



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ

Εθνικόν και Καποδιστριακόν
Πανεπιστήμιον Αθηνών

— ΙΔΡΥΘΕΝ ΤΟ 1837 —

ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

**Η μουσική ως μέσο βασανιστηρίων στα πολιτικά κέντρα
κράτησης της Χιλής του Pinochet**

Βασιλική Π. Παρασκευοπούλου

Επιβλέπουσα: Μαρία Παπαπούλου, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια

ΑΘΗΝΑ

Σεπτέμβριος 2021

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Η μουσική ως μέσο βασανιστηρίων στα πολιτικά κέντρα κράτησης της Χιλής του Pinochet

Βασιλική Π. Παρασκευοπούλου

A.M.: 1569201500048

Τριμελής Επιτροπή:

Μαρία Παπαπούλου, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια
Αναστάσιος Χαψούλας, Καθηγητής
Νικόλαος Πουλάκης, Μέλος ΕΔΙΠ

Σημείωμα της συγγραφέα

Το δοκίμιο αυτό αποτελεί πτυχιακή εργασία η οποία συντάχθηκε για το Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών και υποβλήθηκε προς εξέταση τον (Μήνας) του (Έτος). Ο/η συγγραφέας βεβαιώνει ότι το περιεχόμενο του παρόντος έργου είναι αποτέλεσμα προσωπικής εργασίας και ότι έχει γίνει η κατάλληλη αναφορά στην εργασία τρίτων, όπου κάτι τέτοιο ήταν απαραίτητο, σύμφωνα με τους κανόνες της ακαδημαϊκής δεοντολογίας.

Οι απόψεις που παρουσιάζονται στην παρούσα εργασία εκφράζουν αποκλειστικά την συγγραφέα και όχι την επιβλέπουσα Καθηγήτρια.

Πίνακας περιεχομένων

Εισαγωγή	3
Κεφάλαιο Πρώτο	
Θεωρητικές και Μεθοδολογικές Προσεγγίσεις	2
1.1 Τα αίτια της καθυστερημένης έρευνας	3
1.2 Η Θεωρία της Επίδρασης	12
Κεφάλαιο Δεύτερο	
Nueva Cancion: Πολιτικό και Μουσικό Κίνημα στη Χιλή του Pinochet	17
2.1 Η Τελευταία ομιλία	17
2.1.1 Nueva Cancion/Νέο τραγούδι	20
2.2 Η μουσική και οι μουσικοί του Nueva Cancion	22
2.2.1 Τα βασανιστήρια και η μουσική του Nueva Cancion στα πολιτικά κέντρα κράτησης της Χιλής	25
Κεφάλαιο Τρίτο	
Μουσική, Βασανιστήρια και Πολιτικά κέντρα κράτησης	34
3.1 Η Μουσική ως Βασανιστήριο	35
3.1.1 Μαρτυρίες	39
3.1.2 Πολιτικά Κέντρα Κράτησης	42
3.2 Καταναγκαστικό Τραγούδι	49
Κεφάλαιο Τέταρτο	
Μουσική και Ψυχολογικά Βασανιστήρια	51
4.1 Μουσική και νους	52
4.1.1 Μουσική, σώμα και νους	54
4.2 Επιπτώσεις του Μουσικού Βασανισμού	56
4.2.1 Σωματικές Επιπτώσεις	56
4.2.2 Ψυχολογικές επιπτώσεις	58
4.2.2.1 Η Σιωπή των επιζώντων	60
Συμπεράσματα	67
Βιβλιογραφία	79

Εισαγωγή

Το παρόν κείμενο αποτελεί τη πτυχιακή μου εργασία στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, στον Τομέα Εθνομουσικολογίας και Πολιτισμικής Ανθρωπολογίας με θέμα τη μουσική ως μέσο βασανισμού στα πολιτικά κέντρα κράτησης της Χιλής, κατά τη διάρκεια της δικτατορίας Pinochet.

Η Εισαγωγή αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα μέρη μίας εργασίας, καθώς προετοιμάζει τον αναγνώστη για το τι πρόκειται να διαβάσει στη συνέχεια. Συνήθως γράφεται στο τέλος, αφού ο συγγραφέας έχει ολοκληρώσει τη συγγραφή του κύριου μέρους, ώστε να είναι ξεκάθαρη η δομή και το περιεχόμενο της εργασίας του.

Αντί προλόγου, θα ήθελα να αναφέρω λίγα πράγματα για τη σχέση μου με τη μουσική και το λόγο που επέλεξα αυτό το θέμα. Η μουσική για εμένα, πάντοτε αποτελούσε βασικό κομμάτι στη ζωή μου. Από επτά χρονών που ξεκίνησα μαθήματα μουσικής μέχρι και σήμερα η μουσική είναι μαζί μου καθημερινά. Έχοντας περάσει από δύο Τμήματα Μουσικών Σπουδών στην Ελλάδα, πρώτα για δύο χρόνια στη Κέρκυρα και έπειτα ξεκινώντας πάλι από το σημείο μηδέν στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών της Αθήνας, μπορώ να πω ότι έχουν αλλάξει πολλά μέσα μου, ως προς την αντίληψη για το τι είναι μουσική. Μπορεί να μην κατάφερα να συνδεθώ με το πρώτο πανεπιστήμιο αλλά τελικά βρήκα το δρόμο μου. Δεν είναι σωστό πιστεύω να αναφερόμαι σε κάτι που αγαπώ χρησιμοποιώντας την ονομασία του χώρου «Πανεπιστήμιο», γιατί ένας χώρος από μόνος του είναι απλά πέτρες με δομή και αρχιτεκτονικό σχεδιασμό. Το θέμα είναι η ουσία που δίνεται στο χώρο, μέσα από τους ίδιους τους ανθρώπους που βρίσκονται εκεί, δημιουργούν μέσα σε αυτό, μεταδίδουν γνώσεις, συζητούν, αναδιαμορφώνονται οι ίδιοι και βοηθούν στην αναδιαμόρφωση άλλων.

Η πρωταρχική μου σχέση με τη μουσική, είναι η βαθιά αγάπη, πάθος, συναισθήματα, έκφραση, τρόπος σκέψης και τρόπος ζωής. Η μουσική είναι μια βασική ανθρώπινη εμπειρία με γνωστικές δυνατότητες. Η μουσική είναι λειτουργική, γιατί είναι κάτι που μπορεί να προάγει την ανθρώπινη ευημερία, διευκολύνοντας την ανθρώπινη επαφή, το ανθρώπινο νόημα και την ανθρώπινη φαντασία, συνδέοντάς την με τα κοινωνικά μας ένστικτα. Τα γνωστικά συστήματα βασίζονται επίσης στη μουσική απόδοση και τις ευαισθησίες. Η μουσική λειτουργεί με τέτοιο τρόπο όπου μηχανισμοί του εγκεφάλου οι οποίοι συνδέονται με επικοινωνιακές λειτουργίες, διευρύνονται και διαφοροποιούνται σε ένα ευρύ φάσμα ανθρώπινων δραστηριοτήτων.

Εκτός από το προσωπικό μου ενδιαφέρον για τη μουσική, μου φαίνεται ότι ένας δυνητικά επιτακτικός λόγος να επικεντρωθεί κανείς στη χρήση της σε τεχνικές βασανιστηρίων περιστρέφεται γύρω από την προφανή αθωότητά της. Στην πλειονότητα των αναφορών και των συζητήσεων σχετικά με τις διαδικασίες ανάκρισης που έχω διαβάσει, μουσικός βασανισμός είναι η τεχνική που σχεδόν πάντα φεύγει από τη λίστα βασανιστηρίων νωρίτερα. Με αυτόν τον τρόπο, η μουσική φαίνεται να είναι μια ρητορική τεχνική, που είναι πιο εύκολο να υποτιμηθεί ή να απορριφθεί. Επομένως, οι καταστροφικές επιπτώσεις αυτού του τύπου βασανισμού ήταν πραγματικά γνωστές στη κοινωνία, θα μπορούσε να οδηγήσει σε μια πιο ολοκληρωμένη κατανόηση του τι συμβαίνει και με ποιο τρόπο εντάσσεται στα βασανιστήρια γενικότερα. Εάν μπορούσαμε να πείσουμε τους ανθρώπους ότι η υποταγή

στη μουσική είναι στην πραγματικότητα τόσο βασανιστική όσο οποιαδήποτε μορφή υποταγής, τότε θα ήταν πολύ εύκολο να τους πείσουμε, ότι οι άλλες τεχνικές, μερικές από τις οποίες επίσης απορρίπτονται ως τεχνικές βασανισμού, έχουν πιο ξεκάθαρα βασανιστικά αποτελέσματα .

