

“Hacer hablar”: operaciones de escucha en *Autor material* (2023) y *Las cruces* (2019)

“To Make Speak”: Listening Operations in *Autor material* (2023) and *Las cruces* (2019)

El presente trabajo examina una obra cinematográfica y una literaria –ambas de carácter documental–, que abordan hechos relacionados con violaciones a los derechos humanos durante la dictadura civil-militar chilena. *Las cruces* (2019), de Teresa Arredondo y Carlos Vásquez, es un film que pone en escena el expediente judicial sobre la matanza de Laja y San Rosendo, y *Autor material* (2023), de Matías Celedón, es una publicación que recompone fragmentos del archivo sonoro que uno de los integrantes del servicio de inteligencia grabó para una biblioteca para ciegos. Desde los ejes voz/archivo buscamos examinar cómo estas obras promueven un tipo particular de escucha, recogiendo la expresión “hacer hablar”, fuertemente asociada a las sesiones de tortura, con la intención de iluminar otras posibles acepciones en las que esta se propone reparar la violencia a través de la irrupción de un inconsciente aural.

Palabras clave

VOZ
ARCHIVO
LAS CRUCES
MONTAJE
AUTOR MATERIAL
DOCUMENTAL CHILENO
LITERATURA CHILENA
ORALIDAD

Fecha de recepción: 14/02/2024
Fecha de aceptación: 31/07/2024

This work examines a film and a literary work—both documentary in nature—, which address events related to human rights violations during the Chilean civil-military dictatorship. *Las cruces* (2019), by Teresa Arredondo and Carlos Vásquez, is a film that stages the judicial file on the massacre of Laja and San Rosendo, and *Autor material* (2023), by Matías Celedón, is a publication that recompases fragments of the sound file that one of the members of the intelligence service recorded for a library for the blind. From the voice/archive axes we seek to examine how these works promote a particular type of listening, collecting the expression “to make speak,” strongly associated with torture sessions, with the intention of shedding light over other possible meanings in which it is possible to repair violence through the emergence of an aural unconscious.

Keywords

VOICE
ARCHIVE
LAS CRUCES
MONTAGE
AUTOR MATERIAL
CHILEAN DOCUMENTARY
CHILEAN LITERATURE
ORALITY

Date submitted: 14/02/2024
Date accepted: 31/07/2024

El 18 de septiembre de 1973 fueron asesinadas diecinueve personas –entre ellas dos menores de edad– en la localidad de Laja, Región del Bío Bío, que habían sido detenidas de manera ilegal en los días inmediatamente posteriores al golpe civil-militar chileno (1973–1990), a partir de la colaboración y apoyo de la Compañía Manufacturera de Papeles y Cartones (CMPC). El caso, conocido como “la masacre de Laja y San Rosendo”, tuvo dos procesos judiciales: el primero comenzó en 1979 y fue cerrado en 1981 sin sentencia, y el segundo de ellos finalizó en 2020¹ con la condena de nueve miembros de la institución de policía y un civil involucrados en estas ejecuciones políticas. Un año antes, la dupla de realizadores Teresa Arredondo y Carlos Vásquez había estrenado el documental *Las cruces* (2019), que, a partir de esta historia y principalmente de los expedientes legales a los que tuvieron acceso (aun cuando en ese momento el segundo proceso se encontraba abierto), elabora una mirada y una escucha de los testimonios que dialoga permanentemente con el presente del territorio en el que tuvieron lugar. Así, el dispositivo audiovisual es simple: registro en 16mm de fragmentos del archivo judicial y de sectores vinculados a la matanza y la inhumación de los cuerpos junto al registro sonoro de pasajes del expediente correspondientes a los informes y a las declaraciones de los policías involucrados. En cada lectura, efectuada por parte de los habitantes de la zona, estos se presentan y señalan el título del informe o el nombre del declarante cuando aparece en la documentación, para proceder luego a enunciar con su propia voz el relato contenido en los legajos y papeles, mientras la cámara muestra sectores del río Bío Bío, el cementerio de Yumbel, los bosques, faenas e instalaciones de la empresa CMPC.

Tres años después de la primera querrela en el caso de Laja y San Rosendo tuvo lugar uno de los casos emblemáticos de violaciones a los derechos humanos cometidas por los aparatos de inteligencia de la dictadura de Augusto Pinochet: la muerte del líder sindical y presidente de la Agrupación Nacional de Empleados Fiscales

*** Catalina Donoso Pinto**

catalina.donosop@uchile.cl / orcid.org/0000-0001-5357-3169

Profesora asociada de la Facultad de Comunicación e Imagen (FCEI) de la Universidad de Chile. Su labor como docente e investigadora se enfoca en el campo de los estudios de la imagen, el cine documental y los diálogos entre cine, teatro y literatura. Es autora de los libros *No somos niños. Representaciones problemáticas de la infancia* y *Películas que escuchan: reconstrucción de la identidad en once filmes chilenos y argentinos*, y coautora de *El cine de Ignacio Agüero. El documental como la lectura de un espacio* y *(Des)montando fábulas. El documental político de Pedro Chaskel*.

**** Javier Osorio Fernández**

josorio@uahurtado.cl / orcid.org/0000-0001-9652-5810

Doctor en Historia por la Universidad Católica de Chile, docente del Magister en Musicología Latinoamericana de la Universidad Alberto Hurtado, y parte del equipo editorial de *Contrapulso*, revista latinoamericana de estudios en música popular. Sus publicaciones e investigaciones abordan la historia cultural de las prácticas sonoras y de escucha, incluyendo los usos culturales y políticos del archivo sonoro en la historia de Chile.

