 carabineros por lado. Esa fue la primera fotografía que tomé del golpe en Chile. En ese momento, las tanquetas se retiran y los carabineros dejan la plaza. (Villalobos en portal Aporrea, 2011).

Cuando llegó al lugar, el fotógrafo se encontró con el camarógrafo uruguayo Ariel Onetto de la agencia *Visnews*, con el que hicieron las primeras imágenes del ambiente que se comenzaba a vivir a las afueras del palacio de gobierno. Pocos minutos después, vio cómo las tanquetas de Carabineros dieron media vuelta y se retiraron del lugar. Según su relato, cerca de las 09:00 am aparecieron buses de la policía uniformada para evacuar a la guardia de palacio, que se había rendido y evacuaba el lugar antes de que comenzara el ataque de los golpistas.

Después de aquello, vendría un momento mágico e inesperado para el fotógrafo, cuando a poca distancia vio a un grupo de jóvenes, muy probablemente escolares de enseñanza media que venían caminando desde calle Moneda con Teatinos en dirección al oriente. Nada especial hasta ese momento, pero pocos segundos más tarde, cuando los estudiantes ya habían avanzado hasta casi llegar a calle Morandé, Villalobos vio que se abrió la ventana de uno de los balcones del ala presidencial y se asomó rápidamente el Presidente Salvador Allende, para echar una mirada al exterior. Según su relato, Villalobos lo reconoció rápidamente y corrió para estar un poco más cerca mientras le gritaba: “¡Allende, Allende!”. Ante los gritos de Villalobos, los estudiantes se alertaron y miraron hacia arriba.

En su cámara, el fotógrafo tenía puesto un lente gran angular y disparó sólo dos cuadros. Suficientes para tener una de las últimas imágenes del Presidente, que pocas horas después sería encontrado muerto sobre un sofá del Salón Blanco de La Moneda. La fotografía

que se conoce de esa breve secuencia, muestra a Allende de semi perfil, saludando con el brazo derecho en alto a los jóvenes estudiantes que coincidieron con su fugaz aparición. (Ver anexo nº 1). Horacio Villalobos reconstruye ese momento en un relato recogido por el portal *Aporrea*:

Llegué como a las 8:15 y me encontré con dos tanquetas de carabineros, justo frente a La Moneda, y unos 3 o 4 carabineros por lado. Esa fue la primera fotografía que tomé del golpe en Chile. En ese momento, las tanquetas se retiran y los carabineros dejan la plaza. Fue cuando, por una de las ventanas del segundo piso, Allende se asoma para constatar que lo estaban abandonando a su suerte. Yo tenía dos cámaras, una con un *zoom* y la otra un gran angular. Mi pongo a correr y grito ‘Allende, Allende’. Al mi lado corría Ariel Onetto, un camarógrafo amigo, uruguayo, que era más respetuoso y gritaba ‘Señor Presidente, señor Presidente’. Esa cuadra de La Moneda había estado realmente desierta y entonces sucede algo mágico: justo aparecen caminando unos chicos que nos habían escuchado. Allende vuelve, entonces, a abrir el balcón y hace un saludo fugaz. Yo tomo dos fotografías con el gran angular, para que se vean los chicos. Uno mira a Allende y le dice: ¡Déles duro, compañero Presidente! (2011).

Fue la última vez que Villalobos vio al Presidente Allende. Minutos más tarde comenzó a incrementarse la tensión en el lugar con la aparición de un grupo de Carabineros que venían desde el interior del edificio de la Intendencia a despejar a todos los curiosos que en ese momento estaban en la plaza de La Constitución. En su relato, Villalobos dice que fue conminado, al igual que el resto, a abandonar el lugar a punta de patadas y culatazos, por lo que se quedó dando vueltas en las cercanías del palacio, mientras se producían los primeros enfrentamientos con disparos entre miembros del GAP y los golpistas. Villalobos recuerda que se encontró con dos patrullas militares que quisieron retenerlo:

Los soldados me vieron y me hicieron un gesto para que me alejara. Comencé a caminar por Agustinas, alejándome de ellos, de espaldas. Cuando estaba promediando la caminata sentí el sabor metálico del miedo en la boca. Lo que recuerdo es que me dije, con curiosidad, ‘Eha? este es el sabor del miedo del que hablan las novelas baratas’. Yo he cubierto guerras y todo, pero nunca más en mi vida sentí una cosa así. Al llegar a la otra esquina, una patrulla militar dividía ambos lados de la calle. Los de una vereda decían que me mataran y los del otro lado decían que no me mataran. Entonces me acerqué a la parte de la patrulla que pensaba que podía seguir viviendo y, finalmente, pude alejarme. (2011).

Aún con el rollo puesto en su cámara, Villalobos podía percibir que tenía una fotografía muy importante, aunque sin imaginar siquiera el destino final que correría el Presidente

chileno. Rápidamente se comunicó desde su hotel con la agencia UPI -con quienes también colaboraba-, para contarles sobre el material que tenía aún en estado de latencia. Después de revelada la película, la fotografía realizada por el corresponsal argentino fue enviada a todo el mundo por la agencia norteamericana, siendo publicada y rotulada como "la última" fotografía del Presidente Salvador Allende con vida. Sin embargo, meses más tarde, el 26 de enero de 1974, el influyente periódico estadounidense *The New York Times*, sorprendió con la publicación de dos fotografías en su portada, firmadas como: "N.N, *The New York Times*". En la primera, se ve al Presidente chileno con casco, rodeado de sus guardaespaldas y con un fusil recorriendo los patios interiores del palacio de gobierno (Ver anexo nº 2). En la otra, se le ve de casco hablando por teléfono, seguramente en el despacho presidencial (Ver anexo nº 3).

Aquellas últimas imágenes publicadas por el periódico, desataron una controversia que duró muchos años, aunque para un grupo continúa, pues creen que se trata de una imagen que no corresponde al 11 de septiembre de 1973, sino que correspondería el frustrado golpe ocurrido previamente y que se recuerda como Tanquetazo o Tancazo. Pero lo anterior, no resiste mayor análisis, dado que basta comparar la secuencia publicada por el *NYT* con la imagen del cuerpo sin vida del Presidente Allende sobre el sofá del Salón Blanco de La Moneda, para reconocer inmediatamente que el particular *sweater* que vestía aquel día es el mismo en ambas fotografías.

Para Horacio Villalobos, lo vivido en Chile en 1973 le marcó profundamente y, desde entonces, ha dado numerosas entrevistas y participado en varios reportajes para dejar testimonio de su experiencia. Al cumplirse los 30 años del golpe de Estado en Chile, Villalobos viajó a Santiago para participar en un programa especial de Chilevisión, donde relató minuto a minuto lo que sucedió el 11 de septiembre de 1973. Tras ese viaje, escribió un testimonio de lo que le significó volver a vivir esos dolorosos momentos:

Es una caja de papel fotográfico de color amarillo y fondo negro. Tres décadas de ajetreos y mudanzas la han deteriorado, pero es lo más significativo de mi escueto equipaje que el 20 de junio de este año llevé a Santiago. Se han conservado dentro de ella, y regresaron a Chile algunos de los originales de transmisión que saqué de contrabando el 24 de septiembre de 1973 desde un aeropuerto repleto de militares hostiles. Pasaron ocho años luego del golpe antes que volviera a cruzar Los Andes. Proyectos personales y profesionales, más la devastadora angustia que me dejaron esos

doce días de septiembre, me hicieron reticente. No fui uno de los periodistas que cubrieron después los avatares de la larga dictadura. Tampoco me ocupé mayormente de mis negativos, procesados precariamente y a las apuradas en un laboratorio sin agua corriente, ya que los balazos sediciosos habían dañado las cañerías de la *United Press International*. (Villalobos, 2003).

Villalobos, quien hoy vive en Francia, desarrolló fuertes lazos con la Fundación Salvador Allende, donde hoy se exhibe parte de su trabajo y especialmente esa fotografía, que le hizo merecedor de la gratitud personal de Hortensia Bussi de Allende durante la conmemoración de los 24 años del golpe de Estado, realizada frente al monumento del Presidente. En aquella ocasión, la viuda de Allende se acercó hasta Villalobos para abrazarlo y agradecerle la fotografía de su esposo.

2.1.4 Enrique Aracena

El fotógrafo chileno Enrique Aracena Pérez, es uno de los que, según relatos a veces gastados del boca a boca, lo han situado el día 11 de septiembre de 1973 en las inmediaciones del palacio de La Moneda. Aracena, periodista y fotógrafo de gran prestigio, recibió el Premio Nacional de Periodismo en el año 1967, después de una dilatada carrera que lo llevó a ser testigo de los principales hechos de aquella época en Chile. El premio nacional, que también fue un prestigioso dirigente gremial de la *Unión de Reporteros Gráficos y Camarógrafos de Chile*, viajó por el mundo acompañando a distintos presidentes, ganándose incluso la confianza de algunos de ellos, como el Presidente Eduardo Frei Montalva, con quien no era extraño verle conversar de distintas temáticas que afectaban principalmente a Chile.

Comenzó en la década del 50 de forma autodidacta, y desde entonces, trabajó en distintos medios de comunicación y revistas, como *Estadio*, *Las Últimas Noticias*, *Flash*, *Novedades*, *Hoy* y *Qué Pasa*, entre otras.

Para su hijo Enrique "Quique" Aracena, también periodista y fotógrafo, quién accedió a ser entrevistado para esta investigación, su padre "gozaba la instantánea", siendo el género del fotoperiodismo y la fotografía del momento, lo que más le apasionaba. No por casualidad, comenta, en *Las Últimas Noticias* casi a diario le encargaban realizar la foto de portada del

día siguiente, para lo cual Aracena ponía al servicio todas sus capacidades técnicas y conceptuales en la elaboración de las imágenes requeridas.

Entre algunas de sus fotografías más recordadas y laureadas, se encuentran la fotografía del candidato demócrata cristiano a la Presidencia del año 1970, don Radomiro Tomic, obtenida durante un mitin de campaña, donde se le ve enérgico con el puño apretado y gesto inquisidor (Ver anexo nº 4). Tomic, al ver la fotografía, no tuvo dudas de que era la imagen perfecta para su campaña. En cambio, según el hijo del fotógrafo, la fotografía le hizo daño, pues aparecía demasiado enérgico. El entonces candidato perdió esas elecciones, en las que resultó electo como Presidente de la República, Salvador Allende Gossens. Otra de sus recordadas fotografías, es el espectacular incendio y posterior explosión del barco María Elizabeth en el puerto de Antofagasta un 13 de enero de 1965, imagen que le significó la obtención de un premio internacional otorgado por la agencia de noticias *United Press International* en sus siglas *UPI* (Ver anexo nº 5).

Para septiembre de 1973, Aracena trabajaba como fotógrafo para la revista *Novedades*, de contenido originalmente misceláneo, pero que para el final del gobierno de Eduardo Frei Montalva, en un intento por ser pluralistas y abordar otros contenidos, según el hijo del fotógrafo, se comenzaron a tratar temas de la política contingente. De cualquier manera, la revista era muy visual y ofrecía largos reportajes fotográficos muy al estilo de la afamada revista *LIFE*. Según su hijo, Aracena era muy feliz pudiendo publicar sus trabajos en ese espacio, donde a veces las fotografías se publicaban a página completa o incluso, a doble página. La publicación no contaba con fotógrafos ni periodistas a tiempo completo o contratados, se trataba de una cadena de colaboradores, por lo que Enrique Aracena no tenía una pauta diaria de trabajo, sino más bien, él mismo revisaba los temas de cada día y se arrojaba a fotografiar. Su hijo recuerda:

En el año 1965 nos fuimos a vivir a tres cuadras de la Alameda. Mi viejo cada mañana tomaba desayuno y se iba caminando, y el primer lugar donde iba a trabajar era a *La Copucha* -la conocida sala de periodistas que hasta hoy existe al interior del palacio de La Moneda- donde llegaba a leer los diarios y a conversar con el encargado de prensa de aquella época y ahí él se pauteaba. (Aracena, entrevista, 2022).

El día martes 11 del golpe de Estado, "Quique" recuerda que su padre partió temprano al Instituto Nacional, lugar donde estudiaba a pocas cuadras de La Moneda, pero cerca de las 08:30 am, los profesores les dijeron que debían retirarse por lo que estaba sucediendo en el centro de la capital. Quique recuerda, que se asomó a tratar de ver lo que pasaba, pero rápidamente se fue a casa, y a eso de las 9:00 am, al llegar a casa se encontró con su padre que se disponía a salir a su rutina diaria. Fue él quien le alertó: "Papá, está quedando la escoba allá" (entrevista, 2022). No recuerda cómo llegó exactamente, porque aquel día había problemas con las micros. Tiempo después, su padre le comentaría que alcanzó a llegar hasta Amunátegui con Huérfanos encontrándose con el área sitiada por los militares, intentando en vano pasar aquel punto de control. Enrique Aracena, no se dio por vencido y comenzó a deambular por las calles periféricas al palacio y logró hacer varias fotografías a la distancia, premunido de un teleobjetivo de 200 mm. El recorrido exacto del fotógrafo es inexacto y no permite establecer con precisión muchas de las imágenes que obtuvo ese día, tampoco su hijo se atreve a afirmar o descartar si fue su padre quien hizo la famosa fotografía tomada desde un punto en altura, muy probablemente, desde la Comandancia en Jefe de las FFAA, dónde se puede ver a un grupo combinado de militares y Carabineros, tendidos en posición de ataque y de fondo, el palacio de La Moneda en pleno ataque. No se atreve a confirmarlo, pues según comenta, en su casa jamás se habló de esa foto en particular, porque en realidad se vino a conocer años más tarde. Tampoco se atreve a descartarla, pues como se sabe, muchos fotógrafos que salieron a la calle aquel día a fotografiar lo que sucedía, terminaron vendiendo sus rollos aún sin revelar a las agencias internacionales que pagaban muy bien, incluso sin saber lo que eventualmente estaban comprando. Pero el nombre de Aracena es el que firma oficialmente esa fotografía distribuida en todo el mundo por las agencias internacionales *France Presse* y *Reuters*. Lo que sabe su hijo y relata hoy, 52 años después de ese trágico día, es que luego del ataque final al Palacio, su padre debió pedir ayuda a una familia que vivía en el centro de Santiago:

Mi viejo se metió a una casa por ahí cerca de la calle Almirante Barroso, me contó que se le acercó a una familia y les dijo que era fotógrafo, que ya estaba oscureciendo y no podía ir hasta su casa. Pero mi viejo me contó que se puso a pensar que tenía que ir a buscar películas, a revelar las fotos, por lo que no se aguantó y salió cerca de las 11:00 pm caminando por la mitad de la Alameda con los brazos en alto hasta llegar a la calle Lastarria. Ahí se fue a meter al *Hotel Foresta* de propiedad del mismo dueño de la revista *Novedades* para quién trabajaba y dónde se encontraba el

laboratorio de revelado y parte de las instalaciones que usaban habitualmente. (Aracena, entrevista, 2022).

Aracena hijo, cuenta que a los pocos minutos de que su padre entró al *Hotel Foresta*, en medio de una balacera que se producía en el cerro Santa Lucía, irrumpieron los soldados allanando el hotel, pensando que quién había ingresado era alguna persona que intentaba escapar. Lo vieron entrar con un bolso dijeron, por lo que los soldados obligaron a todos los que se encontraban en el hotel a bajar al primer piso, donde los tendieron en el suelo. Luego, un capitán entró y pasó caminando sobre las espaldas de los inquilinos, mientras a gritos se les conminaba a decir quién era el que había entrado. Rápidamente, Aracena se presentó ante el oficial y le explicó que era un periodista y de que en aquel lugar funcionaba la revista para la cual trabajaba. Su hijo no recuerda si en aquella arremetida militar su padre sufrió la requisita de alguna parte del material realizado ese día, aunque piensa que muy probablemente, algo del material fotográfico pudo ser arrebatado.

El fotógrafo y Premio Nacional no alcanzo a publicar nada de aquel material. Básicamente, todas las publicaciones habían sido canceladas y en el caso de la revista *Novedades*, peor aún, pues fue cancelada por un decreto que los acusaba de ofensa a la moral y las buenas costumbres, pues una de las características de aquella publicación era que tenía siempre una sesión fotográfica con chicas desnudas, según relata el hijo del galardonado fotógrafo.

Quique Aracena, recuerda haber acompañado a su padre a un aniversario de la Batalla de Chacabuco, dónde el Ejército hacía una recreación de aquella batalla en una gran explanada con cerros y cientos de soldados actuado aquella conmemoración. Con exactitud, recuerda que su padre le dijo que se quedara en un lugar determinado mientras él hacía las fotos para su cobertura. Aracena hijo, lo recuerda fotografiando en medio de aquel combate ficcionado, luego, trepando un cerro a casi 500 metros de distancia y luego, nuevamente en el campo de acción, le parecía que su padre era como un director de cine, pensaba y buscaba inagotablemente cada ángulo para conseguir la mejor imagen, el mejor momento. En palabras de su hijo Quique: "Entonces, esa intención de querer dar cuenta de todo, de mi viejo, por ser veraz, se obligaba a las nueve vueltas de tiburón para lograr su presa" (entrevista, 2022). Quizás por ello, pueda ser verdad que las imágenes que se le atribuyen del golpe de Estado

en lo alto del edificio de las fuerzas armadas, puedan ser tuyas. Aracena, era un fotoperiodista prestigioso y con un olfato agudo para encontrar el lugar y el momento perfecto. Su hijo Quique reflexiona y recuerda:

Cuando mi viejo volvió a nuestra casa, casi tres días después del golpe de Estado, le dijo a mi madre, yo ahí presente, yo tenía 17 años, le dijo: oye, estos "milicos" no se van a ir al tiro, y venía muy humillado por el "milico" que había caminado sobre el garzón del hotel, del conserje, de él y las mujeres que estaban ahí. (Entrevista, 2022).

Enrique Aracena Pérez, fue siempre un fotógrafo muy respetado por sus pares. Sus altos estándares éticos e intelectuales hacían crecer en torno de él una serie de mitos que le vinculaban a uno u otro partido político. Según su hijo, no había nada de eso, no adhería a ningún partido, pero por alguna razón se formó una cercana relación con el Presidente Eduardo Frei Montalva, a quien incluso le pidió una reunión para solicitarle estudiar los aranceles tributarios que se le aplicaban a los equipos fotográficos de sus colegas cuando hacían importaciones directas. Frei Montalva, en aquella ocasión no solo lo escuchó, sino que a los pocos días dictó un decreto que eximía del pago de impuestos por la compra de equipos fotográficos a todos los socios de la Unión de Reporteros Gráficos y Camarógrafos de Chile.

