
Música y sonido en detención política. Escuchar, recordar y empoderarse



Music and sound in political detention. Listen, remember and empower yourself

Solomos, Makis

Makis Solomos *

makis.solomos@univ-paris8.fr
Université Paris VIII, Francia

Revista del Instituto Superior de Música

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

ISSN: 1666-7603

ISSN-e: 2362-3322

Periodicidad: Semestral

núm. 23, Esp., e0036, 2023

extension@ism.unl.edu.ar

Recepción: 23 Junio 2023

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/645/6454649008/>

DOI: <https://doi.org/10.14409/rism.2023.23.e0036>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Resumen: En su libro colectivo, ex detenidos de la dictadura en Coronda (1974–79), Argentina, relatan sus experiencias sonoras y hasta musicales: «El silencio en el pabellón era notorio y envolvente» (El Periscopio, 2020:207); «Y volvimos a cantar...» (*ibid.*:135). Hoy en día se han realizado numerosos trabajos sobre la música y el sonido durante situación detención (Ver: Chornik, 2018; A. Papaeti, 2013; V. Polti, 2022). Este artículo retoma elementos de uno de mis artículos anteriores (Solomos, 2018) relacionado tanto con la dictadura de los Coroneles en Grecia (1967–1974) como con la dictadura de Pinochet en Chile, actualizándolos. Se discuten, en primer, lugar los usos nocivos de la música y del sonido, que tienen como objetivo desubjetivar a los presos: la música «*on command*», que utiliza negativamente la energía de la música en tanto música y las prácticas de tortura sonora, que utilizan la música (o el sonido) como energía acústica. Luego, nos interesarán los roles positivos de la música, durante su desarrollo «libre» por parte de los presos, roles en los que la música puede consolar, ayudar a crear comunidad y resistir, divertirse...

Palabras clave: música, detención política.

Abstract: In their collective book, former detainees of the dictatorship in Coronda (1974–79), Argentina, recount their sound and even musical experiences: «The silence in the pavilion was noticeable and enveloping» (El Periscopio, 2020: 207); «And we sang again... » (*ibid.*: 135). Nowadays, numerous works have been carried out on music and sound during detention (See: Chornik, 2018; A. Papaeti, 2013; V. Polti, 2022). This article takes up elements of one of my previous articles (Solomos, 2018) related to both the Colonels dictatorship in Greece (1967–1974) and the Pinochet dictatorship in Chile, updating them. Firstly, the harmful uses of music and sound are discussed, which aim to desubjectify prisoners: «*on command*» music, which negatively uses the energy of music as music, and sound torture practices, which They use music (or sound) as acoustic energy. Then, we will be interested in the positive roles of music, during its «free» development by prisoners, roles in which music can console, help create community and resist, have fun...

Keywords: music, political detention.

1. CORONDA (ARGENTINA), CHACABUCO (CHILE), PARTHENI (GRECIA)

El colectivo *El Periscopio* ha publicado el hermoso libro *Del otro lado de la mirilla. Olvidos y Memorias de ex Presos Políticos de Coronda 1974.1979* (2020). Se trata de un escrito que relata las vivencias de unos 150 ex detenidos de la cárcel de Coronda, entre los 1153 que pasaron por allí entre 1974 y mayo de 1979: presos políticos encerrados antes y durante la dictadura sangrienta de Jorge Rafael Videla, quien fue condenado a cadena perpetua en 1983 durante el retorno a la democracia, luego amnistiado en 1989 por Carlos Menem, juzgado de nuevo en 2007, y finalmente muerto en prisión. Gracias al extraordinario *empoderamiento* que se desprende del libro, las huellas de este hombre y de sus cómplices —huellas que deben ser preservadas para no ser olvidadas— pierden su fuerza aterradora, mientras que las huellas de los que querían hacer desaparecer se fortalecen.

Los autores del libro tomaron el nombre colectivo de *El Periscopio* en honor al ingenioso invento que les permitía poder vigilar, en ocasiones, a los guardias que los vigilaban: un pequeño tubo, que pasaban por los agujeros de las puertas de las celdas, les permitía tener una visión de los pasillos —por supuesto, si los descubrían (y esto ocurría a menudo), eran severamente castigados—.

En este libro, todos los relatos son anónimos. Podríamos lamentar eso, ya que nos hubiese gustado conocer la historia de cada uno. Pero, gracias a este anonimato, es como si el sujeto que cuenta la historia hubiera vivido todas las experiencias posibles. Tenemos así un sujeto prisionero que, lejos de ser el sujeto anónimo, reducido a número y a carne para ser torturado como querían los dictadores y sus diputados, es un Sujeto único potenciado al 150. Un Sujeto que recuerda y actúa escribiendo estas historias.

Encontramos en la publicación algunas historias sobre la importancia del sonido, y a veces sobre la música. «La vida diaria del pabellón implicaba un bullicio casi permanente. [...] Los ruidos eran un indicador importante para nosotros y era saber reconocerlos para sobrevivir», leemos (p. 210). En otro pasaje se menciona el silencio, en una metáfora que compara a los prisioneros con submarinistas en el fondo del océano, y se menciona el periscopio:

Desde el infinito silencio producido en las profundidades oceánicas, en esa soledad que transcurre donde el sonido de cualquier ruido es controlado para no ser delatado, allá en la nada oscura donde no llega ningún rayo de luz; lo único que le permite a uno tomar conciencia de la existencia es ese instrumento maravilloso para los submarinistas. Para manejarlo se necesita esa destreza, ya que cuando llega a la superficie encontrará las calmas ondas del océano, o la destrucción porque fue descubierto. A él estuvo atada la vida de tantos marineros. (2020:164)

Entre los escasos relatos musicales, se encuentra el capítulo «24 de marzo de 1976. Y todavía cantamos... »:

En 1976, durante la semana santa, nos tocó vivir un hecho muy conmovedor: Monseñor Zazpe [el arzobispo de Santa Fe] fue autorizado a entrar al pabellón y por persistente insistencia del propio arzobispo y de nuestros familiares se le permitió entrar en el pabellón, después de una dura lucha con nuestras familias. [...] Frente a los rostros desconcertados y desencajados