Tucapel Jiménez. Su detención y posterior homicidio en febrero de 1982 intentó encubrirse a través del asesinato del carpintero Juan Alegría, a quien se le obligó, bajo tortura, a escribir una carta suicida en la que se inculpaba como autor de estos hechos, aludiendo al robo como principal motivación. Carlos Herrera Jiménez, exagente de la Central Nacional de Inteligencia (CNI) y de la Dirección de Inteligencia Nacional del Ejército (DINE), fue indicado como autor de ambos crímenes y condenado a cadena perpetua luego de la unificación del fallo por la Corte Suprema en el año 2004. Recluido en la cárcel de Punta Peuco por su participación en el asesinato del transportista Mario Fernández López², Herrera Jiménez grabó entre 1996 y 1998 una serie de audiolibros en casete destinados a la Biblioteca Central para Ciegos de Providencia. Con esta información se encontró el escritor Matías Celedón y la transformó en un proyecto creativo que finalizó en *Autor material* (2023), obra que recoge estas grabaciones como documentos sobre los cuales reflexionar y ejercer operaciones de recomposición y resignificación. Publicado por la editorial Banda Propia, no puede definirse como un libro en un sentido conservador, sino como un “no-libro”, según propone Alia Trabucco Zerán (2023), un ejercicio de montaje que selecciona y recompone el audio de las grabaciones, intentando hacer aparecer en las voces grabadas en ese momento la confesión que el “autor material” se negaba por entonces a entregar³. Su propio autor lo piensa más bien como un “artefacto” en el que es posible reconocer el potencial vanguardista de la literatura, que entiende el texto no solo como extensión de significado, sino como un volumen en el espacio (Celedón 2023b).

El texto está constituido por tres partes: en la primera de ellas, “Identidad operativa”, la narración se construye a partir del uso del archivo judicial; y la última, “Retrato hablado”, es un ensayo acerca de la voz y su lugar en los acontecimientos vinculados con la violencia política. La parte central –“Frasas grabadas”– es una suerte de corazón de la obra y consiste en breves textos compuestos con el montaje de fragmentos de las grabaciones de Herrera Jiménez, puestas aquí para decir otra cosa, y cuyo resultado se presenta en la transcripción y en la posibilidad de escuchar la pieza de audio resultante a través de un código QR que acompaña la publicación⁴.

Tomando ambos trabajos documentales como punto de partida, nuestro interés es ponerlos en diálogo en este artículo, centrándonos principalmente en las operaciones que reelaboran el archivo y hacen aparecer una voz; que le “hacen hablar” de un modo distinto del que fue originalmente asignado. Walter Benjamin (2008) propone el concepto de “inconsciente óptico” para denominar aquello que la fotografía revela acerca de una imagen y que la visión humana no es capaz de captar. “La naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que habla al ojo; distinta sobre todo porque, gracias a ella, un espacio constituido inconscientemente sustituye al espacio constituido por la consciencia humana” (Benjamin 2008, 26). Nos gustaría tomar esta idea para trasladarla al universo sónico/sonoro, y proponer la posibilidad de un *inconsciente aural* que surgiría en las obras estudiadas desde la mediación de los aparatos de registro y de las decisiones autorales que elaboran

estos materiales. Solo con fines metodológicos, trabajaremos separadamente los ejes archivo/voz en las secciones siguientes, para luego devolverles su interrelación en el apartado final.

La presencia de la voz: operaciones de memoria

Tanto *Las cruces* como *Autor material* utilizan la voz como recurso importante dentro de su proceso creativo. En el caso del documental fílmico, las voces que escuchamos provienen de la participación voluntaria de un grupo de habitantes de la zona, convocadxs por el equipo de realización a través de sugerencias y de contactos que lxs mismxs familiares de las víctimas proporcionaron, las cuales permanecen como vestigio de la disposición de sus interpretantes para literalmente “dar voz” al expediente. Estos textos fueron en algún momento emitidos como declaraciones orales registradas a través de la escritura en el proceso judicial, por lo que la película les restituye a esos documentos la vibración oral, pero haciendo de la confesión (de los perpetradores) la materia de nuevas lecturas en las voces reales de quienes recitan, cuya vinculación con los crímenes expresa un cuerpo habitante de los mismos caminos en los que fueron masacradas y enterradas las víctimas.

La voz, señala Adriana Cavarero, no existe como una sonoridad universal en el lenguaje, sino que “siempre es la voz de alguien que vibra en sinfonía con los sonidos naturales y artificiales del mundo en que él o ella vive”⁵ (Cavarero 2005, 148). De este modo, una ontología de la unicidad, según esta autora, sería clave en las estrategias contra la devocalización de la palabra, implicando una comprensión de la voz ligada al tiempo, a las singularidades encarnadas y a la reciprocidad de sus vibraciones en el oído del otro. “El habla, en su esencia acústica, tiene en su corazón un alma rítmica. Esto significa que existe un vínculo intrínseco y sustancial entre la voz y el habla, entre la encarnación rítmica y la expresividad del decir”⁶ (180). Desde la construcción de las memorias expuestas en la película, la acústica de estas voces encarna los ritmos pausados de una búsqueda en los documentos y en el paisaje, así como una relacionalidad con el oído del otro que soslaya la ausencia y la falta de reciprocidad. La voz, en efecto, es también cuerpo, pero de un modo distinto al del resto de la materialidad humana. Mladen Dolar la describe como un “cuerpo ajeno” cuya dimensión material perturba al lenguaje en la medida que lo contiene al hablar pero al mismo tiempo lo elude al ser cuerpo (Dolar 2006, 131). Así, en el caso de *Las cruces*:

Esta decisión por corporeizar el expediente desde voces que no se proponen dramatizar la lectura pero sí vivenciarla, es un recurso que resignifica la carga inicial de los documentos legales y los vuelve presencia/presente, destacando además, en el periodo de realización de la película, la impunidad bajo la que seguía sumergido el caso. (Donoso 2021)

Es importante que el “hacer hablar” no tenga esta vez tanta relación con hacer aparecer una verdad, sea esta cierta o no – eso es lo que le corresponde determinar al proceso judicial del que provienen los textos–, sino con ofrecer a esa confesión la restitución de otra oralidad, diferente a la de los autores de

los crímenes, y acogida por las voces/cuerpos de personas que se vinculan territorial y afectivamente con las víctimas. Una operación relevante en este sentido es la de dislocar la continuidad sonido-imagen al desapegar esa lectura en voz alta de los cuerpos que las producen, de modo que el sonido de las voces se acompaña de escenas de los lugares y de registros del paisaje sonoro que se escucha de fondo. Lo que se despliega visualmente es un dispositivo de representación y de escucha en la lectura de los documentos judiciales que alude de hecho a una “acusmática de los expedientes” y llama “a ver qué resuena en un acta judicial” (Gilbert 2021, 64). Aquello que se ve, en este caso, no es otra cosa que las huellas dispersas de una ausencia, mientras las lecturas de los informes y las declaraciones invitan a prestar oídos a las formas de narrar la escena de los crímenes. Algunas de las imágenes significativas que exhibe este trabajo documental son, justamente, las fotografías en negativo de algunos trozos del expediente, donde se muestran las fotos de la exhumación de los cuerpos, o se subrayan y destacan ciertas frases de los testimonios transcritos, los cuales cumplen aquí menos el papel de evidencia directa que de registro de una práctica de indagación en las voces que estas lecturas traducen como imagen sonora (Fig. 1).

