



## **Memorias Sonoras de Mujeres Ex Presas Políticas Durante la Dictadura Militar Chilena en la Cárcel del Buen Pastor de Valparaíso.**



**Tesis para optar al Título de Antropóloga Social**

**Francisca Cornejo Ulloa**

**Profesor Guía: Roberto Fernández Droguett**

**Profesora Co-Tutora: Loreto López González**

**Santiago, 2020**

## Agradecimientos

A mi madre y mi padre. A mi madre por su motivación y apoyo para terminar mi carrera y a mi padre por transmitirme su amor por investigar, inquietante curiosidad por la existencia.

A mi hermana por su apoyo y escucha.

A mi madre, mi padre y mi hermana por ser mis compañías incondicionales, por su cariño y amor que acompañan cada etapa de mi vida.

A mi abuela Laura y mi tata Gilberto, por sus esfuerzos y enseñanzas de un mundo que nos deja.

A mi profesor guía Roberto, por su infinita paciencia y comprensión de mis tiempos, sus correcciones, apoyo y motivación para desarrollar mi estudio de manera creativa. También por su ayuda para continuar mis estudios en la postulación de la beca de magíster.

A mi profesora co-tutora Loreto, por su apoyo y motivación para con el desarrollo de mi tema de estudio y su gran voluntad y disposición para guiar mi trabajo por medio de asertivos comentarios.

A la profesora Marisol por apoyar mi interés por la investigación sonora al aceptarme en su proyecto de investigación *Música y migración*. También por su cariño, confianza y ayuda para seguir mis estudios de magíster.

A mis amig@s de la vida universitaria con quienes viví inolvidables momentos en los pastos de Juan Gómez Millas y en tantos otros espacios por aquí y por allá. De manera especial quisiera agradecer a mis amigas antropólogas y l@s amig@s del básquet.

A mis amigas de infancia.

A mis abuel@s Graciela y Oscar, ex pres@s polític@s en dictadura militar cuya experiencia motivó mi interés por estudiar la violencia política. Asimismo agradezco a mi abuela Graciela por su enorme valentía en vida.

Por último y de manera muy especial, agradezco a Alicia O., Alicia Z., Elisa, María Cristina, Sylvia, Patricia, Leslie y Rosa, mujeres ex presas políticas integrantes del Colectivo de Ex Presas Políticas El Buen Pastor Valparaíso, protagonistas de la historia que hizo posible esta investigación. Gracias por confiar en mí y acompañarme en este proceso. Espero de corazón que este estudio pueda ser un aporte para nuestra memoria social, un granito de arena para imaginar y construir una sociedad en la que se respeten nuestros derechos humanos.

# Índice

1. Resumen .....	1
2. Antecedentes.....	2
2.1 Dictaduras y represión en Latinoamérica: La Operación Cóndor y el caso chileno. ....	2
2.2 Prisión política y tortura en Chile. Períodos y caracterización del universo de víctimas. .....	4
2.3 Los Centros de Detención y/o Tortura y las cárceles como recintos de detención en Chile.....	7
2.4 Cárceles del Buen Pastor: Origen y vínculos con el aparato represivo durante la dictadura militar chilena.....	9
2.5 Memorias de prisión política en las cárceles del Buen Pastor de La Serena, San Felipe y Valparaíso. ....	11
2.6 Una retrospectiva a los estudios de memoria y violencia política en el Cono Sur. ....	13
3. Problematización .....	16
4. Pregunta de investigación y objetivos. ....	18
5. Marco Teórico Conceptual .....	19
5.1 Sonido. ....	19
5.1.1 Sonido y memoria. ....	19
5.1.2 Sonido y experiencia.....	21
5.2 Afectividad y cultura.....	24
6. Marco Metodológico.....	27
6.1 Enfoque .....	27
6.2 Técnicas para la elicitación del recuerdo. ....	28
6.3 Muestra de estudio. ....	29
6.4 Técnicas de transformación de los datos cualitativos.....	32
6.5 Aspectos éticos.....	33
7. Transformación de los datos cualitativos. ....	35
7.1 Introducción .....	35
7.2 Primer Capítulo. Música en prisión. Encuentros y desencuentros de la canción .....	39

7.2.1 Fiesta, música y encuentro. Memorias sonoras de cumbias y cuecas en la cárcel del Buen Pastor. ....	39
7.2.2 Guerras de ruido. Memorias de desencuentros sonoros significativos en prisión. ....	46
7.2.3 Volver. Gioconda, su guitarra y <i>La Nueva Canción chilena</i> en la memoria.....	50
7.2.4 La música en el cuerpo. Memorias sonoras de bailes como <i>performances</i> en la cárcel del Buen Pastor. ....	56
7.2.5 Música y tortura. Memorias de Camilo Sesto y el horror en el cuartel Silva Palma. 62	
7.3 Segundo Capítulo. Sonidos y vida cotidiana. Memorias sonoras de acontecimientos en la cárcel del Buen Pastor.....	64
7.3.1 Sonidos disciplinarios. Memorias sonoras de lo extraño. ....	64
7.3.2 Escuchando el lugar. Sonidos de las Otras.....	71
7.3.3 Sonidos en la penumbra. Memorias sonoras de escuchas nocturnas en prisión.....	78
7.3.4 Entre conversaciones, rumores, arrullos y silencio. Memorias sonoras junto a Laura y Paloma. ....	84
7.3.5 Entrar y salir. Sonidos de cerraduras, murmullos y pasos en la memoria.....	87
8. Conclusiones .....	93
9. Bibliografía.....	100
10. Anexos.....	109
10.1 Anexo 1. Letras canciones. ....	109
10.1.1 La vaca Piedad. ....	109
10.1.2 Don Goyo.....	111
10.1.3 Porompompero. ....	112
10.1.4 Los momentos. ....	114
10.1.5 La Señora Mercedes.....	115
10.1.6 Valparaíso.....	116
10.2 Anexo 2. Arpilleras.....	117
10.2.1 Arpillera 1.....	117
10.2.2 Arpillera 2.....	118
10.3 Anexo 3. Fotos.....	119
10.3.1 Mujeres ex presas políticas en la cárcel del Buen Pastor de Valparaíso. ....	119

10.3.2 Mujeres ex presas políticas se reencuentran en Roland Bar, Valparaíso. ....	121
10.3.3 Primer grupo focal en Valparaíso. ....	122
10.3.4 Inauguración de memorial en ex cárcel del Buen Pastor de Valparaíso. ....	124

## 1. Resumen

La presente investigación busca comprender memorias sonoras de mujeres ex presas políticas en la cárcel del Buen Pastor de Valparaíso a principios de la dictadura militar chilena, de acuerdo a sus recuerdos en asociación a sonidos musicales y no musicales. Estas memorias convocan experiencias y afectos dentro y fuera de la prisión, como encuentros y desencuentros en los que lo sonoro se apropia de sus espacios y cuerpos. De acuerdo a lo anterior, concluimos que el sonido actúa como marco social de la memoria en asociación al espacio y sus dinámicas socio-afectivas, cuyos recuerdos nos permiten ampliar nuestros significados respecto a lo que entendemos por violencias políticas en el Cono Sur.

**Palabras claves:** *Mujeres ex presas políticas– memoria sonora - marco social de la memoria -sonido - espacio*

## 2. Antecedentes

### 2.1 Dictaduras y represión en Latinoamérica: La Operación Cóndor y el caso chileno.

El principal legado de las dictaduras en Latinoamérica fue un trauma social de los derechos humanos, como una marca en la memoria colectiva del continente (González, 2015). Esta vulneración, llevada a cabo por parte de los aparatos represivos de cada país, eliminó la posibilidad de disidencia política a través de figuras ilegales como detenciones y secuestros, a los que siguieron, en la mayoría de los casos, el homicidio, la desaparición y la tortura de las víctimas generalmente pertenecientes a partidos socialistas, comunistas e integrantes de focos guerrilleros (González, 2015).

Esta represión militar se potenció en la articulación entre dictadores del continente para el establecimiento de una organización represiva de carácter internacional a través de la Operación Cóndor (González, 2015; Victoriano, 2010; Scocco, 2010). Ésta ejecutó un plan sistemático, de acuerdo a González, “(...) *para lograr la vigilancia, detención y tortura de los opositores al régimen, más allá de las fronteras de cada país*” (González, 2015, p.430). De esta manera, como plantea Victoriano, “(...) *comienza a gestarse un nuevo tipo de violencia político-militar que tiene como objeto intervenir el Estado y reorientar la sociedad civil en torno a un paradigma de dominación hasta entonces inédito. Se inaugura así un proyecto de dominación continental, de naturaleza hegemónica*” (Victoriano, 2010, pp.178-179), articulada en la Doctrina de Seguridad Nacional promovida por Estados Unidos durante el período de Guerra Fría (Victoriano, 2010).

Es así como los golpes militares en Latinoamérica, a través de un discurso de defensa de los valores “*occidentales y cristianos*” contra los enemigos “*apátridas y foráneos*” de la nación (Scocco, 2010, p.156), dieron entrada, de acuerdo a Victoriano (2010), a una estrategia de integración militar, “(...) *que tuvo por objeto erradicar de la región no sólo el campo político y cultural de la izquierda (...) sino, principalmente, a los sujetos portadores de dicha cultura: su militancia, el conjunto de hombres, mujeres y niños que se insertaban en el horizonte de sentido que dicha cultura había construido*” (Victoriano, 2010, p.180). Asimismo, el aparato represivo actuó en contra de la sociedad civil en general, a través de una política del terror como instrumento que permitió a los militares estabilizarse en el poder, cuyo funcionamiento varió de acuerdo a las particularidades de cada país (Scocco, 2010).

En Chile, luego de una larga campaña de propaganda y desestabilización en contra del gobierno de la Unidad Popular (Scocco, 2010) promovida por el gobierno de Estados Unidos y las fuerzas políticas de derecha (Uribe, 1974), el 11 de septiembre de 1973 los militares ocuparon las calles, bombardearon el palacio presidencial y provocaron la muerte del presidente Salvador Allende (Scocco, 2010). De acuerdo a Garretón (1982), este hito conocido como el golpe militar inaugura una serie de etapas represivas durante la dictadura, que varían de acuerdo al contexto político y social de cada momento.

La primera etapa represiva inicia, como se planteó anteriormente, el 11 de septiembre de 1973, y es de carácter masiva (Garretón, 1982). Se trata de una represión

que puede ser entendida en sus connotaciones de venganza más que un conjunto de medidas sistemáticas destinadas al castigo de acciones contra el régimen, a través de detenciones, asesinatos y ejecuciones masivas, muertes por tortura y desapariciones que responden a la arbitrariedad y discrecionalidad del poder de las Fuerzas Armadas sin mayor coordinación entre sus partes (Garretón, 1982).

En junio de 1974, ante la necesidad técnica de coordinación y especialización del campo represivo, se da inicio a una segunda etapa represiva identificada con la creación y desarrollo de la DINA (Dirección de Inteligencia Nacional) (Garretón, 1982). De manera progresiva, esta última asume la represión como organismo centralizado y dependiente de manera directa de Pinochet, adquiriendo una mayor dirección y selección que combina actos secretos de asesinatos o secuestros que buscaban en su visibilización el amedrentamiento de la población (Garretón, 1982). Debido a diversas presiones que nacían en su violento proceder, en agosto de 1977 este organismo es reemplazado por la CNI (Central Nacional de Informaciones), que, de acuerdo a Garretón (1982), intenta incorporar a la legislación medidas que permitiesen un accionar fluido del organismo represivo. Así, como plantea el autor, “(...) *se presenta ahora una represión ‘legal’, lo que no quita que muchas veces incluso esa misma legalidad sea sobrepasada*” (Garretón, 1982, p.41).

Por último, entre 1977 y 1980, de acuerdo a Garretón (1982), nos encontramos con una tercera etapa represiva caracterizada por la definición del modelo político de la dictadura. En ésta, la represión tuvo un rasgo “(...) *más reactivo a las acciones de la oposición*” (Garretón, 1982, p.41), con una mayor capacidad de selección política de sus blancos en presencia de la búsqueda de nuevas fórmulas de amedrentamiento como ejecuciones justificadas bajo pretexto de enfrentamiento, así como también una adecuación legal en respuesta a las necesidades represivas de una época de crecientes movilizaciones en contra del régimen, aspecto consolidado en la Constitución de 1980 (Garretón, 1982).

## 2.2 Prisión política y tortura en Chile. Períodos y caracterización del universo de víctimas.

En lo que respecta a la privación de libertad y tortura con motivos políticos organizada y ejercida por el Estado Terrorista, la Comisión Nacional de Prisión Política y Tortura (2005) reconoce tres períodos, vinculados a los hitos que marcaron cada etapa represiva (expuestos anteriormente), a los que se suma el fin de la dictadura. Estos períodos se dividen en: septiembre a diciembre de 1973 como período de detenciones masivas y el uso de centros de detención públicos y de gran capacidad; enero de 1974 a agosto 1977 como período de predominio de la DINA y de mayor selectividad y, por último, agosto de 1978 a marzo de 1990, período caracterizado por la actuación de la CNI, el movimiento de oposición democrática y la aparición de grupos organizados de oposición armada (Comisión Nacional de Prisión Política y Tortura, 2005).

Cabe destacar que durante los tres períodos se llevaron a cabo torturas para con las personas detenidas por motivos políticos en distintos recintos a lo largo del país, registrándose, de manera transversal, el uso de golpes y electricidad, así como también amenazas, asfixia, colgamientos y violencia sexual (Comisión Nacional de Prisión Política y Tortura, 2005).

En relación a las víctimas de prisión política y tortura durante la dictadura militar, el Informe Valech calificó un total de 27.255 personas. Sin embargo, esta cifra se estima muy por debajo de la real, en consideración de que muchas de ellas no declararon por diversas razones ante la Comisión. A pesar lo anterior, los números del informe nos entregan un marco referencial importante para acercarnos a este fenómeno.

A continuación, de acuerdo a la cuantificación realizada por la Comisión Nacional de Prisión Política y Tortura (2005), se describirá el perfil de personas presas políticas durante todo el período de dictadura militar, en consideración a las variables sexo, edad, ocupación y filiación política, expuestas en tablas. Asimismo, se presentarán algunos antecedentes respecto a la prisión política femenina.

**Tabla N°1. Sexo.**

	<b>Número</b>	<b>Porcentaje</b>
<b>Hombres</b>	23.856	<b>87.5%</b>
<b>Mujeres</b>	3.399	<b>12.5%</b>
<b>Total</b>	<b>27.255</b>	<b>100%</b>

**Fuente datos:** Informe Valech. Comisión Nacional de Prisión Política y Tortura (2005).

**Tabla N°2. Edad al momento de la detención.**

<b>Edad (Rango)</b>	<b>[-18]</b>	<b>[18-20]</b>	<b>[21-30]</b>	<b>[31-40]</b>	<b>[41-50]</b>	<b>[51-60]</b>	<b>N.D*</b>	<b>Total</b>
<b>Número</b>	1.080	2.631	12.060	6.913	3.397	970	204	<b>27.255</b>
<b>Porcentaje**</b>	3.96%	9.65%	44.25%	25.36%	12.46%	3.56%	0.75%	<b>100%</b>

\*N.D: No determinada.

\*\* Cifra aproximada de acuerdo a tercer decimal.

**Fuente datos:** Informe Valech. Comisión Nacional de Prisión Política y Tortura (2005).

**Tabla N°3. Actividad laboral al momento de la detención.**

<b>Actividad laboral</b>	<b>Número</b>	<b>Porcentaje*</b>
Trabajadores calificados	8.206	30.11%
Trabajadores no calificados	5.681	20.84%
Profesionales y técnicos	4.174	15.31%
Estudiantes	4.114	15.09%
Altos cargos públicos	875	3.21%
Otro no clasificado	832	3.05%
Choferes, taxistas	791	2.90%
Pequeños empresarios agrícolas	757	2.78%
Dueñas de casa	580	2.13%
Sector pasivo	439	1.61%
Ninguno. No responde.	309	1.13%
F.F.A.A., Carabineros e Investigaciones	306	1.12%
Trabajadores agrícolas calificados	153	0.56%
Altos cargos sector privado	38	0.14%
<b>Total</b>	<b>27.255</b>	<b>100%</b>

\*Cifra aproximada de acuerdo a tercer decimal.

**Fuente datos:** Informe Valech. Comisión Nacional de Prisión Política y Tortura (2005).

**Tabla N°4. Filiación política al momento de la detención.**

<b>Filiación política</b>	<b>Número</b>	<b>Porcentaje*</b>
Ninguna/No responde	8.499	31.18%
Partido Socialista	6.065	22.25%
Partido Comunista	5.692	20.88%
Simpatizante de izquierda	3.316	12.17%
MIR-FER-FTR-JRMH-FPMR	1.662	6.10%
MAPU	791	2.90%
Partido Radical	592	2.17%
Democracia Cristiana	252	0.92%
Otro no clasificado	251	0.92%
Izquierda Cristiana	117	0.43%
Partidos de Derecha	18	0.07%
<b>Total</b>	<b>27.255</b>	

\*Cifra aproximada de acuerdo a tercer decimal.

**Fuente datos:** Informe Valech. Comisión Nacional de Prisión Política y Tortura (2005).

Por último, respecto a la prisión política de mujeres, cabe destacar que más de la mitad de ellas estuvieron detenidas durante 1973 (Comisión Nacional de Prisión Política y Tortura, 2005). Asimismo, de acuerdo a la Comisión (2005), casi la totalidad declararon ser objeto de violencia sexual sin distinción de edades, y 316 testificaron haber sido violadas, incluyendo a menores de edad y embarazadas (se estima que este número es muy superior). Respecto a este último grupo, 229 mujeres declararon que fueron detenidas estando embarazadas, y 11 dijeron haber sido violadas en dicha condición. Debido a las torturas, 20 abortaron y 15 tuvieron sus hij@s en prisión.

En consideración de lo anterior, es posible plantear que nos encontramos ante un grupo heterogéneo de pres@s polític@s. Mujeres, hombres, adult@s, jóvenes, adolescentes, niñ@s, viej@s, mujeres embarazadas, estudiantes, trabajador@s de diversa índole, simpatizantes, militantes y personas sin ninguna filiación política conformaron este universo, cuyas experiencias variaron de acuerdo a sus subjetividades entrecruzadas por las variables señaladas y otras, insertas en un contexto socio-espacial determinado de acuerdo a las características de cada Centro de Detención y/o Tortura en el que fueron prisioner@s.

### **2.3 Los Centros de Detención y/o Tortura y las cárceles como recintos de detención en Chile.**

De acuerdo a la Comisión Nacional de Prisión Política y Tortura (2005), la dictadura militar ordenó la detención y tortura de personas prisioneras políticas en al menos 1.168 Centros de Detención y/o Tortura a lo largo de todo el país.

Aunque los centros de detención presentaron variaciones significativas, muchos tuvieron en común características como el hacinamiento, insalubridad e incomunicación (Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación, 1996). Asimismo, las personas detenidas en estos recintos aseguran haber estado sometidas a altos niveles de incertidumbre, en su desconocimiento de cuando serían liberadas, trasladadas, torturadas o incluso fusiladas dentro o fuera de los recintos (Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación, 1996).

En relación a estos antecedentes, Silva y Rojas (2004), en base a la información entregada por la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación (1996) clasifican los Centros de Detención y/o Tortura en: lugares secretos de detención y tortura, lugares de detención donde no se torturaba pero a los que no tenían acceso visitas ni personas ajenas al organismo de inteligencia, campamentos de detenidos, cárceles y penitenciarías y recintos para el funcionamiento interno de los servicios de inteligencia.

Respecto a las cárceles y penitenciarías, éstas funcionaron en la mayoría de las regiones del país como Centros de Detención y/o Tortura durante todo el régimen militar (Comisión Nacional de Prisión Política y Tortura, 2005). Estos recintos, creados para albergar delincuentes, sirvieron para el encierro de personas procesadas o condenadas, así como también detenidas por orden de fiscales militares sin existir un proceso en su contra o bajo acusaciones vagas y arbitrarias (Comisión Nacional de Prisión Política y Tortura, 2005).

La mayoría de las detenciones en las cárceles y penitenciarías se concentraron en los primeros años de dictadura, de manera especial entre 1973 y 1975 (primer y segundo período), para luego constatarse disminuciones significativas y, por último, aumentos en la década del '80 (tercer período) (Comisión Nacional de Prisión Política y Tortura, 2005).

En muchos casos, las personas prisioneras políticas llegaban a la cárcel luego de haber transitado por una serie de centros de detención, en los que, en la mayoría de las casos, habían sido interrogadas y torturadas (Comisión Nacional de Prisión Política y Tortura, 2005). Asimismo, una vez en estos recintos, eran trasladadas a fiscalía y/o a centros de detención en los que podían ser sometidas a estas acciones nuevamente (Comisión Nacional de Prisión Política y Tortura, 2005).

Si bien hubo excepciones respecto a la ejecución de torturas en cárceles y penitenciarías, la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación (1996) considera a estos recintos de detención como los más exentos de esta práctica (Comisión Nacional de Prisión Política y Tortura, 2005). Por otra parte, respecto a otros vejámenes cometidos por militares y carabineros en sus inmediaciones, se registran el uso de golpes, allanamientos,

amenazas, simulacros de fusilamiento, privaciones de alimentos y agua, incomunicación, entre otras acciones (Comisión Nacional de Prisión Política y Tortura, 2005).

En relación a la interacción entre pres@s polític@s y personas que se encontraban cumpliendo condenas por delitos comunes, en algunos casos, se constata su convivencia de acuerdo al uso de espacios comunes (Comisión Nacional de Prisión Política y Tortura, 2005).

Por último, en lo que refiere a las autoridades responsables y/o presentes en las cárceles, la Comisión Nacional de Prisión Política y/o Tortura (2005) informa, de acuerdo a los testimonios de ex prisioner@s polític@s, respecto a la presencia de personal de gendarmería y, en algunos casos, militares, carabineros y/o monjas.

De acuerdo a lo expuesto, podemos entender las cárceles y penitenciarías como espacios dotados de ciertas particularidades en comparación con otros recintos utilizados para la prisión política durante la dictadura militar.

## 2.4 Cárceles del Buen Pastor: Origen y vínculos con el aparato represivo durante la dictadura militar chilena.

Al observar el listado de las distintas cárceles y penitenciarías que sirvieron para el encierro de pres@s polític@s durante la dictadura militar, llama la atención un tipo de recinto atípico, en tanto su exclusividad femenina y el carácter religioso de su administración. Se trata de las cárceles de mujeres del Buen Pastor a cargo de la congregación de monjas homónima, donde cumplían condena mujeres acusadas de cometer delitos en diferentes regiones del país. A continuación, serán expuestos algunos antecedentes respecto al origen de éstos recintos penales femeninos, así como también relativos a su relación con la prisión política durante la dictadura militar chilena.

El origen de las cárceles del Buen Pastor se remonta a la segunda mitad del siglo XIX, período en que comienza en Latinoamérica la apertura de cárceles y casas de corrección para mujeres (Aguirre, 2009) como una importación de los modelos punitivos “modernos” de Europa, enfocados a la condena del ocio y la búsqueda de rehabilitación a través del trabajo (Peña, 2001). Esta iniciativa surge de grupos filantrópicos y religiosos, quienes, con el apoyo de los gobiernos, dan inicio a la construcción y administración de estas instituciones de confinamiento (Aguirre, 2009),

Es así como la congregación de monjas del Buen Pastor, fundada para la rehabilitación de la mujer en Francia en el año 1641 (Correa, 2005), se instala en Latinoamérica y, en Chile, durante casi un siglo, se hace cargo del sistema carcelario femenino, creando correccionales en diversas regiones del país (Correa, 2005).

El apostolado de esta orden consistía en preservar la virtud en la juventud desamparada y reeducar moral y espiritualmente a las mujeres que cometían delitos, modelo que difería de la punición masculina de carácter laica (Correa, 2005). Si el ocio podía impulsar al hombre a mendigar y a cometer crímenes, los efectos que desencadenaba en la mujer eran mucho peores, al relacionarse fundamentalmente con el pecado y la pérdida de honor (Peña, 2001). En su caída, como plantea Peña, la mujer “(...) *arrastraba a quienes la rodeaban, por lo tanto, su necesidad de reforma era mayor*” (Peña, 2001, p. 114). En razón de lo anterior, bajo un sistema generizado, las cárceles del Buen Pastor idearon un régimen disciplinario de trabajo bajo la custodia de monjas mediante el cual se pretendía la rehabilitación de las reclusas (Peña, 2001).

Si bien, de manera creciente desde la década de 1930, el sistema carcelario femenino experimentó una serie de críticas centradas en el manejo religioso de los penales, no fue sino hasta los albores de los años '90 cuando finalmente la reclusión de mujeres pasó al sistema de gendarmería chileno (Correa, 2005).

Durante la dictadura militar chilena, muchas mujeres sufrieron la prisión política en recintos administrados por la congregación de monjas del Buen Pastor (Comisión Nacional de Prisión Política y Tortura, 2005). La Comisión Nacional de Prisión Política y Tortura (2005) registra reclusiones en sus dependencias en distintas regiones del país durante todo este período, así como también la convivencia de las mujeres presas políticas con monjas, gendarmes y mujeres presas comunes y la presencia de hij@s de mujeres presas políticas

recluíd@s junto a sus madres. Del mismo modo, se registra, al igual que para otras cárceles, el traslado de las presas a fiscalía u otros recintos de detención y/o tortura y el hacinamiento e insalubridad del espacio (Comisión Nacional de Prisión Política y Tortura, 2005).

Hoy en día, la profundización respecto a los vínculos entre las cárceles del Buen Pastor y el aparato represivo de la dictadura son una tarea pendiente, el que ha dado sus primeros pasos desde una perspectiva interregional a través del “*Primer Encuentro Regional por la Memoria*”, realizado en septiembre de 2018 en Valparaíso. Este último reunió a mujeres ex presas políticas en cárceles del Buen Pastor en ciudades como Valparaíso, Santiago, San Felipe y La Serena, entre otras, quienes compartieron sus testimonios respecto a su experiencia de encierro en estos lugares (María Cristina Fuentealba, comunicación personal, 1 de septiembre de 2018).

## **2.5 Memorias de prisión política en las cárceles del Buen Pastor de La Serena, San Felipe y Valparaíso.**

Los antecedentes relativos a la prisión política en las cárceles del Buen Pastor entregados por la Comisión Nacional de Prisión Política y/o Tortura (2005), si bien nos conceden un marco referencial respecto a su existencia como parte del aparato represivo de la dictadura, son escasos y fragmentarios.

Afortunadamente, hoy en día contamos con algunos trabajos respecto a la experiencia de prisión política en las cárceles del Buen Pastor La Serena, San Felipe y Valparaíso relativos a la memorialización de estos espacios hoy, así como también la publicación de documentos testimoniales.

Respecto a la ex cárcel del Buen Pastor de La Serena como lugar de memoria, ésta fue declarada Monumento Histórico por el Consejo de Monumentos Nacionales en el año 2015, de acuerdo a su calidad de ex centro de detención. Asimismo, a través de un proyecto financiado por el Fondo de Cultura Tradicional del Gobierno Regional de Coquimbo, en el año 2018 se publicó el libro *“Buen Pastor Ex Cárcel de Mujeres y Menores La Serena 1973-1975”*, el que relata la experiencia de un recorrido realizado el año 2013 por ex presas políticas en dicho recinto, incluyendo a dos mujeres que vivieron este encierro junto a sus madres presas políticas cuando eran niñas (Casa de la Memoria de Coquimbo, 2018). Los testimonios de las mujeres expuestos en el libro relatan experiencias respecto a su paso por la cárcel del Buen Pastor, como la incomunicación al llegar al recinto, la custodia militar, los juegos de niñas en el pasillo, las detenciones de paso, el hacinamiento y los cantos religiosos, entre otras (Casa de la Memoria de Coquimbo, 2018).

Por otra parte, en relación a la cárcel del Buen Pastor de San Felipe, existe registro de entrevistas realizadas a mujeres ex presas políticas en dicho recinto, como memorias evocadas en su recorrido de este espacio hoy. Éstos recuerdan los juegos, los turnos de aseo, las amenazas de los militares, los abrazos, la ambivalencia de la monja como autoridad, entre otras experiencias de encierro (Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, 2018).

Ahora bien, de acuerdo a la cárcel del Buen Pastor de Valparaíso, las memorias de mujeres ex presas políticas en el lugar fueron plasmadas en la exposición *“120 escalones y un café”* a cargo de la artista visual Verónica Troncoso, exhibida durante los años 2014 y 2015 y de manera parcial en 2018. Ésta reunió retratos y relatos de 9 mujeres ex presas políticas en este recinto, junto a algunos documentos personales y objetos de las mismas (Martínez, 2015). En el contexto de esta exposición se editó, en el año 2014, el cuadernillo *“Para no olvidar”*, el que contiene testimonios de 11 mujeres ex presas políticas en Valparaíso. Éstos relatan su experiencia de prisión política en la cárcel del Buen Pastor de la misma ciudad, sus traslados al Centro de Detención y Tortura cuartel Silva Palma, el hacinamiento, las cumbias de los días domingo, las mujeres presas comunes, los cantos de la presa política Gioconda, entre otros recuerdos.

Otro antecedente respecto a memorias de prisión política en la cárcel del Buen Pastor de Valparaíso es una entrevista realizada por el Museo de la Memoria y los Derechos

Humanos (2016) a tres mujeres ex presas políticas. Sus testimonios resuenan con aquellos plasmados en el cuadernillo "*Para no olvidar*", los que remiten a sus vidas cotidianas en el recinto.

Por último, también respecto a este espacio, nos encontramos con antecedentes visuales relativos a la experiencia carcelaria de las mujeres ex presas políticas del Buen Pastor de Valparaíso a través de arpilleras realizadas junto a la organización Arpilleras, Sitios y Memoria Valparaíso. En estos bordados, cuyas imágenes aparecen en una crónica realizada por Guillermo Correa<sup>1</sup>, se observan representaciones respecto a la fachada exterior de este recinto de detención, así como también en referencia al espacio común habitado en las rutinas diarias de las mujeres presas políticas y al dormitorio en donde descansaban durante la noche. Allí aparecen temáticas<sup>2</sup> como el embarazo de mujeres presas políticas, sus hijas en prisión, la presencia de monjas y gendarmes, el trabajo obligatorio y los momentos de distensión. Estos últimos se relacionan con la representación de tres mujeres realizando distintas actividades al interior de la prisión. Una teje, otra lee y otra toca una guitarra y, junto a ellas, hay una gendarme y una monja.

Una última acción de memoria realizada por el Colectivo de Ex Presas Políticas El Buen Pastor de Valparaíso consistió en la inauguración el 19 de mayo de 2019, en colaboración con la Mesa de Memoria, Cultura y Derechos Humanos de Valparaíso, de un memorial en lo que fue la fachada de este recinto de detención (María Cristina Fuentealba, comunicación personal, 19 de mayo de 2019), hoy en día bodega de alimentos congelados, oficinas administrativas y terminal de los trole buses (Correa, 2019).

---

<sup>1</sup> Crónica *La memoria de las arpilleras* escrita por Guillermo Correa en 2007, sin publicar.

<sup>2</sup> Ver arpilleras representativas de la descripción en Anexo 2.

## **2.6 Una retrospectiva a los estudios de memoria y violencia política en el Cono Sur.**

De acuerdo a Jelin (2003), durante los últimos 30 años se ha desarrollado un campo de preocupación en las Ciencias Sociales latinoamericanas abocado a los derechos humanos y las memorias de la represión y violencia política. Esta línea de investigación, según la autora, reconoce los procesos subjetivos y marcos culturales de acción de l@s actores, a través de un modelo implícito de acción social como un intento de intervención activa en el campo intelectual (Jelin, 2003).

A continuación nos referiremos a investigaciones que son parte de esta línea de estudios. Entre estos trabajos destacamos aquellos en los que concurren disciplinas como la antropología y la psicología social, y se centran, por un lado, en víctimas, en especial mujeres, y, por otro lado, en lugares de memoria, ambas temáticas en referencia a la historia reciente de dictaduras en países del Cono Sur.

Por otra parte, esta revisión incluye estudios de memoria, sonido y violencia política en Chile y Argentina en período de dictadura, como un campo incipiente de la mano de disciplinas como los estudios sonoros, la musicología y la teoría literaria.

En relación al estudio sobre víctimas, en especial mujeres, nos encontramos con una serie de investigaciones que reflexionan, a través del análisis de entrevistas a ex prisioneras políticas, respecto a su experiencia concentratoria desde una perspectiva de género.

Los estudios de género y violencia política, por una parte, identifican la violencia sexual o tortura sexual como una expresión de violencia masiva y sistemática durante la dictadura en Chile, cuyo objeto habría sido la deshumanización de las detenidas y su entorno socio político de acuerdo a una política de Estado y un orden social ideológico imperante respecto a lo femenino (Olavarría, 2003; Maravall, 2004; Zamora, 2008; Maravall, 2008).

Por otra parte, ciertas investigaciones analizan en Chile y Argentina las estrategias generizadas de resistencia y solidaridad de las mujeres en medio de la adversidad, como una forma de sobrevivir a la tortura (Hiner, 2015; Álvarez, 2015; 2017). De acuerdo a Hiner (2015) estas memorias estarían en muchos casos influenciadas por contactos posteriores con el feminismo. Respecto a la escucha de estas estrategias, entre las que se identifica la denuncia de la tortura sexual durante los primeros años de transición en Argentina, según Álvarez (2015; 2017) hubo una delimitación y conceptualización de ellas por parte del Estado y organizaciones de derechos humanos despojada de su condición de género.

En lo relativo a las memorias de mujeres y militancia política durante la dictadura militar chilena, nos encontramos con investigaciones realizadas por Vidaurrázaga (2005) y Morales (2015), quienes a través del análisis de entrevistas identifican tensiones producidas por identidades conflictuadas relativas a su rol social de género, las que se resuelven en su resignificación a través de una conciencia política feminista en las mujeres para con sus espacios de activismo político y la sociedad en general.

Guglielmucci (2005) y Sapriza (2009), por otra parte, analizan los procesos sociales y su incidencia en las memorias de mujeres presas políticas argentinas y uruguayas, respectivamente. Cabe destacar que Sapriza (2009), además de entrevistas, analiza documentos, fuentes literarias y testimonios, particularmente contenidas en el archivo “*Memorias para Armar*” realizado por mujeres ex presas políticas uruguayas. Ambas autoras concluyen que las memorias de las mujeres se encuentran signadas por las consecuencias de las técnicas aplicadas por el terrorismo de Estado y el contexto socio-político de cada país.

Por último, respecto a estas investigaciones abocadas a víctimas, especialmente mujeres, Troncoso y Piper (2015), a través de una revisión crítica de los usos de la noción de memoria en planteamientos feministas y de la incorporación del género en los estudios de memoria en el Cono Sur plantean la necesidad de problematizar usos de “*memorias de mujeres*” en términos esencialistas y normalizadores. La construcción de memorias, de acuerdo a las autoras, pueden ser o no desestabilizadora o crítica, dependiendo del uso e intención dadas a éstas en un contexto histórico específico (Troncoso y Piper, 2015).

En relación a los estudios de lugares de memoria, en Chile, un análisis de tipo semiótico del Monumento Mujeres en la Memoria en Santiago (Piper et. al, 2012) y una autoetnografía en el recorrido de lugares de recuerdo en la marcha de conmemoración del 11 de septiembre de 1973 (Fernández, 2007), y en Argentina, un análisis de discurso de distintos sitios de memoria (Da Silva, 2014) y el análisis de entrevistas y participación en conmemoraciones de mujeres ex presas políticas en la cárcel del Buen Pastor en Córdoba (Tello, 2010), plantean las ambigüedades, homogeneizaciones y exclusiones promovidas por los discursos oficiales de la memoria, los que se contraponen a la diversidad de memorias existentes, suscitadas por sus protagonistas y/o la ciudadanía.

En esta misma línea, en relación a ex Centros de Detención y/o Tortura y/o lugares de memoria, se han realizado distintas investigaciones respecto a aquellos hoy abiertos a público. A partir de análisis de configuración espacial en los sitios de memoria Londres 38 (López, 2009; Aguilera, 2013), Villa Grimaldi (López, 2010) y Patio 29 (Aguilera, 2013) en Santiago, y, por otra parte, Olimpo en Buenos Aires (Messina, 2011), las autoras plantean la importancia de la relación entre el uso de estos espacios y sus marcas territoriales para la transmisión de la violencia de Estado y la experiencia de prisión política, mediadas por distintas memorias y relatos entrelazados a su alrededor.