NOTAS DE AUTOR

- * Makis Solomos nació en Atenas en 1962. Internado con su madre en el campo de concentración de la isla de Gyros durante el golpe de Estado de los coroneles (1967), pasó luego parte de su infancia en Francia, con su familia, como refugiados políticos. Regresó a Francia en 1980 para continuar sus estudios de música y musicología. En 1993 defendió su tesis doctoral sobre la música de Xenakis y el surgimiento del sonido. Fue elegido profesor de la Universidad de Montpellier 3 (1998) y luego profesor de la Universidad de París 8 (2010). Sus investigaciones se centran en: 1. Xenakis. Dejando un poco de lado la imagen del compositor como «músico-matemático», busca poner el énfasis en el compositor del sonido y del espacio, interesándose por las obras tempranas, por la relación teoría-práctica o por la interpretación. Para el centenario de Xenakis (2022), coorganizó el coloquio Xenakis 22 y dirigió el catálogo de la exposición *Xenakis Revolutions (Philharmonie de Paris)*. Su último libro, *Living (with) Xenakis* se publicará próximamente. 2. Creación musical. Estudió las obras y proyectos de diversos músicos y participó en el debate musicológico a través de investigaciones sobre Adorno, sobre la noción de espacio musical, sobre la relación técnico-tecnológica, sobre la globalización en la música... Su libro *De la música al sonido. La aparición del sonido en la música de los siglos XX-XXI* (2013, traducida al inglés en 2020, traducción al español en curso) proporcionó una síntesis de una cuestión importante. Su investigación actual se centra en la ecología de la música y el sonido. Acaba de publicar *Explorando las ecologías de la música y el sonido. El mundo vivo, lo mental y lo social en la música, el arte sonoro y los artivismos actuales* (2023, publicación francesa de próxima publicación) que aborda el tema. Su último proyecto se centra en la música, el arte y el decrecimiento.

de nuestros guardianes, pudimos cantar [...] un canto religioso en el que se invitaba a la virgen María a que nos acompañara a caminar. Los compañeros creyentes, seguramente le habrán dado el sentido religioso que tenía. Otros más agnósticos o incluso ateos confesos, muy probablemente se imaginaron a otra María caminando a su lado. De lo que sí podemos estar seguros es que para todos fue una experiencia imborrable. [...] Fue otro pequeño gran combate ganado al enemigo... (*ibid.*: 146-147).

Dos años antes, en otra dictadura, también se trató de canciones religiosas que daban poder a la resistencia. Estamos en el campo de Chacabuco, en enero–febrero de 1974, en el norte de Chile, donde se hacinaron miles de presos poco después del golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973 (ver **imagen 1**). Ángel Parra, el hijo de Violeta Parra, está detenido allí. Formó el grupo que tomó el nombre de Los de Chacabucos. Uno de los miembros del grupo, Luis Cifuentes Seves, explica que el grupo se formó en respuesta a una petición del capellán del campo, quien pidió «ayuda para la misa que él oficiaba tanto para los prisioneros como para los soldados».^[1] El grupo cantó piezas del repertorio— incluyendo la famosa *Misa Criolla* de Ariel Ramírez — así como piezas compuestas para la ocasión por Ángel Parra. Una grabación clandestina del grupo, que llegó al extranjero, fue editada como disco por un sello militante francés a mediados de los años 70. En el sitio web de *Cantos cautivos*, podemos escuchar un extracto de esta grabación con una composición de Ángel Parra,^[2] *La Pasión según San Juan*, acompañada de una foto del grupo (**imagen 2**). Esta grabación es muy conmovedora porque se escuchan otras músicas y letras de fondo, probablemente porque la cinta utilizada ya había sido usada varias veces.

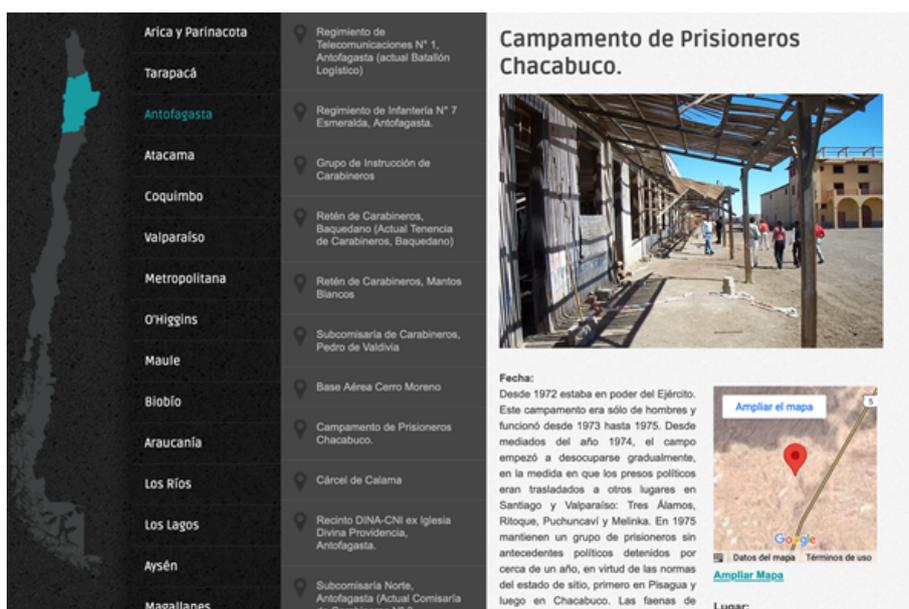


IMAGEN 1.
Chacabuco de Prisioneros Chacabuco (Chile).



IMAGEN 2.

Los de Chacabuco, grupo musical chileno formado en el campamento de Chacabuco, 1974.^[3]

Fuente: L'Europeo.

Y aquí tenemos otro ejemplo, esta vez tomado de las artes visuales. Estamos en Grecia, poco después del golpe de Estado de los Coroneles del 21 de abril de 1967. Tras pasar por el campo de concentración de la isla de Gyros, los presos políticos acaban en el campo de Partheni (**imagen 3**), en la isla de Leros, una isla del Dodecaneso, que ahora es una isla turística. Este campo quedará no solo en la historia de Grecia, sino también en la historia del arte, porque los internos (Kyriakos Tsakiris, Antonis Karagiannis y Takis Tzaneteas) decoraron la iglesia de Agia Kioura (Matrone) con representaciones religiosas muy originales (**imagen 4**) —¡a veces descritas como el único ejemplo religioso de *arte pop!*—, transformando, por ejemplo, la Última Cena en una comida de presos. Se destaca que este trabajo permitió a los prisioneros salir del campo y comunicarse con el mundo exterior, no solo a los tres pintores, sino también a todos los que trabajaban en la obra.



IMAGEN 3.
Edificio del campo de Lakki (Leros, Grecia).



IMAGEN 4.
Pinturas de los internos en la iglesia de Agia Kioura (Matrone) en Partheni (Leros).

