Katia Chornik. *Music and Political Imprisonment in Pinochet's Chile*. Oxford University Press, 2025, 161 pp.

En el reciente libro de Katia Chornik, *Music and Political Imprisonment in Pinochet's Chile*, se examinan los múltiples roles que desempeñó la música en los centros de detención que operaron en Chile entre 1973 y 1990, destacando su uso como instrumento de tortura y control psicológico, como práctica de resistencia, como vehículo de memoria y como material de preservación archivística. En el plano conceptual, los capítulos articulan lo que la investigadora denomina *cacofonía de la memoria*, una perspectiva que apunta a la necesidad de preservar voces múltiples, contradictorias e incluso incómodas, en lugar de reducir las experiencias de la dictadura a relatos más establecidos. Esta apuesta se traduce en un libro que incorpora materiales habitualmente ausentes de la investigación académica, como episodios cómicos en espacios del terror, testimonios ambiguos, canciones sentimentales sin contenido político explícito y, en la decisión más controvertida, las memorias y opiniones de un conocido criminal condenado por violaciones de derechos humanos en Chile.

El primer capítulo, titulado "La música en la tortura y otros maltratos" ("Music Threaded into Torture and Other Mistreatment"), analiza el uso de la música en los centros de detención a partir de entrevistas con tres *sobrevivientes* (expresión utilizada por la autora para distinguirlos de las *víctimas* asesinadas): Ana María Jiménez, pianista detenida en Villa Grimaldi y Tres Álamos; Luis Cifuentes, músico y miembro temprano de lo que sería Inti-Illimani, preso en el Estadio Nacional y Chacabuco; y Ernesto Parra, guitarrista de Los de la Peña y Curacas. La elección de tres músicos es significativa por dos razones. Primero, su formación les permite describir las experiencias sonoras con mayor precisión, no solo lo que refiere al repertorio escuchado o cantado, sino a los efectos que les produjo y la relación que guardan hoy con ese aspecto específico de sus detenciones. Segundo, sus trayectorias artísticas posteriores invitan a suponer que esas experiencias no permanecieron reprimidas, sino que se fueron consolidando y resignificando en la memoria de los entrevistados a medida que pasaba el tiempo. A través de sus entrevistas, la autora examina la presencia de la música en interrogatorios y sesiones de tortura, al mismo tiempo que muestra cómo el canto constituyó también un acto de resistencia. El capítulo destaca por el análisis de canciones aparentemente inocuas (como "Gigi l'amoroso" de la cantante italo-francesa Dalida o "Un millón de amigos" del brasileño Roberto Carlos) cuyo significado se transformó en función de lo que ocurría en esos lugares, convirtiéndolas en algo cualitativamente distinto de lo que eran fuera de esos muros. Una de las conclusiones más originales y de mayor alcance del capítulo es la idea que el mundo sonoro en los campos y centros de detención no reconocía una frontera nítida entre presos y captores, sino que había zonas de solapamiento relacionadas con el gusto y el uso de letras de canciones como códigos que desafían la imagen de dos universos radicalmente incompatibles.

Licencia Creative Commons 4.0 "Reconocimiento-Sin Derivar- No Comercial" http://doi.org/10.7764/res.2026.58.12.

El capítulo plantea, no obstante, algunas cuestiones metodológicas que merecen atención. La primera concierne al uso recurrente del término "evidencia" para referirse a los testimonios de los sobrevivientes. Esta elección, con su resonancia jurídica, colisiona con el concepto de *cacofonía de la memoria* que articula el libro. Si los testimonios son por definición subjetivos, parciales y muchas veces contradictorios, como el propio libro lo ilustra, difícilmente pueden funcionar al mismo tiempo como evidencia en un sentido probatorio. Esta cuestión llega a un punto problemático en el capítulo 2, cuando la autora pareciera poner en entredicho las memorias de sobrevivientes que no recuerdan un uso particular de la música por parte de los represores en lugares como Isla Dawson, argumentando que los testimonios de los propios agentes "contradicen la creencia de los sobrevivientes" (p. 55). Dejar testimonio y aportar evidencia son gestos con objetivos diferentes, y el libro no siempre distingue con claridad entre uno y otro.

La segunda cuestión concierne a algunos mecanismos interpretativos. Al analizar la relación de los entrevistados con la música popular escuchada durante la detención, tales como boleros, cumbias o rancheras, la autora parece asumir que, dada su militancia política, los sobrevivientes habrían tenido un vínculo casi exclusivo con la Nueva Canción Chilena, de modo que su familiaridad con otros géneros resulta sorprendente o requiere explicación. Este supuesto reduce la identidad musical de los entrevistados a su filiación política y tiende a asociar la música popular de consumo masivo con el apoliticismo, reproduciendo una dicotomía que el propio libro, en otros momentos, se propone desmantelar. El caso de Ernesto Parra es particularmente ilustrativo: su relación afectiva con canciones de Gilbert O'Sullivan se interpreta principalmente como una elección pragmática o apolítica, cuando podría leerse también como expresión de una subjetividad musical que siempre fue más amplia que su identidad militante.

