



Memorias sonoras, prisión política y dictaduras en el Cono Sur. Reflexiones trasandinas sensibles

Francisca Cornejo
francisca.cornejo.u@gmail.com
Universidad de Chile, Chile

Analía Lutowicz
analutowicz@gmail.com
Universidad Nacional de Lanús, Argentina

Victoria Polti
victoria.polti@gmail.com
Universidad de Buenos Aires, Argentina
Universidad Nacional Tres de Febrero, Argentina

Cita sugerida: Cornejo, F., Lutowicz, A. y Polti, V. (2022). Memorias sonoras, prisión política y dictaduras en el Cono Sur. Reflexiones trasandinas sensibles. *Aletheia*, 12(24), e134. <https://doi.org/10.24215/18533701e134>

Resumen: El coloquio-conversatorio *Memorias sonoras, prisión política y dictaduras en el Cono Sur. Reflexiones trasandinas sensibles* se desarrolló el día 11 de septiembre de 2021, día de conmemoración de las víctimas de violencias políticas durante la dictadura militar chilena. Fue organizado por la línea Arte y Política del Núcleo de Sociología del Arte y las Prácticas Culturales de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Chile, y contó con la participación de expositoras chilenas y argentinas: Analía Lutowicz, Victoria Polti, Katia Chornik y Francisca Cornejo.

A continuación, presentamos tres de las ponencias propuestas para el conversatorio: “Memorias de canciones de Violeta Parra y la Nueva Canción Chilena en mujeres ex presas políticas en la cárcel del Buen Pastor de Valparaíso durante la dictadura militar chilena” a cargo de Francisca Cornejo, “La memoria sonora de las experiencias concentracionarias en Argentina. Escuchando las miradas que construyen los relatos del Terrorismo de Estado durante la última dictadura cívico-militar”, a cargo de Analía Lutowicz y “La performatividad del sonido y la escucha en contextos concentracionarios” de Victoria Polti.

Palabras clave: Memorias sonoras, Prisión política, Dictaduras del Cono Sur.

Abstract: The colloquium *Sound memories, political prison and dictatorships in the Southern Cone. Sensitive trasandinean reflections* took place on September, 11th, 2021, the commemoration day of the victims of political violence during the Chilean dictatorship. It was organized by the Art and Politics area from the Sociology of Art and Cultural Practices Hub, in the Faculty of Social Sciences of the University of Chile.

The lecturers of the panel were “Memories of the songs of Violeta Parra and the New Chilean Song in the voice of women ex political prisoners in the Buen Pastor Prison in Valparaíso during the Chilean military dictatorship” by Francisca Cornejo, “The sound memory of concentration experiences in Argentina. Listening to the gazes that build up the narratives of State terrorism during last Argentinian dictatorship” by Analía Lutowicz and “The performativity of sound and listening in concentration contexts” by Victoria Polti.

Keywords: Sound memories, Political prison, Southern cone dictatorships.



Francisca Cornejo: Esta ponencia son reflexiones respecto a un capítulo de mi tesis de grado para optar al título de Antropóloga Social. Durante este trabajo analicé las memorias sonoras de mujeres ex presas políticas en la cárcel del Buen Pastor de Valparaíso de manera general. En este caso me voy a centrar en la especificidad de sus recuerdos asociados a canciones de Violeta Parra y aquellas vinculadas al movimiento musical La Nueva Canción Chilena. Bueno, la metodología de esta investigación consistió en grupos focales y entrevistas en profundidad. Durante los grupos focales las mujeres identificaron canciones asociadas a la ex presa política Gioconda, quién tenía una guitarra y cantaba en prisión, y en las entrevistas en profundidad escuchamos estas canciones bajo su consentimiento y fuimos identificando distintos recuerdos. Asimismo, quisiera saludar a algunas mujeres ex presas políticas en la cárcel del Buen Pastor que están presentes en esta transmisión viéndonos a través de Facebook.

Antes de comenzar quisiera contextualizar un poco respecto a las canciones de Violeta Parra y la Nueva Canción Chilena. Según Rodrigo Torres (2004), las canciones de Violeta Parra recorren trayectoria desde lo tradicional campesino a la canción de autor. Asimismo hay una constante en su canto respecto a la reivindicación de la diferencia, lo “otro” popular y lo “propio”. El canto de Violeta Parra cristaliza poderosamente, siguiendo a Rodrigo Torres, un imaginario en la sociedad chilena entre 1960 y 1970, como espacio de afirmación de sentido de pertenencia y resistencia del mundo popular. De igual modo, como plantea el autor, Violeta Parra es el “alma máter” del movimiento de la Nueva Canción Chilena, en su apertura a un espacio sensible de reconocimiento de múltiples identidades. Respecto a las canciones de la Nueva Canción Chilena, según Claudio Rolle (2000), son parte de una corriente musical desarrollada entre el año '69 y '73 en Chile, y sirvieron como plataforma para la campaña presidencial de Salvador Allende. Estas canciones, como afirma Rolle, estuvieron orientadas a crear conciencia de la historia del movimiento popular, responsabilidades planteadas por la vía chilena al socialismo y crítica y comentario de la contingencia nacional, americana y mundial, así como también la puesta en valor de las culturales locales. Algunos cantautores y también grupos musicales asociados a este movimiento son por ejemplo Isabel y Ángel Parra, Víctor Jara, Illapu, Patricio Manns, Inti Illimani, Aparcoa, Quilapayún, Gitano Rodríguez, entre otros.

Posterior al golpe militar, como plantea Juan Pablo González (2016), a pesar del amedrentamiento y represión en contra de este movimiento musical, se desarrollan nuevas estrategias de difusión de estas canciones, las que adquieren nuevas funciones sociales. Por ejemplo, a través del casete pirata, como ha investigado Laura Jordán (2009), y, volviendo a Juan Pablo González, en su sustento en un amplio movimiento estudiantil en que el canto aficionado y la guitarra aparecen como un elemento común.

Bueno, ahora voy a contarles un poquito respecto a la cárcel del Buen Pastor de Valparaíso. Fue una cárcel de mujeres donde había mujeres encerradas por delito común y estaba a cargo de la congregación de monjas homónima, del Buen Pastor. En este espacio las mujeres ex presas políticas declaran haber sufrido condiciones de hacinamiento, insalubridad, allanamientos, no así torturas aunque sí eran trasladadas constantemente a ser interrogadas y/o torturadas al Cuartel Silva Palma, también ubicado en Valparaíso. En este espacio cumplieron una rutina de trabajo forzado propia del sistema carcelario y en sus tiempos libres, como podemos observar en esta arpillera realizada en el marco de un taller organizado por la Colectiva Arpilleras, Sitios y Memoria Valparaíso, leían, tejían o tocaban la guitarra como aparece aquí Gioconda con su guitarra.¹

Cuando le pregunté a Gioconda respecto a cuándo tocaba la guitarra, ella me respondió: “Era lo único que hacía (...) en cualquier rincón me ponía a cantar y las muchachas también se acercaban y cantaban conmigo, las (presas) comunes también, algunas se ponían a bailar”. Asimismo, cuenta que cantaba .con fe, con amor, con convicción.. Este sentimiento es reflejado en los recuerdos de las mujeres ex presas políticas, quienes evocan canciones asociadas a estas *performances* en prisión, como *La señora Mercedes* de Tito Fernández, *Valparaíso* de Gitano Rodríguez, *La pericona se ha muerto* de Violeta Parra o *Los Momentos* de Eduardo Gatti, que podríamos decir que está más asociada a los inicios del Canto Nuevo, pero de todas maneras lo integré en este análisis porque estaba muy presente en la memoria de las mujeres.