Asimismo, respecto a ex Centros de Detención y/o Tortura, de acuerdo al “*Giro Afectivo*” en Ciencias Sociales (Lara y Enciso, 2013), nos encontramos con estudios en Chile realizados por Sepúlveda (2013), Piper et. al (2015) y Fernández et. al (2018), quienes, a través del rescate de la experiencia y afectos de visitantes en estos lugares de memoria profundizan torno a cómo se configuran sus recuerdos en el espacio y el tiempo.

Ahora bien, en relación a los estudios de memoria, sonido y violencia política en el Cono Sur, nos encontramos ante su invisibilización por parte de las Ciencias Sociales, campo que hasta ahora ha sido abordado por líneas de investigación como los estudios sonoros, la teoría literaria y musicología.

En esta línea, los estudios de Lutowicz y Minsburg (2010) y Lutowicz (2012), a través del análisis de entrevistas a personas ex presas políticas durante la dictadura Argentina en centros de detención clandestinos, analizan la dimensión sonora de sus memorias. De acuerdo a l@s autor@s, dadas las condiciones de cautiverio (ojos vendados y aislamiento), los relatos se construyen desde el sentido auditivo para la descripción de espacios y rutinas en conexiones con el entorno, determinando así estrategias de supervivencia (Lutowicz y Minsburg, 2010). Asimismo, sus recuerdos dan cuenta de la relación que l@s sobrevivientes tienen hoy con dichos sonidos, a partir de su resignificación con el paso del tiempo (Lutowicz, 2012).

Otro vínculo entre sonidos, memoria y dictadura militar, esta vez en Chile, lo encontramos en Neustadt (2011), quien analiza, desde los estudios literarios la relación entre música y memoria, investigando sonidos de represión y protesta principalmente en Chile y Argentina, así como también ejemplos de música y memoria en la literatura. De esta manera, el autor devela como l@s escritores registran la música como memoria y tortura, representando procesos de represión, protesta y recuperación que permiten leer la historia reciente, la política, la memoria y la identidad ayer y hoy (Neustadt, 2011).

Por último, en relación a la dimensión sonora en Centros de Detención y/o Tortura, Chornik (2014; 2015), desde la musicología, aborda el rol de la música en Centros de Detención y/o Tortura en Chile. A través de una entrevista a un ex agente de la DINA, la autora evidencia que en ciertos recintos de detención los agentes utilizaban la música como pasatiempo, forma de dominación y adoctrinamiento, conectada a la tortura y otros tipos de maltrato (Chornik, 2014). Asimismo, Chornik (2015), a través del registro y reflexión respecto a canciones escuchadas y/o compuestas por personas presas políticas durante la dictadura militar en el contexto del proyecto "*Cantos Cautivos*", plantea que la música ayudó a mantener sentido de normalidad, dignidad y esperanza a las personas detenidas, así como también les sirvió para distraerse y comunicarse con otr@s reclusos y el mundo exterior (Chornik, 2015).

### 3. Problematicación

La historia reciente del Cono Sur, marcada por la violencia ejercida por las dictaduras militares durante las décadas de los '60 y '70, sigue siendo un tema de debate y controversia en nuestro territorio. Y es que la memoria y el olvido se encuentran y desencuentran entre los diversos sentidos dados a este período represivo.

En el campo de las Ciencias Sociales, en los últimos 30 años, se ha desarrollado una línea de investigación enfocada en los derechos humanos y las memorias de la represión y violencia política en el Cono Sur (Jelin, 2003). En este ámbito de estudios, que reconoce la subjetividad de la experiencia y en el que concurren disciplinas como la antropología y la psicología social, nos encontramos con investigaciones centradas en mujeres y en lugares de memoria.

Las investigaciones mencionadas se han abocado, de manera principal, a la experiencia traumática de prisión política y tortura en recintos de detención de carácter clandestino. De acuerdo a lo anterior podemos inferir la existencia de un vacío en los estudios de memoria y violencia política, pues han ignorado la experiencia en otros tipos de recintos en los que la tortura no habría sido, a modo general, parte de sus cotidianidades. Es el caso de las cárceles que sirvieron como centros de detención durante las dictaduras militares en el Cono Sur, las que fueron utilizadas por parte de los aparatos represivos de cada país para el encierro de personas presas políticas, quienes tuvieron que adaptarse a sus rutinas punitivas.

Dentro de los recintos carcelarios utilizados como centros de detención durante las dictaduras militares latinoamericanas identificamos las cárceles del Buen Pastor, las que, en dichos años, estaban a cargo de la congregación de monjas homónima en Chile y otros países del continente. La presencia exclusiva de mujeres en sus instalaciones y el carácter religioso de su administración dan cuenta de su carácter atípico en comparación a otras prisiones que sirvieron como recintos de detención, de carácter laico y administradas por gendarmería.

Hoy en día, respecto a estos ex recintos de detención en Chile, contamos con antecedentes en relación a las cárceles del Buen Pastor de La Serena, San Felipe y Valparaíso. Los testimonios de las mujeres ex presas políticas en dichos recintos, respecto a su experiencia carcelaria, nos revelan sus rutinas cotidianas, su relación con las monjas como figuras de autoridad, sus vínculos afectivos entre presas políticas, entre otros recuerdos tras las rejas.

En lo que respecta a las memorias de mujeres ex presas políticas en la cárcel del Buen Pastor de Valparaíso, relevadas en distintos trabajos de memoria, podemos identificar recuerdos de su experiencia carcelaria asociados a sonidos y/o canciones. Estos últimos aparecen, en algunos de sus relatos, como vehículos de sus memorias, cuya escucha presente las hace recordar sus vidas cotidianas y afectivas en el espacio de la prisión. Asimismo nos encontramos en una de las arpilleras realizadas por integrantes de la organización Arpilleras, Sitios y Memoria Valparaíso junto a mujeres ex presas políticas con

la representación de una mujer tocando una guitarra. Estos antecedentes nos sugieren que el sonido, en sus diversas manifestaciones, es un elemento importante en sus memorias.

De acuerdo a lo anterior, consideramos importante indagar respecto a la dimensión sonora de las memorias de este grupo social, tomando en cuenta la invisibilización de esta arista de la realidad social por parte de las Ciencias Sociales en los estudios de memoria y violencia política en el Cono Sur, entendiendo además su vínculo con la experiencia sensible en línea con los intereses del *Giro Afectivo* en estas disciplinas. Asimismo, la atingencia de esta investigación radica en trabajar con memorias de mujeres, sujetas denostadas en términos históricos y políticos.

Al reconocer la existencia de una matriz sonora que rodea nuestra vida social, como plantea Granados (2016), se abren nuevas vías en la comprensión de la memoria no solo de los individuos, sino que también de los grupos, espacios y sonoridades que escuchamos. De esta manera, la profundización en este campo de conocimiento nos permitirá, por un lado, visibilizar experiencias cotidianas en el espacio más allá de los comunes en la memoria de la violencia política durante la dictadura militar, y, por otra parte, entender las memorias de prisión política de acuerdo a una dimensión afectiva, como una apertura a nuestro universo de significados en lo que respecta a los lugares de memoria.

En relación a lo expuesto, cabe realizarnos la siguiente pregunta: ¿Cuáles son las memorias sonoras de mujeres ex presas políticas durante la dictadura militar chilena en la cárcel del Buen Pastor de Valparaíso?

#### **4. Pregunta de investigación y objetivos.**

##### Pregunta de investigación

¿Cuáles son las memorias sonoras de mujeres ex presas políticas durante la dictadura militar chilena en la cárcel del Buen Pastor de Valparaíso?

##### Objetivo General

- Comprender las memorias sonoras de mujeres ex presas políticas durante la dictadura militar chilena en la cárcel del Buen Pastor de Valparaíso.

##### Objetivos Específicos

- Describir, analizar e interpretar las memorias de mujeres ex presas políticas durante la dictadura militar chilena en la cárcel del Buen Pastor de Valparaíso, evocadas en relación a sonidos musicales.
- Describir, analizar e interpretar las memorias de mujeres ex presas políticas durante la dictadura militar chilena en la cárcel del Buen Pastor de Valparaíso, evocadas en relación a sonidos no musicales.

## 5. Marco Teórico Conceptual

El presente marco teórico se divide en dos secciones. La primera de ellas, *Sonido*, expone la teoría en torno a este concepto desde una perspectiva social, organizada en los apartados *Sonido y memoria* y *Sonido y experiencia*. La segunda parte, *Afectividad y cultura*, presenta teoría de las emociones y el cuerpo, en consideración del vínculo afectivo de la escucha y, en particular, de la memoria sonora. Cabe destacar que la interpretación de esta tesis también utiliza otras teorías no especificadas en este marco teórico, relacionadas a las particularidades de cada apartado.

### 5.1 Sonido.

#### 5.1.1 Sonido y memoria.

##### **El sonido como marco social de la memoria. Aproximaciones desde la memoria colectiva.**

Según Maurice Halbwachs (2004a), cada memoria individual nace en una memoria colectiva, y ésta tiene como soporte un grupo limitado en el espacio y el tiempo. De acuerdo a lo anterior, el autor plantea la existencia de marcos sociales de la memoria, generales y específicos (Halbwachs, 2004b). Los primeros son el tiempo, el espacio y el lenguaje, y los segundos refieren a las características del grupo o colectivo social (Halbwachs, 2004b).

Si bien el autor no considera al sonido como un *marco social de la memoria*, en su obra *Memoria colectiva* se aproxima a éste en su capítulo final *La memoria de los músicos*. En dicho apartado, Halbwachs (2004a) plantea que, tal como los textos y las palabras, los sonidos no tienen un fin en sí mismo, sino que son vías de acceso al sentido, sentimientos e ideas expresadas de acuerdo al contexto histórico y social. Respecto a la música, Halbwachs (2004a) repara en el vínculo afectivo en su escucha, entendiendo que cualquiera sea nuestra disposición sentimental interior, en determinados momentos, pareciera que ésta puede recrear, profundizar o aumentar su intensidad (Halbwachs, 2004a). Asimismo, el autor plantea que los sonidos musicales no se fijan en nuestra memoria como recuerdos auditivos, sino que responden al aprendizaje de una serie de movimientos vocales que son reproducidos (Halbwachs, 2004a).

De acuerdo a la teoría de la memoria colectiva de Halbwachs, Granados (2016) ha relevado el rol del sonido en la construcción del recuerdo, proyectando la existencia de *marcos sonoros* como *marcos sociales de la memoria*, tal como lo son el espacio y el tiempo. Los sonidos, de acuerdo al autor, promueven el recuerdo de individuos y colectivos, aportando en su rememoración y reconstrucción del pasado (Granados, 2016). Para explicar esta relación entre memoria y sonido, el autor plantea que estos últimos, tanto en su producción como interpretación, son el resultado de prácticas colectivas, en tanto su vivencia como un fenómeno psicosocial y sociocognitivo cuya clasificación, a través de su escucha, depende de la pertenencia a una comunidad de hablantes (Granados, 2016).

Los sonidos, entonces, actúan como *marcos sonoros de la memoria*, los que se componen de aquellas sonoridades que permiten evocar recuerdos, las mismas que nos han acompañado durante toda nuestra vida (Granados, 2016). Éstas nos permiten

rememorar vivencias que creíamos perdidas, fragmentos pasados de la existencia de un colectivo en tanto su carácter significativo (Granados, 2016). De esta manera, el sonido, como plantea el autor, remite a imágenes que no se relacionan con sus características físicas y simbólicas, pues no contiene al recuerdo en sí sino indicaciones para acceder al pasado (Granados, 2016).

Es importante destacar que Granados (2016) distingue aquellas prácticas humanas cuya orientación principal es la creación de sonidos como el canto, la ejecución musical o la declamación, de aquellas que producen sonoridades de manera involuntaria, como por ejemplo el trabajo con gran maquinaria. En ambos casos, de acuerdo al autor, si bien el sonido es resultado, como se planteó anteriormente, de prácticas sociales, éstas varían de acuerdo al grado de conciencia con que se producen (Granados, 2016).

### **Memoria sonora.**

Comprendiendo al sonido como *marco social de la memoria*, de acuerdo a la teoría de Granados (2016), a continuación nos aproximaremos al concepto de *memoria sonora* expuesto por Lutowicz, Herrero y Minsburg, quienes han estudiado esta dimensión de la memoria colectiva en contextos de experiencia concentratoria en Argentina durante la dictadura militar.

De acuerdo a Morris (2001), los recuerdos sonoros forman una memoria que deriva de experiencias sociales y culturales, individuales y colectivas, así como también de la relación emocional que cada sujeto haya establecido con dicho sonido en el pasado (Morris, 2001; citado en Lutowicz y Minsburg, 2010). En relación a lo anterior, Lutowicz y Minsburg (2010) plantean que la *memoria sonora* refiere a la construcción que cada persona recurre para significar los sonidos que percibe, otorgándole un valor semántico en función de su experiencia sociocultural personal así como también cultural, emocional y psicológica. Los sonidos que recordamos son aquellos que toman un valor concreto de manera personal, en tanto signos, fundando un vínculo con el entorno significativo para el individuo (Lutowicz y Minsburg, 2010).

De acuerdo a lo anterior, los sonidos remiten a una *“imagen acústica de la realidad circundante”* (Haye, 2004, p.50; citado en Lutowicz, 2012, p.136), y adquieren significados que exceden la fuente de emisión, como metáforas individuales y sociales (Lutowicz, 2012). Sonido-contexto-sentido generan modelos de reconocimiento, acumulados en la memoria de la persona que, a través de la escucha de un sonido, revive y trae consigo el recuerdo del contexto original en el que fue producido (Lutowicz y Minsburg, 2010).

En lo que refiere a la percepción del sonido, es posible identificar tres aspectos relevantes: la polisemia, la sinestesia y el componente emocional de su escucha (Lutowicz, 2012).

Respecto a la polisemia del sonido, ésta puede tomar distintos significados en función de la persona que lo escucha, independientemente que dos o más personas lo hagan en un mismo momento, así como también es posible que una misma persona

adjudique significados distintos a un mismo sonido de acuerdo a las circunstancias (Lutowicz, 2012). Asimismo, como plantean Herrero y Lutowicz (2010), dicho cúmulo de significaciones individuales pueden ser afines entre distintas personas, construyendo, de esta manera, la “*memoria sonora de una comunidad*” (Herrero y Lutowicz, 2010, pp. 172-173). Y es que el sonido, como afirma Lutowicz (2012), no tiene valores absolutos sino relativos de acuerdo al contexto de escucha.

Por otra parte, de acuerdo a la sinestesia y la escucha, Lutowicz (2012) explica que la percepción sonora se caracteriza por asociarse de manera constante con otros sentidos. Como plantea la autora “*Hablamos de sonidos suaves, dulces, metálicos, oscuros. La intangibilidad y fugacidad del fenómeno sonoro determina que, de forma semejante a lo que sucede con el olfato, se apele a sinestesias para referirnos a sus características y a las sensaciones que producen.*” (Lutowicz, 2012, p.147).

Por último, nos gustaría referirnos a lo que Lutowicz (2012) identifica como el fuerte componente emocional de la escucha. Según la autora, el valor que toman los sonidos de nuestro entorno tiene relación con los movimientos afectivos que despiertan en nosotr@s, constituyéndose como parte de un texto sonoro factible de ser leído e interpretado (Lutowicz, 2012).

### **5.1.2 Sonido y experiencia.**

Como revisamos anteriormente, existe un vínculo en la escucha entre sonido – contexto – sentido. A través de esta idea nos adentraremos en la relación entre sonido, espacio y vida cotidiana, considerando que las acústicas situadas en ciertos contextos cobran un sentido en medio de ésta. Para ello, revisaremos algunos autores que profundizan en torno a este vínculo conceptual, de acuerdo a su relación con los encuentros y desencuentros del diario vivir.

La escucha de un sonido, de acuerdo a Augoyard (1997), puede distinguir su fuente, así como también su naturaleza. Es así como el lugar resulta un amplificador de los sonidos de la vida cotidiana en su singularidad, pues sólo quienes lo habitan pueden reconocer sus diversas señales particulares (Augoyard, 1997). Pero esta localización no tiene un carácter estático y absoluto, pues la relación entre sonido y espacio, de acuerdo a Berenguer (2005) “*(...) nunca es unidireccional, sino esférica y envolvente, porosa y contagiosa, de suerte que uno, el portazo y el mismo espacio no saben de repente cuanto tienen de uno, de portazo o del mismo espacio, pues son todo parte de la misma composición y están compuestos de lo mismo*” (Berenguer, 2005, p.14). De esta forma, siguiendo al autor, “*Se pliegan los espacios y con ellos sus sentidos, y de repente son a la vez objeto, sonido, memoria, sentimiento y argumento (...)*” (Berenguer, 2005, p.14).

De acuerdo a lo anterior, podemos entender como el sonido puede ser a la vez el espacio, el que, de acuerdo a Le Breton (2017), puede crear un nuevo ambiente, delineando y unificando las diferentes manifestaciones de un acontecimiento pues su flujo continuo establece el tono familiar de la vida cotidiana. Asimismo, en su audición da paso tanto a la

expectativa como a la fluidez, al desaparecer al mismo instante en que aparece por primera vez (Le Breton, 2017).

En su aparición y desaparición, los sonidos pueden funcionar como signos de paso, y pueden marcar la forma y duración de las emociones (Le Breton, 2017). Y es que *“El sonido nunca es una realidad en sí misma, sino una relación: siempre se manifiesta, en la esfera del ser humano, como elemento de su relación con el mundo.”* (Le Breton, 2006, p.111). En esta relación, el sonido, como plantea Berenguer (2005), permanece en el cuerpo, entendiendo sus límites muy a menudo como confusos e indiscernibles. Esto se debe a que todo sonido, al ser oído, pareciera que en el fondo también se emite dentro de uno mismo, *“(…) y para cuando uno oyó algo, ese algo ya tomó asiento en los oídos y en todo el cuerpo”* (Berenguer, 2005, p.18).

Respecto al sonido y al habla, Le Breton (2017) afirma que es a través de ésta que el pensamiento encuentra en lo sonoro su forma más importante de expresión, significado que se encarna en un enunciado dirigido a otra persona. Asimismo, el habla sonora es el sentido unificador de los vínculos sociales, en el sentido que implica la escucha de la voz humana y la receptividad a las palabras del otro (Le Breton, 2017). Pero el lenguaje no solo emana palabras en su enunciación sonora, sino que también, como plantea Le Breton (1991), está dotado de intenciones que, a través de cambios tonales en la voz, como modulaciones que dan arraigo a los encuentros.

Entendiendo que la relación corporal y afectiva de los sonidos con el mundo, nos parece interesante relevar su relación con encuentros y/o desencuentros, en tanto sonido o ruido que se apropia del espacio.

En relación al sonido y los encuentros, Serres plantea que los primeros pueden constituir *espacios de complicidad socioacústica* durante la vida cotidiana, los que nacen en el poder conmovedor del sonido y sirven para conformar vínculos y cohesión social (Serres, 2002, p.143; citado en Berenguer, 2005, p.18). Como plantea Le Breton (2017), el sonido provee una fuerte sensación de pertenencia, la de hablar con una sola voz (Le Breton, 2017).

Ahora bien, de acuerdo a la música y su escucha como práctica colectiva, podemos plantear que genera *“(…) un espacio de diferenciación social y de distinción simbólica entre los diferentes grupos adscritos a una identidad sociomusical”* (Ramírez, 2006, p. 263). Este lugar es definido por el autor como un *“espacio sociomusical”*, en el que se desarrollan interacciones sociales a su alrededor, donde se crea sociedad mediante el impulso de la música (Ramírez, 2006).

Este lugar socio-musical puede propiciarse por medios humanos o también a través de la tecnología, a través de lo que López Gómez (2005) define como *soundsystem*. Éste puede definirse como *“(…) el resultado de aunar sobre sí agentes ontológicamente diferentes”* (López Gómez, 2005, p.30), pensando, de acuerdo a Latour, que la tecnología traza nuevas relaciones en la realidad (Latour, 2002; citado en López Gómez, 2005).

Por último, respecto a estos espacios sociales y musicales, nos referiremos a un concepto relativo a la memoria de una comunidad. Se trata de la *canción emblemática* de Ayats (2005), que refiere a una expresión sonora que contribuye a identificarnos explícitamente con un grupo, (...) *una situación comunicativa en la que los objetivos del grupo conforman el acto de cantar y lo colman de unas vivencias determinadas*” (Ayats, 2005, p.104). Para su expresión, siguiendo a Ayats (2005), es necesario el uso de un enunciado sonoro ligado al recuerdo individual y colectivo, que despierte la memoria de un pasado en que el individuo aceptó complicidad en su máximo grado con la imagen, valores o sentimientos que atribuye al grupo.

Ahora bien, más allá del sonido y su potencial comunitario, nos referiremos a los ruidos como signos que generan desencuentros en el espacio y la vida cotidiana, considerando que la lógica de la prisión es parte de una microfísica del poder ejercida mediante disciplinas para la sujeción de los cuerpos (Foucault, 2002).

El ruido, de acuerdo a Le Breton (2017), es el sonido que ha perdido sentido. Su insistencia se convierte en molestia, como un sometimiento continuo que implica un estrés constante del que no siempre somos conscientes y que contrarresta nuestras expectativas contextuales (Le Breton, 2017). Respecto al ruido en relación a otr@s, Le Breton (2002) ha planteado que éste es significado como una presencia indeseable, como una invasión sonora que impide al sujeto víctima de su escucha sentirse protegido ante su agresión. De esta manera, *“La víctima del ruido siente que su esfera íntima es porosa, y que está, sin cesar, amenazada por el otro. Ya no puede descuidarse”* (Le Breton, 2002, p.111).

Las guerras de ruido son guerras de significado, que implican la oposición entre dos acústicas pertenecientes a distintos grupos sociales (Le Breton, 2017). En estos conflictos está presente, por un lado, la violación de las sensibilidades de algunos, y, por otro, la satisfacción en los demás (Le Breton, 2017). Ante estas circunstancias se busca restaurar el imperio sonoro perdido por parte de l@s sujet@s, y, de esta manera recuperar un territorio identitario sacudido temporalmente por la ausencia de marcadores auditivos identificables (Le Breton, 2017). Esto se debe a que el sonido tiene una función de carácter tranquilizadora pues proporciona signos tangibles de existencia, en oposición a lo que es significado como ruido (Le Breton, 2017).

Entendiendo que, de acuerdo a Le Breton (2002), en circunstancias como una situación carcelaria o de campo de concentración el cuerpo *“(...) llega, a veces, a un verdadero dualismo. (...) se somete, aquí, a una especie de autonomía, lugar geométrico de toda la servidumbre y de todos los sufrimientos.”* (Le Breton, 2002, pp. 95-96), de acuerdo a una política de la cárcel que, según Pardo (1992), funciona como una máquina de producir sujetos y organizar sensaciones (Pardo, 1992, p.192; citado en López Gómez, 2005, p. 31-32), entenderemos al ruido en consonancia con Berenguer (2005), en tanto posibilidad de ser síntoma, agente y transmisor de control y violencia acústica, como un arma sonora que daña por medio de su contenido icónico y puede ser utilizada para el ejercicio de relaciones de poder.

## 5.2 Afectividad y cultura.

En consideración de la relación entre sonido y afectos, en consonancia con el *Giro Afectivo* en Ciencias Sociales profundizaremos en lo que respecta a la teoría de las emociones, de acuerdo a Fernández y Le Breton.

De manera clásica, el estudio de los afectos los ha clasificado en una lista de 8 emociones básicas, de acuerdo a Robert Plutchik; miedo, rabia, alegría, tristeza, aceptación, rechazo, expectativa y sorpresa son parte de esta tipología (Fernández, 2000). Sin embargo, según Fernández (2000), es difícil hablar de distinciones en lo que refiere a la afectividad, como si el lenguaje no bastara para explicarla.

En consideración de lo anterior, Fernández (2000) utiliza el término *afectividad colectiva* para referirse al nombre genérico del proceso y estructura general de los demás términos afectivos, tales como pasión, sentimiento, ánimo, emoción, sensación (Fernández, 2000). Éstos, según Fernández (2000), no son tan específicos, “(...) *ya que son en realidad intercambiables, a veces como sinónimos y a veces no, tal y como se usan normalmente en el lenguaje cotidiano*” (Fernández, 2000, p.8). Y es que un sentimiento los contiene a todos, pero igual que la sociedad, está dotada de límites: origen y final (Fernández, 2000, p.68).

En medio de los afectos que se relacionan al origen nos encontramos con las conmemoraciones, aniversarios, fiestas y rituales, a partir de los que una sociedad o ciudad vuelve a desarrollarse o a expandirse nuevamente (Fernández, 2000). Aquí están los afectos que “(...) *pueden denominarse de creación, descubrimiento y conocimiento, que equivalen a la presenciación de la aparición de lo desconocido y lo nuevo*” (Fernández, 2000, p.44). Y es que, siguiendo al autor, la realidad colectiva proviene de la nada, de un lugar que no está dentro de ella sino más allá, pues “*La creación, el conocimiento y el descubrimiento son, de alguna manera, la posibilidad de vislumbrar ese más allá del espacio y el tiempo: atisbar el infinito*” (Fernández, 2000, p.44), como un punto de fuga que quita el aliento y renueva el mundo en el que nos encontramos (Fernández, 2000).

Por otro lado, aquello que roza el límite exterior es “(...) *la destrucción de la sociedad y de sí mismo*” (Fernández, 2000, p.46). Aquí se acaba la colectividad, y las pasiones ubicadas en esta frontera son del orden de la ansiedad, el miedo, la angustia o la desesperación, como la desolación de la pérdida de la comunidad (Fernández, 2000, p.46). Se trata de la sensación de quedar fuera, como una expulsión del territorio y los sentimientos que lo habitan, como sucede en guerras civiles, crisis económicas, mentiras o dictaduras (Fernández, 2000, p.46).

En relación al resto de la afectividad, según Fernández (2000), es la que queda entre sus límites, es decir, todo menos ellos, “(...) *que es lo que se conoce comúnmente como al realidad a secas, porque es lo que le da cuerpo.*” (Fernández, 2000, p.49), vale decir, la vida corriente de la colectividad (Fernández, 2000).

Para efectos de este marco teórico también es preciso considerar, en relación a lo afectivo, el concepto de *experiencia estética* acuñado por Tatarkiewics en 1976 y retomado

por Fernández como “(...) reglas o procesos de aparición, conservación, transformación y desaparición de los afectos” (Fernández, 2000, p.92). Se trata del acto de pasar a ser parte del objeto, quedar absorto o absorbido por lo que se aprecia (Fernández, 2000. p.92). Para ello, es necesaria la presencia de una forma que esté más o menos materializada, ya sea en una conducta, un sonido, una imagen, etc. (Fernández, 2000).

Ahora bien, siguiendo con la profundización respecto a la relación entre afectividad, cuerpo y cultura, nos adentraremos a los planteamientos de Le Breton.

Las emociones, según Le Breton (1999), tienen una emergencia y expresión corporal, arraigadas en una *cultura afectiva* (Le Breton, 1999). Ésta brinda un esquema de experiencia y acción sobre los que la persona borda su conducta según su historia personal, su estilo y, por sobre todo su evaluación de la situación (Le Breton, 1999). La emoción sentida traduce la significación que es dada por el individuo a las circunstancias que repercuten en él, como actividad de conocimiento, construcción social y cultural, por lo que los sentimientos o emociones participan de un sistema de sentidos y valores propios del grupo, confirmando su carácter bien fundado así como los principios que organizan el vínculo social (Le Breton, 1999).

Podemos entender la emoción como una emanación social, relacionada con circunstancias morales precisas y con la sensibilidad particular de lo individual, no espontánea, ritualmente organizada en sí misma y con significado para los demás (Le Breton, 2012). Las emociones, siguiendo a Le Breton (1999) “(...) se inscriben en el seno de un sistema simbólico y desmienten la hipótesis de un lenguaje natural o instintivo del cuerpo, de una universalidad de la significación de los gestos, las mímicas o las posturas” (Le Breton, 1999, p.26). Nacen de una evaluación del acontecimiento, como pensamientos en acto apoyados en un sistema de sentidos y valores (Le Breton, 1999).

En la vida cotidiana, según Le Breton (2002), la condición corporal del ser humano lo sumerge en un baño sensorial ininterrumpido. En principio, nunca dejamos de ver, oír, tocar o sentir el mundo que nos rodea, y a menos que pertenezcamos al mundo de la ceguera, sordera u otros, son elementos permanentes de la existencia, en especial en la relación con las demás personas (Le Breton, 2002).

En las condiciones de vida normal, una corriente sensorial ininterrumpida otorga consistencia y orientación a las actividades de las personas, en especial las imágenes o sonidos que son sentidos y cubren permanentemente el campo perceptivo (Le Breton, 2002). Como plantea Simmel, las percepciones sensoriales forman el basamento de la vida social, pero la aprehensión sensorial del mundo no se limita al conocimiento de estos rasgos ya que cierta cualidad afectiva se entremezcla estrechamente a su acción (Simmel, 1981, p.228; citado en Le Breton, 2002, p.100). De este modo, la percepción sensorial no es verdadera ni falsa, sino más bien una orientación sensible que no representa necesariamente el territorio (Le Breton, 2017).

De acuerdo a esta manera de sentir el mundo, Le Breton (1999) nos recuerda su relación con el cuerpo. Es en la carne, como una trama sensorial de resonancia, donde el

cuerpo percibe los sentidos, estímulos que se mezclan unos con otros sin fin (Le Breton, 2017).

Pero la emoción no es un reflejo generado por las circunstancias, pues compete a lo que Le Breton (1999) define como una implicación personal que nace de una deliberación interior del individuo más allá de puntos de referencia para su respuesta. Es por ello que no es posible entender las emociones y la *cultura afectiva* de manera estática, como una respuesta obligatoria que actúa por sobre las personas. Como plantea Le Breton, ésta “(...) *no es una tapa de plomo que pesa sobre el actor; es un modo de uso, una sugerencia a responder propia de las circunstancias particulares*” (Le Breton, 1999, pp.130-131).

Por último, es importante mencionar, de acuerdo a afectividad y memoria, que la emoción se transforma con el paso del tiempo, acentuándose o disminuyéndose, cambiando su significación de acuerdo a las experiencias de la vida personal (Le Breton, 1999). Es así como la afectividad se encuentra penetrada por una serie de imaginarios, recuerdos que anticipan y repercuten en instantes presentes, como un “(...) *tejido de interpretación, una significación vivida*” (Le Breton, 1999, p.110).

## 6. Marco Metodológico

### 6.1 Enfoque

La presente investigación utiliza un enfoque cualitativo, entendido como exclusivo del orden social a través del cual quien investiga “(...) *se mueve en el orden de los significados y sus reglas de significación*” (Canales, 2006, p.19). En términos metodológicos, de acuerdo a Ibáñez, su uso se trata de cómo posibilitar reproducir a una comunidad o colectivo de hablantes para su análisis y comprensión (Canales, 2006). Para ello, es importante el uso de técnicas que traten de conseguir la estructura de la observación del otro (Ibáñez, 2006), su ordenamiento interno en el espacio subjetivo en búsqueda de los sentidos comunes (Canales, 2006) para representar o conocer a la sociedad.

El enfoque cualitativo requiere, de acuerdo a lo anterior, actuar desde una disposición como escucha *emic* que haga emerger al discurso como una estructura reconocible de lo social, un orden de sentido desde dentro (Canales, 2006).

Posicionaremos nuestra investigación desde dicho lugar, pues queremos entender las memorias sonoras de las mujeres en tanto su subjetividad, abandonando la pretensión de objetividad externa y zambulléndonos en la observación de los recuerdos como universos significativos que pueden orientarnos hacia sentidos comunes.

## 6.2 Técnicas para la elicitación del recuerdo.

La presente investigación, de acuerdo al enfoque elegido, utilizó dos técnicas para la elicitación del recuerdo: grupo focal y entrevista en profundidad.

Respecto al grupo focal, de acuerdo a Hamui y Varela, éste se trata de una técnica en que se privilegia el habla, cuyo interés es captar las formas de pensar, sentir y vivir de los individuos que conforman un grupo de acuerdo a una temática específica (Hamui y Varela, 2013, p.57).

Esta técnica fue estructurada en sus preguntas mediante el principio de no directividad, con el fin de, como plantea Guber (2001), aprehender el repertorio metacomunicativo de las personas informantes a través de preguntas generales, profundizadas de acuerdo a las temáticas emergidas en las narrativas de las participantes.

En esta investigación se realizaron dos encuentros focales, con el fin de ahondar, en el segundo de ellos, respecto a la información emergida en el primero.

Una segunda técnica de investigación utilizada para la elicitación del recuerdo fue la entrevista en profundidad, aplicada a un grupo específico de mujeres ex presas políticas en la cárcel del Buen Pastor de Valparaíso con la finalidad de continuar profundizando respecto a las memorias sonoras emergidas en los encuentros focales.

De acuerdo a Gaínza (2006), la entrevista en profundidad puede definirse como una técnica social en la que se establece una relación particular entre investigador/entrevistador, estableciéndose así una relación de conocimiento de carácter dialógica, espontánea y concentrada de intensidades variables. La naturaleza de la información producida en éstas instancias es cualitativa, pues expresa y da curso a las maneras de sentir y pensar de quienes son entrevistados, incluyendo valoraciones, motivaciones, deseos, creencias y/o esquemas de interpretación propios que pueden actualizarse durante la interacción (Gaínza, 2006).

El tipo de entrevista en profundidad utilizada en esta investigación fue la entrevista enfocada, "(...) *destinada a abordar la experiencia de un sujeto expuesto a una situación o acontecimiento temporalmente delimitada*" (Gaínza, 2006, p.254). El enfoque de ésta fueron las memorias sonoras de las mujeres, evocadas en los grupos focales y profundizadas a través de la escucha de canciones que fueron rememoradas en la primera instancia.

Considerando que, como plantea Guber (2001), tanto en los grupos focales como en las entrevistas en profundidad quien entrevista, muchas veces, establece el marco interpretativo de la conversación a través de la selección temática y los términos de preguntas, creemos importante aprehender el repertorio meta comunicativo de las mujeres. En dicho contexto, indagar en las memorias sonoras ya sea preguntando por ellas o propiciándolas a través de la escucha de canciones nos permite acercarnos a deconstruir los cánones discursivos lingüísticos que podrían imponer cierto tipo de respuestas en las entrevistadas, apelando al vínculo afectivo de la memoria sonora como una vía alternativa para acceder a otros universos de significado vinculados a la percepción y, por lo tanto, a una mayor espontaneidad.

### 6.3 Muestra de estudio.

Este estudio indaga en las memorias sonoras de 8 mujeres ex presas políticas en la cárcel del Buen Pastor de Valparaíso, cuyo perfil al momento de su detención en dicho recinto y sus ocupaciones actuales se exponen en las siguientes tablas:

**Tabla Nº5.** Perfil de las mujeres ex presas políticas al momento de su detención en la cárcel del Buen Pastor de Valparaíso.

Nombre	Edad	Adhesión política	Ocupación	Período de detención*
Alicia O.	24	Militante del MIR	Estudiante universitaria.	Febrero de 1974 a mayo-junio de 1975.
Alicia Z.	18	Militante Juventudes Comunistas	Estudiante universitaria.	Finales de marzo-principios de abril de 1974 a fines de junio de 1974.
Elisa	27	Simpatizante Socialista	Estudiante universitaria y trabajadora calificada.	18 de febrero de 1974 hasta mediados de agosto de 1974.
María Cristina	23	Militante Socialista	Trabajadora calificada.	Noviembre de 1973 hasta 14 de agosto de 1974.
Leslie	19	Militante del MIR	Estudiante universitaria.	Abril de 1974 hasta noviembre de 1974.
Patricia	19	Militante Juventudes Comunistas	Estudiante técnico profesional.	Septiembre de 1974 hasta mediados de noviembre de 1974.
Rosa	19	Militante Socialista	Trabajadora calificada.	Noviembre de 1973 hasta fines de febrero de 1974.
Sylvia	23	Simpatizante socialista	Estudiante universitaria y trabajadora calificada.	Octubre de 1973 a abril de 1975.

**Fuente:** *Elaboración propia.*

**Tabla N°6.** Ocupación actual de mujeres ex presas políticas.

<b>Nombre</b>	<b>Ocupación</b>
Alicia O.	Jubilada.
Alicia Z.	Activista Derechos Humanos Valparaíso.
Elisa	Jubilada y terapeuta floral.
María Cristina	Jubilada.
Leslie	Psicóloga.
Patricia	Secretaria en empresa de transportes.
Rosa	Administradora local mini market.
Sylvia	Abogada.