Τις σπουδές μου στον τομέα Εθνομουσικολογίας και Πολιτισμικής Ανθρωπολογίας στην Αθήνα, τις παρομοιάζω με ολοκληρωτική αλλαγή. Κυρίως αλλαγή στον τρόπο σκέψης ως προς την ίδια τη φύση της μουσικής αλλά και ως προς τον τρόπο έρευνας της μουσικής, σε σχέση με την κοινωνία, τη κουλτούρα και τον πολιτισμό. Ο τρόπος με τον οποίο κάθε πολιτισμός ορίζει τη μουσική, ο τρόπος με τον οποίο διενεργείται μία έρευνα τέτοιου περιεχομένου, όπως η μελέτη εθνογραφικών περιπτώσεων και η αντίληψη του εθνογράφου ως ον που ακούει για πρώτη φορά μουσική και καλείται να βιώσει κάτι καινούριο και να γίνει ένα με αυτό, άνοιξαν νέους δρόμους σκέψης για εμένα.

Πρωταρχικό ερέθισμα για την επιλογή της θεματικής ήταν γενικότερα η σχέση μου και η αγάπη μου για τη μουσική. Μπορεί κάποιος να σκεφτεί, μα πώς γίνεται αυτό, ενώ πρόκειται για ένα δύσβατο θέμα και από ψυχολογικής και από πρακτικής άποψης. Κατά τη διάρκεια επιλογής θέματος για μία εργασία στο μάθημα «Μουσικές του Κόσμου» της κυρίας Παπαπαύλου, αποφάσισα να ψάξω θεματικές για περιοχές όπου δεν γνώριζα την ιστορία τους και το θεώρησα ευκαιρία να μάθω. Κοιτάζοντας τις χώρες της Λατινικής Αμερικής, καθότι εκεί επικεντρώνεται η θεματολογία του μαθήματος, αποφάσισα να ασχοληθώ με τη Χιλή. Χωρίς να έχω συγκεκριμένο θέμα, άρχισα να διαβάζω ιστορικά κείμενα που αφορούσαν τη Χιλή. Έπειτα προχώρησα στο κομμάτι του πολιτισμού και της μουσικής. Κάπου εκεί συνάντησα άρθρα που αναφέρονταν στο μουσικό, πολιτικό και κοινωνικό κίνημα του Nueva Cancion. Αμέσως, είχα καταλήξει στο θέμα της εργασίας μου. Σε συνέχεια της αναζήτησης βιβλιογραφικών κειμένων, βρέθηκε μπροστά μου το άρθρο της Katia Chornik (2018) «Memories of Music in Political Detention in Chile under Pinochet». Η αλήθεια είναι πως δεν σχετιζόταν καθόλου με το θέμα της εργασίας μου, αλλά όταν το διάβασα, πέρα από το γεγονός ότι κάποιοι τοίχοι γύρω μου γκρεμίστηκαν απότομα, αποφάσισα να το ενσωματώσω στην εργασία μου όπως και να έχει. Αυτή λοιπόν η εργασία-άσκηση για το μάθημα της κυρίας Παπαπαύλου, αποτέλεσε αρχή για μία περαιτέρω έρευνα γύρω από τη γενική θεματική Μουσική και Βία και πιο συγκεκριμένα για τη μουσική ως μέσο βασανισμού στα πολιτικά κέντρα κράτησης της Χιλής του Pinochet.

Το θέμα της Πτυχιακής μου λοιπόν, το είχα σκεφτεί πολύ πριν έρθει εκείνη η στιγμή, που έπρεπε όντως να αποφασίσω τι θα έκανα. Στα τέλη του 2020 και στις αρχές του 2021, που πλέον είχα σχεδόν ολοκληρώσει όλες τις υποχρεώσεις μου σχετικά με τα μαθήματα της σχολής, έπρεπε να επικοινωνήσω με την καθηγήτρια μου για να επιλέξω θέμα Πτυχιακής Εργασίας. Αναφέρομαι στην περίοδο συγκεκριμένα, καθότι δεν ήταν απλά ένα τελείωμα και ένα ξεκίνημα μιας οποιαδήποτε χρονιάς, αλλά πρόκειται για μία χρονιά δύσκολη για όλο τον κόσμο, μία χρονιά με Κορωνοϊό Sars Covid-19, μια χρονιά φόβου, εγκλεισμού, απαγορεύσεων και γενικότερα ειδικών συνθηκών, όπου η γενιά μου και πολλές άλλες γενιές πριν αλλά και μετά από εμένα δεν πιστεύαμε ότι θα ζήσουμε. Στα τέλη του 2020 είχαμε είδη περάσει την πρώτη καραντίνα με σκληρές απαγορεύσεις, με παραβιάσεις της ατομικής μας ελευθερίας και πολλά άλλα που θα ήθελα να αναφέρω αλλά δεν είναι της παρούσης. Όταν άρχισα πλέον να σκέφτομαι σοβαρά το θέμα της Πτυχιακής, εκείνη την περίοδο, έλεγα μέσα μου, «πού πας να μπλέξεις, πού θα βρεις πληροφορίες, μήπως να ασχοληθείς με κάτι πιο ευχάριστο, αν έρθει και άλλη καραντίνα, πώς θα διαχειριστείς ένα τέτοιο θέμα». Ωστόσο το

αποφάσισα. Είπα μέσα μου, «δύο χρόνια σκέφτεσαι αυτό το θέμα, τώρα θα το αφήσεις;» Έτσι ξεκίνησα. Ακολούθησαν και άλλες καραντίνες, οι απαγορεύσεις συνεχίζονταν, όπως συνεχιζόταν και η εργασία μου. Ωστόσο όσο περνούσε ο καιρός, τόσο πιο βαθιά στο θέμα έμπαινα κι εγώ. Πολλές φορές δεν άντεχα με αυτά που διάβαζα και ήθελα να τα παρατήσω. Κάποιες φορές τα παρατούσα και έκανα μέρες να ανοίξω τον υπολογιστή. Ήταν μια δύσκολη διαδικασία για εμένα. Για αυτό το λόγο είναι σημαντικό να ευχαριστήσω κάποιους ανθρώπους. Θέλω να ευχαριστήσω την οικογένεια μου που με στήριξε και μου έδινε δύναμη για να συνεχίσω και φυσικά την καθηγήτρια μου, Μαρία Παπαπαύλου που ήταν δίπλα μου και με καθοδηγούσε, ενώ και για εκείνη δεν ήταν σίγουρα εύκολο, με αυτό που βιώναμε όλοι, να διαβάσει μία εργασία τέτοιου περιεχομένου. Επίσης θα ήθελα να ευχαριστήσω την αδερφή μου, Γεωργία Παρασκευοπούλου, που με βοήθησε στην κατανόηση και στην εύρεση βιβλιογραφίας, όσον αφορά τις γνωστικές δεξιότητες και τη Θεωρία της Επίδρασης και την εξαδέλφη μου Μάουρα Διακογιάννη που με βοήθησε στη μετάφραση των ισπανόφωνων κειμένων.

Η εργασία χωρίζεται σε τρία μέρη. Την Εισαγωγή, το Κύριο μέρος και τα Συμπεράσματα. Το κύριο μέρος της εργασίας περιλαμβάνει τέσσερα κεφάλαια και εν συνεχεία κάθε κεφάλαιο χωρίζεται σε επί μέρους ενότητες. Τα κεφάλαια διαμορφώθηκαν με βάση τα ερευνητικά ερωτήματα που έθεσα, τα οποία είναι τα εξής. Για ποιο λόγο ο μουσικός βασανισμός άργησε να αποτελέσει πεδίο έρευνας της εθνομουσικολογίας και των άλλων ανθρωπιστικών επιστημών; Πώς σχετίζεται το κίνημα του Nueva Cancion με τους κρατουμένους των στρατοπέδων συγκέντρωσης; Με ποιο τρόπο η μουσική λειτουργούσε ως μέσο βίας στα πολιτιστικά κέντρα της Χιλής; Για ποιο λόγο στα πολιτικά κέντρα κράτησης της Χιλής υπήρχε καταναγκαστική ενασχόληση με τη μουσική από τους κρατουμένους; Ποιες ήταν οι επιπτώσεις του μουσικού βασανισμού στους επιζώντες βασανιστηρίων; Ποιος ο ρόλος της σιωπής των επιζώντων;