Estas canciones convocan distintos recuerdos. Por ejemplo, la canción *La señora Mercedes* de Tito Fernández, bueno ahora un controvertido cantautor pero que en su momento realizó una canción muy popular, muy representativa del movimiento la Nueva Canción Chilena, que reivindicaba la figura de su madre como, lo cito textual, una “mujer humilde”, evoca en María Cristina Fuentealba el siguiente recuerdo. La cito textual:

Cómo decirte, como ella las interpretaba, ella fue acercándonos más a esos temas. Porque en ese momento nosotras no teníamos mucho, no teníamos nada de esparcimiento, o sea estábamos encerradas ahí, eran las canciones de la Gioco las que nos permitían evocar, salir del lugar, volver atrás más que nada. Eso era, volver atrás con esas canciones. (Cornejo, 2020: 52).

Nos encontramos ante un recuerdo que remite a un volver a un espacio conocido, reconocimiento en medio de la extrañeza de la prisión en asociación a este imaginario de la Nueva Canción Chilena como reivindicación de lo popular. Así, la guitarra y la voz de Gioconda permiten la materialización, por momentos, de culturas afectivas de izquierda en las mujeres.

Otra canción que está asociada a esta cultura afectiva, en términos de Le Breton, muy presente en la memoria de las mujeres es *Valparaíso* de Gitano Rodríguez. Sylvia Lillo, a través de esta canción, en relación al tiempo de la Unidad Popular, recuerda:

(...) y bueno me recuerda a la Gioco porque...estas son las canciones que nosotras cantábamos cuando trabajábamos, hacíamos trabajo voluntario ¿no? Entonces para mí es triste porque me recuerda los días en que nosotras creíamos que íbamos a cambiar el mundo, y terminamos encerradas en una cárcel (Cornejo, 2020: 53).

Esta canción tiene un carácter más poético que militante pero es importante decir que Gitano Rodríguez también tiene una canción asociada al trabajo voluntario. Bueno aquí podemos ver cómo la guitarra, en tanto materialidad densa expresiva de la época, genera una resonancia adherida a sus cuerpos (de las mujeres ex presas políticas). Aquí también quisiera citar a Sara Ahmed (2015) y su teoría política de las emociones, en que los afectos se van pegando a los cuerpos, y estos ecos rituales de participación evocan el proceso transformador de la Unidad Popular anclado a los vaivenes de la historia. Se trata de duelos no consumados, melancolías activas respecto al fin de este proyecto político y la represión sobre sus cuerpos.

En relación a las represiones en prisión, Alicia Olea recuerda la canción *La pericon se ha muerto* de Violeta Parra, un día como hoy, 11 de septiembre, en que las mujeres deciden conmemorar a las víctimas de las violencias políticas de la dictadura. Cito a Alicia:

Hicimos un silencio a las 9 de la mañana, o 11 de la mañana (...) y cuando terminamos eso la gendarme nos retó y la Gioco cantó (cantando) ‘La pericon se ha muerto’, y la hizo callar. Fuerte. Eso fue terrible para nosotras (Cornejo, 2020: 47).

Esta *performance* visual y sonora, silencio y canción, y el vestir de negro, como estamos vestidas hoy día, remite a una conmemoración de las víctimas de las violencias políticas post-golpe, pulsión sonora protesta que irrumpe el espacio y es censurada por los mecanismos de coacción del régimen. La guitarra, de esta manera, aparece como materialidad afectante opositora que resignifica el canto a la diferencia en Violeta Parra en un contexto histórico particular. Esta canción, por ejemplo, toma elementos y música tradicional de la isla de Chiloé, y es resignificada en este nuevo contexto. Además esta canción refiere a un luto, entonces guarda relación con este momento de conmemorar un día 11 de septiembre.

Bueno, también las mujeres tienen recuerdos asociados de manera potente a la canción *Los momentos* de Eduardo Gatti, que es una canción más poética, quizás asociada, como decía anteriormente, a los inicios del Canto Nuevo, muy presente en la memoria de las mujeres, y Elisa Serey, al escucharla, recuerda lo siguiente:

Oye otra cosa, teníamos una compañera Gioconda, que cantaba, cantaba muy bien, y yo nunca voy a olvidar, siempre cantaba yo creo que todos los días ‘Los Momentos’ (la tararea). Bueno hasta el día de hoy yo la escucho y me emociono. No puedo evitarlo fijate (Cornejo, 2020, p. 50).

Esta canción aparece como una presencia atemporal intensa que conjuga distintos momentos en los cuerpos. Aquí, cito a Analía Lutowicz presente aquí también, podemos reconocer la relación directa entre afectividad y sonido.

Respecto a este quiebre temporal que genera la música en la memoria, quisiera presentarles un recuerdo de Alicia Olea, también está presente en las memorias de Sylvia y otras mujeres ex presas políticas en la cárcel del Buen Pastor de Valparaíso, quienes a través de estas canciones reflexionan respecto a la contingencia socio-política actual asociada a sus recuerdos en prisión. Por ejemplo, en relación a los tiempos en que algunas mujeres estaban estudiando en la universidad, cuando algunas conocieron a Gitano Rodríguez y lo vieron tocar en este lugar, las guitarras y la mística en torno al proyecto político de la Unidad Popular, así como también el terrible asesinato de Víctor Jara como parte de la política de terror del régimen militar. Cito a Alicia:

Bueno uno con estas canciones...estas canciones a mí me dan mucha pena. Primero, como mataron a Víctor Jara que para mí fue horrible, y nostalgia po'. Imagínate teníamos nosotras 22, 23 años, donde todos tus ideales y toda tu consecuencia política ideológica, de un día para otro se fue. (...) Es fuerte, pero eso es lo que quería el mundo cívico de la derecha. Si el país ya está todo vendido, si ya no tenemos nada. El Estado no tiene nada. Y ahora estamos luchando por cositas muy pequeñas, como por ejemplo los estudiantes (Cornejo, 2020: 52).

Bueno decir que estas entrevistas las realicé el año 2018, la mayoría, entonces aquí tenemos una reflexión del momento previo, pre-revuelta social, como una lectura al contexto del momento. Aquí tenemos la figura de Víctor Jara que aparece como un “espanto” que, de acuerdo a Silvia Schwarzböck, “podrían ser, si se lee con Marx, los muertos que pesan como una pesadilla sobre la consciencia de los vivos. No obstante existen en el tiempo presente” (2016, p. 140). Entonces aquí tenemos un vínculo entre la mercantilización de la vida en el presente y su relación con la herencia política de la dictadura.

Otros recuerdos asociados a canciones tocadas por Gioconda están asociadas a la amistad, afecciones alegres en relación a su compañera, o el vacío y el placer de la escucha de estas canciones, sentimientos de paz en medio de la extrañeza de la prisión.

Ahora para finalizar mi presentación quisiera hablar sobre algunas conclusiones y proyecciones de este trabajo. Voz, cuerpo de Gioconda, guitarra y canciones de Violeta Parra y la Nueva Canción Chilena moldearon y moldean impresiones en los cuerpos de las mujeres ex presas políticas como impresiones diversas. Se trata de objetos de sentimientos que dependen de historias que continúan vivas. Por ejemplo, la prisión política y las violencias políticas son fenómenos actuales en Chile, Latinoamérica y el mundo. De esta manera, las mujeres, a través de las canciones, generan instancias de reflexión diversas, en torno a la Unidad Popular, sus militancias, la amistad, el vacío y las contingencias actuales. Son significaciones multi-temporales que permiten pensar en cómo canciones circulan en los cuerpos y transforman su sentido.