Al regresar sobre el tema específico de la icónica fotografía que se le atribuye a su padre, Enrique "Quique" Aracena, con la humildad que sin duda heredó de su padre, comenta: "yo estaba en cuarto medio y no se hablaba, el miedo fue "cototo", de hecho, más que hablar de fotos, mi viejo salió a buscar pega. Sí, se quedó cesante. Cerraron la revista y se terminó" (entrevista, 2022). Pero el hijo del fotógrafo tiene sus dudas y aunque no lo dice abiertamente, probablemente también cree que esa fotografía es de su padre:

Acuérdate que las oficinas de todas las agencias internacionales estaban a la entrada del palacio de gobierno, en avenida Bulnes. Entonces, cuando mi viejo dice que tiene que ir a caminar por la Alameda y se va caminando, a lo mejor mi viejo dijo, ya p' tengo que vender fotos, sin saber que iban a cerrar la revista. (...) Mi viejo tenía una cuestión bien loca, tenía un sentido de la ética "cototo" que a nosotros nos marcó. Primero, no había que mentir, segundo, no había que burlarse, y tercero, había que ser muy honesto. Entonces, mientras todos los fotógrafos tenían "pitutos" regulares o en forma permanente, a mi viejo no le gustaba pitutear. (entrevista, 2022).

Quizás, a 52 años de aquel día, Quique hace referencia al sentido de honestidad como condicionante que no le permitió a su padre admitir en vida, que esa imagen junto a otras desconocidas, definitivamente hayan sido vendidas a agencias internacionales. Su trabajo de aquel tiempo para la revista Novedades no estaba normado bajo contrato, más aún, la revista cerró a los pocos días por un decreto emanado de la Junta de gobierno, pero Enrique Aracena Pérez quizás sintió que había fallado a alguno de sus preceptos fundamentales.

Aracena falleció en mayo de 1989 a la edad de 61 años, y aunque quedan dudas sobre aquella imagen -simplemente porque él jamás se la atribuyó- lo cierto y comprobado, es que hasta hoy, nunca ningún otro fotógrafo se atribuyó esa icónica fotografía y tampoco nunca nadie ha puesto en duda que la mañana del martes 11 de septiembre de 1973, salió desde su casa en dirección al palacio de La Moneda.

2.1.5 Fernando Velo

Tenía 24 años para el golpe de estado de 1973. El estudiante de la Universidad de Chile, Fernando Velo, había llegado al periodismo empujado por su pasión por la fotografía. Para 1971, Velo, quien ya sabía de fotografía, tuvo como uno de sus profesores en la Universidad, a Domingo Ulloa, conocido fotógrafo y docente, quien al percatarse de las habilidades del joven estudiante, lo expulsó de su clase. Velo, en una entrevista y reportaje titulado “Fernando Velo desenterrado. El Chile de Allende” (2016), realizado por la antropóloga Adriana Goñi para la publicación en línea Comunicaciones y Reseñas, recuerda aquel día: “un profesor no puede enseñar a otro profesor. O se va usted o me voy yo”. (Velo, 2016). Aquel momento marcó definitivamente el rumbo del joven estudiante, quien sin dudar, pensó abocarse de lleno a la fotografía. Al poco tiempo, Fernando Velo comenzaría a dar cursos gratuitos de fotografía en el Instituto Chileno Checoslovaco de Cultura en Santiago invitado por otros profesores. El joven también cursa en paralelo la carrera de Historia y Geografía.

Velo comenzará a realizar una práctica profesional en la Editorial Quimantú, promovido por el propio decano de la Facultad de Comunicación y Periodismo de la Universidad de Chile, Mario Planet. Para el fotógrafo y periodista, lo anterior se presentó como una gran oportunidad,

no solo para mostrar su talento, sino, sobre todo, para seguir desarrollando el compromiso social que dicha publicación promovía como herramienta de lucha y cambio social. Fernando Velo realizó diversas coberturas fotográficas para la publicación en distintos ámbitos como: deportes, cultura y política, lo que rápidamente le permitió trabajar de igual a igual con otros destacados fotógrafos que integraban la publicación. El periodista desarrolló un extenso trabajo fotográfico y documental del período 1970 – 1973, poniendo énfasis en los profundos cambios sociales, culturales y políticos que se llevaban a cabo mientras era fotógrafo oficial de la brigada muralista Ramona Parra, la Organización Nacional del Servicio Voluntario, la Secretaría Nacional de la Juventud y como colaborador de la revista Claridad de la Federación de Estudiantes de Chile, FECH.

La mañana del 11 de septiembre de 1973, Velo, quien tenía por costumbre escuchar Radio Corporación, tomó conocimiento de que algo estaba sucediendo en los alrededores de La Moneda, pues la emisora informaba que la policía uniformada había cercado el perímetro del palacio de gobierno. Fue suficiente para que el fotógrafo se vistiera con su mejor de traje, algo inusual en él y se premuniera de sus credenciales de periodista y de sus dos cámaras fotográficas, una Nikon de visión directa y una antigua Zenit réflex, para luego salir rumbo al centro de la capital. Ya camino a su destino, se encuentra con un amigo que le advierte del alzamiento de la Armada en Valparaíso. Aquello lo terminó de convencer sobre el destino de su rumbo: La Moneda.

Cerca de las 08:00 am, el joven de 24 años llega a las inmediaciones del palacio de gobierno, dónde un grupo de Carabineros en primera instancia le impide el paso, pero luego de verificar la documentación que lo acreditaba como periodista y al ver sus equipos fotográficos, le permiten el paso hacia la plaza de La Constitución. Al llegar, ve que había gran movimiento y un grupo de alrededor de 20 periodistas, entre camarógrafos y fotógrafos. Allí se entera, que momentos antes, el Presidente Salvador Allende se había asomado por un balcón, aquello, por boca de un fotógrafo con acento argentino que vociferaba: "Lo tomé a Allende, lo tomé a Allende". Aquel personaje a quien Velo no conocía, probablemente era el fotógrafo argentino Horacio Villalobos. Cerca de las 09:00 am, el fotógrafo y periodista chileno ve acercarse un bus de Carabineros que se estaciona frente a la puerta de la Intendencia Regional, minutos

después, observa a un grupo de unas quince personas aproximadamente saliendo desde el edificio con las manos en alto. A lo lejos reconoce a algunas de ellos, eran miembros de la escolta personal del Presidente (GAP), que habían intentado ingresar al palacio de gobierno a reforzar la seguridad de Allende. Se los llevarían a todos detenidos. Para entonces, la acción militar golpista ya estaba en desarrollo y un tanque que estaba apostado en calle Morandé comienza a disparar su ametralladora, los periodistas, incluido el joven Velo, corren a buscar refugio entre los arbustos que habían en la plaza de La Constitución, permaneciendo ahí por casi una hora, hasta que un grupo de Carabineros se les acerca y les piden salir de ahí como una forma de protegerlos del peligro que corrían. Los policías los invitaron a guarecerse en el sótano de la plaza, lugar donde se ubicaba el Servicio de Investigaciones de Tránsito (SIAT). Según el relato cronológico que reconstituye la antropóloga Adriana Goñi en su reportaje, minutos más tarde, un tanque se acerca hasta la puerta que accedía a la SIAT para informar que comenzaba a desarrollarse un incendio en la planta alta del Hotel Carrera. Aquel anuncio vino acompañado de la orden de un oficial que les prohibiría seguir trabajando, procediendo casi en forma inmediata a requisar los equipos filmicos y fotográficos. Fernando Velo recuerda haber entregado su material periodístico al oficial seguido de la solicitud de no destruir los registros: “pasara lo que pasara, todo eso era parte de la historia de Chile” (Velo, 2016). Ya retenido en el sótano ubicado bajo la misma plaza de La Constitución, a eso de las 10:45 am, un grupo de unos 40 Carabineros, todos miembros de la guardia presidencial que habían abandonado sus funciones en el palacio de gobierno, llegaban al mismo lugar donde se encontraba el grupo de periodistas. Media hora después, según el relato de Velo, a eso de las 11:15 am y cuando ya se sabía que vendría el bombardeo cerca del mediodía, uno de los oficiales que los custodiaban, les indica que podían retirarse del lugar aprovechando un alto al fuego. Al salir del sótano, les regresan sus equipos de trabajo y los escoltan dos cuadras más abajo, dejándoles en libertad frente a las puertas del Congreso Nacional en calle Morandé con Compañía.

Velo, tenía un real compromiso con los profundos cambios sociales impulsados por el gobierno de la Unidad Popular y con lo que aquello significaba para la historia de Chile. Situado ya a cuadras del palacio de gobierno y ya convencido que le sería imposible volver a ese lugar, tomó los rollos que contenían las fotografías que había realizado esa mañana y con el propósito de ponerlas a salvo, se las entregó a un periodista corresponsal de la revista mexicana Siempre

y a unos argentinos que estaban trabajando para la televisión Sueca. El joven de 24 años, nunca más volvió a ver a esas personas, ni tampoco supo cuál fue el destino de sus imágenes.

Lo que vino después, fue un triste regreso a casa, ya era pasado el medio día del 11 de septiembre de 1973 y La Moneda atacada, ardía en llamas. Velo caminó en soledad cargando con su frustración y rabia por el borde del río Mapocho, observó los murales de la Brigada Ramona Parra que aún permanecían intactos y las proclamas de la Unidad Popular, los fotografió mientras avanzaba. Aquellos últimos registros de Fernando Velo fueron requisados pocas cuadras más adelante, cuando el periodista y fotógrafo fue controlado por un capitán del Ejército.

Aquella noche, el fotógrafo pensó en las miles de fotografías que tenía del proceso de cambios vividos desde el inicio del gobierno del Presidente Salvador Allende y del riesgo que podrían correr las personas que aparecían en ellas. Para protegerlas, Velo tomó todos sus registros fotográficos y parte de las publicaciones como Quimantú que contenían su trabajo y las introdujo en unos tambores de aceite para luego enterrarlos en el patio de su casa sin siquiera contarle aquello a su propia familia.

El fotógrafo chileno permaneció algunos años después del golpe de Estado ejerciendo la docencia como profesor de Historia y Geografía en varios establecimientos de Santiago, pero fue denunciado varias veces por alumnos y apoderados por hacer proselitismo político en contra de la Junta de gobierno, razones por las cuales le detuvieron en tres ocasiones entre 1973 y 1974. A finales de ese año, Fernando Velo es exiliado a Perú donde permanece por un año y medio hasta que en 1976, el gobierno de Estados Unidos le concede el estatus de refugiado político. Lugar donde vive hasta la actualidad.

El periodista y fotógrafo chileno, luego de revelar el secreto a su hermano y tras varios años e intentos fallidos, logró desenterrar los barriles de aceite que contenían ocultos en su interior más de 23,000 negativos fotográficos y algunas ediciones de Quimantú. Tras varios intentos, la colección logró salir de Chile rumbo a Estados Unidos, pero en una escala que hizo

la persona de confianza encomendada por Velo, sufrió inexplicablemente una requisita de cerca de 20,000 de esos negativos, de los que no se supo jamás su destino.

Fernando Velo, conserva hasta hoy una pequeña porción del invaluable registro documental que logró rescatar del exterminio y el olvido. Decidido a poder entregar su obra al país, el fotógrafo se ha negado a varias ofertas recibidas de algunas universidades de Estados Unidos para adquirir los registros, pues para él:

Las fotos constituyen un patrimonio que pertenece al pueblo chileno y a las nuevas generaciones para que puedan conocer la obra y vigencia del compañero presidente Salvador Allende, y no se dejen llevar por los discursos de los gestores e ideólogos del golpe militar, y sus propósitos de silenciar la verdad. (Velo, 2016).

La información disponible para esta investigación sobre Fernando Velo y su historia, ha sido rescatada casi de forma íntegra desde lo publicado por la antropóloga Adriana Goñi. Consultado por el autor de esta tesis, en una conversación informal llevada a cabo el día 4 de mayo de 2022. El protagonista de este relato confirmó todos los datos publicados en el año 2016 por la antropóloga. Algunas de las imágenes inéditas de Velo, son compartidas por el autor en su cuenta de Facebook, lugar desde donde reflexiona permanentemente sobre la historia reciente y la política actual de Chile.

2.1.6 Alejandro Moreno Segura

Tenía 17 años cuando en 1949 fue contratado como junior en el diario Última Hora, aquello solo sería una anécdota. Para Alejandro Moreno sería el comienzo de una carrera como periodista y fotógrafo que terminó ejerciendo por muchos años en el diario La Tercera de la Hora. Formado en el rigor que el medio periodístico imponía, Moreno fue desarrollando las capacidades y el olfato periodístico que se necesitan para lograr permanecer y hacerse notar en esta profesión. Conoció todas las áreas que conformaban un periódico, por lo que sabía qué buscar y de qué manera hacerlo. El fotógrafo no había pasado por la academia, pero aquello, no sería una desventaja. Por el contrario, Alejandro Moreno Segura, tenía algo más que no necesariamente se adquiere en las facultades de periodismo. Arrojo, suerte y

pasión por lo que se hace. Esa mañana de 1973, Moreno despertó abruptamente: "¡Alejandro, los militares se están tomando La Moneda. Están todas las radios transmitiendo en cadena!". Así comenzó ese martes a las 08:30am. Su esposa María Angélica Rosales, que por costumbre se levantaba temprano para preparar a sus hijos antes del colegio, se enteró por la radio lo que sucedía en el centro de Santiago y rápidamente corrió a alertar a su marido reportero. Alejandro Moreno recuerda con detalles aquel día en un relato que dejó escrito en sus memorias, como legado para su familia y con el deseo de ser editado alguna vez en un libro sobre sus 50 años en el periodismo chileno:

No sé cómo me vestí y en pocos minutos viajaba desesperado hacia el Diario. Preparé mi equipo fotográfico, bastantes rollos de película y mis cámaras Rolleiflex 6X6 y Leica con lente zoom de 200mm. (Moreno, archivo familiar).

Moreno rápidamente llegó hasta el diario La Tercera de la Hora, ubicado en Vicuña Mackenna 1870. Ahí ya lo esperaba un chofer con una camioneta premunida con un equipo de radio para comunicarse con la redacción del periódico. Junto a Moreno comenzaban a llegar otros periodistas. Moreno a viva voz grito en medio de la redacción del periódico: "¿quién va a La Moneda?", pero no encontró respuesta alguna. El reportero miró hacia atrás e inmediatamente advirtiendo que los suyos no necesariamente compartían ese ADN, salió corriendo por la puerta del diario para abordar el vehículo que le llevaría a las inmediaciones del palacio de gobierno. Junto al chofer de turno del que Moreno solo recuerda su apellido, "Grendich", se fueron tomando atajos de manera de llegar lo antes posible a su destino, tomando como vía directa al centro de Santiago la calle San Diego. Al llegar a Alameda ya no pudieron seguir avanzando. Se encontraron con dos tanques que bloqueaban el paso de los vehículos y cerca de una docena de soldados parapetados en las mismas orugas de los vehículos blindados. Rápidamente Moreno se bajó del vehículo y comenzó a correr en dirección al palacio de gobierno. Pero aquella incursión no prosperó, Alejandro Moreno se vio en medio del fuego cruzado que a esa hora ya estaba declarado en las inmediaciones del palacio de La Moneda. Así lo recuerda:

Yo corría como loco para ambas esquinas, las balas iban y venían. Los disparos se dirigían hacia los militares desde el Banco del Estado y de otros edificios aledaños.

Los soldados respondían el fuego y disparaban a diestra y siniestra. (Moreno, archivo familiar).

Moreno no solo estaba preocupado de poder obtener imágenes de lo que estaba sucediendo. También corría hasta la camioneta que lo había llevado, para comunicarse por vía radial con la crónica del diario La Tercera de la Hora, e informar de lo que estaba aconteciendo en el centro de la capital. El reportero se comunicó con el sub director del diario Héctor Olave Vallejos -quién más tarde y por largos años sería el director del mismo periódico-, y comenzó a relatar lo que sucedía. Olave tomaba notas de lo que decía el único testigo de ese diario. En medio del relato radial que le hacía Moreno al sub director, un intenso intercambio de disparos lo hizo tirarse al suelo mientras su ocasional acompañante, Grendich, le rogaba a gritos que salieran de aquel lugar. Pero para el fotógrafo solo había un objetivo: mantenerse en aquel lugar, e intentar llegar hasta el palacio de gobierno. El relato que es posible consignar en esta investigación fue posible gracias a los hijos del protagonista, Alejandro, Daniel, Alex y Juan Marcos quienes compartieron lo escrito por su padre sobre aquel día. Se lee lo siguiente:

No sabía de donde provenían los balazos; sólo nos agachábamos. Grendich, el conductor me gritaba que saliéramos de ese lugar. Tito Olave con clamor cariñoso me decía: "¡Negro, retírate de esa esquina que te van a matar!". Yo estaba caliente, volvía a salir corriendo hacia la Alameda para captar nuevas escenas de lo que ocurría y regresaba a parapetarme a nuestra camioneta. Estaba compungido en el vehículo. El francotirador seguía disparando hacia nosotros. De pronto aparece un helicóptero sobre nuestras cabezas disparando hacia el techo del cual nos tiroteaban. La nave cumplió su cometido y se retiró. (Moreno, archivo familiar).

Después de ese momento, no se escucharon más disparos. Alejandro Moreno cuenta que el vehículo en el que había llegado a ese lugar junto a su compañero Grendich terminó con 27 impactos de bala. Ninguno les alcanzó. El fotógrafo tenía sintonizada una radio emisora en el vehículo y escuchaba los distintos bandos que se emitían por parte de las Fuerzas Armadas dónde avisaban que si Allende no se rendía, La Moneda sería bombardeada. Después de escuchar ese último llamado de advertencia, Moreno y su acompañante abandonaron ese lugar. Estaban en la línea de fuego. Pudieron avanzar hasta calle San Antonio con Moneda donde Moreno descendió de su vehículo y comenzó a avanzar a pie por

Moneda en dirección al palacio de gobierno. Los aviones comenzaron a lanzar las bombas y Moreno vio en medio de su marcha como impactaban sobre la casa de gobierno. La Moneda estaba en llamas.

El fotógrafo de La Tercera de la Hora llegó a escasos veinte metros de Morandé con Moneda. Ahí se parapetó con su cámara en uno de los muros del edificio de Correos de Chile, a escasos veinte metros de aquella esquina que quedaría para siempre marcada en su vida. Moreno vio como La Moneda estaba en llamas, levantó su Leica y fotografió el frontis con una visión lateral dejando el registro de como la bandera chilena que estaba izada en lo más alto del palacio de gobierno comenzaba a quemarse. Moreno estaba asustado, sentía la adrenalina en su cuerpo. Alcanzó a obturar algunos cuadros y unos segundos después comenzaron a caer ráfagas de bala cerca de donde se encontraba:

La adrenalina me "chorrea" por todo el cuerpo. Afirmando el pulso; el obturador de mi cámara funciona rápidamente, alcanzo a captar justo cuando se quema la bandera chilena de Palacio.

Varios proyectiles pegan en la muralla donde me encuentro. Salgo corriendo como leona hambrienta y alma que se la lleva el diablo. No estuve más de 30 segundos captando esa triste escena. (Moreno, archivo familiar).

Esos treinta segundos recordados por Alejandro Moreno Segura en las memorias que dejó para su familia y las futuras generaciones de fotógrafos y periodistas, le marcaron para siempre. Junto a ello, quedaron indelebles las imágenes plasmadas en casi la totalidad de las páginas del diario La Tercera de la Hora del día jueves 14 de septiembre de 1973.