Στο πρώτο κεφάλαιο με τίτλο «Θεωρητικές και Μεθοδολογικές προσεγγίσεις» αναφέρομαι στον κλάδο της Εθνομουσικολογίας κάνοντας μία σύντομη ιστορική ανασκόπηση, καθώς και στον λόγο που καθυστέρησαν επιστημονικοί κλάδοι, όπως η Εθνομουσικολογία και η Ανθρωπολογία να ερευνήσουν το ζήτημα γύρω από το μουσικό βασανισμό. Επίσης αναφέρω τη Θεωρία της Επίδρασης της μουσικής, βάση της οποίας αποδεικνύω τους λόγους αυτής της καθυστέρησης. Στο δεύτερο κεφάλαιο με τίτλο «Nueva Cancion: Πολιτικό και Μουσικό κίνημα στη Χιλή του Pinochet» αναφέρω αρχικά, ιστορικά στοιχεία για το κίνημα του Nueva Cancion και στη συνέχεια μιλάω για τη μουσική και τους μουσικούς του κινήματος, τη σχέση της μουσικής αλλά και των ανθρώπων του Nueva Cancion με τα πολιτικά κέντρα κράτησης της Χιλής και τα βασανιστήρια. Στο τρίτο κεφάλαιο με τίτλο «Μουσική, Βασανιστήρια και Πολιτικά κέντρα κράτησης» αναφέρομαι στη μουσική και στον τρόπο με τον οποίο λειτουργεί ως μέσο βασανισμού, μέσα από μαρτυρίες επιζώντων αλλά και ενός πρώην πράκτορα της μυστικής αστυνομίας του Pinochet. Αναφέρομαι αναλυτικά και ξεχωριστά στα πολιτικά κέντρα κράτησης και τέλος κάνω μία αναφορά στο καταναγκαστικό τραγούδι ως συγκεκριμένη μορφή βασανισμού. Τέλος στο τέταρτο κεφάλαιο με τίτλο «Μουσική και Ψυχολογικά Βασανιστήρια» αναφέρομαι στις επιπτώσεις του μουσικού βασανισμού και ψυχολογικά αλλά και σωματικά. Κλείνω την εργασία μου με τα συμπεράσματα, κάνοντας για αρχή μια μικρή περιλήψη όλων των κεφαλαίων και εν συνεχεία ένα μικρό αναστοχασμό για τη διαδικασία εκπόνησης της εργασίας.

Κεφάλαιο Πρώτο

Θεωρητικές και μεθοδολογικές προσεγγίσεις

Από την απαρχή της ιστορίας της ανθρωπότητας, η μουσική αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι στη ζωή των ανθρώπων. Η μουσική είναι ένας όρος που ορίζεται δύσκολα και εξελίσσεται παράλληλα με την πρόοδο της κοινωνίας. Αλλάζει και διαμορφώνεται, όπως αλλάζει και ο κόσμος γύρω μας μέρα με τη μέρα. Τέχνη και κοινωνική εξέλιξη είναι άρρηκτα συνδεδεμένες. Επομένως η μουσική θα μπορούσαμε να πούμε πως είναι ένας εύπλαστος όρος καθώς κατασκευάζεται και επηρεάζεται από τις κοινωνικές αλλαγές. Στο πέρασμα του χρόνου δημιουργήθηκαν διάφοροι επιστημονικοί κλάδοι οι οποίοι ασχολήθηκαν με τις διαστάσεις της μουσικής, σε όλα τα επίπεδα, αισθητικό, κοινωνικό, διαπολιτισμικό, πολιτικό, θρησκευτικό, ιστορικό, παιδαγωγικό, μετέπειτα θεραπευτικό και ιατρικό. Μελετώντας κανείς τους κλάδους της εθνομουσικολογίας αλλά, και της μουσικολογίας μπορεί να δει καθαρά την αλλαγή του ορισμού της μουσικής με το πέρασμα του χρόνου. Ο κλάδος της εθνομουσικολογίας έχει μία μακρά ιστορία και ακόμη και σήμερα οι μελετητές δεν συμφωνούν ομόφωνα σε ένα γενικό και βασικό ορισμό της. Στην προσπάθεια ορισμού της εθνομουσικολογίας, χρησιμοποιώντας μια γεωγραφική μεταφορά ο εθνομουσικολόγος Bruno Nettl, (2017) αναφέρεται στο ότι οι εθνομουσικολόγοι κοίταζαν πρώτα τον κόσμο της μουσικής σαν να ήταν μία τεράστια, αν και όχι ομοιογενής, ήπειρος, στη συνέχεια ως πολλά και ξεχωριστά νησιά και αμέσως μετά οδηγήθηκαν σε μια σκέψη. Ένωσαν αυτά τα νησιά μεταξύ τους με γέφυρες.

Ο Nettl (2017) θεωρεί τη μουσικολογία, την ανθρωπολογία και τη λαογραφία, τις γονικές (parents) επιστήμες «γέννησαν» την εθνομουσικολογία. (σελ. 31) Στις πρώτες μέρες της συγκριτικής μουσικολογίας (πρωταρχική μορφή της σημερινής εθνομουσικολογίας)¹, ξεκινώντας από τον Alexander J. Ellis υποστηρίζει ο Nettl (2017) αναγνωρίστηκε ότι οι μουσικές - μουσικοί πολιτισμοί - ήταν διαφορετικές, αλλά, για μεγάλο χρονικό διάστημα οι ερευνητές τις αντιμετώπιζαν σαν να ήταν ουσιαστικά όμοιες. Ιδιαίτερα σε μελέτες ιθαγενών και λαϊκών πολιτισμών, πιστεύεται ότι οι κοινωνίες ήταν πολιτισμικά ομοιογενείς, πράγμα που σημαίνει ότι όλα τα μέλη μιας κοινωνίας είχαν παρόμοιο τρόπο σκέψης και συμπεριφοράς, και είχαν τι ίδιες γνώσεις και πεποιθήσεις (Ruskin & Rice, 2012). Οι ερευνητές προσπάθησαν να βρουν ενοποιημένες μεθόδους όπως υποστηρίζουν οι Ruskin & Rice (2012), που θα τους επέτρεπαν να ενσωματώσουν, την άποψη για διαφορετικές μουσικές, όπως για παράδειγμα στα είδη μεταγραφής και ανάλυσης του Hornbostel (1905-6) και μετέπειτα του Herzog (1938) (Ruskin & Rice, 2012:302) οι οποίοι επιχείρησαν να βρουν μεθόδους που να εφαρμόζονται σε όλων των ειδών τις μουσικές. Οι μελετητές πίστευαν πως

¹ Συνδεδεμένη με την ευρωπαϊκή εστίαση στον εθνικισμό του 19ου αιώνα, η συγκριτική μουσικολογία εμφανίστηκε ως ένα έργο τεκμηρίωσης των διαφορετικών μουσικών χαρακτηριστικών διαφορετικών περιοχών του κόσμου. Η μέθοδος της συγκριτικής μουσικολογίας ωθούσε τον ερευνητή να μελετήσει τη μουσική αποσπασμένη από άλλα τμήματα του πολιτισμού, όπως τη θρησκεία, τη γλώσσα, την ποίηση, τις εικαστικές τέχνες, την οικονομία και την κοινωνική δομή. Επιπλέον η εν λόγω μέθοδος παρακολουθούσε τα ίχνη των εξελίξεων διατυπώνοντας διάφορες θεωρίες, στηριζόμενη στην ανάλυση ορισμένων μουσικών συστατικών του υπο εξέταση πολιτισμού. Το πεδίο της μουσικολογίας ιδρύθηκε το 1885 από τον Αυστριακό μελετητή Guido Adler, ο οποίος συνέλαβε την ιστορική μουσικολογία και τη συγκριτική μουσικολογία ως δύο ξεχωριστούς κλάδους, με την ιστορική μουσικολογία να επικεντρώνεται μόνο στην ευρωπαϊκή κλασική μουσική (Ράις, 2014).

οι μουσικές που θεωρήθηκαν μοναδικές, μπορούσαν να γίνουν κατανοητές, με την ίδια όμως προσέγγιση. Το 1950, ο Ολλανδός μουσικολόγος Jaap Kunst (1959), σύμφωνα με τον Nettl (2017) επινόησε τον όρο «εθνομουσικολογία», συνδυάζοντας δύο κλάδους: τη μουσικολογία (τη μελέτη της μουσικής) και την εθνολογία (τη συγκριτική μελέτη διαφορετικών πολιτισμών). Με βάση αυτό το νέο όνομα, εθνομουσικολογία, ο μουσικολόγος Charles Seeger, ο ανθρωπολόγος Alan Merriam και άλλοι, ίδρυσαν την Εταιρεία Εθνομουσικολογίας το 1955 και το περιοδικό Ethnomusicology το 1958. Ο Kunst υποστηρίζει πως αυτή η νέα επιστήμη μελετά την παραδοσιακή μουσική και τα μουσικά όργανα όλων εκείνων των πολιτισμών που δημιούργησε στη πορεία της η ανθρωπότητα, από τον αποκαλούμενο «πρωτόγονο πολιτισμό» μέχρι τον αποκαλούμενο «πολιτισμένο κόσμο», μία επιστήμη που εξερευνά τη μουσική των διαφόρων φυλών και γενικότερα κάθε είδος μη δυτικής, «εξωτικής» μουσικής Nettl (2017).