El segundo capítulo, titulado "Las memorias y canciones de un perpetrador condenado" ("The Memories and Songs of a Convicted Perpetrator"), es el más extenso del libro y examina la biografía, memorias y canciones creadas por Álvaro Corbalán, ex jefe de operaciones de la Central Nacional de Informaciones (CNI, la policía política de Pinochet) condenado por desapariciones y asesinatos, y al mismo tiempo compositor y guitarrista, quien sigue produciendo música desde la cárcel de Punta Peuco, en Santiago. A través de dos entrevistas realizadas en 2014, la autora reconstruye la trayectoria de Corbalán, desde su paso por la Escuela de las Américas hasta su rol como comandante del Cuartel Borgoño, donde la música de programas televisivos se usaba a alto volumen para enmascarar los gritos de los prisioneros y prisioneras, analizando además aspectos de su repertorio: baladas autobiográficas influidas por Frank Sinatra y Julio Iglesias, atravesadas por una lógica de autojustificación que la autora conecta con el espíritu de canciones como "My Way". El capítulo termina con una reflexión ética relevante. Se plantea que la música de Corbalán no tiene un valor artístico particular, pero que su trayectoria la vuelve significativamente más *densa*. A diferencia de la música de los prisioneros políticos, la de Corbalán circula con relativa facilidad, ya sea por sus grabaciones filtradas a la prensa o difundidas en canales de YouTube, llegando a audiencias que pudieran no conocer su historia. La autora concluye que esa música no debería estar públicamente disponible, posición que defiende sobre la base de que su difusión extiende el daño causado a las víctimas. Es una de las pocas ocasiones en el libro en que la autora abandona la descripción analítica para emitir un juicio normativo explícito.

El capítulo plantea dos preguntas que van más allá de las tensiones éticas ya señaladas. La primera es de orden narrativo. A diferencia del resto del libro, donde la escritura se subordina cuidadosamente a la voz de los sobrevivientes, este capítulo desplaza el centro hacia la experiencia de la propia investigadora y sus acompañantes, los musicólogos Juan Pablo González y Daniel Party. El "yo" que emerge en estas páginas contrasta con el tono del conjunto de la obra. En algunos pasajes el relato se aproxima más a un diario de campo que a un análisis, y la curiosidad de la autora por un personaje siniestro termina ocupando un espacio que en el resto del libro está reservado a quienes sufrieron la represión. Un ejemplo ilustrativo es la reflexión sobre la posibilidad de hacer música junto a Corbalán durante la segunda visita, inspirada en el concepto de *bimusicality* del etnomusicólogo Mantle Hood. La autora llega a considerar seriamente qué canciones podrían tocar juntos, evaluando "My Way" o alguna composición propia del entrevistado. El plan se abandona finalmente, aunque la razón que se aduce es significativa: "nos parecía un desafío emocional demasiado grande hacer música con un criminal condenado. Mi acompañante también temía que, si tocábamos 'My Way' con Corbalán, le terminaría disgustando la canción para siempre" (p. 61). Que la razón invocada sea emocional y no ética contrasta con la posición normativa que el propio capítulo adopta en su cierre.

La segunda pregunta es de pertinencia. Corbalán no mostró ningún interés en hablar del uso de la música en los centros de detención que comandó, sino que quiso exclusivamente hablar de sí mismo, lo que llevó a la autora a analizar las canciones que el perpetrador compuso en prisión, un material que difícilmente ilumina el fenómeno transversal del libro. Esta falta de pertinencia se agudiza al constatar que el capítulo dedicado a quien eludió sistemáticamente el objeto central de la obra presenta, paradójicamente, la imagen etnográficamente más completa del libro. El desequilibrio es difícil de justificar desde los propios términos que el libro plantea.

El tercer capítulo, titulado "Más allá de los relatos canónicos de resistencia" ("Beyond Canonic Narratives of Resistance"), explora historias no convencionales de la prisión política, en especial aquellas que no encajan en los relatos heroicos o trágicos que dominan la memoria pública acerca de la dictadura. Es el capítulo más original del libro y plantea preguntas necesarias para seguir profundizando en el estudio de la música en contextos de represión. Apoyándose en el concepto de *alegría paradojal* acuñado por el ex-preso político Jorge Montealegre Iturra, la autora examina experiencias que coexistieron con el horror sin negarlo: momentos de humor, ironía, juego y expresión colectiva que permiten comprender la prisión política en toda su complejidad.