2.1.7 Juan Domingo Marinello

Nació en Iquique en julio de 1948. Juan Domingo Marinello Kairath estudió periodismo en la facultad de comunicaciones de la Universidad Católica de Chile, donde reafirmó su gran pasión por la fotografía. En ese lugar rápidamente atrajo la admiración y el respeto de sus profesores, llegando rápidamente a ser ayudante de la cátedra de

fotoperiodismo. Fue en su alma mater donde asistió como ayudante, entre otros, al premio nacional de periodismo 1987 Juan Enrique Lira -fotógrafo y editor de El Mercurio-, quien más adelante también sería su jefe en la Revista del Domingo.

Marinello no solo se preocupó de obtener los fundamentos y códigos sobre periodismo, si no, también cultivó una exquisita mirada de la mano de uno de sus maestros fundamentales, el fotógrafo polaco Bob Borowicz vecindado en Chile desde mediados de 1951. Desde 1985 hasta la fecha, Juan Domingo Marinello es profesor de la cátedra de fotoperiodismo en la UC y se le considera como uno de los mayores formadores de periodistas y fotógrafos de Chile.

Tenía 24 años la mañana del 11 de septiembre de 1973. Sus atributos como fotógrafo y periodista le habían permitido hacer contacto con diversas casas editoriales y corresponsales extranjeros, que le buscaban por sus altos estándares profesionales. De esa manera fue contactado para trabajar como fotógrafo para la prestigiosa revista alemana *Stern* por medio de su corresponsal Hero Buss, que había arribado a Chile meses antes alentado por el proceso que llevaba adelante la Unidad Popular y los continuos rumores de un posible golpe de Estado. Marinello vivía entonces en La Reina, pero sus jefes le había pedido cambiar su residencia por algún lugar más cercano al palacio de gobierno. Según relata Marinello, el corresponsal alemán manejaba la información de que el golpe de Estado era inminente. Tanto así, que el periodista de *Stern* le había asegurado que la fecha sería el 19 de septiembre aprovechando la gran concentración de integrantes de las fuerzas armadas que asistirían a la parada militar en medio de las celebraciones de las fiestas patrias. El chileno colaborador de *Stern*, se mudó a casa de sus padres en calle Rancagua con Seminario a escasas once cuadras del palacio de la Moneda.

Esa mañana Juan Domingo Marinello despertó con la llamada de Hero Buss. El golpe de Estado ya estaba en curso y el corresponsal de *Stern* le pidió que rápidamente se trasladara al Hotel Carrera, donde se alojaba, para seguir de cerca los acontecimientos que se estaban produciendo. Marinello preparó su Rolleiflex y una Yashica 35 mm para luego salir a la calle a conseguir algún medio de transporte. No encontró nada, solo gente que al igual que él se encontraban sorprendidos por la falta de transporte. Caminó cuadras abajo al encuentro de su colega extranjero, pero para cuando Marinello alcanzó el centro cívico de la capital, los accesos al palacio de gobierno ya estaban cercados por los golpistas y sus blindados. Intentó

cruzar aquella frontera armada sin éxito. Aun así, el periodista y fotógrafo chileno realizó innumerables fotografías que retrataban la asonada golpista y de la reacción de los sorprendidos transeúntes que se encontraban en la zona cero. Marinello recuerda:

Sali prontamente con mi cámara Rolleiflex y una Yashica 35 mm. No había locomoción para el Centro. Lo cual me demoró e impidió el encuentro con Hero. Decidí sacar fotos de la reacción de las personas. Ya las inmediaciones de La Moneda estaban con vigilancia especial y prohibido los accesos. Merodeé por el centro de Santiago sacando fotos hasta que se corrió la noticia de que iba a actuar la Fuerza Aérea bombardeando el sector de La Moneda. (2022).

El joven de 24 años quién confiesa siempre había tenido entre sus sueños ser reportero de guerra, solo unos meses antes había renunciado a El Mercurio impulsado por la situación política y el rol que había tomado esa casa editorial. Merodeó por el centro de Santiago llegando a las esquinas que colindaban con la casa de gobierno fotografiando el movimiento de las tropas y de los curiosos que intentaban observar lo que estaba aconteciendo. Marinello no tenía más información que lo que la propia gente en la calle le decía. Ya para entonces, se rumoraba que el ataque de los Hawker Hunter era inminente y las tropas golpistas amenazaban a cualquiera que persistiera en su intento por acercarse al palacio de gobierno. Juan Domingo Marinello se vio obligado a desistir de su frustrado encuentro con el corresponsal de Stern y caminó rumbo a las oficinas de El Mercurio, a pocas cuadras, y dónde le conocían. Ahí estuvo algunas horas hasta que un vehículo de ese diario lo dejó en Plaza Italia a pocas calles de la casa de sus padres.

Al día siguiente, Marinello fue a fotografiar La Moneda bombardeada y exhibida por los golpistas como un trofeo de guerra, donde decenas de chilenos caminaban por la Plaza de la Constitución en silencio, casi sin dar crédito a lo que tenían ante sus miradas. Después se dirigió hasta la calle Las Arañas donde se encontró con el corresponsal de la revista alemana Stern, Hero Buss, y dónde le hizo entrega de todos los rollos que alcanzó a hacer ese día. Unos días después, Buss le llamó por teléfono, le advirtió que era mejor no tener contacto, pues el periodista extranjero estaba siendo seguido. Pocos días después de esa llamada, el corresponsal de Stern fue expulsado de Chile. El joven periodista chileno nunca supo el destino de aquellas fotos y tampoco volvió a ver al corresponsal alemán. Marinello se reservó

solo un rollo de 120mm que había realizado con su Rolleiflex, el que reveló solitariamente la noche del 12 de septiembre en el cuarto oscuro que tenía en casa. De ese film en blanco y negro de 6x6cm perdura en la memoria colectiva una fotografía donde se aprecia a una anciana mujer asomándose por la puerta de su kiosco ubicado en la calle Morandé con Huérfanos, mientras dos policías observan a lo lejos la asonada golpista.

2.1.8 Juan Enrique Lira

Ganador del premio nacional de periodismo en 1987, Juan Enrique Lira Vergara comenzó su carrera en fotoperiodismo en *El Diario Ilustrado* y en *El Debate*. En 1965 fue contratado como editor de fotografía de El Mercurio. Recordado como un hombre refinado y de clase alta. Estudió en el colegio Saint George, y luego partió al Granwell College, en Boston, Estados Unidos. Al regresar de ese viaje, Lira definiría la fotografía como una de sus mayores pasiones. Pero eso no fue todo, Lira arrastraba el título de leyenda deportiva chilena, pues se le considera como el primer campeón del mundo deportivo que tuvo Chile al ganar el 22 de noviembre de 1965 en el club de tiro de Lo Curro, el título mundial de tiro al platillo.

El 11 de septiembre de 1973, Juan Enrique Lira tuvo un rol bastante particular. Nadie sabe muy bien, o no recuerdan exactamente, la cronología de los acontecimientos que lo pusieron a él y su cámara fotográfica en el Salón Independencia, ubicado en el segundo piso del palacio de La Moneda y donde se encontraba el cadáver del presidente Salvador Allende Gossens sobre un sillón de color rojo. Durante años la historia ha pasado de boca en boca entre fotógrafos y periodistas, pero nadie tiene certeza de cómo y por qué el editor de fotografía de El Mercurio llegó ahí. Como muchos fragmentos de ese día, no existe una versión oficial y aquel rumor por mucho tiempo más parecía un mito que una situación real. Pero tras la muerte del periodista en marzo de 2007, el propio diario El Mercurio le dedicó un obituario escrito por Andrés Solervicens en la página 2 de la sección deportes donde se resumieron sus hazañas deportivas y periodísticas de la siguiente forma:

Así fue que Lira siguió construyéndose a sí mismo. Así fue que llegó a *El Mercurio*. Así fue que conoció a la Reina de Inglaterra y así fue, también, como logró ser el único fotógrafo que pudo captar una imagen del Presidente Salvador Allende después de su muerte. (Solervicens, 2007).

Pero las imágenes que realizó Lira del presidente muerto, nunca se publicaron en el diario *El Mercurio* para el cual trabajaba. Hoy es posible verlas haciendo la búsqueda en google y han sido recogidas en innumerables reportajes documentales sobre el golpe de Estado en Chile. Al parecer, también son las imágenes que se encuentran en los informes forenses de la época. Para el destacado fotógrafo y académico Juan Domingo Marinello, a cargo de la cátedra de fotoperiodismo de la Universidad Católica y quién trabajó junto a Lira en *El Mercurio*, la presencia de Lira en el palacio de gobierno habría sido requerida directamente por el departamento de comunicaciones del Ejército de Chile. Marinello comenta su paso por *El Mercurio* y lo que supo sobre la participación de Lira en el golpe de estado:

Yo ya en el golpe me había ido de *El Mercurio*, trabajaba en la *Revista del Domingo* y Juan Enrique Lira era mi jefe. También fui asistente de él durante un año en el diario y su ayudante en la cátedra de fotografía de la Universidad Católica donde él hacía clases. Cuando la situación se puso compleja políticamente, opté por irme de *El Mercurio* un mes o dos antes del golpe. Juan Enrique Lira era una persona muy agradable, y con los colegas del diario con los que me seguía viendo, después se supo que el Ejército había llamado a *El Mercurio* para que les enviaran un fotógrafo. Tengo entendido que ya Allende se había suicidado, y el fotógrafo que fue era el editor gráfico Juan Enrique Lira, a sacar yo diría un cierto tipo de foto forense. De la posición en la quedó el cadaver hasta que lo sacaron de La Moneda (a Allende). Esas fotos, nunca las he visto publicadas, pero según el laboratorista que trabajaba para *El Mercurio* eran fotografías del cadaver de Allende. Pienso que esa fue la participación de Juan Enrique. Con bastante fiabilidad fueron relaciones públicas del Ejército que pidió un fotógrafo a *El Mercurio* que era el medio más confiable para ellos. ¿Qué se hicieron esas fotos?, es un misterio. Me da la sensación que fueron a dar al archivo de las Fuerzas Armadas o bien a la fotografía forense de la Policía de Investigaciones. Pero no se publicaron. (Marinello, 2022).

Para Marinello, uno de los mayores conocedores de la historia del fotoperiodismo chileno, las fotografías del cadaver de Allende tienen una cierta similitud a la conocida fotografía del presidente José Manuel Balmaceda, dónde se le ve recostado sobre una cama después de haberse suicidado en 1891 en la embajada de Argentina en Chile y la que para el

académico es una suerte de posición de martir de Balmaceda con ciertas sospechas de haber sido montada por la posición en la que se encuentra el cadáver.

Las fotografías que realizó el editor del diario El Mercurio al cadáver del presidente Allende jamás se publicaron en el periódico y tampoco se ha entregado una versión oficial por parte de esa publicación sobre el destino final de las fotografías, que solo se conocerían años más tarde de los expedientes investigativos y forenses sobre la muerte del mandatario. De aquel día, las únicas fotografías hechas públicas por el diario fueron un par donde se aprecia a miembros del cuerpo de bomberos de Santiago e integrantes del Ejército cargando una camilla con el cuerpo de Allende tapado por un poncho. En la edición del 12 de septiembre de 1973, El Mercurio publicó una modesta nota bajo el título "Murió Allende" donde queda expresamente sindicada la presencia de Juan Enrique Lira y otro colega en el salón Independencia del palacio de La Moneda:

El presidente Allende se suicidó. Su cadáver quedó en el Gran Living de La Moneda. No se pudo apreciar la forma en que vestía porque cuando los periodistas de este diario, Juan Enrique Lira y Hernán Farías, fueron llevados por militares para observar la escena, sólo había una tenue luz que salía de un foco del Cuerpo de Bomberos. El cadáver quedó recostado en el suelo, junto a un sofá, y al lado se mantenía una metralleta con la siguiente inscripción: "A su amigo y compañero de armas, Salvador, Comandante Fidel Castro". Los restos del ex Jefe del Estado fueron retirados desde La Moneda a las 18:30 hrs., en una camilla, cubierta con un choapino boliviano. (El Mercurio, 1973).

Las versiones que han circulado a lo largo de los casi 50 años desde que se perpetró el golpe de Estado sobre la participación del premio nacional de periodismo, otorgado en 1987, y el rol que cumplió son muchas. Ninguna de ellas dan cuenta de un trabajo que tuviese motivaciones estrictamente periodísticas, por lo que solo se consigna en esta investigación de aquello que ha sido posible de cotejar principalmente por el mismo medio de comunicación para el que el fotógrafo prestó servicios hasta su jubilación en 1997.

2.2 NN The New York Times

El 26 de enero de 1974, el influyente periódico norteamericano The New York Times sorprendió publicando en su portada dos fotografías del Presidente Salvador Allende, bajo el título "Chilean President's Last Moments Recorded as His Government Fell" (Ver anexo N° 6) o en su traducción libre al español: "Últimos momentos del Presidente chileno registrados mientras caía su gobierno". Las imágenes, consideradas hasta hoy como las últimas del Presidente Allende con vida, llevan una inusual firma de autor: "N.N, The New York Times".

Las fotografías publicadas en la portada del periódico, lo muestran vistiendo un casco táctico y llevando al hombro un fusil Kaláshnikov regalado por Fidel Castro mientras es acompañado por su jefe de seguridad y médico personal Danilo Bartulín, su edecán de Carabineros y dos miembros del GAP, Felipe y Mauricio, quienes portando su armamento pesado miran hacia lo alto del Palacio de gobierno, parece ser que se aprestan a repeler algún ataque. Mientras, en una segunda fotografía, se ve a Allende usando el mismo casco hablando por teléfono en algún salón de La Moneda, mientras otro de sus edecanes mantiene en las manos un segundo teléfono de lo que parece ser una llamada en espera para el Presidente.

Las fotografías son el único documento que da cuenta de lo vivido la mañana del 11 de septiembre de 1973 al interior del palacio de gobierno, mientras se desarrolla el golpe de Estado cívico militar que terminó con el gobierno democrático de Salvador Allende Gossens. Sin embargo, pese a su importancia, no existen registros de alguna investigación que haya intentado realmente saber todos los alcances de esa imagen y discutir su autoría.

En los siguientes puntos, se abordarán estas cuestiones, teniendo en cuenta la distancia temporal que permite recabar testimonios antes prohibidos y también, evidenciar la persistencia de manos negras que aún acallan a muchos.

2.2.1 Controversias de la autoría de la fotografía

10:15 am, martes 11 de septiembre de 1973. Suena "la plancha" en radio Magallanes. Así llamaban al teléfono a magneto accionado a manivela que comunicaba directamente el

despacho presidencial en La Moneda con la emisora ubicada en el sexto piso de la calle Estado n° 235. Rápidamente, quién contesta la llamada es Guillermo Ravest, director de radio Magallanes. Del otro lado de la línea, se escucha la voz apresurada del Presidente Salvador Allende, quien habla desde el palacio de gobierno:

- ¿Quién habla?
 - Ravest, compañero...
 - Necesito que me saquen al aire, inmediatamente, compañero...
 - Deme un minuto, para ordenar la grabación...
 - No, compañero. Preciso que me saquen al aire inmediatamente, no hay tiempo que perder...
- Sin sacarme la bocina de la oreja, grité a Amado Felipe –quien se encontraba al frente de las perillas del control en el estudio- que instalara una cinta para grabarle y a Leonardo Cáceres, que corriera al micrófono a fin de anunciar al Presidente. Allende debe haber escuchado esos gritos. Le pedí: “Cuenta tres, por favor, compañero, y parta...”. (Ravest, 2008, Ciper Chile).

El Presidente Salvador Allende Gossens se dirigirá por última vez a los chilenos por medio de la señal de radio Magallanes, la última afín a su gobierno que mantiene sus torres de emisión sin ser derribadas por el bombardeo aéreo de los golpistas. Allende, en un discurso cargado de emotividad pero también con absoluto aplomo, pronuncia sus últimas palabras reafirmando su lealtad a quienes democráticamente lo habían elegido Presidente de la República en 1970: “(...) ante estos hechos, solo me cabe decirle a los trabajadores, yo no voy a renunciar. Colocado en un tránsito histórico pagaré con mi vida la lealtad del pueblo” (Allende, 1973). Por medio estas palabras, Allende se despedía y de alguna forma dejaba entrever el destino final que tendría aquel día.

Inmediatamente después de aquel último discurso, el Presidente, junto a un grupo de cercanos entre los que se contaban su médico personal y jefe de seguridad Danilo Bartulín, además de algunos GAP, bajan por las escaleras internas del palacio y se dirigen a recorrer los patios interiores de La Moneda para preparar la defensa de la sede de gobierno. Quien lidera el grupo es el propio Allende, el que premunido de un casco táctico y una Kaláshnikov regalada por Fidel Castro, recorre los patios interiores mientras los aviones Hawker Hunters de la Fuerza Aérea de Chile intensifican sus vuelos sobre la casa de gobierno, en lo que ya era un aviso de lo que sucedería horas después.

Mientras el Presidente Salvador Allende realiza este último recorrido al interior del palacio, una cámara fotográfica va registrando sus movimientos, detrás de ella, un enigmático fotógrafo que parece no temer por su vida y con la agudeza propia de quien sabe la importancia del momento y domina absolutamente el oficio, obtura su cámara una cantidad indeterminada de veces para dejar lo que más tarde se conocerá como las últimas imágenes del Presidente Salvador Allende. El registro se hace con una cámara de 35 milímetros y en película negativa en Blanco y Negro. De aquella secuencia, solo se conocen seis fotogramas. No se sabe si existen o existieron otras imágenes de esa mañana y todas las que hay estarían en manos del periódico más influyente del mundo: The New York Times.

El diario estadounidense se habría hecho de las imágenes semanas después del golpe de Estado y las publica por primera vez en su portada, el día 26 de enero de 1974 bajo la insólita rúbrica de "NN, The New York Times".

La historia es difusa, no existe una versión oficial, y las versiones que han circulado por ya casi 50 años, solo han acrecentado un misterioso mito que ha perdurado en el tiempo: ¿Quién es realmente el autor de esas fotografías?, ¿Por qué jamás se reveló su identidad por parte de las personas que estuvieron esa mañana junto al Presidente Allende?, ¿Por qué esas fotografías terminaron en manos del influyente periódico norteamericano y no en otro?, ¿Por qué razón el Presidente Allende se dejó fotografiar en el momento más difícil de su vida?. Lo anterior, corresponde a una secuencia de preguntas que han perseguido por muchos años al autor de esta investigación. Para cada una de ellas, una respuesta, muy personal y carente de argumentos tangibles para poder imponerlas, pero a medida que han pasado los años y se ha podido tomar conocimiento de algunos detalles nuevos, aquello se ha transformado en un imperativo histórico, llegar a una aproximación que permita dilucidar todas estas "casualidades" que no han permitido aclarar el rol de estas imágenes del momento más oscuro de la historia de Chile.