Αργότερα, μετά το 1960, το έργο του Mieczyslaw Kolinski και η μέθοδος του Alan Lomax (1968) προσέγγισαν επίσης τον κόσμο της μουσικής θεμελιωδώς ως μονάδα. Αυτή η προσέγγιση – η μουσική ως μια μεγάλη ήπειρος – υπήρχε και τότε, αλλά, συνεχίζεται και στις πρόσφατες έρευνες από τους Patrick Savage και Stephen Brown (2014), από τους Victor Grauer και Anna Wood, – επανάληψη της δουλειάς του Lomax – και το έργο του Χάρβαρντ, «Η φυσική ιστορία του τραγουδιού». Αυτή η έννοια της παγκόσμιας μουσικής ως ενότητας μπορεί επίσης να φανεί στο ανανεωμένο ενδιαφέρον για την προέλευση της μουσικής και την εξελικτική μουσικολογία.

Στο δεύτερο στάδιο του Nettl, (2017) η ερμηνεία του κόσμου της μουσικής πραγματοποιείται κυρίως ως ομάδα νησιών, με τις σχέσεις μεταξύ τους λιγότερο σημαντικές από την ατομικότητά τους. Η ανάπτυξη της μουσικής εθνογραφίας ως είδος - σημαντικές δημοσιεύσεις που περιγράφουν μεμονωμένους μουσικούς πολιτισμούς – στόχευε στο ότι ο ήχος, η συμπεριφορά και το πιο σημαντικό, οι ιδέες για τη μουσική παρείχαν σε κάθε πολιτισμό μια ξεχωριστή διαμόρφωση. Μεταξύ των πρώτων μοντέλων τέτοιων εθνογραφιών ήταν η εθνογραφία του Merriam (1964) των Ινδιάνων Flathead και ο Musique Dan του Zemp (1971).

Στο τρίτο στάδιο του Nettl, (2017) οι δύο πρώτες προσεγγίσεις για την κατανόηση του κόσμου της μουσικής ως μιας ηπείρου, και ως ένα σύνολο νησιών ενώθηκαν με νέες προσεγγίσεις που τόνισαν τις σχέσεις μεταξύ των διαφορετικών μουσικών. Σίγουρα οι μελετητές πριν από το 1950 είχαν σκεφτεί διαπολιτισμικές μουσικές σχέσεις. Μετά από ένα σημείο, ίσως με την αρχή της αστικής εθνομουσικολογίας στη δεκαετία του 1970, το κέντρο βάρους μετακινήθηκε σε μια πεποίθηση ότι αυτό που είναι πιο σημαντικό για την κατανόηση της μουσικής του κόσμου βρίσκεται στις σχέσεις μεταξύ τους (Nettl, 2017). Η περίοδος 1950-1970 (Nettl, 2016) ήταν πολύ σημαντική, καθώς μέσα από ένα διχασμό μεταξύ των εθνομουσικολόγων άρχισαν να βρίσκουν την ουσία της έρευνάς τους. Οι εθνομουσικολόγοι εκείνη την περίοδο χωρίστηκαν σε δύο ομάδες. «Η μία πλευρά ερευνητών είχε υιοθετήσει μία πιο ανθρωπολογική προσέγγιση καθώς είχε επικεντρωθεί στο πολιτισμικό πλαίσιο και όχι τόσο στη μουσική αυτή καθ' αυτή και η άλλη πλευρά εστίαζε στο βασικό αντικείμενο μελέτης της, τη μουσική, μέσα στο πολιτισμικό πλαίσιο» (Nettl, 2016:31). Οι δύο ομάδες οδηγήθηκαν σε συγχώνευση περίπου μετά το 1980. Αμέσως μετά άρχισε να δίνεται έμφαση στην έρευνα για τα πολυάριθμα είδη μουσικών συνδέσεων και μια έμφαση στη μελέτη των

μουσικών (ο όρος fusion² χρησιμοποιείται συχνά) που πραγματικά προέκυψαν, ρητά, από τις σχέσεις μεταξύ πολιτισμών.

Περί τα τέλη του 20ου αιώνα οι εθνομουσικολόγοι άρχισαν να ανοίγουν την ομπρέλα των θεμάτων τους -καθ' ότι είχαν βρει το χαρακτήρα τους σαν κλάδος- συνεργαζόμενοι με άλλους επιστημονικούς κλάδους, όπως οι κλάδοι της ιατρικής, των νευροεπιστημών, της παιδαγωγικής αλλά και πολλών άλλων. Όταν άρχισε να γίνεται «γνωστή» η χρήση της μουσικής ως μέσο βασανιστηρίων σε πολέμους, αν και πρόκειται για μία μέθοδο που από ότι αποκαλύπτουν οι έρευνες χρησιμοποιούνταν από το Μεσαίωνα (Papaeti, 2020), τότε και οι επιστημονικοί κλάδοι άρχισαν να το ερευνούν. Μάλιστα ο κλάδος της εθνομουσικολογίας οδηγήθηκε σε κοινό ψήφισμα τον Μάρτιο του 2008 που καταδίκασε τη χρήση μουσικής για σωματικά και ψυχολογικά βασανιστήρια (Papaeti, 2020). Στην άλλη πλευρά του Ατλαντικού, η Ερευνητική Ομάδα «Μουσική, Σύγκρουση και Κράτος» ιδρύθηκε επίσης το 2008, επιδίωξε συστηματικά να εκθέσει, να ερευνήσει, να τεκμηριώσει και να ασχοληθεί με τη χρήση της μουσικής σε σχέση με τη βία. Ένα ιδιαίτερο επίκεντρο της έρευνας της ομάδας, ήταν η μουσική στην κράτηση και στο πλαίσιο των παραβιάσεων των ανθρωπίνων δικαιωμάτων, με ιδιαίτερη έμφαση στη μουσική και τα βασανιστήρια. Επτά με δέκα ερευνητές (Papaeti, 2020), σε διάφορες χώρες διεξήγαγαν επίσης έρευνες για τη μουσική σε ναζιστικά στρατόπεδα συγκέντρωσης, τονίζοντας την ευρεία και συστηματική χρήση της μουσικής ως βασανισμού, καθώς και του ρόλου της μουσικής για την πειθαρχία των κρατουμένων σε καθημερινή βάση στα στρατόπεδα. Το κεντρικό ερώτημά μου είναι όμως, γιατί τόσο αργά; Για το ζήτημα μουσική-βία βλέπουμε να τοποθετείται η Εταιρία Εθνομουσικολογίας (SEM) σε μία από τις επίσημες ανακοινώσεις της:³

«Η ομάδα SEM ειδικού ενδιαφέροντος για τη σχέση μεταξύ μουσικής και βίας ασχολείται με την τόνωση των τρεχουσών συζητήσεων σχετικά με τα πολλά θέματα, θεωρίες, μεθόδους και περιπτώσεις που περιβάλλουν τη σχέση μουσικής και βίας. Αυτή η ομάδα ιδρύθηκε το 2010 λόγω της πρωτοβουλίας μιας ομάδας μελών του SEM, της οποίας το έργο άρχισε να εστιάζει σε ζητήματα που σχετίζονται με βίαιες συγκρούσεις, ένα θέμα που έχει έκτοτε αναπτυχθεί στον τομέα μας, με πολλές δημοσιεύσεις, ερευνητικά έργα και ενδιαφερόμενους μελετητές, δημιουργώντας την ανάγκη περαιτέρω μελέτης και συνέχισης των συζητήσεων για το συγκεκριμένο θέμα. Ενώ τα ζητήματα της βίας και του πολιτισμού στον ακαδημαϊκό χώρο είναι ευρέως διεπιστημονικά, με σχετικές συνεισφορές από τους τομείς της ανθρωπολογίας, της κοινωνιολογίας και των συγκρούσεων, θεωρούμε ότι είναι θεμελιώδες να συμβάλλουμε σε αυτές τις συζητήσεις, προσθέτοντας οπτικές, σχετικές με τις ανησυχίες του τομέα της εθνομουσικολογίας πάνω στο θέμα αυτό...»⁴

Το γεγονός πως η ομάδα SEM το 2010 έβγαλε επίσημη ανακοίνωση, ουσιαστικά παίρνοντας θέση στο τι σημαίνει βία αλλά και ποιά είναι η σχέση της με τη μουσική, βοήθησε να ανοιχτεί επίσημα αυτό το νέο πεδίο ερεύνας. Ήταν πολύ σημαντικό να δοθεί το «πράσινο φως» από τον κλάδο, καθώς μέχρι τότε, μπορεί να είχαν προκύψει έρευνες σχετικές με τη βία και τη μουσική, αλλά από ελάχιστους ερευνητές.