Como proyección para esta investigación quizás sería interesante indagar respecto a la relación entre mujeres, género y *performance* a través del recuerdo de otras canciones de Violeta Parra, o también pensar el sentido de las canciones de Violeta Parra y la Nueva Canción Chilena en la revuelta social chilena de 2019, en que adquirieron múltiples significados de acuerdo a los fenómenos desarrollados en este tiempo reciente. Así que eso, doy por finalizada mi presentación.

Analía Lutowicz. La memoria como una problemática sociocultural. Problematizar la noción de memoria implica advertir la complejidad de dicho concepto. Para empezar, tan sólo el diccionario de la Real Academia Española admite catorce definiciones diferentes, aunque llamativamente ninguna de ellas hace mención a la perspectiva sensorial ni a la idea de proceso que conlleva. El mundo se nos hace asequible a través de los sentidos, por lo que la multiplicidad de aspectos que conforman “la memoria” ya nos convoca a una mirada

integral y transdisciplinaria. Y decimos “la memoria”, entrecomillas, porque también podemos empezar a cuestionarnos si su singularización gramatical se condice con su individualización sensorial.

Así como el recuerdo no es una reproducción, la memoria no puede ser entendida como un fenómeno estático y permanente sino como una construcción individual en primera instancia, y luego social; partiendo de la diferencia entre historia y memoria, siendo la primera el relato que da cuenta de los hechos fácticos que transforman la sociedad, mientras que la segunda refiere a las construcciones identitarias de las comunidades. Así como la historia es informativa, la memoria es comunicativa. Y como en todo acto comunicativo, hay un recorte definido por los intereses y proyecciones de los diversos actores sociales que pugnan por visibilizar su relato y su perspectiva de los hechos. De este modo, la memoria no puede ser separada del concepto de política, en su más amplio sentido; se manifiesta como una arena de lucha por consolidar un relato propio, constitutivo de los procesos identitarios de las sociedades. Así, antes que nada, la memoria es relato.

Y, al igual que todo relato, es también una mirada, cuyos cimientos están puestos en los sentidos ya que a través de ellos percibimos los acontecimientos. Es por eso que no podemos hablar de memoria colectiva sin referirnos a las individualidades y subjetividades que la constituyen, a partir de cada uno de los sentidos con los cuales interactuamos con nuestro entorno.

Hugo Vezzetti (2002) se refiere a la memoria como una práctica social que transita constantemente entre la dimensión mítica del relato, el hecho histórico en sí mismo y la representación que cada individualidad hace en su presente de los hechos del pasado. En ella se puede observar el trazo biográfico personal, con sus dispositivos ideológico-culturales. Asimismo, los sistemas de valores y creencias que cruzan la construcción del relato de la memoria se enmarcan en los contextos y modelos históricos, culturales, políticos que la posibilitan, siendo por tanto una narrativa también moral; y como tal, dependiente de los actores sociales y su época.

Así, podemos empezar a observar el complejo entramado que implica la memoria como objeto de estudio, en tanto que pone de relieve, y en muchos casos confronta, los intentos de cada actor social por visibilizar su relato. Es por ello que hablar de memoria es hablar también de olvido, así como hablar de sonido es hablar de silencio.

En este trabajo nos proponemos abordar la construcción de/los relato/s que conforman la memoria de la historia reciente Argentina, específicamente de las experiencias concentracionarias durante la última dictadura cívico-militar, tomando como fuentes las entrevistas realizadas a ex detenidos-desaparecidos de los Centros Clandestinos de Detención, Tortura y Exterminio. Y atendiendo a la complejidad y diversidad de aspectos que conforman el fenómeno de la memoria, nuestro enfoque se concentra en lo que llamamos *memoria sonora*, concepto que desarrollaremos más adelante pero que podríamos sintetizar como las configuraciones del patrón sonido-contexto-sentido con el que cada individuo interpreta el entorno sonoro que lo circunda.

LA ESCUCHA: ESA TECNOLOGÍA DE CONTROL INVISIBLE

El caso de los Centros Clandestinos de Detención, Tortura y Exterminio argentinos durante la última dictadura cívico-militar es representativo en el estudio de la memoria sonora en tanto que el tabicamiento durante los períodos de detención trajo como consecuencia la necesidad de incrementar la atención del sentido auditivo para los detenidos-desaparecidos. Parte de la tortura psicológica y del proceso de deshumanización de los secuestrados, era llevado a cabo mediante el aislamiento y la imposibilidad de ver. Esto llevó a que la mayoría de los sobrevivientes basen sus relatos en el sentido de la audición. Una prueba de ello la podemos encontrar en el Informe *Nunca Más* elaborado por la CONADEP, Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas conformada durante el retorno a la democracia para investigar el Terrorismo de Estado en nuestro país, donde se da cuenta de la similitud encontrada entre los bosquejos de los lugares de

detención realizados a partir del relato de los sobrevivientes y los campos de concentración que efectivamente fueron relevados durante el funcionamiento de la comisión.

Es importante destacar que no fue circunstancial ni aleatorio el tabicamiento de la visión y no de la audición. Claramente, dentro de la lógica que reinaba en los sistemas concentracionarios, la posibilidad de oír formaba parte del mecanismo de control represivo. El hecho de tabicar la vista pero dejar liberado el sentido de la audición se condice con la voluntad de los represores de obligar a los detenidos-desaparecidos a escuchar su entorno, como una forma más de tortura e imposibilitando la evasión del contexto. Asimismo, también la percepción del exterior, hecho al que refieren los sobrevivientes en sus relatos, funcionó como un dispositivo de tormento, un modo de dejar manifiesto que el mundo continúa más allá de las desapariciones. Sus vidas quedaban en suspenso en un entorno que avanzaba día a día hacia la naturalización de sus ausencias.

El oído no tiene párpados dice Pascal Quignard (1999), no descansa, no se apaga bajo ninguna situación y, sobre todo, no lo podemos cerrar para dejar de escuchar aquello que nos angustia o disgusta. Y allí reside la clave de la eficacia del sonido como tecnología de control social. Y este es uno de los puntos clave en el estudio de la memoria.

Por otra parte, no es menor la característica inclusiva del sonido frente a la exclusión que genera la vista. Podemos ver cientos de fotos de los actos de terrorismo más horribles de la historia de la humanidad, pero siempre vamos a estar fuera de la escena. Es algo que le pasa a otro u otra, está fuera de mí; si no me gusta puedo cerrar los ojos o darle la espalda. Sin embargo, el sonido es naturalmente inmersivo, nos rodea y penetra; la única forma de escaparle es huyendo, moviéndonos fuera de su alcance. Es por esta misma razón que podemos entender el oído como un órgano cultural y colectivo. El sonido nos traslada, nos envuelve y nos lleva al centro de la escena (o del recuerdo), al igual que nos ocurre con el olfato cuando un aroma nos devuelve a la añoranza de una evocación pasada, tal como explica Michel Chion en su libro *El sonido* de 1999.