De la secuencia, una de ellas es la más conocida y premiada de la historia del fotoperiodismo chileno. En ella aparece Allende junto a Danilo Bartulín inmediatamente detrás del Presidente a su izquierda, a la derecha, el capitán de Carabineros José Muñoz y dos

miembros del GAP, quienes alistan sus armas en lo que parece una preparación para repeler un ataque que proviene desde lo alto. Ambos GAP en la fotografía, Felipe y Mauricio, aún permanecen en la lista de los detenidos y desaparecidos. En la imagen, se les ve asomándose por una puerta que a todas luces es un acceso que hasta hoy conecta el Patio de los Naranjos con la sala de prensa conocida como "La Copucha", además de una escalera que da al segundo piso del palacio de gobierno y al Ministerio del Interior. La periodista francesa Marie-Monique Robin, viajó hasta Cuba en el año 1998 para entrevistar a Bartulín, con la esperanza de que le revelara el nombre del autor de la fotografía, pero al igual que todas las personas que han podido ser consultadas en el tiempo y que estuvieron esa mañana junto al Presidente Allende, dijo no recordarlo. Bartulín, en el libro de Robin, "*Las Fotos del Siglo, 100 instantes históricos*" (1999), relata de esta manera aquel momento: "La foto se tomó inmediatamente después del discurso. Estábamos organizando la defensa mientras los cazas Hawker Hunter redoblaban su actividad. (...) Sabíamos que el Presidente no se rendiría" (p. 61).

Bartulín logra reconstruir ese momento con mucha precisión, pero sorprende que no pueda recordar quien estaba detrás de esa cámara "NN". La primera controversia emanada de esta fotografía, dice relación al día de su realización. Algunas versiones, que hasta hoy se mantienen, indican que la secuencia de fotografías que posee el Times de Nueva York no correspondería al día 11 de septiembre de 1973, sino, al 29 de junio del mismo año en el fallido intento golpista conocido como "*Tanquetazo o Tancazo*". De esta versión, se desprenden dos teorías. La primera de ellas surge desde la dictadura golpista liderada por Augusto Pinochet como una forma de desacreditar el documento histórico, y la segunda, la posibilidad de que un grupo de cercanos al propio Allende haya querido más tarde intentar evitar que se le viera como un guerrillero. En cualquier caso, la fotografía si corresponde al día 11 de septiembre de 1973 y aquello fácilmente se puede corroborar haciendo una comparación de las vestimentas que llevaba esa mañana Salvador Allende, en particular, el *sweater* blanco de cuello alto y el diseño de V en colores negro y gris, con la fotografía dónde se puede ver al Presidente fallecido sobre el sillón rojo en el Salón Independencia de la casa de gobierno. (Ver anexo n° 7).

La controversia suscitada por la autoría de la secuencia fotográfica pareció resolverse el 4 de febrero de 2007, cuando el periodista Camilo Taufic publica en *La Nación Domingo* un

artículo bajo el título *“La secreta historia del Chico Lagos”*. Casi un mes después del fallecimiento de Luis Orlando Lagos Vásquez en un hogar de ancianos de la capital, conocido como “el Chico Lagos” y quién fuera el jefe de fotografía de la Presidencia durante el gobierno del Presidente Salvador Allende. El periodista que escribe la crónica es un amigo personal de Lagos y deja entrever en su narración, que este le habría confidenciado ser el autor de la mítica fotografía:

Fue un secreto tan bien guardado, que en todos los homenajes rendidos en estos días al fallecido Luis Orlando Lagos Vásquez (familiares, prensa, colegas y amigos), nadie ha explicitado la hazaña realizada por este pequeño gigante de la fotografía chilena, que ha sido comparado con “clásicos mundiales”, como los reporteros gráficos que estuvieron en Iwo Jima, la caída de Berlín o la guerra de Irak.

El Chico Lagos retrató –con una cámara Leica– desde adentro el drama que se desencadenaría en La Moneda a primeras horas del 11-S-73. Registró así para la historia el último recorrido de Salvador Allende por las dependencias de palacio, rodeado de gaps y carabineros hasta ese momento leales, cuando ya los aviones golpistas sobrevolaban el centro de Santiago, eligiendo el trayecto posterior de sus bombas contra la sede del Gobierno. (Taufic, 2007, LND online).

En el artículo del periodista, se intenta explicar de qué manera el fotógrafo habría logrado sacar el rollo fotográfico que contenía la secuencia de imágenes del Presidente Allende, desde el palacio de gobierno que ya se encontraba asediado por los golpistas. Según el relato de Taufic, el “Chico Lagos” habría abandonado el palacio de gobierno a solicitud del propio Presidente y en compañía de las hijas de Allende en instantes en que los golpistas concedieron una tregua para que algunas personas pudieran abandonar el palacio antes del ataque final. El relato del periodista continua con la afirmación de que las fotografías, supuestamente de Lagos, habrían sido publicadas por el periódico neoyorquino unas semanas después del golpe de Estado. Lo anterior presenta un error, ya que la primera vez que se publicaron las imágenes fue el 26 de enero de 1974:

Llevaba oculto entre los pliegues más íntimos de su ropa el rollo con los negativos, -base de las imágenes que se harían célebres, dejándolo a él en un anonimato que duró décadas, y que recién termina con esta crónica. Las fotos del Chico Lagos se publicaron tres semanas más tarde en Estados Unidos, y empezaron a dar vueltas desde entonces por el mundo, en miles y miles de copias sin atribución de autor. La mayoría de las veces como testimonio del

último acto político de Salvador Allende, pero también como ejemplo de foto-reportaje en círculos profesionales y académicos. (Taufic, 2007, LND, online).

El sentido relato y revelación que realiza el periodista sobre la autoría de la última secuencia de imágenes, se basa en gran parte en los testimonios que aparecen publicados siete años antes en el libro de Marie-Monique Robin *"Las fotos del Siglo"* (1999), lo cual no se indica en la nota periodística. Llama también la atención las declaraciones realizadas el 9 de junio de 2013 por Luisa Lagos, hija del fotógrafo, quién en entrevista sostenida con el destacado fotógrafo chileno Jorge Aceituno en el programa radial *"Radioretratos"* emitida por la señal de *Radio Valentín Letelier* de la *Universidad de Valparaíso* (97.3 FM), sostuvo una versión distinta a la entregada por Taufic en relación a la manera en que el rollo fotográfico salió del palacio de Gobierno. En el registro de audio Luisa Lagos dice:

Allende decide quedarse en La Moneda, los reúne a todos y les dice: yo los necesito a todos vivos, no los quiero muertos. Déjenme aquí solo, que yo sabré como salir, de aquí me sacarán muerto, pero yo de aquí no voy a salir y no voy a renunciar tampoco. Entonces le pide a mi papá que se encargue de sus hijas, porque sus hijas también estaban, Beatriz e Isabel. Y ellos salen por Morandé 80. Y mi papá se devuelve y ve que viene Allende con el casco y una metralleta. Yo no sé si era la metralleta que Fidel le había regalado o no, eso no lo sé. Mi papá se para en frente de Morandé 80, ve cuando sale Allende y le saca la foto, la foto que ganó el World Press Photo, (...) mi papá sabía que lo iban a tomar preso. El estaba consciente que a él se lo iban a llevar y le entrega el negativo a un colega. Y nunca más se supo de ese negativo, o sea posteriormente supe por algunas investigaciones que hizo la World Press Photo, de que este señor había cobrado el premio y se había adjudicado esa fotografía, y que es mentira porque esa fotografía la hizo mi papá. (Lagos, 2013).

Lo anterior no solo se contrapone a la versión de Taufic que desembocó en la adjudicación por parte del World Press Photo al "Chico Lagos" en uno de los detalles inéditos sobre la manera en que la secuencia de fotografías habrían logrado salir de La Moneda, si no también, pone en entredicho el lugar donde se realizó el registro visual, ya que la secuencia muestra al gobernante en los patios interiores de la casa de gobierno y no en las afueras de este. Otro detalle de la publicación realizada por el periodista es sobre la publicación de un reportaje en un diario de la capital:

En 1998, el recuerdo del fotógrafo "anónimo" resucitó en un reportaje de un diario santiaguino, que publicó con grandes letras: "¿Está vivo 'David'?"

Periodistas franceses lo buscan en Chile para rendirle homenaje”. Pero Lagos no dio ninguna señal, ni siquiera en pleno Gobierno de la Concertación. (Taufic, 2007, LND, online).

Lo anterior, no fue un reportaje, sino, una nota inserta -pagada- en el diario vespertino *La Segunda* realizada por la periodista francesa Marie-Monique Robin, en un intento desesperado por tomar contacto con el NN autor de una de las 100 imágenes más importantes del siglo XX. Los antecedentes nuevos que aporta Taufic, son la aclaración que hace una de las hijas del fallecido fotógrafo sobre lo declarado por el periodista norteamericano Frank Manitzas en entrevista sostenida con Robin, donde lo describe físicamente de unos 40 años, pelo entrecano y un fino bigote. Ante lo anterior, Taufic relata lo siguiente:

Frank Manitzas, corresponsal de la cadena norteamericana de televisión CBS en Santiago en 1973-74, declaró en su momento que el autor de las fotos al interior de La Moneda, en la mañana del 11-S, “era un tal ‘David’, de unos 40 años, canoso y que usaba un fino bigote”. Orlando Lagos ya era canoso en esa época, pero tenía 60 años y según me declaró su hija, Julia Ester, que lo cuidó hasta sus últimos días, “nunca usó bigotes; ni finos ni gruesos”. (Taufic, 2007, LND, online). (Ver anexo 8).

Para el periodista chileno que publicó la “revelación” del verdadero autor de la fotografía en 2007, hubo una señal que hizo el propio “Chico” Lagos durante un homenaje recibido por sus pares y que según él sería la prueba de su autoría:

Cuando efectivamente lo homenajeó el Colegio de Periodistas, doce años antes, en 1986, y en plena dictadura, utilizando la tribuna de la Sala América de la Biblioteca Nacional, colmada de periodistas, estudiantes de periodismo y corresponsales extranjeros, el Chico Lagos insinuó la verdad de una tonelada que llevaba encima desde 1973. Nadie –salvo sus más íntimos– reparó en el guiño que contenían sus palabras, cuando expresó textualmente: “Lo más emocionante en mi vida profesional fue el día 11 de septiembre de 1973, cuando estando en La Moneda, el Presidente Salvador Allende me pidió que abandonara el Palacio de Gobierno, el que fue bombardeado cinco minutos más tarde”. (Taufic, 2007, LND, online).

Aquello que Taufic consideró un guiño realizado por Luis Orlando Lagos Vásquez, durante la ceremonia del Colegio de Periodistas de Chile, habría sido para él la confirmación de lo que por primera vez un medio de comunicación publicaba, en este caso, la identidad del autor anónimo de la famosa fotografía que en 1974 fue galardonada con el World Press Photo

como la mejor del año 1973. En aquel año, Dane Bath, editor de fotografía de The New York Times, recibió el premio de manos de la fundación neerlandesa que cada año organiza el mundialmente famoso concurso de fotoperiodismo, ya que ellos poseían los originales y la publicaron por primera vez en 1974 bajo la firma "NN, The New York Times".

Tras la nota publicada en La Nación Domingo, bajo firma del periodista y amigo de Luis Orlando Lagos, la fundación World Press Photo decidió un año después conceder en forma póstuma el premio a la familia del fotógrafo chileno como autor de la icónica última imagen del Presidente Salvador Allende. Pero el periódico norteamericano sigue firmando la fotografía en sus archivos como "NN", lo cual mantiene el enigma de la autoría. La fundación neerlandesa, en cambio, incluyó a Lagos en el listado oficial de ganadores y la aclaración del premio publicando su biografía al lado de la fotografía:

Luis Orlando Lagos Vázquez (1913-2007), also known as 'Chico' Lagos, was a Chilean photojournalist. In 1970, he became an official staff photographer at Chile's presidential palace La Moneda. He also covered President Salvador Allende's political campaigns. During the 1973 military coup, in which Allende died, Lagos escaped the palace under attack together with Allende's daughters Beatriz and Isabel. Anonymously, he was awarded the World Press Photo of the Year award in 1974. Dane Bath, picture editor of The New York Times, that had submitted the image, received his award in his place. It was not until after Lagos' death in 2007, that the Chilean newspaper La Nación revealed his identity as the maker of the photo showing Salvador Allende moments before his death. (...) Luis Orlando Lagos Vázquez (1913-2007), también conocido como 'Chico' Lagos, fue un fotoperiodista chileno. En 1970, se convirtió en fotógrafo oficial del palacio presidencial de Chile, La Moneda. También cubrió las campañas políticas del presidente Salvador Allende. Durante el golpe militar de 1973, en el que murió Allende, Lagos escapó del palacio atacado junto a las hijas de Allende, Beatriz e Isabel. De forma anónima, recibió el premio World Press Photo of the Year en 1974. Dane Bath, editor de fotografía de The New York Times, que había presentado la imagen al concurso, recibió el premio en su lugar. No fue sino hasta después de la muerte de Lagos en 2007, que el diario chileno La Nación reveló su identidad como autor de la foto que muestra a Salvador Allende momentos antes de su muerte. (World Press Photo, sitio oficial).

No existen antecedentes que muestren que la fundación haya realizado algún tipo de investigación para contrarrestar los antecedentes divulgados por el periodista chileno Camilo Taufic. Tampoco algún antecedente de que el periódico norteamericano, poseedor del premio y las fotografías originales, haya admitido la autoría atribuida por la organización del concurso mundial de fotoperiodismo al "Chico" Lagos.

Años más tarde, el 26 de junio de 2012, el enigma que parecía resuelto con la nota de Taufic y la declaración del World Press Photo, sobre la autoría, vuelve a aparecer. Nuevamente, una publicación, esta vez realizada por el periodista Hermes H. Benítez desde Canadá y en el sitio *piensachile.com*, expone nuevos antecedentes que ponen en entredicho la versión publicada en 2007 por La Nación Domingo. En esta oportunidad, el periodista ofrece un completo relato entregado por la familia del cabo segundo de la Fuerza Aérea de Chile, Leopoldo Víctor Vargas, quién era especialista en fotografía aérea y que fue destinado al palacio de gobierno en 1964 por sus conocimientos fotográficos, como uno de los integrantes del grupo de fotógrafos presidenciales, cargo que ejerció hasta el 11 de septiembre de 1973. La reconstrucción de los hechos expuestos por Benítez, fue realizada gracias al relato de sus hijos Polo, Marcos y Alex, el que comienza de la siguiente forma:

La mañana del Golpe, luego de salir de su casa del centro de Maipú, Leopoldo Vargas, como de costumbre, se dirigió al paradero del bus que lo llevaría a su trabajo en el palacio de La Moneda, pero muy pronto se dio cuenta que la locomoción colectiva se encontraba prácticamente suspendida.

Leopoldo era entonces suboficial, Sargento Segundo, de la Fuerza Aérea de Chile (FACH), especializado en fotografía aérea, asignado a la Subsecretaría de Aviación, en el Ministerio de Defensa, pero había sido destinado por sus superiores para que trabajara, no en uniforme sino que vestido de civil, de traje y corbata, como fotógrafo de la Presidencia, en La Moneda, llegando a desempeñarse en dicha tarea durante dos meses bajo el mandato del Presidente Jorge Alessandri Rodríguez (1958-1964), el período completo del Presidente Eduardo Frei Montalva (1964-1970), y los tres años del Presidente Salvador Allende Gossens (1970-1973). (Benítez, 2012, Piensa Chile).

El cabo segundo Segundo Vargas, era un personaje conocido para la policía uniformada debido a su trabajo, de tantos años, en el palacio de gobierno. Esa mañana, al aproximarse a La Moneda y mientras las tanquetas de Carabineros rodeaban el lugar, algunos de los oficiales que iban a bordo le saludaron a lo lejos y no le impidieron acercarse a las imponentes puertas de madera que se encontraban ya cerradas. Vargas al golpear la puerta fue recibido por un oficial de Carabineros de la guardia de palacio quien sorprendido por la presencia de fotógrafo le preguntó que hacía ahí. La respuesta de Vargas, según su familia:

Le abre el teniente Pérez, de la Guardia de Palacio quien, sorprendido de verlo ahí, le pregunta con total familiaridad: ¿Qué estás haciendo aquí, Guatón? ¿Acaso no sabes lo que está pasando? A lo que el fotógrafo responde en forma igualmente

coloquial: “Vengo a trabajar, poh”. Al ingresar al Palacio lo primero que ve es una ametralladora punto 30, emplazada sobre el suelo y apuntando hacia la entrada, con sus tiras de balas esparcidas en rededor. (Benítez, 2012, Piensa Chile).

Ya al interior del palacio de gobierno, el cabo segundo se dirige a la Oficina de Informaciones y Radiodifusión de la Presidencia (OIR), lugar donde se encontraba el departamento de fotografía de la Presidencia. Vargas siempre era el primero en llegar cada mañana, por lo que no le llamo la atención no encontrar a nadie en aquel lugar. Según el relato, a los poco minutos de haber llegado, sonó el teléfono de su oficina y se le informó que el Presidente Allende solicitaba se apersonara un fotógrafo en su gabinete, hasta donde concurrió llevando su cámara Canon de 35 milímetros. Según el relato de sus hijos, Vargas llegó hasta la oficina de los edecanes presidenciales, dónde al entrar se encontró al Presidente Allende con un casco y un fusil colgado al hombro mientras hablaba por teléfono presumiblemente con el Vicealmirante Patricio Carvajal Prado, Vargas tomó su cámara y la obturó para conseguir la primera foto de esa mañana. El hijo homónimo del fotógrafo Leopoldo, recuerda aquel momento: “Hagan lo que quieran, chuchas de su madre. Luego de lo cual procedió a colgar violentamente el auricular.”(Vargas, 2012, Piensa Chile). Posteriormente, la familia de Vargas comenta que Allende miró a su padre y le dirigió las siguientes palabras: “Compañero, en vez de andar con una cámara fotográfica, mejor debiera andar con una ametralladora” (Vargas, 2012, Piensa Chile). El relato de la familia continua con varios detalles que se repiten en los testimonios entregados por el médico y jefe de seguridad presidencial Camilo Bartulín, que indican que luego del último discurso realizado por medio de Radio Magallanes, todos bajan desde las dependencias del segundo piso para realizar una visita inspectiva en preparación para la defensa del palacio de gobierno. Durante aquel recorrido, el fotógrafo habría tomado varias imágenes de la inspección liderada por el gobernante recordando incluso un detalle que el cabo segundo jamás olvidó:

Cuando el presidente Allende bajó al primer piso, acompañado por toda su comitiva, aparentemente tuvo la intención de salir armado por la puerta de calle Moneda, ante lo cual los miembros de su guardia personal le dijeron que él nunca saldría vivo de tal intento. (Vargas, 2012, Piensa Chile).