² Ο όρος fusion περιγράφει τον συνδυασμό διαφορετικών στοιχείων από διαφορετικούς πολιτισμούς, τη συγχώνευση, διακριτών ή ξεχωριστών στοιχείων σε ένα ενοποιημένο σύνολο

³ https://www.ethnomusicology.org/page/Groups_SIGsMV

⁴ Το παρόν απόσπασμα αποτελεί δική μου μετάφραση από τα Αγγλικά στα Ελληνικά.
https://www.ethnomusicology.org/page/Groups_SIGsMV

1.1 Τα αίτια της καθυστερημένης έρευνας

Οι κλάδοι της εθνομουσικολογίας, της μουσικολογίας αλλά, και γενικότερα των άλλων ανθρωπιστικών επιστημών άργησαν κατά πολύ να μελετήσουν το ζήτημα του μουσικού βασανισμού. Η σύντομη προεπισκόπηση που προηγήθηκε στην ιστορία της εθνομουσικολογίας, σκοπό είχε να αναδείξει ότι το βασικό ερευνητικό αντικείμενο μέχρι τις τελευταίες δύο δεκαετίες, ήταν η έρευνα της μουσικής, όπως την ξέρουμε όλοι, με την θετική επίδρασή της στον άνθρωπο, στον ψυχισμό του, στην κοινωνία, ως ήχος οργανωμένος με ανθρώπινο τρόπο και σίγουρα ως ένα μέσο που μπορεί να αντισταθεί αλλά, και να χειραγωγήσει τους γύρω της. Υπάρχουν αρκετές απόψεις για αυτό το γιατί. Άλλοι γίνονται πιο συναισθηματικοί και πιο ρομαντικοί, όπως οι Cusick (2008, 2011) και Paraeti (2020) θα μπορούσαμε να τους χαρακτηρίσουμε, καθώς δεν μπορούσαν να φανταστούν ποτέ τη χρήση της μουσικής σε βασανισμούς, άλλοι πάλι υποστηρίζουν πως γενικά η εθνομουσικολογία έχει μείνει πίσω σχετικά με άλλες επιστήμες χωρίς όμως να διαφωνούν απόλυτα με την πιο συναισθηματική πλευρά, όπως ο Rice (2014).

Ο Rice (2014) αναφέρει πως μόνο τα τελευταία δεκαπέντε χρόνια περίπου οι εθνομουσικολόγοι έχουν αγκαλιάσει πλήρως ένα νέο σύνολο θεμάτων σχετικά με τη σχέση της μουσικής με τις κοινωνικές, πολιτικές, οικονομικές αλλά, και τις οικολογικές κρίσεις. Τονίζει το γεγονός, ότι ο ίδιος δυσκολεύτηκε να βρει αποδεικτικά στοιχεία ώστε να μπορέσει να αποδείξει, πως οι εθνομουσικολόγοι είχαν ξεκινήσει να επηρεάζονται και από άλλα θέματα είκοσι χρόνια πριν και πως είχαν αρχίσει είδη να ξεφεύγουν από την μελέτη της μουσικής σε σχέση μόνο με το πολιτισμό. Στις αρχές της δεκαετίας του 1990, σύμφωνα με τον Rice (2014) ανθρωπολόγοι και εθνομουσικολόγοι είχαν είδη ξεκινήσει μία μακρά ιστορία αναφοράς, σχετικά με τον κόσμο των παραδοσιακών κοινωνιών που αντιμετώπιζαν προβλήματα παγκοσμιοποίησης, εκμετάλλευσης, καταπίεσης και πόλεμου. Ωστόσο είναι σαφές ότι μόλις πρόσφατα οι εθνομουσικολόγοι σύμφωνα με τον Rice (2014) άρχισαν να ασχολούνται συνεχώς με τον ρόλο της μουσικής στην επίλυση ή την επιδείνωση των σύγχρονων κοινωνικών, οικονομικών και πολιτικών προβλημάτων.

Ο Rice (2014) υποστηρίζει πως είναι πέντε οι βασικοί λόγοι για αυτήν την καθυστέρηση. Πρώτον, οι εθνομουσικολόγοι συχνά, αλλά, όχι πάντα, διεξάγουν την έρευνά τους για τη μουσική που τους αρέσει. Δηλαδή, πολλοί συγκινούνται, πρώτα απ' όλα, από την αισθησιακή και αισθητική ευχαρίστηση που προσφέρει η μουσική και αργότερα έρχονται στα πνευματικά και κοινωνικά θέματα και ερωτήματα που διερευνά η ανθρωπολογία της μουσικής. (Rice, 2014). Δεύτερον, η μουσική σχετίζεται, στη φαντασία του αγγλόφωνου, με καλά πράγματα. «Αυτή είναι η μουσική στα αυτιά μου» αποτελεί την κοινή έκφραση όταν ακούτε υπέροχα νέα (Nettl 2005: 18). Έτσι, η πιθανότητα η μουσική να σχετίζεται με τις χειρότερες πτυχές της ανθρώπινης ύπαρξης δεν είναι σε καμία περίπτωση ελκυστική. Αυτή η άποψη είναι κοινή για πολλούς εθνομουσικολόγους, όπως και για την Paraeti (2020) και την Cusick (2011). Δεν είναι απλά ένα καρπός ερευνών αλλά, είναι η ίδια τους ιστορία. Μάλιστα η τελευταία σε ένα άρθρο της, που θα μπορούσε κάλλιστα να αποτελεί κομμάτι από το ερευνητικό της ημερολόγιο, κάνει την αυτοκριτική της μιλά για ναρκισσισμό και κατηγορεί γι' αυτό τον εαυτό της, καθώς συγκαταλέγει την ίδια στους ανθρώπους που άργησαν να μελετήσουν το θέμα της μουσικής και του βασανισμού. Παραθέτω:

»...σκέφτηκα ότι θα μπορούσα να χρησιμοποιήσω αυτόν τον χώρο για να επιστήσω την προσοχή στη χρήση της μουσικής ως βασανισμού, για να προβληματιστώ δημοσίως για τη σχέση της (ομολογουμένως διαλείπουσας) έρευνάς μου σχετικά με αυτό το θέμα με την πειθαρχία μας... εάν οι ήχοι που

χρησιμοποιούνταν σε στρατόπεδα κράτησης λειτουργούσαν ως μουσική ή όχι, μεταξύ των πιο τρομακτικών πτυχών αυτών των πρακτικών, είναι η υποβάθμιση αυτού που ονομάζουμε «μουσική». Εμείς στη λεγόμενη Δύση εδώ και πολύ καιρό εννοούμε με τη λέξη «μουσική» ένα ακουστικό μέσο που εκφράζει την ανθρώπινη δημιουργικότητα, τη νοημοσύνη, το συναισθηματικό βάθος, αυτό που ανυψώνει τον εαυτό μας και τη ζωή μας... Όταν σκεφτόμαστε πώς έχει χρησιμοποιηθεί η «μουσική» στα στρατόπεδα κράτησης των σύγχρονων πολέμων, βρίσκουμε αυτό το νόημα να αφαιρείται. Αναγκάζομαστε, αντίθετα, να σκεφτούμε τη «μουσική» ως ακουστικό μέσο για το κακό. Εκείνο που μάταια σεβόμαστε, εκείνο στο οποίο αποδίδουμε ηθική αξία, αποκαλύπτεται ως ηθικά ουδέτερο - ως απλώς ένα ακόμη εργαλείο στα χέρια του ανθρώπου που είναι βαμμένα με αίμα. Αυτό μοιάζει με την απομάκρυνση μιας ψυχής από ένα σώμα, και ως εκ τούτου σαν ένα είδος βίαιου θανάτου. Είναι, λοιπόν, τόσο τρομακτική η σκέψη περί διάλυσης της συλλογικής υποκειμενικότητας, τόσο για εμάς όσο και για τα προφανώς προοριζόμενα θύματα μουσικής βίας- τον ίδιο τον πολιτισμό - που έχουμε εδώ και πολύ καιρό θεωρήσει δεδομένο, και τον εντάσσουμε στον τίτλο «Δυτικές αξίες»⁵ (Cusick 2008: 2).