A continuación, me gustaría proponer algunas ideas sobre el papel de la música y el sonido en las condiciones de detención política, utilizando el ejemplo de la dictadura chilena de Pinochet y la dictadura griega de los Coroneles. La conjunción histórica de las dos dictaduras, la de los Coroneles griegos (1967–1974) y la de Pinochet (1973–1990), es llamativa, a pesar del desfase temporal —como sin duda es el caso de numerosos países, entre ellos Argentina, que sufrieron dictaduras apoyadas o patrocinadas por la Agencia Nacional de Inteligencia (CIA) durante la Guerra Fría—. En el caso de Grecia, también tomaría algunas pruebas de la guerra civil (1946–1949) y de los años 50, durante la victoria de la derecha dura y de los Estados Unidos. Por último, haré algunas referencias al nazismo, sobre el que actualmente hay varios trabajos sobre música y sonido. Es importante señalar que no he realizado ningún trabajo de campo original. Para Grecia, estoy en deuda con las publicaciones de la musicóloga Anna Papaeti, así como con las

numerosas publicaciones de ex detenidos. En el caso de Chile, estoy en deuda con el trabajo de la musicóloga Katia Chornik, quien, entre otras cosas, creó el sitio web *Cantos Cautivos* en colaboración con el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Santiago. Por mi parte, hice una especie de síntesis y reflexión musicológica con motivo del 50 aniversario del golpe de Estado de los Coroneles (2017) (Solomos, 2018), reflexión que continuó, como es el caso de hoy, en cuanto tengo un poco de tiempo (Solomos, 2023, capítulo 8). Esta obra acompaña un trabajo personal que estoy realizando sobre mi historia familiar y sobre mi historia personal: celebré mi 5º cumpleaños, en mayo de 1967, en el campo de concentración de la isla de Gyáros: tengo pues el incómodo privilegio de haber sido el único niño detenido durante la dictadura de los Coroneles —según una versión más heroica—, ¡fui el preso político más joven!

2. ODIAR LA MÚSICA

2.1. Coerción

Abordemos en primer lugar los usos *nefastos* de la música y el sonido, que pretenden desubjetivar a los presos. En primer lugar, el uso de la música con fines coercitivos.

Este fue el caso en el uso de altavoces a volumen fuerte en los campos de concentración. Es probable que los nazis, aprovechando el desarrollo de la tecnología alemana, fueran los primeros maestros en este campo.^[4] Guido Fackler explica que en Dachau se instaló un sistema de altavoces ya en el verano de 1933, y cita el testimonio de Walter Hornung, un antiguo prisionero:

Cuando los primeros sonidos salieron de los altavoces, supimos que el pequeño tiempo de descanso y silencio que la noche suele traer consigo había terminado. Después de unos cuantos crujidos, la bestia empezó a tocar marchas [...] El número de grabaciones reproducidas era pequeño pero la música tenía un poder penetrante. Como si saliera de los muros del Valhalla, un bardo teutón gritó «En tus brazos», con una voz que parecía la de un animal salvaje. Y continuó: «¡Alemania, despierta de tu mal sueño!» [...] (Fackler, sin fecha)

Esta práctica es también omnipresente en las dictaduras de la CIA, con fines de propaganda y adoctrinamiento. Alberto Marquandt, antiguo preso de Coronda, me contó^[5] que un día se colocaron altavoces que emitían música y discursos en la prisión, pero que acabaron retirándolos porque ¡los guardias se quejaron! Bajo la dictadura griega, en el campo de la isla de Gyáros, los militares emiten durante horas discursos nacionalistas y anticomunistas, mezclados con canciones patrióticas y música *demótica* (música rural tradicional), que se supone simbolizan la nación griega, porque los comunistas allí encerrados son considerados traidores a la nación. Una detenida recuerda:

La música... Empezó por la mañana para despertarnos y continuó... No paró. También se escuchaban consignas. Una canción podría ser interrumpida por «Este país se salvará gracias a los patriotas que han sido enviados por Dios» y así sucesivamente. (Papaeti, 2013:37)

Otra forma de coerción es la práctica del canto forzado. Esta forma de coerción es muy antigua y probablemente tiene un origen militar (Grant, 2014). El canto forzado degrada la identidad cultural de las personas y puede conducir a formas de desubjetivación. En los campos nazis, se obligaba a los prisioneros a participar en cantos colectivos durante el pase de lista de la mañana o de la noche, a cantar mientras caminaban o iban al trabajo. El canto forzado también se utilizó ampliamente en los campos de la dictadura de Pinochet. Si bien esta forma de música obliga a la sumisión, también puede invitar a la resistencia; por ejemplo, un ex detenido chileno relata cómo les obligaron a cantar el himno nacional: «Cuando terminaron el himno, los detenidos fueron obligados a gritar «¡Viva Chile!» [...] Pero una vez, un grupo de presos sabotó la orden, transformando el grito en «¡Viva China!» (Chornik, 2013:55).

2.2. La música como música

Una de las formas más terribles de coerción musical es lo que los historiadores llaman «música a pedido» [NdT: *musique sur commande*]. Durante la Guerra Civil griega, en el campo de concentración y «reeducación» de la isla de Makronissos, se dice que los militares impusieron un conjunto instrumental (formado por violín, clarinete y laúd) «para acompañar a los reclusos que eran obligados a llevar piedras mientras caminaban delante de ellos. En una carta enviada a *Rizospastis* [el periódico clandestino del Partido Comunista] el 25 de junio de 1947, los soldados del Segundo Regimiento escriben que las Autoridades introdujeron este conjunto al ver que no podían «romperlos» con otros medios, observando la dinámica negativa de la música» (Papaeti, 2018).