El núcleo más extenso lo constituye la reconstrucción del concierto fallido de Julio Iglesias en la Cárcel de Valparaíso en 1975, episodio significativo no solo por lo que ocurrió sino por cómo se recuerda. Las versiones irreconciliables de los distintos recuerdos revelan las contradicciones internas del espacio carcelario, los diferentes posicionamientos entre los propios prisioneros y prisioneras, y el lugar que ocupa la música en memorias que reconstruyen un mismo episodio de maneras contrapuestas. A este núcleo se suman el análisis de festivales de canción organizados por los propios presos en el campamento Ritoque, y de formas lúdicas de resistencia como "El rey Ñaca Ñaca" del músico Sergio Vesely, canción que acompañaba una obra de marionetas cuya alegoría sobre la dictadura pasó inadvertida a los guardias. El capítulo plantea además una dimensión ética significativa: frente a la catástrofe y la desaparición, ¿qué experiencias merecen ser contadas? ¿Cómo preservar memorias alejadas

de la lógica del heroísmo sin trivializar la experiencia de la detención? La autora defiende que el archivo de la dictadura no debe restringirse a las "voces validadas" (p. 90) ni a los relatos más esperables, y que la diversidad de experiencias enriquece la comprensión de un fenómeno complejo.

Pero aquí quisiera detenerme en una cuestión que merece la pena reflexionar, relacionada con el tratamiento de las fuentes. A lo largo de los capítulos, la autora pone bajo un mismo registro materiales de naturaleza muy distinta, usando indistintamente entrevistas en profundidad realizadas por la propia investigadora, relatos escritos por exprisioneros y prisioneras en la plataforma *Cantos Cautivos*, noticias de prensa y comunicaciones por correo electrónico. Cada uno implica condiciones de producción diferentes. Una entrevista opera en la inmediatez del recuerdo motivado por una pregunta específica, a veces inesperada, en un intercambio que genera su propia dinámica. Un relato escrito en una plataforma digital es, en cambio, un proceso mediado y pausado, donde el exprisionero o prisionera escribe, borra y reescribe *desde* su recuerdo, ajustándolo a los marcos y expectativas que la propia plataforma sugiere, consciente de que su texto quedará archivado y será leído por otros. Equiparar ambos tipos de material sin tematizar esa diferencia supone asumir que el recuerdo funciona del mismo modo en todos los contextos, lo cual es metodológicamente problemático. Esta tensión se agudiza en el uso del término "testimonio" para referirse indistintamente a entrevistas, relatos en *Cantos Cautivos* y comunicaciones por correo electrónico. Que un exprisionero o prisionera escriba en un sitio web lo que recuerda cuarenta o cincuenta años después es un acto de memoria, pero no necesariamente un testimonio en el sentido que los estudios de memoria le otorgan al término. El libro tiende, en algunos pasajes, a usar "testimonio" y "evidencia" como sinónimos, cuando se trata de categorías con estatutos epistemológicos distintos. Una mayor conciencia sobre la diferente naturaleza de cada tipo de fuente, y sobre las herramientas de análisis que cada una requiere, habría fortalecido la obra.

El cuarto capítulo, titulado "Conmemoración popular y revival" ("Grassroots Commemoration and Revival"), se centra en el coro Voces de la Rebeldía, formado en Santiago en 2013 por expresos/as políticos/as, y en su antecedente directo, el coro anónimo fundado por Ana María Jiménez en el campamento Tres Álamos en 1976. La autora inscribe el trabajo del coro, por un lado, dentro de la literatura sobre *revivals*, entendidos como iniciativas que buscan recuperar una práctica percibida como amenazada o en vías de desaparición, y, por otro lado, dentro del concepto de *activismo de la memoria*. El surgimiento del coro en 2013, en el marco del cuadragésimo aniversario del golpe, respondía a una urgencia conmemorativa compartida por quienes sintieron que ese momento histórico exigía una forma de presencia pública.