Por su parte, *Autor material* recoge una serie de grabaciones sonoras registradas como audiolibros por el principal inculpado y condenado en el caso de Tucapel Jiménez y Juan Alegría, y que Celedón manipula para que surja en ellas una versión inesperada de la lectura original. En este sentido, la presencia de la voz es distinta a la de la película, porque en este caso el residuo físico que habita estas huellas sónicas sí pertenece al victimario, y también porque su contenido no solo no corresponde a la confesión, sino que la elude. Celedón escuchó la totalidad de estas grabaciones de distintas obras literarias (*La divina comedia*, *Doña Bárbara*, *Cien años de soledad*, *Sueño de una noche de verano*, un par de novelas de espías como *El manipulador* de Frederick Forsyth, y algunos textos de catequesis o historia del Derecho), buscando en ellos alguna clave para desentrañar la verdad respecto de los casos. Como ya señalamos, si bien esta obra podría calificarse como un “no libro” por su énfasis en materialidades que desbordan lo estrictamente literario, recogemos la propuesta de su autor de considerar el libro como un artefacto, que funciona como un aparato de múltiples dimensiones, en el que la escucha puede ir acompañada en “simultáneo” de la lectura en la segunda parte del libro, haciendo que la sonoridad encuentre un eco en la palabra escrita. En esta segunda parte, precisamente, la numeración de las páginas es reemplazada por una representación de la onda de audio en la que se van señalando los minutos correspondientes a cada uno de los fragmentos. Los tiempos indicados mediante esta representación, sin embargo, no corresponden exactamente con la escucha de la pieza de audio, puesto que esta última incluye pequeñas marcas sonoras de registro que son descartadas en la transcripción (marcas como “grabación nº 1d” o “grabación nº 1679”), así como los constantes ruidos y silencios productos de la manipulación de las cintas y, sobre todo, un ritmo propio en la lectura grabada (acelerado la mayor parte del tiempo), todo lo cual va desajustando levemente la

Concepción de la Policía de Investigaciones de Chile, la cual ratifica y hace las siguientes precisiones: Llegué, como carabinero, a la Tenencia de Laja en 1971 y hacia 1973, me desempeñaba en esa unidad, la cual estaba al mando del Teniente Alberto Fernández Mitchell. El 11 de septiembre de 1973, yo estaba en la Guardia de la Tenencia, más bien, estaba entregando al guardia y, al llegar el Teniente, escuchamos la noticias por radio y por sistema radial interno. Recuerdo que el Teniente nos traspasó la orden de acuartelamiento a todos y ordenó que se formaran grupos para ir a buscar detenidos, entre los cuales me tocó concurrir a la Papelera de detener personas acompañando al Teniente o a los suboficiales superiores. Ignoro de dónde se recibían las listas de personas a quienes debíamos detener, pero pienso que podrían venir de Relaciones Industriales de la compañía ya que ellos se entendían con el Jefe de Tenencia; por lo demás, la Compañía Papelera proporcionó alimentación y vehículos a la Tenencia para cumplir con estas funciones. Respecto de los primeros detenidos que llegaron hasta la Tenencia, todos ellos fueron remitidos al Regimiento de Los Ángeles, pero no recuerdo si venían a buscarlos o eran remitidos. Puedo señalar que muchos de ellos volvieron, al tiempo después, a Laja. Sin embargo, a los días del Golpe de Estado, un grupo de detenidos, cuyos nombres no recuerdo en este momento, estuvo en los calabozos como 2 o 3 días, aproximadamente, en

Fig. 1: *Las cruces* (Teresa Arredondo y Carlos Vásquez, 2019).

simultaneidad entre el texto y la audición⁷.

Es interesante que el autor se refiera al trabajo de edición y recomposición en base a los fragmentos de las grabaciones en analogía al del montaje cinematográfico, pues de hecho trabajó con una montajista audiovisual, Emilia Rothen. Refiriéndose a lo explicado por Celedón, escribe Felipe Cussen en su reseña sobre la obra: “Fue, como me dijo, ‘una pega⁸ [...] más de dirección de cine que de escritura’”. Luego continúa:

En una entrevista con Linnea Kjellson, Matías indica que alguna vez trabajó como guionista de una serie documental de viajes y comenta: “Ahí aprendí dos cosas: el guionista es un cartógrafo, si tiene suerte participa de la expedición, pero el verdadero autor de lo que uno ve, es el montajista. [...] Desde entonces, distingo que gran parte de la escritura se juega en esa instancia y que es ahí donde aparece realmente el texto”. Es un montaje, claro, en un sentido cinematográfico, pero también un “montaje” en el sentido de ficción, de falseamiento, como aquellos a los que la prensa nos acostumbró durante la dictadura. (Cussen 2023)

Es entonces un montaje que “desmonta” la coartada, que con la ficción fuerza la aparición de lo no dicho.

Las voces que animan el archivo en *Las cruces* son calmas. Deliberadamente, la dupla de directores decide alejarse de las articulaciones de la actuación para dar lugar a una lectura más neutra, pero no por eso desafectada. Hay afectos vibrantes no solo en la lectura que ejecuta cada voz, sino también en la relación entre las instrucciones dadas por lxs autores del documental y lxs lectores voluntarixs. El lugar de grabación de las voces en *off* fue un estudio improvisado en el espacio doméstico de la única mujer del grupo de lectores, lo que por una parte hizo más difícil el trabajo en términos técnicos, pero por otra impregnó las lecturas del ambiente íntimo en el que se efectuaron. Tuvimos acceso a uno de los registros audiovisuales de este intercambio y se puede constatar ahí la aproximación no impositiva por parte de lxs directores –en este caso, Arredondo– a su personaje, así como la constatación del trabajo posterior de edición, ya que se evidencian en el video las repeticiones de un mismo texto. En una entrevista realizada telefónicamente a Arredondo⁹, ella nos cuenta que no hubo nunca indicaciones de tono, pero sí de ritmo, de velocidad. Señala también:

fue delicado el proceso, los textos eran bien fuertes, entonces había gente que se emocionaba. Las intervenciones eran constantes de parte de Carlos y mía, por supuesto, pero no tenían que ver con una entonación que hablara de un tipo de emoción. Eran otro tipo de indicaciones. Básicamente era el tono de la persona y era también un poco probar, respetando las lecturas de cada unx.

