

Música y tortura en centros de detención chilenos: Conversaciones con un ex agente de la policía secreta de Pinochet¹

Katia Chornik

University of Manchester, Reino Unido

katia.chornik@manchester.ac.uk

Resumen

Al asumir el control del país en 1973, el General Augusto Pinochet estableció más de mil centros de detención política. Casi 40.000 personas estuvieron recluidas, sufriendo un régimen de terror, serias torturas físicas y psicológicas, y condiciones de vida precarias. Miles fueron ejecutados y desaparecidos. Este artículo investiga el paisaje musical de algunos de estos centros, del cual existen registros escasos y fragmentados, y ha sido poco estudiado por la crítica. Lo hace examinando el testimonio de un ex agente de la policía secreta (DINA) entrevistado por la autora, quien operó en Chacabuco, Tejas Verdes, Villa Grimaldi y Londres 38, entre otros centros. El artículo muestra cómo los agentes empleaban la música para dominar y adoctrinar a los presos, como forma y trasfondo de tortura, como medio para esconder los gritos de los reclusos y como pasatiempo, relacionando algunos de estos usos con la *tortura sin contacto* de la CIA. También examina los recuerdos del agente sobre las actividades de los prisioneros desarrolladas por su iniciativa, identificando discrepancias y ambigüedades. Concluye que el valor de yuxtaponer las perspectivas de las víctimas y perpetradores está en la posibilidad de reconstruir el paisaje musical en detención política de forma más completa.

Palabras claves: música, detención, tortura, perpetradores, testimonio, memoria.

Abstract

On seizing power in 1973, General Augusto Pinochet established over a thousand centres for political detention. Nearly 40,000 people were held in these enclosures, and were subjected to a regime of terror, serious physical and psychological torture, and precarious living conditions. Many were killed and disappeared. This article investigates the musical landscape of some of these centers, evidence of which is fragmented and little known, and has been overlooked by critics. It does so by examining the testimony of an ex-agent of the secret police (DINA) interviewed by the author, who operated in Chacabuco, Tejas Verdes, Villa Grimaldi and Londres 38, among other centers. The article shows how agents employed music to dominate and indoctrinate prisoners, as a form of and background to torture, as a means

1. El presente artículo se inserta en mi proyecto "Sounds of Memory: Music and Political Captivity in Pinochet's Chile" (Sonidos de la memoria: Música y cautiverio político en el Chile de Pinochet) en la Universidad de Mánchester, comenzado en septiembre 2013 y financiado por la Leverhulme Trust. Agradezco a los evaluadores anónimos por sus útiles comentarios, y a las editoras de *The world of music* por autorizarme a reproducir secciones de la publicación "Music and Torture in Chilean Detention Centers: Conversations with an Ex-Agent of Pinochet's Secret Police" (Chornik 2013a).

to hide the screams of inmates and as a pastime, linking some of these uses to the CIA's *no touch torture*. It also examines the agent's memories of detainees' musical activities developed on their initiative, identifying discrepancies and ambiguities. It concludes that the value of juxtaposing victims' and perpetrators' perspectives lays in the possibility of reconstructing the musical landscape in political detention in a more complete way.

Keywords: music, detention, torture, perpetrators, testimony, memory.

Al asumir el control del país el 11 de septiembre de 1973, el General Augusto Pinochet estableció más de mil centros de detención política. Decenas de miles de personas estuvieron recluidas en esos recintos, sin derecho a juicios justos o garantías judiciales elementales. La gran mayoría sufrió serias formas de tortura física y psicológica por parte de las Fuerzas Armadas, Carabineros, Policía de Investigaciones, Dirección de Inteligencia Nacional (DINA) y Central Nacional de Informaciones (CNI). Miles fueron asesinados, sus cuerpos hechos desaparecer². A pesar del régimen de terror, precarias condiciones de vida y censura, los prisioneros desarrollaron diversas actividades musicales. Para muchos reclusos, escribir, interpretar, enseñar o escuchar música eran formas de registrar, procesar, recordar, olvidar o trascender experiencias difíciles. La música les ayudaba a mantener un sentido de normalidad, era un medio de distracción y comunicación entre ellos y con el mundo exterior. Estas actividades se insertan de forma central en lo que Jorge Montealegre denomina la *resiliencia comunitaria*, "para nombrar la oposición contra el aplastamiento de la persona y a ese proceso en que enfrentamos a nuestros propios enemigos internos para levantarnos, incorporarnos, con cierta dignidad" (Montealegre Iturra 2013, 98)³.

Aparte de la trágica muerte del cantautor Víctor Jara en el Estadio Chile (Santiago), poco se sabe acerca de los usos de la música en recintos de detención y tortura por parte del régimen de Pinochet⁴. El Informe de la Comisión Valech I menciona la música constante y

2. Según la primera lista de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura [Comisión Valech] (2004b), 27.153 adultos y 102 menores sufrieron presidio político y tortura durante la dictadura de Pinochet. Una segunda lista (2011b) añadió 9.795 nombres, elevando la cifra total de víctimas reconocidas oficialmente por el Estado a casi 40.000 personas. Véanse también los Informes de la Comisión Valech (2004a y 2011a), y de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación [Comisión Rettig] (1991, especialmente el segundo volumen). Entre los métodos de tortura mencionados en el Informe Valech I se cuentan: golpizas reiteradas, lesiones corporales deliberadas, colgamientos, posiciones forzadas, aplicación de electricidad, amenazas, simulacro de fusilamiento, humillaciones y vejámenes, desnudamiento, presenciar torturas de otros, ruleta rusa, presenciar fusilamientos de otros detenidos, confinamiento en condiciones inhumanas, privaciones deliberadas de medios de vida, privación o interrupción del sueño, asfixias, exposición a temperaturas extremas y violencia sexual (Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura 2004a, 255-297).

3. Montealegre atribuye el desarrollo de la resiliencia comunitaria a las siguientes condiciones: reconocimiento del acervo sociocultural compartido, desarrollo de expresiones lúdicas y humorísticas en contexto de duelo, valoración y manifestación de la creatividad (Montealegre Iturra 2013, 206-212). Véanse testimonios de ex presos chilenos sobre música relacionados con la resiliencia (Chornik 2005 y 2013b). Se espera que una cantidad significativa de nuevos testimonios se genere a través del proyecto web que estoy actualmente desarrollando junto al Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (www.museodelamemoria.cl), el cual tiene como objetivo compilar y difundir información sobre las canciones que se escribieron, cantaron y escucharon en recintos de detención y tortura en el Chile de Pinochet, así como las vivencias personales asociadas a dichas obras. El lanzamiento del proyecto está planificado para principios de 2015.