**Fuente:** *Elaboración propia.*

De acuerdo a la información expuesta, podemos identificar que las edades de las mujeres entrevistadas al momento de sus detenciones fluctuaban entre los 18 y 27 años de edad, constituyéndose como un grupo de personas jóvenes que se encontraban en etapas de vida similares; algunas comenzaban sus estudios superiores mientras que otras los terminaban y/o daban inicio a experiencias laborales calificadas.

Respecto a sus filiaciones políticas, es posible establecer que todas, tanto en su calidad de simpatizantes o militantes, adhirieron de manera activa a ideas y acciones políticas de partidos de izquierda vinculados al gobierno de la Unidad Popular.

De acuerdo a sus períodos de detención, podemos plantear que las mujeres entrevistadas estuvieron en la cárcel durante los primeros años de la dictadura militar: 1973 y 1975. En ellos hubo la mayor cantidad de detenciones por motivos políticos, referidos al primer y segundo período represivo del régimen (expuestos en los antecedentes). Por otra parte, de acuerdo a la información recuperada por la Comisión Nacional de Prisión Política y Tortura (2005), identificamos este período de detención de las mujeres como aquel en el que existió mayor número de prisioneras políticas en la cárcel del Buen Pastor de Valparaíso.

Asimismo, de acuerdo a los períodos en que estuvieron detenidas y la información relevada en entrevistas y grupos focales, podemos afirmar que, por más o menos tiempo, la mayoría de las mujeres convivieron entre ellas en el espacio de prisión política.

En relación al perfil de las mujeres ex presas políticas al momento de su detención, podemos identificar a este grupo como representativo de jóvenes vinculadas al activismo político, estudiantes y/o trabajadoras calificadas durante la dictadura militar, características que, como expusimos en los antecedentes de esta investigación, fueron recurrentes en el universo personas presas políticas.

Es importante además relevar que hoy en día todas participan de manera más o menos activa en el Colectivo de Ex Presas Políticas El Buen Pastor de Valparaíso. Asimismo, como se aprecia en la Tabla N°6, ejercen ocupaciones diversas vinculadas a

trabajos en el ámbito formal o han jubilado luego de haber estado vinculadas a esta última esfera.

Por último, cabe señalar que 8 mujeres participaron en un primer grupo focal, mientras que 5 de ellas participaron en el segundo y en las entrevistas en profundidad. El último grupo se enfocó en las mujeres que hoy en día participan de manera permanente en el Colectivo, quienes en los últimos años han realizado un trabajo de memoria respecto a sus experiencias de prisión política en la cárcel del Buen Pastor de Valparaíso.

#### **6.4 Técnicas de transformación de los datos cualitativos.**

Según plantea Wolcott (1994), podemos explorar e interpretar los datos cualitativos de una manera diferente a la usual, a través de una *transformación* de éstos, de diferentes maneras y con distintas finalidades, utilizando la descripción, el análisis y la interpretación (Wolcott, 1994; citado en Coffey y Atkinson, 2003).

La descripción, siguiendo a Wolcott, debe mantenerse cercana a cómo los datos fueron dados originalmente, con el propósito de contar la historia de estos de la manera más descriptiva posible (Wolcott, 1994; citado en Coffey y Atkinson, 2003). Por otro lado, el análisis sería el proceso mediante el que quien investiga, expande y comprende los datos, más allá de la narración descriptiva, a través de una atención cuidadosa y sistemática que identifica los factores clave y relaciones principales (Wolcott, 1994; citado en Coffey y Atkinson, 2003). El énfasis para esta estrategia estaría en la búsqueda de temas y patrones en los datos, a través de un procedimiento sistemático para la identificación de características y relaciones esenciales (Wolcott, 1994; citado en Coffey y Atkinson, 2003). Por último, a través de su interpretación, los datos son transformados a través de la búsqueda por su comprensión y la explicación propia de quien investiga (Wolcott, 1994; citado en Coffey y Atkinson, 2003).

De acuerdo a lo anterior, la presente tesis procedió a la descripción, análisis e interpretación de los datos cualitativos producidos. Para esto, en un primer momento, se transcribieron los grupos focales y entrevistas en profundidad, sistematizando la información de manera descriptiva de acuerdo al ordenamiento dado por las mujeres participantes de este estudio.

Luego, a modo de análisis, se identificaron temas y patrones en las memorias sonoras de las mujeres, en relación a la presencia, por un lado, de recuerdos asociados a músicas, y, por otro lado, de recuerdos asociados a otros sonidos no musicales (definidos en oposición a los primeros de acuerdo a la gran cantidad de memorias musicales rememoradas). Bajo este criterio se separaron los capítulos 1 y 2 de esta investigación.

Una vez realizada la separación sonido musical/sonido no musical se llevó a cabo una segunda sistematización para cada grupo de memorias, teniendo en cuenta que cada recuerdo sonoro estaba asociado a personas, lugares, tiempos y acontecimientos. Estas variables sirvieron para agrupar las memorias de las mujeres, lo que se visibiliza en los distintos subcapítulos de la tesis.

Por último, se llevó a cabo una interpretación de los datos de acuerdo al marco teórico de este trabajo y a partir de bibliografía específica cuando fue necesario, de acuerdo a las especificidades de cada sección.

## 6.5 Aspectos éticos

El presente estudio se ciñe a los criterios establecidos por el Código de Ética de la Asociación Antropológica Americana (2003), expuestos a continuación:

*“Tanto en la formulación como en la ejecución de investigaciones, los antropólogos deben ser transparentes con sus colegas, las personas estudiadas o que proporcionen información y con las partes relevantes afectadas por la investigación acerca de los propósitos, impacto potencial y financiamiento de los proyectos de investigación. Los investigadores deben utilizar los resultados de su trabajo de una manera apropiada y diseminarlos a través de actividades y tiempos apropiados. La investigación que cumple con estas expectativas es ética, independientemente de la fuente de financiamiento (pública o privada) o del propósito (“aplicada”, “básica”, “pura” o “consultoría”).*

*Los antropólogos deben conocer las consecuencias que supone condicionar la investigación a la ética antropológica, y también deben hacerse eco de las demandas propias de una buena ciudadanía o de las relaciones con los anfitriones. El liderazgo y activismo en la definición de acciones y políticas de los sectores públicos y privados pueden ser éticamente justificables tal como lo pueden ser, dependiendo de las circunstancias, la inacción, el distanciamiento y la no cooperación. Principios similares valen para investigadores empleados o afiliados a organizaciones no antropológicas, instituciones públicas o empresas privadas.*

*A. Responsabilidad hacia las personas y animales con quienes los antropólogos trabajan y cuyas vidas y culturas estudian.*

*1. Los antropólogos tienen la obligación ética primaria hacia las personas, especies y materiales que estudian y a las personas con quienes trabajan. Estas obligaciones pueden ser superiores a la meta de obtener nuevo conocimiento y por ello conducir a la decisión de no llevar a cabo o de discontinuar proyectos de investigación. Ello ocurre cuando estas obligaciones primarias se contradicen con otras responsabilidades, tales como las que se deben a los patrocinadores o clientes. Estas obligaciones éticas incluyen:*

- Evitar herir o dañar, entendiendo que el desarrollo del conocimiento puede cambiar lo que se entiende como positivo o negativo para las personas o animales con quienes se trabaja o estudia.*

- Respetar el bienestar de los primates humanos y no humanos.*

- Trabajar para la conservación en el largo plazo de los registros arqueológicos, fósiles e históricos.*

- Consultar activamente a los individuos o grupos afectados con el objeto de establecer una relación de trabajo que puede ser beneficiosa para todas las partes involucradas.*

*2. Los antropólogos deben hacer todo lo que esté de su parte para evitar que su investigación cause daño a la seguridad, dignidad o privacidad de las personas con quienes trabaja, investiga o desarrolla actividades profesionales. Los antropólogos que trabajan con animales deben hacer todo lo que esté en su poder para asegurar que la investigación no*

*dañe la seguridad, el bienestar psicológico o la supervivencia de los animales o especies con las que trabaja.*

*3. Los antropólogos deben determinar anticipadamente si la información entregada por sus anfitriones ha de permanecer anónima o recibir público reconocimiento, y deben hacer todo el esfuerzo necesario para responder a los deseos de quienes proporcionan la información. Los investigadores deben señalar a los participantes de sus investigaciones los posibles impactos que se desprenden de sus informaciones, y dejar en claro que a pesar de sus mejores esfuerzos, el anonimato puede verse comprometido o que el reconocimiento puede no materializarse.*

*4. Los antropólogos deben obtener anticipadamente el consentimiento informado de las personas que están siendo estudiadas, y que proveen la información o disponen o controlan el acceso a los materiales que se estudian, o que se hayan identificado como teniendo intereses que pudieran ser influidos por la investigación. Se entiende que el grado y amplitud del consentimiento informado dependerá de la naturaleza del proyecto y que puede ser afectado por otros códigos, leyes y ética del país o comunidad en la que se lleva a cabo la investigación. Más aún, se entiende que el consentimiento informado es un proceso dinámico y continuo; este proceso debe ser iniciado en el diseño del proyecto y continuado a través de su puesta en práctica por la vía del diálogo y negociación con aquellos que son estudiados. Los investigadores son responsables de identificar y cumplir con las leyes, regulaciones y los diversos códigos de consentimiento informado que afectan a sus proyectos. El consentimiento informado para los propósitos de este código no implica ni requiere de una forma escrita: es la calidad del consentimiento y no el formato lo relevante.*

*5. Los antropólogos que hayan desarrollado relaciones próximas y duraderas (v.gr., relaciones de convivencia) tanto con personas individuales que proveen información o con anfitriones deben adherir al consentimiento informado y abierto, al tanto que negociar cuidadosa y respetuosamente los límites de la relación.*

*6. Mientras los antropólogos pueden beneficiarse personalmente de su trabajo, no deben explotar a los individuos, grupos, animales, materiales culturales o biológicos. Deben reconocer su deuda con las sociedades en las cuales han trabajado y observar la obligación de devolver de lo obtenido de manera apropiada a la gente que han estudiado”*

A lo anterior sumamos la consideración de que la violencia política es una temática sensible y dolorosa para sus sobrevivientes. Es por ello que se entrevistará a las mujeres convocadas a este estudio de manera cuidadosa y empática, procurando contenerlas en situaciones que lo requieran.

Por otra parte, la devolución de este trabajo se llevará a cabo mediante la entrega de este escrito al Colectivo de Ex Presas Políticas El Buen Pastor de Valparaíso, así como también a través de la toma de acciones para la difusión de su contenido.

## 7. Transformación de los datos cualitativos.

### 7.1 Introducción

La cárcel del Buen Pastor de Valparaíso estaba ubicada en el barrio El Almendral de Valparaíso y durante la dictadura militar recibió presas políticas en sus instalaciones, cuyas detenciones han sido registradas entre 1973 y los años '80 (Comisión Nacional de Prisión Política y Tortura, 2005). A continuación, a modo de introducción, se presentarán algunos antecedentes relativos a la experiencia de prisión política en la cárcel del Buen Pastor de Valparaíso durante los años 1973 y 1974, de acuerdo a la información recopilada a lo largo de esta investigación. Asimismo, se realizará una síntesis respecto a la estructura y contenido de la transformación de los datos, explicando, a modo general, los resultados obtenidos en cada capítulo.

Las detenciones de las mujeres ex presas políticas en la cárcel del Buen Pastor de Valparaíso comenzaron en octubre de 1973. Sylvia fue la primera en llegar a este lugar, y luego, poco a poco, llegaron sus compañeras. En total habitaron la prisión, de manera rotativa, entre 20 y 30 presas políticas.

Respecto a sus impresiones del lugar, las mujeres lo describen como un espacio insalubre en el que sufrieron hacinamiento en su cohabitación con una población de alrededor de 40 mujeres detenidas por delito común. Con ellas compartían los espacios comunes durante el día, mientras que por las noches las mujeres presas políticas dormían en una celda propia separadas del resto de las internas.

Las mujeres presas políticas y comunes se encontraban bajo la custodia de mujeres gendarmes, a excepción de un guardia hombre que vigilaba la entrada. A la presencia de estas autoridades se sumaban las monjas de la congregación del Buen Pastor, administradoras del recinto que se presentaban en éste de manera esporádica.

Es importante señalar que las mujeres, una vez encerradas en este espacio, eran constantemente trasladadas a fiscalía para declarar, así como también al Centro de Detención y Tortura Cuartel Silva Palma para ser interrogadas y, en muchos casos, torturadas con extrema crueldad.

Ahora bien, para adentrarnos en los resultados esta investigación, realizaremos una introducción respecto a la estructura y contenido de la transformación de los datos. Esta sección se divide en dos capítulos. El primero, *Música en prisión. Memorias de encuentros y desencuentros de la canción*, y el segundo, *Sonidos y vida cotidiana. Memorias sonoras de acontecimientos en la cárcel del Buen Pastor*.

El primer capítulo, *Música y prisión. Memorias de encuentros y desencuentros de la canción* refiere a memorias sonoras relativas a expresiones musicales asociadas a la cárcel del Buen Pastor de Valparaíso. La nostalgia y las canciones de *La Nueva Canción Chilena*, la alegría y la cumbia y la *performance* y el flamenco viven en la memoria de las mujeres, como músicas que se apropian del espacio y las acercan a sensaciones de encuentros y complicidades en medio de la extrañeza del lugar, así como también al desencuentro en la resignación de bailar músicas en el encierro o en un recuerdo de música en asociación a

sesiones de tortura en el cuartel Silva Palma, parte del itinerario de prisión política de las mujeres. Este capítulo se divide en una serie de subcapítulos, expuestos a continuación.

El primer subcapítulo, *Fiesta, música y encuentro. Memorias sonoras de cumbias y cuecas en la cárcel del Buen Pastor*, refiere a las memorias sonoras de las mujeres ex presas políticas que nacen en el recuerdo de ciertas canciones y/o estilos musicales, específicamente cumbias y cuecas, cuyas acústicas las hacen evocar encuentros festivos junto a las mujeres presas comunes. Los espacios de dispersión de los días domingo y aquel propiciado en razón de la conmemoración del 18 de septiembre en prisión, aparecen vinculados a afecciones de bailes, alegría y relajo como líneas de fuga a los afectos del lugar, así como también, a momentos, a la resignación del encierro y una visión crítica respecto a las dinámicas sociales del espacio. Respecto a la memoria colectiva de las cumbias, las mujeres, a través de la escucha de la canción *La vaca piedad* rememoran un espacio de complicidad, como un mito originario en el que nace (o renace) la comunidad de presas políticas.

En el segundo subcapítulo, *Guerras de ruido. Memorias de desencuentros sonoros en la cárcel del Buen Pastor*, nos encontramos ante las memorias sonoras de las mujeres respecto a desencuentro sonoros entre presas políticas y presas comunes, así como también entre presas políticas y las autoridades de la prisión. El primero se produce cuando las primeras intentan integrar a los días domingos de cumbia sus propias acústicas, representativas de sus vidas antes de sus llegadas a la cárcel. *La Nueva Canción Chilena* y una radionovela aparecen como alternativas a las sonoridades dominantes, como una búsqueda por revivir su imperio sonoro perdido. El segundo conflicto ocurre con motivo de la conmemoración del 11 de septiembre en prisión, cuya significación acústica y significativa, a través del silencio y una canción de Violeta Parra, genera la represión de las autoridades penales y estatales para con las presas políticas.

En el tercer subcapítulo, *Volver. Gioconda, su guitarra y La Nueva Canción Chilena en la memoria*, se analizan e interpretan las memorias sonoras de las mujeres ex presas políticas relativas a las canciones de *La Nueva Canción Chilena* cantadas por Gioconda junto a su guitarra, las que eran acompañadas por las voces y escuchas de sus compañeras en medio del contexto de prisión política. Hoy en día, la escucha de algunas de estas canciones en las mujeres las hace rememorar a su compañera y el encuentro comunitario en torno a esta acústica, así como también sus tiempos de estudiantes y de la Unidad Popular, funcionando como un vehículo en sus memorias que las traslada hacia el pasado, así como también las une en un espacio de identidad socio musical propiciado por la figura de su compañera cantora.

En el cuarto subcapítulo, *La música en el cuerpo. Memorias sonoras de bailes como performances en la cárcel del Buen Pastor*, nos encontramos ante las memorias sonoras de las mujeres ex presas políticas referidas a danzas realizadas por algunas de sus compañeras al ritmo del flamenco, músicas caribeñas y tap. El recuerdo de estas músicas evoca en las mujeres, en algunos casos, a través de sus voces y/o movimientos, quienes danzaban estas músicas y sus historias, así como también el efecto generado de estas *performances* en ellas como partícipes de estos movimientos y/o audiencias de estos

mismos. Asimismo, las mujeres rememoran hoy en día, a través de su escucha de ciertas músicas, como estas irrupciones acústicas las trasladaron hacia otros lugares, más allá de los afectos comunes de la prisión, como escapes a los malestares del encierro propiciados por sus compañeras presas políticas.

Por último, en el quinto subcapítulo, *Música y tortura. Camilo Sesto y el horror*, nos adentramos en la memoria sonora de Alicia O. respecto a canciones de Camilo Sesto, escuchadas en el cuartel Silva Palma y asociadas hoy en día en su recuerdo a la crueldad de la tortura como una experiencia límite. Esta música genera en Alicia una intensa sensación de angustia, evocando en su escucha las sensaciones de lugar en dicho espacio, expresiones del terrorismo de Estado ejercido sobre su cuerpo de mujer militante del MIR. Este recuerdo, asimismo, la hace rememorar la cárcel del Buen Pastor con alivio, de acuerdo a la ausencia de torturas en su interior.

Ahora bien, respecto al segundo capítulo, *Sonidos y vida cotidiana. Memorias sonoras de acontecimientos en la cárcel del Buen Pastor*, nos acercamos a las memorias sonoras de las mujeres ex presas políticas de acuerdo a sus escuchas no musicales del medio social de la prisión, relativas a sus vidas cotidianas en el lugar. Ordenes que desconciertan, gritos que entristecen, voces que acarician, chirridos que molestan y palabras que divierten son algunas de sus evocaciones asociadas a los distintos cuerpos que habitaron la cárcel, las que convocan, en sus memorias, diversos afectos y recuerdos en relación a su experiencia como prisioneras. Este capítulo se divide en una serie de subcapítulos, expuestos a continuación.

En el primer subcapítulo, *Sonidos disciplinarios. Memorias sonoras de lo extraño*, se expone el análisis e interpretación de memorias sonoras de las mujeres ex presas políticas, percibidas como enunciaciones de la lógica disciplinaria afectiva del lugar. Esta aparece en sus recuerdos de escucha a través de ruidos molestos y extraños en los que no logran reconocerse a sí mismas en medio de su violenta irrupción, como es el caso de las despertadas por la mañana. Distintos recuerdos de las mujeres describen la coacción de sus cuerpos en el espacio, abocados a la producción de una sujeta silenciosa, recatada, productiva y obediente.

El segundo subcapítulo, *Escuchando lugar. Sonidos de las Otras*, se analizan e interpretan las memorias sonoras de las mujeres ex presas políticas en relación a las mujeres presas comunes de la cárcel del Buen Pastor. A través de estos recuerdos, las mujeres evocan, de manera principal, ruidos como sensaciones de malestar en medio de su convivencia cotidiana con otras culturas afectivas, ajenas y extrañas, marcadas por la violencia al interior del grupo así como también por violencias institucionales ejercidas contra el mismo.

El tercer subcapítulo, *Sonidos en la penumbra. Memorias de escuchas nocturnas*, analizan e interpretan las memorias sonoras de las mujeres ex presas políticas situadas en un tiempo social específico: la noche. Este último, como *marco social de la memoria*, revela ciertas especificidades respecto a los recuerdos sonoros de las entrevistadas, impregnadas de temores, misterios y/o sorpresas, de acuerdo a un contexto socio-político particular y el espacio habitado en este momento del día. Entre estos últimos aparece la política del terror

difundida por la dictadura militar en la amenaza de secuestro permanente que delinea las escuchas nocturnas de las mujeres.

En el cuarto subcapítulo, *Entre balbuceos, rumores, arrullos y silencio. Memorias sonoras junto a Laura y Paloma*, se analizan las memorias sonoras de las mujeres ex presas políticas en relación a los embarazos de Sylvia y Milena, así como también la posterior presencia de las bebés Laura y Paloma en la cotidianeidad del espacio de la prisión. Aquí nos encontramos con evocaciones, a través del recuerdo de ciertos sonidos, relativas a un reconocimiento y cuidado de sus compañeras embarazadas, y luego de sus hijas recién nacidas, como expresión de una sororidad impulsada, entre otras variables, por las vicisitudes del contexto social de la prisión.

En el quinto subcapítulo, *Entrar y salir. Sonidos de cerraduras, murmullos y pasos en la memoria*, se analizan e interpretan las memorias sonoras referidas al contacto de las mujeres, estando presas, con el mundo exterior, materializado en las visitas, salidas a fiscalía o una llamada telefónica. A través de distintos recuerdos de escucha, las mujeres evocan su relación afectiva con el espacio, que remite a encuentros y resonancias afectivas entre las que se entremezclan la alegría y la tristeza, el desasosiego y la esperanza, la prisión y la libertad.

Por último, cabe señalar que al final de cada subcapítulo se encuentra la sección *Discusión*, en la que se integra teoría interpretativa expuesta en el marco teórico y adicional a éste de acuerdo a las especificidades de cada una de estas secciones.

## 7.2 Primer Capítulo

### Música en prisión. Encuentros y desencuentros de la canción.

#### 7.2.1 Fiesta, música y encuentro. Memorias sonoras de cumbias y cuecas en la cárcel del Buen Pastor.

En el presente apartado se describen, analizan e interpretan las memorias sonoras de mujeres ex presas políticas de la cárcel del Buen Pastor de Valparaíso en relación a músicas escuchadas en distintas fiestas llevadas a cabo en el lugar. Por un lado identificamos cumbias y otros ritmos bailables en asociación a los domingos como días libres en prisión, y, por otro lado, cuecas en relación a una conmemoración del 18 de septiembre.

Respecto a las fiestas de los días domingo, Sylvia recuerda:

*“Lo que pasa es que los domingos era un día de guardarse. Las monjas no nos podían hacer trabajar. (...) Y después de almuerzo salían a las visitas y cuando entraban pescaba el baile. Las visitas, que era una hora, se acababan las visitas, entraban, y alguien ya estaba lista con el tocadiscos que lo ponían y empezaba el baile”*

Esta dinámica social, como recuerda Sylvia, surge en el uso de la tecnología del tocadiscos como medio de propagación del sonido. Es así como la acústica cambia y comienza la fiesta, como un espacio de distensión.

Las mujeres ex presas políticas recuerdan de manera colectiva esta experiencia:

*Elisa: Era un momento como de contento. Como que una se animaba.*

*María Cristina: Era un momento de relajo.*

*Elisa: Y yo reconozco que después todas esas canciones después yo las escuchaba con alegría fíjate, con agrado.*

*Alicia O.: Sipo si era entretenido si bailábamos.*

*Alicia Z.: Bueno yo no bailaba veía a las bailarinas no más.*

*Patricia: Yo tampoco, escuchaba pero nunca bailaba.*

*Sylvia: Porque era el relax, era nuestro relax porque ese era el día en que nosotras disfrutábamos, compartíamos sin hacer nada. Bueno y una se olvidaba venía contenta de las visitas.*

En las memorias de las mujeres aparece la alegría y el relajo vinculado a las músicas del día domingo. Éstas actúan como un vehículo en sus memorias, que, hasta el día de hoy, las hace evocar sus sensaciones de lugar durante la fiesta.

Las mujeres, asimismo, hacen referencia al uso colectivo del tiempo libre, el que se contrapone a la rutina normal de la prisión. En esta instancia la vida cotidiana da un giro y es afectada en alegría a través de su encuentro con las visitas y la fiesta. En relación a la participación de las mujeres en la fiesta, si bien no todas movían sus cuerpos al son de la música, todas eran parte de lo mismo escuchando y/o mirando, como recuerdan Alicia Z. y Patricia en la anterior cita.

Respecto a la ruptura del *status quo* durante los días domingo, Elisa recuerda:

*“Justamente que ahí no estabas con normas. No tenías que limpiar esto, o hacer el almuerzo, era un momento como de esparcimiento. Un momento en que no estaban las monjas metidas ahí, imponiéndote nada digamos. Puede que hayan andado por ahí pero yo bailaba, no me importaba digamos (...).”*

En su recuerdo de este día ritual, la normalidad se invierte y las autoridades pierden poder, apropiándose las mujeres del espacio desde su intervención acústica. Pero las mujeres también recuerdan su participación en la fiesta como una manera de adaptarse, resignadamente, a la dinámica social y sonora definida por las mujeres presas comunes, como recuerda María Cristina:

*“(...) estábamos ahí, no teníamos otra opción, era lo que había, y tratar de pasar el momento, de bailar, de cantar, la música que ponían.”*

Leslie, por su parte, también recuerda la sin salida respecto a su participación en esta acústica fiestera:

*“Además no podías hacer nada porque la música estaba súper potente entonces, a dónde te ibas.”*

Respecto a las memorias de las músicas durante este encuentro, las mujeres ex presas políticas evocaron sus escuchas de estilos como mambo, rumba, rock n'roll y, de manera especial, cumbia. Las canciones “*La vaca piedad*” y “*Don Goyo*”, pertenecientes a este último género, aparecen latentes en sus recuerdos. Al escuchar estas canciones Alicia O. rememora:

*“Esa es la música, que se entretenían las comunes, que la colocaban ellas en realidad la música, nosotras acatábamos digamos el hecho de ellas de relajarse, bailar. Porque el baile de por sí te saca del estrés ¿no? y el estar ahí encerradas era un estrés.”*

La unión de las mujeres presas políticas a la fiesta aparece, por un lado, como un acoplamiento a lo establecido por las mujeres presas comunes y, por otra parte, dotada de un sentido: el desafectarse, a través del baile, del malestar que implicaba el encierro político.

Elisa, en relación a la escucha como un escape a los malestares de la prisión, recuerda un afecto en específico. En sus palabras, las canciones de los domingos “*Llegaba a algo que te alegra*”. Sylvia, por su parte, también realiza esta asociación musical afectiva, como se aprecia en la siguiente cita:

*“Eso. Eran cumbias, o sea, a la gente, particularmente a la gente que estaba ahí interna, era adicta a las cumbias. Yo creo que más que nada porque es música alegre, tropical ¿no?”*

La cumbia, en la memoria de las mujeres respecto a sí mismas y a las mujeres presas comunes, aparece asociada a sentimientos alegres, como propios de éste y otros géneros convocados en la fiesta, los que tenían la capacidad de cambiar sus ánimos y los de las demás en su escucha ritual de los domingos.

Por otra parte, Sylvia rememora su encuentro con esta música en la cárcel como un mundo nuevo en su cultura musical, como expresa a continuación:

*“(…) yo antes de escucharla en el Buen Pastor no la había escuchado nunca. O sea yo era de los tiempos en que había canciones de protesta y esa era la música que mayormente escuchábamos, pero también había música de Adamo, de Elvis Presley, Rafael, de aquellos tiempos, pero esta música no recuerdo que la escuchara mucho. Pero estos recuerdos de esta música son del Buen Pastor, y bueno después en el exilio.”*

Por otro lado, en María Cristina, el conocimiento de esta música fue previo a su llegada a la cárcel del Buen Pastor, lo que no causó en ella la misma impresión que en Sylvia. Al escuchar estas canciones, rememora:

*“Al mismo tiempo este tipo de canciones se usaba mucho en las fiestas a las que nosotras íbamos. O sea, te quiero decir que yo al menos llegué a la cárcel y para mí estas canciones no eran nuevas (...). Entonces ahí, yo ahí tengo dos sensaciones, del Buen Pastor, que lógicamente es más doloroso, obviamente, es doloroso, porque en el otro bueno eran fiestas, organizadas que tu ibas con gusto.”*

Esta música hoy la hace evocar la libertad y la prisión, el gusto y el dolor, como sensaciones asociadas a lugares que se oponen en su memoria, en lo que refiere a su percepción afectiva del espacio de encierro versus el espacio de la libertad.

Respecto a la relación entre música y cuerpo, Patricia recuerda:

*“Y de hecho Don Goyo también así como onda haciendo ronda, leseando en el fondo, también un poco botando neura yo creo, pero era como un espacio agradable. Dentro de estar en ese lugar. Y ahí sí, me acuerdo de rondas por ejemplo”*

La memoria de Patricia identifica esta gestualidad corporal de las mujeres al bailar, quienes entrelazan sus manos generando esta figura colectiva y haciendo del baile un movimiento lúdico que permite una catarsis afectiva. Allí, sonido, movimiento y emoción aparecen en estrecha relación.

Respecto a la canción “La vaca Piedad”, parte de la lista de canciones de fiesta del día domingo, esta es evocada de manera especial por el grupo de mujeres ex presas políticas. En relación a ésta, Patricia recuerda:

*“Ya, a ver, esta era como, casi como un himno diría yo, de ese como espacio que nosotros participábamos en términos de hacer más llevadero el encuentro.”*

En relación a esta misma canción, las mujeres ex presas políticas evocan una anécdota de los años '90:

*Sylvia: Te vamos a contar una cosa, por allá por el año '92 nos juntamos varias (risas) en la noche... porque regresé yo y estuvo la Zulema también que vivía en Suiza ¿no? y entonces salimos de juerga y llegamos al Rock n' Roll, no al Roland...*

*Elisa: Roland Bar*

*Sylvia: Que tú no lo conoces quizás pero ya no lo conociste porque se incendió. Pero era uno de los bares legendarios nocturnos del Valparaíso bohemio ¿no?, ya, y que lo primero que hicimos ahí, fue preguntar si tenían la Vaca Piedad... y yo tengo unas fotos que sale bailando la Alicia con la Zulema...tengo las fotos de antes que el Roland Bar desapareciera.*

*(Risas)*

*Patricia: Y bailamos ese día “La vaca piedad” con unos compadres que estaban ahí, igual bailamos. Que fue la misma vez que nos encontramos con el Silvio Rodríguez en el Pequín. El mismo día.*

*Elisa: Ahí comenzamos. Ya ni me acuerdo donde terminamos.*

La canción “La vaca piedad” suena a pedido de las mujeres en medio de ánimos de celebración y reencuentro. En la búsqueda de esta canción nos encontramos ante la voluntad de generar un sentido común, de acuerdo a sus memorias sonoras como presas políticas en la cárcel del Buen Pastor. Aquí la canción puede definirse como una expresión de sus alegrías colectivas en medio de los horrores de la cárcel, rememoradas en su escucha.

Por otra parte, otra fiesta común, esta vez al ritmo de la cueca, es evocada por Alicia O.:

*“Tuvimos hasta un campeonato de cueca. Pal 18 de septiembre. Y ahí bailaba cueca con...alguien bailaba cueca conmigo que llegamos a competir con alguna de las comunes...quien era...no me acuerdo. En el mismo patio. Era muy simpático ese campeonato de cueca”*

En la memoria de Alicia surge nuevamente un evento que implica la transformación del espacio habitado para dar lugar a otra dinámica afectiva y social. En oposición a la rutina individual de trabajo y sentimientos de tedio aparece la fiesta, el encuentro comunitario y las afecciones alegres, esta vez con motivo de la conmemoración del 18 de septiembre. Recordar este evento evoca en Alicia su motivación por generar una socio-acústica particular en el lugar, como expresa a continuación:

*“(...) todas participaron. Comunes y nosotras. Yo, porque a mí me gusta mucho la onda de la cueca y me gusta toda esa onda, y dije chiquillas ¿Por qué no hacemos un campeonato de cueca?”*

El recuerdo de este acontecimiento sonoro, además, hace rememorar al grupo de mujeres ex presas políticas sus apreciaciones de las dinámicas sociales de su entorno, relativas las mujeres presas comunes y las gendarmes:

*Alicia O.: (...) Además que, me acuerdo que esa vez... las mujeres, Paty, las VIP, le entraron cuestiones, tragos po'. Tenían que celebrar.*

*Sylvia: (...) Era una java de agua mineral, de agua mineral llena de pisco. Yo alcancé a tomar.*

*(...)*

*Sylvia: La, ¿Cómo se llamaba la que estuvo en Italia?*

*Alicia O.: La Carmen.*

*Sylvia: La tía que había estado presa en Italia y en Brasil y en Estados Unidos...*

*Alicia O.: Sipo la ¿Cómo que se llamaba? ¿La Carmen o no?*

*(...)*

*Patricia: Y que tenía, una de las comunes le servía como de mozo.*

*Alicia O.: Claro, empleadita, sí sí.*

*Elisa: O sea pagaba.*

*Patricia: Sí, le pagaba y la atendía. Y las gendarme aceptaban esa cuestión.*

La música de las cuecas rememora en Alicia O. un encuentro común y alegre, que también recuerda en el grupo sus apreciaciones respecto a las relaciones de poder generadas en el lugar. Lo anterior nos permite reflexionar respecto a cómo el recuerdo de la música devela dinámicas sociales dadas en un espacio específico.

### **Discusión**

El régimen de la prisión es, de acuerdo a Foucault (2002), la expresión de una sociedad moderna o sociedad disciplinaria. En correspondencia con los sistemas de producción, somete a los cuerpos a una coerción ininterrumpida, una sujeción constante de sus fuerzas que impone una relación de docilidad-utilidad llamada disciplinas (Foucault, 2002, p.87). De acuerdo a lo anterior, podemos decir que los cuerpos de las mujeres son parte de esta normalización, cuyos rituales de la vida cotidiana, de acuerdo a Le Breton (2002), escamotean el sentimiento de sus presencias. Y es que la política de la cárcel, como plantea Pardo, es una máquina de producir sujetos y organizar sensaciones (Pardo, 1992,

p.192; citado en López Gómez, 2005, p.31-32), de acuerdo a que los mecanismos de control afectan los sentimientos y sensaciones de quienes habitan estos espacios.

La coacción de los cuerpos en prisión es atenuada los días domingos, en la ausencia de normas y obligaciones diarias. Allí aparece la fiesta como encuentro en la memoria de las mujeres, mediada por el uso del tocadiscos, un *soundsystem*, en términos de López Gómez, quien lo define como “(...) *el resultado de aunar sobre sí agentes ontológicamente diferentes.*” (López Gómez, 2005, p.30). Como tecnología, traza nuevas relaciones en la realidad (Latour, 2002; citado en López Gómez, 2005), uniendo a presas comunes y políticas en su escucha y/o baile de las músicas emanadas que interrumpen la temporalidad existente para la creación de un nuevo ambiente afectivo. De esta manera, el sonido funciona como un signo de paso en medio de un rito que puede marcar la forma y duración de las emociones (Le Breton, 1999). Así, en la fiesta, las afecciones alegres y de relajación de las mujeres se abren paso en consonancia con la especificidad acústica del espacio de ocio.

A través de la acústica socio-espacial constituida a través del *soundsystem*, las mujeres viven una *experiencia estética* (Tatarkiewics, 1976; citado en Fernández, 2000). Un ejemplo cotidiano de ella, de acuerdo a Fernández, es justamente la música popular y el baile en quienes la escuchan, como plantea en la siguiente cita: “*Primero, a las gentes, la música las envuelve, y luego las atraviesa, y según testigos, les entra por los oídos y se les va recorriendo e instalando, como oleadas, por todos los músculos y nervios, por las piernas y los brazos y el tronco hasta que ya no pueden evitar el empezar a moverse con ella.*” (Fernández, 2000, p.93). Esta inmersión de sus cuerpos en el objeto (Fernández, 2000), en este caso, la música, es parte de la memoria de las mujeres como una relación social afectiva y sonora que es también cuerpo y movimiento.

Respecto a la cumbia, ésta actúa como un *marco sonoro* en sus memorias, en términos de Granados (2016), haciéndolas evocar sus expresiones danzadas propias de este estilo que, como explica Karmy (2013), encuentra su arraigo en la cultura nacional como una *cumbia chilena*, variante latinoamericana cuyos pasos son guiados hacia la entretención y no necesariamente a las proezas de los bailarines (Karmy, 2013). A partir de lo anterior, podemos decir que el baile y sentimientos asociados a la cumbia en la memoria de las mujeres ex presas políticas son parte de una *cultura afectiva* aprendida previa a su llegada a la cárcel del Buen Pastor y/o en el lugar. Ésta remite al movimiento y la alegría en su escucha, aunque sus canciones cuenten historias tristes (Karmy, 2013), como es el caso de “*La vaca piedad*” y “*Don Goyo*”. Su música actúa como un símbolo sonoro afectivo en sus audiencias, permitiendo a las mujeres permearse en ciertos afectos.