Tanto en las condiciones del espacio que sacrifica la técnica –pero favorece el entorno familiar–, como en la interacción respetuosa al señalar las indicaciones –que además busca reconocer las cualidades particulares de cada voz–, el “hacer hablar” es uno que no fuerza su aparición y que no se dirige a la apropiación de cierta información, pues el archivo ya contiene la constatación de los hechos. Hacer hablar para que el timbre y la entonación no forzada

configuren el relato de estos hechos desde otro lugar.

La voz con la que trabaja Celedón en *Autor material* es de características muy distintas. En primer lugar, él no ha producido el registro sino que dispone de él como materia principal de su trabajo de descomposición y recomposición. Las grabaciones contienen las lecturas realizadas por Herrera Jiménez de libros de distintos géneros (literatura, autoayuda, religión). La descripción de los crímenes no está en los textos ni en su lectura; es el victimario quien contiene esa memoria que, en lugar de revelarse, se desvía, se oculta. Celedón intenta hacerla aparecer a través de este collage sonoro –“sampleo”, lo define Cussen (2023)–, en el que la disparidad de los registros es uno de los sellos de la sección “Frases grabadas”. Hay cambios en la calidad de los mismos, variaciones de volumen, del rango dinámico y también de lo que percibimos como los espacios en los que esa lectura tuvo lugar, que se revelan en el espectro de las frecuencias de audio (Fig. 2).

Celedón no busca uniformar el resultado de la edición, y de esa manera se nos hace más evidente como sujetos de escucha la artificialidad del recurso, en el que la voz mediada de Herrera Jiménez se hace presente como una “voz apresurada, aguda, marcial”, según la describe Trabucco Zerán (2023), o “marcial y pastosa” en el reportaje del periodista Pablo Basadre, cuyo artículo en *The Clinic* fue la primera pista que el escritor tuvo sobre estas grabaciones (Basadre 2013). El propio Celedón caracteriza la lectura que ejecuta el ex-CNI como “tediosa y monocorde la mayor parte del tiempo” (2023a, 111), dejando en claro una cierta incomodidad que recorre el ejercicio de escucha de estos audios. Esta incomodidad surge además porque lo que resuena en su lectura no es realmente el contenido de los libros sino la presencia tácita del cuerpo del torturador, del victimario, del asesino. Se hace arduo el contacto material de esa historia de violencia, como si la acción de grabarse dentro de la cárcel lo liberara, al menos vicariamente, en la voz que viaja en los casetes. “Cuando terminé de leer y de escuchar este libro, de experimentar este libro, lo apoyé boca abajo sobre mis rodillas y puse la palma de mi mano encima”, escribe Trabucco Zerán (2023), y luego aclara que lo que buscaba con ese gesto era acallar esa voz. Las grabaciones originales hablan de hechos alejados de la confesión de los crímenes y la colaboración potencial con la Justicia; el dispositivo puesto en marcha por Celedón los moviliza en esa dirección dejando expuesta la sutura de las piezas que recompone y generando un espacio en el que lo no dicho encuentra una imagen posible.

Para entender el diálogo entre las operaciones efectuadas en el documental fílmico y la obra “literaria” (recordemos que Celedón comprende su trabajo a partir de las ideas del montaje cinematográfico) nos parece pertinente recurrir a las consideraciones de Michel Chion acerca de la voz acusmática. Para este, cuando la presencia acusmática en el cine es una voz, esta “se encuentra ‘fuera de campo’ y por lo tanto, para el espectador, fuera de la imagen y al mismo tiempo está en la imagen [...]. Como si su voz vagabundeara por la superficie, al mismo tiempo dentro y fuera, en busca de un lugar donde asentarse” (Chion 2004, 35). En especial cuando no se ha mostrado “el cuerpo que normalmente habita esa voz”, esta aparece dotada de una capacidad de ubicuidad que redefine las condiciones

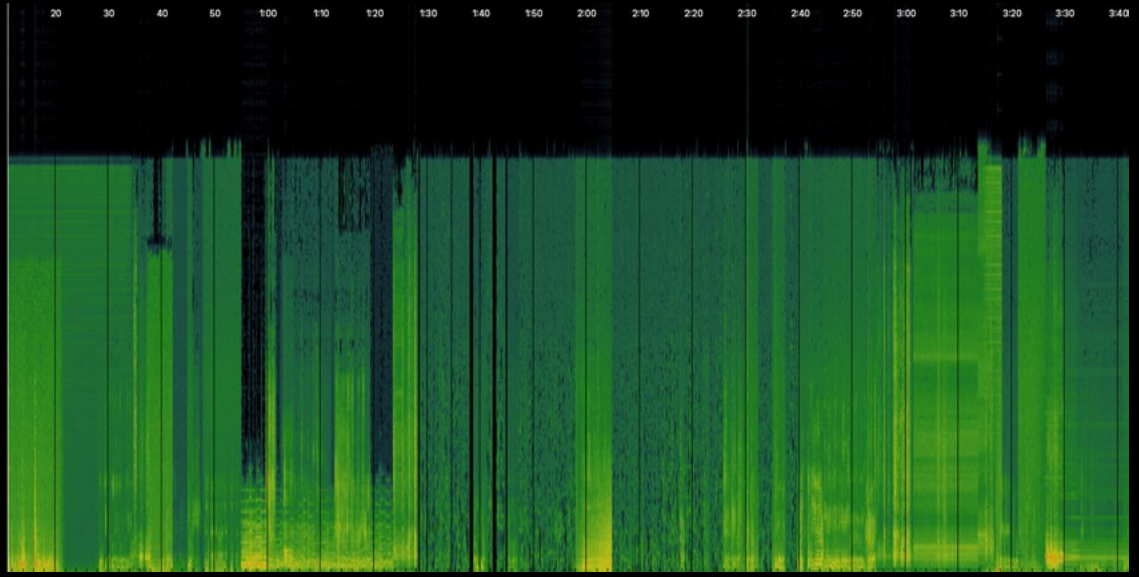


Fig. 2: Espectrograma de *Autor material* (Matías Celedón, 2023). 00:00-03:40 mins. Sonic Visualizer.