La «música a pedido» es bien conocida entre los historiadores de los campos nazis. Existe una continuidad histórica, a veces con métodos similares —Makronissos fue comparado a menudo con Dachau—, aunque, por supuesto, los peores campos de concentración griegos o chilenos nunca alcanzaron el grado de violencia de los campos de concentración nazis. La música «a pedido» era muy común en esos campos. Una de las especificidades de los nazis era su amor por la música: a Josef Goebbels le gustaba declarar que los alemanes son el primer pueblo musical de la tierra y muchos oficiales de las *Schutzstaffel* o «escuadras de protección» (SS) eran sin duda grandes amantes de la música. Si añadimos que en los campos había muchos músicos judíos y gitanos —otros pueblos musicales...— comprenderemos que había conjuntos musicales e incluso, a veces, orquestas, que se creaban por orden de los nazis. Su papel era múltiple: acompañar a los *Arbeitskommandos* (comandos de trabajo), pero también entretener a las SS, participar en las ejecuciones públicas o en las ceremonias oficiales...^[6] Esto otorgaba a los músicos un estatus privilegiado (mejores comidas, ausencia de trabajos forzados, a veces incluso duchas más frecuentes) que, en consecuencia, otorgaba más posibilidades de sobrevivir. De ahí el título del libro de Pascal Quignard (1996), *La haine de la musique...*^[7]

Para entender esta expresión brutal, hay que pensar que la música a pedido ejerce la coerción musical *en tanto música*, es decir, como música en el sentido clásico del término, como un mundo sonoro organizado, un mundo de armonía, melodía o ritmo que desprende una fuerza extraordinaria que, aquí, se utiliza negativamente. Escuchemos el famoso testimonio de Primo Levi sobre la música de los *Arbeitskommandos*, que describe el «efecto» de la música interpretada en estas circunstancias, un efecto que puede motivar incluso el odio a la música. Paralelamente, aquí hay un dibujo de un prisionero que muestra a estos comandos y a los músicos (**imagen 5**):

A la hora de repartir el pan, se oye a lo lejos, en la madrugada oscura, la banda de música que empieza a tocar: son nuestros compañeros que salen a trabajar a paso militar. Desde el K.B. [hospital] no se oye muy bien la música: sobre el fondo del bombo y los platillos que producen un martilleo continuo y monótono, las frases musicales destacan a intervalos, según el viento. [...] Cuando estalla esta música, sabemos que nuestros compañeros, fuera, en la niebla, se mueven como autómatas: sus almas están muertas y es la música la que les empuja hacia delante como el viento empuja las hojas secas, y ocupa el lugar de su voluntad. (Levi, y Segre, 1976)



IMAGEN 5.
Mieczysław Kościelniak, Regreso del trabajo.

2.3. Energía acústica

Un ex recluso de un campo de concentración uruguayo en los años 70 enumera en un informe de Amnistía Internacional las torturas que sufrió, entre ellas: «Tortura psicológica. Música muy fuerte» (Grant, 2014:4). Este uso de la música y el sonido para torturar probablemente no sea exclusivo de las dictaduras respaldadas por la CIA y sus extensiones. Pero sí es cierto que la CIA lo ha propagado e incluso teorizado. Se dio a conocer cuando el mundo entero descubrió que los soldados estadounidenses, en su «guerra contra el terrorismo» lanzada por la administración Bush tras los atentados de septiembre de 2001, torturaban a sus detenidos en la prisión de Abu Ghraib, al oeste de Bagdad. Las fotos filtradas mostraban a detenidos iraquíes siendo torturados y humillados, y se informó de que se utilizaba música rock durante las sesiones de interrogatorio «mejoradas» o «duras» (Cusick, 2008). La musicóloga estadounidense Susan Cusick, especialista en música barroca y en géneros musicales, ha retomado esta cuestión, que se ha convertido en un tema musicológico, sin perder su carga política (*Idem*).

La CIA teorizó las prácticas de tortura en el manual *KUBARK Counterintelligence Interrogation*, redactado en 1963 y desclasificado en 1997 (imagen 6). El manual, que describe el arte del interrogatorio, se basa en el trabajo de los psicólogos sobre el tratamiento de los soldados estadounidenses detenidos en Corea del Norte o en experimentos de laboratorio.^[8] Menciona dos tipos de interrogatorio: «no coercitivo»^[9] y «coercitivo». Las técnicas de este último —técnicas de tortura o, si se prefiere, interrogatorio «forzoso»— se introducen por la idea de que «los procedimientos coercitivos están diseñados para [...] hacer que una fuerza externa superior se oponga a la resistencia del sujeto» (Kubark, 1963).

IX.	THE COERCIVE COUNTERINTELLIGENCE INTERROGATION OF RESISTANT SOURCES	82-104
A.	Restrictions	82
B.	The Theory of Coercion	82-85
C.	Arrest	85-86
D.	Detention	86-87
E.	Deprivation of Sensory Stimuli	87-90
F.	Threats and Fear	90-92
G.	Debility	92-93
H.	Pain	93-95
I.	Heightened Suggestibility and Hypnosis	95-98
J.	Narcosis	98-100
K.	The Detection of Malingering	101-102
L.	Conclusion	103-104
X.	INTERROGATOR'S CHECK LIST	105-109
XI.	DESCRIPTIVE BIBLIOGRAPHY	110-122
XII.	INDEX	123-128

ii

~~SECRET~~

IMAGEN 6.

KUBARK Counterintelligence Interrogation, p. 2: Índice con
«*The coercive Counterintelligence Interrogation of Resistant Sources*».

Se sabe que las técnicas de privación sensorial (y social) se utilizaron ampliamente con los miembros de la RAF (Rote Armee Fraktion) en la Alemania de los años 70, que fueron encerrados en celdas blancas casi insonorizadas. Los resultados de estas técnicas pueden adivinarse en algunas de las cartas de Ulrike Meinhof.^[10] Los agentes de la CIA y sus seguidores —en Vietnam, Grecia, Chile, Uruguay, Argentina... luego en Irak o Guantánamo tras el estallido de la «guerra contra el terrorismo»— utilizarán lo contrario, es decir, *el ensañamiento sensorial*, aunque Kubark no mencione esta técnica, que también parece muy eficaz para acabar con la capacidad de resistencia del ser humano. En su artículo, Cusick describe cómo el prisionero, tras permanecer en estado de privación sensorial durante mucho tiempo, es arrojado a un contenedor, con temperaturas muy altas, una luz estroboscópica y música muy alta (2008). En un libro publicado como arrepentimiento, un antiguo interrogador del ejército estadounidense, activo en Mosul en la década de 2000, se refiere a una sala de interrogatorios llamada «discoteca».^[11]

«La discoteca» era también el apodo de una sala de tortura en Santiago, en el Chile de Pinochet (Chornik, 2018:51). En Grecia de los Coroneles, Anna Papaeti, que realizó entrevistas con antiguos presos, menciona el caso de la canción «Tarzán» (compuesta por Yannis Markopoulos y publicada en 1972) con una letra surrealista que debe entenderse como un desafío a la dictadura, pero que fue aprovechada por los torturadores (2013:75). Periclis Korovessis, que publicó el primer testimonio sobre las torturas en Francia dos años después del golpe de Estado de los coroneles, evoca «un sonido agudo y desgarrador que aumenta sin cesar