4. Existe una arraigada creencia que los captores de Víctor Jara le ordenaron tocar guitarra luego de fracturarle las manos. Ambos incidentes parecen ser mitos: han sido refrendados por testigos que estuvieron detenidos con Jara y por exámenes forenses. Sin embargo, está comprobado que el músico fue torturado antes de ser fusilado. Agradezco a Aníbal Fuentealba por esta información. Otro conocido episodio es la transmisión televisiva de una filmación de un grupo de presos del Estadio Nacional (Santiago) cantando la canción "El Patito", compuesta por Ariel Arancibia y popularizada por "Los Huasos Quincheros", cuarteto vocal identificado con la dictadura militar. Véase García (2013, 235-236).

estridente utilizada en recintos en Arica, San Fernando, Curicó, Concepción, Lautaro y la Región Metropolitana (2004a, 317, 390, 415, 444, 445, 453, 517, 529), sin embargo no detalla prácticas, repertorios o efectos. Por su parte, el Informe de la Comisión Rettig incluye una breve mención a la música empleada por los agentes de la casa de tortura ubicada en la calle Irán 3037 de Santiago (1991 [2], 737). El hecho de que la música no deje marcas físicas en los cuerpos de las víctimas de tortura es quizá la principal razón por la cual se le dé poca importancia a este tema. No obstante, el vínculo entre música y derechos humanos ha cobrado nuevo ímpetu recientemente en proyectos conmemorativos tales como “Música X Memoria” (2011) y “Mala Memoria” (2013-2014) del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, y “Cantos con Memoria” (2012) de la Corporación Parque por la Paz Villa Grimaldi⁵.

En la última década, los debates acerca de la música como elemento de castigo, tortura y control en recintos de detención se han focalizado en las prácticas de los EEUU y países asociados en el contexto de la “Guerra Contra el Terror”. En 2008 hubo gran revuelo internacional a raíz de la investigación de la cadena televisiva Al Jazeera, que destapó el uso de la música a volúmenes extremadamente altos y por largos períodos en Guantánamo. Esta investigación produjo una significativa movilización de músicos de fama internacional, encabezados por Peter Gabriel, quienes emitieron una queja formal a la administración de Obama (Gabriel 2009; Reprieve 2010)⁶.

El abogado Manfred Nowak, relator especial de la ONU sobre la tortura y otras formas de trato o castigo cruel, inhumano o degradante (CID) entre 2004 y 2010, declaró que en centros de detención clandestinos en sesenta y seis países examinados por su equipo, encontró una gran cantidad de casos de tortura sónica. Para Nowak, el peor caso es la llamada “prisión de la oscuridad” en Kabul, Afganistán, donde se mantiene a los detenidos esposados, en total oscuridad, escuchando música estadounidense las veinte y cuatro horas del día: “los que eran sometidos a esta música eran sospechosos de ser terroristas islámicos, vistos como personas que tenían cierto odio contra los occidentales y la cultura estadounidense. La idea era realmente bombardearlos con un símbolo de esta cultura”⁷.

5. Otra iniciativa que merece mención es el restablecimiento de un coro de presas políticas (fundado originalmente en 1976 en el centro de detención Tres Álamos, Santiago), el cual se presentó en un acto conmemorativo de los cuarenta años del Golpe en el Parque por la Paz Villa Grimaldi (véase Chornik 2013b). El Parque, en las afueras de Santiago, se encuentra en el terreno del antiguo centro de detención y tortura Villa Grimaldi, uno de los principales de la dictadura, cuyas instalaciones fueron demolidas por los militares en 1989.

6. Véanse los estudios de Cusick (2006, 2008 y 2013) y Kennaway (2012, 131-158). Investigaciones recientes sobre música y tortura en otros contextos geográficos e históricos se encuentran en Grant y Papaeti (2013a y 2013b). Los derechos humanos fueron uno de los tópicos del congreso de la Society for Ethnomusicology el año 2010, pero estos se discutieron en relación a los derechos de autor (véase http://www.ethnomusicology.org/?page=Conf_Past). Actualmente no existen publicaciones académicas de otros autores que vinculen música, violaciones a los derechos humanos, testimonio y memoria cultural con respecto al Chile de Pinochet. Escasa atención se le ha otorgado a la música en los campos interdisciplinarios de estudios culturales de la memoria y estudios del trauma, ambos surgidos a principios de los 1990s. Entre las publicaciones de la última década sobre testimonios sobre violaciones a los derechos humanos bajo Pinochet, desde la óptica de los estudios literarios y estudios culturales se destacan Peris (2005), sobre el uso político de narrativas testimoniales durante la post-dictadura; Lazzara (2007), sobre textos, memoriales y obras visuales que representan experiencias traumáticas; y Montealegre (2013), sobre la resistencia cultural en detención política en Chile y Uruguay.

7. “[...] the people who were subjected to it were suspected of being Islamic terrorist, who were seen as people who had a sort of hatred against western and American culture. The idea was to really bombard them with one symbol of American and western culture” (Grant 2013a). Todas las traducciones en este artículo son mías.

Este tipo de prácticas se inserta en la llamada *no-touch torture*, o tortura sin contacto, la cual ha sido desarrollada por Estados Unidos desde 1950, y descrita por Alfred McCoy como "la primera revolución real en la cruel ciencia del dolor desde el siglo dieciséis" ["the first real revolution in the cruel science of pain since the sixteenth century"] (2012, 22). Entre sus métodos se cuenta una mezcla de saturación y privación sensorial a través de la manipulación de factores simples tales como calor y frío, ruido y silencio, con el objeto de causar daño psicológico (McCoy 2012, 22)⁸. Algunas de las técnicas de *no-touch torture* que utilizan sonido están descritas en el manual *Kubark Counterintelligence Interrogation* de la CIA (Central Intelligence Agency, 1963). Traducido al castellano en la década de 1980, este manual fue ampliamente diseminado en Latinoamérica por la CIA a través de la School of the Americas, creada en Panamá en 1946, y posteriormente rebautizada como Western Hemisphere Institute for Security Cooperation. Hasta el año 1975, nota Javier Rebolledo (2013, 96), 71.651 oficiales latinoamericanos –entre ellos, 6.322 chilenos– viajaron a los EEUU para recibir entrenamiento de la CIA⁹.

Las principales fuentes primarias de mi investigación sobre música en detención política en el Chile de Pinochet son mis entrevistas con personas que estuvieron en dichos recintos. Este material es utilizado como base para construir información sobre el pasado¹⁰. El tema de la música en conexión con castigo y tortura ha sido difícil de explorar con las víctimas que he entrevistado. Mi percepción es que los ex presos están mucho más abiertos a hablar de sus experiencias musicales en relación a actividades que ellos generaron por iniciativa propia: el discurso que predomina es uno que presenta la música como algo positivo y noble, que destaca su rol como herramienta de resistencia. En la mayoría de los casos, los propios sobrevivientes quitan importancia al hecho de haber sido obligados a escuchar música por largos períodos y a decibeles nocivos para la salud, o no reconocen que esto haya sido una forma de tortura en sí misma. Las víctimas también tienden a restar importancia al canto obligatorio (principalmente del Himno Nacional y marchas militares), utilizado como forma de dominación y adoctrinamiento. Algunos han recordado episodios en los que sus torturadores cantaban o ponían discos de canciones específicas antes o durante los interrogatorios. Otros se han referido a castigos sufridos a raíz de haber cantado canciones que estaban prohibidas. Ex presos también han mencionado el haber cantado o escuchado clandestinamente en radios de bolsillo canciones particulares para afrontar inminentes sesiones de tortura y calmarse después de estas¹¹.