de su presencia a partir de los mecanismos de visibilidad y escucha. En *Las cruces*, esta presencia acusmática está inscrita en las voces de los vecinos que se desprenden tanto de los cuerpos como de las marcas testimoniantes, “vagabundeando” entre la imagen de los lugares y las palabras del expediente judicial. En *Autor material*, asimismo, el sentido de la operación acusmática se revela en el uso del desdoblamiento de la técnica de grabación (que separa el sonido de la voz del cuerpo que la produce), permitiendo que esta se desplace entre los límites del espacio y los significados contenidos en los textos. En ambas obras se puede hablar entonces de una voz acusmática que desajusta la percepción en relación al cuerpo y al discurso, y respecto de la cual la imagen (o la falta de imagen) aparece constantemente señalando las posibilidades de la audición. En ninguna de las dos obras vemos esos cuerpos de los que proceden las voces, pero estas, como señales materiales de los mismos, invocan, en tanto que “objetos sonoros”, eso que son y no vemos, abriendo el gran fuera de campo de la violencia política ejercida por la dictadura, signada por la continuidad de los pactos de silencio.

Develar el silencio: sonoridades de un contraarchivo

Los documentos utilizados en las obras aquí analizadas corresponden, de distintas formas, a las inscripciones materiales del sonido y de la voz del perpetrador, a través de la grabación y de sus declaraciones judiciales. En este sentido, el contexto al que ambas se refieren comprende la ruptura o continuidad, en ambos procesos, de los pactos de silencio de los exfuncionarios de los servicios represivos de la dictadura. Por un lado, como apunta Le Breton (2009), este silencio pactado no se circunscribe solo al secreto de los perpetradores, sino que se expande incluso entre los civiles que cooperaron o mantuvieron silencio, pues la perpetuación de los crímenes descansa en la complicidad forzada de la población, y en la amenaza que cae sobre cualquier testimonio aportado: “Nadie ha visto nada, tampoco se ha oído nada; todos miraban para otro lado en el momento de los hechos, y los testigos se zafan y se someten a la regla implícita de callar o perecer” (2009, 91–92). En este sentido, escuchar en *Las cruces* las voces de los vecinos de la localidad, quienes rompen también el silencio impuesto sobre los crímenes, nos sitúa en un campo de escucha pública donde el archivo se abre en operaciones de reproducción sonora a partir de las declaraciones escritas de los propios perpetradores. Por otro lado, en el caso de *Autor material*, el pacto de silencio se despliega en las condiciones en las que el secreto es todavía audible como rumor en los documentos producidos por el perpetrador a través de la paradójica condición de un archivo sonoro donde la documentalidad no es la intención de estos registros. Se trata de una patología del secreto, de una voz que reproduce el *pathos* inconsciente mediante las operaciones de habla, las cuales no dicen sin la necesidad de callar. De este modo, considerar ambas obras desde el punto de escucha de sus relaciones con el archivo, implica a la voz en sus capacidades para enunciar, encarnar o incluso callar una vinculación con la verdad de los crímenes de la dictadura.

En *Las cruces*, el archivo es la propia documentación judicial y los expedientes en los cuales se contienen las declaraciones de los implicados, los testigos y peritos encargados en el proceso. Para

Arlette Farge, el archivo, tradicional dispositivo de una autoridad de la escritura, es también el lugar de actos de experiencia que involucran al cuerpo y los sentidos, como aquellos que se realizan en el acto de lectura, cuando “la boca libera a la escritura de su opacidad” (1991, 49), permitiendo una comprensión de aquello que los documentos retienen en silencio. Por cierto, este archivo judicial, que refiere en detalle las operaciones de detención ilegal, fusilamiento y desaparición, representa además el problema de los “archivos de la represión” en su condición comúnmente fragmentaria e indirecta, debido a que son la Justicia y las agrupaciones de familiares las que se han encargado de determinar los hechos, en ausencia de registros institucionales de las prácticas represivas. A través de la distancia entre las voces del expediente y del hablante/lector, es decir, entre los inculpados en los crímenes y los vecinos de la localidad que leen sus declaraciones, se expresa entonces la necesidad de producir el archivo, de generar actos de registro que comprometan tanto a la Justicia como a las prácticas de memoria colectiva. Producir el archivo es, también, engendrar las formas en las cuales los expedientes puedan ser leídos, encarnados y materializados en el “repertorio” (Taylor 2017) de una memoria cultural de la comunidad, para la cual estas palabras son marcas tangibles al igual que las cruces que señalan el lugar de los acontecimientos y que los familiares reinstalan en el sitio de los asesinatos (Fig. 3).

Hay una particular forma, de todos modos, que conecta a la voz con el archivo en los casos que comprometen la aparición del documento oral. Es comúnmente a través del archivo oral que la voz funciona como objeto de una documentalidad especial, en relación al testimonio de quienes aportan sus voces al registro. En esos casos, orientados a la restitución de una “textura de la experiencia”, la voz funciona como un lugar esquivo, incesantemente tensionada entre la posibilidad de la transcripción y la afirmación de una exclusividad desatendida del sonido, “como algo más puro que el discurso escrito, en cierto sentido como un instrumento sin mediación”¹⁰ (Karpf 2014). Las declaraciones leídas en *Las cruces*, ciertamente diferentes del testimonio en primera persona del archivo oral, implican igualmente ese carácter esquivo de la voz en tanto palabra y sonido, *logos* y *phoné*, que habita en la composición del archivo cuando este busca alojar experiencias obliteradas de sujetos y sus historias particulares. Tomando como punto de referencia la necesidad de pensar la voz más allá de estas dicotomías, el trabajo apunta, más bien, como indicaba Alessandro Portelli (2018), a reconocer que las fuentes escritas y orales no son mutuamente excluyentes, y que la oralidad puede funcionar más allá del antagonismo, en colaboración con otros sentidos que ayudan a desplegar la fuerza de su comunicación, siempre mediada por el registro.