[...]» (Korovessis, 1969) durante los «interrogatorios» en la «terrace» de la calle Bouboulinas, sede de la Seguridad General (imagen 7). Es posible que este sonido tan fuerte se utilizara para tapar el sonido de los torturados, ya que la sede de la Seguridad General estaba en el centro de Atenas. Pero los gritos de los torturados también podían utilizarse para destruir a sus compañeros. Unos años antes, en 1951, el testimonio de Nikos Solomos, un joven arquitecto detenido durante la guerra civil griega —que resulta ser mi padre— se refiere a las condiciones acústicas de otro edificio de la Seguridad General:

Durante más de cinco meses, encerrado en un calabozo en el que apenas podía moverme, experimenté el horror del satánico sistema de celdas de aislamiento de la Seguridad General. Su estructura arquitectónica está científicamente diseñada para que todo el sistema del edificio se comporte como un perfecto conductor del calor. Así que en los meses de invierno el frío es insoportable y en los meses de verano el calor literalmente lo derrite todo. Se ha cuidado especialmente la acústica para que los gemidos y gritos de los reclusos sean indescriptiblemente aterradores y te sobrecojan por todos lados. He vivido hora tras hora el calvario de prisioneros que, tras gemidos y gritos inarticulados día y noche, se han visto abocados a la locura o al intento de suicidio. (Solomos [Nikos], 1951)



IMAGEN 7.

La «terrace» (sede de la Seguridad General bajo la dictadura, calle Bouboulinas 18, Atenas).

No multipliquemos los testimonios, pero subrayemos el hecho de que es importante que *los musicólogos* se hayan ocupado de este tema. En la música que se toca para torturar, y *a fortiori* con los gritos amplificados de los torturados, el elemento determinante no es la música como música en el sentido tradicional del término, sino el sonido fuerte, la energía acústica de la que el prisionero no puede escapar. Por tanto, se podría argumentar que no se trata de los músicos, sino de la «difusión» de su música. Sin embargo, hoy en día, la música *es* precisamente sonido (Solomos, 2013): se piensa, se compone, se escucha como sonido, se experimenta principalmente a través de altavoces, que pueden ser muy potentes; además, la tecnología es ahora consustancial a la música, ya sea en la música amplificada y electroacústica o en la música acústica, que se escucha principalmente a través de altavoces. Vivimos en una cultura en la que la música es sobre todo vibración, energía acústica: lo acústico y lo estético (o cultural) son inseparables. Por lo tanto, corresponde a los músicos y musicólogos tener en cuenta que el sonido puede herir.

3. LA MÚSICA COMO FUERZA DE SUBJETIVACIÓN

Pasemos ahora a usos *positivos* de la música, que empoderan a los detenidos. Para empezar, he aquí un extracto de una carta de Anna Teriaki-Solomou, que resulta ser mi madre, a su hija, fechada el 26 de junio de

1968, cuando estaba en el Hospital General de Atenas, a raíz de las durísimas condiciones del campo de concentración de Gyaros (*imagen 8*). Escribe: «Escríbeme cómo eres, qué lees, sobre tus amigas, si escuchas música y todo lo que quieras. Hablando de música, la menciono porque la extraño terriblemente. El simple hecho de escuchar una canción alegre cambia tu estado de ánimo inmediatamente. ¿Y qué puedo decir si es buena música?». ^[12]

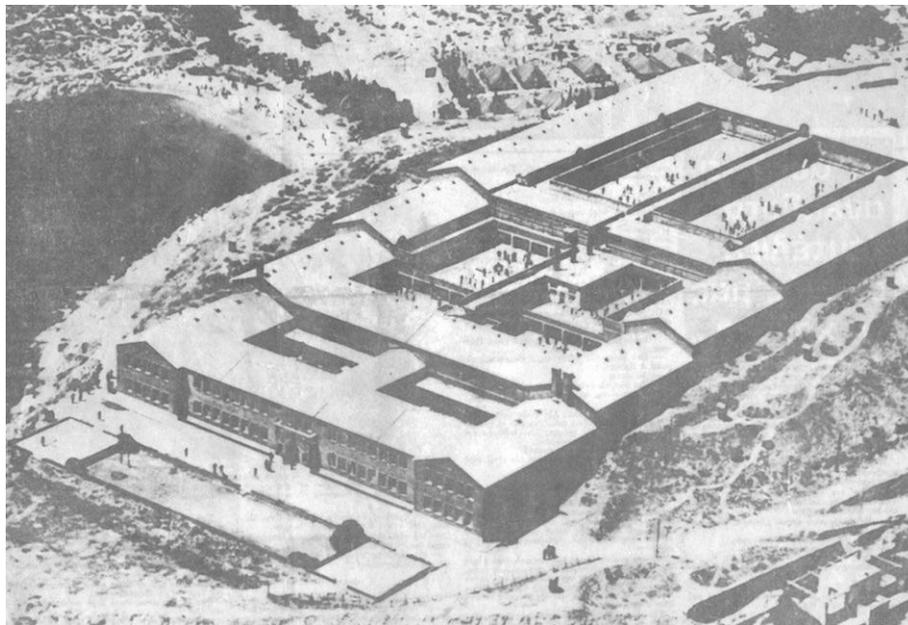


IMAGEN 8.
Campo de concentración de Gyaros.

3.1. Crear una comunidad, consolar...

En las duras sesiones de interrogatorio, el objetivo es «hacer que una fuerza externa superior se imponga a la resistencia del sujeto», dice el Kubark. La música como energía acústica se presta a ello, como hemos visto. Pero también es el caso de la música como música, en el sentido tradicional de la palabra, cuando obliga a los prisioneros a «encenderse como autómatas» (Levi y Segre, 1976) en los campos nazis. Utilizado negativamente, el poder de la música como energía mental o acústica conduce a la desobjetivación, a la despersonalización, tiende a romper todo lo que hace que un ser humano esté estructurado y sea capaz de tomar decisiones razonadas. Sin embargo, el mismo poder puede tener el efecto contrario. Puede convertirse en una fuerza de subjetivación, puede ayudar al individuo que ha padecido grandes sufrimientos físicos o psíquicos a reconstituirse y a resistir, puede tener un efecto de resiliencia, puede ayudarle a restablecer la unidad de su ser; crea una comunidad allí donde la detención pretende aislar, consuela, da valor...