Por otro lado, es importante agregar que la *cultura afectiva*, como plantea Le Breton, “(...) *no es una tapa de plomo que pesa sobre el actor; es un modo de uso, una sugerencia a responder propia de las circunstancias particulares, pero no se impone como una especie de fatalidad mecánica*” (Le Breton, 1999, p.130-131). Esta idea se ilustra en la memoria de las mujeres ex presas políticas, cuyos recuerdos de escucha de la cumbia no solo evocan sentimientos de alegría, relajación y baile sugeridos de acuerdo a los actos que se asocian a su escucha en una fiesta, sino que también pueden relacionarse en ocasiones a la tristeza,

resignación y/o el no necesariamente bailar, de acuerdo a una implicancia personal de sus emociones que delinea matices en su apreciación.

En relación a las memorias sonoras de las mujeres ex presas políticas evocadas en “*La vaca piedad*”, durante los años ‘90, nos encontramos ante una búsqueda por visitar y reavivar lo que Serres define como *espacio de complicidad socioacústica*, en el que el poder conmovedor del sonido sirve para conformar vínculos y cohesión social (Serres, 2002, p.143; citado en Berenguer, 2005). Esta canción actúa como *marco sonoro de la memoria* (Granados, 2016), representando y rememorando una *cultura afectiva* (Le Breton, 1999) en las mujeres, dotada de sentimientos alegres asociados a la distensión grupal en medio de la prisión política. Su significatividad la hace una *canción emblemática*, que, de acuerdo a Ayats, es “(...) *una expresión sonora que contribuye a la identificación explícita del grupo, (...) una situación comunicativa en la que los objetivos del grupo conforman el acto de cantar y lo colman de unas vivencias determinadas*” (Ayats, 2005, p.104). Para esto es necesario, de acuerdo al autor, el uso de un *enunciado sonoro* ligado al recuerdo individual y colectivo, que despierte la memoria de un pasado en que el individuo “(...) *aceptó el máximo grado de complicidad con la imagen, los valores y los sentimientos que atribuye a aquel grupo*” (Ayats, 2005, p.104). A partir de lo anterior, podríamos decir que dicha memoria sonora remite a uno de los mitos fundacionales de la comunidad, evocado por medio del nombre dado por las mujeres a la canción.

## 7.2.2 Guerras de ruido. Memorias de desencuentros sonoros significativos en prisión.

En el presente apartado se describen, analizan e interpretan las memorias sonoras de las mujeres ex presas políticas relativas a desencuentros sonoros entre presas políticas y presas comunes, así como también entre presas políticas y gendarmes en la cárcel del Buen Pastor de Valparaíso. Estos se originan en ciertas hegemonías acústicas del espacio que son interpeladas por parte de las mujeres ex presas políticas, generando conflictos acústicos que expresan las relaciones de poder de la prisión.

Respecto a la preferencia de las presas comunes por la escucha de músicaailable, principalmente cumbia, Leslie recuerda:

*“Lo que yo recuerdo, no sé qué me dirán las compañeras, es que nosotras tratamos como presas políticas de introducir otra variante cultural más allá de la cumbia y empezamos a hacer obra, los cantos de la Gioco también como parte, hasta que tuvimos conflicto con las presas comunes, una vez casi hubo un motín porque nosotros queríamos hacer no se la obra no sé qué, y ellas querían su cumbia de los domingos”*

Leslie recuerda la expresión de una contra-cultura de la prisión por parte de las mujeres presas políticas, en oposición al monopolio acústico de las cumbias los días domingo. Esta *variante cultural* pretendía introducir otras sonoridades que nacían en la memoria y creatividad de las mujeres presas políticas, como resignificaciones de experiencias pasadas que pretendían generar un espacio de identificación. Este intento habría generado un conflicto respecto al uso de la acústica del lugar, el que alertó a las mujeres presas comunes y las convocó en defensa de su acústica y fiesta como ritual inamovible.

Leslie, respecto a lo anterior, también recuerda:

*“Claro y ahí fue y la monja, yo lo que recuerdo digamos de ese episodio, es que la monja clasista ella, tiraba pal lado nuestro porque claro nosotras no éramos la última...pero tuvimos que negociar y ceder porque estaba poniéndose peligroso, las comadres comunes estaban muy enojadas y no estaban dispuestas a perder un domingo de cumbia...”*

El reconocimiento del clasismo en las monjas para con las presas políticas, en la memoria de Leslie, constituye una forma particular de entender la realidad social, que devela relaciones de poder en el lugar.

Siguiendo con los recuerdos relativos a este acontecimiento, Leslie agrega:

*“Oye pero esa vez que las comunes se enojaron tuvimos que bailar cumbia obligadas. Bailábamos como enojadas (risas)”*

Luego del *impasse* que amenazó con subvertir el orden en la acústica de las mujeres presas comunes, todo vuelve a la normalidad. Si bien las mujeres bailan las cumbias, Leslie recuerda que los sentimientos asociados a esta música son del orden de la molestia y

resignación, producto del rechazo a sus intentos por permear el espacio por medio de sonidos con los que sentían identificación.

A pesar de que la *variante cultural* no logró ser expresada en el espacio común del día domingo, las mujeres ex presas políticas recuerdan su especificidad:

*Alicia O.: La obra de teatro que nosotras hacíamos, La Esmeralda, basada en una comedia... La Esmeralda del Río...*

(...)

*Patricia: Así se llamaba originalmente. Una radionovela, sí.*

*Sylvia: Era una teleserie mexicana.*

*Alicia O.: La Esmeralda vivía en la que antes se llamaban población callampa. Estoy inventando, Zanjón de la Aguada, y ella se enamoraba del que vivía de la avenida Brasil pa' arriba. Estoy inventando pero era de mucho dinero. Nosotras adaptamos a la Esmeralda, que no era el buque buque sino una mujer, que no era ni tan pura ni tan casta. Que era media casquivana.*

*Leslie: Era un webeo. Tratábamos de acercarnos a nuestras cosas.*

Esmeralda era una parodia a una radionovela mexicana, como recuerdan las mujeres ex presas políticas, que hacía alusión además al buque del mismo nombre. Este último, durante el régimen militar, funcionó como centro de detención y tortura, y algunas de las mujeres estuvieron detenidas en dicho lugar. De acuerdo a lo anterior, la obra de teatro aparece como un acto creativo que nace en sus memorias sonoras antes y después del golpe militar, como una interpretación de la nueva realidad del grupo y del país a través del humor.

El otro acto que formaba parte de esta propuesta acústica cultural eran los cantos de Gioconda, canciones de *La Nueva Canción Chilena* que remitían a una memoria musical significativa en las mujeres ex presas políticas asociada a los tiempos de la Unidad Popular.

Otra guerra de sonidos, como choque significativo en la memoria de las mujeres ex presas políticas, ocurrió el día de la conmemoración del 11 de Septiembre en prisión, un año después del golpe militar. Así lo recuerda Alicia O.:

*Alicia O.: (...) hicimos un silencio a las 9 de la mañana creo o 11 de la mañana no me acuerdo, y cuando terminamos eso la gendarme nos retó y la Gioco cantó (cantando) 'La pericona se ha muerto' y la hizo callar. Fuerte. Eso fue terrible para nosotras porque nosotras hicimos silencio a esa hora y todo el mundo en silencio y estábamos de negro, ahora me estoy recordando eso, y nos hicieron callar, y nos dijeron que qué estábamos haciendo.*

*Sylvia: No y llamaron a la fiscalía.*

*Alicia O.: Y además tenían puesta la tele mostrando la cuestión de los milicos y todo, y ahí la Gioco se puso a cantar y la hicieron callar. Eso fue, y pa' mi fue*

*súper fuerte porque me dieron ganas no sé, de tirarle una silla por la cabeza pero estaba tan metida en...no sé si se acuerdan.*

(...)

*Sylvia: No yo me acuerdo que nos vestimos de negro y me acuerdo que llegó una contraorden de la fiscalía de que había que sacarse la ropa.*

En el recuerdo de Alicia, el silencio y la canción de Violeta Parra son acústicas intencionadas por el grupo de mujeres presas políticas como parte de un acto que recuerda el día del golpe militar. En dicho contexto, el vaciado y llenado sonoro del espacio, en compañía de sus vestimentas negras, se presenta como conmemoración pública que emite un mensaje particular como expresión de sus memorias presentes. Luego de este acto, Gioconda canta la canción *La Pericona se ha muerto* de autoría de Violeta Parra. A través de estos símbolos, las mujeres evocan los asesinatos en dictadura, en un silencio y color que culturalmente significan recuerdo y duelo colectivo, así como también por medio de la enunciación de una canción de autoría de una voz fuertemente vinculada a la canción protesta, como una expresión de rebeldía. Se trata de una interpelación de la memoria del espacio por medio de una estética audiovisual particular, la que se confronta a los sonidos de la parada militar en televisión y es silenciada de manera violenta por los aparatos represivos de la prisión y la dictadura militar.

## **Discusión**

Los recuerdos de las mujeres ex presas políticas en relación a su interpelación a las acústicas hegemónicas del espacio responden a una búsqueda colectiva por expresar sus memorias y emociones en prisión, más allá de aquellas definidas por el lugar. El hermetismo de las últimas genera *guerras de ruido* en la cárcel que, en términos de Le Breton (2017), refieren a conflictos en torno a significados sonoros opuestos. Éstos entran en tensión de acuerdo a los distintos deseos de los grupos respecto a cómo habitar el espacio y su acústica.

En el caso del conflicto en torno a las cumbias, las mujeres ex presas políticas buscan, como afirma Le Breton (2017), restaurar un imperio sonoro para el restablecimiento de sus derechos humanos suspendidos y recuperar el territorio sacudido por la ausencia temporal de marcadores auditivos identificables. El rememorar sonidos de su pasado reciente aparece así como una necesidad, entendiendo que el sonido, como plantea Le Breton (2017), tiene una función tranquilizante, pues proporciona signos tangibles de existencia (Le Breton, 2017). Ésta búsqueda, en la memoria de las mujeres, se lleva a cabo mediante sonidos que remiten a sus pasados recientes, como una manera de apropiarse del espacio y, de esta manera, atenuar las sensaciones de extrañeza en su cotidiano.

Otra *guerra de ruido* en la que se contraponen distintas *culturas afectivas* en la memoria de las mujeres ex presas políticas, ocurre durante la conmemoración del 11 de septiembre en la cárcel del Buen Pastor. Aquí nos encontramos ante la oposición de distintas maneras de evocar un pasado común entre las mujeres presas políticas y las

gendarmes. La fecha en cuestión actúa como un *marco social de la memoria*, en términos de Halbwachs (2004a; 2004b), que evoca un acontecimiento que es interpretado de distintas maneras. Como plantea Jelin, “*En la medida en que hay diferentes interpretaciones sociales del pasado, las fechas de conmemoración pública están sujetas a conflictos y debates*” (Jelin, 2002, p.52). De esta manera, el 11 de septiembre se presenta como una fecha conflictiva, pues el golpe militar es recordado y conmemorado de distintas maneras por izquierda y derecha, movimiento de derechos humanos y el bando militar (Jelin, 2002).

En la conmemoración del 11 de septiembre en las mujeres, como expresión de una memoria de izquierda, el minuto de silencio representa una “(...) *convocatoria concentrada del recuerdo*” (Nora, 2008, p. 33), un ejemplo extremo de significación, un recorte de un tiempo que sirve para rememorar (Nora, 2008). Éste pretende suspender el curso habitual del mundo para dar testimonio al dolor sufrido (Le Breton, 1997), como una restauración de una verdad ocultada por una memoria de derecha presente en las gendarmes y los agentes de la dictadura militar. Esta última, expresada en el sonido de la parada militar, viola la sensibilidad de las mujeres ex presas políticas, quienes alzan sus acústicas con el fin de cuestionar los olvidos.

La *guerra de ruido* del día 11 de septiembre termina en la censura de la memoria de izquierda de las mujeres a través de actos represivos por parte de la autoridad penal y Estatal (fiscalía), como castigo a sus maneras de expresar sus maneras de entender la realidad social. Esta última práctica aparece como una violencia de Estado, el que a través pretende por la fuerza generar un adoctrinamiento social en la sociedad (Timmermann, 2015; citado en Morong, 2015) como parte de una política afectiva de la dictadura militar que amenaza a quienes cuestionan la memoria de derecha.

### 7.2.3 Volver. Gioconda, su guitarra y *La Nueva Canción chilena* en la memoria.

En el presente subcapítulo se describen, analizan e interpretan las memorias sonoras de las mujeres ex presas políticas asociadas a las canciones de *La Nueva Canción Chilena* cantadas por Gioconda junto a su guitarra, acompañada por las voces del grupo de presas políticas. Estos sonidos recuerdan en las mujeres la nostalgia de la Unidad Popular, así como también la creación de un espacio acústico colectivo en el que pudieron identificarse y sobrellevar los desencuentros de la prisión.

Las mujeres ex presas políticas recuerdan a Gioconda y sus canciones:

*Elisa: 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 fíjate.*

*Leslie: ¿Quién la cantaba? ¿La Gioco? Ahhh porque a mí también me pasaba con esa canción pero no sabía...*

*Sylvia: Yo en cambio Valparaíso, yo con Valparaíso me acuerdo de la Gioco. El del Gitano. Ella la cantaba y bueno en ese tiempo ella tenía una voz maravillosa ¿no?*

*Leslie: Volver a los 17 yo me acuerdo.*

*Sylvia: Y cantaba la Señora Mercedes.*

*Leslie: Ah, la Señora Mercedes.*

*María Cristina: A mi esa cuestión la Señora Mercedes...muy bonita.*

*Alicia O.: A mí me da pena.*

*Sylvia: O sea, muchas canciones. De Víctor Jara ¿no?*

*Leslie: De Violeta Parra.*

*Elisa: Yo parece que lo centré en Los Momentos. No hay caso. Y ahora no.*

*Alicia O.: No si tenía todo un repertorio.*

El repertorio de Gioconda, en la memoria del grupo, incluye intérpretes del movimiento de *La Nueva Canción Chilena*. Este último es y fue parte de una cultura musical de protesta en contra del sistema, por ello la identificación de las mujeres con sus melodías y letras. Se trata de recuerdos significativos comunes, maneras de sentir que se vinculan al encuentro en prisión así como también a sus vidas anteriores a la cárcel, las que se hacen acto en la *performance* de Gioconda.

El encuentro en torno a Gioconda y su guitarra es recordado por Sylvia, quien evoca su apreciación de su voz por medio de la canción *La Señora Mercedes* de Tito Fernández:

*“Gioconda, en la cárcel del Buen Pastor, cantaba muy lindo. Y ella tenía una guitarra y cantaba muy lindo, y cantaba esa canción, nosotras se la pedíamos”*

Asimismo, en su escucha de la misma canción, Sylvia recuerda las maneras en que las mujeres presas políticas se relacionaban a través de la música:

*“Bueno cantaba esta, cantaba ‘Te recuerdo Amanda’, cantaba ‘La Señora Mercedes’, y entre nosotras había una compañera que era presa política que se llamaba Mercedes y era una señora, nosotras éramos jóvenes, teníamos 22, 23 años (...) Yo la asocio a ella, porque cuando la Gioco la cantaba, y estaba ella, se la cantábamos a ella. Acompañábamos a la Gioco a cantar”.*

El anterior recuerdo evoca el reconocimiento a través de la escucha y canto entre mujeres presas políticas de Mercedes, mujer de clase trabajadora como relata la canción. A través de esta lírica el grupo manifiesta de una manera lúdica sonora y comunitaria sus ideas acerca de sí mismas y la sociedad.

Por otro lado, estos cantos hacen evocar en las mujeres su relación afectiva con Gioconda marcada por la prisión política, la que perdura hasta el día de hoy. Así la recuerda María Cristina, en su escucha de *La Señora Mercedes*:

*“Sí. Es que sabes que la Gioco cantaba eso. Entonces eh, lógicamente yo a la Gioco la conocí porque estuvimos detenidas, antes de estar detenidas yo no la conocía. Entonces lógicamente la relaciono con ella y con la detención (...) no sé explicarte pero hay un vínculo fuerte por habernos conocido en esa circunstancia”.*

Sylvia, por su parte, recuerda la historia de su compañera, y los afectos que perviven en el colectivo de ex presas políticas en torno a su música:

*“Y bueno ella se fue a Francia y volvió y vive en Limache ahora y ella forma parte del colectivo que tú conoces, ella viene a las reuniones. No viene a todas porque para ella es más complicado venir. Pero ella ya no canta. Ella nos ha contado que desde que falleció su papá ella no toma la guitarra. Bueno y ella en Francia vivió de esto, cantando (...) Nosotras le hemos pedido que cante”.*

Por otro lado, las memorias de las mujeres ex presas políticas evocan sus sensaciones y recuerdos al escuchar la voz cantada de Gioconda en la cárcel, como creadora de un espacio de silencio fuera de este lugar y sus afectos. Alicia O., en su escucha de la canción *Valparaíso*, rememora:

*“Como te digo para mí era un bálsamo, como sacarte de donde estabas digamos. Extraer digamos, estar en otra parte, más libre, más... es como, como tú miras por aquí por la ventana y te dan ganas de andar en un bote, ahí en... andar en lancha en el mar, es como salir”.*

Esta última sensación transporta a Alicia O. a sus recuerdos de apreciación de la canción en prisión, así como también a tiempos pasados antes de su secuestro, expuestos en la siguiente cita:

*“(...) Yo al Gitano lo conocí en la Universidad, al Gitano Rodríguez. Y yo lo escuchaba a veces en la Universidad cuando él cantaba. (...) Y tú tratabas de acordarte cuando la Gioco cantaba Valparaíso, y pensar que estuvimos tan cerca del Gitano. Porque es todo un...cuando tú hablas del Gitano Rodríguez, y tú vas a la UPLA, o vas al pedagógico, porque nosotros éramos del pedagógico, te evoca esos recuerdos. Entonces yo cuando escuchaba decía yo, salgo no, salgo de ese espacio negro, horrible, gris. Tú sales, y te lleva a los recuerdos de cuando tú ibas a la Universidad, te juntabai con gente, cantabas (...) Aquí estaba la cocina, al otro lado estaban los baños, las mujeres se daban vuelta, gritaban, ay no. Horrible. Entonces cuando cantábamos, el silencio (...)”*

Alicia O. asocia esta sensación de silencio y tranquilidad entre las rejas a un viaje hacia otro lugar, cuando era libre y escuchaba esta misma canción. De esta manera, se reencuentra con el Gitano Rodríguez y su comunidad universitaria, como un espacio conocido que le sirve de refugio y la hace trascender el ruido y las afecciones en malestar de la escucha cotidiana en la cárcel, por medio del bienestar asociado a otros recuerdos, espacios y tiempos en los que logra reconocerse. Este último sentimiento también es compartido por María Cristina, quien en su escucha de la canción *La Señora Mercedes* recuerda:

*“Porque como decirte, como ella las interpretaba, ella fue acercándose 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”*

La música interpretada en Gioconda aparece en María Cristina como una puerta al pasado, que, como también evoca Alicia O., les permite salir por instantes del encierro. Esta fuga se relaciona con un reencuentro, un viaje a momentos en los que se reconocen como mujeres libres.

Este reencuentro con el pasado, asimismo, hace recordar en las mujeres ex presas políticas una nostalgia relativa al silenciamiento del proyecto político al que adhirieron, como recuerda Alicia O. en su escucha de *La Señora Mercedes*:

*“Bueno uno con estas canciones...estas canciones, a mí me dan mucha pena. Primero, como mataron a Víctor Jara, que pa’ mi 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. Te taponearon, te encerraron, se acabó la libertad, se acabó la música, se acabó todo. Si el golpe militar no solamente nos privó de libertad sino que nos quitó todo. Culturalmente el país se murió. Porque en el tiempo de la Unidad Popular era todo cultura, todo, todo, todo. Entonces de un día para otro, se acabó. Se acabó, así de cruel*

*y así de horrendo fue. Imagínate que mataron a un cantautor, un escritor, poeta. Eso es para que digan, con este sujeto, muerto, como lo mataron, es para que nadie diga que hay que rebelarse, no po”*

La violencia política de la dictadura, como una memoria de lo horrible, convoca en Alicia O. melancolía. Esta emoción se relaciona con el asesinato de Víctor Jara, cantautor representativo del movimiento *La Nueva Canción Chilena*, así como también con su experiencia de vivir el paso de la UP a la dictadura militar. La crueldad de la represión provoca lo horrible, lo que es evocado en su escucha de quien fue asesinado como parte de una política de terror del régimen que destruye una cultura y colectividad de izquierda.

En su escucha de la canción *La Señora Mercedes*, María Cristina también evoca este sentimiento de pérdida tras el fin del proyecto político de la UP:

*“La letra es bien interesante. Entonces como una especie de nostalgia, de, como contarte, de lo que uno quería construir, esa es la idea, esa es la sensación que a mí me queda”.*

La historia que relata esta canción, la de una mujer de clase trabajadora, resuena en María Cristina en un sentimiento que, como en Alicia O., remite a un pasado previo a la cárcel del Buen Pastor, de añoranzas respecto a la instauración de un nuevo modelo de sociedad. Este ideal político, representado en la canción, es hoy el recuerdo de una pérdida.

Sylvia, por su parte, al escuchar la canción *Valparaíso*, también recuerda el tiempo previo a la dictadura:

*“(…) 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 nosotros creíamos que íbamos a cambiar el mundo, y terminamos encerradas en una cárcel ¿no?”*

El recuerdo de su adhesión al gobierno de la UP, al igual que en Alicia O. y María Cristina, hace a Sylvia evocar tristeza, como una memoria afectiva de un pasado histórico ausente y el fin de un proyecto colectivo. Es la memoria de una decepción para con sus esperanzas de una sociedad más justa, junto al dolor de la injusticia de su encierro producto de las políticas represivas del régimen. Éstas castigaron violentamente a quienes imaginaron y lucharon por cambiar nuestro sistema de vida.

Elisa, por su parte, al escuchar la canción *Los momentos*, también evoca tristeza en su encuentro con el pasado:

*“Me hablas de ‘Los Momentos’ y me emociona (la escucha). Cada vez me da más pena. Pero fíjate que no sé, no lo tengo claro si la pena es el hecho de haber estado en la cárcel, si me lleva a la época de la dictadura, pero hago la asociación (...) Entonces fue un momento de mucha, es como la parte oscura de tu vida, la parte como, que te reprimieron, que no pudiste hacer nada, que estabas ahí, ahí po’, y que uno trataba de hacerse la vida lo mejor posible*

*digamos junto con las compañeras. Pero si me preguntas así yo creo que se refiere al encierro y a la época vivida. Yo creo que es eso. Y me pasa, hace tiempo que no la escucho, no la había escuchado. Pero, mira, más gráfico no podía ser (risa)”*

La emoción en Elisa se relaciona con su recuerdo de ciertos actos de resiliencia en ella y sus compañeras presas políticas, expresados en un ímpetu colectivo por resistir la violencia política a través de la música. Hoy, *Los Momentos* continúa evocando en ella la agresión de la dictadura, así como también sus maneras de sentirla, como una memoria viva que perdura en su cuerpo y reaparece, a ratos, a través de esta canción.

### **Discusión**

Algunas canciones interpretadas por Gioconda en la cárcel del Buen Pastor, en la memoria de las mujeres ex presas políticas, actúan como *marcos sonoros de la memoria*, los que, de acuerdo a Granados (2016), son sonidos que proceden como una vía presente de acceso al pasado. Como plantea el autor, “*Al escuchar una canción podemos recordar una conversación, el rostro de una persona, un lugar o todo un complejo de imágenes que nos remiten a una época previa de nuestra vida*” (Granados, 2016, p.162). De esta manera, las mujeres ex presas políticas evocan diferentes recuerdos, los que pueden ser interpretados como distintas significaciones individuales y colectivas y, asimismo, como representativas de una “*memoria sonora de una comunidad*” (Herro y Lutowicz, 2010, p.172-173).

Respecto a los recuerdos de Gioconda y su guitarra, las mujeres reconocen su interpretación musical en tanto *experiencia estética*, entendida, de acuerdo a Fernández (2000), como “*(...) reglas o procesos de aparición, conservación, transformación y desaparición de los afectos*” (Fernández, 2000, p.92). Éstos aparecen y desaparecen en su apreciación pues “*(...) es una cuestión de sentir, y sentir es pasar a formar parte del objeto, el observador estético debe quedar absorto, absorbido, por el objeto que aprecia*” (Fernández, 2000, p.92). El objeto es la música, como un sonido que permite la inmersión de las mujeres en una voz, un mensaje, la historia de Gioconda, sus propias historias de prisión política y sus pasados de lucha. Sus recuerdos, así, las hacen reconocer a su compañera cantante así como también reconocerse como grupo, portadoras de una memoria colectiva que es recuperada por medio de ciertas músicas con las que marcan un espacio para sí mismas.

Las canciones interpretadas por Gioconda, en la memoria de las mujeres, son parte de una *cultura afectiva* representada en el movimiento musical *La Nueva Canción Chilena*. Este último, cuyo alma mater fue la obra de Violeta Parra, estuvo conformado por cantautores como Víctor Jara y Patricio Manns, quienes asumieron un compromiso político con el gobierno de la UP. De esta manera, este movimiento musical se caracterizó por tener una militancia política clara. Lo anterior nos permite entender su simbolismo en las memorias de las mujeres ex presas políticas, cuyas canciones son expresiones de sus *culturas afectivas* comunes. Éstas adhirieron a ideas y sentimientos políticos de la UP,

movilizadas por *canciones emblemáticas* que, de acuerdo a Ayats (2005), despiertan la memoria de un pasado cómplice común en los valores y sentimientos del grupo. Y es que el sonido como expresión compartida, como plantea Le Breton (2017), provee una sensación fuerte de pertenencia.

La memoria de *experiencia estética* de escucha de Gioconda en la cárcel del Buen Pastor remite a una *memoria colectiva* en las mujeres, como una memoria sonora viva que evoca y manifiesta sentimientos de un pasado de añoranzas y libertad. Ésta les permite transportarse hacia otros tiempos y lugares conocidos, por medio de la música como, en palabras de Halbwachs, "(...) *un acompañamiento de nuestros pensamientos que traen con su movimiento*" (Halbwachs, 2004a, p.185).

Por otra parte, la escucha actual de estas canciones evoca en las mujeres ex presas políticas otros sentimientos relativos a la nostalgia y la tristeza. Estos recuerdos aparecen como una "*memoria sonora de una comunidad*" (Herrero y Lutowicz, 2010, pp. 172- 173), que convocan sus sentimientos en relación a la política represiva de la dictadura.

El *apagón cultural* es un hecho social represivo que aparece en la memoria de Alicia, el que, de acuerdo a Donoso (2013), consistió en la deslegitimación y ahogo del auge cultural durante la UP por parte del régimen militar. En el mundo de la música, este fenómeno se expresó, entre otras acciones, en el secuestro, tortura, exilio y asesinato de artistas del movimiento *La Nueva Canción Chilena*, que vio una de sus manifestaciones más brutales en el asesinato de Víctor Jara (Donoso, 2013). Como plantea el autor, a través de ésta y otras acciones, las autoridades militares buscaban implantar un sistema de control totalitario en referencia a la producción artística-cultural, y a su vez generar un sentimiento de terror en la población para que ella desistiera de difundir este tipo de bienes culturales vinculados a la UP (Donoso, 2013). A partir de lo anterior, podemos identificar los sentimientos de lo *horrible* y de la amenaza en Alicia en sus recuerdos del asesinato de Víctor Jara y del *apagón cultural* como efectos de una *política afectiva* por parte de la dictadura. Asimismo, el infundir terror se encuentra representado en la memoria de Elisa, en los miedos que la acecharon durante esta época sombría.

La nostalgia en el recuerdo de Alicia O., María Cristina y Sylvia aparece, como indica el significado de esta palabra, como un "*dolor por la tierra perdida*" (Jackson, 1986, p.341; citado en Fernández, 2000, p.160), representada en el fin de la Unidad Popular y con éste, el encarcelamiento, aislamiento y represión en contra de sus manifestaciones. Este hecho es evocado en las mujeres por medio de un acto de interpretación presente, en el que expresan su descontento ante las injusticias actuales que fueron cimentadas, en gran medida, con la instauración del régimen militar.

#### 7.2.4 La música en el cuerpo. Memorias sonoras de bailes como *performances* en la cárcel del Buen Pastor.

El presente subcapítulo describe, analiza e interpreta las memorias sonoras de las mujeres ex presas políticas en la cárcel del Buen Pastor de Valparaíso, en relación a *performances* realizadas por integrantes del mismo grupo en el lugar. Se trata de bailes rememorados por las mujeres a través del recuerdo de estilos de música y/o canciones, los que convocan espacios de complicidad y encuentro.

*“Pero ellas tenían como sus, sus actuaciones personales. Claro porque ellas bailaban.”*

Alicia Z.

Las mujeres ex presas políticas recordaron algunas *performances* de sus compañeras de prisión y de sí mismas, como manifestaciones corporales en contexto de esparcimiento. Una de ellas fue un esquema de baile enseñado por Zulema, cuya música y acontecimiento es evocado por el colectivo en su escucha de la canción *Porompompero*:

*Patricia: Ahí está po’ porompompero.*

*María Cristina: Lolita lola.*

*Sylvia: Lolita lola, ahora me acordé (se ríe).*

*Elisa: (Canta) Porompomperoporompom...*

*(...)*

*Sylvia: Es como flamenco y la Zulema lo bailaba, por eso está asociado a la Zulema.*

*Elisa: Sacábamos la patita me acuerdo (Se para y comienza a bailar).*

*María Cristina: Baila no más Elisa.*

*(Elisa baila)*

*María Cristina: (Se ríe)*

*Elisa: Si po’ era una onda así.*

Las mujeres, en su escucha de la canción, evocan una memoria sonora-corporal en la expresión de sus voces cantando y el baile de Elisa, el que replica los pasos enseñados por Zulema. El cuerpo aparece en sus memorias como depositario de un pasado que se exterioriza en su sonido y movimiento.

Patricia también recuerda a Zulema y su *performance*, como expresa la siguiente cita:

*“Ah el Porompompero. Porompompero bailando la Zulema, fundamentalmente. Como lo que más me acuerdo. (...) mi recuerdo tiene que ver solo con la Zulema, no sé si porque la Zulema bailaba bien flamenco, que tiene que ver con esta música, no sé. Pero no logro asociarla ni con comunes, ni con compañeras políticas como bailando, si me acuerdo de haber estado aplaudiendo por ejemplo, la canción”*

Patricia recuerda la imagen de su compañera, como una subjetividad densa que propicia un acontecimiento específico en el espacio de la prisión. Asimismo, evoca su individualidad como audiencia de un baile del que también es partícipe, moviendo su cuerpo, específicamente sus palmas, al son de la canción.

Alicia O., por su parte, también rememora la imagen de Zulema en su escucha de la canción *Porompompero* y el vínculo del grupo respecto a esta manifestación:

*“Claro esa la Zulema se la sabía prácticamente entera y la bailaba (risa). Entonces era como entretenido verla también a ella, y bueno nosotras le seguíamos la tanda.”*

Sylvia también recuerda este encuentro comunitario junto a Zulema, reconociendo su subjetividad y la del grupo de presas políticas:

*“Bueno ella bailaba esta música ¿no? porque ella parece que había, había hecho, había tomado clases de baile (...) Ella bailaba esta, esta era una de las canciones, de esparcimiento nuestras. Porque ésta la ponía ella y la bailaba ella ¿no?, no es que la ponían las internas comunes. Era música más nuestra compartida por nosotras las presas políticas. Del grupo nuestro porque le gustaba a ella y ella la bailaba, bueno y ella después de un tiempo mirándola a ella. Era una forma de compartir”.*

María Cristina evoca este acontecimiento en relación al espacio, como se aprecia en la siguiente cita:

*“Sí. Ésta era cuando las chiquillas bailaban. Es que estuvieron ensayando. Es que sabes tú que yo me acuerdo perfectamente de que ellas ensayaban, dónde ensayaban, y me acuerdo de esta música y me acuerdo que la Zulema era la instructora (se ríe)”.*

Respecto a sus vínculos con el entorno social de la cárcel, por medio de la *performance*, las mujeres recuerdan a las monjas y su clasismo:

*Elisa: Entonces bailábamos y qué se yo y mira, fue todo un éxito porque la monja fascinada. Entonces las monjas iban a pedir otra y nos pidieron que por favor que lo hiciéramos de nuevo. Mira, hay que reconocer que las monjas eran barreras con nosotras. ¿Sienten ustedes chiquillas que las monjas eran barreras? Hacían distinción entre las políticas y las comunes.*

*Leslie: Obviamente sí. Eran clasistas. Yo la encontré clasista. Ellas suponían que nosotras éramos superiores.*

*Elisa: Y que éramos unas chicas equivocadas. Éramos chicas buenas pero equivocadas.*

*Alicia O.: Cómo se nos ocurría meternos en esto. Señorita cuando usted debería estar aprendiendo a cocer, a bordar a cocinar, a atender al marido, al pololo...*

*Elisa: ¿Eso te decía?*

*Alicia O.: No, lo digo yo.*

Los recuerdos de las mujeres expresan el carácter ambivalente de las religiosas para con el grupo de presas políticas. Por un lado, recuerdan su validación para con su *performance*, y, por otro, el cuestionamiento de sus maneras de ser mujeres, expresado en Alicia O. en la personificación de su recuerdo de un imaginario de imposición de un rol tradicional de género para con el grupo.

A pesar de la presencia autoritaria de las monjas rondando su actuar, las mujeres, en sus memorias, evocan a través de la música sus sentimientos de distensión asociados a este acontecimiento, como expresa Elisa:

*“Y entrete po’, a pesar de estarle mostrando a las monjas en ese momento pero tú te olvidas en ese momento. Estás haciendo algo distinto”.*

Alicia también evoca este sentimiento, en relación al movimiento del cuerpo y la distensión:

*“Quizás eso también se traduce en que, el baile te produce un relajo ¿no?”*

Por su parte, Patricia, en su escucha de la canción, recuerda el sentimiento de mirar a Zulema con asombro, admirada de su capacidad de abrirse a otros mundos, más allá de los afectos del encierro:

*“Entonces yo creo que por eso el ‘Porompompero’ lo asocio a la Zulema. Porque la Zulema era bien extrovertida. Y bien risueña, alegre, y yo era muy pa’ dentro. (...) yo me fui mucho más pa’ dentro todavía de lo que era cuando llegué al Silva Palma. Entonces la Zulema era como la parte contraria mía yo creo. Por eso que la recuerdo tan bien. Así como, como bailando, como que no estaba en la cárcel en el fondo ¿cachai?”*

Zulema aparece como una subjetividad densa que genera, además de un encuentro comunitario, un espacio reflexivo en Patricia, quien recuerda la apreciación de su baile como una posibilidad de expresión y a la vez un deseo de salir de sí misma, liberarse de las tristezas de la violencia política.

María Cristina también reflexiona a través del sonido de esta canción, evocando recuerdos y pensamientos que acompañaban su escucha, como expresa la siguiente cita:

*“Yo fijate que sabes tú lo que me evoca, porque yo cuando niña chica digamos, siempre me habría gustado aprender español, y nunca tuve esa oportunidad. Pero encontraba súper bonito lo que hacían las chiquillas”.*

En la memoria de María Cristina aparece su apreciación de la *performance* flamenca de sus compañeras en la cárcel como un acto delineado por un deseo de infancia, el que dota de una intensidad emocional particular a su escucha introspectiva de la canción.

Las memorias sonoras de las mujeres ex presas políticas también recuerdan otras *performances* dancísticas en prisión, como expresan a continuación:

*Alicia Z.: Y habían tanto en las comunes como en nosotras, estaba la María Antonia (risa) teníamos bailarinas estrellas. Eran grandes bailarinas.*

(...)