Το τρίτο επιχείρημα που χρησιμοποιεί ο Rice (2014) για να εξηγήσει τους λόγους που οι εθνομουσικολόγοι δεν ασχολήθηκαν με τη θεματική μουσική και βία είναι ότι στις εθνογραφικές έρευνες μελετάται η μουσική που παράγεται κυρίως σε σταθερά κοινωνικά περιβάλλοντα. Εκεί όπου μια ολόκληρη κοινωνία αλλά, και μια αποτελεσματική κυβέρνηση υποστηρίζουν τη παραγωγή μουσικής (Rice, 2014). Όταν οι κοινωνίες καταρρέουν υπό την πίεση του πολέμου, της βίας, της εκτεταμένης ασθένειας και της αναταραχής μεταξύ των μειονοτικών ομάδων, η παραγωγή μουσικής σε τέτοιες συνθήκες, ξεπερνάει τη φαντασία. Ένας τέταρτος λόγος, ίσως, είναι ότι στις πρώτες μέρες της εθνομουσικολογίας, οι μελετητές ασχολούνταν κυρίως με αυτό που χαρακτηρίζουμε «παραδοσιακή μουσική» η οποία εκτελείται σε παραδοσιακά περιβάλλοντα (Rice, 2014). Πέμπτον, είναι δύσκολο να φανταστεί κανείς να εργάζεται σε ασταθή και επικίνδυνα περιβάλλοντα που δεν διαθέτουν την υποδομή για την υποστήριξη ασφαλών ερευνητικών συνθηκών, όπως και με πληθυσμούς που δεν μπορούν να συνεργαστούν παραγωγικά με ερευνητές μουσικής (Rice, 2014). Όλοι αυτοί οι λόγοι φαίνεται να έχουν συνδυαστεί για να κάνουν τους εθνομουσικολόγους αργούς, σε σύγκριση με τους συναδέλφους τους στην ανθρωπολογία, για να αντιμετωπίσουν τα σοβαρά προβλήματα που αντιμετωπίζουν οι άνθρωποι σε όλο τον κόσμο και να εξετάσουν πώς χρησιμοποιείται η μουσική για να βελτιώσει ή να επιδεινώσει αυτά τα προβλήματα (Rice, 2014).

Μια σύντομη ανασκόπηση της βιβλιογραφίας αποκαλύπτει ότι η ανησυχία για τη μελέτη της μουσικής σε καιρούς και τόπους προβλημάτων ξεκίνησε σχετικά πρόσφατα. Μερικές από τις πρώτες μελέτες προήλθαν από χώρες που ανασύρθηκαν από τη φωτιά του πολέμου, όπως οι χώρες της πρώην Γιουγκοσλαβίας (Rice, 2014). Ίσως προβλέψιμα, οι πρώτοι εθνομουσικολόγοι που αντιμετώπισαν τον αντίκτυπο του πολέμου στη μουσική ήταν εκείνοι που ζούσαν ανάμεσα στους τρόμους και τις συνέπειές του, όχι εκείνοι με την ελευθερία και τα χρήματα για να ταξιδέψουν στο εξωτερικό για να σπουδάσουν μουσική σε μια «ξένη» κουλτούρα - εθνομουσικολόγοι σαν τον Rice. Αυτές οι μελέτες από τις χώρες της πρώην Γιουγκοσλαβίας εμφανίστηκαν για πρώτη φορά στα Αγγλικά το 1998 όταν Κροάτες μελετητές είχαν ζήσει τους φρικτούς εθνοκαθαριστικούς πολέμους κατά τη διάλυση της Γιουγκοσλαβίας τη δεκαετία του 1990, δημοσίευσαν μια συλλογή από δοκίμια που ονομάστηκαν Μουσική (Rice, 2014).

⁵ Το παρόν απόσπασμα αποτελεί δική μου μετάφραση από τα Αγγλικά στα Ελληνικά.

Η Paraeti (2020) υποστηρίζει ότι η μουσικολογία και η εθνομουσικολογία βασίστηκαν ιστορικά και ιδεολογικά στην έννοια της μουσικής ως εγγενώς θετική, καλοήθη—και συναρπαστική τέχνη. Ως εκ τούτου, αυτά τα πεδία χρειάστηκαν πολύ καιρό για να ασχοληθούν με τη μακροχρόνια σχέση της μουσικής με τη βία, τον πόλεμο και την εξουσία χρονολογούνται από τον Μεσαίωνα αν όχι νωρίτερα (Paraeti, 2013). Η μελέτη των στρατοπέδων συγκέντρωσης και εξόντωσης των Ναζί, το θέμα με το οποίο ασχολήθηκε η Paraeti (2020) αποτελεί αξιοσημείωτη εξαίρεση, αν και επίσης εξετάστηκε σχετικά καθυστερημένα. Αφήνοντας ανεξερεύνητο το πεδίο της μουσικής σε σχέση με τη βία από ιστορικούς, κοινωνικούς ανθρωπολόγους, μελετητές ανθρωπίνων δικαιωμάτων και νομικούς εμπειρογνώμονες που εργάζονται στον τομέα της βίας, της κράτησης και της δικαιοσύνης, αυτό το κενό, άρχισε να αντιμετωπίζεται κριτικά στη μουσική έρευνα, μόνο τις τελευταίες δεκαετίες. Συνεχίζοντας η Paraeti (2020) υπογραμμίζει πως διερευνήθηκαν επίσης, οι πολιτισμικές προκαταλήψεις μετέτρεψαν τη μουσική σε ένα αόριστο μέσο βασανιστηρίων, οι πρακτικές των μουσικών βασανιστηρίων και ο αντίκτυπός τους, όπως και το νομικό πλαίσιο που κατέστησε τις πρακτικές αυτές ενεργές. Αντιμετωπίζοντας τις διασταυρώσεις της μουσικής και του τρόμου, η Paraeti (2020) τονίζει την ανάγκη για πιο διακριτικά ηχητικά τοπία κράτησης που διερευνούν την εμπλοκή των αρνητικών και θετικών χρήσεων της μουσικής που επιβάλλονται από πάνω και ανακτώνται από κάτω.

Παρόλο που κινήσεις στις ΗΠΑ και το Ηνωμένο Βασίλειο, όπως η νέα μουσικολογία και η κριτική μουσικολογία επέκτειναν τα όρια της πειθαρχίας τις τελευταίες δεκαετίες του εικοστού αιώνα, εμπλουτίζοντάς την με νέους τομείς σπουδών και θεωρητικές προσεγγίσεις, η έρευνα για τη σύνδεση της μουσικής με τη βία παρέμεινε στο περιθώριο τόσο της μουσικολογίας όσο και της εθνομουσικολογίας (Cusick 2011· Paraeti 2020). Ο Timothy Rice (2014) σημειώνει πως η εθνομουσικολογία, μέχρι τα τέλη του εικοστού αιώνα, επικεντρώθηκε στον θετικό ρόλο της μουσικής για το άτομο, τις κοινότητες και τις τοπικές κοινωνίες, σε αντίθεση με την ανθρωπολογική έρευνα που, από πολύ νωρίς, εξέτασε θέματα βίας, μεθόδους και μηχανισμούς καταστολής από αυταρχικά καθεστάτα.

Καταλύτης σε αυτή τη σειρά απόψεων σύμφωνα με την Cusick (2011), ήταν οι μαρτυρίες κρατουμένων από τη ναυτική βάση των ΗΠΑ στο Γκουαντάναμο, την Κούβα και τη φυλακή του Αμπού Γκράμπ στο Ιράκ, φέρνοντας στο προσκήνιο τη θεσμοθετημένη χρήση μουσικής και ήχου στα βασανιστήρια στον λεγόμενο Πόλεμο κατά της Τρομοκρατίας. Ανοίγοντας το κουτί της Πανδώρας, αυτές οι μαρτυρίες έφεραν θεσμικές αλλαγές, τόσο στη μουσική έρευνα στις ΗΠΑ όσο και την Ευρώπη. Σταδιακά απαιτητικές και άκαμπτες αντιλήψεις για την πειθαρχία της ίδιας της μουσικολογίας, αυτές οι αλλαγές απαιτούσαν επανεξέταση των ορίων, των μεθοδολογιών και των ιδεολογιών της. Η Cusick (2011) υποστηρίζει τα σημάδια αυτής της στροφής πήραν αρχικά τη μορφή ψηφισμάτων που ψηφίστηκαν από μουσικές εταιρείες στις ΗΠΑ, καταδικάζοντας τη χρήση των μουσικών βασανιστηρίων: ψηφίσματα εκδόθηκαν το 2007 από την Εταιρεία εθνομουσικολογίας (SEM) και την Εταιρεία Αμερικανικής Μουσικής (SAM), και το 2008 από την Αμερικανική Μουσικολογική Εταιρεία (AMS) (Cusick, 2011).