Sentirse menos solo, permite resistir, afirman varios testimonios de detenidos de las dictaduras. En el caso del Chile de Pinochet, el sitio web de *Cantos Cautivos* sugiere que «la música ayudaba a los presos a mantener un sentido de la normalidad, era un medio para preservar la dignidad y esperanza, distraerse y comunicarse con otros reclusos y el mundo exterior». ^[13] El sitio web recoge testimonios (espontáneos o solicitados) de antiguos presos, cada uno de ellos organizado en torno a un extracto musical. El testimonio de Rosalía Martínez —joven militante del MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionaria) de la época, que luego se ha convertido en antropóloga musical y ha dado clases en mi universidad— es uno de los más completos y muestra, entre otras cosas, cómo el canto crea comunidad:

[En 1974] tuve la suerte de que me tocara estar en una pieza bien «cantora». [...] Se trataba de pequeñas piezas, muy chiquititas, de unos nueve metros cuadrados, en las que en cada una había dos camarotes de dos camas y en las que pasábamos las veinticuatro horas del día encerradas. Aunque allí [en el campamento de Cuatro Álamos], contrariamente a los que sucedía en la DINA [la policía política de la dictadura], se nos daba comida y en general no se nos interrogaba, lo más difícil de este lugar era el hecho de que llegábamos ahí provenientes de las casas de tortura, generalmente en muy mal estado físico, y quedábamos ahí, por largos períodos, a veces meses, a disposición de la DINA que nos sacaba nuevamente para interrogarnos, durante horas, días o semanas. En las piezas de Cuatro Álamos era el primer lugar donde se compartía la vivencia de la tortura y esto servía para poder enfrentar la situación que estábamos viviendo. [...]

En la pieza número 3, éramos generalmente once o doce personas, y pasábamos el día sentadas de a dos o tres sobre cada cama de los camarotes. Una parte fuerte de nuestro intercambio era el canto, que no podía ser muy fuerte ya que podía desatar la ira de los guardias y los castigos subsecuentes. Así, cantábamos casi susurrando. Las canciones hacían parte de una cultura musical de izquierda, canción social y política, los infaltables boleros y otras canciones mexicanas que cantaba con su voz grave y profunda Amalia. En la inmovilidad y la tensión de las horas, el canto nos permitía estar vivas e incluso reírnos y hacer bromas. Era como un espacio de resistencia, un espacio colectivo y nuestro al que ellos, los portadores de la muerte, no podían entrar.^[14]

Otra importante función de la música puede movilizarse en situaciones de extrema violencia: *el consuelo*. Sabemos que la música tiene un extraordinario poder de consuelo, puede traer sosiego y alivio, alivianar las penas, ayudar en la labor del duelo. Esta es una de las principales virtudes de la música religiosa, a la que a menudo recurren también los no creyentes. Muchos testimonios de las dictaduras confirman esta función de la música. Katia Chornik recuerda el testimonio de Luis Cifuentes Seves, detenido en el estadio nacional de Santiago durante los primeros días del golpe de Estado de Pinochet, quien, cuando podía, se consolaba escuchando *Morning Has Broken* cantada por Cat Stevens en una radio de bolsillo (que los militares no habían encontrado), una canción que sonaba a menudo en esa época. «Cuando la existencia era tan incierta, la referencia de la canción al paso del tiempo y sus armonías sencillas y uniformes podían probablemente proporcionar esperanza y una sensación de continuidad», escribe Katia Chornik (2018:165).

3.2. Prácticas artísticas «libres» y creación

Pasemos ahora a las prácticas artísticas «libres», por oposición a la «música a pedido». En situaciones de detención, es importante distinguir entre la música «a pedido» o impuesta y la música que los detenidos practican o escuchan libremente por sí mismos. El «odio» del que se ha hablado está relacionado con el primero, siendo ejemplos típicos la música para acompañar la salida o el regreso de *los Arbeitskommandos*, las canciones nacionalistas que se tocan afinadas durante horas en Makronissos o Gyaros, o el canto forzado. Es en el segundo caso —prácticas que aquí llamaremos «libres» por defecto, resultantes de la iniciativa de los presos— donde la música puede desempeñar un papel positivo. Estas actividades musicales también existían en la vida de los campos nazis. A veces eran tolerados por las SS, a veces eran clandestinas. El canto, por supuesto, desempeñaba un papel importante, pero también podían utilizarse instrumentos. Este ámbito musical abarcaba desde el canto espontáneo hasta prácticas más organizadas, como las *performances* en los campamentos (*Lagerveranstaltungen*), que tenían lugar especialmente en los campamentos más antiguos (Fackler, Sin fecha). Además, dentro de los campos nazis han sobrevivido numerosas creaciones, desde la canción *Die Moorsoldaten* hasta las obras compuestas en Terezín.

Para los campamentos bajo Pinochet, escuchamos antes la histórica grabación del grupo Los de Chacabucos con música religiosa compuesta por Ángel Parra.

En lo que respecta a Grecia, el hecho de que el arte, la cultura y la educación desempeñaran un papel importante durante las situaciones de detención de la represión contra los izquierdistas durante la Guerra Civil y el Golpe de los Coroneles está bien documentado por los testimonios de antiguos detenidos. Pero nos quedan pocos rastros. Para el periodo de la dictadura se citan sobre todo las canciones de Mikis Theodorakis, algunas de las cuales fueron compuestas en la cárcel (entre ellas en la *Sécurité générale*, ubicada en calle

Bouboulinas) y que desempeñaron un papel importante en las protestas internacionales contra el régimen de los Coroneles.

Me gustaría citar aquí un documento que aún no se ha publicado. Son las *16 canciones del exilio*, compuestas y grabadas durante la detención en la dictadura de los Coroneles. Esta grabación aún no se ha publicado en disco y, si a veces se menciona, es porque parece que pasa de mano en mano, ¡casi en secreto! Estas canciones fueron compuestas y cantadas entre 1967 y 1971 en la isla de Leros, donde los detenidos de Gyros habían sido transportados a los campos de Lakki y Partheni, ya mencionados. En estos campos se utilizaban varios instrumentos musicales: guitarras, baglamas, mandolinas, acordeón... Las letras de las *16 canciones del exilio* fueron escritas principalmente por Nikos Damigos. La mayor parte de su música fue compuesta por Christos Louretzis, un músico profesional, que había iniciado una carrera musical, pero que «se apartó de la escena musical de la época», como se dice, debido a que pasó mucho tiempo en prisión, en el exilio en los campos. Musicalmente, estas canciones son en su mayoría del estilo del *rebetiko* ligero, la música que se originó entre los griegos de Asia Menor, que fue probablemente el idioma musical de Louretzis. Las letras hablan de la vida cotidiana, de las condiciones de la cárcel, de las esperanzas y expectativas..., a veces con humor. En la canción «*Σφύριξε*» (made in USA *σφυρίχτρες*) que se puede traducir como «Él ha silbado (silbidos *made in USA*)», la letra hace referencia al hecho de que, tras muchas negociaciones, se había concedido a los presos el derecho a pasar una hora corta al día en el mar:

(Estribillo) Silbó / con un silbato *made in USA*^[15] / el guardia me dijo que llegaba tarde.