Sin embargo, esta noción de lo sonoro como tecnología de control social no es algo nuevo. Al respecto, José Manuel Berenguer (2006) hace una interesante comparación entre los mecanismos de control social y la violencia acústica de la actualidad, como ser las sirenas, alarmas, teléfonos, bocinas; con aquellos que ocurren en la naturaleza del mundo animal, donde los rugidos, aullidos o bramidos tienen como objetivo demostrar fortaleza causando intimidación, sometimiento y logrando así la captura de la presa.

Sin embargo, ni el oído ni la mente humana funcionan de manera plenamente previsible, y en muchos casos, en los Centros Clandestinos de Detención, Tortura y Exterminio, esa posibilidad de escuchar el entorno permanentemente, dejó de ser un elemento de tortura para convertirse en un mecanismo de supervivencia. En los relatos relevados pudimos observar cómo los sonidos percibidos son significados por los sobrevivientes, tanto en el momento de la detención como en el presente, valiéndose de ellos para reconocer el entorno, las diferentes guardias, la presencia o ausencia de compañeros, la localización de los lugares donde se emplazaban los campos y tantas otras herramientas que permiten hoy acceder a dichos relatos desde la perspectiva de la memoria sonora. Así, podemos ver como el ser humano no es sólo el objetivo de los estímulos que lo circundan, sino fundamentalmente su intérprete.

LA PERCEPCIÓN DE LA MEMORIA

Nuestra memoria se construye a partir de la representación de imágenes que percibimos a través de nuestros sentidos, entendiendo el término imagen en su más amplia acepción. En su texto sobre la *fragilidad del pasado*, Brauer (2002) sostiene que cuando nos referimos a la conservación de los hechos del pasado no podemos hablar de los hechos en sí mismos, sino de la imagen e impresiones que ellos han dejado en cada uno de nosotros. De esta manera, afirmamos la idea de que la memoria es un sí misma una representación, y no una reproducción; por lo tanto, es fuertemente influenciada por los valores, conceptos y preconcepciones que nos envuelven en el momento de pensarla y relatarla. Nuestra perspectiva del mundo, nuestras definiciones

políticas e ideológicas, nuestras creencias y experiencias, van a construir distintas representaciones de los hechos pasados; que probablemente también difieran en las lecturas que hagamos en otro contexto y tiempo.

Nos interesa retomar algunas definiciones que hace Constance Classen (1997) al respecto. En primer lugar, debemos entender que la percepción sensorial no sólo es un acto físico, sino fundamentalmente cultural. Del mismo modo en que gran parte de nuestras acciones están reguladas por la sociedad, la percepción a través de los sentidos también es condicionada a partir de los códigos sociales que determinan el significado de la experiencia sensorial. De algún modo, percibimos lo que culturalmente es posible en el marco de nuestro tiempo y sociedad.

Dado que este trabajo se centra en la percepción auditiva por su carácter representativo de las experiencias concentracionarias en Argentina, es necesario desarrollar algunas de las características diferenciales del oído con el objeto de comprender en profundidad la construcción del relato que cada sobreviviente hace sobre su propia experiencia.

Lo primero que debemos comprender respecto al sentido de la audición es que el oído es un órgano que se educa a lo largo de toda nuestra existencia, desde el vientre materno hasta el último suspiro percibimos los sonidos de nuestro entorno, procesando toda la información que podemos extraer de ellos. La audición es un sentido íntimamente ligado con el descubrimiento del medioambiente. Esta instancia básica de escucha se relaciona con lo que Barry Truax (2001) denomina “procesamiento de la señal”, la etapa de la audición en la que nuestra atención se concentra en el reconocimiento de la fuente que produce el sonido en cuestión. Claramente esta noción de Truax se basa en la teoría de las escuchas de Pierre Schaeffer, pudiendo hacer una equivalencia entre el procesamiento de la señal y la escucha causal.

Sin embargo, el hecho de oír involucra niveles cognitivos superiores a la extracción de la información útil. La mayor parte del tiempo procesamos la información acústica en un plano de fondo; pero aún en este nivel de percepción menos consciente se relacionan, en un proceso complejo, el reconocimiento de patrones auditivo, comparando lo que percibimos con la *base de datos* registrada como producto de nuestras experiencias sociales e individuales. A esta etapa de análisis de índole cualitativa, Barry Truax la denomina “procesamiento de la información”, y consiste concretamente en la interpretación y resignificación de esa percepción en función de las experiencias personales de cada oyente. Los sonidos que percibimos pueden entenderse como signos, desde una concepción pierciana, en tanto que generan representaciones, no solo de la fuente que los produce, sino que también nos permiten realizar otras operaciones simbólicas basadas en ciertos patrones que se acumulan en nuestra memoria y que nos permiten vincular ciertos sonidos con un contexto dado y con un significado particular. Si pensamos el sonido como un signo y la combinación de las unidades semánticas que constituyen esos signos en una línea secuencial, llegamos a la conclusión de que existe un nivel sintagmático de la estructura encadenada de significantes en una serie ordenada de tiempo, es decir, un texto sonoro.

Es por eso que el recuerdo de un contexto puede revivir la memoria de un sonido relacionado con ese momento, así como la escucha de un sonido reconocible puede traernos a la memoria el entorno original de producción.

Y en esta instancia, podemos referirnos concretamente al concepto de memoria sonora como un proceso de interpretación de los patrones de reconocimiento de los eventos sonoros, los cuales adquieren distintos valores semánticos en función de las experiencias socioculturales de cada individuo, y que derivan del recuerdo emocional asociado a dichos patrones. Por otra parte, como dijimos anteriormente, la memoria es una construcción social, por lo que la memoria sonora también se constituye de acuerdo a los condicionantes o modelos aportados por el grupo o comunidad de pertenencia.

En la memoria sonora no almacenamos el sonido en sí mismo, sino su representación, el patrón sonido – contexto – sentido. Este patrón sonoro se conecta con distintas capas de asociación que se construyen a lo largo de toda nuestra vida, incluyendo la vida intrauterina. En palabras del canadiense Barry Truax, el modo en que un sonido determinado funciona para el oyente depende de su experiencia social y contexto ambiental.

DECONSTRUYENDO LA MEMORIA SONORA PARA RECONSTRUIR LOS RELATOS CONCENTRACIONARIOS DESDE LA PERSPECTIVA SENSORIAL

Como hemos dicho al comienzo de este artículo, la memoria es una construcción que se basa en el relato de los diversos actores sociales que pujan por visibilizar sus problemáticas y puntos de vista. En función de esto, podemos decir que la memoria es un relato.

Lo cual nos lleva, nuevamente, a la idea de que todo relato es una construcción basada en la interpretación personal, desde una mirada particular, de un acontecimiento.

Y todos estos derroteros sobre la construcción de los relatos nos permiten entender que no podemos hablar de experiencias concentracionarias sin comprender que cada relato es individual y colectivo a la vez, que se construye sobre los valores personales enmarcados en el lugar que cada uno siente que debe ocupar en el largo y doloroso proceso de memoria, verdad y justicia.

Nuestras fuentes fueron entrevistas realizadas a ex detenidos-desaparecidos y lo primero que debemos advertir es que cada una es un relato construido a partir de su mirada atravesada por todos los sentidos: lo que le llega a sus oídos, a sus ojos, a su cabeza, a su sensibilidad. Y es una mirada desde el presente sobre su pasado, por lo que, antes que nada, debemos entender que no podemos analizar las “metáforas consensuadas” de su relato, sino su mirada sobre ellas y sobre su experiencia en los Centros Clandestinos de Detención, Tortura y Exterminio. Por lo que también debemos advertir que cada uno de ellos puede entrañar más de una mirada. Y la problematización de todas estas miradas son las que se ponen en juego al momento de analizar y estudiar los procesos de memoria, y más aún en las experiencias concentracionarias, caracterizadas por el dolor, el temor y la contradicción.