Ese, habría sido el último de los momentos de la secuencia realizada por el fotógrafo aquella mañana. Vargas, consciente del peligro que corría en el lugar, se retiró rápidamente en

dirección a su oficina al interior de La Moneda. Al llegar -según el relato de los hijos- se encontró con el laboratorista y colega Juan Quiroz a quién le entregó su cámara y le pidió que rebobinara el rollo y que este se lo entregara posteriormente en Amunategui 21, lugar donde estos y varios otros fotógrafos compartían una oficina desde donde comercializaban y realizaban trabajos como freelance para distintos medios de comunicación chilenos y extranjeros. Quiroz solo sabía que el autor de las fotografías contenidas en aquel carrete en Blanco y Negro, era el cabo segundo Leopoldo Víctor Vargas. Pero desconocía absolutamente lo que contenía aquel film.

A esas alturas de la mañana, Vargas notó que la guardia de Carabineros que custodiaba los accesos al palacio de gobierno se habían retirado y vio la pequeña puerta empotrada al gran pórtico de calle Moneda entre abierta. Vargas no lo pensó y salió levantando en una mano su TIFA (tarjeta de identificación Fuerzas Armadas), encontrándose de frente con un tanque Sherman del Ejército que dirigía su cañón en dirección al despacho Presidencial. Corrió hacia la esquina de Morandé con Moneda, donde vio a un grupo de periodistas parapetados en un pequeño quiosco que estaba fuera de la oficina de Correos de Chile. Los reporteros, al verle salir del palacio, le gritaron preguntando que estaba sucediendo al interior del palacio, pero Vargas no se detuvo y siguió su carrera para salir de aquel lugar. Vargas logra cruzar la Alameda y cruza el umbral de la puerta del Ministerio de Defensa, donde se encuentra con el coronel Eduardo Fonet, quien muchos años atrás había sido su profesor en la Escuela de Especialidades de la Fuerza Aérea. Le instruyen hacerse cargo de responder llamadas telefónicas. El cabo segundo, aprovechando esa oportunidad, le pide permiso al coronel Fonet para realizar una llamada a su esposa Erika Caroca. Fonet accede, pero le advierte que todos los teléfonos están siendo intervenidos, por lo que la conversación debía remitirse absolutamente a lo familiar.

El 16 de septiembre, según el relato de los hijos del cabo segundo Leopoldo Víctor Vargas, éste acudió a la oficina de Amunategui 21 donde recuperó los negativos realizados la mañana del 11 de septiembre. El fotógrafo sabía que el material comprometía seriamente su seguridad, razón por la cual decidió ocultarlos en su casa en Maipú. Posteriormente y en absoluta soledad, Vargas ampliará las fotos de aquella icónica secuencia en un cuarto oscuro. Realiza copias de 20×25 centímetros y otras de 13×18 centímetros. Tiempo después, se

reencontró con Enrique Mella, conocido dirigente de la Unión de Reporteros Gráficos y Camarógrafos de Chile, quien también trabajaba en la presidencia pero como camarógrafo, y a quien le confidenció que tenía la última serie de fotografías realizadas al Presidente y que quería venderlas. Enrique Mella, amigo de confianza de Vargas, era un profesional muy respetado y conocido en el medio, por lo que también gozaba de una buena red de contactos. A los pocos días, Mella conseguiría una reunión para que Vargas pudiera vender sus fotografías, según el relato del periodista Hermes Benítez recogido del testimonio de los hijos del fotógrafo. Vargas llegó hasta una casa ubicada en el sector alto de la capital chilena, donde se habría encontrado con el corresponsal del The New York Times en Chile, Jonathan Kandell, a quien en el living de una casa, según consta en el relato familiar, le habría exhibido las fotografías del Presidente Allende. El norteamericano corresponsal de la CBS News, Frank Manitzas, quien aparece en el relato recogido por la periodista e investigadora Marie-Monique Robin (1999), habría sido el intermediario entre Vargas y Kandell, quien dentro de las exigencias para aquella reunión, requirió la presencia del autor de esas imágenes.

En la nota de Benítez, los hijos reconocen que en el acto de entrega de las fotografías y sus originales, su padre recibió USD\$3,000, como también el comentario del representante del influyente periódico norteamericano, quien le dijo a Leopoldo Víctor Vargas que esas fotografías le harían acreedor de un premio internacional. Después de aquello, se dieron la mano y Vargas jamás volvió a verlo ni a saber de él. Sus hijos aseguran que su padre jamás firmó ningún documento ni contrato exigiendo que no se revelara su nombre. En aquella reunión, Vargas entregó los negativos y las copias en formato 20x25cm, pero conservó consigo las pequeñas de 13x18, que hasta hoy conserva su hijo Marcos Vargas en la ciudad de Nueva York, su actual residencia.

Después del golpe de Estado, Vargas retomó sus funciones en el edificio Diego Portales, donde particularmente se le encomendó trabajar como fotógrafo del General Gustavo Leigh, para luego de un tiempo solicitar su traslado a su unidad original: el Servicio Aéreo Fotogramétrico (SAF) en el aeropuerto de Los Cerrillos y el cual le fue concedido. Vargas terminaría su carrera militar en ese lugar.

La familia del ex cabo segundo de la Fuerza Aérea, siempre contó con toda la información de las fotografías realizadas por su padre, conociendo que en algún momento había sido premiada, pero desconociendo absolutamente las dimensiones mundiales de dicho reconocimiento. Solo en el año 2007, tras enterarse que el periodista Camilo Taufic había escrito en La Nación Domingo atribuyendo la autoría de aquellas fotos al jefe de Vargas en La Moneda: Orlando Lagos, decidieron romper el silencio recabando una abundante cantidad de antecedentes que sitúan muy probablemente al ex fotógrafo de la FACH como verdadero autor de la icónica fotografía. Desde entonces, han desplegado una serie de esfuerzos para corregir aquello que dicen:

¿Por qué hemos decidido romper el silencio ahora y no antes? El día sábado 16 de junio de 2007, los hijos de Leopoldo Vargas nos enteramos de que la autoría de aquellas fotografías había sido atribuida a otra persona, según el artículo titulado “Ex fotógrafo de Allende recibió homenaje póstumo por imagen de 1973”, publicado en la versión online del periódico chileno La Tercera (SIC). Ello nos motivó a reunir y organizar la información sobre la que se basa este relato, y poder así revelar públicamente, por primera vez, la verdad de esta historia personal, y familiar, de manera de corregir la versión errónea que se ha difundido acerca de este detalle de un momento tan importante de la historia reciente de Chile. (Vargas, 2012, Piensa Chile).

El 17 de junio de 2007, los tres hermanos Vargas Caroca se reunieron y consiguieron la aprobación familiar para romper el gran secreto. Después de 34 años de anonimato, que mantuvieron por la propia seguridad de su padre quién no solo, según afirman, era el verdadero autor de la serie de fotografías, sino, oficial activo de las FFAA en aquel tiempo, acordaron hacer pública la historia de su padre Leopoldo, quien, para el Golpe de estado, tenía 39 años de edad y usaba un delgado bigote. (Ver anexo n° 8).

Después de la publicación realizada en el portal Piensa Chile por el periodista Hermes H. Benítez, nadie ha desacreditado esta segunda versión en la que con un conjunto de antecedentes y detalles se sitúa al ex cabo segundo en el Palacio de Gobierno de La Moneda aquel 11 de septiembre de 1973, pero pese a ello, los hijos del fallecido fotógrafo no han conseguido si quiera la revisión, por parte de la fundación World Press Photo, de todos los documentos y antecedentes que poseen para corregir lo que ellos catalogan como un tremendo error histórico.

2.2.2 ¿Está vivo David?

Enero de 1998, un particular aviso o inserción -pagada- aparece publicada en el diario vespertino chileno *La Segunda*, con el título "¿Está vivo David?". Unos periodistas franceses le buscan para rendirle homenaje con algunos detalles de las fotografías publicadas en 1974 por The New York Times, y los contactos para que el autor de la última fotografía del Presidente Salvador Allende tomará comunicación con la autora de la publicación. Nadie respondió al anuncio.

La autora de este singular llamado, que pretendía de una vez dar con la identidad y el paradero del autor de la secuencia fotográfica, fue la prestigiosa periodista e investigadora francesa Marie-Monique Robin, quien preparaba la publicación del que será más tarde un exitoso ensayo periodístico llamado "*Las fotos del siglo, 100 instantes históricos*" (1999), en donde ha seleccionado 100 fotografías icónicas de la historia del siglo XX, que luego de una extensa investigación de tres años llevada a cabo por la periodista, ésta escudriña sobre cada una de las fotografías seleccionadas, el contexto histórico en el que se enmarcan, los relatos de los protagonistas y autores de las imágenes, y de cómo éstas cambiaron sus vidas y también en la forma que impactaron al mundo. Entre las icónicas 100 imágenes seleccionadas por Robin, se encuentra una de las fotografías publicadas por el New York Times, como una de las más importantes del siglo. Para su autora:

La idea era contar la historia del siglo XX, a través de la de sus fotos más representativas, entrevistándose con sus personajes y autores en todos los rincones del mundo. Un formidable viaje en el tiempo y en el espacio tras las huellas de la memoria, íntima o colectiva. (Robin, 1999, introducción).

La investigación de Robin no consigue dar con el paradero de "David", teniendo como máxima aproximación una declaración en entrevista sostenida con el periodista norteamericano Frank Manitzas, quien en 1973 trabajaba como corresponsal en Santiago para el canal de noticias CBS News y quién habría actuado como intermediario entre el supuesto autor y The New York Times. Según el periodista norteamericano, aproximadamente tres semanas después del golpe de Estado recibió la llamada de un hombre que se identificó como David para decirle que poseía las últimas fotografías del Presidente Allende con vida. Manitzas rápidamente se

interesó en ver el material y concertó una reunión hasta la que llegó el misterioso personaje quién solo se identificó como "David". El corresponsal extranjero relata en el libro de Robin aquel momento de la siguiente forma:

(...)Tengo las últimas fotos del Presidente Allende con vida. ¿Puede ayudarme a venderlas?. El periodista continúa recordando aquel momento... era tres semanas después del golpe y comprendí que necesitaba dinero para abandonar el país. Por supuesto accedí a su petición: la represión era de una brutalidad inaudita. (Manitzas, 1999, p. 61).

Frank Manitzas lo describe según su apariencia de unos 40 años, cabellos entrecanos y bigote fino. Al encuentro, "David" llegó con seis fotografías en formato 35 milímetros. Presumiblemente, no llevaba consigo los negativos originales sino copias realizadas para enseñar lo que poseía. Después de verlas, el corresponsal norteamericano relata que una de ellas lo conmovió profundamente por su "intensidad histórica". Los pocos antecedentes recabados sobre quien verdaderamente era esa persona, indican que probablemente quién contactó a Manitzas no se llamaba David y quizás tampoco se trataba del verdadero autor de las imágenes, sino que se trataba de un intermediario, pues hasta donde se ha logrado reconstruir la información de cómo llegaron a manos del influyente periódico norteamericano, no fue el propio Manitzas quien cerró algún acuerdo con el autor de la secuencia fotográfica, ni tuvo en su poder los archivos originales que hasta hoy, a casi 50 años del golpe de estado, se encuentran en las oficinas del periódico más influyente del mundo en la ciudad de Nueva York, Estados Unidos.

El corresponsal de CBS News, luego de su encuentro con "David", se comunicó con The New York Times para avisarles del material de alto valor periodístico que había podido ver, y luego, según relata en el libro *"Las fotos del siglo"* (1999), se habría concretado una operación en la que una de las exigencias del autor habría sido no revelar su verdadero nombre por un tema de seguridad. En el libro *"Las 100 fotos del Siglo"* de la periodista e investigadora francesa Marie-Monique Robin, Manitzas declara, que intentó en vano obtener, tiempo después, en el propio periódico el verdadero nombre del autor anónimo sindicado por la publicación norteamericana como "N.N", ya que al preguntarles directamente, a quienes había ayudado a hacer el nexo para la obtención de los registros, le fue negado por el periódico norteamericano,

argumentando una supuesta cláusula legal firmada con el autor de las imágenes, que les exigía mantenerlo como "N.N.". Según el relato de Manitzas: "El New York Times se niega a darme su nombre, a causa de una cláusula en el contrato", pues para el norteamericano, "Tal vez David tiene miedo que se repitan los sucesos de 1973". (Manitzas, 1999, p. 61).

El libro de Marie-Monique Robin se transformó en un aclamado documento de gran valor periodístico e histórico, llegando a vender más de 600,000 copias en todo el mundo.

2.3 Repercusiones históricas de la Fotografía

Para enero de 1974, la figura del dictador Augusto Pinochet liderando la junta golpista, ya se había instalado en el mundo, retratado en blanco y negro por el fotógrafo neerlandés Chas Gerretsen a solo días del golpe de Estado, en el primer *Te Deum* del gobierno de facto y realizado excepcionalmente en la iglesia de la *Gratitud Nacional* de calle Cumming, el 19 de septiembre de 1973. La imagen lo muestra de lentes oscuros, brazos cruzados y apretando los labios en lo que, hasta hoy, se considera como la imagen símbolo del dictador universal. Para el relato visual del fin de la democracia chilena, la referencia era unilateral, imponente y definitiva. Todo aquello cambió, cuando el periódico más influyente del mundo, *The New York Times*, publicó en su primera página y a cuatro meses de la caída del gobierno democrático, dos imágenes que daban cuenta de los últimos momentos del Presidente Salvador Allende en el palacio de La Moneda. Las fotografías vienen a confirmar el relato a una voz que hasta entonces parecía solo un mito, el gobernante chileno había defendido el mandato constitucional tal y como el propio Allende lo había prometido en su histórica última alocución realizada a través de radio Magallanes.

Rápidamente se intentó poner en duda la correspondencia del documento fotográfico publicado por *The New York Times*, proponiendo la idea que hasta hoy algunos mantienen, sobre el día del registro fotográfico firmado por el influyente medio norteamericano como "NN, The New York Times", intentando alejarlo del día definitivo y situándolo meses antes del golpe en el recordado *Tanquetazo o Tancazo*.

En este punto, nos centramos en discutir las repercusiones históricas que esta fotografía ha dejado a su paso. Desde los premios hasta algunas razonables dudas sobre su contexto.

2.3.1 Reconocimientos Mundiales: Premios

Considerado como el medio periodístico más influyente del mundo, *The New York Times* es también el medio de comunicación con más galardones en la historia, con 127 premios *Pulitzer* en distintas categorías. En fotografía, cuenta con dos galardones a la imagen del año en el concurso más prestigioso del fotoperiodismo mundial: el *World Press Photo of the Year*. Una de ellas, en el año 1974, por la fotografía del depuesto presidente chileno Salvador Allende Gossens momentos antes de fallecer en medio del golpe de Estado de 1973. Sin embargo, la fotografía realizada en Chile no tiene autor, pues *The New York Times*, desde su publicación, la ha sindicado bajo la firma de autor "NN".

La prestigiosa fundación neerlandesa ha entregado el premio más importante del fotoperiodismo mundial desde 1955 y la imagen del presidente chileno es la única en la historia que se ha entregado bajo autor desconocido y con derechos de propiedad asociados al prestigioso periódico neoyorquino. Pero, ¿Cómo es posible que la principal institución a nivel mundial relacionada al fotoperiodismo haya otorgado el galardón más importante a un periódico sin exigir la identidad de su autor?. El caso es único, y la única fotografía chilena ganadora de un *World Press Photo* del año, cayó en manos de un periódico norteamericano bajo rubrica de autor "NN".

En el año 1974, Dane Bath, editor de fotografía de *The New York Times*, recibió el premio de manos de la fundación neerlandesa, y la explicación a lo largo del tiempo, siempre ha sido que existiría un contrato firmado entre el autor anónimo y el periódico norteamericano para mantener su nombre de esa manera. En el año 2007, los directivos de la fundación que otorga los galardones, fue alertada desde Chile sobre la publicación de una nota periodística realizada por el periodista Camilo Taufic en *La Nación Domingo* el domingo 4 de Febrero del 2007 en artículo bajo el título "*La secreta historia del Chico Lagos, autor de las últimas fotos de Allende*", donde aseguraba, sin mayores antecedentes concretos más allá de una

“confidencia” que le habría hecho el propio Orlando Lagos sobre que la histórica imagen del presidente, que él sería el autor. El *World Press Photo*, sin lograr la confirmación por parte del *The New York Times* y sin realizar investigación alguna, decide otorgarle la autoría en todas sus plataformas y publicaciones al “chico” Lagos, quien había fallecido semanas antes de la publicación de Taufic. El 15 de junio de 2007, en una modesta ceremonia efectuada en instalaciones de la escuela de periodismo de la Universidad de Chile, Emily Kerckhoff, representante de la organización mundial, entrego un diploma a la familia del ex jefe de fotografía de la presidencia.

Años más tarde, una segunda publicación realizada por Hermes Benítez desde Canadá, nuevamente pone en duda la autoría de la foto con una serie de antecedentes absolutamente nuevos que posicionan, esa mañana de septiembre de 1973, al sargento segundo de la Fuerza Aérea de Chile, Leopoldo Victor Vargas, detrás de la cámara que registró la serie de seis fotografías que terminaron en manos del periódico norteamericano. La familia del también fotógrafo de la presidencia y autor en otras fotografías del retrato oficial del Presidente Allende, ha intentado en innumerables oportunidades conseguir la rectificación del premio por parte de la fundación neerlandesa y del periódico neoyorquino, sin resultados hasta el día de hoy.

La fotografía ganadora del *World Press Photo* del año 1974, también fue seleccionada por la prestigiosa revista *TIME* en el año 2016, como una de las imágenes del libro “*Las 100 fotografías más influyentes de la historia*”, donde un equipo compuesto por expertos de diversas áreas, como historiadores, fotógrafos profesionales y editores, realizaron la selección de entre miles de imágenes considerando su valor histórico y social para la humanidad. La fotografía publicada por en el libro de *TIME* aparece firmada como “*Luis Orlando Lagos, The New York Times*”; basándose en la información que oficialmente tiene publicada en su web la fundación neerlandesa *World Press Photo*.

La fotografía, considerada por muchos como la última del presidente con vida, ha sido reproducida millones de veces en publicaciones de todo tipo y siendo usada como una de las principales referencias visuales de Allende aquel día, entre otras cosas, porque no existen registros fílmicos, salvo la espontánea aparición por uno de los balcones del ala presidencial

minutos después de que Carabineros de Chile se habían retirado de la Plaza de la Constitución, dejando de esta forma libre el paso a las fuerzas golpistas.

Entre las publicaciones más importantes que ha recogido este documento histórico, se encuentran: *"Photos That Changed the World"* (2016) (Fotos Que Cambiaron al Mundo), editado por Peter Stephan, *Prestel Publishing*, Munich, London; también los documentales: *"Looking for an Icon"* (2005), dirigido por Hans Pool y Maaik Krijgsman; *"La última decisión de Salvador Allende"* (2012), de Patricio Henríquez; y *"Salvador Allende"*(2006), del reconocido cineasta Patricio Guzmán. Este último trabajo fue galardonado en el Festival de Cannes del año 2006.