(Verso) Corro para entrar en la alambrada / aunque la ola juega y ríe / a diez metros de mí / la orden viene de la Junta.

(Estribillo)

(Verso) Me voy para no ponerme moreno / y enfermar de tanto sol / el cielo azul / para meterme en la alambrada.

(Estribillo)

(Verso) Oh la la, qué falta de compasión / Sr. Warden mi línea / se enredó y perdí / mi único pez.

(Estribillo) Silbó / al guardia de inmediato / y me dijo en tono malicioso:

(Verso) Hace una hora que te saqué / vas a alborotar la playa / estás conspirando con los peces / estás hablando con ellos.

La grabación se realizó en una especie de cabaña hecha por Kyriakos Ypsilantis (Ypsilantis, 2009:78), el recluso que recientemente me dio estas grabaciones. «Éramos cuatro. Louretzis y Damigos, que tocaron y cantaron. Otro que prologó las canciones [dando el título y los nombres de los autores]; era el confidente de Charilaos [Florakis, un alto funcionario del Partido Comunista que se convertiría en su secretario general] y era el que tenía la grabadora, sabía cómo usarla y sabía cómo ocultarla si era necesario. Y también estaba yo, que vigilaba» (*Idem.*). En esta grabación clandestina, ocurre algo extraño. La canción comienza normalmente, después de indicar el título y los autores. Se escucha la introducción instrumental y luego el estribillo. El primer verso comienza, pero se detiene abruptamente en la mitad. Se oye un breve *clic* de la grabadora, luego voces, pasos y alguien diciendo «se acabó». A esto le siguen varios *clics*. Luego volvemos a escuchar la canción, en *fade in*, su introducción instrumental, pero seguida de la segunda estrofa. ¿Qué ha pasado? Kyriakos Ypsilantis da la explicación:

Las interrupciones en una o dos canciones se deben a que, en el momento de la grabación, el guardia pasó muy cerca de la cabaña donde se desarrollaba la «trama», y entonces los artistas siguieron cantando, mientras la grabadora dejó de funcionar y desapareció hasta que pasó el peligro. (Ypsilantis, 2009:78)

4. PARA CONCLUIR

Sería difícil concluir, después de las cosas serias que les he mencionado, incluso si terminamos con un poco de humor... Pero el tiempo hace su trabajo. Kyriakos Ypsilantis sigue vivo porque él también fue uno de los presos políticos más jóvenes —probablemente menor de edad, pero la mayoría de edad en aquella época era de 21 años: debía de tener 18— y espero que consigamos liberar las *16 canciones del exilio* con su testimonio. En el caso de la prisión de Coronda, que nos ha tenido un poco ocupados para el artículo «Habitar el humedal

con/a través del sonido...», son los pocos testimonios del libro que podemos completar con los testimonios de los supervivientes, que no son tan antiguos como para la dictadura griega. En el marco de nuestro proyecto *Los usos del sonido. Enfoques creativos, teóricos y tecnológicos del field recording*, visitamos en noviembre 2022 la prisión con algunos de ellos, a los que queremos dar las gracias, y, tras los testimonios, intentamos grabar los sonidos de la prisión que podrían haber experimentado. El proyecto de *grabación de campo*, de ecología sonora y, finalmente, de escucha —como muy bien ha demostrado Roberto Barbanti—^[16] que estamos llevando a cabo, puede mostrar la importancia del sonido en general, más aún en condiciones tan difíciles.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BIRDSALL, Carolyn (2012). *Nazi Soundscapes. Sound, Technology and Urban Space in Germany (1933.1945)*, Amsterdam, Amsterdam University Press,
- CHORNIK, Katia (2013). Music and Torture in Chilean Detention Centers: Conversations With an Ex-Agent of Pinochet's Secret Police. *The World of Music* (new series) vol. 2 n°1.
- CHORNIK, Katia (2018). Memories of Music in Political Detention in Chile Under Pinochet, in *Journal of Latin American Cultural Studies*. Vol. 27 n°2, p. 157–173.
- CUSICK, Suzanne G. (2008). You are in a place that is out of the world...: Music in the Detention Camps of the «Global War on Terror». *Journal of the Society for American Music*, vol. 2, no 1, p. 1–26.
- EL PERISCOPIO (colectivo) (2020). *Del otro lado de la mirilla, Olvidos y Memorias de ex Presos Políticos de Coronda 1974.1979*. Santa Fe: Ediciones El Periscopio.
- FACKLER, Guido (Sin fecha) Torture sonore à Dachau. in *Musique et Shoah*, <https://holocaustmusic.ort.org/fr/places/camps/music-early-camps/dachau/sonic-torture-dachau/>.
- FACKLER, Guido (2007). Music in Concentration Camps 1933–1945. *Music and Politics* vol. 1 n°1,
- GRANT, Morag Josephine (2014). Pathways to music torture. Transposition. *Musique et Sciences Sociales*, no 4.
- KOROVESSIS, Périclès (1969). *La Filière: témoignage sur les tortures en Grèce*. Paris: Le Seuil.
- KUBARK, Counterintelligence Interrogation (1963). En línea. <https://nsarchive2.gwu.edu/NSAEBB/NSAEBB122/CIA%20Kubark%201-60.pdf>
- LAGOURANIS, Tony et MIKAELIAN, Allen (2007). *Fear up harsh: An army interrogator's dark journey through Iraq*. Penguin.
- LEVI, Primo y SEGRE, Cesare (1976). *Se questo è un uomo*. Turin: Einaudi.
- PAPAETI, Anna (2013). Music and «Re-education» in Greek Prison Camps: From Makronisos (1947–1955) to Giaros (1967–1968), in *Torture. Journal on Rehabilitation of Torture Victims and Prevention of Torture* vol. 33 n°2, p. 34–43.
- PAPAETI, Anna (2018): El lado oscuro de la música [Ησκοτεινή όψη της μουσικής]. Diario *Revista de los editores* [Εφημερίδα των συντακτών], 21 de enero de 2018.
- POLTI, Victoria (2022). Memorias sonoras y aurales en contextos concentracionarios a partir de experiencias de sobrevivientes de la última dictadura cívico-militar en Argentina: el caso del «Atlético», *Revista del Instituto Superior de Música* n°21. En línea.
- MEINHOF Ulrike (1977): Lettre d'une détenue du couloir de la mort. *Mutineries et autres textes d'Ulrike Meinhof. Déclarations et analyses des militants de la fraction armée rouge emprisonnées à Stammheim*. Paris: Des femmes.
- QUIGNARD, Pascal (1996). *La haine de la musique*. Paris: Gallimard.
- SOLOMOS, Makis (2013). *De la musique au son. L'émergence du son dans les musiques des XXe.XXIe siècles*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- SOLOMOS, Makis (2018). 21 avril 1967, 11septembre 1973: que peut la musique? *RevueFiligrane. Musique, esthétique, science, société* n°23. En línea.