8. Actualmente no existen estudios clínicos que analicen los efectos físicos y psicológicos específicamente producidos por la música en contextos de castigo y tortura. En el caso de actividades musicales forzadas (incluidas audiciones), Grant (2013b, 6) sugiere que estas producen daño físico directo e indirecto debido al esfuerzo involucrado y a la privación de sueño. Respecto al daño psicológico, Grant reconoce que este depende de una serie de factores, por lo tanto es difícil de predecir. Sin embargo, nota que para algunos sobrevivientes, "formas de tortura que incluían música eran consideradas por ellos entre las peores a las que habían sido sujetos" ["forms of torture involving music were viewed by them as amongst the worst they had experienced"] (Grant 2013b, 6).

9. También es posible establecer vínculos con los métodos de represión en centros de detención, tortura y exterminio nazis (por ejemplo, a través de funcionarios del régimen de Hitler que después del fin de la Segunda Guerra se establecieron en Chile y colaboraron directamente con los servicios de inteligencia de Pinochet), los cuales hicieron amplio uso de la música en contra de los prisioneros.

10. Elizabeth Jelin, en su estudio sobre memorias en contextos de dictaduras latinoamericanas, identifica otras dos relaciones posibles: el papel de la investigación histórica para "corregir" memorias equivocadas o falsas, y la memoria como objeto de estudio o de investigación (Jelin 2002, 63).

11. Extractos de estas entrevistas se incluyen en Chornik (2014).

El restarle relevancia a la música como forma o fondo de tortura y otras formas de trato o castigo CID no es exclusivo al caso chileno. Un fenómeno parecido se describe en el estudio de Anna Papaeti sobre relatos de ex presos de la dictadura griega (1967-1974):

En el contexto griego, se ha hecho hincapié en colocar a la música invariablemente en el lado de la resistencia [...] La reconstrucción del empleo abusivo de la música que hizo el régimen implica ir en contra de la corriente de narraciones coherentemente construidas de los hechos, que se han transmitido durante 40 años Si bien [los ex prisioneros] admiten en sus descripciones el efecto perjudicial que les causó la música y el sonido [durante sus detenciones], cuando al comienzo se les preguntaba acerca de su uso, lo consideraban principalmente como un medio para enmascarar acústicamente la tortura. Sin embargo, durante el transcurso de las entrevistas recordaban otras instancias en que [los torturadores] usaban la música, ocasionando efectos perjudiciales (Papaeti 2013, 68-79)¹².

Es posible que el fenómeno anterior esté influido por la falta de tipificación de la tortura en Chile, que ha sido reclamada recientemente no sólo por organizaciones de ex presos políticos sino también por el Colegio Médico¹³. A eso se añade el lapso sustancial de cuatro décadas entre la época de las detenciones y la invocación de recuerdos, y la disminución de la capacidad de recordar de los entrevistados debido al envejecimiento y a los efectos del trauma mismo. En relación a estos últimos factores, un estudio siquiátrico (Golier et al., 2003) con sobrevivientes del Holocausto que comparó la capacidad de recordar información traumática de personas con y sin trastorno por estrés postraumático concluyó que los individuos pertenecientes al primer grupo tienen una capacidad de recordar información explícita sobre el Holocausto significativamente menor que el segundo grupo.

Desde el campo de la sociología, Elizabeth Jelin señala:

Tradicionalmente, este proceso de recordar y la mediación de subjetividades humanas plantean algunas cuestiones técnicas y metodológicas, centradas en la fiabilidad o confianza que la información recogida de esa manera merece. El problema está en que se pueden cometer “errores” en el recuerdo y en la transmisión, sea voluntaria o involuntariamente –incluyendo los lapsus y “malas jugadas” del inconsciente (Jelin 2002, 64).

12. “[I]n the Greek context music has consistently and emphatically been placed on the side of resistance. [...] Reconstructing the abuse of music by the regime requires brushing against the grain of coherently constructed narratives that have been relayed consistently for nearly 40 years. [...] Although in their descriptions they acknowledged the damaging effect music and sound had on them, when first asked about its use, they viewed it mainly as a means to acoustically mask torture. However, as the interviews unfolded more instances of the use of music were recalled, including damaging effects”.

13. En 2009, el gobierno de Michelle Bachelet envió al congreso un proyecto de ley para tipificar la tortura, pero este no ha sido aprobado aún. Enrique Morales, miembro del Departamento de Derechos Humanos del Colegio Médico de Chile, afirmó en 2014 que “no sólo se debe tipificar el concepto, sino que ampliar incorporando estas nuevas formas de vejación” (Correa 2014). Es de esperar que usos de la música nocivos para la salud (por ejemplo su utilización a altos decibeles y por largos períodos de tiempo para privar de sueño) quepan dentro de una futura definición de tortura en Chile.

La historiadora Shirli Gilbert, en su estudio sobre canciones de campos de concentración nazis, nota otros factores que evidencian la complejidad del material testimonial:

Las víctimas sobrevivientes generalmente son incapaces de describir mucho más allá de sus experiencias inmediatas: la mayoría relata sus calvarios personales, destacando de manera selectiva algunos eventos pero tergiversando u omitiendo otros, consciente o inconscientemente. Pocos intentan proporcionar un análisis general de los acontecimientos. Además, debido a que las víctimas tenían una capacidad limitada para aprehender el contexto más amplio en el que se situaban sus experiencias, las discrepancias y contradicciones que a veces se manifiestan en sus relatos tampoco son de extrañar. Sus intentos de hablar acerca de eventos traumáticos mucho después de que éstos ocurrieran conlleva a que los problemas generalmente relacionados con la transmisión y trato de la memoria se magnifiquen (Gilbert 2005, 121)¹⁴.

Considero que para investigar los usos de la música como parte y contexto de torturas y otros tipos de trato y castigo CID, es imprescindible examinar los relatos de los perpetradores ya que en ellos se encuentran importantes claves para comprender la violencia, y a partir de este conocimiento es posible construir un argumento más persuasivo en contra de las violaciones a los derechos humanos. Creo que actualmente un porcentaje significativo de la sociedad chilena concuerda que darle la voz a los que idearon, participaron en o facilitaron estos graves abusos no conlleva la justificación, relativización o validación de estos hechos, o mancha la memoria de las víctimas. Comparto la opinión de Michael Lazzara quien, en referencia al gran revuelo que causó la aparición de Osvaldo Romo en una entrevista televisiva (publicada bajo el título de *Romo: Confesiones de un torturador* [2000]), concluye que "no hay una sola forma de escribir la historia de las víctimas, aun por parte de aquellas voces del *afuera* que concuerdan que ésta debiera escribirse" (2007, 58)¹⁵.