*Alicia O.: Rumba.*

*Leslie: ¿Rumba era?*

*Sylvia: Rumba. Sí. Y le hacía, yo me acuerdo de la María Antonia (risa)*

Además de la música caribeña, la imagen de María Antonia también aparece asociada al ritmo sonoro del *tap*:

*María Cristina: Y bailaba también en varias oportunidades, no sé si en varias, hizo de este zapateo americano.*

*Elisa: ¡Ahh! Eso sí. Sí, sí, sí, sí. Tap.*

María Cristina y Sylvia relacionan los sonidos de tap de María Antonia con los de algunas películas norteamericanas, como relatan a continuación:

*María Cristina: Y yo cuando veo las películas de...*

*Sylvia: De la Shirley Temple.*

*María Cristina: O del otro, Fred Astaire, me acuerdo de la María Antonia porque ella bailaba así, y tenía unos zapatos blancos. Ella tenía unos zapatos blancos. Entonces ese sonido del (emite sonido con la voz) tc tc (golpea la mesa).*

María Cristina evoca el sonido de los zapatos de María Antonia, así como también su imagen como una memoria asentada y expresada por medio de su cuerpo. Por otro lado, recuerda la *performance* como una *experiencia estética* novedosa, un descubrimiento que trazó en ella ciertos afectos en el contexto de la prisión:

*“O sea si no hubiera sido por ella, y además que ella sabía otras cosas, rumbas y cosas más, bailes medios tropicales, que para nosotras eran desconocidos. Entonces fue una novedad para nosotros, o sea para mí fue una novedad. Porque si bien tú lo veías en una película es diferente ver que una persona que está contigo lo sabe y que lo puede exponer”.*

Los afectos emplazados en esta experiencia los recuerda a continuación:

*“(...) ella trataba lógicamente de alegrarnos un poco y alegrarse a sí misma también, darse un poco de vitalidad porque hay que tener energía, hay que tener alegría para hacer esas cosas.”*

La alegría, en el recuerdo de María Cristina y las mujeres ex presas políticas, aparece como una posibilidad en sus apreciaciones de los bailes de Zulema y/o María Antonia. Estos últimos las hacen recordar un viaje a distintos lugares, tiempos y sensaciones en medio de la prisión, como líneas de fuga que perviven en sus recuerdos hasta el día de hoy.

### **Discusión**

La música y/o sonidos rítmicos aparecen, en la memoria de las mujeres, como *marcos sonoros de la memoria* (Grandos, 2016) que las invitan a recordar los bailes de sus compañeras. A través de ellos, nos acercamos a sus recuerdos de la *performance* en prisión política, *experiencias estéticas*, en términos de Fernández (2000), en las que los cuerpos de Zulema y María Antonia las invitan a reconocer mundos que pasan a ser parte de sí mismas. Y es que el arte puede ser *“(...) el acto, con voluntad o sin ella, de hacer aparecer un afecto, hacerlo durar o retardar su desaparición, lo cual requiere de la presencia de una forma más o menos materializada, sea una conducta, en un sonido, en una imagen, etc.”* (Fernández, 2000, p.92).

Las memorias en asociación a las músicas y las subjetividades de Zulema y María Antonia son expresadas por medio de los cuerpos de las mujeres ex presas políticas, quienes evocan los sonidos del *Porompompero* o el *tap* a través del canto o el movimiento. Se trata de una manera especial de recordar, referida por Halbwachs (2004a) para los sonidos musicales. Éstos, según el autor, no se fijan en nuestra memoria como recuerdos auditivos, sino que responden al aprendizaje de una serie de movimientos vocales que son reproducidos (Halbwachs, 2004a). De esta manera, estos esquemas quedan adheridos a nuestro cuerpo, entendiendo a éste, de acuerdo a Le Breton (2017), como receptor de la unidad perceptiva del mundo.

De acuerdo a lo anterior, podemos interpretar las memorias sonoras de las mujeres ex presas políticas como significados insertos en sus cuerpos. Su enunciación representa, como plantea Halbwachs (2004a) respecto a la *memoria colectiva*, cómo la acción del grupo sigue ejerciéndose sobre sí mismas hoy en día.

En el caso de la danza como enunciación de la memoria en Elisa, nos encontramos, de igual manera que con el canto de las mujeres o el golpe en la mesa de María Cristina para emular el sonido del *tap*, con esquemas corporales expresados en movimientos como recuerdos sinestésicos, percepciones en la que convergen los sentidos, en consideración, como plantea Le Breton (2017), de la carne como *trama sensorial de resonancia* en la que los estímulos se mezclan unos con otros sin fin. También podemos apreciar esta imbricación sensorial en las películas como recurso audio-visual que evocan hoy, en Sylvia y María Cristina, a María Antonia, su baile y el sonido de sus zapatos.

En lo que respecta a la relación música y espacio en la memoria de las mujeres ex presas políticas, nos encontramos ante lo que Ramírez (2006) reconoce como un *espacio sociomusical*, referido a lugares donde se desarrollan interacciones sociales por medio de la música. De esta forma, el recuerdo de las mujeres recrea este espacio en sus memorias, relativo a lo que Ramírez define como una práctica colectiva de las *identidades sociomusicales* (Ramírez, 2006, p.264).

Por otra parte, las memorias de *identidades sociomusicales* de las mujeres recuerdan su interacción con el medio a través del sonido (en este caso, la música), como una *imagen acústica*, como plantea Haye, de la realidad circundante (Haye, 2004, p.50; citado en Lutowicz, 2012, p.136). Ésta es percibida a través las *culturas afectivas* de las mujeres, las que, en términos de Le Breton (1999), bordan las conductas de acuerdo a historias personales, estilo y, de sobremanera, la evaluación de la situación. Es así como su significación del trato recibido por las monjas, en relación a la canción *Porompompero*, expresa una consciencia crítica en las mujeres como una afectividad colectiva. Ésta, como emoción, puede entenderse en términos de Le Breton (1999), como pensamiento en acto apoyado en un sistema de sentidos y valores.

Por último, en relación a las *memorias sonoras* expuestas en este subcapítulo, identificamos la relación, en los recuerdos de María Cristina y Patricia, de sus mundos interiores como parte de sus recuerdos de su apreciación de la *performance* de Zulema y sus compañeras en la cárcel del Buen Pastor. Podemos entender este vínculo de acuerdo a la definición de *memoria sonora* de Lutowicz y Minsburg, referida como una construcción en base a una experiencia social, cultural, emocional y psicológica (Lutowicz y Minsburg, 2010; citado en Lutowicz, 2012). De esta manera, los sonidos que recordamos son aquellos que toman un valor concreto de manera personal, fundando un vínculo con el entorno, significativo para el individuo (Lutowicz y Minsburg, 2010; citado en Lutowicz, 2012). Es así como las memorias de Patricia y María Cristina están permeadas por sus miradas presentes de sí mismas en el pasado, de acuerdo a sus percepciones respecto a sus personalidades y deseos.

### 7.2.5 Música y tortura. Memorias de Camilo Sesto y el horror en el cuartel Silva Palma.

Las mujeres ex presas políticas en la cárcel del Buen Pastor de Valparaíso fueron trasladadas en reiteradas ocasiones al cuartel Silva Palma, donde fueron interrogadas y/o torturadas con extrema crueldad. El presente subcapítulo se centra en la memoria sonora de Alicia O. en relación a su experiencia de violencia política en dicho lugar, a propósito de su recuerdo afectivo de escucha de canciones de Camilo Sesto, expuesto a continuación:

*“Yo hasta ahora lo hago, a veces, yo no veo mucha tele, pero escucho mucha música, me pongo los audífonos y escucho música, de todo tipo. Jazz, de todo. Música clásica, yo cocino con música clásica los días domingo y lo pongo a todo chancho en la radio, porque me gusta la música. Y no reniego si es reaggeton, si es rock pesado, yo creo que la manifestación en la música es cualquiera. Excepto de un cantante. Esto te lo quiero contar. A mí cuando me torturaban, me ponían electricidad, me pegaban y todo, colocaban a Camilo Sesto. Yo las canciones de Camilo Sesto no, ahí sí que no, no. No me gustan. A mí me produce, como te dijera cuando a ti te ponen en situación de estrés, a mí me... no, no, me produce angustia. Y colocaban esa música a todo lo que daba porque así no escuchaban los gritos y todo, porque era, ahí todo el mundo gritaba de dolor y todo porque el Silva Palma era horrible. Felizmente en la cárcel no pasaba eso digamos”*

Sin duda la tortura marcó las memorias de quienes sufrieron su extrema violencia. En el recuerdo de Alicia, la música de Camilo Sesto evoca el cuartel Silva Palma y su acústica, en la que aún resuenan afectos vinculados a su experiencia traumática en el lugar. La escucha de las canciones del famoso cantante remueve en su cuerpo una memoria del horror de acuerdo al significado otorgado a éstas, que remite a un espacio y experiencia específica como una huella de la violencia política de la dictadura.

Esta huella en la memoria de Alicia O. nos acerca a la comprensión del uso de la música por parte del terrorismo de Estado para el castigo e intento de manipulación de una mujer militante del MIR. La repetición de las canciones de Camilo Sesto en contexto de tortura podría relacionarse con una intención por parte de los torturadores de generar una aversión en ella hacia sus canciones por medio de la asociación del sufrimiento corporal con su escucha. Lo anterior respondería a una manera de desestabilizar mentalmente a las víctimas, como una tortura sonora para el control de los cuerpos.

Asimismo, cabe mencionar que el Cuartel Silva Palma, al estar asociado al itinerario de violencia política de las mujeres, es un espacio que se encuentra presente en sus memorias sonoras relativas a la cárcel del Buen Pastor, permeando sus cotidianidades de escucha como símbolos que configuraron y configuran la percepción de su habitar.

## **Discusión**

En la *memoria sonora* de Alicia O., la escucha de música aparece como una *experiencia estética*, en términos de Fernández (2000), cuya apreciación la afecta en profundo malestar cuando se trata de las canciones de Camilo Sesto. Estas últimas, en su recuerdo, actúan en el presente como *marcos sonoros de la memoria* (Granados, 2016) que le hacen evocar sensaciones de angustia, entendiendo estas últimas, de acuerdo a Fernández (2000), como parte de aquellas emociones que hacen entrever en su rozamiento del límite exterior de la forma. Aquí nos encontramos con las pasiones, como plantea el autor, que “(...) *son del orden del miedo, la ansiedad, la angustia o la desesperación*” (Fernández, 2000, p.46), situadas donde se acaba la colectividad y nos acercamos a la muerte.

Podemos entender la *experiencia estética* de Alicia en relación a los recuerdos de un acontecimiento específico: las sesiones de tortura en el cuartel Silva Palma. Éstas aparecen en su memoria a través de su escucha de la música de Camilo Sesto, como una *memoria sonora* que adquiere sentido, como plantea Lutowicz (2012), en relación a un contexto dado y con un significado en particular. El contexto es el de la violencia política en el que la tortura es parte de una *política afectiva* ejercida por el Estado Terrorista. Esta es parte del cuerpo de Alicia, como una huella en su memoria que, de acuerdo a Jelin (2002), refiere a una secuela irreflexiva de un período autoritario que, en este caso, es rememorada a través de la escucha de la música que acompañó la extrema violencia.

Lo anterior nos permite reflexionar respecto a la relación entre música y violencia de Estado durante la dictadura militar. De acuerdo a Chornik (2014), ésta habría sido utilizada como medio de control y adoctrinamiento. Asimismo, Klein (2008) describe su presencia en una segunda etapa de la tortura, entendiendo que la primera estaría caracterizada por la privación absoluta (de luz, agua, comida, compañía, entre otras) y la segunda por una violenta sobre-estimulación en los cuerpos víctimas a partir de carga de electricidad, intensas luces y/o estruendosa música, con la finalidad de generar una profunda desestabilización en las víctimas y así llevarlas a un estado en el que podrían ser, eventualmente, manipuladas.

En relación a la comparación de Alicia O. entre el cuartel Silva Palma y la cárcel del Buen Pastor, vale la pena citar las palabras de Montealegre (2013) respecto a la experiencia de prisión política:

*“Salir del recinto de tortura, del interrogatorio, es volver o llegar a un espacio común de retención. Sigue siendo la prisión, no obstante – aunque parezca un absurdo – es un respiro: el espacio compartido ‘rejas adentro’, que se vislumbra como un resquicio de la libertad posible”* (Montealegre, 2013, p.76).

Dicho respiro está presente en la memoria de Alicia O., quien reconoce un gran alivio en relación a la ausencia de torturas en la cárcel del Buen Pastor de Valparaíso.

### 7.3 Segundo Capítulo.

#### **Sonidos y vida cotidiana. Memorias sonoras de acontecimientos en la cárcel del Buen Pastor.**

##### **7.3.1 Sonidos disciplinarios. Memorias sonoras de lo extraño.**

En el presente apartado se describen, analizan e interpretan las memorias sonoras de las mujeres ex presas políticas de la cárcel del Buen Pastor de Valparaíso relativas a escuchas de disciplinas, entendidas en relación a recuerdos significados como órdenes dirigidas a sus cuerpos por parte de las autoridades relacionadas a la política afectiva de la prisión.

Chancacaso a la puerta, palmazos, voces de las gendarmes y el sonido metálico de las literas al golpearlas. Con estas palabras y sonidos de choque entre palmas y palmas contra la mesa de la sala Música 1 de la ex Cárcel de Valparaíso, las mujeres ex presas políticas de la cárcel del Buen Pastor describieron sus memorias sonoras de cada mañana en el recinto penal. Así sentían la llegada de las gendarmes, quienes entraban a su celda para despertarlas y darles la orden de levantarse y comenzar un nuevo día de prisioneras.

*“Y yo debo reconocer – agrega Elisa - que para mí esa despertada era violentísima. Y hasta el día de hoy no me gustan las despertadas así con ruido, que sean súper lo más suavcito posible”.*

*“Sonido brusco ¿no?, sonido para despertarte”, recuerda Sylvia.*

La emisión de estos ruidos es reconocida por las mujeres como una violencia acústica, abrupta y desagradable, cuya función era la de una alarma que las despertaba cada mañana. Ésta anunciaba al lugar y sus reglas como un concierto displacentero que se sentía a lo lejos hasta llegar a la proximidad de sus literas, como recuerda María Cristina:

*“(…) Yo creo que alguien venía de alguna de las gendarme por el pasillo, y nosotros éramos de los últimos dormitorios entonces si uno ya estaba despierto uno venía escuchando el sonido de las palmas, que era para levantarse”.*

Los ruidos, poco a poco, cubrían el espacio de los dormitorios, acercándose hasta llenarlo con su acústica. Era una invasión de la que no era posible escapar, y se acentuaba en la medida en que las gendarmes no identificaban la reacción deseada para con sus audiencias, como relatan María Cristina y Patricia:

*“Es que entraban, entraban a la pieza, y si ellos veían que no había mucho movimiento entonces golpeaban las patas...”, recuerda María Cristina, “de la litera”, agrega Patricia. “Entonces...”, continúa María Cristina, “era un sonido más fuerte. Y ahí mismo dentro de tu pieza (...) Las literas eran metálicas”.*

Se buscaba la obediencia inmediata de las mujeres utilizando el ruido para el control de sus cuerpos, apropiándose de sus escuchas. La no respuesta motivaba una búsqueda en las gendarmes por emitir ruidos más fuertes y molestos, como el sonido metálico de las literas al golpearlas, acentuando así la violencia acústica en el lugar.

Patricia, por su parte, recuerda la sensación de escuchar estos ruidos cada mañana:

*“Era como pa’ volverte a la realidad donde estabas”*

Las mañanas estaban marcadas por la escucha de los violentos ruidos y la toma de consciencia del lugar, luego de haber visitado el mundo inconsciente de los sueños. Esta interrupción devuelve el cuerpo de las mujeres a la realidad de la prisión política y su ordenamiento social, de acuerdo a las reglas y lógicas de la cárcel del Buen Pastor.

Respecto a estos ruidos para despertar, Patricia también recuerda:

*“Y lo otro en relación a los sonidos que nosotras mencionábamos ahí, el golpe en la puerta y los palmazos para la hora de levantarse. Que pa’ mí también fue muy chocante, tanto así, que yo después de unos días de escuchar este sistema para levantarse, yo realmente me levantaba muy muy temprano, como a las 5 de la mañana, para poder ducharme, y después esperaba sentada, en la cama. Porque eso a mí me ponía muy mal”*

Su memoria expresa como estos ruidos molestos, luego de unos días aprehendiendo la vida cotidiana de la cárcel, ya le son conocidos. Sabe a qué atenerse cada mañana, y a partir de este conocimiento sonoro del lugar, actúa para esperarlos alerta. Si bien, al igual que sus compañeras, Patricia es presa de la escucha de estos ruidos, su movilización le permite gestionar esta sensación, atenuando la angustia en relación al choque inesperado en su cuerpo.

Por otro lado, Patricia recuerda su sensación de escucha de estos ruidos y su visita, mediante ésta, a otros tiempos y lugares, sensaciones y recuerdos respecto al despertar en su hogar, previo a su secuestro:

*“(…) Tenía que ver porque yo hasta ese minuto, yo era muy regalona en la casa, por lo tanto a mí me despertaba mi papá. Pero con una suavidad así pero...”*

Alicia O., por su parte, también asocia a este momento a otra realidad, el espacio-tiempo de su hogar:

*“Mi mami era tan cuidadosa, cuando yo le decía, mamá no grite. Mijita levántese”*

El recuerdo de las mañanas en la cárcel del Buen Pastor de Valparaíso hace a Patricia y Alicia O. recordar las voces de su padre y madre, respectivamente, invitándolas a levantarse. La sensación que describen aparece como contraria a la que genera la escucha de los ruidos emitidos por las gendarmes en la cárcel. La evocan como suave, placentera, caricia que sugiere y no obliga. En estas voces se reconocen a sí mismas, a través del recuerdo acústico de sus lugares íntimos y seguros que habitaban hasta antes de sus secuestros.

Por su parte, Elisa, a propósito de su memoria sonora de despertar en la cárcel, refiere a su despertar presente:

*“(...) Y hasta el día de hoy no me gustan las despertadas así con ruido, que sean, súper, lo más suavcito posible”*

Es interesante el hecho de que los recuerdos de Patricia, Alicia O. y Elisa citen la suavidad para referirse a realidades opuestas a la cárcel, las que visitan al evocar la cárcel. Las reconocen como gratas, en el caso de Patricia y Alicia O., asociada a voces cariñosas de seres cercanos y en Elisa a un lugar en su deseo presente. Estos espacios, en sus memorias, remiten a una afectividad calma que se opone a la irrupción brusca del ruido, el que, al contrario de lo “suave”, es áspero y violento. Esta última realidad es ingrata a los sentidos de las mujeres, como una descomposición sonora extraña que las afecta en displacer y a la vez las hace pensar en otro mundo posible: la cercanía que compone a sus cuerpos.

Siguiendo con las memorias sonoras del lugar, Sylvia recuerda otro ruido molesto:

*“Bueno ese de las cajas cuando trabajábamos, ese ruido”.*

Sylvia, en su recuerdo, refiere a unas cajas de galletas Morocha y caldos Maggie que armaban durante el día en la cárcel. Asimismo recuerda:

*“Llegaban de la litografía unos pliegos de cartulina, unas planchas de cartulina, grandes, pero venían despuntadas todas para que tú las partieras fácilmente y las pudieras armar. Nos tiraban la plancha entonces tú ibas y las recogías, entonces las ponías encima de la mesa y había que desprenderlas, entonces sonaba”*

*“Y levantaba un polvillo”,* agrega Elisa.

La vida cotidiana marcada por el trabajo en serie y sus sensaciones asociadas, a través de la memoria sonora de Sylvia, aparece en los recuerdos de las mujeres. Esta rutina hace evocar a Elisa otra sensación vinculada a los olores:

*Elisa: Llenábamos unos frascos de témpera.*

*Leslie: Me acuerdo del olor de las témperas.*

*Alicia O.: El olor, el olor a las témperas. Eso lo tengo.*

Elisa, respecto a estas sensaciones, también recuerda:

*“Y era polvareda me acuerdo. Y por eso que después de eso había que llenar unos frasquitos de tempera y ahí me fui yo. Porque además ese ruido de las cajas, el ruido lo asociaba totalmente (...). Como llenarte de polvo, como toser, eso es lo que me acuerdo de ese asunto (...)”*

En las memorias de las mujeres aparecen distintas sensaciones: el ruido, el polvillo y el olor. Estos recuerdos las llevan a su rutina diaria en prisión, como una aproximación sinestésica del lugar.

Es interesante detenernos en la memoria sonora particular de Sylvia, quien recuerda, a través del molesto ruido de las cajas la reiteración de un movimiento y sonido

por orden de las autoridades de la cárcel. Aparece en su memoria la disciplina para con su cuerpo, como expresa también a continuación:

*“Uno vivía en esas mesas todo el día. Estaba todo el día en el patio en esas mesas, uno de repente se paraba al baño, a conversar, pero había que trabajar”*

Los cuerpos de las mujeres, en la memoria de Sylvia, se encuentran sometidos a un régimen obligatorio de trabajo técnico y repetitivo, que las sitúa en un mismo espacio durante todo el día. Sus rangos de movimiento se encuentran mediados por reglas que dirigen sus acciones en serie y aparecen a través del recuerdo del sonido de las cajas.

Siguiendo con las memorias sonoras de las mujeres en relación a la jornada de trabajo a la que eran sometidas, Patricia y Alicia Z. recuerdan:

*Patricia: Cuando una estaba sentada y había... por alguna razón, se producía un poco más de bulla en la conversación de uno entonces ahí empezaban como los palmazos (choca las palmas rápidamente) de que había que bajar el tono...*

*Alicia Z.: Las gendarme igual se imponían por la voz. Grito. Hablaban fuerte. Pero la monja era la de palmazos (...). Entonces el tema ese, ella tenía eso de los palmazos o para dirigirse de repente ella, para que le prestaran atención.*

Los palmazos y voces de la autoridad, como recuerdan las mujeres, aparecen como medios sonoros de control de sus acústicas cotidianas. En la memoria de Patricia, reglaban el nivel de ruido del grupo para así adaptarlo a los criterios adecuados de las autoridades para el trabajo de las mujeres en la prisión. Por otro lado, para Alicia Z., los palmazos significan un llamado de atención por parte de las monjas, emitidos con la intención de capturar las escuchas del grupo, y la voz de las gendarmes, como una imposición de su rol autoritario. En las memorias de ambas mujeres aparecen estos ruidos como una interrupción de sus acústicas colectivas con fines disciplinarios, interpelando sus espacios sonoros como una coacción de sus cuerpos.

Otra expresión disciplinaria en la memoria sonora de las mujeres es expresada en un recuerdo de Sylvia, en relación a la monja Trinidad:

*“(...) era bien cálida, no sólo conmigo, sino con todas. Porque la monja no era guardiana, era administradora. Pero de repente, como ella trabajaba con menores...yo me acuerdo que estaba embarazada y me habían regalado unos maternales que me había hecho la Manina, cortos, naturalmente, porque se usaba mini falda. Y la monja de repente se acerca y me pega una palmada en la pierna y me dice ‘¡Muy cortos esos vestidos!’(...)”*

Sylvia, luego de su relato, golpea su mano contra su pierna, emulando una memoria sinestésica en la que su recuerdo sonoro y táctil se entremezclan. Su memoria es manifestada como una encarnación del pasado mediante la personificación correctora de la monja. Usar una mini falda, como recuerda Sylvia, fue considerado por Trinidad como una manera inapropiada de mostrar públicamente su cuerpo. Por eso la sanción, un castigo

generizado a la expresión de una identidad estética-corporal que se encuentra fuera de los cánones normativos del *deber ser* mujer.

Entendiendo esta última memoria como una coacción generizada, es interesante agregar una reflexión de Patricia, en relación a la violencia de género y las monjas de la cárcel del Buen Pastor, a propósito de las memorias sonoras de esta investigación:

*“(...) Es que ellas decían de que siendo inteligentes, como era posible que uno se metiera en estas cosas. Cachai, entonces era, bueno está bien, está bien que estén aquí porque por eso les pasa. Y de alguna manera con eso lo que hacían era naturalizar toda esta barbarie que se estaba cometiendo. Porque era bueno, por hacer esto y no estar cambiando pañales ustedes están aquí, o sea en el fondo nosotras éramos las culpables. (...) eran bastante humillantes.”*

De acuerdo a Patricia, el argumento de las monjas niega la posibilidad de activismo político en las mujeres, enjuiciándola como digna de castigo pues escapa al rol tradicional de mujer impuesto por la sociedad y, de manera especial, por la dictadura militar, como una explícita violencia de género.

### **Discusión**

En este apartado, el sonido aparece en la memoria colectiva de las mujeres de una experiencia de escucha violenta, a través del recuerdo de ruidos infringidos por gendarmes y monjas con fines disciplinarios. El ruido, como plantea Le Breton (2017), es el sonido que ha perdido sentido, cuya insistencia se convierte en molestia (Le Breton, 2017). Asimismo, éste puede ser síntoma, agente y transmisor de control y violencia acústica, como un arma sonora que daña por medio de su contenido icónico (Berenguer, 2005). De acuerdo a lo anterior, podemos afirmar que los sonidos para despertar, en la memoria de las mujeres, son percibidos en su carencia de sentido, como ruidos extraños con los que no se reconocen y las afectan en malestar, los que son emitidos por las autoridades para controlar sus movimientos en prisión.

Ahora bien, en consideración del contenido icónico del ruido, podríamos decir que éste, a través de su sin sentido, informa respecto a la vida cotidiana en el lugar. Como plantea Fernández (2000, p.3), *“Parece ser que lo que se interrumpe siempre, es de alguna manera, alguna forma vislumbrada del futuro”*. De esta manera, la violencia en la cárcel del Buen Pastor se enuncia a sí misma en la relación subjetiva de los sonidos con el espacio (Lutowicz, 2012), cuyas escuchas anuncian la afectividad de la prisión de acuerdo a sus percepciones situadas de la realidad del día a día.

La cárcel, según Foucault, actúa bajo una *microfísica del poder*, como mecanismo de coacción de los cuerpos mediante disposiciones, maniobras, tácticas, técnicas y funcionamientos que se ejercen como efecto del conjunto de sus posiciones estratégicas (Deleuze, 2014). Estos métodos, de acuerdo al autor, se definen como *disciplinas*, las que permiten una sujeción constante de las fuerzas del cuerpo para que éste opere con las técnicas, rapidez y eficacia que determina el sistema (Foucault, 2002). En la cárcel del Buen

Pastor, el ruido es medio para esta sujeción disciplinaria, para dar forma a sujetas productivas.

En contraposición a estos recuerdos, algunas memorias sonoras de las mujeres respecto a su despertar en la cárcel del Buen Pastor recuerdan y/o añoran voces que las invitan a iniciar un nuevo día desde la suavidad, que remiten al espacio conocido del hogar. Aquí nos encontramos ante una manifestación de la relación entre los parámetros de memoria e identidad, que, como plantea Gillis (1994), no existen fuera de nuestras historias y relaciones sociales (Gillis, 1994; citado en Jelin, 2002). Éstos implican, de acuerdo a Jelin (2002), “*resaltar algunos rasgos de identificación grupal con algunos y de diferenciación con ‘otros’*” (Jelin, 2002, p.25). Es así como las mujeres evocan un espacio sonoro de diferenciación, en el que las emociones que convocan son el amor y el deseo. El hogar, de acuerdo a Le Breton (2002), puede considerarse como una extensión cultural del cuerpo, que, a través de sus olores, sonidos, voces y experiencias táctiles garantiza la seguridad física y moral de las personas. Es en el imaginario de la casa y/o del barrio donde se construye el placer de existir en un lugar en que es posible reconocerse (Hölderlin, citado en Le Breton, 2002). De acuerdo a lo anterior, la memoria de sus hogares las hace evocar el sentirse identificadas, gratas y a salvo.

De regreso a la cárcel, nos encontramos con otras memorias sonoras de mujeres ex presas políticas relativas al trabajo en serie, como el sonido de las cajas. Su recuerdo podría interpretarse, de acuerdo a los planteamientos de Foucault (2002), como la manifestación de la coacción de sus cuerpos. El empleo del tiempo en la cárcel, de acuerdo al autor, establece ritmos y obliga a ocupaciones determinadas, regulando ciclos de repetición (Foucault, 2002), como el de las ocupaciones corpóreas diarias de las mujeres presas políticas. En ellas, los palmazos y voces de monjas y gendarmes determinan la acústica social, cuya finalidad, en términos de Foucault (2002), es la producción de sujetos, en este caso sujetas no ociosas y silenciosas.

Otra memoria de las disciplinas como coacción de los cuerpos (Foucault, 2002) es esbozada por Sylvia, en su recuerdo del palmazo de la monja en su pierna por su uso de un vestido corto. Entendiendo las prácticas de vestir, de acuerdo a Zambrini, en tanto discurso estético que hace “(...) *referencia a la comunicación y clasificación social de los cuerpos generizados, haciéndose inteligibles en términos identitarios para la mirada de la sociedad*” (Zambrini, 2008; citado en Zambrini, 2010, p.144), podemos interpretar su expresividad en Sylvia como la enunciación de una identidad de género, interpelada y castigada por la monja. Su memoria recuerda el sonido del palmazo como la manifestación de una disciplina que, como los sonidos disciplinarios expuestos anteriormente, son la enunciación de una política, entendida de acuerdo a Pardo como “(...) *una máquina de organizar las sensaciones, ese ‘hacer’, ese trabajo o esa práctica que precede a la actividad consciente del Sujeto, y que (...) lleva impresa toda una política de la sensación, una micropolítica de las afecciones.*” (Pardo, 1992, p.192; citado en López Gómez, 2005, pp.31-32).

Ahora bien, en relación a la violencia de género en la prisión, expresada en la memoria anterior de Sylvia y de Patricia respecto al juicio de las monjas hacia las mujeres presas

políticas, es importante considerar, como ha sido relevado por los estudios de género y prisión política, que la mujer militante se convirtió en un elemento transgresor y rupturista respecto al sistema patriarcal promovido por el régimen, y, por ende, con los roles genéricos socialmente asignados (Maravall, 2004). De acuerdo a lo anterior, podemos entender la reflexión de Patricia, respecto a la monja, como una crítica respecto a una ideología representativa de la dictadura militar, que genera una imposición de un rol tradicional de ser mujer y denigra y castiga aquel que sale de sus límites, como es el caso de la deslegitimación por parte de las autoridades de la prisión de las mujeres presas políticas por su activismo público a favor de la Unidad Popular, contrapuesto al rol privado al que, de acuerdo a una idea de sociedad patriarcal, debieran relegarse.

De acuerdo a lo anterior, y a modo de síntesis, la política de la cárcel del Buen Pastor en el recuerdo de las mujeres ex presas políticas habría estado abocada a la producción de sujetas productivas, silenciosas, rectadas y relegadas al espacio doméstico.

### 7.3.2 Escuchando el lugar. Sonidos de las Otras.

En el presente subcapítulo, se describen, analizan e interpretan las memorias sonoras de las mujeres ex presas políticas referidas a sus escuchas en relación a las mujeres presas comunes, con quienes cohabitaron el espacio de la cárcel. Aquí nos acercamos a sus significaciones en torno a este grupo como una otredad, cuyas acústicas son parte de sus vidas cotidianas en el lugar.

Alicia O., respecto a lo anterior, recuerda:

*“Y después se acuerdan, antes estaba todo en silencio, después el golpeteo este para que nos levantemos, pero después era ese, todas hablaban en la cocina, el otro ruido de las teteras, otras que (risas generales), otras gritándose, porque las comunes de repente discutían mucho y se peleaban, que se yo. (...) bueno pero ese ruido también no, de la cosa ritual de todos los días (...)”*

En relación a su recuerdo del desayuno, éste aparece como una memoria de escucha en la que entremezclan distintos sonidos que, a pesar de su apariencia caótica, tienen sentido. Su recuerdo reconoce sus orígenes, dotados de significado que acompaña el rito que las reunía cada mañana como grupo de presas políticas, de acuerdo a una acústica particular asociada al contexto socio-espacial de la prisión.

Respecto a la convivencia junto a las mujeres presas comunes, las mujeres ex presas políticas recuerdan a su compañera de prisión Matilde. Patricia, al respecto, rememora:

*“Muy agudo, un pito terriblemente agudo cuando le daba eso de gritar. Que yo me acuerdo que a mí me ponía nerviosa como el chillido, porque era un chillido destemplado terrible. Más que el llanto, me acuerdo de los gritos”.*

En su memoria aparece este grito como una resonancia aguda e inquietante, sonidos de lamento que la afectan a través de su sin sentido, penetrando el ruido con fuerza en su cuerpo. Respecto a este sentimiento también recuerda:

*“Su llanto también me conmovía harto porque ella se paseaba con una muñeca que supuestamente era su guagua, y muchas veces como llorando. Pero llorando, más como gimiendo tal vez, y eso a mí me, me provocaba como, como pena, como rabia, pero era un sonido que me afectaba harto”*

Su malestar ante el desahogo de su compañera de cárcel va más allá del ruido en sí mismo, pues su conmoción se relaciona con una escucha asociada a su manera de entender la realidad, como se aprecia en otro de sus recuerdos:

*“Esta niñita que yo te hablaba que era, con discapacidad mental, que se paseaba con una muñeca, esa niñita salió del hogar de menores, se prostituyó, cayó a la cárcel, en la cárcel la violaron, y ahí nació un hijo. Yo nunca entendí que pasó con el hijo. Pero fueron tantos los golpes, que ella quedó con esa discapacidad mental. Y por eso que se paseaba siempre con su guagua.*

*Entonces uno dice, que sistema tenemos de protección en verdad a los menores”*

La conmoción de Patricia se relaciona con Matilde y su historia de abandono, los abusos que marcaron su vida y que suscitan en ella una reflexión acerca de realidades sociales como la de su compañera, promovidas por instituciones que perpetúa prácticas de maltrato reiterativo en centros de menores. Su rechazo afectivo a este hecho, en su memoria de la cárcel del Buen Pastor, nace por medio de un sentido de justicia social.

María Cristina también expresa esta afectividad social crítica en su memoria:

*“Y para mí fue muy impactante fue la situación de la Matilde, eso yo, a mí me conmovía mucho la situación de esta niña, que era una cabra joven, realmente joven, y que yo no entendía porque ella estaba ahí, ella tenía otro problema, un problema mental, ella no tenía que haber estado en ese lugar (...) Entonces esas cuestiones...cuando le venían las crisis, y gritaba y todo lo demás, era bien, bien doloroso en realidad, muy doloroso”.*

El dolor de María Cristina, asociado a los gritos de Matilde, aparece como una incompreensión ante la indolencia de las condiciones de la prisión, en las que la vida de su compañera pareciera decididamente determinada al sufrimiento. Este sentimiento aparece, como en Patricia, como una escucha crítica de las circunstancias, que nace en su idea de trato humano digno.

Por otra parte, memorias sonoras asociadas a sus compañeras presas comunes, en relación a sus peleas, aparecen de manera importante en la memoria de las mujeres, como recuerda Rosa tras la pregunta de sus compañeras respecto a sus recuerdos sonoros asociados a su experiencia carcelaria:

*“No para nada fijate, no, solamente cuando gritaban las presas y se ponían a pelear no más”*

Alicia Z., respecto a estos ruidos, reflexiona y recuerda:

*“(...) porque como más encima compartíamos el mismo espacio, que no era tan grande para tanta gente, estábamos todo el día escuchando por ejemplo los gritos de una, los llantos de otra. Era la pelea porque había parejas entre ellas que también, el tema que eran muy violentas en sus relaciones.”*

La violencia acústica, en el recuerdo de Alicia Z., es parte de la cotidianeidad en la cárcel del Buen Pastor, en la que las dinámicas sociales llenan el espacio y afectan a quienes conviven en él. De esta manera, la sensación de lugar de las mujeres es permeada por estos ruidos, representativos, al igual que las despertadas por la mañana, de lo extraño en sus memorias. Se trata de maneras de relacionarse que les parecen ajenas.

Rosa, asimismo, describe las peleas y su llenado sonoro del espacio como una memoria importante respecto a su paso por la cárcel del Buen Pastor de Valparaíso:

*“Después iba la guardia, ¿Cuánto se llama?...a separarlas ahí, pero eran escandalosas, no, y se agarraban firme”*

En las memorias de las mujeres ex presas políticas, estas sonoridades aparecen asociadas a sentimientos de temor, de manera especial en su llegada reciente al recinto penal, como recuerdan Patricia y Leslie:

*“Las peleas sí. Las peleas para mí fueron tema, las peleas de comunes. Porque yo como te decía creo que ni de nombre conocía la cárcel, por lo tanto menos sabía que podía pasar. Yo de partida cuando llegué no entendía mucho esto de que había comunes y políticas. Y las peleas fue un tema porque eran peleas grosas a veces, peleas grosas donde uno no sabía en qué iba a parar. Y era como, yo creo que tenía que ver también, y por eso era tan angustiante a lo menos para mí, porque esas peleas y esos gritos me llevaban al Silva Palma, a las sesiones de tortura de uno o de un compañero o compañera que uno desde donde estaba escuchaba los gritos. Entonces eso fue un tema bien complicado. Bien complicado porque además las peleas eran bastante recurrentes digamos”*

Patricia reconoce su impacto con el mundo de la cárcel en su desconocimiento del lugar al llegar, enfrentándose así a una acústica extraña. Allí, los ruidos de peleas la nublan en incertidumbre, haciéndola evocar otro desborde afectivo sonoro en su memoria. Éste remite a otro espacio y tiempo, relativo a la experiencia de prisión política marcada por el paso de las mujeres por otros recintos de detención, antes y después de la cárcel. El recuerdo del cuartel Silva Palma y las sesiones de tortura, de esta manera, encuentra relación en tanto a experiencia de escucha con las peleas en la cárcel del Buen Pastor, como contextos asociados entre sí de acuerdo a su sonoridad y afectividad límite que convocan.