En *Autor material*, el archivo no está compuesto por la documentación específica del crimen ni por la información directamente relacionada a los perpetradores, sino por las grabaciones sonoras efectuadas por uno de ellos, las cuales restituyen en la vibración de su voz el carácter siniestro de una verdad no pronunciada. Los textos escogidos por Herrera Jiménez en sus sesiones de lectura, no contienen tampoco ningún principio orgánico ni remiten a alguna taxonomía o clasificación. En este



Fig. 3: *Las cruces* (Teresa Arredondo y Carlos Vásquez, 2019).

desorden, anachronismo y documentalidad constituyen no obstante operaciones convergentes, a través de una práctica de montaje efectuada por el (otro) autor material del texto. Celedón reintegra en este caso los fragmentos literarios, en un artefacto o dispositivo que les hace hablar la lengua del perpetrador, sin que ellos digan nada en específico de los crímenes cometidos. Esto es algo que se hace manifiesto, por un lado, en la elección de ciertas frases recontextualizadas gracias a la operación de montaje (“No quedan rastros de esa tumba. ¿Y quién va a decir que existió alguna vez?”, “Habla el Águila, ¿me escucha, Vagabundo?”), así como también, por otro lado, en la posibilidad de escuchar en su enunciación grabada aspectos de intensidad y variación, que recuerdan el contexto de autoridad e interioridad del emisor, tales como el grito o el susurro.

Reconocemos en la frase “hacer hablar” el terrible gesto de la violencia que, como señala Blanchot, nos ofende: “La tortura es recurso de la violencia –siempre bajo la categoría de la técnica– con el fin de hacer hablar; la violencia, perfeccionada o camuflada en técnica, quiere que se hable, quiere un habla; ¿cuál habla? No esta habla de violencia –no hablante, falsa de un extremo al otro– que lógicamente es la única que puede esperar obtener, sino un habla verdadera, libre y pura de toda violencia. Esta contradicción nos ofende, pero también nos inquieta” (Blanchot 2008, 53). Considerando la intranquilidad de esta frase, “hacer hablar” al archivo, en el caso del dispositivo de Celedón, implica atender principalmente a las operaciones técnicas que se hacen presentes en la producción y el uso del archivo sonoro, pero también implica una particular disposición de la escucha orientada hacia la voz del perpetrador, vinculada –como señala Claudia Feld– a las expectativas ligadas a la palabra pública de los represores. En un escenario histórico de impunidad o donde la justicia retrasa su actuar,

la legítima necesidad de las víctimas de que, primero, las instituciones militares o algunos cuadros militares informen qué pasó con los desaparecidos, y segundo, que las Fuerzas Armadas y de Seguridad acepten la responsabilidad por los crímenes cometidos, se desplazó muy rápidamente –en la etapa que examinamos– hacia una expectativa que daba por sentado que las declaraciones públicas de cualquier militar podrían aportar algo a esa información faltante. (Feld 2016, 98)

Así, “hacer hablar” al archivo remitiría también a un deseo de justicia, que se presenta en la forma de una escucha que *quiere oír* una palabra omitida por los agentes y los organismos de la represión. Como señala Brandon LaBelle,

La noción de “prestar atención” sugiere entender la atención como un acto, un gesto y también una economía; indica que la atención contribuye a un equilibrio de poder, de intensidades y luchas relacionales, de capacidad de respuesta ética y compromiso interpersonal. Al escuchar, como ese momento de direccionarse o ser direccionado, uno se presta a la economía de la atención, animando los lazos sociales y comunes con los que estamos en deuda. (LaBelle 2023, 14)

Desde una perspectiva que contempla esta escucha, Oriana Bernasconi reflexiona respecto de los “actos documentales” como prácticas mediadas por diversos artefactos y procedimientos que están en la base del archivo como “registro de la catástrofe mientras sucedía” (2018, 72). Es a partir de esta idea que resulta posible subrayar una función del dispositivo técnico y de un conjunto de prácticas en las que el sonido de la voz se presenta mediante la posibilidad de su reproducción. El casete, en particular, es este dispositivo que permite aquí escuchar el sonido de la voz, en su calidad de documento de una experiencia inscrita en la cinta (Street 2015, 67). Así, por ejemplo, algún tiempo antes del asesinato de Tucapel Jiménez, este había grabado un casete que fue incluido posteriormente como prueba en el proceso judicial. Según puede leerse en la sentencia, su esposa, Haydee Fuentes, declara que

hace un año a la fecha, aproximadamente, su esposo, Tucapel Jiménez Alfaro, le entregó un casete a nuestro hijo con instrucciones de que lo guardara hasta su fallecimiento, porque presumía que algún día iba a ser asesinado, debido a que en reiteradas ocasiones había sido amenazado de muerte por intermedio de comunicaciones telefónicas y escritos anónimos. La grabación la escuchó con su familia y en ella su esposo se despidió de cada uno de ellos y de los trabajadores de Chile. El casete se lo entregó al abogado Signorelli, para que lo presente al Tribunal¹¹.

De un modo diferente al que se señala en esta forma de actos documentales, las grabaciones realizadas desde la cárcel por Carlos Herrera hacen posible imaginar el tipo de prueba al que se refiere el dispositivo técnico de registro, disponiendo de una escucha en la que Celedón intenta escudriñar entre las palabras, los ecos y las respiraciones que encarnan en este caso el secreto del perpetrador¹².

Pero “hacer hablar” al archivo, en este caso, exige algo más que la reproducción del dispositivo. En *Autor material* se expresan otras operaciones técnicas, por medio de las cuales las signaturas y puntuaciones revelan una concepción diferente a la normatividad del archivo (Guasch 2011). El sampleo de frases de la lectura, junto con operaciones de corte –que se exhiben en su acentuada materialidad a través del audio–, así como la yuxtaposición de segmentos en repeticiones y temporalidades que rompen con la secuencialidad del texto, implican el empleo de tácticas que cobijan un uso del archivo sonoro como lugar de apropiaciones y recontextualizaciones, que no se contraponen a un documento, sino que lo hacen efectivo. Mientras el fragmento titulado “Mi patria”, por ejemplo, se construye a partir de la repetición de una sola frase (“Peste, sequía, inundaciones, tempestades, terremotos”) y su yuxtaposición con otras que le sirven de complemento (“Transcurre el tiempo prescrito por la Ley”), el fragmento llamado “Autoreverse” se desarrolla mediante un montaje que intercala diferentes extractos de audios, entre los cuales ciertas frases se repiten modificando constantemente su sentido (“Tengo una sensación extraña, como si fuera a alcanzar algo o a salir definitivamente de algo”, “Me despierto por las noches sudando”, “¿Estoy loco o son ellos los locos?”)¹³. Componer el texto a través de los casetes en los que se escucha la voz de Carlos Herrera Jiménez, de este modo, permite usar la voz del perpetrador y restituir en el

archivo sonoro una confesión soslayada y desplazada a través de los textos. El empleo de estos audios, por lo tanto, no destituye una verdad inmediata, sino que revela la naturaleza del archivo como tecnología de registro, implicando “la racionalidad que subyace a su creación y uso”, así como los modos que fundamentan “los efectos de estos artefactos de registro” (Bernasconi 2018, 76).