Con esta perspectiva, en diciembre de 2012 entrevisté a un ex suboficial del Ejército y agente de la DINA, a quien llamaré por el seudónimo de González¹⁶. Como funcionario de baja jerarquía de la DINA, González operó en notorios centros de tortura: Tejas Verdes y Rocas de Santo Domingo (región de Valparaíso), Villa Grimaldi, Londres 38 y Rinconada de Maipú (Santiago). También tuvo contacto con personal de otros centros emblemáticos de la DINA,

14. "[...] surviving victims are generally unable to describe much beyond their immediate experiences: most chronicle their personal ordeals, selectively emphasizing some events while consciously or unconsciously misrepresenting or omitting others. Few attempt to provide an overarching analysis of events. Further, since victims were limited in their ability to apprehend the larger context within which their experiences were situated, the discrepancies and inconsistencies sometimes manifest in their accounts are also not surprising. Their attempts to talk about traumatic events long after they have occurred mean that problems generally associated with conveying and dealing with memory are magnified".

15. Debates éticos de similar envergadura se han producido luego de la publicación del libro-testimonio *El Infierno* (1993) de Luz Arce, y los testimonios de Jorgelino Vergara en el film *El Mocito* de Marcela Said y Jean de Certeau (2011), en el libro *La danza de los cuervos* de Javier Rebolledo (2012) y entrevista con Tomás Mosciatti en CNN (2012), así como la aparición del creador y director general de la DINA, Manuel Contreras, en una entrevista en CNN (2013). Véanse los estudios de Lazzara sobre las representaciones de Luz Arce y Jorgelino Vergara (2011, 2014).

16. La decisión de usar seudónimos fue tomada por las editoras de mi artículo publicado en *The world of music* (Chornik 2013a), de donde proviene el grueso del material primario utilizado en la presente publicación. El uso de seudónimos en relación a perpetradores fue ratificado por el Comité de Ética de la Universidad de Mánchester en julio de 2013, por razones de seguridad. Si bien no considero que esta medida sea necesaria, especialmente en el caso de personas que ya han dado declaraciones públicas y/o han sido procesadas, debo aclarar que mi investigación no tiene fines legales.

a saber, Irán 3037, José Domingo Cañas 1305, Cuatro Álamos y Marcoleta 90 (Santiago), y la secta alemana Colonia Dignidad (región del Maule), liderada por Paul Schäfer, ex coronel de la Armada de Hitler. González ha hecho declaraciones para las Comisiones Rettig y Valech, y para varios procesos criminales en Chile y en Europa. Actualmente se encuentra procesado en un caso de violaciones a los derechos humanos.

Siguiendo la sugerencia de González, nos encontramos en el área de las calles Teatinos y Huérfanos en el centro de Santiago. Esta área alberga los edificios políticos y financieros más importantes del país, así como una gran concentración de un tipo de cafeterías llamadas *café con piernas*, en donde el café es servido por atractivas mujeres que visten ropas muy ligeras y, en algunos casos, atienden a sus clientes desnudas. Fue en el sótano de un *café con piernas* donde tuvo lugar nuestra primera entrevista. Ciertamente, la elección del lugar hizo que yo me cuestionara hasta qué punto quería encontrarme con González. Me preocupaba que este no fuese el lugar apropiado para una entrevista, más aún sobre el tema de la tortura. Me sentí muy incómoda de estar en ese tipo de lugar, especialmente porque tuve que esperar sola por media hora ya que González estaba atrasado. Sin embargo, mi entrevistado parecía muy a gusto y relajado en este ambiente, y nuestra conversación resultó muy fluida. Su actitud fue distinta en la segunda entrevista dos días después, la cual tuvo lugar en el Parque por la Paz Villa Grimaldi. Todos los funcionarios del Parque con quien nos topamos lo saludaron por su nombre, lo cual sugiere que es un visitante regular. Parecía bastante tenso, abrumado e introspectivo, y sus respuestas fueron mucho más pensadas y sucintas que en el *café con piernas*. Durante nuestro segundo encuentro, González mencionó varias veces que él era y seguía siendo muy amigo de varios presos políticos que estuvieron recluidos en los recintos en que él operó. Hasta ahora, no he podido confirmar esta última aseveración.

En ambas entrevistas, usé algunas de las técnicas biográficas-interpretativas desarrolladas por Hollway y Jefferson (2000), abordando temas de forma amplia o lateral, y evitando preguntas cerradas o porqués. A propósito no cuestioné su responsabilidad personal en violaciones a los derechos humanos y no insistí en preguntas que respondió de forma ambigua o con un “no sé” (por ejemplo, “¿cuál era el impacto de la música tocada durante sesiones de tortura en los prisioneros?”, o “¿por cuáles motivos cree que fue elegido para formar parte de la DINA?”), u otras que ignoró (por ejemplo, “¿estuvo su decisión de desertar de la DINA relacionada con su experiencia en Villa Grimaldi?”). Las memorias de González que se presentan a continuación necesariamente incluyen dimensiones subjetivas y probablemente contengan –como los relatos de las víctimas– algunos “errores” en el recuerdo y transmisión, lapsus y “malas jugadas” del inconsciente, acrecentados por el período de cuatro décadas desde la época en que ocurrieron los sucesos. Además, estando González actualmente procesado en un caso judicial por violaciones a los derechos humanos, es muy posible que sus respuestas hayan sido fuertemente condicionadas por un proceso de auto censura.

El presente artículo documenta y contextualiza el testimonio de González. Con el objetivo de conservar el foco en la relación entre música, castigo y tortura, he resumido y omitido secciones substanciales de su relato, el cual tiene una duración de casi cuatro horas. Tengo intención de entrevistar nuevamente a González luego que finalice el caso judicial en el que está involucrado, con la esperanza de retomar puntos que no se pudieron explorar en profundidad en los encuentros pasados. Entre estos se incluyen los silencios, evasiones y contradicciones en su relato. Por otro lado, en un futuro cercano espero entrevistar a otros ex agentes de Pinochet, para recolectar información más amplia y ahondar mi análisis de los

usos de la música desde el punto de vista de los represores, el significado los distintos géneros y estilos musicales utilizados, y las posiciones discursivas de los entrevistados, entre otros tópicos.

González nació en la ciudad de La Serena en 1954. A la edad de seis años, se trasladó a Santiago con su familia. Según él, cuando estaba en la secundaria militaba en el Frente de Estudiantes Revolucionarios (FER), asociado al Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), del cual un número muy sustancial de militantes fueron encarcelados, torturados, ejecutados y desaparecidos. "Todos los estudiantes estábamos revolucionados, andábamos metidos en eso. Pero en el Ejército me alejé, ya no estaba estudiando. En ese tiempo me gustaba la música de Inti-Illimani y Quilapayún". No he podido confirmar con una fuente independiente si González era efectivamente militante del FER. Es posible que esto sea una idea fabricada para sugerir una cercanía con los presos. Su aserción acerca de Inti-Illimani y Quilapayún podría reforzar la presunción de que sus ideas políticas eran de izquierda, al haber tenido estos grupos un rol clave en la elección de la Unidad Popular, y en las campañas internacionales en pro de la democracia y el respeto a los derechos humanos durante la dictadura. También es posible que González haya disociado la música de las ideas políticas profesadas por los miembros de estos grupos¹⁷.