El pedagogo musical y ambientalista canadiense, recientemente fallecido, Murray Schafer (2009) proponía que todos los acontecimientos traumáticos conservan el sonido como su medio expresivo. Y en el caso de las experiencias concentracionarias en nuestro país esto se torna relevante cuando uno se detiene a leer las declaraciones de los sobrevivientes, ya sean judiciales, testimoniales, periodísticas, etc. Casi sin advertirlo, la mayoría de los testimonios relatan sus historias a partir de lo que oían. Sólo a modo de ejemplo, vamos a citar un fragmento del testimonio de Adriana Calvo de Laborde (1985) en el Juicio a las Juntas, donde esto se hace explícito

Dr. Ledesma: ¿Usted todo esto cómo lo apreciaba, usted en ese momento tenía los ojos vendados?

Laborde: Sí, pero se oía el ruido de la mirilla cuando la abrían, cuando uno tiene los ojos vendados en esas condiciones el menor de los ruidos es importantísimo. Poco a poco cuando nos fuimos acostumbrando al lugar, creo que las primeras doce horas no pronuncié palabra en ese calabozo, no me atrevía ni a abrir la boca, me fui acostumbrando a ese lugar y fui estudiando la secuencia de que venía el guardia que era más o menos una secuencia regular y me atreví a preguntar qué era eso (s/p).²

Este testimonio, y muchos otros, dan cuenta de la importancia que los mismos detenidos-desaparecidos le han dado a los sonidos que percibían durante su secuestro. Para muchos de ellos, han constituido mecanismos de supervivencia en varios sentidos.

Por un lado, la atención a los sonidos les ha permitido el reconocimiento de las rutinas propias de la vida concentracionaria. El sonido del carrito que traía la comida o de los cacharros que utilizaban para eso ha sido un elemento muchas veces mencionado en las entrevistas como un sonido aliviador a pesar de encontrarse mayoritariamente en un espectro agudo, el cual tiende a generar tensión. El establecimiento de horarios y cierto grado de cotidianeidad, marcada fundamentalmente por las comidas, es un factor de gran importancia en el relato de los ex detenidos-desaparecidos. Aportaba lógica y orden a la irracionalidad concentracionaria. En la mayoría de los casos estudiados, los sonidos asociados a las acciones rutinarias suelen estar significados positivamente.

Por otra parte, uno de los ejes de trabajo en relación a este enfoque de la memoria es la perspectiva del espacio. En la mayor parte de los relatos, el reconocimiento de los lugares de detención estuvo determinado

por los sonidos, internos y externos, que percibían los secuestrados. Pero también en este aspecto debemos diferenciar en los relatos distintas miradas en torno al espacio.

En primer lugar, algunos entrevistados narran el esfuerzo constante por percibir cada indicio que les permita ubicarse espacialmente. Hay un ejercicio del procesamiento de la señal, el reconocimiento de los parámetros físicos de los sonidos escuchados, para transformarlos en información concreta que les permitiese reconocer el lugar de detención: los eventos sonoros que provenían del exterior, las marchas en el motor del automóvil cuando eran trasladados, la presencia o ausencia de otras personas en el momento de ingreso a los campos de concentración.

Sin embargo, en otros casos, la percepción de los espacios basada en el sentido auditivo es mucho más subjetiva, y está íntimamente ligada al lugar concreto en que es alojado el detenido-desaparecido. La cercanía a una sala de tortura o el hecho de estar en una celda de incomunicación, parecen alterar la perspectiva que el sobreviviente tiene, y tuvo en ese momento, del lugar donde se encontraba detenido. A pesar que las dimensiones de una celda a la otra no variaban notoriamente, incluso entre distintos Centros Clandestinos, los relatos de los sobrevivientes dan cuenta de una sensación de opresión y pequeñez en los espacios cercanos a los sitios de tortura, denominados “quirófanos” en la jerga concentracionaria. En cambio, en celdas que se encontraban más alejadas, la sensación era de mayor espacialidad. Si bien estas diferencias pueden estar fundamentadas en una diversidad de cuestiones, es importante destacar que también entra en juego el componente emocional del sonido y de la comunicación en sí misma.

Por otra parte, pudimos observar que en la mayoría de los relatos la memoria sonora es mucho más fuerte al comienzo de la detención que hacia el final. El núcleo duro de los relatos, la caída y los primeros tiempos de secuestro, están cargados de sonidos y sentidos asociados a ellos. Este aspecto se puede entender si pensamos que, por un lado, el tiempo que una persona puede mantenerse en estado de alerta es limitado; la atención constante implica un incremento en el estrés del individuo que, si supera un cierto punto, puede provocar rupturas psíquicas en la estructura psicológica de la persona. Por lo tanto, un mecanismo de protección inconsciente es la dispersión de la atención pasado cierto tiempo. Por otra parte, también hemos podido observar que, una vez que el detenido-desaparecido logra establecer una cierta relación con los compañeros más próximos, la atención al entorno también se dispersa levemente. De algún modo, es como si se compartiera con los otros ese estado de alerta, permitiendo esto una cierta distensión. Finalmente, nos interesa hacer referencia a la teoría de la desensibilización propuesta por el sociólogo Daniel Feierstein (2012), la cual plantea que ante la imposibilidad de acción propia de las tecnologías de poder genocida, el sistema nervioso se adapta a la situación apaciguando las transmisiones sinápticas y dejando de comunicar el dolor. Teniendo en cuenta estos aspectos, resulta coherente la estructuración de los relatos tan detallados al comienzo de la experiencia concentracionaria.

Uno de las características más fascinantes del sonido tiene que ver con su capacidad polisémica. Un sonido puede tener diversas interpretaciones para un mismo sujeto de acuerdo a un contexto dado; al igual que frente a único estímulo sonoro distintas personas pueden significarlo con miradas incluso opuestas, en función de sus experiencias individuales y colectivas, de índole cultural, social, ideológica, psicológica, tal como ya establecimos anteriormente. Y esto hace a la esencia misma del concepto de memoria sonora: el sonido no tiene valores absolutos sino relativos al contexto de escucha y de relato, por lo que su significado comunicacional sólo puede juzgarse a partir de una perspectiva que involucre el contexto completo, tanto en un sentido medio ambiental como social y cultural. Los patrones de reconocimiento basados en las relaciones de sonido-contexto-sentido, fundados sobre las experiencias personales de cada individuo, son determinantes en la instancia de significación de los sonidos. La memoria sonora tiene tantas interpretaciones como miradas encontremos en el relato.

Como podemos observar, cada relato puede tener una diversidad de miradas, tanto por parte del entrevistado como del investigador. Y a su vez, cada uno de estos actores mira desde distintos lugares y niveles. Las lecturas de estos relatos son tantas como posibles construcciones haya; y las claves de abordaje superan

los niveles de la ficción, la verdad y lo ficticio que se hace pasar por verdadero referidos por Carlo Guinzburg (2010), en función del metarelato que involucra al investigador; pero que tal como lo hace este filósofo en su obra, nos permite seguir las huellas de la construcción de los relatos, basándonos en la semanticidad y textualidad del sonido.