Junto a todo lo anterior, la fotografía fue incluida y ampliamente investigada por la afamada periodista francesa Marie-Monique Robin para su exitoso proyecto *"Les Cent Photos du Siecle"* (1999) (Las 100 fotos del Siglo), Editions du Chene, Paris, que alcanzó a vender más de 600,000 ejemplares traducidos a varios idiomas. El trabajo de Robin fue desarrollado durante tres años, en los que la periodista e investigadora viajó por el mundo entrevistando a los autores de las fotografías seleccionadas, a los personajes que aparecen en las fotografías y a cientos de personas que podían aportar a los relatos que cuidadosamente acompañan a cada una de las cien fotografías, para contar el contexto histórico, sus repercusiones y los testimonios de sus protagonistas. La fotografía de Allende llevó a la investigadora, en un intento desesperado por conseguir identificar a su autor "NN", a publicar un aviso inserto en el diario vespertino *La Segunda*, titulado: "¿Está vivo David?" (1999). Aquel nombre o seudónimo, fue la única pista que consiguió la autora de la exitosa publicación, recogida del testimonio del corresponsal norteamericano Frank Manitzas, entrevistado por Robin, quien semanas después del golpe de Estado se reunió, según su testimonio, con una persona de unos 40 años, pelo entrecano y bigote fino, que le mostró la secuencia de seis fotografías en blanco y negro que posteriormente llegaron a manos del influyente periódico norteamericano *The New York Times*. Manitzas, relata -en la entrevista realizada por la francesa- que el personaje con el que se reunió solo se identificó como "David". Marie-Monique Robin viajó también a La Habana para entrevistarse con Danilo Bartulín, jefe de seguridad y médico del presidente Allende -quién aparece en la mítica foto a

la izquierda del Presidente- pero el médico solo pudo recordar el contexto y momento de la imagen, más no a quién estaba detrás de esa cámara.

Hasta hoy, la investigación realizada por Robin es la más seria que se haya realizado con la intención de dilucidar el nombre del verdadero autor, y el resultado de lo anterior, publicado en el libro *“Las 100 fotos del siglo,”* es en gran parte lo que utilizó Camilo Taufic, periodista y amigo del jefe de fotografía de la presidencia Luis Orlando “Chico” Lagos, en su publicación en La Nación Domingo ocho años después, un domingo 4 de Febrero de 2007, generando el rápido reconocimiento oficial de la fundación neerlandesa *World Press Photo*.

2.3.2 Dudas sobre el contexto y día de la foto

Numerosas son las versiones que han perdurado en el tiempo sobre la fotografía publicada en la tapa del diario *The New York Times* el 26 de enero de 1974, dónde se ve al depuesto presidente de Chile, Salvador Allende, usando un casco y cargando una ametralladora, rodeado por algunos de los miembros más cercanos del GAP y sus asesores. Una de las versiones más insistentes, es que no se trataría de una fotografía del día del golpe de Estado perpetrado el 11 de septiembre de 1973, sino, de una imagen captada el 29 de junio de ese mismo año, en medio del intento golpista caratulado en los libros de historia como “Tanquetazo o Tancazo”. La versión no solo ha sido empujada y sostenida en el tiempo por los partidarios del régimen de facto, sino, en algunos casos, también por algunos sectores cercanos al propio Allende. Pero, ¿cuáles serían las intenciones de ambas fuentes para esta versión?

Para quienes promovieron y apoyaron el golpe de Estado en contra del Presidente democrático Salvador Allende Gossens, la imagen del Mandatario liderando la defensa del poder constitucional en el palacio de gobierno, debilitaba el relato que se intentaba imponer del suicida cobarde. Peor aún para sus intereses, lo mostraba no solo haciendo frente en primera persona a las fuerzas armadas que lideraban el golpe, sino que también aquella imagen le representaba sin temor y arrojado absolutamente al cumplimiento de la lealtad que había jurado al pueblo.

Por otra parte, y varios años después de conocida esta imagen, algunos sectores cercanos al propio Allende, también han intentado conducir el relato representado en esa imagen a la intentona golpista ejecutada en vano el 29 de junio de 1973. Las razones de aquello, aunque difusas aún, corresponderían a la premisa de que Allende propugnaba una “vía pacífica al socialismo”, no violenta, y la imagen de alguna manera lo representaría como un guerrillero.

Los hechos acontecidos el viernes 29 de junio de 1973, según varios relatos de la época sindicados bajo el rótulo de “tanquetazo o tancazo”, dan cuenta del fallido golpe liderado por un grupo cercano a ochenta soldados del Regimiento Blindados N° 2 de Santiago, y liderados por el teniente coronel Roberto Souper, quienes condujeron una columna de 16 vehículos armados, entre los cuales figuraron seis tanques M41 *Walker Bulldog* avanzando desde el sur por avenida Santa Rosa, hasta lograr cercar las inmediaciones del palacio de gobierno y el Ministerio de Defensa Nacional, iniciando la escalada armada a eso de las 09:05am. En la sublevación armada perdieron la vida 22 personas -civiles y militares-, entre los que se cuentan el camarógrafo argentino Leonardo Henrichsen, quien filmó su propia muerte.³

El Presidente Allende fue informado de la sublevación militar a eso de las 8:55am, según él mismo manifestó horas más tarde desde uno de los balcones del palacio de La Moneda en dirección a la explanada situada a un costado de la Alameda Bernardo O’Higgins, mientras era rodeado de una multitud de partidarios, principalmente trabajadores que llegaron a respaldarlo. Las palabras de Allende, cuando ya la insurrección había sido aplacada, fueron las siguientes:

A las 08:55 de la mañana, fui llamado por el Subsecretario del Interior, compañero Daniel Vergara. Quien me dijo una sola frase que lo revelaba todo: Compañero Presidente, tenemos tanques aquí frente a La Moneda. Están disparando. Sepa Presidente, que todos los que estamos aquí sabremos cumplir con nuestro deber. (Allende, 1973 en Youtube).

Las declaraciones de Allende después del fallido golpe, no lo sitúan en el palacio de gobierno, pues quienes defienden La Moneda son sus colaboradores más cercanos y las fuerzas

³ Las imágenes dónde se aprecia al camarógrafo argentino Leonardo Henrichsen filmando su propia muerte, están contenidas en el documental del cineasta chileno Patricio Guzmán bajo el título “*La batalla de Chile, la lucha de un pueblo sin armas*”. El documental constituido por una trilogía de películas, relata los eventos ocurridos en Chile entre 1972 y septiembre de 1973.

leales. El presidente, aquella mañana se había dirigido al país por medio de varias alocuciones radiales, instando a los trabajadores a defender el gobierno tomando control de las fábricas y activando los cordones industriales de la capital:

Llamo al Pueblo para que tome las industrias, pero no para ser victimizados. Que el Pueblo salga a la calle pero no para ser ametrallado. Que lo hagan con prudencia con cuanto elemento tengan en sus manos. Si llega la hora, armas tendrá el Pueblo. (Allende, 1973, Youtube).

El llamado del gobernante surte efecto y los trabajadores organizados toman control de la periferia de la ciudad, comenzando así la caída del intento golpista. El general Carlos Prats, a cargo de las fuerzas militares leales al gobierno, consigue el repliegue de los golpistas con la ayuda del general Augusto Pinochet, quien entonces llegó liderando las fuerzas afines al gobierno de Allende, comandando el Regimiento de Infantería n°1. Aquella mañana, el general Carlos Prats cruzó el palacio de La Moneda para encontrarse del otro lado en un abrazo con Augusto Pinochet. El golpe de Estado había fracasado y a eso de las 12:00pm del 29 de junio de 1973, el Presidente Salvador Allende arribaba a La Moneda siendo esperado por el General Prats. El Mandatario venía de la Dirección General de Carabineros, desde donde había seguido todos los acontecimientos de aquella mañana. Horas más tarde, el Presidente se dirige al país desde La Moneda en medio de una multitud de partidarios que llegaron a celebrar el fracaso golpista.

Las referencias visuales de ese acto en el palacio de Gobierno, horas después del hecho, dan cuenta de que las vestimentas de Allende aquel día, no coinciden con las que se le ve vistiendo en la fotografía publicada por el periódico norteamericano, atribuida al 11 de septiembre de 1973. Lo anterior, como ha sido descrito, es fácilmente corroborable en la comparación de los registros fotográficos que se encuentran en *Google* bajo la búsqueda de las palabras "Allende suicidio", donde se puede ver claramente al Presidente vistiendo el mismo *sweater* que lleva en la foto de su recorrido, preparándose para la defensa del palacio de Gobierno.

CAPÍTULO III:

Las incógnitas de la autoría de la última fotografía de Allende con vida: La importancia en la construcción de memoria histórica

3.1 ¿Por qué hasta hoy el autor es un NN?

A casi 50 años de los trágicos sucesos acontecidos la mañana del 11 de septiembre de 1973, la fotografía del Presidente Allende liderando la defensa del palacio de gobierno permanece intacta en la memoria colectiva de los chilenos y del mundo entero. Su inclusión en los anales iconográficos de la historia universal, ha quedado sentenciada por la violencia desatada en contra de la democracia chilena y por la arrojada determinación del Presidente Salvador Allende de hacer cumplir hasta el final, como prometió: "(...) ante estos hechos, solo me cabe decirle a los trabajadores: ¡Yo no voy a renunciar"! Colocado en un tránsito histórico, pagaré con mi vida la lealtad del pueblo" (1973, último discurso, youtube).

Esa mañana, el gobernante se permitió acompañar por una cámara que produciría al menos seis imágenes fijas que darían cuenta del dramático momento, y que lo perpetuaría en su propia determinación de terminar su periodo como presidente luchando hasta el final. Aquella cámara sin nombre, estaba ahí porque cumplía un objetivo mayor, mucho más importante que el de obtener cualquier premio: Contribuir a la construcción de la memoria histórica.

En este punto se analizarán las posibles razones por las cuales el autor pudo haber permanecido hasta hoy como un NN, y las implicancias más allá del desconocido autor que pudo haber tenido la génesis que permitió la existencia del documento visual.

3.1.1 Primera hipótesis

A lo largo del tiempo, se han construido una serie de hipótesis en torno a la última secuencia de fotografías del Presidente Allende en su día definitivo. Muchas de ellas, basadas en relatos parciales y en gran medida, empujadas por intereses que como prioridad han tenido la intención de desvirtuar el documento visual registrado la mañana del 11 de septiembre de 1973 al interior del palacio de La Moneda. El ingrediente ideal para poder llevar adelante la especulación y la distorsión, muy probablemente radica en el anonimato de las fotografías y

la increíble sensación de amnesia que persistentemente han expresado quienes estuvieron aquel día junto al presidente.

En esta tesis, se plantearán dos hipótesis probables: La primera, sobre el autor desconocido de la histórica secuencia de imágenes que terminaron publicadas y en propiedad del periódico *The New York Times*, y la segunda, sobre el documento, su importancia y las razones de su existencia.

La primera conclusión a la que se puede llegar de manera fácil, es que la fotografía investigada en esta tesis haya permanecido bajo autoría anónima debido al peligro que podría haber corrido el autor y sus cercanos. Lo anterior, tomando en consideración la sistemática persecución de todos quienes integraron los grupos cercanos al gobierno de la Unidad Popular y de todos sus partidarios. Las cifras de víctimas de la persecución y represión política comprendidas en el período 1973-1989, han sido declaradas oficialmente en diversos lugares, tomando en cuenta diversas comisiones investigadoras formadas al regreso de la democracia en Chile. El sitio oficial del Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de Chile publica lo siguiente:

De acuerdo a las distintas Comisiones de Verdad, la cifra total de víctimas calificadas oficialmente es de 40 mil 175 personas, incluyendo ejecutados políticos, detenidos desaparecidos y víctimas de prisión política y tortura. (Ministerio de Justicia, 2022).

Considerando el valor del documento fotográfico y las repercusiones que implicó su publicación en primera página del periódico más influyente del mundo, se propone la presunción de que el autor habría corrido un riesgo considerable, ya fuese, Luis Orlando "chico" Lagos Vásquez, o el sargento segundo de la Fuerza Aérea de Chile especializado en fotografía aérea, Leopoldo Víctor Vargas, ambos integrantes del Departamento de Fotografía del Palacio de La Moneda durante el gobierno de Salvador Allende; uno, jefe de fotografía y el otro, un oficial activo de las Fuerzas Armadas que estaba en comisión de servicio en el Departamento de Fotografía de la Presidencia desde finales del gobierno del Presidente Jorge Alessandri Rodríguez (1958-1964).

En el caso del primero de ellos, a quién la fundación neerlandesa *World Press Photo* le concedió el premio en forma póstuma en el año 2007, se sostiene que se mantuvo en forma anónima y sin contarle a nadie del secreto durante la dictadura militar, incluso estando en conocimiento de la obtención del premio más importante que se otorga al fotoperiodismo de forma anual.

Las dudas sobre la autoría de Lagos, radican en el hecho de permanecer en silencio más allá del término de la dictadura, hasta el día de su fallecimiento, 17 años después del retorno de la democracia en Chile, ya que no existe ningún testimonio, a parte de lo escrito por el periodista Camilo Taufic, que pueda corroborar la teoría de que fue él quien realizó la serie de imágenes del Presidente Allende. ¿Por qué alguien no saldría del anonimato varios años después para ser proclamado como legítimo autor de la única fotografía chilena ganadora de un *World Press Photo* del año en la historia?, ¿Por qué razón *The New York Times* mantiene hasta hoy la publicación de la fotografía con la firma "NN, The New York Times" y no se ha hecho cargo de la aclaración del *World Press Photo* en favor de Lagos?. Son muchas las dudas que se mantienen en relación a que efectivamente el verdadero autor de la fotografía sea Lagos, pues incluso en su entorno familiar no manejaban dicha información, según declaraciones entregadas al periodista y cineasta chileno Rodrigo Llano durante la íntima ceremonia realizada en la Universidad de Chile en el año 2007, y en la que Emily Kerckhoff, representante de la fundación *World Press Photo*, entregó un diploma a las hijas de Luis Orlando Lagos Vásquez como autor de la icónica fotografía. En el registro audiovisual del periodista, una de las hijas de Lagos, Julia Ester, declaró, después de recibir el premio:

(...) como ustedes saben él fue muy sencillo, fue un hombre que vivió a su manera. Fue feliz. A él lo único que le importaba y le interesaba era su familia, que la quiso, la protegió mucho, y la forma en que demostró proteger a su familia fue su silencio frente a su trabajo. Él jamás nos involucró en su trabajo. (Lagos, 2007).

Para el autor de esta tesis, Luis Orlando Lagos Vásquez, probablemente jamás tuvo la intención de apropiarse del emblemático último documento visual del Presidente, razón por la cual tampoco reclamó ni los derechos de autoría, ni el premio más prestigioso del mundo en fotoperiodismo. Habiendo sido jefe del Departamento de Fotografía de la Presidencia durante el gobierno del Presidente Allende, el "Chico" Lagos probablemente sabía la

verdadera identidad de su autor, y su silencio hasta el día de su muerte, puede haberse debido al profundo sentido de lealtad que todos reconocen en su persona, y a su intensión por salvaguardar la vida del autor de la serie de fotografías.

En el segundo de los casos, y revisando los extensos antecedentes que ha aportado la familia del fallecido ex sargento segundo de la Fuerza Aérea de Chile, Leopoldo Víctor Vargas, hechos públicos el año 2012 por el escritor y periodista Hermes H. Benítez, hacen presumir con bastante certeza, que él podría haber sido el verdadero autor de la serie de fotografías y quién las entregó a *The New York Times* semanas después del golpe de Estado. Al igual que el "Chico" Lagos, su vida habría corrido peligro de saberse su identidad, pero a diferencia del jefe de fotografía, su temor no se habría ahuyentado después del término de la dictadura, pues aunque ya jubilado, seguía ligado a diversos beneficios como ex sub oficial, entre ellos, los relativos a la atención de salud que la institución le brindó hasta el día de su muerte en el Hospital de la FACH de Santiago el sábado 26 de marzo de 2011, luego de una lucha de más de diez años contra la diabetes.

El relato de la familia de Vargas, descrito por Benítez en su publicación del año 2012, contiene coherentes detalles cronológicos de cómo transcurrieron los hechos al interior del palacio de gobierno aquella mañana. Al compararlos con los relatos de los testigos de ese día, no se advierten contradicciones importantes ni puntos que queden sin la correcta relación de hechos descritos extensamente en decenas de libros de historia. Uno de los aspectos que parecen categóricos, es la declaración de Marcos Vargas, hijo del ex sub oficial de la FACH, que vive en la ciudad de Nueva York y mantiene en su poder seis copias tamaño 13x18cm realizadas en papel fotográfico de la época, correspondientes a la serie entregada por Vargas a un representante de *The New York Times* en el *living* de una casa del barrio alto de Santiago en 1973. Las copias corresponderían a parte del set de fotos que copió el mismo sargento segundo y que utilizó para mostrar las imágenes que tenía en su poder. Miguel Ángel Larrea, periodista y reconocido como el más importante editor fotográfico ligado al fotoperiodismo en Chile, y quien ha sido profesor de la cátedra de fotoperiodismo en la Universidad de Chile entre los años 1998-2021, y también jurado de varios concursos de fotoperiodismo, entre los que destacan el propio *World Press Photo*, ha seguido e investigado durante largo tiempo la

fotografía propuesta en esta tesis, entrevistando y recolectando antecedentes, con el propósito de aportar a la historia de Chile y, a su vez, intentar aclarar el probable error en la adjudicación de la fundación neerlandesa en favor de Lagos. Larrea viajó a Nueva York en el año 2014, para reunirse con Marcos Vargas, hijo del suboficial de la FACH, y pudo ver en persona las seis copias de 13x18cm que posee la familia. Consultado al respecto, Miguel Ángel Larrea señala:

Yo vi siete copias, una que está repetida. Las copias son 13x18, claramente son copias analógicas, están en buenas condiciones, guardadas. Se ve que son analógicas y que no son recientes, por lo menos así se percibe. No podría decir que tiempo tienen. (Larrea, comunicación personal, 2022).

Para este tesista, las seis copias análogas de época tamaño 13x18cm que posee la familia de Vargas podrían ser una pieza clave en la búsqueda de la posible autoría de las imágenes, lo que se constituiría en una prueba casi irrefutable, si los documentos fuesen sometidos al peritaje de algún experto en fotografía, papeles y químicos de la época. Ante lo anterior, cabe preguntarse, ¿Por qué razón un suboficial guardaría en su poder la serie completa de imágenes del Presidente Allende? En estricto rigor, de no ser el verdadero autor de esas imágenes no tiene ningún sentido y aquello solo hubiese revestido un innecesario riesgo para él y su familia.

A casi 50 años del día en que se realizó la enigmática última serie de fotografías del Presidente chileno con vida defendiendo el palacio de gobierno, no existe una respuesta categórica al respecto. Siguen faltando antecedentes que permitan decir en forma tajante y definitiva, quién estaba esa mañana detrás de la única cámara que realizó un registro visual en el lugar.