A principios de 1973 González se enroló en el Servicio Militar. Fue destinado a Calama. Luego de hacer el Juramento a la Bandera en el mes de julio, viajó a Santiago y se quedó más días de lo permitido: "yo ya era desertor. Y en eso llegó el Tanquetazo, antes del golpe a Allende". Cuando se presentó en el cuartel al día siguiente, fue arrestado:

Me quitan las cosas, me cortan el pelo, bien corto, y me mandan a las Canteras de Toconao [Desierto de Atacama], donde hacía mucho frío. Ahí me pilló el Golpe. Teníamos una radio militar. En esa radio escuchamos que están bombardeando La Moneda, bombardeando poblaciones. Como el Ejército vive en guerra con los peruanos y con los bolivianos, pensamos que era la guerra.

González describe los efectos del Golpe en términos económicos:

Era puro horror. No teníamos qué comer. No teníamos ni zapatos. Salíamos a robar. Los superiores sabían de esto y hacían la vista gorda. Solo nos daban un kilo de porotos, lentejas o garbanzos al mes. Robábamos el tren. Cuando pasaban camiones de Argentina los parábamos y sacábamos un poco de carne. Robábamos con uniforme y todo. Éramos indigentes, los castigados del Ejército.

17. Esta disociación fue perfectamente posible para un grupo de agentes de Tejas Verdes, quienes durante una celebración en un restaurante cantaron canciones de Víctor Jara y Quilapayún, respectivamente ejecutado y exiliados por sus ideas políticas (Rebolledo 2013, 252-253). Uno de esos agentes custodiaba la habitación donde se guardaban objetos requisados durante los allanamientos, y relata que los oficiales le pedían discos de Los Jaivas, Inti-Illimani, Violeta Parra, Mercedes Sosa y Víctor Jara (Rebolledo 2013, 94).

Chacabuco y Tejas Verdes

Poco después del Golpe, González fue transferido a la antigua oficina salitrera de Chacabuco, en el Desierto de Atacama, la cual sería luego utilizada por los militares como campo de concentración. González recuerda haber visto a los reclusos llegar en un bache, todos cantando el Himno Nacional¹⁸. Los presos se levantaban a las seis de la mañana con un *toque de diana* (corneta). Además de hacer el Juramento a la Bandera, debían cantar el Himno Nacional y marchas militares cada mañana y tarde: “los prisioneros no cantaban estas marchas porque les nacía: los obligaban. El objetivo era reventarlos. Sí [risas], ese era el objetivo. Pienso esto ahora, después que estuve en los campos de concentración en Alemania. Ahí los re-educaban”.

Algunas de las marchas más populares, como “Adiós al Séptimo de Línea” y “El Himno de Yungay”, datan de la Guerra del Pacífico, o fueron compuestas posteriormente en honor a los héroes de esa guerra como el caso de “Los Viejos Estandartes”. Otras marchas del repertorio obligatorio eran “Las Glorias del Ejército” y “Lili Marlene”, de origen germano¹⁹. Los soldados también tenían que cantar: “con los presos cantábamos todos, para inculcar el patriotismo y el amor patrio.”

González escuchó cantar a los reclusos diversas canciones de Violeta Parra, especialmente “La Jardinera”, “El Casamiento de Negros”, “Run Run Se Fue Pal Norte” y “La Paloma Ausente”. No expandió en detalles o comentó acerca de la significación de la música de Parra en el campo de concentración (nótese que su hijo Ángel Parra era uno de los reclusos), sin embargo destacó que nunca escuchó a los prisioneros cantar “La Carta”, la cual versa explícitamente sobre presidio, injusticia social, y falta de libertad de expresión y opinión²⁰.

Poco tiempo después, González fue transferido nuevamente, esta vez a Tejas Verdes. Fue allí donde se convirtió en agente:

Cuando llegamos al regimiento, vimos a los soldados medios raros. Un silencio. No sabíamos qué pasaba. De ahí veo unos gringos. Pero ahora sé que eran alemanes, porque yo ahora sé el idioma. Para mí eran gringos, todos bonitos. Estaban vestidos de uniforme del Ejército Chileno. El Coronel nos dice que somos elegidos entre todo el Ejército para derrotar al marxismo, y nos pregunta si sabíamos lo que habíamos firmado, que era “PMNP” (Puras Mentiras No Pregunte). Nosotros le decimos que no. Él nos dice que ahora estamos en la DINA. Éramos 600, de todos lados del país. No sabíamos lo que hacía la DINA: no existía antes. Ahí partió nomás.

González mencionó haber seguido un curso de inteligencia de dos meses de duración en las Rocas de Santo Domingo, pero no proveyó ningún detalle acerca de sus contenidos y prácticas.

18. En 1973, el gobierno de Pinochet reincorporó e hizo obligatoria una estrofa del Himno Nacional que glorifica a la Armada, la cual se encontraba en desuso. La nueva versión fue oficializada por medio del Decreto Supremo N° 6.476 del 25 de julio de 1980. Cuando se reestableció la democracia en 1990, se removió la polémica estrofa. Sin embargo, sectores de la extrema derecha aún la cantan en ceremonias privadas. Véase los análisis de los cambios de la música y texto del himno de Vega Durán (2000) y Neustadt (2011).

19. “Lili Marlene”, con letra de Hans Leip y música de Norbert Schultze, fue ampliamente utilizada durante la Segunda Guerra Mundial por ambos bandos del conflicto (véase Bade 2012).

20. Véase el relato personal de Montealegre sobre la significación de cantar a Violeta Parra en Chacabuco (2012, 76-111).

Esto es relevante, al haber sido Tejas Verdes el primer centro de torturas y exterminio de la DINA, donde se experimentaron técnicas que se aplicarían ampliamente en otros centros a lo largo del país, como lo demuestra la investigación de Rebolledo (2013). En cuanto a la música en Tejas Verdes, la única evocación que hizo González fue con respecto al adoctrinamiento al que eran sometidos los prisioneros a través de canto obligatorio, el cual tenía una rutina y repertorio similares a los de Chacabuco. Además de los títulos anteriores, los prisioneros eran obligados a cantar el himno propio de Tejas Verdes y de otros regimientos, todos los cuales evocaban valores tradicionales y heroísmo.

Londres 38 y Villa Grimaldi

Desde enero de 1974, González operó en Londres 38, y desde abril de ese año en Villa Grimaldi. Según él, sus labores se restringían a la vigilancia y mantención de estos recintos, y al registro de los nuevos detenidos. González no recuerda haber escuchado ningún tipo de música en Londres 38, contradiciendo los relatos de detenidos resumidos en el Informe Valech I (2004a, 529), según el cual estos "estaban expuestos a ruidos molestos durante la noche para impedirles dormir, especialmente música a todo volumen".