REFLEXIONES FINALES

En *Los abusos de la memoria*, Tzvetan Todorov (1995) plantea que la selección es un rasgo constitutivo de la memoria, y por tanto, el trabajo del historiador no está orientado a la búsqueda de la verdad sino del bien, la contraposición no se da entre ciencia y política, sino entre buena y mala política. Todo estudio sobre la memoria, desde cualquiera de sus enfoques, no puede dejar de lado que se trata de un espacio de lucha donde se legitima y modela la identidad colectiva. Su sacralización sólo es un método más para llevarlas a un terreno estéril que sólo sirve para reprimir el presente.

En el caso de las experiencias concentracionarias en Argentina durante la última dictadura cívico-militar, poner en tensión y problematizar estos procesos constructivos de la memoria colectiva es un modo de quebrantar la lógica de la desaparición del Terrorismo de Estado, devolviéndoles su corporeidad y recuperando sus luchas e historias personales. Porque los 30 mil, ese número tan simbólico en Argentina, es mucho más que eso. Son rostros e historias pasadas, pero que la memoria nos trae para construir sus representaciones en el hoy, con el objeto de pensar en un mañana transformador.

Victoria Polti. Auralidad, performatividad, materialidad. Dentro de los estudios socio-antropológicos, el denominado *giro sonoro* viene realizando aportes significativos en torno a la escucha como una práctica senso-perceptual a través de la cual los sujetos identificamos, valoramos, actualizamos y *performamos* los diferentes contextos socioculturales. Por un lado, el concepto de *culturas aurales* (de Drobnick y Domínguez) remite a las maneras de escuchar socialmente compartidas y culturalmente determinadas, en tanto que la *acustemología* remite a la forma de construir el conocimiento desde la situacionalidad en esas culturas de escucha. Por su parte, Ana María Ochoa (2006) ha propuesto el concepto de “división de trabajo aural” problematizando los modos en que los sujetos disputan sentido a través de sus prácticas sonoras (discursos, entextualizaciones y recontextualizaciones) legitimando ciertas modalidades de escucha por encima de otras. A diferencia de los “regímenes acústicos”, los “regímenes aurales” están asociados a las prácticas y culturas de la escucha. Según Sterne “nos hablan de idealizaciones de la escucha y como se supone que esta debería practicarse [...] proveen información valiosa sobre la construcción de las instituciones y prácticas que pretenden organizar o explicar” (2003, p. 91).

De manera general, el abordaje del *espacio sonoro* nos permite dar cuenta de las formas sensibles que adquieren las prácticas sociales de los sujetos en su vida cotidiana y de las interpretaciones sobre las diversas expresiones socio-culturales. El sonido incide en la representación del espacio, ya que contribuye a la lectura, organización e interpretación del lugar. De esta manera, el espacio es configurado por los significados que los sujetos le asignan, estableciéndose conexiones múltiples de manera relacional. Estos significados e interpretaciones del espacio urbano están en la base de lo que podemos denominar la *identidad sonora* de un lugar, es decir, aquello que define la relación entre el sujeto y los sonidos de los contextos aurales.

A través de la *escucha*, los sujetos configuramos los espacios sonoros, actualizando nuestras memorias e identidades y nuestra forma de relacionarnos. La escucha, en tanto sonido encarnado, nos permite vincular reflexividades, saberes y agencias destacando el papel activo que la experiencia y la dimensión corpo-sintiente juegan en la constitución del conocimiento del mundo social.

Dentro de las producciones locales, y como parte de los trabajos etnográficos que preceden mi actual investigación doctoral, destaco el proyecto “Memoria sonora en situaciones concentracionarias” bajo la coordinación de Raúl Minsburg en la Universidad de Lanús, a través del cual hemos podido abordar la complejidad no sólo de lo que entendemos por memoria sonora sino también su relación con la constitución de sus regímenes aurales.

Por su parte, los estudios sobre la corporalidad, principalmente desde la fenomenología cultural propuesta por Csordas (1993), y sobre la performatividad, especialmente desde perspectivas posestructuralistas como la de Butler (1993), se han vinculado con el denominado *giro performativo* que destaca cómo las palabras y gestualidades, además de representar ideas y sentimientos, son actos “realizativos”; es decir, producen efectos que se materializan en los sujetos, de ahí su “eficacia” simbólica, social y política en diversas prácticas culturales. La relectura que realiza Butler de los trabajos tempranos de Austin reformulados por Derrida han sido un pilar en las investigaciones que el Equipo de Antropología del Cuerpo y la Performance (bajo la dirección de Silvia Citro y del cual formo parte desde el 2017) viene realizando sobre la eficacia performativa de diferentes prácticas corporales.

A partir de estas resonancias propongo analizar la eficacia performativa del sonido en contextos concentracionarios a partir del caso del Centro Clandestino de Detención, Tortura y Exterminio “el Atlético”.

CONTEXTOS CONCENTRACIONARIOS: EL CASO DEL “ATLÉTICO”

La dictadura cívico-militar de 1976 llevó adelante un plan sistemático que operó territorialmente por zonas y sub-zonas, utilizando como recursos logísticos los denominados “grupos de tareas”, los centros clandestinos de detención y el recurso del secuestro y desaparición forzada de personas. Los centros clandestinos de detención tuvieron distintas funciones: además de la aplicación de tormentos, fueron lugares de exterminio, maternidades clandestinas, lugar de acopio de bienes materiales de secuestrados y centros operativos de Inteligencia, entre otras.

Llamado coloquialmente como “el Atlético”, este campo de concentración funcionó desde el mes de febrero al mes de diciembre de 1977 en un sótano acondicionado para ese fin. Se trató de un edificio de tres pisos ubicado en Avenida Paseo Colón entre San Juan y Cochabamba -a tan sólo diez cuadras de la casa de gobierno- perteneciente al Servicio de Aprovisionamiento y Talleres de División Administrativa de la Policía Federal. Al año fue demolido, y sobre sus escombros se construyó la autopista 25 de Mayo, una de las dos realizadas por la última dictadura cívico-militar. A partir de abril de 2002 comienzan las obras de excavación, constituyéndose en la primera iniciativa de arqueología urbana relacionada con la memoria de los crímenes cometidos por el terrorismo de Estado en la Ciudad de Buenos Aires.

Se estima que durante el funcionamiento del “Club Atlético” pasaron por allí alrededor de 1.500 detenidxs, de los cuales la mayoría aún están desaparecidxs. Lxs detenidxs eran ingresadx en vehículos particulares, tabicadx³ y luego llevadx a una oficina donde se les retiraban los efectos personales. Allí lxs bajaban al sótano donde había 41 celdas separadas en dos sectores, tres salas de tortura (denominadas por los torturadores como *quirófanos*), baños, la enfermería, la sala de guardia, tres celdas individuales y la “leonera”.⁴ La fuerza a cargo de este espacio era la Policía Federal, aunque había detenidos que dependían de otras fuerzas como la ESMA, Campo de Mayo y Vesubio. Cuando el “Club Atlético” fue demolido, lxs detenidxs fueron llevadx provisoriamente al ex CCDTyE “El Banco” (Camino de Cintura y Autopista Ricchieri, Provincia de Buenos Aires), hasta que se terminó de acondicionar el ex CCDTyE “Olimpo”. Estos tres centros conformaron en adelante el “círculo ABO” (“Atlético”- “Banco”- “Olimpo”).