Memorias vibrantes: la escucha como reparación

En este trabajo hemos intentado identificar las operaciones de escucha que tanto *Las cruces* como *Autor material* ponen en acción a través de los dispositivos que cada una construye. En el documental de la dupla Arredondo/Vásquez, es el registro de la lectura de las declaraciones consignadas en el expediente judicial, por parte de vecinos de la localidad, el que hace aparecer una nueva oralidad menos ocupada en narrar los hechos que en situar las marcas de su corporalidad, de su presencia. En la obra de Matías Celedón, es el montaje de las grabaciones en cassette realizadas por el asesino de Tucapel Jiménez y Juan Alegría el que, al recrear una narrativa posible con estos fragmentos, deja en evidencia las señales del proceso de edición en su factura imperfecta, así como permite fijar la atención en detalles sonoros que solo el aparato técnico consigue enfatizar. Así, propusimos la aparición de un inconsciente aural en estos procedimientos, trasladando al campo de la escucha la noción de inconsciente óptico que desarrolla Benjamin (2008), en el que es la cámara fotográfica la que inaugura la capacidad de mirar más allá de las posibilidades del ojo humano.

En un trabajo de Maurice Wallace que aborda, entre otras cosas, lo que este llama el “inconsciente aural” de la fotografía, señala que este término refiere a “un dominio metafórico donde los sonidos que anteriormente se adhirieron al evento fotográfico, o que de otro modo fueron convocados por él, antes de la posibilidad objetiva de la distinción sensorial de la visión, se archivan para aquellos que tienen oídos para oír”¹⁴ (2022, 190). De un modo similar, lo que se revela en estas grabaciones a través de los silencios, las respiraciones, la percepción del entorno material en que fueron registradas establece una relación latente con una historia de pactos de silencio, secretos y confesiones no realizadas que elaboran el contexto de las violaciones a los derechos humanos en dictadura por medio de aquello que resuena (inconscientemente) en estas voces grabadas. Así, ambos proyectos se manifiestan como estrategias anachronísticas, que recogen los materiales del expediente judicial en un caso y de la Biblioteca para Ciegos en el otro, interrogan sus posiciones y trastocan sus relatos dentro de la narrativa social e histórica.

En el ensayo final de *Autor material*, “Retrato hablado”, Celedón cita a Raymond Murray Schafer: “La conciencia visual mira hacia adelante. La conciencia aural está centrada” (98). La experiencia de escucha es inmersiva y, a diferencia de la visual, que tiene una sola dirección, nos sitúa *dentro* de un espacio creado por ella misma. La posibilidad de un inconsciente aural puede imaginarse también como una posición interior, en el sentido de estar rodeada por aquello que escucha. La cualidad acusmática de las voces del archivo activadas en ambas obras, las ubica en el afuera del fuera de campo, pero a

la vez dentro del encuadre. Podríamos decir que estamos dentro de algo que está afuera, como una paradoja radical de esta experiencia. La escucha, como práctica de atención de estas voces, “puede sintonizarnos para oír el peso de la voz, su presencia, así como su ausencia, quienes la tienen como también quienes no” (LaBelle 2023, 20). Las obras que analizamos en este trabajo “hacen hablar” al archivo a través de la actualización de la voz originalmente atada a él, pero no bajo la lógica de la violencia que impone una confesión forzada, sino para producir una escucha que acoja las vibraciones de la memoria.

1/ En 2021 la Corte de Concepción acogió la apelación de lxs querellantes y emitió un nuevo fallo que modificó algunas de las condenas.

2/ Requerido por este crimen, Herrera Jiménez salió del país en 1991, siendo extraditado posteriormente desde Argentina en 1994 para enfrentar a la Justicia. Fue condenado en 1996 a 10 años por el asesinato de Mario Fernández López, y recluido posteriormente en el recinto penitenciario en el que cumplen sus penas los criminales de lesa humanidad condenados por la justicia chilena.

3/ La confesión de Herrera de los crímenes contra Tucapel Jiménez y Juan Alegría tuvo lugar en el marco del proceso de este último en octubre del 2000, y se enmarca en el contexto de una crisis interna entre los inculpados y los exmiembros superiores de la institución, quienes se niegan aún a reconocer su participación en las decisiones y acciones represivas durante la dictadura.

4/ <http://autormaterial.bandapropia.cl/>

5/ “The voice is not only sound; it is always the voice of someone as it vibrates in symphony with the natural and artificial sounds of the world in she or he lives”. Salvo que se indique lo contrario, las traducciones son de lxs autorxs.

6/ “Speech, in its acoustic essence, has at its heart a rhythmic soul. This means that there is an intrinsic and substantial link between voice and speech, between the rhythmic embodiment of the voice and the expressivity of saying”

7/ Por su parte, el texto contiene títulos que separan cada uno de estos fragmentos, aspectos que provienen de la naturaleza del discurso escrito y que no aparecen en la audición de la pieza de audio.

8/ El término “pega” es una forma coloquial de referirse al trabajo en Chile.

9/ Entrevista a Teresa Arredondo realizada por Catalina Donoso el 24 de enero de 2024.

10/ “Human voice as somehow purer than written discourse, in some sense an unmediated instrument”

11/ La sentencia puede leerse en la página *Expedientes de la represión*, que contiene un archivo de las sentencias en los juicios de violaciones a los derechos humanos recopiladas en el marco del proyecto “Prueba judicial y justicia transicional”. A su vez, el audio grabado por Tucapel Jiménez puede escucharse en la web Archivo Radial, recurso del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, cuyo registro contiene la transmisión pública de este casete por Radio Nuevo Mundo, en 1982.