Από την άλλη πλευρά του Ατλαντικού, υπήρχε αξιοσημείωτη σιωπή από αντίστοιχους μουσικούς συλλόγους στο Ηνωμένο Βασίλειο, παρόλο που αυτή ήταν μια χώρα που συμμετείχε επίσης στον «Πόλεμο κατά της Τρομοκρατίας», εμπλεκόμενη σε βασανιστήρια και απάνθρωπη μεταχείριση των κρατουμένων (Paraeti, 2020). Προτροπή της ερευνήτριας Katia Chornik σε ξεχωριστές περιπτώσεις το 2017 -στην οποία θα αναφερθώ εκτενώς στη

συνέχεια- αποτέλεσε η δημοσίευση των δηλώσεων σχετικά με περιστατικά μουσικών βασανισμών. Τόσο η Royal Music Association (RMA) όσο και το Βρετανικό Φόρουμ για την εθνομουσικολογία (BFE) αρνήθηκαν να ακολουθήσουν τα βήματα των Αμερικανών ομολόγων τους. Το RMA σημείωσε ότι θα διαδραματίσει δημόσιο ρόλο εάν και όταν οι πολιτικές δράσεις θα επηρεάσουν τα μέλη της ή τη μουσική έρευνα (Paraeti, 2020).

Το πρωτοποριακό έργο της Suzanne Cusick (2008-2011) το οποίο αποτελεί δομικό στοιχείο στην ανάλυση μου σχετικά με τα μουσικά βασανιστήρια ήταν κρίσιμο για το προαναφερθέν θεσμικό άνοιγμα. Σύμφωνα με την Paraeti (2020) την ίδια στιγμή που οι συζητήσεις σχετικά με τα βασανιστήρια επανεμφανίστηκαν στην κοινωνία δημοσιεύθηκαν τα άρθρα της Cusick που έδωσαν σημαντικές και πολύ απαραίτητες θεωρητικές και μουσικολογικές ιδέες σχετικά με τη χρήση και τη θεσμοθέτηση της μουσικής στις τεχνολογίες της τρομοκρατίας. Πρόκειται για μια κορυφαία και σεβαστή μουσικολόγο (Paraeti, 2020) στις ΗΠΑ και διεθνώς, όπου το έργο της νομιμοποίησε τη μουσικολογική έρευνα σε αυτό το θέμα. Το ζήτημα της νομιμοποίησης πρέπει να ληφθεί σοβαρά υπόψη. Μέχρι πρόσφατα, έρευνες για τη μουσική, τα βασανιστήρια και τη βία αντιμετωπίστηκαν από μουσικολόγους με σκεπτικισμό, αν όχι εχθρότητα, τουλάχιστον στην Ευρώπη. Στο παρελθόν αναφέρει η Paraeti (2013) αντιμετώπισε προσωπικά, περισσότερες από μία φορές το σχόλιο: «αυτή είναι μεγάλη έρευνα αλλά, όχι μουσικολογία» στο τέλος των ερευνών της σχετικά με τα μουσικά βασανιστήρια από τη στρατιωτική δικτατορία στην Ελλάδα (1967-1974).

Μέχρι στιγμής αυτό που μπορεί να κατανοήσει κανείς είναι πως οι βασικοί λόγοι που οδήγησαν σε αυτή τη λεγόμενη καθυστερημένη έρευνα ήταν για αρχή, η δυσκολία κατανόησης της μουσικής ως κάτι με αρνητική επίδραση στον ψυχισμό του ατόμου και εν συνεχεία ότι πρόκειται για ένα πεδίο που δεν θεωρείται από πολλούς εφικτό να μελετηθεί από τους τομείς της μουσικολογίας αλλά, και της εθνομουσικολογίας, βασιζόμενοι στην «πολύ παλιά φύση των επιστημών αυτών» που ήταν η μελέτη «εξωτικών» πολιτισμών.

1.2 Η Θεωρία της Επίδρασης

Σύμφωνα με τον Grūny (2012): *«η (ακούσια) εκφόρτωση σκέψεων είναι κεντρική για την μουσική εμπειρία. Οι ήχοι - ιδιαίτερα οι μουσικοί ήχοι - φαίνεται να διεισδύουν στη συνείδηση με ποιοτικά βαθύτερο τρόπο από ότι εισάγονται από άλλους αντιληπτικούς τρόπους. Το ακουστικό μέσο είναι οργανωμένο γύρω από βαθμούς έντασης και φαίνεται να υπονοεί μια μάλλον διαφορετική σχέση μεταξύ δραστηριότητας και παθητικότητας από ότι βρίσκουμε σε άλλες εμπειρίες. Αν είμαι σε ένα φωτεινό δωμάτιο ή έξω στο φως του ήλιου, μπορώ να μετακινηθώ στη σκιά ή να καλύψω τα μάτια μου και να απολαύσω κάποια ανακούφιση. Παρομοίως, μπορώ να κλείσω τη μύτη μου και να ξεφύγω από μια δυσάρεστη μυρωδιά ή να μετατοπίσω το σώμα μου από μια ενοχλητική αίσθηση αφής. Ενώ, φυσικά, έχουμε κάποια αυτονομία ως προς την ένταση των ακουστικών μας εμπειριών, φαινόμενα ιδιαίτερα ευάλωτοι στους ήχους. Αυτό συμβαίνει επειδή η αντήχηση του ήχου διαπερνά μέχρι και το τελευταίο οστό μας.» (σελ. 209).⁶*

Είναι πάρα πολύ σημαντικό να κατανοήσουμε τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβανόμαστε τον ήχο, με ποιο τρόπο επηρεάζει τον εγκέφαλό μας, το σώμα μας και τον ίδιο μας τον ψυχισμό.

⁶ Το παρόν απόσπασμα αποτελεί δική μου μετάφραση από τα Αγγλικά στα Ελληνικά.

Οι ήχοι έχουν τεράστια επίδραση στον οργανισμό μας, στη συνείδησή μας, διαπερνούν μέχρι και το τελευταίο οστό μας, όπως λέει ο Grūny (2012). Στο κεφάλαιο αυτό έχω επιλέξει να αναφερθώ σε μία θεωρία που θεωρώ σημαντική για την ανάλυσή μου καθώς θα με βοηθήσει να συνεχίσω αλλά, και να ολοκληρώσω το πρώτο αυτό κεφάλαιο. Πρόκειται για τη θεωρία της επίδρασης (Affect). Ουσιαστικά η απάντηση σε αυτό το κεντρικό ερώτημα του κεφαλαίου, για ποιο λόγο άργησαν οι εθνομουσικολόγοι και οι άλλες ανθρωπιστικές επιστήμες να μελετήσουν τη μουσική σε σχέση με τα βασανιστήρια, σε ένα βαθμό έχει απαντηθεί στο πρώτο μέρος του κεφαλαίου, όπως προαναφέρθηκε, σχετικά με την εγγενώς θετική επίδραση της μουσικής στον άνθρωπο και τη μελέτη γύρω από αυτή τη θετική επίδραση. Ωστόσο μέσα από την ανάλυση της θεωρίας της επίδρασης θα προσπαθήσω να στηρίξω επιστημονικά αυτή την απάντηση, καθώς το θέμα της μουσικής και των βασανιστηρίων είναι από μόνο του περίπλοκο ζήτημα.

Σύμφωνα με την Hofman (2015) η οποία έχει μελετήσει σε βάθος αυτή τη θεωρία, η αντίληψη της έρευνας της μουσικής ως κάτι όμορφο, σχετίζεται ξεκάθαρα με την θεωρία της επίδρασης. Αποφάσισα να ασχοληθώ με την έννοια της επίδρασης της μουσικής διότι αυτό ήταν που ουσιαστικά καθυστέρησε τους κλάδους να διερευνήσουν το θέμα της μουσικής και της βίας, καθώς, όπως υποστηρίζουν οι ίδιοι οι ερευνητές δεν μπορούσαν να φανταστούν ότι η μουσική μπορεί να έχει αρνητική επίδραση στο άτομο, εφόσον όλοι μας έχουμε μεγαλώσει μέσα σε μία τέτοια αντίληψη και έχει γίνει βίωμα η θετικότητα της μουσικής για τον άνθρωπο και την κοινωνία που ζει. Επίσης ενδιαφέρον έχει ότι η συναισθηματική στροφή (emotional shift) (Hofman, 2015), η οποία έχει ήδη αμφισβητήσει τα κυρίαρχα παραδείγματα σε πολλούς πειθαρχικούς τομείς, συμπεριλαμβανομένων των πολιτιστικών σπουδών, της φιλοσοφίας, της πολιτικής θεωρίας, της ανθρωπολογίας, της ψυχολογίας και της νευροεπιστήμης, έχει αρχίσει να προσελκύει περισσότερη προσοχή στον τομέα της εθνομουσικολογίας τα τελευταία χρόνια, καθιστώντας ένα ιδιαίτερα ζωντανό ρεύμα σκέψης.