En los centros clandestinos de detención, el sonido y la escucha pasaron a ser dos aspectos fundamentales de comunicación y supervivencia. El oído se constituyó como el sentido que primaba y les permitía mantener una conexión con el entorno, y por lo tanto gran parte del relato de lxs sobrevivientes se construyó desde

el sentido auditivo para describir los espacios de detención, las rutinas, la presencia de represores y de otrxs detenidxs.

EFICACIA PERFORMATIVA DEL SONIDO

Analizaré entonces la eficacia performativa del sonido en contextos concentracionarios a partir de los siguientes tópicos: la *escucha situada*, la *recontextualización sónica* y las *materialidades sonoras afectantes*.

La *escucha situada* es central dada su referencialidad geo-localizada y geo-política, un *locus* territorial a partir del cual se produce una condensación de sentidos, hechos histórico-políticos y simbólicos de relevancia tanto singular como social.

Es a partir de la intervención e interpelación situada que emerge una disputa de sentidos aural: frente a un régimen aural dado se produce una tensión que va desde el uso disciplinar del silencio hasta interrupciones o derivas abyectas a ese régimen como el uso agentivo de golpes en la pared para comunicarse por parte de detenidxs desaparecidxs. Hacia el interior de esta configuración aural también podemos encontrar a través de la localización diferencial de los sujetos en el espacio escuchas distintivas.

Lo que parece constituir una caracterización común en “el Atlético” es la distinción entre los sonidos de un espacio interno y un espacio externo. Los sonidos “internos” eran todos aquellos que formaban parte del espacio sonoro cotidiano y aquellas huellas y eventos ocasionales provenientes de la dinámica del lugar. Los sonidos “externos” eran aquellos que provenían del “afuera”, “de la calle”, y que generaban la sensación de estar viviendo una dimensión “paralela” en términos de unx de lxs entrevistadxs.

Parte de esos sonidos “internos” sin duda lo constituyeron aquellos asociados por un lado a la supervivencia y hechos rutinarios (tales como el carrito de agua, las cadenas o el sonido de las celdas que se abrían y cerraban) como a la instancia de encierro y tortura.

Por último, se registran algunas acciones de comunicación, resistencia y/o interrupción frente a estos regímenes aurales basados en el silencio y el sometimiento aural, como los susurros y el uso de un código tipo morse, de golpes contra la pared para comunicarse con detenidxs en celdas contiguas.

Como segundo tópico, tomo el concepto *recontextualización sónica* que Ana María Ochoa propone para analizar el vínculo entre músicas y violencias para dar cuenta aquí de cierta actualización de determinadas huellas sonoras a partir de su relocalización temporal y su capacidad de afectación.

La recontextualización sónica intensifica la potencia política del sonido porque articula de manera condensada marcas sonoras, huellas, sonidos simbólicos portadores de carga afectiva, muchas veces sedimentada en las biografías sonoras y en las identidades y memorias de quienes participan de la experiencia aural. Un ejemplo de esto es el uso de cassettes que los torturadores pasaban “a todo volumen” con los discursos de Hitler o el sonido de una *pelotita de ping-pong* rebotando contra una mesa (y las voces que acompañaban el contexto de juego y que pertenecían a los mismos torturadores), con la intención de afectar la integridad senso-emotiva de lxs detenidxs desaparecidxs.

Por último, el sonido en tanto *materialidad afectante* nos permite completar una primera aproximación a su potencialidad performativa. De manera general, las materialidadesónicas articulan desde el propio vínculo con el lugar, afectos asociados al *locus* propiamente, a estéticas de oralidad, de las prácticas políticas, sentidos asociados a corporalidades e intercorporalidades, emociones, biografías, identidades y memorias, hasta la propia historicidad de las diferentes relaciones intersubjetivas, socio-culturales y políticas presentes en la constitución de estas sonoridades.

Estas sonoridades no son externas a los sujetos. Retomando la propuesta de Citro y Rodríguez (2018) considero que los sonidos también poseen una génesis de elaboración y una historicidad vincular propia, que involucra experiencias de atención, perceptivo-reflexivas, a partir de las cuales emerge su capacidad afectante. Y es el registro de esas percepciones sensoriales del presente entrelazadas con las evocaciones de experiencias

pasadas, lo que le confiere a los materiales/elementos/objetos sus diferentes intensidades para afectarnos e incluso transformarnos, o como sostienen Citro y Rodríguez, su *eficacia performativa*.

Como parte de estas sono-materialidades afectantes podemos destacar desde huellas sonoras como el sonido de pisadas, cadenas, llaves abriendo o cerrando celdas y puertas, gritos, llantos y carritos desplazándose por pasillos entre otros.

Destaco aquí en particular el uso de la voz como dispositivo político, que, dado el contexto, reconfigura, redefine y limita las acciones y usos de la voz que otrxs sujetxs -lxs detenidxs desaparecidxs- podían realizar.

A partir de ciertas materialidades además, nos relacionamos y percibimos en relación a tiempos y espacios. Esto permite vincular nuestras prácticas y representaciones a materialidades de nuestras acciones en momentos temporales o etapas de nuestras vidas.

En “el Atlético” parte de dispositivos materiales estaban asociados a eventos que se sucedían en distintos momentos del día: el sonido de un carro donde transportaban lo que era el “desayuno”, los jarritos de metal y las cucharas, las cadenas de lx propix detenidx desaparecidx o las de otrxs, que podían indicar la hora del traslado al baño, o el sonido de llaves y candados, entre otros. En otros casos esta ubicación temporal estaba dada por la presencia de una radio, tal como relatan varixs de lxs entrevistadx.

Estas materialidades vinculadas a la temporalidad también estaban presentes en aquellos sonidos asociados a “llegadas” y a “partidas”: el sonido del coche donde era trasladadx en una primera instancia lx detenidx y el sonido de coches trasladando a otrxs.

Estas relaciones a partir de diversas materialidades permitieron su vez distinguir o prever situaciones diarias, vincular las rutinas y momentos de mayor tensión (si el sonido de cadenas y celdas era por la mañana indicaba que venía el desayuno, si era por la noche, tortura), así como reconocer aquellas sonoridades provenientes de rutinas propias de la vida cotidiana de la ciudad (como los cantos de las hinchadas de fútbol vinculados a los días domingo).

Por último, me interesa destacar el carácter evocativo que tiene la memoria aural y que permite la comprensión y actualización de las memorias que circulan y que forman parte del posicionamiento de lxs sujetxs en sus diferentes campos, así como de sus trayectorias, emociones y agencialidades presentes en sus universos de significación.

Este carácter evocativo puede estar presente y tener un carácter “perdurable” en el tiempo. Según unx de lxs entrevistadx: “... los primeros días que estaba en mi casa... escuchaba de nuevo ruidos... de puertas que se abrían y las cadenas...” Otro evento sonoro recurrente que, dependiendo del caso y el contexto, ha adquirido diversos significados, es la voz humana, tanto de los represores como de otrxs detenidxs desaparecidxs. Muchxs sobrevivientes recuerdan *timbres* de voces singulares por algún tipo de característica, por alguna experiencia traumática o porque se trataba de personas conocidas.

CONCLUSIONES

A través de un análisis basado en la eficacia performativa del sonido he querido dar cuenta de las formas en las cuales es posible resituar el campo de disputa política en el sonido y en la escucha.