Uno de los aportes más interesantes del capítulo es la reflexión sobre el repertorio y su resignificación. Canciones escritas años antes del golpe adquirieron nuevos sentidos en el contexto de la prisión, no por una elección ideológica deliberada sino por el simple hecho de ser cantadas colectivamente en condiciones de encierro. Como señala la propia autora, "la selección del repertorio era menos importante que el acto de cantar juntos en esa situación" (p. 103). Lo que convertía las canciones en patrimonio sonoro compartido entre los exprisioneros y prisioneras no era su contenido político original, sino el contexto en que fueron cantadas. Desde 2013, sin embargo, el repertorio se ha ido ajustando progresivamente a una memoria musical más consolidada, centrada en la Nueva Canción Chilena y latinoamericana. El capítulo examina también las tensiones internas del coro, las dificultades de reclutamiento, los conflictos entre miembros, y la incorporación de personas más jóvenes que no vivieron

el encarcelamiento pero que encarnan, a través de su participación, lo que se denomina *posmemoria*. Esta dimensión intergeneracional convierte al coro en un espacio de transmisión de la memoria, así como de presencia política en el presente. Cabe notar que este es el único capítulo del libro en que la militancia política concreta de los protagonistas aparece claramente descrita, con referencias explícitas al MIR. En otros pasajes del libro, la filiación política de los sobrevivientes tiende a permanecer en un segundo plano, reflejando de manera no tematizada una tensión presente en la construcción estatal de la memoria, donde la condición política de quienes sufrieron la represión muchas veces queda subordinada.

El quinto y último capítulo, titulado "Archivando memorias: el proyecto digital *Cantos Cautivos*" ("Archiving Memories: The *Cantos Cautivos* Digital Project"), describe la plataforma de archivo fundada por la autora en 2015 que reúne 168 relatos sobre experiencias musicales en 41 centros de detención de las 16 regiones de Chile. La autora la caracteriza como *activismo archivístico*, una iniciativa que combina preservación patrimonial con denuncia de las violaciones a los derechos humanos. El proyecto nació ante la urgencia de recopilar los recuerdos de sobrevivientes cuyo número disminuía con rapidez, y su primera versión, lanzada en enero de 2015, fue desarrollada en colaboración con el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Chile. El archivo resultante es extraordinariamente rico y variado, reuniendo repertorios asociados a diecinueve países y cinco siglos (desde el Renacimiento hasta el pop de los años ochenta), confirmando la tesis central del libro sobre la diversidad y heterogeneidad del universo sonoro de la detención política. El capítulo cierra con el relato de una hija de desaparecido que escuchó por primera vez, en la plataforma, una grabación de la voz de su padre, escena que condensa uno de los argumentos más persistentes del libro: el archivo sonoro puede cumplir una función reparadora que las instituciones del Estado no han sabido o querido proveer.

Cabe mencionar, sin embargo, que la exclusión que hizo el equipo del sitio sobre los aportes de exagentes del régimen, justificada por la protección de los sobrevivientes, contrasta de manera llamativa con la opción adoptada en el capítulo 2, donde la voz de un perpetrador ocupa un espacio destacado. La tensión entre ambas elecciones no se discute explícitamente, y su yuxtaposición deja abierta una pregunta que el libro no responde: ¿bajo qué criterios se decide cuándo la voz del perpetrador enriquece el archivo y cuándo lo contamina? Esta pregunta adquiere mayor peso si se considera que la investigadora es simultáneamente creadora de *Cantos Cautivos* y su principal usuaria académica. Esta circularidad merecía una discusión más sistemática, especialmente en un capítulo que resulta descriptivo.

Haciendo una evaluación general de los aportes de *Music and Political Imprisonment in Pinochet's Chile*, se destaca ante todo la amplitud y originalidad del archivo puesto en valor. Frente a una bibliografía que ha privilegiado el análisis de las culturas musicales de resistencia, la Nueva Canción, el Canto Nuevo, la canción comprometida en el exilio, Katia Chornik desplaza la mirada hacia el interior de los propios centros de detención y tortura, un espacio que la musicología chilena había prácticamente ignorado. El resultado es un libro que ensancha considerablemente el campo de investigación, aportando luces no solo sobre qué música se hizo o se escuchó bajo la dictadura, sino sobre cómo esa música funcionó en situaciones límite, qué significados adquirió en contextos de extrema coerción, y cómo esos significados se transformaron con el tiempo y la distancia. La combinación de etnografía, análisis musical y reflexión archivística es uno de los rasgos más logrados del trabajo, y la plataforma *Cantos Cautivos* representa una contribución metodológica y patrimonial que

trasciende ampliamente el caso chileno. Las preguntas señaladas a lo largo de esta reseña no disminuyen ese valor. Son, en buena medida, el resultado de haber asumido riesgos metodológicos y éticos que la mayoría de los investigadores prefieren evitar. El libro es un trabajo pionero que abre preguntas importantes, y lo hace mediante una combinación de rigor, honestidad reflexiva y sensibilidad hacia los protagonistas de su historia.

Javier Rodríguez Aedo
Investigador asociado
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
arribaquemandoelsol@gmail.com

R