Los colegas de González a menudo escuchaban la "lora" ("radio" en la jerga de la DINA)²¹, especialmente el programa "El Hocicón" de la Radio Nacional, que transmitía gran cantidad de rancheras mexicanas, y la Radio Cooperativa²². A uno de sus colegas le gustaba mucho la música y andaba siempre con una guitarra: "cantaba siempre la misma canción: la balada francesa 'Aline', que estaba de moda. Cantaba todo el tiempo, también delante de los presos". Según González, las canciones que los agentes más tocaban en LP eran "La Vaca Blanca" y "La loca María":

"La Loca María" se trata de una mujer pérfida que anda buscando un novio. Típico. Y "La Vaca Blanca" es una vaca que anda buscando un marido y va a una fiesta con un toro de sociedad. Canciones para llorar. Las tocaban todos los días, porque le gustaban a la gente, a todos. Hasta los guardias las cantaban²³. El agente que estaba a cargo elegía el disco. Los oficiales tenían otro gusto: les gustaba la música clásica, eran más educados.

González asegura que los prisioneros en Villa Grimaldi no eran obligados a cantar, lo cual es debatible: se sabe de la existencia de al menos un episodio de canto forzado en este

21. "Lora" era también el término que usaban algunos detectives de Investigaciones para referirse a la máquina generadora de electricidad para las torturas, empleada para hacer "cantar" a los prisioneros "como loros" (o sea, confesar y delatar). Los agentes del Cuartel Simón Bolívar 8800 (Santiago), del cual no quedan sobrevivientes, empleaban el término "gigi" para nombrar a esta máquina (Rebolledo 2012, 129).

22. La Radio Nacional era la radio oficial del régimen, y transmitía los actos y discursos de la Junta. La Radio Cooperativa, por otro lado, era contraria a la dictadura y denunciaba las violaciones a los derechos humanos, por lo cual fue obligada a suspender transmisiones en varias ocasiones. González no hizo ningún comentario acerca de las tendencias ideológicas de estas radios.

23. Existen varias versiones de "La Vaca Blanca", escrita originalmente, según tengo entendido, por el grupo peruano Los Girasoles. No he podido establecer cuál versión circulaba en los centros de la DINA. Una posible candidata es la versión del grupo chileno de música tropical Los Vikings 5. Otra posibilidad es la grabación de la banda Los de Colombia, especialmente al estar esta incluida en la compilación de cumbias del LP *Cumbia Colombiana: Clásicos de los 60*, el cual también contiene "La Loca María", mencionada por González (http://www.youtube.com/watch?v=K1fY_esj0P4 y http://www.youtube.com/watch?v=r_fK48J8Iqk [acceso: 12 de enero de 2013]). No he podido establecer si la versión de "La Loca María" en dicho LP es la original.

recinto (véase Chornik 2013b). Según el ex agente, los reclusos “no hacían nada por su propia iniciativa. Estaban encerrados todo el día y no tenían nada que hacer. ¿Que hicieran algo cultural? No, nada, nada. En Chacabuco sí, pero era porque tenían un guía del Ejército”. Esto también es disputable: dentro de las estrechas limitaciones impuestas por el sistema, los reclusos en diversos niveles de presidio se las arreglaban para llevar a cabo una amplia gama de actividades creativas, desarrolladas a partir de su iniciativa (véase Montealegre Iturra 2013). Luego, sin embargo, González admitió haber escuchado regularmente a los prisioneros cantar por su propia decisión:

Los sábados, domingos y feriados estábamos solos. Era muy tranquilo y nosotros éramos la máxima autoridad. Cantar durante la semana no estaba permitido porque había muchos oficiales y estaba el comandante. Cuando cantaban los presos, uno tenía que estar mirando. En el verano del ‘74 se le echó agua a la piscina. Nosotros nos bañábamos durante el día, y les abrimos la puerta a los presos para que se bañaran en la noche. Había un grupo de Valparaíso que se sentaban en un banco cerca de la piscina y cantaban canciones de la Revolución Mexicana, corridos, “El Negro José”, canciones de Víctor Jara como “Juan sin Tierra” y “Joaquín Murieta”. Me acuerdo de la canción “Un Millón de Amigos” de Roberto Carlos, una canción que tiene que ver con la bondad, con la humildad. La letra te dejaba un mensaje.

La Venda Sexy, José Domingo Cañas 1305 y los campos nazis

Entre los deberes de González estaba llevar comida a los “paquetes” (“prisioneros” en la jerga de la DINA) recluidos en La Venda Sexy²⁴. Debía recolectar la comida del edificio Diego Portales, sede del poder ejecutivo (1973-1981) y legislativo (1973-1990) de la Junta. A La Venda Sexy también se le conoce como La Discotéque, por la música grabada que se tocaba constantemente a un volumen exorbitante. González explica cómo obtuvieron el equipo y los discos:

Hoy yo allanaba tu casa y me llevaba todo lo que había, tocadiscos, LPs. Entonces se tocaba la música tuya, lo que tuvieras, ¿y qué figuraba? Lo que estaba de moda, lo que se tocaba en la radio. Eso sucedía también en Villa Grimaldi. En Londres 38 no. Al que le quitaron las cosas tenía un parlante bastante grande. Ese equipo sonaba tan fuerte. Por eso la llamaban La Discotéque, y los mismos agentes le pusieron ese nombre. En ese tiempo no se hubiera llamado tortura sónica, y no sé lo que pueden haber pensado los prisioneros. El equipo estaba instalado en el segundo piso, en la sala de torturas, y funcionaba todo el tiempo, al menos cuando yo fui. Ponían música para tapar los gritos, para que la gente que pasaba por la esquina no pensara que aquí estaban torturando. Se escuchaba mucho “La Vaca Blanca”, “La Loca María”, “La Gallina de los Huevos de Oro”, Sandro, Fabio y Ramón Aguilera²⁵.

24. Los términos “paquete” y “empaquetado” también se usaban para referirse a los cadáveres de los detenidos desaparecidos.

25. Alejandra Holzapfel menciona en una entrevista un ejemplo de sadismo musical, al haber tenido que escuchar la cumbia “Don Goyo” —que versa sobre el cadáver abandonado de un hombre que fue torturado y asesinado— durante su estadía en La Venda Sexy (Toro Agurto, 2013). “Don Goyo” fue grabada por varios grupos, entre ellos Los Vikings 5.

González además repartía comida en la casa de tortura en la calle José Domingo Cañas 1305 (conocida como Ollahue entre los funcionarios de la DINA), donde “también se ponía música para que tapara los gritos. Ahí tocaban todos los días una cueca. No me acuerdo cuál pero era siempre la misma. La gente cantaba con el disco. También había una lora [radio], que siempre estaba encendida”.

González desertó de la DINA en 1975, “sin explicaciones, así nomás”. Partió de Chile para radicarse en Alemania. Vivir en ese país le permitió generar conexiones entre los campos nazis y su propio pasado como funcionario de la DINA:

A 60 kilómetros de Hamburgo hay un campo de concentración nazi pero yo no quería meterme, tenía miedo. Un día fui a Dahaus pero no para recordar el pasado: eso hubiera sido masoquismo. Luego fui a casi todos los otros campos nazis. Tú te quedai pa' dentro. Los campos chilenos eran malos, malos, pero no eran tan malos como los nazis. Eran “a la chilena”.