12/ Sobre esta disposición de la escucha, también es posible pensar en las características que conectan, según Peter Szendy, a la escucha con el espionaje bajo la forma de lo que este llama *overhearing*, palabra que “parece evocar una cierta polifonía proliferante de la escucha: múltiples líneas de escucha —en el sentido de líneas telefónicas— que se conectan, se redoblan, se interfieren entre sí y, a veces, se desdibujan” (Szendy 2017, 14). Cita original: “Overhearing, then, appears to name or evoke a certain proliferating polyphony of listening: multiple lines of listening—in the sense of telephone lines—that are connected, redouble themselves, interfere with each other, and sometimes get blurred”.

13/ El fragmento “Autoreverse” se encuentra en el minuto 14:40 del audio y “Mi patria” se empieza en 29:12.

14/ “Instead, I mean a metaphorical domain where the sounds formerly adhering to, or otherwise called up by, the photographic event—before the objective possibility or sensorial distinction from vision—are archived for those with ears to hear”

Referencias bibliográficas

Basadre, Pablo. 2013. “El proyecto del ex agente Carlos Herrera Jiménez, ‘Bocaccio’.” *The Clinic*, 4 de setiembre de 2013. <https://www.theclinic.cl/2013/09/04/el-proyecto-secreto-del-ex-agente-carlos-herrera-jimenez-bocaccio/> [acceso: 2 de febrero de 2024]

Benjamin, Walter. 2008. “Pequeña historia de la fotografía.” En *Sobre la fotografía*, 21–53. Valencia: Pre-textos.

Blanchot, Maurice. 2008. *La conversación infinita*. Buenos Aires: Arena.

Bernasconi, Oriana. 2018. “Del archivo como tecnología de control al acto documental como tecnología de resistencia.” *Cuadernos de Teoría Social* (14)7: 68–92. <https://doi.org/10.32995/0719-64232018v4n7-62>

Cavarero, Adriana. 2005. *For More Than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression*. California: Stanford University Press.

Celedón, Matías. 2023a. *Autor material*. Santiago de Chile: Banda Propia

_____. 2023b. “III Coloquio de Estudios mediales: Mecanismos sensibles.” YouTube, 18 de octubre de 2023. <https://www.youtube.com/watch?v=8FDjtzzltul>

Chion, Michel. 2004. *La voz en el cine*. Madrid: Cátedra.

Cussen, Felipe. 2023. “Autor material, citas materiales.” *Palabra Pública*, 10 de julio de 2023. <https://palabrapublica.uchile.cl/autor-material-citas-materiales/> [acceso: 2 de febrero de 2024]

Dolar, Mladen. 2006. *A Voice and Nothing More*. Cambridge: MIT Press.

Donoso, Catalina. 2021. “Documentos encarnados. Dos casos judiciales a escena.” *Revista Transas. Letras y Artes de América Latina*. <https://revistatransas.unsam.edu.ar/documentos-encarnados-dos-casos-judiciales-en-escena/> [acceso: 2 de febrero de 2024]

Farge, Arlette. 1991. *La atracción del archivo*. Valencia: Alfons el Magnànim, IVEI.

Feld, Claudia. 2016. “El imposible debate entre víctimas y victimarios: notas sobre las declaraciones televisivas de Miguel Etchecolatz (1997).” *Rúbrica Contemporánea* 5(9): 77–101. <https://doi.org/10.5565/rev/rubrica.115>

Gilbert, Abel. 2021. *Satisfaction en la ESMA: música y sonido durante la dictadura (1976-1983)*. Buenos Aires: Gourmet Musical.

Guasch, Anna María. 2011. *Arte y archivo. 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal.

Jiménez, Tucapel. 1982. “Tucapel Jiménez habla de un posible atentado en contra de su vida.” Radio Nuevo Mundo. https://archivoradial.museodelamemoria.cl/buscador_

[resultado.php?tipo=2&filtro=26®istros=0#_](#) [acceso: 2 de febrero de 2024]

Karpf, Anne. 2014. “The Human Voice and the Texture of Experience.” *Oral History* 42(2): 50–55. <https://www.jstor.org/stable/24343433> [acceso: 2 de febrero de 2024]

LaBelle, Brandon. 2023. *Justicia acústica. Escucha, performatividad y trabajo de reorientación*. Santiago de Chile: Metales Pesados.

Le Breton, David. 2009. *El silencio. Aproximaciones*. Madrid: Ediciones Sequitur.

Portelli, Alessandro, 2018. “Lo que hace diferente a la historia oral (1979).” En *Historia oral de los medios. Una experiencia pedagógica de investigación*, compilado por Daniel Badenes, 35–55. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes. <https://biblioteca-repositorio.clacso.edu.ar/bitstream/CLACSO/169586/1/HistoriaoraldeLosMedios.pdf> [acceso: 2 de febrero de 2024]

Expedientes de la Represión. 2002. “Sentencia en primera instancia. Caso Tucapel Jiménez.” https://expedientesdelarepresion.cl/base-de-datos/?_sft_victima=tucapel-jimenez [acceso: 12 de agosto 2024]

Street, Seán. 2015. *The Memory of Sound: Preserving the Sonic Past*. Nueva York: Routledge.

Szendy, Peter. 2017. *All Ears: The Aesthetics of Espionage*. Nueva York: Fordham University Press.

Taylor, Diana. 2017. *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado.

Trabucco Zerán, Alia. 2023. “La contraseña de tu voz.” *Revista Anfibia*, 19 de junio de 2023. <https://www.revistaanfibia.cl/la-contrasena-de-tu-voz/> [acceso: 2 de febrero de 2024]

Wallace, Maurice O. 2022. *King’s Vibrato: Modernism, Blackness and the Sonic Life of Martin Luther King*. Durham: Duke University Press.

Cómo citar Donoso Pinto, Catalina y Javier Osorio Fernández. 2024. “‘Hacer hablar’: operaciones de escucha en *Autor material (2023)* y *Las cruces (2019)*.” *Comparative Cinema*, Vol. XII, No. 22, pp. 96-113. DOI: 10.31009/cc.2024.v12.i22.06