Asimismo, la escucha violenta relacionada a las mujeres ex presas comunes, también aparece en Leslie, quien evoca:

*“Yo también tuve una experiencia que cuando la primera vez que nos llevan a una compañera y a mí que hoy no vino, llegamos en la noche y nos tiraron ahí al piso no más po’, en el dormitorio de las comunes. Nada y ahí y empezaron a hablar cosas como que nos iban a hacer de todo, muy erotizada la cosa y nosotras estábamos hasta acá, ahí nada, esperando, no sabíamos que iba a pasar. Y pasaban por encima de nosotras, correteaban, que se yo, y nos decían de todo. Pero no pasó nada. Fue amenaza, eso de que nos iban a...a violar, a no sé qué, no, era sexual la cuestión. Eso fue atemorizante, y sin saber pa’ donde podíamos ir porque estaba cerrada la puerta, a dónde salíai...”*

Nuevamente nos encontramos ante la memoria de una violencia sonora en relación a las mujeres presas comunes, como una sinestesia que une la escucha de amenazas y sensaciones de correteos hacia ella y su compañera. Estos amedrentamientos recrean en su imaginario la posibilidad de concreción de las violencias sugeridas, generando en ella, de acuerdo a las características del espacio, sensaciones límite a través de sus

percepciones y sentimientos, en desconocimiento del rango de acción de las mujeres presas comunes y sus posibilidades de escapar.

Rosa, por su parte, recuerda haberse impactado, en principio, respecto a la acústica de las mujeres presas comunes:

*“Ya como que después todo era más amistoso, no les teníamos tanto temor pero al principio les teníamos miedo porque cada una tenía su historia”*

El impacto refiere a un primer acercamiento para con las sonoridades de las mujeres presas comunes, cuya escucha extraña, con el paso del tiempo, se vuelve más familiar y parte de una cotidianeidad más asimilada en prisión. Se trata del acercamiento de las mujeres a una cultura diferente, cruzada por otras experiencias de vida ajenas a las de las mujeres presas políticas.

Leslie, por su parte, recuerda otro tipo de sonoridades y afectos en relación a las mujeres presas comunes, como expresa a continuación:

*“Se acuerdan de una presa común que se llamaba Susana que era ratera. Esa era su especialidad. Se iba a la mesa de nosotros pasaba mucho con nosotros una chiquitita. Bueno pero ella decía que ella iba ‘regia y positiva’. Ese dicho ‘regia y positiva’ (...). Su forma de expresarse, entonces siempre usaba esa expresión. Y yo con una compañera que está en Temuco siempre nos acordamos y decimos ‘regia y positiva’ (se ríe) (risas de sus compañeras). Con la Susana, sí. (...) Inolvidable, de la chica Susana. Y nos contaba también, como lo hacía, como hacía su práctica de lauchera, de ratera. Entonces bueno, parte también de esas cosas pasaban en la mesa. Como ella se iba a nuestra mesa.”*

Leslie evoca la frase típica de Susana en la pregunta por sus memorias sonoras, así como también en sus encuentros con su amiga ex presa política, como expresión de una memoria colectiva. De este modo, revive la voz de la mujer presa común, situada en la cárcel del Buen Pastor y asociada, de acuerdo a su expresión, a la risa. Esta vez, la relación con el mundo de las mujeres presas comunes se muestra como un encuentro con otros lenguajes, expresiones y sonidos, experiencias y maneras de ser que generan en las mujeres asombro en tanto el conocimiento de otros mundos.

Alicia O., por su parte, también recuerda a una mujer presa común, en relación a una frase:

*“Una chica que cada vez, los fines de semana, llegaba en las regadas de prostitutas, decía que ‘cuando yo esté cerca de un marino... un infante’ decía, ‘me lo voy a echar’, decía (risas). ‘A nombre de ustedes, me lo voy a echar’ (risas). Después pasado el tiempo me encuentro con la Pinina en Viña y me dice...yo la miro y Pinina, le digo, Pinina, así despacito le digo, y me queda mirando ‘¡Oohhh!’ me dice, y andaba vendiendo pimienta, ajíaco, color...que ya no estaba prostituyéndose (risas)”*

El recuerdo de la intervención de Pinina evoca en Alicia O. una frase que la hace recordar no sólo el espacio de la cárcel del Buen Pastor, sino que también otro lugar e historia relativa a la mujer y su vida como prostituta y después vendedora ambulante, cuya expresión nace en lenguajes y sonidos propios de una cultura diferente.

Respecto a la relación con las mujeres presas comunes, de acuerdo a Alicia O., ésta consistía en encuentros esporádicos, por las razones que expone a continuación:

*“Culturalmente, tu eres mujer, yo soy cómplice contigo, yo te ayudo. Eso sucedía entre nosotras, las políticas, pero yo con una común a lo mejor no iba a poder hablar así. Porque socialmente éramos diferente a ellas. Por nuestra forma, nuestro lenguaje. No y el lenguaje. Es diferente el trato entre ¡Oye conchetumadre!, a escuchar oye María Cristina préstame esto. Te fijai, es diferente. Entonces el trato que tenían las comunes con nosotras también era diferente, por esa cuestión social ¿no?”*

La complicidad entre mujeres, en la memoria de Alicia, no sólo es determinada por el género, sino que además por las maneras de comunicarse entre ambos grupos a través de distintos lenguajes sonoros y afectivos. Lo anterior nos permite reflexionar respecto a la diferencia entre presas políticas y comunes de acuerdo a sus historias de vida, distantes entre sí pues las primeras circundaban círculos sociales vinculados a la cultura y política, seguían estudios técnicos y/o profesionales y/o trabajaban en el ámbito formal. Por otro lado, las segundas dedicaban su vida al trabajo en la cárcel, al robo, la prostitución u otras ocupaciones al margen de la sociedad.

De acuerdo a lo dicho hasta aquí, podemos identificar diferencias y maneras de ser entre las mujeres presas políticas y comunes en relación a sus experiencias de vida, lo que se traduce en distintas formas de relacionamiento socio-afectivo sonoro expresivo en la cárcel del Buen Pastor de Valparaíso.

## **Discusión**

De acuerdo a las anteriores memorias sonoras, realizaremos algunas interpretaciones.

En la memoria de Alicia O., respecto a la acústica del desayuno, podemos identificar lo que Augoyard (1997) define como *localización por información sonora*. En ella se distinguen los sonidos e identificación de sus fuentes y naturaleza (Augoyard, 1997). El lugar, de acuerdo al autor, resulta un amplificador de los sonidos de la vida cotidiana, en su singularidad que sólo quienes lo habitan pueden reconocer sus diversas señales particulares (Augoyard, 1997). Éstas convocan a distintos relatos y afectos respecto al momento del desayuno en la cárcel del Buen Pastor, en el recuerdo de lo que Fernández (2000) reconoce como el rito de refundación del mundo. En este último, en la memoria de Alicia O., aparecen una serie de acústicas asociadas a acontecimientos que envuelven la experiencia de lugar, como una cotidianeidad en que, de acuerdo a Le Breton (2017), se establece de acuerdo al flujo continuo del sonido.

Respecto a las memorias sonoras de las mujeres ex presas políticas asociadas a las mujeres presas comunes, aparecen, en primera instancia, la evocación de los ruidos de las peleas y los sonidos de Matilde. Respecto a estos últimos, las mujeres recuerdan conmoción y empatía en su escucha, entendiendo este sentimiento, de acuerdo a Fernández (2000), como una *experiencia estética* que genera su inserción en la forma misma y les permite sentirla y empatizar con ella como sujeta.

Por otra parte, respecto al sentimiento de injusticia identificado en la memoria sonora de las mujeres ex presas políticas en relación a Matilde, podemos plantear que, como afirma Le Breton para las emociones, nace de una evaluación del acontecimiento, de acuerdo a una sensibilidad propia de las personas como "*pensamientos en acto*" apoyados en un "*sistema de sentidos y valores*" (Le Breton, 1999, p.11). Es así como el recuerdo del clasismo para con las mujeres presas comunes, especialmente Matilde, refiere a una clasificación construida socialmente pues las escuchas del grupo significan a través de símbolos comunes el sufrimiento de su compañera, como una "*memoria sonora de una comunidad*" (Herrero y Lutowicz, 2010, pp. 172- 173) que nace en un sistema de valores de izquierda.

En relación a las memorias sonoras de las mujeres ex presas políticas en asociación a las peleas y amenazas de mujeres presas comunes, nos encontramos ante la percepción de ruidos, entendiendo que el sometimiento a estos últimos, de acuerdo a Le Breton (2002), implica un estrés constante, como un estado de excitación del que no siempre se es consciente. Éstos, como sonidos que han perdido su significado (Le Breton, 2002), hacen evocar en las mujeres miedo y ansiedad, y en algunos casos, como expresa el recuerdo de Patricia (gritos) y Leslie (amedrentamientos sexuales), desesperación y angustia. Se trata de sentimientos límite que, de acuerdo a Fernández (2000), se ubican en el exterior de la frontera de la forma, cuyo rozamiento entrevé la destrucción de la sociedad y de la persona en sí misma. Sus recuerdos expresan esta sensación de desolación descrita por Fernández (2000) respecto a la expulsión del territorio habitado, en el que la sociedad amenaza con romperse y "*(...) el ánimo que cunde es de esta índole*" (Fernández, 2000, p.46).

En relación al recuerdo de Patricia de su escucha de los gritos de las mujeres presas comunes en la cárcel, existe una identificación de éstos como *marcos sonoros de la memoria*, los que, de acuerdo a Granados (2016), imponen cierta imprevisibilidad pues no sabemos los sonidos que escucharemos en el cotidiano, ni que recuerdos vendrán a nuestra memoria junto a ellos. De este modo, Patricia recuerda como, de forma imprevista, los ruidos en cuestión la hacen revivir su estado de vulnerabilidad en el cuartel Silva Palma, sus sentimientos de angustia y desintegración individual y social como una huella de la violencia política en su escucha de su entorno.

Por último, respecto al desencuentro de las mujeres ex presas políticas frente a las sonoridades cotidianas de las mujeres presas comunes, podríamos plantear que las reconocen como ajenas de acuerdo a la *organización sensorial* del colectivo (Ong, 1971, p.11; citado en Le Breton, 2017). Ésta hace referencia, de acuerdo a Le Breton (2017), a la definición social de maneras particulares para el establecimiento de selecciones frente a la infinidad de sensaciones posibles de cada momento, que define, entre ella y el mundo, un

tamizado de significados y valores, como orientaciones en el mundo que sirven para comunicarse con el entorno (Le Breton, 2017). Este reconocimiento se manifiesta en sus recuerdos de escucha de sonoridades extrañas, ruidos violentos que rechazan y evocan ciertos distanciamientos para con las mujeres presas comunes. En dicho contexto, podemos entender que el ruido, de acuerdo a Le Breton (2002), *“(...) es la presencia indeseable del otro en el centro del dispositivo personal. Es una invasión sonora (...) agresiones insoportables que, a veces, traen consecuencias graves (altercados, insultos, etc.). La víctima del ruido siente que su esfera íntima es porosa, y que está, sin cesar, amenazada por el otro. Ya no puede descuidarse”* (Le Breton, 2002, p.111). De esta manera, las mujeres, en su escucha, son afectadas en temor, y buscan protegerse de las amenazas del medio en la distancia de una acústica que causa en ellas malestar.

Pero este resguardo para con las mujeres presas comunes no implicó la ausencia total de contacto con este grupo, como expresan los recuerdos de mujeres ex presas políticas de sonoridades del humor en Susana y Pinina. En estas memorias, sus tejidos simbólicos, como trama de significados (Geertz, 2003), encuentran un punto común con este grupo, en sus percepciones de lo gracioso, que, de acuerdo a Ramos (2016), conjura mundos y normas alternas sobre la base de la existencia de formas de significado compartido en la interacción.

### 7.3.3 Sonidos en la penumbra. Memorias sonoras de escuchas nocturnas en prisión.

El siguiente apartado describe, analiza e interpreta las memorias sonoras de las mujeres ex presas políticas en la cárcel del Buen Pastor de Valparaíso, situadas en una temporalidad específica: la noche. Ésta acerca a las mujeres a otros sentidos, vinculados a sus significaciones en un tiempo, espacio y contexto socio político particular, caracterizado por la amenaza de secuestro de los militares.

A propósito de la cotidianeidad en prisión, Alicia O. recuerda:

*Alicia O.: Yo hice un recuerdo que se me había olvidado y el otro día pensándolo en este encuentro contigo, me acordé en un momento que Zulema, una compañera nuestra, era media esotérica (...) escuchaba cuestiones, bueno. Y un día en la noche (risa) estábamos comiendo (...) y empezamos a sentir cuestiones...Mira, pensamos que podían haber sido ratones (risa) pero ella dijo, ¡No! aquí están penándonos.*

*(Risas)*

*Alicia O.: Bueno, y a mí me dejó tan asustada esta loca que en la noche me dieron ganas de ir al baño y le digo Zulema acompáñame, y me acompañó po'. Entonces le dije Zulema acompáñame al baño, ya me dice, y fuimos al baño. Y era tarde tipo doce de la noche. Entonces estábamos haciendo pipí y yo shhh cuando me dice...¡Oi! ¡Siento un ruido!, ¡¿Qué ruido?!, y yo empiezo a escuchar... (Risas) Rrrrrr....(Reproduce sonido), ¡Están penando!, oye y nos pusimos a correr...Era como (risas), no sé, tal vez nos imaginamos, pero era como, tc tc tc tc tc tc (Reproduce sonido) ...*

*Varias mujeres a la vez: ¡Eran ratones!*

*Sylvia: Había pericotes, no ratones...había pericotes porque eran así de grandes (gesto con las manos) y se paseaban por arriba por el patio, por los tubos.*

*Leslie: ¡Ahhh!*

*Alicia O.: Pero espérate, entramos a la pieza y cerramos con llave y despertamos a unas cuántas y “¡shhh cállense, shhh cállense!”*

*(Risas)*

En el anterior recuerdo, nos encontramos ante asociaciones significativas relativas al sonido y al espacio en medio de la oscuridad. La incertidumbre, en la memoria de Alicia O., hace que junto a Zulema presuman realidades asociadas al origen del ruido, en búsqueda de entender su enigmática aparición. Asimismo, Alicia O. evoca la reacción de sus compañeras frente a la irrupción de ambas en el espacio sonoro en la celda, entendida en el contexto del silencio acordado para la noche.

Por otra parte, respecto a la memoria de Alicia O., es interesante observar su diálogo con los recuerdos de sus compañeras, quienes intervienen y juntas interpretan los hechos

pasados, creando un nuevo recuerdo y significado para el ruido en cuestión de acuerdo a sus conocimientos del lugar.

Ahora bien, continuando con las memorias sonoras de las mujeres ex presas políticas, los “¡shhh cállense, shhh cállense!”, evocados por Alicia sirven de vehículo de la memoria en Patricia, quien recuerda en su escucha:

*“De eso también me acuerdo yo. De esa cuestión en la noche que yo trataba de dormir y todas empezaban ‘shhhh’, shhhh, shhhh’ y cada vez el ‘shhhh’ era más fuerte cachai, y al final menos uno dormía porque todas empezaban ‘shhhh, shhhh’...como media hora en esa webá del shis”*

*(Risas)*

La lucha por el silencio, representada en los ‘shhhh’, significa ruido en la memoria sonora de Patricia, pues este último llena el espacio de manera creciente, interrumpiendo su expectativa de sueño y, por ende, constituyendo una invasión a su escucha y cuerpo. Su evocación y representación, como una contradicción, genera risa en sus compañeras, quienes, de manera colectiva recuerdan otras memorias sonoras nocturnas expuestas a continuación:

*Patricia: ¿Quién era la que rezaba en las noches?*

*(Risas)*

*Sylvia: La María Antonia.*

*Patricia: Y una escuchaba el murmullo aaaaaaaa (emite sonido). Se paraba en ese pedazo de pasillo que era así un pedacito, si me acuerdo de esa cuestión del rezo hasta que terminaba de rezar po’, pero era como prrrrr prrrrrr...*

*(...)*

*Patricia: Pero era todo un...es que creo que a las 8 nos teníamos que entrar.*

*Leslie: Si, temprano.*

*Patricia: Y igual a una no le da el sueño al tiro. Pero esa era toda como una dinámica que yo la encontraba media kafkiana, si una trataba de mirarla así era una locura.*

*Leslie: (Se ríe). Unas comían, otras leían. Cualquier cosa.*

*Patricia: Y sabes de que sonido me acuerdo, de las literas. Ahora me acordé, que donde eran metálicas, pero estaban todas pegás po’. Una de hecho... yo me subía por los pies de la litera, por lo tanto si tú te levantabai como que sonaban todas, si estaban todas pegás. Y ese ruido en la noche era pesado. Porque típico más de alguna nos levantábamos una o dos veces.*

Las memorias emergen de manera colectiva, a través de recuerdos que despiertan en Patricia evocaciones sonoras sensibles del lugar, lo que le permite recrear un imaginario

acústico del lugar en el que los rezos de María Antonia y otros modos de habitar de sus compañeras aparecen situados en la celda de prisioneras políticas, como expresiones de distintos mundos que generan en ella asombro así como también, en el caso del sonido de las literas, malestar. Una mixtura sonoro-afectiva cruza el espacio y, desde distintos ángulos, lo cubren y se convierten en el mismo. El sonido es el lugar, como manifiesta el recuerdo de Patricia respecto al ruido metálico de las literas, el que se apropia de sus sensaciones en su inevitable resonancia.

En relación a este último sonido, Patricia también recuerda:

*“Después, a través de estos recuerdos, de esos sonidos que tú mencionas ahí de las literas metálicas, yo durante mucho tiempo yo tengo un problema, que cada cierto tiempo, yo me preocupo de apretar bien los tornillos de mi cama, y me di cuenta, podría ser eso, cuando estuvimos en el parque la primera vez recordando esos sonidos, que yo no puedo dormir si la cama me suena algo. O sea si cruje un poquito, fum. Y creo que tiene que ver con ese sonido de las literas. (...) el sueño, en mi caso, ha sido una temática, desde que yo salí, yo nunca más he vuelto a dormir una noche completa por ejemplo. Y que tiene que ver a lo mejor con los ruidos, no sé si tiene que ver, porque yo he tratado de recordar, a mí un aullido de perro en la noche hoy día, me estresa mucho, me pone muy nerviosa. He tratado de recordar si tiene que ver o con el Buen Pastor o con el Silva Palma”.*

En el recuerdo de Patricia, nos encontramos ante la consciencia de un antes y un después en su escucha marcada por la prisión política durante la dictadura militar. Ciertos sonidos actúan hoy en día como vehículos de su memoria, haciéndola rememorar afecciones relativas al malestar del encierro. Éstos perviven hasta el día de hoy en su apreciación del espacio nocturno, como resabios de un pasado oscuro que reaparece en medio de su cotidianeidad de escucha.

Siguiendo con las memorias sonoras nocturnas en el dormitorio de las mujeres ex presas políticas, nos encontramos ante otros sentimientos, relativos al encuentro placentero entre mujeres en el espacio cohabitado. Así lo recuerdan Alicia O. y Sylvia:

*Alicia O.: Bueno y eran ruidos, además que había otros ruidos que eran muy simpáticos no, habían compañeras que les daba por comer tipo once de la noche, doce de la noche, con la weaita de los (risas) ...de las galletitas...ssshhh (sonido). La Cristi con la Inés se ponían las dos.*

*Sylvia: La Cristi con la Inés, eran las comilonas, “las ñaca ñaca” les pusieron... (Risas)*

Para Alicia O., el recuerdo de *las ñaca ñaca* representa un sonido vinculado a afectos alegres, el que, como se aprecia en su relato, llama a su risa y la de sus compañeras. Éste hace referencia a las sonoridades furtivas de María Cristina e Inés, en medio de los deseos de silencio del grupo de presas políticas durante la noche, los que inspiran en ellas la creación de este nombre que significa una travesura. De esta manera,

la palabra *ñaca ñaca* remite a los sonidos de los envoltorios de dulces y galletas, situadas y a la vez expandidas acústicamente en el dormitorio de mujeres presas políticas, como una señal de reconocimiento de sus compañeras.

Siguiendo con las memorias sonoras nocturnas de las mujeres ex presas políticas, pero esta vez en relación a sonidos ubicados en el espacio común de la cárcel, Alicia Z. recuerda en conversación con sus compañeras:

*Alicia Z.: Afuera había un guardia, un gendarme, un hombre que no entraba nunca al recinto porque solo entraban las gendarmes. Pero en la noche igual, claro con todo éste...se sentía el ruido de la puerta, de la puerta esa pesada, de la entrada. Que era muy... un ruido...*

*Sylvia: Que venía de juerga...*

*(Risas)*

*Alicia Z.: No sé si se arrancaba (risas) pero se sentía...pero igual en este ambiente, de tanta cosa que se decía, entonces...*

*María Cristina: Ah sí, la vienen a buscar...*

*Alicia Z.: Sí, es como que te vienen a buscar. Una cosa como...era una sensación de mucha inseguridad, de mucha inseguridad...*

*Leslie: Miedo a las puertas así con esa...*

*Alicia Z.: A la puerta de la calle...*

Las sensaciones de angustia, miedo e incertidumbre evocadas en Alicia Z. en relación al sonido de la puerta del Buen Pastor, aparecen como un imaginario de futuro, que nace en su escucha de un conocimiento colectivo. Éste refiere a la posibilidad de ser secuestradas y sufrir violencias por parte de los agentes de la dictadura, lo que genera en ellas una alerta en su manera de percibir el entorno. Su audición, de esta manera, se encuentra al asecho, sentimiento que también es familiar en María Cristina, como expresó en medio del anterior recuerdo.

Un sentimiento similar aparece en el recuerdo de Elisa, esta vez fuera de la cárcel:

*"Yo tuve detenciones, tuve como cuatro detenciones antes de caer a la cárcel, entonces cuando sentía aquí el motor, el motor de los milicos, (suspiro) otra vez me vienen a buscar. Pero realmente era una cuestión fregada en ese momento. Yo trataba de asomarme, iba pa' otro lado, ¡uf! ya. Y en una de esas era. Entonces ese me duró su tiempo. No te sabría decir cuánto pero fueron meses. Sentía un motor y buá. Pero por eso te digo, eso no fue dentro de la cárcel pero era asociado a, digamos. El motor del jeep era. Eso yo me acuerdo que es lo más fregado de los sonidos, de los ruidos, que para mí era un ruido, no era sonido. Pero era algo que... que claro, y como nadie andaba, se suponía que nadie andaba, uno no podía a esa hora, porque no podíamos salir había toque*

*de queda, entonces lo que sonaba, andaban ellos, ya, eran los dueños de la noche.”*

La memoria sonora de Elisa también evoca el miedo a ser secuestrada por las fuerzas militares del Estado Terrorista, en asociación a ruidos esta vez en el contexto de su hogar, a propósito de recordar los sonidos y la represión. Tal como Alicia Z. y María Cristina, Elisa evoca un sentimiento colectivo en relación a las prácticas de la dictadura, que trasciende espacios y aparece con intensidad en la noche. Es la amenaza ya conocida que da forma a sus maneras de escuchar el entorno, de acuerdo al contexto del toque de queda y la instauración de una nueva manera de concebir el espacio.

### **Discusión**

En el presente subcapítulo nos encontramos ante la presencia de un *marco social de la memoria*, de acuerdo a Halbwachs (2004a; 2004b): el tiempo. Éste, en asociación al sonido, nos acerca a distintos espacios, recuerdos y afectos.

Por un lado, en la memoria de Alicia O., su escucha de un ruido misterioso junto a Zulema define sus percepciones del espacio, afectándolas en temor y haciéndolas huir de hacia la celda común. Sus significaciones en torno al sonido responden a escuchas subjetivas que buscan una explicación para este ruido invisible, como parte de lo que Le Breton entiende como una búsqueda humana: *“Todas las sociedades humanas se defienden contra el riesgo del sinsentido, lo inesperado, lo insólito. Contra la angustia de lo desconocido, el simbolismo social se apodera de todas las manifestaciones del cuerpo, sea influyendo directamente en ellas, sea incorporándolas a su sistema de signos que les da un sentido”* (Le Breton, 1999, p.117). De este modo, las mujeres dan sentido a lo escuchado, como una percepción sensorial que, como afirma Le Breton, no es verdadera ni falsa, sino que es una orientación sensible que no representa, necesariamente, el territorio (Le Breton, 2017). Esta subjetivación del espacio, asimismo, ocurre durante la oscura noche, la que, de acuerdo a Lutowicz (2012), puede significar en nuestro interior un momento de vulnerabilidad.

Por otra parte, en relación al sonido del *“shhh”*, nos encontramos ante una *polisemia* (Lutowicz, 2012) respecto a los recuerdos evocados en él, que a su vez actúa como *marco sonoro de la memoria* (Granados, 2016) en Patricia. Respecto al significado dado a esta sonoridad en la memoria de Patricia, ésta pasa a ser, como plantea Le Breton (2017), demasiado ruidosa, al contrarrestar nuestras expectativas contextuales. En este caso, éstas se enmarcan en la noche como tiempo de silencio para conciliar el sueño.

En relación al ruido de las literas, evocado por Patricia, nos encontramos ante lo que Berenguer (2005) esboza como una relación simbiótica entre el sonido y el espacio. Su *estar en el lugar* es significado, o, en este caso, des-significado en su escucha del ruido, entendido, de acuerdo a Le Breton (2017), como un sonido sin sentido. Asimismo, este recuerdo y su relación con el presente deja ver la presencia de ciertas *huellas en la memoria*, que Jelin (2012) describe como las secuelas de carácter irreflexivo de un período

autoritario que genera en las personas asociaciones diversas. En este caso, la memoria de Patricia se vincula a afectos desconcertantes que rondaron su experiencia de prisión política y trazaron sus percepciones sonoras del espacio.

Otras afecciones en las memorias sonoras nocturnas de las mujeres son el asombro en Patricia ante las dinámicas sociales de la celda, o el recuerdo de las *ñaca ñaca* en Alicia O. y Sylvia, ambas como creaciones, conocimientos y descubrimientos, que, de acuerdo a Fernández (2000), “(...) son, de alguna manera, la posibilidad de vislumbrar ese más allá del espacio y el tiempo: *atisbar el infinito*” (Fernández, 2000, p.44). De esta manera, el espacio se expande por instantes en sus memorias hacia otras afecciones más allá del displacer, movilizadas en diálogo con unas palabras, asociadas a un sonido, a través de las que se identifican emociones comunes en el grupo que competen a la comunicación social.

Por último, en los recuerdos de Alicia Z. y Elisa identificamos una memoria común evocada en distintos ruidos como *marcos sonoros de la memoria* (Granados, 2016) relativos a la represión de la dictadura. De acuerdo a Olavarría (2001), para la situación chilena, la noche fue un espacio público desarticulado por el “*nuevo orden*” (Olavarría, 2001; citado en Jelin, 2002, p.106). El terror infundido por la dictadura (Donoso, 2013) durante este tiempo social encuentra su correlato en las memorias sonoras de Alicia Z., María Cristina y Elisa, *huellas en la memoria* (Jelin, 2012) que remiten a sus conocimientos del actuar del aparato represivo. En este caso, el Estado Terrorista habría inculcado en la población chilena un sentimiento de omnipresencia y amenaza, expresado intensamente durante los oscuros toques de queda, produciendo así escuchas específicas en las mujeres ex presas políticas, alertas a lo que podía ocurrir en su entorno.

### 7.3.4 Entre conversaciones, rumores, arrullos y silencio. Memorias sonoras junto a Laura y Paloma.

El presente subcapítulo describe, analiza e interpreta las memorias sonoras de las mujeres ex presas políticas en la cárcel del Buen Pastor de Valparaíso en relación a los embarazos de Sylvia y Milena y, posteriormente, a la presencia de sus hijas ya nacidas Laura y Paloma, como sonidos que convocan sororidad entre mujeres.

En relación al embarazo de Milena, Elisa recuerda:

*“Pero sí me acuerdo que todas las tardes noches digamos acompañaba a Milena a caminar, a caminar, caminaba, caminaba, así con la guata estaba, caminaba, caminaba. Y ahí te hacías más amigas, conversando, qué sé yo, esas conversaciones que una va teniendo con las compañeras”*

El intercambio de voces y la caminata, en la memoria de Elisa, la lleva a crear y profundizar su amistad con Milena y otras compañeras. A través del lenguaje, como construcción significativa sonora y gestual, las mujeres expresan y comparten sus mundos en la escucha mutua. De esta manera, Elisa se une a la experiencia de gestación de Paloma, en el intercambio de sus universos afectivos a través de la voz.

Por otra parte, al preguntarle a Sylvia por sus memorias sonoras en relación a su hija Laura, ella responde:

*“Pero yo recuerdo el sonido de la puerta porque había un altillo ¿no?, donde aparecía la monja, y estaba al fondo de la lavandería. Y entonces la monja me traía el agua todas las noches, me traía un balde de cinco litros para bañar a la Laura. Y después traía dos baldes, uno para la Laura y otro para la Paloma (...). Y la monja era, era monja chiquitita. A penas se podía el agua. Pero ella aparecía, primero se sentía el rumor de la puerta, una puerta complicada para abrir porque metía bulla. Y aparecía ella ahí, arriba, aparecía un escapulario ¿no cierto? (risas), porque era el marco de la puerta y la monja ahí metida entre medio (risas)”*

El sonido de la puerta al abrirse, en la memoria de Sylvia, es asociado a la aparición de la monja y su ayuda. Este “rumor” la hace evocar a la religiosa como una imagen divina que recuerda entre risas, como una particular visión.

Las mujeres ex presas políticas, en relación a Laura y Paloma, además recordaron:

*Alicia O.: Le cantábamos a la Paloma y a la Laura (...) Alguien más le cantaba.*

*Patricia: La Carmen parece. Que en las noches la tomaba y le cantaba.*

Las memorias de las mujeres evocan un cuidado colectivo hacia las pequeñas, que no es exclusivo de sus madres. Cantan a Laura y Paloma en las noches, acompañándolas con el sonido de su voz cual arrullo que quiere afectar en calma.

Asimismo, Alicia O. recuerda:

*“La Paloma lloraba. Pero esas risas de las bebés también. O sea, cuando ellas están tratando de hablar. Agugugu, no era todo llanto digamos”*

Se trata de la memoria de la precoz existencia de Laura y Paloma, voces que, con su llegada, comienzan a intervenir el espacio de la cárcel como diversas sonoridades que afectan a la comunidad de mujeres presas políticas, como también recuerda Patricia:

*“Bueno es que, yo cuando llegué ya existía Laura y Paloma, habían nacido ya, tenían algunos meses. Ahora yo creo que Laura y Paloma fueron re importantes porque de alguna manera, una guagua siempre es una guagua, ya, y ante sus primeras risas, sus primeras gracias, una igual tiende a volcarse hacia las guaguas en general”*

Los sonidos y/o movimientos de las bebés aparecen como expresiones significativas en la memoria de Patricia, generando en ella y sus compañeras una atmósfera afectiva particular, como también expresa a continuación:

*“Pero era como aprender mucho del respeto también, ya, o sea, no ibai a meter bulla a las una de la mañana si sabiai que las guaguas estaban durmiendo, te fijas. O sea yo creo que eso era pa’ mí, como aprender a tener respeto, creo que fueron guaguas que siempre tuvieron hartos brazos si, pero que igual era terrible porque no existían las condiciones ahí para tener una guagua (...)”*

En el recuerdo de Patricia, existía una afectividad de carácter colectivo hacia las bebés por parte de las mujeres presas políticas, quienes, por medio de sus cuerpos, las acompañaron en el habitar cotidiano del espacio de la prisión. Este último, en su memoria, se vio afectado por la presencia de las recién nacidas, inspirando en ella el cuidado de la acústica de la prisión. Aquí, el silencio aparece como un gesto de reconocimiento para con Laura y Paloma y sus necesidades.

Por último, de acuerdo a esta relación afectiva entre las mujeres presas políticas y las bebés, Elisa recuerda:

*“(...) claro y te surge la onda como maternal también fijate. Yo normalmente no soy como maternal pero después sacaba a Laura, cuando yo salí en libertad, después la iba a buscar, caminábamos, a veces me la traía para acá, la tenía gran parte del día, y después la iba a dejar (...) Yo creo que a todas nos tocó la fibra del amor te diría yo ahí. Como que ahí afloró el amor, afloró como el cariño, como esta cosa bonita, a lo mejor pensando también en las condiciones que estábamos como que tú la querías más todavía. Pero como que nos sacó el lado bueno de cada una, eso te diría yo”*

En su memoria, los sentimientos de cuidado hacia Laura aparecen motivados por las circunstancias de prisión política, las que los intensifican y consolidan una sororidad colectiva entre mujeres que se reterritorializa y perdura en el tiempo más allá del habitar la cárcel. Ésta es evocada en relación a sonidos significados como creadores de atmósferas afectivas específicas, sentimientos componedores de ternura y cuidado para con las nuevas vidas que habitan el espacio.

## **Discusión**

En el presente subcapítulo se analizan e interpretan diversos recuerdos que las mujeres ex presas políticas reconocen en su evocación de sonidos que actúan como *marcos sonoros de la memoria* (Granados, 2016). A continuación, profundizaremos en torno a algunas interpretaciones.

A través de estos sonidos, Elisa rememora un intercambio sonoro y significativo en las caminatas con Milena, como un acto que permite la profundización del vínculo afectivo de ambas mujeres. Como plantea Le Breton (2017), a través del habla, el pensamiento encuentra en lo sonoro su forma más importante de expresión, como el significado que se encarna primeramente en un enunciado dirigido hacia otro.

De la misma manera, las memorias de Alicia O. y Patricia evocan este acercamiento y reconocimiento de las bebés a través de la audición en consideración que el habla, siguiendo al autor, es el sentido unificador de los vínculos sociales, pues implica escuchar la voz humana y ser receptivo a las palabras de la otra persona (Le Breton, 2017). Es así como nos encontramos, en la *memoria sonora* de las mujeres, con una memoria afectiva sonora relativa a su acercamiento hacia las bebés y sus madres.

Asimismo, las memorias de las mujeres revelan recuerdos de acciones afectivas dirigidas al cuidado de las bebés por parte de mujeres en la prisión. En relación a lo anterior, podemos entender su relación con las bebés como una sororidad colectiva, búsqueda y concreción, según plantea Riba (2016), de formas de empoderamiento de las mujeres como existencias colectivas que potencian la confianza en sí mismas y en el colectivo, reconocimiento recíproco en las habilidades y capacidades propias y vía de acceso a los recursos que rigen, resignifican y enriquecen la propia vida.

A partir de lo anterior, podemos entender la expresividad de sororidades entre las mujeres para con los embarazos de Sylvia y Milena y las bebés recién nacidas en la cárcel del Buen Pastor como un empoderamiento de acuerdo a las adversidades de la prisión política que las reafirma como sujetas, afectándolas en alegría de acuerdo a *culturas afectivas* (Le Breton, 1999) recreadas en el lugar y estimuladas por medio del lenguaje del sonido y su escucha.

### 7.3.5 Entrar y salir. Sonidos de cerraduras, murmullos y pasos en la memoria.

El presente apartado describe, analiza e interpreta las memorias sonoras de las mujeres en relación a sus contactos con el mundo exterior, en medio de sus experiencias de prisión política en la cárcel del Buen Pastor de Valparaíso. Se trata de las visitas, las idas a fiscalía o una llamada telefónica al extranjero, evocadas por medio de sus recuerdos de escucha cruzadas por el aislamiento que implicó el encierro, así como también sus relaciones con sus seres queridos y ciertos atisbos de libertad.