Según el ex agente, la diferencia clave entre los recintos nazis y los chilenos era que en los últimos las órdenes no se llevaban a cabo:

Ni siquiera las órdenes del General Manuel Contreras [el fundador y Director General de la DINA]. Porque había mucha gente que yo ponía en las listas para matar pero después quedaban vivos. Porque estaban en La Torre de la Villa, que era la parte para matar a la gente. No, los recintos chilenos no eran como los nazis, no era como que teníamos a... ¿cómo se llamaba el músico que Hitler adoraba?

González no cuenta los miles que sí fueron ejecutados y desaparecidos por Pinochet, y para descartar conexiones con los campos de concentración nazis evoca a Wagner, aunque no puede recordar su nombre.

Conclusión

El testimonio de González constituye un aporte a la comprensión de los usos de la música por parte de los organismos armados durante la dictadura de Pinochet. Si bien no permite deducir la existencia de un sistema organizado o de prácticas homogéneas, el testimonio evidencia que en ciertos recintos, los agentes utilizaban la música como pasatiempo, forma de dominación y adoctrinamiento, en conexión con tortura y otros tipos de trato cruel, inhumano y degradante, y como medio para esconder los gritos de los prisioneros afectados. Es posible que algunos de estos usos provengan de técnicas de *no touch torture* originalmente desarrolladas por la CIA, dada la estrecha colaboración entre la agencia estadounidense y los servicios secretos latinoamericanos.

Con la excepción del Himno Nacional y “Un Millón de Amigos” de Roberto Carlos, ninguna de las canciones que según González los presos fueron forzados a cantar o escuchar fue reconocida por personas que estuvieron recluidas en los mismos recintos, a quienes contacté luego de haber entrevistado al ex funcionario de la DINA. Por otro lado, los ex presos mencionaron

canciones que González no incluyó en su testimonio²⁶. Estas discrepancias no necesariamente implican que unos dicen la verdad y otros no, al menos en lo que respecta a la música. Tal vez estas se deban a que los prisioneros interactuaban con distintos funcionarios, en sectores y períodos diferentes, o que sean causadas por los aspectos subjetivos del acto de recordar. Tal como Caroline Bithell y Juniper Hill señalan en su libro *The Oxford Handbook of Music Revival* (en prensa, s/p), los relatos sobre el pasado

[...] están sujetos a una serie de refinamientos: se hacen correcciones e introducen nuevos errores, se olvidan hechos y agregan explicaciones, se borran detalles incómodos y suavizan asperezas. Los vacíos de la memoria y la documentación (que por naturaleza nunca pueden ser completas) se llenan con conjeturas, suposiciones, y saltos imaginativos²⁷.

A pesar de haber hecho este pequeño ejercicio de comparación al cotejar los títulos de las canciones recordadas, no considero que sea particularmente productivo estudiar las experiencias de víctimas, victimarios, cómplices, testigos y espectadores y sus diversas combinaciones con un enfoque comparativo, tradición arraigada en la academia y especialmente en el ámbito etnomusicológico. Si bien los diversos actores pueden haber compartido una misma situación musical dentro del espacio de la prisión política, en mi opinión sus posiciones fueron y continúan siendo demasiado diferentes como para ser comparadas. Pienso que el valor de yuxtaponer diversas perspectivas está en la posibilidad de comprender los roles de la música en presidio de forma más completa.

El recurrente uso de González del tiempo presente en su relato indica que su paso por la DINA permanece vívido en su memoria. Su confusión de discursos a través del uso simultáneo de la primera y tercera persona (por ejemplo en la descripción de los allanamientos en donde confiscaban discos) sugiere que su rol no fue solamente ser testigo de episodios de violaciones a los derechos humanos. Hay quien podría también considerar a González como una víctima de las circunstancias: era todavía un adolescente cuando se enroló en la DINA, aparentemente en contra de su voluntad. Sus afirmaciones sobre su militancia en el Frente de Estudiantes Revolucionarios, gusto por la música de la Nueva Canción, visitas al Parque por la Paz Villa Grimaldi y amistad con presos políticos sugieren una intención de situarse ideológicamente del lado de las víctimas. Sin embargo, cuando le pregunté si seguía en contacto con otros ex agentes, admitió que sí lo hace regularmente.

26. Títulos mencionados por ex prisioneros en relación a tortura incluyen “Venceremos” de Sergio Ortega y Claudio Iturra, “Libre” de Nino Bravo, “My Sweet Lord” de George Harrison, “Un Millón de Amigos” de Roberto Carlos, varias canciones de Julio Iglesias, el “Concierto de Aranjuez”, y la banda sonora de la película “La Naranja Mecánica” de Kubrik. Entre los títulos de canto obligatorio se cuentan las marchas “Orden y Patria Es Nuestro Lema”, “La Novia Va Prendida en el Avión” y el Himno Nacional. Esta lista es, por supuesto, muy limitada. Espero obtener un catastro más completo del repertorio musical utilizado por el sistema en estos y otros recintos a través del proyecto web que estoy desarrollando con el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. Agradezco a Javier Rebolledo, que a mi solicitud contactó a Jorgelino Vergara (alias El Mocito), agente del cuartel Simón Bolívar 8800, para preguntarle acerca de los usos de la música por parte de los agentes. Según Vergara, a los detenidos se les obligaba a cantar “El Cautivo de Til Til” de Patricio Manns, y “Con Todos” de Armando Tejada Gómez y César Isella, grabado por Mercedes Sosa, el grupo chileno Huamarí y el argentino Los Calchakis, entre otros.

27. “[...] undergo a series of refinements: corrections are made and new errors introduced, facts are forgotten and elaborations added, inconvenient details are erased and rough edges smoothed off. The gaps left by memory and documentation (which by their nature can never be complete) are filled in by educated guesses, assumptions, and imaginative leaps.”

La música en el contexto de la prisión política navega en lo liminal y ahonda los problemas que la descontextualización de esta presenta. La música, ya sea cantada o escuchada forzosamente, adquiere una nueva significación como resultado del acto de tortura, al ser este un acto del Estado. Se podría sugerir que las canciones para tapar los gritos y sufrimiento de los prisioneros, los gritos que significaban tanto pero decían tan poco, encapsulan la imagen de angustia y alienación que "El Grito" de Edvard Munch transmite, y la paradoja de ser capaz de gritar sin poder escucharse.

Bibliografía

Bade, Patrick. 2012. *Music Wars, 1937-1945*. London: East & West Publishing.

Central Intelligence Agency. 1963. *Kubark Counterintelligence Interrogation*. Acceso: 16 de diciembre de 2013. <http://www.torturingdemocracy.org/documents/19630700.pdf>.

Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación [Comisión Rettig]. 1991. *Informe*. Acceso: 10 de febrero de 2013. http://www.ddhh.gov.cl/ddhh_rettig.html.

Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura [Comisión Valech I]. 2004a. *Informe*. Acceso: 10 de febrero de 2013. http://www.archivochile.com/Derechos_humanos/com_valech/ddhhvalech0021.pdf.

_____. 2004b. *Nómina de personas reconocidas como víctimas*. Acceso: 10 de febrero de 2013. <http://www.indh.cl/wp-content/uploads/2011/10/Valech-1.pdf>.

Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura [Comisión Valech II]. 2011a. *Informe*. Acceso: 10 de febrero de 2013. <http://www.indh.cl/wp-content/uploads/2011/10/Informe2011.pdf>.

_____. 2011b. *Nómina de prisioneros políticos y torturados*. Acceso: 10 de febrero de 2013. <http://www.indh.cl/wp-content/uploads/2011/10/NominaPPT2011.pdf>.

Correa, Paula. "Observadores de DDHH urgen por tipificación de tortura en Chile". *Diario UChile*, 4 de mayo de 2014. Acceso: 5 de mayo de 2014. <http://radio.uchile.cl/2014/05/04/observadores-de-ddhh-urgen-por-tipificacion-de-tortura-en-chile>.

Chornik, Katia. 2005. "Canto Cautivo". *BBC Mundo*. Acceso: 10 de febrero de 2013. http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/specials/2005/canto_cautivo.

_____. 2013a. "Music and Torture in Chilean Detention Centers: Conversations with an Ex-Agent of Pinochet's Secret Police". *The world of music (new series)* 2 (1): 51-65.

_____. 2013b. "Defiant Notes: The Choir Founded in Chile's Detention Camps". *BBC News*, 11 de septiembre. Acceso: 12 de septiembre de 2013. <http://www.bbc.co.uk/news/world-latin-america-24014509>.

- _____. 2014 [en prensa]. "Music and Torture, as Experienced by Political Prisoners in Pinochet's Chile". En *Musique et camps de concentration* [título por confirmar], editado por Amaury du Closel, s/p, serie "Transmission de la mémoire de l'Holocauste et prévention des crimes contre l'humanité". Estrasburgo: Editions du Conseil de l'Europe.
- Cusick, Suzanne G. 2006. "Music as Torture / Music as Weapon". *Trans: Revista transcultural de música* 10. Acceso: 16 de diciembre de 2013. <http://www.sibetrans.com/trans/a152/music-as-torture-music-as-weapon>.
- _____. 2008. "Musicology, Torture, Repair". *Radical Musicology* 3. Acceso: 16 de diciembre de 2013. <http://www.radical-musicology.org.uk/2008/Cusick.htm>.
- _____. 2013. "Towards an Acoustemology of Detention in 'the Global War on Terror'". En *Music, Sound and Space: Transformations of Public and Private Experience*, editado por Georgina Born, 275-291. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gabriel, Peter. 2009. "Banning Music Torture as Part of the US Army Field Manual Review". *Reprive*, 9 de julio. Acceso: 16 de diciembre de 2013. http://www.reprive.org.uk/static/downloads/zerodBLetter_GABRIELOBAMA_2009_07_16.pdf.
- García, Marisol. 2013. *Canción valiente, 1960-1989: Tres décadas de canto político y social en Chile*. Santiago de Chile: Ediciones B.
- Golier, Julia A., et al. 2003. "Memory for Trauma-Related Information in Holocaust Survivors with PTSD". *Psychiatry Research* 121 (2): 133-43.
- Grant, M.J. 2013a. "'Human Rights Have Made a Difference': An Interview with Manfred Nowak". *The world of music (new series)* 2 (1): 91-98.
- _____. 2013b. "The Illogical Logic of Music Torture". *Torture Journal* 23 (2): 4-13. Acceso: 16 de enero de 2014. <http://www.irct.org/media-and-resources/library/torture-journal.aspx>.
- Grant, M. J. y Anna Papaeti, eds. 2013a. *Torture Journal* 23 (2) [número especial "Music in Detention"]. Acceso: 16 de enero de 2014. <http://www.irct.org/media-and-resources/library/torture-journal.aspx>.
- _____. 2013b. *The world of music (new series)* 2 (1) [número especial "Music and Torture | Music and Punishment"].
- Hollway, Wendy y Tony Jefferson. 2000. *Doing Qualitative Research Differently*. London: SAGE.
- Jelin, Elizabeth. 2002. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo Veintiuno.
- Kennaway, James. 2012. *Bad Vibrations: The History of the Idea of Music as a Cause of Disease*. Aldershot: Ashgate.
- Lazzara, Michael J. 2007. *Prismas de la memoria: Narración y trauma en la transición chilena*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.

- _____, ed. 2011. *Luz Arce and Pinochet's Chile: Testimony in the Aftermath of State Violence*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- _____. [en prensa]. "El fenómeno Mocito (las puestas en escena de un sujeto cómplice)". *A contracorriente* 12 (1): s/p.
- McCoy, Alfred. 2012. *Torture and Impunity: The U.S. Doctrine of Coercive Interrogation*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Montealegre Iturra, Jorge. 2012. *Violeta Parra: Instantes fecundos, visiones, retazos de memoria*. Santiago: Editorial Universidad de Santiago de Chile.
- _____. 2013. *Memorias eclipsadas: Duelo y resiliencia comunitaria en la prisión política*. Santiago de Chile: Editorial Asterión.
- Neustadt, Robert. 2011. "Reading Spanish American National Anthems: 'Sonograms' of National Identity." *Music & Politics* 5 (1). Acceso: 10 de febrero de 2013. <http://www.music.ucsb.edu/projects/musicandpolitics/archive/2011-1/neustadt.html>.
- Papaeti, Anna. 2013. "Music, Torture, Testimony: Reopening the Case of the Greek Military Junta (1967-1974)". *The world of music (new series)* 2 (1): 67-89.
- Peris Blanes, Jaume. 2005 *La voz imposible: Memoria y representación de los campos de concentración en Chile*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Rebolledo, Javier. 2012. *La danza de los cuervos: El destino final de los detenidos desaparecidos*. Santiago de Chile: Ceibo Ediciones.
- _____. 2013. *El despertar de los cuervos: Tejas Verdes, el origen del exterminio*. Santiago de Chile: Ceibo Ediciones.
- Reprieve. 2010. "Zero dB: Stop music torture". *Reprieve*, 16 marzo. Acceso: 16 de diciembre de 2013. <http://www.reprieve.org.uk/events/zerodB>.
- Toro Agurto, Ivonne. 2013. "Alejandra Holzapfel: Yo sobreviví a Venda Sexy", *The Clinic Online*, 11 de septiembre. Acceso: 13 de enero de 2014. <http://www.theclinic.cl/2013/09/11/alejandra-holzapfel-y-la-vida-tras-las-torturas-y-las-aberraciones-sexuales-de-la-dictadura/>.
- Vega Durán, Osiel. 2000. *Himno Nacional de la República de Chile: Antología de versiones vocales e instrumentales*. Santiago de Chile: División de Cultura del Ministerio de Educación y Sociedad Chilena del Derecho de Autor.