SOLOMOS, Makis (2023). *Exploring the Ecologies of Music and Sound. Environmental, Mental and Social Ecologies in Music, Sound Art and Artivisms*. Londres: Routledge.

SOLOMOS, Nikos (1951). Φυλακισμένος στην απομόνωση κατά την δική Μπελογιάννη [Encarcelado en régimen de aislamiento durante el proceso de Belogiannis]. *Guardias de la Paz* n°9.

YPSILANTIS, Kyriakos (2009). *Τα τραγούδια της εξορίας (1967–71)* [Canciones del exilio (1967–71)]. Junta Bound: 7.840 nombres: todos los presos políticos y exiliados; juicios, prisiones y «universidades tras grilletes». Atenas: Eleftherotopia.

NOTAS

[1] Luis Cifuentes Seves, sitio web *Cantos cautivos*, <https://www.cantoscautivos.org/es/testimony.php?query=10681>.

[2] <https://www.cantoscautivos.org/es/testimony.php?query=10767>.

[3] <https://www.cantoscautivos.org/en/testimony.php?query=10768>.

[4] Sobre la importancia de la tecnología del sonido para los nazis, véase Carolyn Birdsall (*Nazi Soundscapes. Sound, Technology and Urban Space in Germany (1933-1945)*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2012), que estudia cómo utilizaron el sonido en todas sus dimensiones (canciones populares, emisiones por megafonía, radio, discursos, etc.) para controlar a la sociedad.

[5] Comunicación personal, septiembre 2022.

[6] Se trata de campos de concentración. «In the extermination camps, particularly Birkenau, the prisoner orchestras performed their most inhuman activity, an activity that caused some surviving musicians to experience feelings of guilt and depression for the rest of their lives. Some orchestras had to play directly in connection with the so-called selection process: this was supposed to deceive the newly-arriving prisoners into thinking that they did not face immediate death. [...] Moreover a few orchestra members had to play near the crematorium at the command of the SS [...] Furthermore it is not known that the killing process itself, that is the mass murder in the gas chambers, took place immediately under the sounds of music» (Fackler, 2007).

[7] «De todas las artes, la música fue la única que colaboró en el exterminio de los judíos organizado por los alemanes entre 1933 y 1945. [...] En detrimento de esta forma de arte, hay que subrayar que la música fue la única que pudo hacer frente a la organización de los campos, al hambre, a la miseria, al trabajo, al dolor, a la humillación y a la muerte.» (Quignard, 1996).

[8] En particular, el manual cita el trabajo del psiquiatra del ejército Albert D. Biderman, que editó el libro *The Manipulation of Human Behavior* (1961), y que publicó investigaciones sobre soldados estadounidenses que habían regresado de su cautiverio en Corea del Norte, donde habían confesado convincentemente crímenes que no habían cometido. En la introducción del manual se afirma: «The interrogation of a resistant source who is a staff or agent member of an Orbit intelligence or security service or of a clandestine Communist organization is one of the most exacting of professional tasks. [...] In such circumstances the interrogator needs all the help he can get. And a principle source of aid today is scientific findings» (Kubark Counterintelligence Interrogation, July 1963: 2. En línea). También puede decirse que Kubark se inspiró también (pero sin decirlo) en las prácticas de tortura del ejército francés en Argelia y en las prácticas nazis.

[9] Las técnicas reciben nombres que reflejan el particular humor del ejército estadounidense: «Nobody Loves You», «The All-Seeing Eye (or Confession is Good for the Soul)», «News From Home», «Ivan is a Dope», «Spinoza and Mortimer Snerd», «The World in Sheep's Clothing», «Alice in Wonderland» (Kubark, *op. cit.*, p. 52–81).

[10] «Sentir que te explota la cabeza [...] sentir que te comprimen la médula espinal hasta el cerebro [...] sentir que te roban las asociaciones de ideas [...] sentir que la célula se mueve [...] imposible explicar por qué tiembles, por qué te congelas [...] Imposible recordar el significado de las palabras, salvo en los términos más vagos [...] Sentir que te consumes por dentro [...] Sentir que el tiempo y el espacio se entrelazan irremediamente [...] Y entonces: la terrible euforia de oír algo—la diferencia entre el día y la noche acústica—[...] Zumbido en los oídos» (Meinhof, 1977:125–126).

[11] «Cuando oyó cerrarse las puertas y el clic del candado, su respiración se volvió agitada. La oscuridad era total. [...] Cuando Umar se puso de rodillas, colocamos la luz estroboscópica delante de su cara, cubierta por la bolsa, y el equipo de sonido a todo volumen justo al lado. La música... era música industrial con guitarras, tambores y letras gritadas o gimidas... [...] Con los altavoces, el sonido reverberaba en las paredes del contenedor, a todo volumen... Con Umar aún de rodillas, nos turnamos para gritarle nuestras preguntas al oído. [...] Al cabo de media hora, empezó a gemir. [...] Me dolía la garganta, me zumbaban los oídos y las

luces me desorientaban. [...] La música y las luces me ponían cada vez más agresivo. El prisionero, que seguía sin cooperar, me ponía cada vez más nervioso» (Cusick, 2008:25). El interrogador en cuestión, Tony Lagouranis, acababa de publicar sus memorias, que contienen esta descripción (Lagouranis y Mikaelian, 2007:116).

[12] Carta de Anna Solomou, presa política de la Junta de Coroneles, Hospital General de Atenas, 26 de junio de 1968, a su hija Manda.

[13] <https://www.cantoscautivos.org/es/index.php>

[14] Rosalía Martínez. Testimonio publicado en *Cantos cautivos*, el 8 noviembre de 2015. Disponible en <https://www.cantoscautivos.org/es/testimony.php?query=10759>

[15] Para dejar claro que Estados Unidos está detrás de la dictadura (en la canción se dice en inglés, con pronunciación griega).

[16] Cf. su texto en el mismo volumen.