Respecto a las visitas, las mujeres ex presas políticas recuerdan:

*Leslie: Pa' mi fue como muy triste igual, mucho llanto...*

*Alicia O.: Sí. Al principio mucho llanto.*

*Leslie: Iba con mi bebé, yo tenía mi hijo de 1 año 2 meses cuando me detuvieron, entonces era... y mi mamá lloraba, lloraba...estaban muy asustados.*

*Alicia Z.: Mi mamá lloraba también...*

*Patricia: Sí, todos los papás. Hasta mi papá lloraba como...*

*(...)*

*Alicia O.: Sí. Entre alegre y triste.*

*Patricia: Sí, eso por lo menos las primeras visitas eran, mucho ya...*

*Leslie: Bueno tu igual estabai firme pero ellos...*

El llanto aparece en sus memorias como manifestación afectiva desbordada de sus familiares, donde la tristeza se exterioriza en el espacio por medio de los cuerpos, gestos y sonidos. Este recuerdo de tristeza también se mezcla con la alegría, como evoca Alicia O. para el reencuentro, como una atmósfera emocional intensa, expresión del secuestro político y sus efectos en las mujeres y su medio cercano.

Respecto a las primeras visitas, Patricia recuerda:

*"(...) yo estaba como súper pendiente mirando pal' portón. Me acuerdo del ruido al sacar la cerradura para que entraran, porque obviamente yo sabía que al primero que iba a ver era a mi papá. Entonces estaba como muy pendiente. Pero fue como la primera visita. Pero sí era como, escuchar eso y mirar así. A ver si estaban de verdad"*

El sonido de la cerradura, en la memoria de Patricia, aparece como un indicador respecto al acontecer en la prisión, como un imaginario acústico cuya aparición la sitúa en una realidad posible que nace en su confianza respecto al vínculo afectivo con su familia.

Respecto a este recuerdo, Patricia también evoca:

*“(…) Y claro cuando se abre la cerradura, tenía un ruido porque son esas cuestiones grandes, esos inmensos candados. Más que al cerrar, no sé, me acuerdo escuchar ese ruido cuando se abre la puerta, nosotros ya estábamos en el patio esperando las visitas, y fue como escuchar ese ruido y ver a mi papá en un mar de lágrimas. Que fue como súper súper impactante. O sea yo creo que de hecho yo no pude hablar en un buen rato (...). Entonces fue como muy penca pa’ mí esa primera visita, ese abrir de las puertas y por supuesto después el sonido del cierre, que yo sabía que mi papá seguramente iba llorando de nuevo”*

El recuerdo del sonido de la cerradura al abrirse, junto a la imagen de su padre, aparece como una sinestesia sonoro-visual en su memoria. La realidad prevista del encuentro de Patricia y su padre irrumpe el espacio a través del sonido, precedido por el silencio de su cuerpo como una acústica significativa en su recuerdo relacionada al impacto emocional que implicó este reencuentro. Por último, el sonido del cierre de la puerta en su memoria la hace recordar el imaginario de este último acontecimiento como una resonancia en sí misma de un llanto que se queda en su escucha como un imaginario del sufrimiento de su padre.

El mismo sonido de la cerradura, en Patricia, evoca a la vez otro recuerdo:

*“Entonces por eso me quedó tan como grabado esa parte de la cerradura, y que era la misma cerradura que cuando, ahí me acuerdo, cuando gritaban, cuando uno tenía que ir a fiscalía. Que era como un grito así ‘tal persona va a fiscalía a tal hora’. Claro y de nuevo ese portón que se cerraba, y que yo tal vez lo que quería era que no se volviera a abrir para entrar yo digamos (risa). Que todo lo otro quedara adentro. Creo que tiene que ver con eso, ese portón, en el fondo las veces que a una la llevaban a fiscalía y que yo, yo vez que iba a fiscalía estaba mi mamá tratando de que me dieran libertad bajo fianza entonces yo siempre que me llevaban a fiscalía tenía la esperanza de que esta vez fuera para que me dieran la libertad bajo fianza. Bueno y eso no fue hasta hartito rato después. Yo creo que eso tiene que ver con ese terrible candado de ese portón”.*

Aparece un nuevo sentido respecto al sonido de la cerradura en la memoria de Patricia. Esta vez lo recuerda en compañía de un grito que anuncia su ida o la de sus compañeras a fiscalía. Esta memoria sonora la transporta a un espacio afectivo que no es la prisión ni tampoco la libertad, umbral incierto en el que surgen sus deseos y esperanzas de salir de la cárcel del Buen Pastor. Ahora no volver a escuchar la puerta, pues esto significa seguir presa, sin embargo, retorna una y otra vez a este sonido antes de ver cumplida su voluntad de dar cierre a aquella etapa de su vida. Es así como la acústica del candado, en su recuerdo, es un símbolo que remite a ciertos acontecimientos y afectos, un entrar y salir inacabados como una pregunta abierta respecto al devenir de su existencia.

Otro recuerdo sonoro de Patricia, respecto a las visitas, es el sonido ambiente de aquel momento, expuesto a continuación:

*“Estaba tratando de acordarme de cuando hablé de las visitas, de ese murmullo que se producía en el patio, porque no era un patio tan terriblemente grande. Igual éramos hartas, en la época que yo estaba éramos veinte más las dos guaguas, y por lo tanto eran visitas para las veinte. Por lo tanto me estoy tratando de acordar que era un murmullo, era como un sonido de abeja. Porque como no era tan grande, y todas teníamos visitas, y todos conversaban en grupitos, entonces era como si uno se quedaba en silencio era como un murmullo de fondo”*

Las voces al unísono, superpuestas entre sí, son rememoradas por Patricia como la escucha de una acústica que envuelve la escena social. Su silencio le permite reconocer las conversaciones de las visitas como un todo, un ruido que no entiende de significados lingüísticos pues estos se han convertido en un solo sonido expresivo de un caos a través del que se percibe el instante de una espectadora que ha creado un espacio de apreciación.

También en relación al contacto de las mujeres con su mundo exterior, Sylvia recuerda:

*“Yo reconozco que a mí la monja me daba permiso para hablar una vez al mes. Yo recibía una llamada de Italia todos los meses. Y yo pasaba a la parte que era privada de las monjas y ellas me facilitaban el recinto para que yo recibiera la llamada telefónica”.*

La voz del padre de Laura viajaba hacia su escucha en territorio de las monjas. En su memoria sonora, la llamada la sitúa y evoca el espacio donde la recibe. Desde el exterior, sus compañeras escuchan su ida a este otro lugar, más allá de su espacio comúnmente habitado en prisión, como recuerda María Cristina:

*“Lo que yo recuerdo, ‘Sylvia teléfono de Italia’ algo así decía la monja. Y lo que yo recuerdo eran los pasos de la Sylvia, porque la Sylvia corría, entonces cuando yo siento que alguien viene (golpea mesa imitando sonidos de pasos), yo me acuerdo de esa situación, porque la Sylvia corría a tomar el teléfono a una distancia (...). Entonces esos pasos así rápido de eso me acuerdo así perfecto, perfectamente ese sonido de pasos”.*

La escena descrita por Sylvia es rememorada por María Cristina en relación al sonido de sus pasos en prisión, como un recuerdo encarnado en su cuerpo que expresa a través del hacer sonar sus manos contra la mesa. Su apreciación de su compañera pasa a ser parte de sí misma, como un gesto en su memoria que la hace escuchar su entorno de una manera particular, como continúa recordando:

*“(…) después ahora, en estos últimos años, cuando siento que alguien corre detrás mío, yo, estos pasos rápidos así, los asocio con la Sylvia, siempre. Porque a la Sylvia la llamaban por teléfono entonces ella corría a atender el teléfono, que yo nunca supe donde quedaba el teléfono pero era obvio que quedaba lejos de donde nosotras estábamos, tiene que haber estado en el sector que ocupaban las monjas, y entonces hoy día cuando tú sientes que*

*alguien corre detrás tuyo tú lo asocias como algo, como un asalto, como algo negativo, como que algo podría pasar. En cambio el sonido que es similar, es lo mismo, era diferente porque a Sylvia la estaban llamando del extranjero, entonces era como bueno para ella te fijas, saber de su compañero, saber que seguramente estaban haciendo gestiones para que ella pudiera salir del país (...). Es exactamente el mismo sonido, porque yo siempre asocio eso de que alguien viene corriendo, y yo lo asocio con la Sylvia”.*

El sonido de pasos corriendo, como vehículo de la memoria en María Cristina, la hace acercarse hacia afecciones vinculadas a la empatía. Lo que cree bueno para su compañera, la gestión para su libertad, es también bueno para ella, y, a través de este sentimiento que perdura en el tiempo, percibe hoy su medio. Su memoria sonora la hace escuchar la realidad actual a través de su experiencia de amistad y atisbos de libertad en la vida de Sylvia en medio de la prisión política.

### **Discusión**

Las memorias sonoras de las mujeres ex presas políticas evocan el llanto en el primer acercamiento con sus familiares luego de sus secuestros, en medio de, como recuerda Alicia O., la tristeza y alegría del reencuentro. Y es que un sentimiento, de acuerdo a Fernández, “(...) *contiene también todos los sentimientos*” (Fernández, 2000, p.68). En este caso, este acontecimiento profundamente emocional se vincula al hecho común de la separación de las mujeres con sus seres queridos producto de la prisión política, el que delinea el tono emocional y sonoro del momento así como también sus escuchas.

Respecto a la interacción afectiva de las mujeres con sus visitas, podemos plantear una colectivización de las emociones. Le Breton, de acuerdo a lo anterior, plantea que al interior de una misma comunidad social, “(...) *las manifestaciones corporales y afectivas de un actor son virtualmente significantes a los ojos de sus interlocutores; están en resonancia mutua y se remiten unas a otras a través de un juego de espejos infinito*” (Le Breton, 1999, p.117). De esta manera, podemos entender los matices afectivos de la memoria de este encuentro, así como también la expresividad de los sentimientos de las mujeres en relación a su implicancia personal, en términos de Le Breton (1999). Los intentos por mantenerse “firmes” develan a la emoción, siguiendo al autor, como “(...) *roles socialmente desempeñados*” (Le Breton, 1999, p.131), contenida y disimulada para no afectar en malestar a sus seres queridos. En ese sentido, tanto el sonido como el silencio junto a las visitas se encuentran cargados de significado, entendidos como expresiones sensibles que son reflejo de la difícil situación que vivían las mujeres y sus cercan@s.

En relación a los recuerdos sonoros de Patricia en relación a la cerradura de la puerta de ingreso y salida a la cárcel del Buen Pastor, éste representa una *polisemia* (Lutowicz, 2012), de acuerdo a los distintos acontecimientos que rememora, ambos relacionados con un entrar y salir de la prisión, de su padre o de ella misma. En su primer recuerdo, su malestar como preocupación por los afectos de su padre la enmudece, hecho que puede entenderse como expresión de una implicación personal de sus emociones, que,

en este caso, de acuerdo a Le Breton, surge de “(...) *una deliberación interior del individuo momentáneamente confundido, privado de puntos de referencia para responder a la situación en la que está envuelto*” (Le Breton, 1999, p.131). Su silencio es interpretado hoy en día, en Patricia, en asociación a su confusión del momento, entendiéndolo que este modo acústico, de acuerdo a Le Breton, “(...) *no cambia, pero sí su significado y sus consecuencias. El sonido nunca es una realidad en sí misma, sino una relación: siempre se manifiesta, en la esfera del ser humano, como elemento de su relación con el mundo.*” (Le Breton, 2006, p.111).

Por otra parte, el sonido de la puerta, como *marco sonoro de la memoria* (Granados, 2016), evoca en Patricia un imaginario sonoro asociado a su salida: el del llanto de su padre mientras se aleja de la cárcel. El sonido permanece en su cuerpo, cuyos límites, de acuerdo a Berenguer (2005), “(...) *son muy a menudo confusos e indiscernibles puesto que todo sonido, al ser oído, parece que en el fondo también se emita dentro de uno mismo, y para cuando uno oyó algo, ese algo ya tomó asiento en los oídos y en todo el cuerpo.*” (Berenguer, 2005, p.18). De este modo, su recuerdo le permite recordar su expectativa del instante, como parte de su universo de significados que, grabado en su memoria corporal, resuena en su ausencia tangible de lo que ocurre más allá de la prisión.

Otro recuerdo en Patricia, evocado en su memoria sonora de la cerradura, es el llamado para ir a fiscalía y el portón que anuncia su salida de la cárcel del Buen Pastor. Este último sonido la afecta respecto a su idea de devenir, entendiéndolo la emoción, de acuerdo a Le Breton, como “(...) *la resonancia propia de un acontecimiento pasado, presente o futuro, real o imaginario, en la relación del individuo con el mundo; es un momento provisorio nacido de una causa precisa en la que el sentimiento se cristaliza con una intensidad particular.*” (Le Breton, 1999, p.105). De esta manera, su deseo respecto al futuro se relaciona con imaginario acústico del espacio.

De acuerdo a la memoria sonora de Patricia relativa a la acústica del lugar el día de las visitas, nos encontramos ante el sonido y su relación con el espacio. Según Berenguer, esta última “(...) *nunca es unidireccional, sino esférica y envolvente, porosa y contagiosa, de suerte que uno, el portazo y el mismo espacio no saben de repente cuánto tienen de uno, de portazo o del mismo espacio, pues son todo parte de la misma composición y están compuestos de lo mismo*” (Berenguer, 2005, p.14). De esta forma, todas las conversaciones del lugar se mezclan y son una sola voz, el “*murmullo*” que recuerda Patricia como una unidad. Como plantea Berenguer, “*Se pliegan, los espacios y con ellos sus sentidos, y de repente son a la vez objeto, sonido, memoria, sentimiento y argumento (...)*” (Berenguer, 2005, p.14). Su memoria sonora expresa esta totalidad, recuerdo de un acontecimiento como una sensación de su entorno más allá de los significados que las palabras.

Por otro lado, nos encontramos ante las memorias en relación a las llamadas que recibía Sylvia desde Italia. En su recuerdo, identificamos la asociación “*sonido-contexto-sentido*” (Lutowicz, 2012, p.136) de acuerdo a la llamada, su visita al espacio de las monjas y el motivo de esta comunicación. De acuerdo al mismo suceso, a través de otra escucha desde otro lugar identificamos la evocación de María Cristina del sonido de los pasos de Sylvia, que actúan en ella como un *marco sonoro de la memoria* (Granados, 2016). Hoy en

día, los pasos y su sonido la hacen evocar no sólo aquellos que escuchó en Sylvia, sino que también su contexto, la voz de la monja y el sentido de las circunstancias, también como una asociación sonora, espacial y sensitiva. Asimismo, el sentido de su recuerdo de escucha remite a afecciones alegres, relativas a la amistad. Según Fernández (2000), esta última es un sentimiento que en María Cristina se manifiesta en una simpatía o empatía para con Sylvia, un acto de “*observación compenetrada*” (Fernández, 2000, p.95) en el que logra sentirse feliz por su compañera. Su escucha actual de este sonido la transporta a estos recuerdos y sentimientos, resignificando su existencia en el flujo de su escucha cotidiana.

## 8. Conclusiones

Esta investigación comenzó con la siguiente pregunta ¿Cuáles son las memorias sonoras de las mujeres ex presas políticas de la cárcel del Buen Pastor de Valparaíso durante la dictadura militar chilena? A partir de este punto hemos indagado en la relación entre sonidos y memoria en dichas mujeres, describiendo, analizando e interpretando sus recuerdos y los afectos que éstos convocaron. A continuación, se expondrá una síntesis de los resultados de esta investigación, así como también se identificarán y describirán los hallazgos indirectos y aportes de ésta para finalizar con reflexiones respecto a memoria y violencia política, la antropología y la interdisciplinariedad.

En primer lugar, respecto a la relación entre sonido y memoria en las mujeres ex presas políticas, identificamos dos maneras de recordar: primero a través del sonido y/o la música como un imaginario convocado por medio de la pregunta por su existencia en relación a la cárcel del Buen Pastor de Valparaíso, y segundo a través de la escucha directa de músicas en contexto de entrevista, estas últimas elegidas de acuerdo a sus menciones significativas en los grupos focales. Por otra parte, en relación a la expresividad de las memorias, éstas aparecen como un texto hablado y/o comunicado a través del uso de sus cuerpos como *performances sonoras* (cantos, imitación de voces, reproducción sonidos, etc.). Podemos entender especialmente estas últimas manifestaciones del recuerdo de acuerdo a Halbwachs (2004a) y su idea respecto a los sonidos musicales y su fijación en nuestra memoria como el aprendizaje de una serie de movimientos vocales que son reproducidos, entendiendo, como plantea Berenguer (2005), que lo oído toma asiento en todo el cuerpo.

En la misma línea de maneras de recordar, es importante destacar el reconocimiento por parte de las mujeres de ciertas sonoridades y/o músicas asociadas al lugar de la prisión política fijados en sus subjetividades que las acompañan y delinear sus escuchas cotidianas actuales de acuerdo a los significados otorgados a éstos que permiten la reaparición de distintos espacios de represión (cárcel del Buen Pastor, cuartel Silva Palma y otros). Se trata de la evocación de *huellas de la memoria*, sensaciones de malestar y tristeza producto de la violencia en períodos represivos (Jelin, 2012). Pero estas huellas no solamente remiten estos últimos sentimientos, sino que también evocan encuentros entre mujeres presas políticas vinculados a la esperanza y la alegría.

En relación al contenido de las memorias de las mujeres, relevamos la aparición de sus escuchas junto a otros sentidos como por ejemplo la visión y el olfato, como una *sinestesia* que configura paisajes sensoriales amplios. Además podemos reconocer una *polisemia* de acuerdo a los distintos significados otorgados a un mismo sonido por parte del grupo, así como también *memorias sonoras colectivas* entendidas como significaciones compartidas entre las mismas respecto a una misma sonoridad.

Siguiendo con la interpretación del contenido de los recuerdos sonoros de las mujeres ex presas políticas, podemos entender su rememoración de acuerdo a sus historias personales, memorias afectivas ancladas en experiencias pasadas cuyas subjetividades nacen en el seno de distintos grupos sociales como *memorias colectivas*, en términos de Halbwachs (2004a). De acuerdo a lo anterior, surgen en ellas evocaciones que pueden ser

comunes o no a las demás mujeres del grupo, en relación a contextos afectivos, sociales, políticos y culturales con distintos matices de acuerdo a cada una de sus experiencias de vida, en consonancia con la implicancia personal de sus emociones, como ha planteado Le Breton (1999) para las *culturas afectivas*.

En relación a los afectos que convocan los recuerdos sonoros de las mujeres, éstos son diversos y refieren a la extrañeza, molestia y/o desesperación así como también a la cercanía, el agrado y la esperanza, en tanto límites y sus intersticios que se deslizan entre la ruptura y la creación social. En medio de espacios y tiempos, remiten a distintos cuerpos y objetos, los que en su expresividad trazaron y trazan atmósferas sensibles en las mujeres como configuraciones de memorias específicas a partir de subjetividades densas (figuras de autoridad, presas políticas, presas comunes, visitas, etc.).

Con el fin de ejemplificar las ideas expuestas hasta aquí, se expondrán algunos recuerdos sonoros como acontecimientos en la memoria de las mujeres considerando las atmósferas sensibles a las que remiten y los cuerpos y/o objetos a los que se asocian.

El primer capítulo de esta tesis expone cómo ciertas canciones y/o géneros musicales (*La vaca Piedad*, *Don Goyo*, cueca, *Porompompero*, tap, rumba, *La Nueva Canción Chilena*, entre otr@s) evocan en las mujeres distintos espacios de complicidades socio-musicales entre presas políticas en la cárcel del Buen Pastor, líneas creativas como fugas a los malestares de la prisión, cruzadas asimismo por sentimientos de resignación y conflicto de acuerdo a las distintas relaciones de poder ejercidas en el lugar entre presas comunes, monjas y gendarmes.

Respecto a la canción evocada por las mujeres ex presas políticas bajo el nombre *La vaca Piedad*, esta aparece como un importante marco sonoro colectivo de la memoria en asociación a las mujeres presas políticas, presas comunes, el tocadiscos y el espacio de fiesta los días domingos en prisión, instancia que les permitió obviar, por momentos, la existencia de las autoridades y las disciplinas del lugar. Se trata de la rememoración de una atmósfera de cohesión social que surge en la cárcel del Buen Pastor y vuelve como un mito originario de la comunidad en el recuerdo de su escucha en el Roland Bar, como una sonoridad que propicia un espacio de complicidad socio-acústica entre las mujeres. Asimismo, la canción *Porompompero*, la rumba y tap y canciones de *La Nueva Canción Chilena* evocan en las mujeres recuerdos asociados a cuerpos performáticos de presas políticas, de manera principal a Zulema, María Antonia y Gioconda como subjetividades densas que a través de su interacción con sonidos y artefactos (cantos, canciones, zapatos de tap y/o guitarra) crean atmósferas sensibles de encuentro entre mujeres que se fijan en sus recuerdos.

Por otra parte, en asociación a las canciones de Camilo Sesto, Alicia O. evoca sentimientos de horror de acuerdo a un *no lugar* que remite a la extrema violencia ejercida sobre su cuerpo de mujer activista durante las sesiones de tortura en el cuartel Silva Palma, en el que aparece el *soundsystem* que emite esta música y la oscura presencia de los militares torturadores. Así, su recuerdo rememora una violencia institucional sobre sí misma y su identidad de mujer militante del MIR, considerada por los agentes de la dictadura como una potente amenaza. Esta experiencia fue y es parte de su escucha cotidiana, la que

recuerda este momento al reconocer canciones del cantautor. Asimismo, fue y es parte de sus memorias en relación a la cárcel del Buen Pastor, en consideración que la rutina penal en dicho espacio incluía su constante traslado al cuartel para ser interrogada y torturada.

En el segundo capítulo de esta tesis nos acercamos a recuerdos de las mujeres ex presas políticas en relación a sonoridades como acontecimientos cotidianos en la cárcel, emitidos por los distintos cuerpos que habitaban el espacio que, a diferencia del capítulo anterior, no registran intencionalidad musical.

Respecto a estas memorias sonoras como acontecimientos en la cárcel del Buen Pastor de Valparaíso, identificamos sonidos que remiten a la coacción de los cuerpos de las mujeres ejercidas por gendarmes y monjas para la instauración de una acústica propia de la rutina penal del lugar. Algunos de éstos refieren al despertar en las mañanas en prisión como ruidos emitidos intencionadamente por las gendarmes (gritos, palmazos, golpes al inmobiliario del lugar, entre otros) que interrumpían el sueño de las mujeres para obligarlas a iniciar distintos trabajos en serie. Otros recuerdos evocan el ruido de las cajas en su proceso de manufactura, así como también las órdenes y palmazos de monjas para generar una atmósfera de silencio y productividad. También asociado a la monja, aparece en Sylvia la memoria de un palmazo de una monja en su pierna en razón de su uso de un vestido corto. Se trata de sonidos disciplinarios que evocan en las mujeres sentimientos de extrañeza y malestar como resultado del funcionamiento de un sistema de vigilancia y castigo que impone un estereotipo de género de una mujer obediente, silenciosa, productiva y recatada, perpetuación de un plan de acción de la orden religiosa de las hermanas del Buen Pastor presente desde los orígenes de su congregación, en consonancia además con la idea de mujer proclamada por la dictadura militar.

De acuerdo a los sonidos disciplinarios para despertar en las mañanas, es interesante relevar ciertas memorias de las mujeres ex presas que remiten, además de la experiencia descrita, a las suaves y acogedoras mañanas en sus hogares (Patricia, Alicia O. y Elisa), recuerdos en oposición a las atmósferas afectivas de extrañeza y malestar que remiten a un tiempo y espacio paralelo. El deseo aparece en relación a lo no deseado, como una manera de rememorar quiénes son las mujeres ex presas políticas más allá del encierro y la atmósfera sensible que recrea en ellas la coacción de sus cuerpos.

También en relación a los sonidos disciplinarios identificamos aquellos que remiten al régimen del terror instaurado por la dictadura militar chilena, específicamente durante las noches. Se trata del sonido de una puerta al abrirse en Alicia Z. y el del motor de un *jeep* fuera de la casa de Elisa, percibidos como amenazas latentes de secuestro por parte de los militares durante los toques de queda. A partir de los anteriores recuerdos nos acercamos a comprender cómo la política afectiva del Estado autoritario instauró sentimientos de terror en los cuerpos de las mujeres, maneras de percibir el entorno relacionadas a sus experiencias de prisión política y las de sus círculos cercanos. Una sensación similar aparece en el recuerdo de Patricia de acuerdo a su asociación de los gritos de mujeres presas comunes en la cárcel del Buen Pastor con los gritos de pres@s polític@s durante las sesiones de tortura en el cuartel Silva Palma, como una huella traumática en su memoria

en razón de las violencias del Estado Terrorista que permea su escucha cotidiana en el lugar.

En medio de este contexto represivo, las mujeres también recuerdan, como fue el caso de canciones y géneros musicales en el capítulo anterior, sonidos que generan complicidades socio-acústicas entre las integrantes del grupo, como es el caso de la onomatopeya *ñaca ñaca* en referencia a María Cristina e Inés o aquellas memorias que refieren a las existencias de Laura y Paloma y la sororidad entre mujeres para con sus crianzas en prisión. Estos espacios, en medio de la extrañeza de sus vidas como prisioneras políticas, se alzan como mundos creativos más allá de las disciplinas, permitiendo en ellas atisbos de sorpresa como infinitos que iluminan su incierto devenir. Se trata de atmósferas sensibles que escuchan los cuerpos de sus amigas y sus hijas y humanizan sus cotidianidades.

De acuerdo a lo expuesto hasta aquí, podemos entender ciertas acústicas como recuerdos de lógicas de disciplinas y coacciones de la rutina penal del Buen Pastor y la dictadura militar, como huellas en la memoria en las mujeres ex presas políticas que convocan en ellas sentimientos de extrañeza y malestar como experiencias de desterritorialización de sus cuerpos. Asimismo, en medio de la existencia de lo que podríamos entender como sonoridades hegemónicas que forman parte de una política afectiva autoritaria, existió una interpelación por parte de las mujeres a sus lógicas represivas así como también una reterritorialización de sus cuerpos como apropiaciones del lugar por medio de acústicas insertas en sus memorias que fueron colectivizadas y resignificadas en sus experiencias de prisión política. Estas últimas trazaron espacios creativos y cómplices que convocaron afecciones alegres en las mujeres, como líneas de fuga y agenciamientos que se insertaron en sus cotidianidades en medio de los horrores de la prisión. En razón de lo anterior, los sonidos de la cárcel del Buen Pastor aparecen como expresiones significativas fijadas en las memorias de las mujeres de acuerdo a sus experiencias individuales y colectivas en relación a acontecimientos, cuerpos, artefactos y espacios que configuraron y configuran sus percepciones de escucha hasta el día de hoy.

A continuación, luego de esta síntesis de resultados y conclusiones de este trabajo de investigación, se expondrán algunas aperturas y reflexiones en relación a los estudios de violencia política en el Cono Sur.

El presente trabajo, de acuerdo a su pregunta y objetivos, se enfocó en la dimensión sonora de la memoria de mujeres ex presas políticas en la cárcel del Buen Pastor de Valparaíso. Sus resultados permitieron una serie de hallazgos, entre los que identificamos algunos de carácter indirecto relativos a la violencia política y la dictadura militar chilena.

Por un lado, nos encontramos ante las prácticas del terrorismo de Estado y su relación con la Iglesia Católica, entendiendo que la administración de la cárcel estaba a cargo de las monjas del Buen Pastor. Estas últimas aparecen en la memoria de las mujeres como autoridades de carácter ambivalente en tanto su trato clasista a su favor (en desmedro de las mujeres presas comunes) y a la vez castigador de acuerdo a sus identidades de mujeres militantes que adhirieron al proyecto político de la Unidad Popular. Respecto a este punto, sería interesante seguir indagando en las relaciones entre las monjas y

sobrevivientes de la represión política tal como se ha realizado con los curas vinculados a la teología de la liberación que se opusieron a la violencia del régimen, esta vez desde una perspectiva que visibilice la existencia de una complicidad o no de algunas autoridades eclesásticas femeninas con el proyecto político de la dictadura.

Otro hallazgo indirecto de esta investigación refiere al recuerdo del uso de música como tortura en el cuartel Silva Palma en una mujer militante del MIR. Si bien esta práctica ha sido relevada por los estudios de la musicóloga Katia Chornik (2014), se podría profundizar en esta temática integrando la dimensión de género en consideración de las violencias patriarcales ejercidas por el aparato represivo de la dictadura militar, así como también la dimensión política en relación a la especial violencia ejercida en contra de quienes fueron parte de grupos de oposición extraparlamentaria.

Ahora bien, en relación a los aportes de esta investigación, éstos radican, en primera instancia, en la comprensión de violencias estructurales y agenciamientos como experiencias de prisión política en mujeres en la cárcel del Buen Pastor de Valparaíso acorde a la relación transversal entre recuerdo sonoro y espacio. Conforme a la existencia, según Halbwachs (2004b), de *marcos sociales de la memoria* generales y específicos, los resultados de esta investigación nos permiten clasificar al sonido como un *marco social de la memoria* específico inserto en un *marco social de la memoria* general: el espacio.

Tomando en cuenta la relación anteriormente esbozada entre sonido y espacio, podemos afirmar la relevancia de la dimensión sonora de la memoria para la comprensión de experiencias cotidianas en lugares de represión, la que se ve reforzada por el estrecho vínculo de la escucha con el cuerpo, la percepción y los afectos. Lo anterior permite que nos acerquemos a las atmósferas sensibles del día y la noche de una cárcel utilizada para la prisión política de mujeres, como una apertura respecto a nuestras maneras de entender el pasado reciente. Esta perspectiva amplía nuestra comprensión de la violencia política en el Cono Sur, la que hasta ahora se ha condensado en la detención y tortura – núcleo duro del daño y el trauma como influencia de la psicología y la urgencia de la transición (Loreto López, comunicación personal, 15 de mayo de 2019), lo que tendría como consecuencia los encapsulamientos del horror (Lira, 2010) y la invisibilización de otros aspectos de su experiencia. Asimismo, contribuye a la humanización de la mirada subjetiva de las investigaciones que abordan esta temática al considerar lo sensible y el cuerpo como esferas válidas de entendimiento. Este reconocimiento nos permite, en relación a nuestro imaginario social, aproximarnos al desafío propuesto por Lira (2010) de pasar desde la categoría de víctimas a sobrevivientes y ciudadan@s.

El acercamiento a la experiencia cotidiana y afectiva de la violencia política en esta investigación fue posible gracias a su enfoque interdisciplinario, que conjugó la sociología, la antropología, la psicología social y la estética. Estas últimas dos disciplinas poseen una tradición y, por lo tanto, extenso conocimiento que aborda lo sensible y la percepción (en este caso, la escucha) como objeto de investigación. Su vínculo con la esfera de la cultura y la colectividad, de la mano de la antropología y la sociología respectivamente, permitió una comprensión local y estructural de los recuerdos y emociones que convocaron las

memorias sonoras de las mujeres ex presas políticas de la cárcel del Buen Pastor de Valparaíso.

Otro de los aportes de esta investigación es el desarrollo de la misma junto a mujeres pertenecientes al Colectivo de Ex Presas Políticas El Buen Pastor de Valparaíso, un grupo que considera el hoy ex recinto de detención que da nombre a la agrupación como un *lugar de memoria*. Este último concepto puede entenderse como “(...) *el resultado de una acción y una intención movilizadas por un colectivo social, donde su valor es construido según las circunstancias del presente, y sus marcas son significativas para una determinada memoria colectiva*” (Fernández et. al, 2018, p.3). Lo anterior nos permite reflexionar de acuerdo a la necesidad de generar un diálogo entre la academia y las organizaciones sociales que trabajan por la reivindicación de sus memorias a través de la apropiación inmaterial y material de estos espacios, en pos de apoyar y permitir procesos de reconocimiento ciudadano.

Dar lugar a las voces de la ciudadanía nos permite adentrarnos en realidades sociales que tensionan una historia oficial que ha invisibilizado las violencias ejercidas por el terrorismo de Estado en contra de, en este caso, mujeres que se manifestaron en pos de una sociedad más justa. Como plantea Fernández, la utilidad del estudio de los *lugares de memoria* es “(...) *la posibilidad de encontrar formas de apropiación que rompan los sentidos oficiales y abran nuevas formas de memoria*” (Fernández, 2007, p.162), considerando que la institucionalización de la memoria “(...) *no es una dimensión natural ni obligatoria de estas prácticas*” (Fernández, 2007, p.162). En Chile, esta última ha estado prácticamente ausente en las iniciativas de memorialización, las que han sido impulsadas fundamentalmente por la sociedad civil (López y Guglielmucci, 2019). Estas representaciones, asimismo, se encuentran marcadas por homogeneizaciones y marginaciones respecto a la diversidad de sujet@s que sobrevivieron a las violencias de la dictadura militar.

En consideración de lo anterior, ampliar nuestro entendimiento de las violencias políticas en el Cono Sur significa acercarnos a comprender las memorias de mujeres ex presas políticas desde una perspectiva presentista que puede inscribirse, como plantea Lira a partir de los escritos de Primo Levi, “(...) *en una visión valorativa de las relaciones sociales basada en el respeto al otro, en su individualidad y diversidad, y en la esperanza de que la memoria contribuirá a erradicar la crueldad y el abuso por motivos políticos*” (Lira, 2010, p. 25). Este ideal es posible en tanto existan procesos que, siguiendo a la autora, permitan formas intencionadas de elaboración tanto emocional como moral por parte de l@s afectad@s que faciliten la construcción de una memoria común que conlleve a la sanación personal y social (Lira, 2010), a partir del reconocimiento tanto de las violencias sufridas por l@s sobrevivientes como de sus subjetividades activas y resistentes. Este espacio de reconocimiento de las memorias pasadas de violencia política nos permite, como afirma Todorov, “(...) *estar alerta frente a situaciones nuevas y sin embargo análogas*” (Todorov, 2000, p. 37), pues no se trata de seguir siendo prisioner@s del pasado sino que de poner la memoria y el olvido al servicio del presente y de la justicia (Todorov, 2000, p. 59).

Hoy en día habitamos una sociedad que a lo largo de su historia ha naturalizado las sistemáticas violaciones a los derechos humanos por parte de las instituciones en contra de la ciudadanía. Lo anterior queda demostrado en el terrorismo de Estado ejercido en contra del activismo y las manifestaciones sociales, que se masifica desde el inicio de la revuelta social del 18 de octubre de 2019. Este hecho evocó y continúa evocando las prácticas de exterminio con motivos políticos por parte de la dictadura militar como la desaparición, muerte, prisión y violación de personas de distintas procedencias sociales con motivo de la defensa acérrima de un modelo neoliberal injustamente desigual, cuyos mecanismos de perpetuación son adaptados a los nuevos tiempos. En este contexto represivo ciertos sonidos (re)aparecen en nuestros territorios como reminiscencias de aquellos tiempos, como el sobrevuelo de los helicópteros por la ciudad y los disparos de los militares, así como también los sonidos protesta de los cacerolazos y las canciones *El baile de los que sobran*, *El pueblo unido* o *El derecho de vivir en paz*. Ellos expresan cómo nuestras acústicas y escuchas actuales son parte de una memoria colectiva que es resignificada en una postdictadura en la que el fascismo pervive, así como también la resistencia ciudadana ante sus abusos.

Frente a un escenario conflictivo entrelazado entre memorias y olvidos, la antropología nos permite entrever las estructuras de violencia institucional y agenciamientos locales por medio de su acercamiento a distintas memorias delineadas por la clase, el género, la edad, la raza, entre otras dimensiones, y la experiencia de un vívido ayer y hoy, tiempos permeados por la ilusión de un mañana que día a día se transforma de acuerdo a cómo nos situamos frente a la dominación. Es entonces cuando *lo dicho hasta aquí* puede cuestionarse y desnaturalizarse y así avanzar hacia una idea respecto a cómo queremos vivir, por medio de una (de)construcción de las disciplinas que permita traspasar sus límites y generar diálogos y acuerdos entre distintas esferas del conocimiento, y, de esta manera relevar una idea de ser humano más allá de lo que la historia oficial ha definido como razonable.