3.1.2 Segunda Hipótesis

En esta segunda hipótesis, se abordará la importancia e implicancias del documento y su concepción, pues para este tesista, el conjunto de situaciones que a lo largo de los casi 50 años desde que la serie de seis fotografías realizadas al Presidente Salvador Allende,

fueran captadas al interior del palacio de gobierno, hacen presumir que quizás pudo no haberse tratado de un simple olvido de sus protagonistas y quizás forme parte de una estrategia que permita mantener a salvo la integridad de aquel momento histórico.

En muchos de los recuentos históricos referidos a los últimos días del gobierno de la Unidad Popular, se ha dejado de manifiesto el hecho de que el Mandatario sabía que existía un plan para derrocarlo y que no solo estaban participando algunos sectores civiles y militares del país, sino que además contaban directamente con el apoyo, la asesoría y gran parte de financiamiento del gobierno de los Estados Unidos -como ha quedado evidenciado en numerosos documentos desclasificados de la CIA⁴, quienes veían a Allende como una peligrosa fuente de inspiración para otros países latinoamericanos, pues luego de ser candidato a la presidencia en cuatro oportunidades, el 4 de septiembre de 1970, Allende se transforma en el primer Presidente Socialista del mundo por medio de elecciones democráticas. En ese marco, la intentona golpista del 29 de junio de 1973, ha sido considerada como un ensayo general de lo que un par de meses después desencadenaría el final del gobierno democrático que se había iniciado el 3 de noviembre de 1970, y que constitucionalmente debería haberse prolongado hasta el 3 de noviembre de 1976. Ya en diciembre de 1971, Allende se dirigía a los chilenos en un acto realizado en el Estadio Nacional, advirtiéndolo:

(...) No daré un paso atrás!, y que lo sepan: dejaré La Moneda cuando cumpla el mandato que el pueblo me diera. (...) no tengo otra alternativa. Solo acribillándome a balazos podrán impedir mi voluntad, que es hacer cumplir el programa del pueblo. (Allende, 1971, documental *La última decisión de Allende*).

Allende tenía absoluta claridad de las intenciones de sus opositores e ideó una fórmula para salir de la crisis: anunciar al país, el día 10 de septiembre de 1973, un plebiscito para que, en caso de triunfar, poder seguir adelante con su programa y legitimarse, o en caso contrario, alejarse. Aquel plan jamás llegó a ser anunciado, pues Allende confidenció todo

⁴ El 13 de noviembre de 2000, el gobierno norteamericano desclasificó más de 16,000 documentos secretos sobre Chile. Los documentos liberados incluyen información entre 1970-1991. La información se encuentra disponible en la web oficial del *Departamento de Estado* norteamericano bajo el *Acta de Libertad de Información* (Freedom of Information Act, FOIA).

aquello a Augusto Pinochet, quien contaba plenamente con su confianza al ser quién había desarticulado el intento de golpe del 29 de junio, junto al general Carlos Prats, y aceptó el consejo del militar de postergar el anuncio para el día 11 de septiembre de 1973.

El último discurso pronunciado por Allende desde La Moneda, mientras los aviones *Hawker Hunter* de la Fuerza Aérea de Chile ya anunciaban el bombardeo final, se considera como uno de los principales legados políticos dejados por el Presidente. Cada una de sus palabras y la tranquilidad con que las pronuncia, han despertado también el interés de muchos investigadores por saber si aquello estaba escrito o simplemente se trató de un último discurso perfectamente articulado desde la improvisación y los sentimientos que el Mandatario tenía en ese momento. Para muchos, Salvador Allende no solo estaba entregando un mensaje definitivo, sino, hablaba con la historia:

Esta será seguramente la última oportunidad en que me pueda dirigir a ustedes. La Fuerza Aérea ha bombardeado las torres de Radio Portales y Radio Corporación.

Mis palabras no tienen amargura, sino decepción, y serán ellas el castigo moral para los que han traicionado el juramento que hicieron... soldados de Chile, comandantes en jefe titulares, el almirante Merino que se ha autodesignado, más el señor Mendoza, general rastrero... que sólo ayer manifestara su fidelidad y lealtad al gobierno, también se ha nominado director general de Carabineros.

Ante estos hechos, sólo me cabe decirle a los trabajadores: ¡Yo no voy a renunciar!. Colocado en un tránsito histórico, pagaré con mi vida la lealtad del pueblo. Y les digo que tengo la certeza de que la semilla que entregáramos a la conciencia digna de miles y miles de chilenos, no podrá ser segada definitivamente.

Tienen la fuerza, podrán avasallarnos, pero no se detienen los procesos sociales ni con el crimen... ni con la fuerza. La historia es nuestra y la hacen los pueblos.

Trabajadores de mi patria: Quiero agradecerles la lealtad que siempre tuvieron, la confianza que depositaron en un hombre que sólo fue intérprete de grandes anhelos de justicia, que empeñó su palabra en que respetaría la Constitución y la ley y así lo hizo. En este momento definitivo, el último en que yo pueda dirigirme a ustedes, quiero que aprovechen la lección. El capital foráneo, el imperialismo, unido a la reacción, creó el clima para que las Fuerzas Armadas rompieran su tradición, la que les enseñara Schneider y que reafirmara el comandante Araya, víctimas del mismo sector social que hoy estará en sus casas, esperando con mano ajena reconquistar el poder para seguir defendiendo sus granjerías y sus privilegios.

Me dirijo, sobre todo, a la modesta mujer de nuestra tierra, a la campesina que creyó en nosotros; a la obrera que trabajó más, a la madre que supo de nuestra preocupación por los niños. Me dirijo a los profesionales de la patria, a los profesionales patriotas, a

los que hace días estuvieron trabajando contra la sedición auspiciada por los colegios profesionales, colegios de clase para defender también las ventajas que una sociedad capitalista da a unos pocos. Me dirijo a la juventud, a aquellos que cantaron, entregaron su alegría y su espíritu de lucha. Me dirijo al hombre de Chile, al obrero, al campesino, al intelectual, a aquellos que serán perseguidos... porque en nuestro país el fascismo ya estuvo hace muchas horas presente en los atentados terroristas, volando los puentes, cortando la línea férrea, destruyendo los oleoductos y los gaseoductos, frente al silencio de los que tenían la obligación de proceder: estaban comprometidos. La historia los juzgará.

Seguramente Radio Magallanes será callada y el metal tranquilo de mi voz no llegará a ustedes. No importa, la seguirán oyendo. Siempre estaré junto a ustedes. Por lo menos, mi recuerdo será el de un hombre digno que fue leal a la lealtad de los trabajadores.

El pueblo debe defenderse, pero no sacrificarse. El pueblo no debe dejarse arrasar ni acribillar, pero tampoco puede humillarse.

Trabajadores de mi patria: tengo fe en Chile y su destino. Superarán otros hombres este momento gris y amargo, donde la traición pretende imponerse. Sigán ustedes sabiendo que, mucho más temprano que tarde, de nuevo abrirán las grandes alamedas por donde pase el hombre libre para construir una sociedad mejor.

¡Viva Chile! ¡Viva el pueblo! ¡Vivan los trabajadores!

Éstas son mis últimas palabras y tengo la certeza de que mi sacrificio no será en vano. Tengo la certeza de que, por lo menos, habrá una lección moral que castigará la felonía, la cobardía y la traición. (Allende, 1973 en El Mostrador).

Allende realizó un discurso que se considera un acto político fundamental para comprender su filosofía política, pero también para comprobar el inequívoco compromiso de lealtad que había promovido en torno a quienes lo apoyaron. Probablemente, había pensado en lo que diría si se presentaba un último momento, probablemente pensó en el relato que se conduciría en el tiempo y que construiría la memoria histórica del país. En aquel momento, Allende probablemente pensaba en la historia y desde aquel punto de vista, también es probable que el documento fotográfico, emanado del trájín de aquella mañana, sea parte del legado que el propio Presidente consideró dejar para la construcción de la memoria histórica. Un documento visual que llevaba el relato sonoro de sus palabras a una dimensión donde se reafirma en su propia imagen dispuesto a defender armado el mandato popular.

El relato de la familia del sargento segundo Leopoldo Víctor Vargas, señala que a pocos minutos de que el ex suboficial arribara a su oficina en la OIR al interior del palacio

de gobierno, sonó el teléfono, y que una persona del *staff* de Allende le convocó hasta el gabinete del Mandatario. Según el relato que alguna vez el propio Vargas le entregó a sus hijos, al llegar al salón donde se encontraba Allende con su personal más cercano, lo encontró de casco y con una ametralladora mientras hablaba presumiblemente con el almirante Patricio Carvajal. Según el relato de los hijos del fallecido fotógrafo, este levantó su cámara y registró esa primera escena (ver anexo n° 3), la que correspondería a una de las dos fotografías de la serie de seis que fueron publicadas en la portada del diario más influyente del mundo en enero de 1974. Sin poder afirmar aún, si el verdadero autor de aquel registro fue Vargas, sí es posible preguntarse: ¿Cómo fue posible que un fotógrafo realizará aquel primer registro del Presidente sin su consentimiento? Realizada esa primera fotografía de la serie de seis, continuará la secuencia donde se ve que Allende ha decidido bajar a los patios interiores de La Moneda para dirigir personalmente la defensa del palacio de gobierno. Nuevamente asoman las preguntas sobre el rol que tiene aquella cámara con autor anónimo. Al observar detenidamente la secuencia de imágenes, se percibe que ninguno de los acompañantes que aparecen junto al gobernante mira hacia la cámara. Todos están absolutamente preocupados de los preparativos de la defensa final. ¿Puede una cámara pasearse junto al Presidente en aquel momento sin tener la plena confianza de todos los presentes?

En esta tesis no existen certezas absolutas, sino propuestas, para preguntas que quizás pueden responderse correctamente si se analizan los documentos visuales y su contexto. De esta forma, y considerando el absoluto sentido final que quiso darle el propio Presidente Allende a su último relato y al rol que éste ocuparía en la construcción histórica de los hechos, es también probable que la cámara que acompañó por última vez al Presidente Allende, estuviera cumpliendo un último mandato que diera cuenta material e irrefutable de la última decisión del Presidente.

Pero las preguntas planteadas en los párrafos anteriores no concluyen ahí, continúan y aparentan ser infinitas a casi 50 años del golpe de Estado en Chile: ¿Cómo logró salir intacto del palacio de gobierno aquel rollo de fotos en blanco y negro, sin ser requisado o velado por nadie?, y por último, ¿Por qué la icónica serie de seis fotografías de los últimos momentos de Allende llegaron a manos del periódico más influyente del mundo y no de otro? Sin duda,

haber sacado a salvo aquel material de La Moneda, implicó una muy bien elaborada táctica para poder evadir absolutamente todas las requisas y controles que ejecutaron los golpistas contra todas las personas vinculadas al gobernante el mismo día, como también sucesivamente las semanas y meses posteriores al golpe de Estado. Desde este punto de vista, el arrojo temerario de conservar y cuidar estos registros hasta que llegaron a manos de *The New York Times*, es simplemente una verdadera epopeya, difícil de imaginar sin el apoyo de algún interés superior.

3.2 La trascendencia: Una resistencia a la censura y al montaje

Recientemente, Caitlin Johnstone periodista independiente de Australia, publicó en su *blog* personal un ensayo titulado "Imperial Narrative Control Has Five Distinct Elements" (2022) (Los cinco elementos del control del relato imperial), donde en un detallado análisis expone las diversas problemáticas que las sociedades deben enfrentar permanentemente ante la insistencia de las distintas estructuras del poder para propiciar el condicionamiento de los relatos con los cuales las sociedades son normadas. Proponiendo que el poder manipula constantemente la comprensión de las personas sobre los hechos que están sucediendo:

Los humanos son criaturas que cuentan historias. Si puedes controlar las historias que los humanos se cuentan a sí mismos sobre el mundo, controlas a los humanos y controlas el mundo. La referencia mental desempeña un papel enormemente importante en la experiencia humana; si alguna vez has intentado aquietar tu mente en la meditación, sabes exactamente de lo que estoy hablando. Las historias de pensamientos balbuceantes dominan nuestra experiencia de la realidad. (Johnstone, 2022).

Lo propuesto por Johnstone plantea, que si se influye en el relato de las historias, se estará influyendo en nuestra experiencia de realidad, estableciendo que la manipulación ejercida por los poderosos en los relatos dominantes de la sociedad se representan en cinco aspectos: la propaganda, la censura, la manipulación de algoritmos de Silicon Valley, el secreto gubernamental y la guerra contra el periodismo. Cada uno actuando por separado y en distintas esferas de nuestra percepción, pero finalmente conjugados todos ellos en un solo objetivo: tomar control de la percepción y del sentido de realidad.

La trascendencia de los documentos visuales emanados del golpe de Estado de 1973, se constituyen como un acto contra la censura y el montaje, al impedirle al poder la apropiación y distorsión del relato con el cual se ha fundamentado una parte importante de nuestra memoria histórica. Prueba de lo anterior, es el intento que aún persiste de hacer creer que la fotografía en estudio corresponde al "tanquetazo" o "tancazo" de junio de 1973. La razón para ello podría estar, en evitar una imagen que pudiera mostrarle como un mártir, intentando así en vano alterar el relato histórico de los hechos y la participación protagónica de Allende ese día. El papel desempeñado por el autor o algún intermediario para lograr la publicación de la fotografía en la portada del periódico neoyorquino The New York Times, puede constituirse como un acto de resistencia que permitió derrotar la censura y el montaje propuesto por la dictadura, situando ese gesto como un acto innegable que propició su trascendencia. En este sentido, la fotografía de Allende en La Moneda es el necesario complemento de su último discurso emitido por Radio Magallanes, y que paradójicamente, comparten la impronta de ponerlos a resguardo. La denominada "operación silencio" ejecutada por las Fuerzas Armadas, en la que bombardearon las torres de transmisión de otras radio emisoras, también fracasó, pues Ravest y su equipo en Radio Magallanes lograron no solo sacar la transmisión en vivo, si no, también grabar ese último discurso, para luego hacer decenas de copias, junto con el radio controlador Amado Felipe, para ser salvado y distribuido en todo el mundo.

La investigación realizada para esta tesis deja aún abiertas muchas incógnitas en relación al anónimo último fotógrafo del presidente Salvador Allende, lo cual impide poder tener una respuesta definitiva más allá de toda duda razonable. Por medio de nuevos antecedentes recabados en esta investigación, la organización de los relatos precedentes y su debido sometimiento a comparaciones, ha permitido arribar a una hipótesis con la convicción de que aquella imagen fue parte concordante del relato discursivo de Allende aquel día, y por tanto pieza fundamental para la construcción de memoria colectiva y en consecuencia su instalación en la memoria histórica del Chile contemporáneo.

3.3 La importancia de la fotografía en la construcción de memoria histórica

La importancia de la fotografía que analizamos en esta tesis en la construcción de la memoria histórica, radica en la facultad y el derecho que tiene una persona o un grupo para recordar desde su propia experiencia aquellos sucesos relativos a graves violaciones a sus derechos fundamentales, las cuales han pasado a ser parte de la memoria colectiva y que, en muchos casos, escapan o simplemente son evitados por la historia oficial. Esta fotografía es el testimonio que presta el autor NN para completar fragmentos que han sido marginados en el relato de historia construida desde los intereses del poder de turno. Como se estableció en la resolución 3 del año 2019 por la *Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH)*, en su declaración de “Principios sobre políticas públicas de memoria en las Américas”, definiendo por memoria histórica: “formas en que las personas y los pueblos construyen sentido y relacionan el pasado con el presente en el acto de recordar respecto de graves violaciones a los derechos humanos (...)”. (CIDH, 2019, minjusticia.gob.cl). Lo anterior se presenta desde un sentido articulador en el que, en el intercambio de experiencias vividas, se puede conocer de mejor forma el pasado y encontrando en esto explicaciones y su aporte a la construcción de la propia historia. O como lo definió la *Comisión Presidencial Coordinadora de la Política del Ejecutivo en Materia de Derechos Humanos (COPREDEH)*, en Guatemala el año 2011 en su declaración sobre Derechos humanos, memoria histórica, reparación y resarcimiento:

La Memoria Histórica es el cúmulo de experiencias de un pueblo (...) es el esfuerzo consciente de algunos grupos humanos por encontrarse con su pasado para conocer, explicar y valorar sucesos que conformaron la propia historia. (COPREDEH, 2011, minjusticia.gob.cl).

El resultado de la articulación de los fragmentos rescatados del pasado de la icónica fotografía del presidente Allende, se manifiesta no solo en una dimensión de relato fotográfico (imagen) sobre la historia que convoca a una comunidad-país, con márgenes territoriales individuales, sino también, como una contribución universal a la comprensión y valoración de los derechos fundamentales universales, expresándose también en hitos que manifiestan o rememoran los acontecimientos en todos los que haceres y espacios públicos aplicables a lo que también se define como derechos culturales, pues esta fotografía es un hito cultural. Desde esta

dimensión, la relatora especial sobre los derechos culturales de *Las Naciones Unidas* (ONU), Farida Shaheed, en una declaración sobre "Procesos de preservación de la memoria histórica", del 23 de enero de 2014, señaló lo siguiente:

La Memoria Histórica se refiere a los fenómenos conmemorativos, entendidos como representaciones materiales o como actos de evocación, que se manifiestan en el espacio público y se dedican al recuerdo de acontecimientos concretos (...). (en minjusticia.gob.cl).

La sumatoria de manifestaciones relacionadas a la construcción de la memoria histórica permiten contribuir al sentido de resiliencia que está íntimamente ligado al de memoria con un eje en la supervivencia y la resistencia como vía para la construcción de identidad. Como lo señalan en un artículo publicado en el portal *The Conversation*, (2018), los sociólogos y académicos de la Universidad Carlos III de España, María Victoria Gómez, Magdalena Díaz y Vicente Díaz:

La resiliencia posee dos dimensiones diferentes: por un lado, alude a la capacidad de adaptación y por otro, representa la facultad de resistencia, en este caso conectada a la dureza. La recuperación de la memoria histórica constituye en sí misma un acto de resiliencia que comprende su definición en un sentido amplio, es decir que implica ambas dimensiones, elasticidad y dureza. Además, se extiende hasta el presente, pues en los relatos encontramos el sentido positivo de haber podido superar una situación extrema para poder contarla y mantener una coherencia vital entre la persona que lo cuenta y la que sobrevivió a la represión. (2018).

La memoria histórica plantea, entonces, el ejercicio de resistir para construir los procesos identitarios, manteniendo los aspectos traumáticos como fuente de experiencia sobre la que el relato de una nueva historia debe construirse para mantener siempre presente el deber de recordar, como una obligación fundamental de la obligación colectiva. Lo anterior, tomando como referencia lo propuesto para su inclusión en la nueva Constitución por parte de un trabajo colaborativo entre el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (MMDH), el Centro de Derechos Humanos de la Facultad de Derecho de la Universidad de Chile (CDH), la Facultad de Derecho de la Universidad Bolivariana y la Corporación Parque por la Paz Villa Grimaldi. Francisco Estévez, director del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos comenta al respecto:

El deber de recordar compete a los estados y obliga subsecuentemente nuestra responsabilidad colectiva para con la memoria. Mas el deber de recordar no es lo mismo que el derecho a la memoria.