Por un lado, la adscripción geopolíticamente situada de su práctica, y por otro su potencia política y eficacia performativa a través de la materialidad del sonido, nos permiten pensar la articulación corporalidad-materialidad-sonoridad a partir de estas “atmósferas afectivas” (Adamovsky y Buch, 2016) en las que los cuerpos se vinculan. Estos cuerpos situados, afectan y son afectados por estas materialidades de manera diferencial, a partir de sus trayectorias de vida, sus biografías sonoras, sus adscripciones culturales, políticas, identitarias, de género, de clase, que subyacen al proceso que se desencadena durante la escucha como práctica reflexiva. Con el fin de analizar las implicancias de esta eficacia performativa del sonido, propuse abordar la *escucha situada*, la *recontextualización sónica* y las *materialidades sonoras afectantes* como algunas de las formas

en las que podemos desagregar elementos que forman parte de un proceso en el que suelen estar presentes de manera unívoca.

De manera general podemos decir que estos contextos concentracionarios han sido espacios de experiencias traumáticas, de sometimiento y vulneración de la integridad física, psicológica y emocional de quienes pasaron por allí. Los regímenes aurales que impuso la dictadura en estos espacios dan cuenta de una lógica institucionalizada de manera panó(p)tica:⁵ en estos espacios la gestión del sonido, el ruido y el silencio estaba depositado en un único radar emisor, a la vez capaz de escucharlo todo. El estado de vigilancia y censura asumió la administración de lo que se debe decir, del momento para hacerlo, así como la imposición de silencios y gritos.

Sin embargo, la escucha también se constituyó para lxs detenidxs desaparecidxs en una manera intersticial de relacionar espacios, lugares, la presencia de otras personas, las ausencias, tiempos, situaciones, recuerdos, imposiciones, actos de supervivencia, ruidos, estados de ánimo, sensaciones, etc. Esta posibilidad de reconstruir a través de la memoria sonora y aural estos espacios nos permite pensar a la vez en una matriz de subjetividad que nos ubica frente a la tensión entre lo singular y lo plural en relación a una época y un lugar, como en las implicancias y consecuencias que el terrorismo de Estado en Argentina ha tenido en relación al cuerpo individual, social y político.

Luego de cada intervención se dio un espacio para preguntas. Las preguntas y reflexiones compartidas se pueden escuchar en el registro audiovisual del coloquio-conversatorio *Memorias sonoras, prisión política y dictaduras en el Cono Sur*, transmitido a través de Facebook Live a través de las redes sociales del Núcleo de Sociología del Arte y las Prácticas Culturales: <https://www.facebook.com/NucleoSociologiaDelArte/videos/443581300257512>

REFERENCIAS

- Ahmed, S. (2015). *La política cultural de las emociones*. México D.F.: PUEG.
- Berenguer, J. M. (2006). La escucha ausente. *Artes. La Revista*, 6(11). Recuperado de <https://www.dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2089308.pdf>
- Brauer, D. (2002). La fragilidad del pasado. En M. Cruz (ed). *Hacia dónde va el pasado. El porvenir de la memoria en el mundo contemporáneo*. Barcelona: Paidós.
- Butler, J. (1993). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós.
- Calvo de Laborde, A. (1985). *Juicio a las Juntas* (29 de abril). Recuperado de: <http://www.desaparecidos.org/nunca/mas/web/testimon/calvo.htm>
- Chion, M. (1999). *El sonido*. Buenos Aires: La Marca Editora.
- Citro, S. (2018), "Indagaciones colectivas de y desde los cuerpos". En *La Investigación social y su práctica. Aportes latinoamericanos a los debates metodológicos de las Ciencias Sociales*. Buenos Aires: CLACSO y Editorial Teseo.
- Classen, C. (1997). Foundation for an anthropology of the senses. *International social science journal*, 3(49), 401-412.
- Cornejo, F. (2020). *Memorias Sonoras de Mujeres Ex Presas Políticas en la Cárcel Del Buen Pastor de Valparaíso Durante la Dictadura Militar Chilena* (Tesis de pregrado). Universidad de Chile. Recuperado de: <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/173694>
- Csordas, T. (1993). Somatic Modes of Attention. *Cultural Anthropology*, 8(2), 135-156.
- Feierstein, D. (2012). *Memorias y representaciones: sobre la elaboración de genocidio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- González, J.P. (2016). Nueva Canción Chilena en dictadura: divergencia, memoria, escuela (1973-1983). *Estudios Interdisciplinarios De América Latina Y El Caribe*, 27(1), 63-82. Recuperado de: <http://eial.tau.ac.il/index.php/eial/article/view/1398>

- Guinzburg, C. (2010). *El hilo y las huellas: lo verdadero, lo falso, lo ficticio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Jordán, L. (2009). Música y clandestinidad en dictadura: la represión, la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino. *Revista Musical Chilena*, Año LXIII.
- Ochoa, A.M. (2006). Sonic transculturation, epistemologies of purification and the aural public sphere in Latin America. En J. Sterne (ed.), *The Sound Studies Reader* (388-404). New York: Routledge,
- Quignard, P. (1999). *El odio a la música*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- Rolle, C. (2000). La 'Nueva Canción Chilena', el proyecto cultural popular y la campaña presidencial y gobierno de Salvador Allende. *Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*, Bogotá, Colombia. Recuperado de: <http://iaspmal.com/index.php/2016/03/02/actas-iii-congreso-bogota-colombia-2000/>
- Schafer, M. (2009). Nunca vi un sonido. *Actas del Foro Mundial de Ecología Acústica*. Recuperado de: <https://www.eumus.edu.uy>
- Schwarzböck, S. (2016). *Los espantos. Estética y postdictadura*. Buenos Aires: Editorial Cuarenta Ríos.
- Torres, R. (2004). Cantar la diferencia. Violeta Parra y la canción chilena. *Revista Musical Chilena*, 201, 53-73.
- Todorov, T. (1995). *Los abusos de la memoria*. España: Paidós.
- Truax, B. (2001). *Acoustic Communication*. Londres: Ablex Publishing.
- Vezzetti, H. (2002). *Pasado y Presente. Guerra, dictadura y sociedad en Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI

NOTAS

- 1 La arpillera mencionada fue creada por mujeres ex presas políticas de la cárcel del Buen Pastor de Valparaíso junto a integrantes de la organización Arpilleras, Sitios y Memoria Valparaíso, en el contexto de un taller de memoria. Se puede acceder a esta imagen en Anexo 2 de mi tesis para optar al título de antropóloga social, Cornejo, F. (2020) *Memorias Sonoras de Mujeres Ex Presas Políticas en la Cárcel Del Buen Pastor de Valparaíso Durante la Dictadura Militar Chilena* (tesis de pregrado). Universidad de Chile, Santiago, Chile. Recuperado de <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/173694>
- 2 Cabe aclarar que sólo se cita un fragmento muy breve, dicha cita continuaba con el detalle de cómo reconocía los métodos de tortura a partir de lo que oía, aspecto en el cual consideramos que no es necesario ahondar para abordar este estudio.
- 3 Con los ojos vendados. Se le llamó "tabique" al tipo particular de venda que utilizaban en estos CCDTyE.
- 4 Lugar donde se concentraba a lxs detenidxs
- 5 Jorge David García ha vinculado con este término el "panóptico de Bentham" de Michel Foucault con lo "ótico" para dar cuenta del vínculo poder/escucha (García, 2020).