## 9. Bibliografía.

- Aguilera, C. (2013). Londres 38 y Patio 29: Vacíos llenos de recuerdos. La configuración de espacios de memoria a 40 años del golpe militar en Chile. *Revista de Geografía Espacios*. 3(6), 98-116. Recuperado de [https://www.academia.edu/15691627/Londres\\_38\\_y\\_Patio\\_29\\_vac%C3%ADos\\_lle nos\\_de\\_recuernos.\\_La\\_configuraci%C3%B3n\\_de\\_espacios\\_de\\_memoria\\_a\\_40\\_a %C3%B1os\\_del\\_golpe\\_militar\\_en\\_Chile](https://www.academia.edu/15691627/Londres_38_y_Patio_29_vac%C3%ADos_lle nos_de_recuernos._La_configuraci%C3%B3n_de_espacios_de_memoria_a_40_a %C3%B1os_del_golpe_militar_en_Chile)
- Aguirre, C. (2009). Cárcel y sociedad en América Latina: 1800-1940. En E. Kingman Garcés *Historia social urbana. Espacios y flujos* (pp. 209-252). Quito, Ecuador: FLACSO. Recuperado de [https://pages.uoregon.edu/caguirre/Aguirre\\_Carcel.pdf](https://pages.uoregon.edu/caguirre/Aguirre_Carcel.pdf).
- Álvarez, V. (2017). “¿No te habrás caído?” *La experiencia concentratoria durante la última dictadura (1976-1983) desde una perspectiva de género. Memorias y marcos sociales de la escucha entre la dictadura y la transición a la democracia. Aletheia*, 7(14). Recuperado de [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.7904/pr.7904.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.7904/pr.7904.pdf).
- Álvarez, V. (2015). Género y violencia: Memorias de la represión sobre los cuerpos de las mujeres durante la última dictadura militar argentina. *Nomadías*. (19). Recuperado de <https://revistaderechoambiental.uchile.cl/index.php/NO/article/view/36763>.
- Asociación Antropológica Americana (2003). Código de ética. Valdivia, Chile:AN. Recuperado de [http://sgpwe.izt.uam.mx/files/users/uami/lauv/codigo\\_de\\_etica\\_\\_AAA\\_def.pdf](http://sgpwe.izt.uam.mx/files/users/uami/lauv/codigo_de_etica__AAA_def.pdf)
- Augoyard, J. (1997). La sonorización antropológica del lugar. En M-J. Merlinkck (Comp.), *Hacia una antropología arquitectónica*. Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara. Recuperado de: [https://ia800308.us.archive.org/10/items/orejaincultaa antropologia-sonora/9.Augoyard\\_la%20sonorizacion%20antropologica%20del%20lugar.pdf](https://ia800308.us.archive.org/10/items/orejaincultaa antropologia-sonora/9.Augoyard_la%20sonorizacion%20antropologica%20del%20lugar.pdf)
- Ayats, J. (2005). El gesto digno para cantar todos con una sola voz. Ruidos y sonidos: mundos y gentes. En Antenbi, A., González, P., Cambrón, M., Ayats, J., Berenguer, J., Delgado, M.,...López Gómez, D. (Autores), *Espacios sonoros, tecnopolítica y vida cotidiana. Aproximaciones a una antropología sonora* (pp.92-110) Barcelona, España: Orquesta del Caos. Recuperado de <http://www.antropologia.cat/antiga/quaderns-e/05/EspaciosSonorosTecnopoliticaVidaCotidiana.pdf>
- Berenguer, J. (2005). Ruidos y sonidos: mundos y gentes. En Antenbi, A., González, P., Cambrón, M., Ayats, J., Berenguer, J., Delgado, M.,...López Gómez, D. (Autores), *Espacios sonoros, tecnopolítica y vida cotidiana. Aproximaciones a una antropología*

sonora (pp.8-11) Barcelona, España: Orquesta del Caos. Recuperado de <http://www.antropologia.cat/antiga/quaderns-e/05/EspaciosSonorosTecnopoliticaVidaCotidiana.pdf>

Canales, M. (2006). Metodologías de investigación social. Introducción a los oficios. Santiago, Chile: LOM Ediciones.

Casa de la Memoria de Coquimbo (2018). *Buen Pastor Ex Cárcel de Mujeres y Menores La Serena 1973-1975*. La Serena, Chile: Editorial del Norte.

Chornik, K. (2014). Música y tortura en centros de detención chilenos: Conversaciones con un ex agente de la policía secreta de Pinochet. *Resonancias*, 18(34), 111-126.

Chornik, K. (2015). Cantos Cautivos. Recuperado de [www.cantoscautivos.cl](http://www.cantoscautivos.cl).

Coffey, A. y Atkinson, P. (2003). Encontrar el sentido a los datos cualitativos. Estrategias complementarias de investigación. Antioquia, Colombia: Editorial Universidad de Antioquia.

Comisión Nacional de Prisión Política y Tortura (2005) Informe de la Comisión Nacional de Prisión Política y Tortura. ISSN 956-7808-47-3

Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación (1996). *Informe Rettig*. Recuperado de <https://bibliotecadigital.indh.cl/bitstream/handle/123456789/170/tomo1.pdf?sequence=1>.

Correa, G. (2019). Memorial en la ex cárcel de mujeres El Buen Pastor de Valparaíso. Primera línea prensa. Recuperado de <http://www.primeralineaprensa.cl/?p=2782>.

Correa, M. (2005). Demandas penitenciarias. Discusión y reforma de las cárceles de mujeres en Chile (1930-1950). *Historia* 1(38). Recuperado de [https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0717-71942005000100002](https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-71942005000100002).

Da Silva, L. (2014). Staged memories: Conflicts and tensions in Argentine public memory sites. *Memory Studies*, 8(1), 9-21. Recuperado de <https://doi.org/10.1177/1750698014552403>.

Deleuze, G. (2014). *El poder. Curso sobre Foucault. Tomo II*. Barcelona, España: Ediciones Cactus.

Donoso, K. (2013). El “apagón cultural” en Chile: políticas culturales y censura en la dictadura de Pinochet 1973-1983. *Outros Tempos*. 10(16),104-129. Recuperado de

[https://www.outrostempos.uema.br/OJS/index.php/outros\\_tempos\\_uema/article/view/285](https://www.outrostempos.uema.br/OJS/index.php/outros_tempos_uema/article/view/285)

Escobar, M. (1973). *El Porompompero*. Mr. Porompompero [Vinilo]. España.: Belter. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=wmRZIYNon4M&t=162s>.

Fernández, P. (2000). *La afectividad colectiva*. D.F., México: Editorial Taurus.

Fernández, R. (2007). Los lugares de la Memoria; del Golpe y la Dictadura Militar en Chile. Un análisis autoetnográfico de la marcha del 11 de Septiembre. *Cuadernos de Neuropsicología*, 1(2), 150-164. Recuperado de <http://www.cnps.cl/index.php/cnps/article/viewFile/41/40>.

Fernández, R.; López, L.; Piper, I. (2018). Recordar la dictadura chilena visitando lugares de memoria. *Psicología & Sociedade*, 30. Recuperado de [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_abstract&pid=S0102-71822018000100247&lng=en&nrm=iso&tlng=es](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0102-71822018000100247&lng=en&nrm=iso&tlng=es).

Fernández, T. (1971). *La señora Mercedes*. Tito Fernández El temucano (II) [Vinilo]. Chile.: Peña de los Parra, DICAP. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=9Dz8TZ7uf7g>.

Foucault, M. (2002). *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI Editores Argentina.

Garretón, M. (1982). Evolución política y problemas de la transición a la democracia en el régimen militar chileno. *FLACSO-Santiago de Chile*, (148). Recuperado de <http://flacsochile.org/biblioteca/pub/memoria/1982/001081.pdf>.

Gaínza, A. (2006). La entrevista en profundidad individual. En M. Canales (Ed.), *Metodologías de investigación social*. Introducción a los oficios. (pp. 219-261). Santiago, Chile: LOM Ediciones.

Geertz, C. (2003). *La interpretación de las culturas*. Barcelona, España. Editorial Gedisa.

González, C. (2015). El legado de la oligarquía y la herencia de las dictaduras. *Polis*, 14(41), Recuperado de [http:// polis.revues.org/11082](http://polis.revues.org/11082).

Granados, A. (2016). El sonido y la música como marcos sociales de la memoria colectiva. En A. Granados y J. Hernández (Ed.) *Apreciaciones socioculturales de la música*. (pp.151-170) D.F. México: Universidad Autónoma Metropolitana. Recuperado de [https://www.academia.edu/31091210/El\\_sonido\\_y\\_la\\_m%C3%BAsica\\_como\\_marcos\\_de\\_la\\_memoria\\_colectiva](https://www.academia.edu/31091210/El_sonido_y_la_m%C3%BAsica_como_marcos_de_la_memoria_colectiva)

- Guber, R. (2001). *La etnografía. Método de campo y reflexividad*. Buenos Aires, Argentina: Siglo veintiuno Editores.
- Guglielmucci, A. (2005). Entrelazando memorias. Cuándo, cómo, y qué recuerda un grupo de ex prisioneras políticas de la “cárcel de Villa Devoto” entre 1974 y 1983. *Avá. Revista de Antropología*. (7), 1-18. Recuperado de [https://www.academia.edu/11532804/Entrelazando\\_memorias\\_Cu%C3%A1ndo\\_c%C3%B3mo\\_y\\_qu%C3%A9\\_recuera\\_un\\_grupo\\_de\\_ex\\_prisioneras\\_pol%C3%A1dicas\\_de\\_la\\_c%C3%A1rcel\\_de\\_Villa\\_Devoto\\_entre\\_1974\\_y\\_1983\\_Av%C3%A1.\\_Revista\\_de\\_Antropolog%C3%ADa\\_n%C3%BAm.\\_7\\_2005\\_pp.\\_1-18\\_Universidad\\_Nacional\\_de\\_Misiones\\_Argentina](https://www.academia.edu/11532804/Entrelazando_memorias_Cu%C3%A1ndo_c%C3%B3mo_y_qu%C3%A9_recuera_un_grupo_de_ex_prisioneras_pol%C3%A1dicas_de_la_c%C3%A1rcel_de_Villa_Devoto_entre_1974_y_1983_Av%C3%A1._Revista_de_Antropolog%C3%ADa_n%C3%BAm._7_2005_pp._1-18_Universidad_Nacional_de_Misiones_Argentina).
- Guglielmucci, A. y López, L. (2019). La experiencia de Chile y Argentina en la transformación de ex centros clandestinos de detención, tortura y exterminio en lugares de memoria. En M. Corbin y K. Davidovich (Eds), *Vestigios del pasado: Los sitios de la memoria y sus representaciones políticas y artísticas*. *Hispanic Issues On Line* 22(2019): 57–81. Recuperado en [https://www.researchgate.net/publication/332593582\\_La\\_experiencia\\_de\\_Chile\\_y\\_Argentina\\_en\\_la\\_transformacion\\_de\\_ex\\_centros\\_clandestinos\\_de\\_detencion\\_tortura\\_y\\_exterminio\\_en\\_lugares\\_de\\_memoria](https://www.researchgate.net/publication/332593582_La_experiencia_de_Chile_y_Argentina_en_la_transformacion_de_ex_centros_clandestinos_de_detencion_tortura_y_exterminio_en_lugares_de_memoria)
- Halbwachs, M. (2004a). *La memoria colectiva*. Zaragoza, España: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Halbwachs, M. (2004b) *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona, España: Anthropos Editorial. Recuperado de <http://norteatro.com/wp/wp-content/uploads/2017/10/11-1-Halbwachs-Sueno-imagenes.pdf>
- Herrero, A. y Lutowicz, A. (2010). La memoria sonora. Una nueva mirada para la historia argentina reciente. En S. Espinosa (Comp.) *Escritos sobre Audiovisión: lenguajes, tecnologías, producciones* (pp. 169-181). Libro 4. Lanús, Argentina: Ediciones de la UNLa.
- Hiner, H. (2015). “Fue bonita la solidaridad entre mujeres”: género, resistencia, y prisión política en Chile durante la dictadura. *Estudios Feministas*, 23(3), 867-892. Recuperado de <https://doi.org/10.1590/0104-026X2015v23n3p867>.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid, España. Siglo Veintiuno Editores.
- Jelin, E. (2003). Los derechos humanos y la memoria de la violencia política y la represión: la construcción de un campo nuevo en las ciencias sociales. *Cuadernos del IDES*, (2). Recuperado de <https://core.ac.uk/download/pdf/35144993.pdf>.

- Karmy, E. (2013). "También yo tengo mi cumbia, pero mi cumbia es chilena": apuntes para una reconstrucción sociohistórica de la cumbia chilena desde el cuerpo. *Resonancias*, 17(32), 93-110. Recuperado de <https://repositorio.uc.cl/bitstream/handle/11534/4578/000615099.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Klein, N. (2008). *La doctrina del shock. El auge del capitalismo del desastre*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Lara, A. y Enciso, D. (2013). El Giro Afectivo. *Athenea Digital*, 13(3), 101-119. Recuperado de <https://atheneadigital.net/article/download/v13-n3-lara-enciso/1060-pdf-es>.
- Le Breton, D. (1999). *Las pasiones ordinarias. Antropología de las emociones*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Nueva Visión Buenos Aires.
- Le Breton, D. (2012). Por una antropología de las emociones. *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*. 4(10), 69-79.
- Le Breton, D. (2006). El silencio. Madrid, España: Ediciones Sequitur.
- Le Breton, D. (2002). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.
- Le Breton, D. (2017). *Sensing the World: An Anthropology of the Senses (Sensory Studies Series)*. London, U.K.: Bloomsbury.
- Lira, E. (2010). Trauma, duelo, reparación y memoria. *Revista de Estudios Sociales* (36) 14-28. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/815/81514696002.pdf>
- López Gómez, D. (2005). Tecnopolítica del sonido: del instrumento acústico a la antropotecnia sonora. En Antenbi, A., González, P., Cambrón, M., Ayats, J., Berenguer, J., Delgado, M.,...López Gómez, D. (Autores), *Espacios sonoros, tecnopolítica y vida cotidiana. Aproximaciones a una antropología sonora* (pp.26-37) Barcelona, España: Orquesta del Caos. Recuperado de <http://www.antropologia.cat/antiga/quaderns-e/05/EspaciosSonorosTecnopoliticaVidaCotidiana.pdf>
- López, L. (2009). De los ex centros de detención a lugares de memoria del terrorismo de Estado. *Praxis*, (15), 147-172. Recuperado de [https://www.academia.edu/9426339/De\\_los\\_ex\\_centros\\_de\\_detenci%C3%B3n\\_a\\_lugares\\_de\\_memoria\\_del\\_terrorismo\\_de\\_Estado](https://www.academia.edu/9426339/De_los_ex_centros_de_detenci%C3%B3n_a_lugares_de_memoria_del_terrorismo_de_Estado).
- López, L. (2010). *Lugares de la memoria de las violaciones a los derechos humanos: más allá de sus límites*. Recuperado de

[https://www.academia.edu/9225536/Lugares\\_de\\_la\\_memoria\\_de\\_las\\_violaciones\\_a\\_los\\_derechos\\_humanos\\_m%C3%A1s\\_all%C3%A1\\_de\\_sus\\_l%C3%ADmites](https://www.academia.edu/9225536/Lugares_de_la_memoria_de_las_violaciones_a_los_derechos_humanos_m%C3%A1s_all%C3%A1_de_sus_l%C3%ADmites).

Los Blops. (1970). Los momentos. Blops [Vinilo]. Chile.: DICAP. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=i6JUlx93kzE>.

Los Girasoles. (1972). La Vaca Blanca. En El Cerrojo/ La Vaca Blanca [Vinilo]. Lima, Perú.: Fabricantes Técnicos Asociados S.A. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=sC-utM7Pcni>.

Los Vikings 5. (1972). Ese muerto no lo cargo yo. Los Vikings 5 [Vinilo]. Chile.: EMI-Odeon S.A.I.C. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=VIKIXYGDljc>.

Lutowicz, A. (2012). Memoria sonora. Una herramienta para la construcción del relato de la experiencia concentracionara en Argentina. *Revista Sociedad & Equidad*, (4), 133-152. Recuperado de <https://core.ac.uk/download/pdf/132236670.pdf>.

Lutowicz y Minsburg (2010) *Memoria sonora de los Centros Clandestinos de Detención, Tortura y Exterminio*. III Seminario Internacional Políticas de la Memoria. Universidad Nacional de Lanús, Buenos Aires, Argentina. Recuperado de [http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2010/10/mesa-10/minsburg\\_lutowicz\\_mesa\\_10.pdf](http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2010/10/mesa-10/minsburg_lutowicz_mesa_10.pdf)

Maravall, J. (Noviembre 2004). La Mujer en Chile. Movilización Política, Represión y Sobrevivencia bajo la Dictadura Militar (1973-1990): El Caso del MIR. V Congreso Chileno de Antropología, San Felipe, Chile. Recuperado de <https://www.aacademica.org/v.congreso.chileno.de.antropologia/145.pdf>.

Maravall, J. (2008). Mujeres en movimiento: las prisioneras políticas bajo la Dictadura militar chilena (1973-1990). *Cuestiones de género: de la igualdad y la diferencia*, (3), 241–273. Recuperado de <http://revpubli.unileon.es/ojs/index.php/cuestionesdegenero/article/view/3833/2709>

Martínez, I. (2015). *Verónica Troncoso exhibe “120 escalones y un café” en Valparaíso*. Recuperado de <http://www.artes.uchile.cl/noticias/108770/veronica-troncoso-exhibe-120-escalones-y-un-cafe-en-valparaiso>.

Messina, L. (2011). El ex centro clandestino de detención “Olimpo” como dispositivo de memoria. Reflexiones sobre las marcas territoriales y sus usos. *Aletheia*, 2(3). Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3879678>.

Montealegre, J. (2013). *Memorias eclipsadas. Duelo y resiliencia comunitaria en la prisión política*. Santiago, Chile. Asterión Ediciones.

- Montenegro, M., Piper, I., Fernández, R., y Sepúlveda, M. (2015). Experiencia y materialidad en lugares de memoria colectiva en Chile. *Universitas Psychologica*, 14(5), 1723-1734. Recuperado de [http://www.scielo.org.co/scielo.php?pid=S1657-92672015000500015&script=sci\\_abstract&tIng=es](http://www.scielo.org.co/scielo.php?pid=S1657-92672015000500015&script=sci_abstract&tIng=es).
- Morales, M. (2015). La libertad en cautiverio: disputas políticas y reflexiones feministas en la experiencia de detención de una militante del MIR. *Izquierdas*, (22), 78-109. Recuperado de [https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci\\_abstract&pid=S0718-50492015000100004&Ing=es&nrm=iso](https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0718-50492015000100004&Ing=es&nrm=iso).
- Morong, G. (2015). El Gran Terror; Miedo, Emoción y Discurso. Chile, 1973-1980. *Revista de la Red Intercatedras de Historia de América Latina Contemporánea*, 2(3), 163-167. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5769544.pdf>
- Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (2018) Testimonios de la Memoria. Ex presas políticas de Buen Pastor San Felipe. [DVD]. Área de Colecciones e Investigación Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Santiago, Chile.
- Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (2016) Ex presas políticas cárcel del Buen Pastor. [DVD]. Área de Colecciones e Investigación Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Santiago, Chile.
- Neustadt, R. (2011). Music as memory and torture: sounds of repression and protest in Chile and Argentina. Arizona, USA. *Chasqui*, 33(1), 128-137. Recuperado de [https://www.jstor.org/stable/29741848?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/29741848?seq=1#page_scan_tab_contents)
- Nora, P. (2008). Pierre Nora en Les lieux de mémoire. Montevideo, Uruguay. Ediciones Trilce.
- Olavarría, J. (2003). El sexismo tortura y mata. Política de género y represión política hacia las mujeres en Chile. En P.Gutiérrez (Ed.) *Memorias de ocupación. Violencia sexual contra mujeres detenidas durante la dictadura* (pp.32-42). Santiago, Chile. Recuperado de <http://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/MC0072978.pdf>
- Peña, P. (2001). La Casa de Corrección de mujeres: una unidad de producción. En P. Peña y P. Zamorano (Compiladoras). *Mujeres Ausentes, Miradas Presentes* (pp. 109-132). Santiago, Chile: Editorial LOM. Recuperado de <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-126453.html>.
- Piper, I., Reyes, M., y Fernández, R. (2012). Women and public space: psychosocial analysis of the monument "women in memory". *Feminism & Psychology*, 22(2), 249-260. Recuperado de

[https://www.researchgate.net/publication/241647650\\_III\\_Women\\_and\\_public\\_space\\_A\\_psychosocial\\_analysis\\_of\\_the\\_monument\\_'women\\_in\\_memory'/download](https://www.researchgate.net/publication/241647650_III_Women_and_public_space_A_psychosocial_analysis_of_the_monument_'women_in_memory'/download).

Ramírez, J. (2006). Música y sociedad: la preferencia musical como base de la identidad social. *Sociológica*, 21(60), pp. 243-270. Recuperado de <http://www.sociologicamexico.azc.uam.mx/index.php/Sociologica/article/view/275/253>.

Riba, L. (2016). Memoriales de mujeres: la sororidad como experiencia de empoderamiento para resistir a la violencia patriarcal. *Franciscanum* 58(165), pp. 225-262. Recuperado de <http://www.scielo.org.co/pdf/frcn/v58n165/v58n165a09.pdf>.

Rodríguez, O. (1972). Valparaíso. Tiempo de vivir [Vinilo]. Chile.:DICAP. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=yHb7M94qVHs>.

Sapriza, G. (2009). Memorias de mujeres en el relato de la dictadura (Uruguay, 1973-1985). *Violencia/cárcel/exilio. DEP Deportate, esuli, profughe*, (11), 64-80. Recuperado de [https://www.unive.it/media/allegato/dep/n\\_1speciale/05\\_Sapriza.pdf](https://www.unive.it/media/allegato/dep/n_1speciale/05_Sapriza.pdf).

Scocco, M. (2010). Las estrategias represivas en las dictaduras militares de los años setenta en el Cono Sur. Los casos de Uruguay, Chile y Argentina. *Historia Regional*, (28). Recuperado de <http://historiaregional.org/ojs/index.php/historiaregional/article/view/82/250>.

Sepúlveda, A. (2013). *Recordar sintiendo. Una aproximación sobre la experiencia afectiva de los visitantes jóvenes entre 16 y 30 años durante la interacción en Londres 38, Espacio de Memorias* (tesis de pregrado). Universidad de Chile, Santiago, Chile. Recuperado de <http://www.londres38.cl/1934/w3-article-97139.html>.

Silva, M. y Rojas, F. (2004) *Sufrimiento y desapariciones. El manejo urbano-arquitectónico de la memoria urbana traumatizada*. Seminario de Investigación, Departamento de Urbanismo, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile. Recuperado de [http://www.londres38.cl/1934/articles-86072\\_recurso\\_1.pdf](http://www.londres38.cl/1934/articles-86072_recurso_1.pdf).

Tello, M. (2010). La ex cárcel del Buen Pastor en Córdoba: un territorio de memorias en disputa. *Iberoamericana* (2001-) Nueva época, 40(1):145-165 (diciembre 2010). Recuperado en [https://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Iberoamericana/40-2010/40\\_Tello.pdf](https://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Iberoamericana/40-2010/40_Tello.pdf)

Todorov, T. (2000). *Los abusos de la memoria*. Barcelona, España: Paidós.

Troncoso, L. y Piper, I. (2015). Género y memoria. Articulaciones críticas y feministas. *Athenea Digital* 15(1):65-90 (marzo 2015). Recuperado en <https://atheneadigital.net/article/viewFile/v15-n1-troncoso-piper/1231-pdf-es>

- Uribe, A. (1974). *El libro negro de la intervención norteamericana en Chile*. D.F., México: Siglo XXI editores S.A.
- Victoriano, F. (2010). Estado, golpes de Estado y militarización en América Latina: Una reflexión histórico política. *Argumentos*, 23(64), 175-193. Recuperado de [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0187-57952010000300008&lng=es&tIng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-57952010000300008&lng=es&tIng=es).
- Vidaurrázaga, T. (2005). *Mujeres en Rojo y Negro. Reconstrucción de la Memoria de tres mujeres miristas (1971-1990)* (tesis de Maestría). Universidad de Chile. Santiago, Chile. Recuperado de <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/108836>.
- Zambrini, L. (2010). Modos de vestir e identidades de género: reflexiones sobre las marcas culturales en el cuerpo. *Nomadías*, (11). doi:10.5354/0719-0905.2010.15158
- Zamora, C., Castro, M., Córdoba, M., Fuentealba, M., Melivilú, Z., Olea, A., ..., Zuñiga, A., (2014). *Para no olvidar. Relatos de mujeres sobrevivientes de la tortura en Valparaíso. Relatos del horror y la esperanza*. Recuperado de [https://issuu.com/graficaenvalparaiso/docs/libro\\_detenidas\\_c](https://issuu.com/graficaenvalparaiso/docs/libro_detenidas_c).

## 10. Anexos.

### 10.1 Anexo 1. Letras canciones.

Esta sección incluye las transcripciones de las letras de las principales canciones evocadas por las mujeres ex presas políticas en el contexto los grupos focales. Si bien desconocemos las versiones exactas que sonaron en la cárcel del Buen Pastor de Valparaíso, incluiremos algunas de ellas grabadas en la época que, asimismo, fueron reconocidas por las mujeres en asociación al centro de detención en el marco de su reproducción en las entrevistas en profundidad. Sus títulos exponen los nombres dados a las canciones por parte de las mujeres ex presas políticas, para luego especificar su intérprete/autor, título y año correspondientes a los registros revisados para cada caso.

#### 10.1.1 La vaca Piedad.

La vaca blanca - Los Girasoles (1972)

Yo tenía una vaca blanca,  
yo tenía una vaca blanca,  
que se llamaba Piedad.

Estaba comprometida,  
estaba comprometida  
con un torito de sociedad.

Yo tenía una vaca blanca,  
yo tenía una vaca blanca,  
que se llamaba Piedad.

Estaba comprometida,  
estaba comprometida  
con un torito de sociedad.

Ella me pidió permiso  
pa' contraer matrimonio,  
con un torito pintado  
que dicen que es un demonio.

Y yo le negué...  
con ese toro pintado  
que dicen que es un demonio.

Ay ay ay  
La vaca blanca se me marchó.

Ay ay ay  
Ese torito se la llevó.

Ay ay ay  
La vaca blanca se me marchó.

Ay ay ay  
Ese torito se la llevó.

Yo tenía una vaca blanca,  
yo tenía una vaca blanca,  
que se llamaba Piedad.

Estaba comprometida,  
estaba comprometida  
con un torito de sociedad.

Yo tenía una vaca blanca,  
yo tenía una vaca bien blanca,  
que se llamaba Piedad.

Estaba comprometida,  
estabababababa  
con un torito de sociedad.

Ella me pidió permiso  
pa' contraer matrimonio,  
con un torito pintado  
que dicen que es un demonio.

Y yo le negué...  
con ese toro pintado  
que dicen que es un demonio.

Ay ay ay  
La vaca blanca se me marchó.

Ay ay ay  
Ese torito se la llevó.

Ay ay ay  
La vaca blanca se me marchó.

Ay ay ay  
Ese torito se la llevó.

### 10.1.2 Don Goyo.

Ese muerto no lo cargo yo - Los Viking 5 (1971)

Encontraron a Don Goyo,  
muertecito en el arroyo.  
Amarrado con masagua,  
botado dentro del agua.

Que lo mataron por celos  
fue lo que a mí dijeron.  
Y ahora están preguntando  
quién fue el que lo mató.

Yo no estaba en el arroyo  
cuando se murió Don Goyo.  
Qué pregunten, qué pregunten  
y averigüen el embrollo.

Ese muerto no lo cargo yo,  
que lo cargue aquel que lo mató.  
Ese muerto no lo cargo yo,  
que lo cargue aquel que lo mató.  
Ese muerto no lo cargo yo,  
que lo cargue aquel que lo mató.  
Ese muerto no lo cargo yo,  
que lo cargue aquel que lo mató.  
Ese muerto no lo cargo yo,  
que lo cargue aquel que lo mató.  
¡Así no más!

Encontraron a Don Goyo,  
muertecito en el arroyo.  
Amarrado con masagua,  
botado dentro del agua.

Que lo mataron por celos,  
fue lo que a mí dijeron.  
Y ahora están preguntando,  
quién fue el que lo mató.

Yo no estaba en el arroyo,  
cuando se murió Don Goyo.  
Qué pregunten, qué pregunten,  
y averigüen el embrollo.

Ese muerto no lo cargo yo,  
que lo cargue aquel que lo mató.  
Ese muerto no lo cargo yo,  
que lo cargue aquel que lo mató.  
Ese muerto no lo cargo yo,  
que lo cargue aquel que lo mató.  
Ese muerto no lo cargo yo,  
que lo cargue aquel que lo mató.  
Ese muerto no lo cargo yo,  
que lo cargue aquel que lo mató.  
Ese muerto no lo cargo yo,  
que lo cargue aquel que lo mató...  
Ese muerto no lo cargo yo,  
que lo cargue aquel que lo mató...

### 10.1.3 Porompompero.

El Porompompero - Manolo Escobar (1973)

El trigo entre todas las flores,  
ha elegido a la amapola.  
Y yo elijo a mi Dolores,  
Dolores, Lolita, Lola.

Y yo, y yo elijo a mi Dolores,  
que es la, es la flor más perfumada  
Doló, Dolores, Lolita, Lola.

Porompom pón, poropo, porompom pero,  
peró,  
poropo, porom pompero, peró,  
poropo, porompom pon.

A los crisis de mi cara,  
les voy a poner un candao.  
Por no ver las cosas raras,  
de ese niñato chalo.

Por no, por no ver las cosas raras de  
esé,  
de ese niñato chalo que te,  
que te apunta y no dispara.

Porompom pón, poropo, porompom pero,  
peró,  
poropo, porom pompero, peró,  
poropo, porompom pon.

El cátego de tu hermano,  
que no me venga con leyes.  
Que es payo y yo soy gitano,  
que llevo sangre de reyes.

Que es pa, que es payo y yo soy gitano,  
que lle,  
que llevo sangre de reyes en la,  
en la palma de la mano.

Porompom pón, poropo, porompom pero,  
peró,  
poropo, porom pompero, peró,  
poropo, porompom pon.

Verde era la hoja  
verde era la parra  
Debajo del puente  
Retumbaba el agua, retumba, retumba,  
retuuuum.

Porompom pón, poropo, porompom pero,  
peró

Poropo, porom pompero, peró

Poropo, porompom pon

Porompom pón, poropo, porompom pero,  
peró

Poropo, porom pompero, peró

Poropo, porompom pon.

#### 10.1.4 Los momentos.

Los momentos - Los Blops (1970)

Tu silueta va caminando

con el alma triste y dormida.

Ya la aurora no es nada nuevo

pa' tus ojos grandes y pa' tu frente.

Ya el cielo y sus estrellas,

se quedaron mudos, lejanos y muertos

pa' tu mente ajena.

Nos hablaron una vez cuando niños,

cuando la vida se muestra entera.

Que el futuro que cuando grandes,

ahí murieron ya los momentos.

Sembraron así su semilla,

y tuvimos miedo, temblamos

y en esto se nos fue la vida.

Lalala lalala lalalalalalalala

Lala lalalaralala laralarala lala lalalalala

Lalalalaralalala laralaralala lalalala  
laralala

Cada uno aferrado a sus dioses,

productos de toda una historia

Los modelan y los destruyen,

y según eso ordenan sus vidas.

En la frente les ponen monedas,

en sus largas manos les cuelgan  
candados

letreros y rejas.

### 10.1.5 La señora Mercedes.

La señora Mercedes - Tito Fernández (1971)

La artesa donde lava la mujer proletaria,  
con voz húmeda y clara me canta desde  
el agua.

Corriendo por las venas de la mujer del  
pueblo,  
va rompiendo cadenas y construyendo  
sueños.

La artesa donde lavas mujer endurecida,  
en muy pocas palabras, me cuenta de la  
vida.

De mi camisa pobre, de mi overol de  
obrero,

del delantal humilde, de mi hermana  
Lucero.

No me cuenta de penas, porque la vieja  
santa,  
siempre lavó cantando infinita esperanza.

La señora Mercedes, me cuentan los  
vecinos,  
siempre caminó firme por el duro camino.

La señora Mercedes, mujer desconocida,  
para muchos de ustedes es el pan de los  
días.

De las noches heladas del mantel en la  
mesa,

de la espalda curvada sobre la vieja  
artesa.

Si quieres, compañero, aprender de la  
vida,

saber de canto nuevo, entender de  
alegrías.

La señora Mercedes estará para ti,  
en todas las mujeres humildes del país.

La señora Mercedes estará para ti,  
en todas las mujeres humildes del país.

### 10.1.6 Valparaíso.

Valparaíso - Osvaldo "Gitano" Rodríguez (1972)

Yo no he sabido nunca de su historia,  
un día nací allí sencillamente.

El viejo puerto vigiló mi infancia

con rostro de fría indiferencia.

Porque no nací pobre y siempre tuve  
un miedo inconcebible a la pobreza.

Yo les quiero contar lo que he observado  
para que lo vayamos conociendo.

El habitante encadenó las calles

la lluvia destiñó las escaleras.

Un manto de tristezas fue cubriendo  
los cerros con sus calles y sus niños.

Y vino el temporal y la llovizna  
con su carga de arena y desperdicio.

Por ahí paso la muerte muchas veces  
la muerte que enlutó a Valparaíso

y una vez más el viento como siempre  
limpió la cara de este puerto herido.

Pero este puerto amarra como el  
hambre,

no se puede vivir sin conocerlo,  
no se puede dejar sin que nos falte,  
la brea, el viento sur, los volantines,  
el pescador de jaibas que entristece  
nuestro paisaje de la costanera.

Yo no he sabido nunca de su historia,  
un día nací allí, sencillamente.

El viejo puerto vigiló mi infancia  
con rostro de fría indiferencia.

Porque no nací pobre y siempre tuve  
un miedo inconcebible a la pobreza.

## 10.2 Anexo 2. Arpilleras.

Arpilleras realizadas por medio de las memorias de mujeres ex presas políticas en la cárcel del Buen Pastor de Valparaíso de acuerdo a su experiencia en el lugar, confeccionada por integrantes de la organización Arpilleras, Sitios y Memoria Valparaíso junto a mujeres del Colectivo de Ex Presas Políticas El Buen Pastor de Valparaíso.

### 10.2.1 Arpillera 1.



*Fuente: Fotos personales Colectivo Ex Presas Políticas El Buen Pastor Valparaíso.*

## 10.2.2 Arpillera 2.



*Fuente: Fotos personales Colectivo Ex Presas Políticas El Buen Pastor Valparaíso.*

### 10.3 Anexo 3. Fotos.

Para finalizar con la sección de anexos, se expondrán algunas fotos de mujeres ex presas políticas de la cárcel del Buen Pastor de Valparaíso en distintos tiempos y contextos asociadas a la memoria en torno a este lugar.

#### 10.3.1 Mujeres ex presas políticas en la cárcel del Buen Pastor de Valparaíso.

Las monjas permitieron a Sylvia ingresar una cámara fotográfica a la prisión para tomar fotos de su hija recién nacida Laura, las que son conservadas por ella hasta el día de hoy. A continuación se presentan algunas de éstas imágenes.



*Fuente: Noticias online Facultad de Artes, Universidad de Chile.*



*Fuente: Fotos personales de Sylvia.*



*Fuente: Fotos personales de Sylvia.*

### 10.3.2 Mujeres ex presas políticas se reencuentran en Roland Bar, Valparaíso.

Cuando Sylvia y Zulema vuelven del exilio algunas mujeres ex presas políticas se reúnen para reencontrarse y celebrar en el Roland Bar de Valparaíso. Esa noche piden y bailan la canción *La vaca Piedad*, evocando a través de ella los domingos en prisión. Esa misma noche, en otro local, se encuentran con el cantautor cubano Silvio Rodríguez.



*Fuente: Fotos personales de Sylvia.*

### 10.3.3 Primer grupo focal en Valparaíso.

Las siguientes fotos fueron tomadas el día del primer grupo focal el Centro Cultural Ex cárcel de Valparaíso. Luego las recibí como regalo por parte de María Cristina.



*Fuente: Fotos personales María Cristina.*



*Fuente: Fotos personales María Cristina.*



*Fuente: Fotos personales María Cristina.*

#### 10.2.4 Inauguración de memorial en ex cárcel del Buen Pastor de Valparaíso.

Las siguientes fotos fueron tomadas el día de la inauguración oficial de un memorial en la ex cárcel del Buen Pastor de Valparaíso en mayo de 2019, en el marco del proyecto Ruta de la Memoria de Valparaíso. El evento incluyó discursos y música en vivo (Correa, 2019).



*Fuente: Periódico online Primera línea prensa.*



*Fuente: Periódico online Primera línea prensa.*



*Fuente: Periódico online Primera línea prensa.*