El derecho a la memoria es un derecho humano, y el deber de recordar es un principio de responsabilidad para con este derecho humano.

El derecho humano a la memoria, cuando se ejerce por las personas o por sus asociaciones colectivas o por los movimientos sociales frente al poder estatal en la sociedad adquiere la calidad de un derecho ciudadano a la memoria. Por cierto, todas las personas tienen derechos humanos y el Estado al reconocerlos posibilita que ellos se ejerzan como derechos ciudadanos. (2022, p. 6).

El filósofo Tzvetan Todorov en "Los abusos de la Memoria" (2000), plantea que ningún estado debe reprimir ni coartar el derecho de cualquier individuo a buscar la verdad desde la memoria como un fundamento que debe ofrecer cualquier democracia en la que se preserve el derecho a saber, conocer y dar a conocer la propia historia.

Nada debe impedir la recuperación de la memoria: éste es el principio que se aplica al primer proceso. Cuando los acontecimientos vividos por el individuo o por el grupo son de naturaleza excepcional o trágica, tal derecho se convierte en un deber: el de acordarse, el de testimoniar. Existe, en Francia, un ejemplo perfecto de esa tarea de recuperación: el memorial de los deportados judíos, creado por Serge Klarsfeld. Los verdugos nazis quisieron aniquilar a sus víctimas sin dejar rastro; el memorial recupera, con una sencillez consternadora, los nombres propios, las fechas de nacimiento y las de partida hacia los campos de exterminio. Así restablece a los desaparecidos en su dignidad humana. La vida ha sucumbido ante la muerte, pero la memoria sale victoriosa en su combate contra la nada. (pp. 14-15).

El derecho a recordar y a construir la memoria histórica, se transforma en una pieza de fundamental importancia, que debe ser resguardada por cualquier democracia para procurar comprender la propia historia y de esta forma evitar cometer nuevamente aquellos actos oscuros que han marcado para siempre la vida de millones de personas. Es lo que se ha comenzado a hacer en esta tesis, pues la búsqueda de las verdades ocultas en la fotografía de Salvador Allende cumple con este deber al que nos insta Todorov y deja abiertos los espacios de diálogo y un extenso y complejo camino para futuras investigaciones que deseen avanzar para que "la memoria salga victoriosa en su combate contra la nada".

Conclusiones

La icónica fotografía dónde se puede ver al presidente Salvador Allende en los patios del palacio presidencial durante el golpe de estado, nos obliga a recordar en el inicio de estas conclusiones, que la memoria histórica no proviene de la historia, sino, del relato de gente común que ha concordado en ciertos hechos que les une y que están en permanente riesgo de ser manipulados, cambiados o definitivamente suprimidos en la estructura de la historia oficial. Siempre atrapada por intereses en constante movimiento, según quienes ejerzan el control del relato que se propone a un determinado grupo de personas y en un determinado tiempo. La memoria histórica propone siempre resguardar aquellos fragmentos dolorosos de la historia de los hombres, para no olvidar, pero por sobre todas las cosas, para no volver a repetir los mismos errores en el futuro.

En el primer capítulo de esta investigación, se planteaba indagar sobre el rol y las huella del autor en la fotografía documental y su incidencia en la construcción de memoria histórica, desde dónde se abordó los aspectos antes mencionados concluyendo que toda construcción visual estará siempre marcada por los preceptos formativos de quién ejerce operando la cámara fotográfica como proceso técnico de consecución de la imagen. También se concluye, desde el análisis de las consideraciones teóricas que se plantean en torno al ejercicio reflexivo sobre existencia y su relación con las consideraciones de percepción sobre el sentido de realidad, que permanece presente el sentido de interpretación de las imágenes desde la subjetividad contemplado en el proceso de elaboración y lectura de la imagen.

En el segundo capítulo, se detalla quienes fueron los fotógrafos que la mañana del 11 de septiembre lograron llegar a las inmediaciones del palacio de gobierno a registrar los acontecimientos que se desencadenaron durante el golpe de Estado, pudiendo así construir por primera vez un relato que rescata a los fotógrafos y el trabajo que realizaron aquel día como un aporte para la construcción histórica de Chile. También se abordaron las versiones existentes sobre la enigmática fotografía bajo firma de autor "NN" publicada por primera vez en la portada del *The New York Times* el 26 de enero de 1974, sin poder llegar a una conclusión sobre el autor, pero aportando nuevos antecedentes y dejando claro que existen aún versiones contradictorias o incompletas sobre los posibles autores de la imagen en estudio.

Finalmente, en el tercer capítulo se hace un análisis sobre las posibles razones por las cuales la fotografía ha permanecido casi 50 años sin una autoría oficial y las implicancias de haber sido reproducidas en el periódico más influyente del mundo bajo rúbrica "NN". En este capítulo, además se despliegan dos hipótesis sobre el autor y también sobre las posibles motivaciones que pudieron haber existido para permitir que las imágenes existieran. En este punto, se propone al propio presidente Allende como quien ideó la concepción, existencia y trascendencia del documento visual que da respaldo al relato discursivo y comunicacional que dejó como pieza fundamental de construcción de memoria histórica.

La hipótesis planteada en esta investigación, tuvo como propósito intentar demostrar que la última fotografía del presidente Salvador Allende en La Moneda no fue un acto fortuito aprovechado por un anónimo fotógrafo, sino quizás, fue parte de la estructura discursiva y comunicacional que el propio mandatario contempló junto a su último discurso. Con una visión de construcción histórica, contemplando este recurso visual como un documento probatorio del cumplimiento de la promesa de lealtad empeñada por Allende.

La icónica fotografía realizada la mañana del 11 de septiembre de 1973, no solo da cuenta de los últimos momentos del Jefe de Estado. Contribuye de manera fundamental a la construcción de un relato coherente, que da cuenta quizás de un último acto político, en el cual se ha propuesto rescatar y dejar indeleble en la memoria, el sentido de compromiso y lealtad ante cualquier intento de apropiación, por parte de quienes han usado la fuerza como vía para hacerse del control político y social. En ese sentido, la fotografía estudiada en esta tesis se propone como parte fundamental de los fragmentos que han construido el sentido de memoria colectiva, y como complemento indispensable del último discurso pronunciado por Salvador Allende. Ambas, pruebas irrefutables y con la contundencia que ofrece la sobrevivencia de estos documentos ante la precariedad que el tiempo y la fragilidad de la memoria imponen.

En esta investigación, se utilizó como metodología un enfoque hermenéutico, considerando los aspectos cualitativos y técnicos del objeto en estudio, para la interpretación de los datos obtenidos desde el análisis de la imagen, la consulta bibliográfica, revisión de archivos videográficos, entrevistas abiertas y estructuradas, para posteriormente enfrentar los datos recogidos con los que precedían a la investigación. Pudiendo aclarar y descartar varios

aspectos relativos a la autoría de la última secuencia de fotografías del presidente en La Moneda.

El análisis de las distintas versiones de lo que sucedió esa mañana, en torno a la figura del mandatario y la cámara anónima que le acompañó, dejando registro testimonial de su arrojo, permiten deducir que es prácticamente imposible la existencia del registro fotográfico, sin que el propio Presidente haya considerado que debía existir, dejando así un testimonio visual que acreditara y defendiera en el futuro los pormenores de su último acto político en vida. Cuando Allende habla por última vez en Radio Magallanes, lo hace con su presente, con el futuro y la intención de cimentar su figura en la memoria histórica de Chile. Desde esta perspectiva, quién realizó las imágenes, pudo haber dado cumplimiento a ese último deseo, obrando para hacerlas, protegerlas de la censura y procurando hacerlas públicas ni más ni menos, que en el periódico más influyente del mundo, dejando sutilmente sugerida su participación en una simbólica rúbrica como un "NN".

Quizás para la historia no sea relevante el autor de la icónica fotografía que ha dado lugar a esta investigación, y ciertamente, a casi 50 años del golpe de Estado, aún no se puede acreditar su autoría a nadie en particular. Faltan antecedentes, pruebas y también la contundencia del testimonio de algún testigo presencial que afirme haber visto a ese autor aquella mañana disparando su cámara frente al Presidente. Hasta hoy, quienes estuvieron en ese lugar dicen no recordarlo. La única fotografía chilena de la historia que ha ganado un World Press Photo, le fue atribuida a Luis Orlando "Chico" Lagos Vásquez, jefe de fotografía y amigo del Presidente Allende. Pero persisten las dudas, pues la familia del suboficial de la Fuerza Aérea de Chile, Leopoldo Víctor Vargas, también reclama su autoría. Para el periódico neoyorquino, quien posee los negativos originales, no hay cambio sobre el autor. La fotografía hasta hoy se sigue publicando bajo firma "NN, The New York Times".

Bibliografía

- Aldalay, Guillermo. (23/01/2016). Se mantiene todavía polémica sobre la última foto de Allende vivo. *Diario El Día*. <http://www.diarioeldia.cl/pais/se-mantiene-todavia-polemica-sobre-ultima-foto-allende-vivo>
- Allende, Salvador. (11/09/2020). El último discurso de Salvador Allende previo a su muerte. *El Mostrador*. <https://www.elmostrador.cl/noticias/multimedia/2020/09/11/golpe-de-estado-revive-el-ultimo-discurso-de-salvador-allende-previo-a-su-muerte/>
- Aparici, Roberto y García-Matilla, Agustín. (1987). *Lectura de imágenes*. La Torre. Madrid
- Arfuch, Leonor. (2007). *Crítica cultural entre política y poética*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.[en línea]. <http://repositorio.cultura.gob.cl/handle/123456789/4465> (Consultado: 7 diciembre 2021).
- Arfuch, Leonor. (2008). *Crítica cultural entre política y poética*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, Roland. (1990). *La cámara lúcida*. Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona.
- Black, Max. (1972). *Arte, percepción y realidad*. Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- Bozal, Valeriano. (1987) *Mimesis. la imagen y las cosas*. Visor, Madrid.
- Candau, J. (2001). *Memoria e identidad*. Buenos Aires: Ediciones del Sol. En http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0123-48702011000200002
- Copredek, (2011). *declaración sobre Derechos humanos, memoria histórica, reparación y resarcimiento*. https://memoriahistorica.minjusticia.gob.cl/memoria_historica-2/
- De Fleur, M. L. y Ball-Rokeach, S. (1986). *Teorías de la comunicación de masas*. Paidós, D.L. Barcelona.
- De la Peña, Ireri. (2008). *Ética, poética y prosaica: ensayos sobre fotografía documental*. Editorial Siglo XXI, México.
- Didi-Huberman, G. (2013). Dialéctica de las imágenes y anacronismo en la historia. *Revista Filosofía*, Vol. 12, Nº. 1. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8028838>
- Didi-Huberman, G. (2007). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Editorial Círculo de Bellas Artes, Madrid.
- Doelker, Christian. (1982). *La realidad manipulada*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- Dubois, Philippe. (2008). *El acto fotográfico*. La Marca Editora, Buenos Aires.
- Eco, Umberto. (1981). *Lector in Fabula*. Lumen, Barcelona.
- Eco, Umberto. (1972). *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Lumen, Barcelona.
- Estévez, Francisco. (2022). *El derecho a la memoria y el deber de recordar*. https://web.museodelamemoria.cl/wp-content/files_mf/1646915137docuDoalaMemoria.pdf
- Font, D. (1985). *El poder de la imagen*. Salvat, Barcelona.

- Freund, Gisèle. (2001). *La fotografía como documento social*. 4º edición, editorial Gustavo Gili, Barcelona.
- Gadamer, Hans-Georg. (1999), *Verdad y método*. Salamanca, Ediciones Sígueme.
- Gombrich, Ernest. (1987). *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la pictórica*. Alianza, Madrid.
- Gombrich, Ernest. (2007). *Arte, percepción y realidad*. Paidós, Barcelona.
- Gómez, María Victoria, Díaz, Magdalena, Díaz, Vicente. (2018). ¿Por qué es necesaria la memoria histórica?. <https://theconversation.com/por-que-es-necesaria-la-memoria-historica-105670>
- Hochberg, Julian. (1972). *Arte, percepción y realidad*. Paidós, Barcelona.
- Lagos, Luisa. (2013). RadioRetratos, programa radial de Jorge Aceituno en Radio Valentín Letelier de Valparaíso. (archivo sonoro digital)
- Lomas, Carlos. (1991). La imagen: instrucciones de uso para un itinerario de la mirada. En http://www.quadernsdigitals.net/datos_web/hemeroteca/r_3/nr_32/a_541/541.html
- Luhmann, Niklas. (2000). *La realidad de los medios de masas*. Anthropos, Editorial del Hombre, Madrid.
- Martin, Michel. (1987). *Semiología de la imagen y pedagogía. Por una pedagogía de la investigación*. Narcea, Madrid.
- Marx, Carlos. (1869). *El 18 brumario de Luis Bonaparte*. En https://www.fundacionfedericoengels.net/images/PDF/El_18_Brumario_de_Luis_Bonaparte.pdf
- Orwell, G. (1948). "1984". En <https://readerpack.media/show/1984-nineteen-eighty-four.html>
- Palazzi, María Inés. (2010). *La imagen: percepción y representación. El debate desde las filosófica y gnoseológica*. En https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/actas_de_diseno/detalle_articulo.php?id_libro=148&id_articulo=6065
- Pinilla, Alexis. (2011). La memoria y la construcción de lo subjetivo. *Revista Folios*, nº 34, Bogotá en http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0123-48702011000200002
- Ricoeur, Paul. (2000). *La memoria, la historia. El olvido*. Fondo de Cultura Económica, México.
- Sais, Paola, (31/08/2013). El general y el fotógrafo. *La tercera*. <https://www.latercera.com/noticia/el-general-y-el-fotografo/>
- Shaheed, Farida. (2014). Procesos de preservación de la memoria. https://memoriahistorica.minjusticia.gob.cl/memoria_historica-2/
- Siredey, Francisco. (08/02/2020). Impresiones de un tiempo borroso. *La Tercera*. <https://www.latercera.com/la-tercera-domingo/noticia/impresiones-tiempo-borroso/1003949/>
- Sontag, Susan. (2003). *Ante el dolor de los demás*. Editorial Debolsillo, España.
- Sontag, Susan. (2011). *Sobre la fotografía*. Editorial Alfaguara, Buenos Aires.
- Todorov, Tzvetan. (2000). *Los Abusos de la memoria*. Paidós, Barcelona.
- Williams, Raymond. (1982). *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Paidós, Barcelona.

- Vilches, Lorenzo. (1986). *La lectura de la imagen. Prensa, cine, televisión*. Paidós, Barcelona.
- Zalaquett, José. (1994). *Nunca supe sus nombres*. Marcelo Montecino, Lom editores, Chile.
- Zambrano, C. (2006). Memoria colectiva y comunidad política. *Revista Folios* n° 34 Bogotá, Universidad Nacional de Colombia. En http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0123-48702011000200002
- Zunzunegui, Santos. (1985). *Mirar la imagen*. Universidad del País Vasco.
- Zunzunegui, Santos. (1989). *Pensar la imagen*. Cátedra, Madrid.

ANEXOS



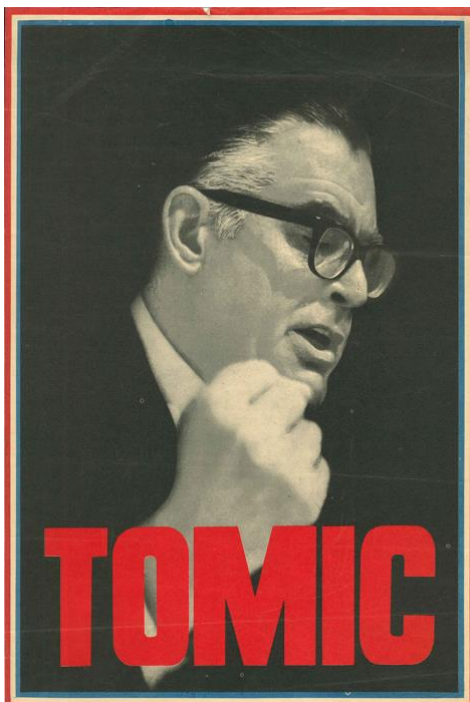
(Anexo 1) Salvador Allende saludando desde un balcón de La Moneda el 11 de septiembre de 1973.
© Horacio Villalobos



(Anexo 2) Fotografía bajo firma © NN, The New York Times. Publicada el 26 de enero de 1974.



(Anexo 3) Salvador Allende la mañana del 11 de septiembre en un salón de La Moneda. © NN, The New York Times



(Anexo 4) Afiche de campaña presidencial Radomiro Tomic. © Enrique Aracena



(Anexo 5) Naufragio del María Elízabeth. © Enrique Aracena

Monsoon Shift Called Threat to World Food

Parley Says Oil Cut Reduces Fertilizer



Millions of the drought in southern part of India today.

Nixon Lifts Quotas On Wheat Imports For Five Months

PEKING REPORTS HOLDING U.S. AID

WASHINGTON, Jan. 19—President Richard M. Nixon today lifted the 10-year-old quotas on wheat imports from 10 countries for five months...

Jury Is Told Doctor Confessed Killing

NEW YORK (AP)—A juror in the trial of Dr. Andrew B. Rosenthal today told the jury that the doctor had confessed to the killing of a woman...

Yale Says Prized 'Vinland Map' Of North America Is Forgery

NEW HAVEN, Conn. (AP)—Yale University officials today said they believe a prized map of North America, known as the Vinland map, is a forgery...

Simon Backs Idea Of Cutting Prices For New U.S. Oil

Justices to Give Details but Say Oilmen Level Hard Discharge Expectation



The President Ford speaking to reporters in Columbia.

Official Says Nixon's Deed On Gift Was Falsely Dated

WASHINGTON, Jan. 19—An attorney today said the date of President Nixon's gift to the President of the United States was falsely dated...

Oil Shortage Spurs Underground Deals

WASHINGTON, Jan. 19—The oil shortage has spurred a wave of underground deals, with some oil companies reportedly negotiating secret deals with foreign governments...

Chilean President's Last Moments Recorded as His Government Fell



Photographs of the last moments of Salvador Allende, President of Chile, have become available from a former member of his staff.

Duchos Planning to Quit

WASHINGTON, Jan. 19—The Argentine Communist candidate for the presidency today said he was planning to quit the race...

J.C.C. Is Studying Charges of Involvement in Ex-Chief of Insolvency

WASHINGTON, Jan. 19—The House Committee on Banking and Finance today said it was studying charges of involvement in the insolvency of a former chief of the Federal Reserve Bank...

NEW YORK (AP)—The House Committee on Banking and Finance today said it was studying charges of involvement in the insolvency of a former chief of the Federal Reserve Bank...



(Anexo 7) Salvador Allende fallecido en La Moneda. (archivo TVN)



(Anexo 8) Leopoldo Víctor Vargas. © Archivo familiar, Flickr.