Η Hofman (2015) υποστηρίζει ότι η μουσική έχει συχνά ληφθεί ως παράδειγμα δύναμης της επίδρασης. Το συναισθηματικό δυναμικό της μουσικής έχει καταστεί καθοριστικό για τα έργα των μελετητών που υποστηρίζουν τη συναισθηματική μεταβολή/στροφή. Η συναισθηματική στροφή βασίζεται σε έναν μετα-δομικό προσανατολισμό προς τη γλώσσα, την αναπαράσταση, την αποδόμηση και την ψυχανάλυση, μια προοπτική στην οποία το σώμα, τα συναισθήματα και η ενσωμάτωση έχουν παραμεληθεί (Hofman, 2015). Η συναισθηματική στροφή μετατόπισε την εστίαση των επιστημόνων σε προ-, εξω- και παρα-ολιστικές πτυχές και εισήγαγε μια μη-διακριτική, μη-αντιπροσωπευτική προσέγγιση του θέματος περί επίδρασης και δύναμης της επιρροής της μουσικής. Αναπτύχθηκε κυρίως τη δεκαετία του 2000 και είναι εν μέρει εμπνευσμένη από έρευνες σχετικά με τα συναισθήματα και το σώμα που διεξήχθησαν σε φεμινιστικές και queer μελέτες. Η θεωρία της επίδρασης προσελκύει επί του παρόντος το αυξανόμενο ενδιαφέρον σε διάφορους πειθαρχικούς τομείς. Δεν υπάρχει ενιαία, ομοιόμορφη θεωρία επίδρασης. Η επίδραση έχει πολλούς και μερικές φορές ακόμη και αντικρουόμενους ορισμούς (Hofman, 2015).

Η συναισθηματική στροφή (emotional shift) σύμφωνα με τη μουσικολόγο Hofman (2015), δεν μπορεί να θεωρηθεί χωρισμένη από άλλες «στροφές»: η αισθητική και η υλική στροφή έχουν επίσης εμφανιστεί σε επιστημονικούς λόγους των τελευταίων δεκαπέντε ετών και έχουν διαδραματίσει εξέχοντες ρόλους, δίνοντας μια νέα έμφαση στην ενσωμάτωση, της υλικής ουσίας και των αισθήσεων. Βασισμένη στα έργα των Spinoza, Bergson, James και

ιδιαίτερα των Deleuze και Guattari, Massumi, Chouse, Thrift και Connolly, η βασική σύλληψη της επίδρασης είναι ότι είναι μια κατάσταση σχέσης μεταξύ των ζωτικών δυνάμεων και των εντάσεων που βρίσκονται πέρα από τα συναισθήματα (Hofman, 2015). Η έννοια της επίδρασης θεωρείται ως σωματική ικανότητα, να επηρεάζει και να επηρεάζεται. Ενσωματώνεται στην αυτόματη αντίδραση που εκδηλώνεται στο δέρμα, στην επιφάνεια του σώματος και στον καρδιακό παλμό, αλλά, εξακολουθεί να είναι κάτι που υπερβαίνει το σώμα, ένα πέρασμα από μια βιωματική κατάσταση του σώματος στο άλλο (Hofman, 2015· Paraeti, 2013)

Σύμφωνα με τον Krueger (2018) οι προσεγγίσεις στη γνωστική επιστήμη «4E» (Embodied, Embedded, Enacted, and Extended) βλέπουν το μυαλό ως ενσωματωμένο, συσσωματωμένο θεσμοθετημένο και εκτεταμένο. Η «γνώση 4E» είναι ένα σχετικά νέο και αναπτυσσόμενο πεδίο διεπιστημονικής έρευνας. Υποστηρίζει ότι η γνώση διαμορφώνεται και διαρθρώνεται από "δυναμικές αλληλεπιδράσεις μεταξύ του εγκεφάλου, του σώματος και του φυσικού και κοινωνικού περιβάλλοντος". Οι προσεγγίσεις στη γνωστική επιστήμη «4E», υποστηρίζουν ότι συνήθως «εκφορτώνουμε» τη σκέψη μας στο σώμα αλλά, και στον κόσμο. Για παράδειγμα όπως αναφέρει ο Krueger (2018), γυρίζουμε το κεφάλι μας για να κατανοήσουμε μια περιστρεφόμενη εικόνα ή κείμενο - αντί να περιστρέψουμε την εικόνα ως μια εσωτερική αναπαράσταση – μειώνοντας έτσι τις απαιτήσεις επεξεργασίας πληροφοριών (Risko & Gilbert, 2016). Ομοίως, χρησιμοποιούμε τα χέρια μας αλλά, και αριθμομηχανές για να αυξήσουμε τη μαθηματική συλλογιστική (Goldin-Meadow, S., Nusbaum, H., Kelly, S.D., & Wagner, S., 2001), σκίτσα για την κατασκευή καλλιτεχνικής δημιουργίας (Loughlin, 2012), μοντέλα για την καλύτερη κατανόηση των επιστημονικών θεωριών (Toon, 2015) και έξυπνες μηχανές αναζήτησης για την υποστήριξη της μνήμης (Gallagher & Crisafi 2009). Αυτοί οι «over the head» στόχοι της εκφόρτωσης, μας δημιουργούν συνεχείς «βρόχους»⁷ ανατροφοδότησης/ανάδρασης μετασχηματίζοντας τα γνωστικά προφίλ μας σε πραγματικό χρόνο και με αυτόν τον τρόπο, μας βοηθούν να διαπραγματευτούμε περίπλοκες γνωστικές εργασίες. Ωστόσο η κατανόηση του τρόπου με τον οποίο λειτουργεί το μυαλό απαιτεί να κοιτάξουμε πέρα από το σύνηδες και να λάβουμε υπόψη μας τους διαφορετικούς τρόπους πρόσβασης των σωματικών, κοινωνικών και υλικών πόρων σε νέες μορφές σκέψης και εμπειρίας (Krueger, 2018).

Οι θεωρητικοί σύμφωνα με τον Krueger (2018) στράφηκαν πρόσφατα στη μουσική γνώση: από την εργασία στην αντίληψη της μουσικής (Clarke, 2005· Kersten, 2014) και τα μουσικά συναισθήματα (Cochrane, 2008), στον αυτοσχεδιασμό και τη μουσική εκπαίδευση (Elliott & Silverman 2015· Geeves & Sutton 2015). Ο Krueger (2018) υποστηρίζει ότι η μουσική, όπως και άλλα εργαλεία και τεχνολογίες, είναι ένας «εξωπραγματικός» πόρος που προσφέρει την εκφόρτωση των συναισθημάτων και μέσω αυτής της εκφόρτωσης, η μουσική μπορεί (τουλάχιστον δυνητικά) να οδηγήσει την πρόσβαση σε νέες μορφές σκέψης, εμπειρίας και συμπεριφοράς. Εστιάζοντας ιδιαίτερα στην ικανότητα της μουσικής να κατασκευάζει τη συναισθηματική συνείδηση, -συμπεριλαμβανομένων των αυτορρυθμιστικών διαδικασιών που

⁷ Χρησιμοποιώντας τον όρο βρόχος ανατροφοδότησης/ανάδρασης (feedback), από την πλευρά της ψυχολογίας, εννοώ ότι, «στα φυσικά συστήματα εν γένει, ορίζεται η προσφορά πληροφορίας κατά (ή μετά) την εκτέλεση της δράσης ενός συστήματος και έχει πάντοτε επιβεβαιωτικό ή/και διορθωτικό ρόλο. Στον κόσμο των φυσικών και βιολογικών συστημάτων τριγύρω μας, όταν ένα σύστημα ή οργανισμός πάει να κάνει (να πράξει) κάτι, ανάδραση είναι, η πληροφορία που επιστρέφει από το περιβάλλον προς το σύστημα για να του πει (πληροφορήσει) κατά πόσο η εντολή (πράξη) εκτελέστηκε σωστά ή λάθος» (Χρηστίδης, 2002)

συνιστούν τη συναισθηματική συνείδηση – ο Krueger (2018) αναλύει την επίδραση της μουσικής και πώς αυτή η επίδραση μπορεί να κατασκευάσει νέες γνωστικές διαδικασίες.

Η έμφαση στην επίδραση ως θεωρητική και μεθοδολογική έννοια σε πρόσφατες επιστημονικές έρευνες αποδεικνύει ότι δημιουργείται ένα ιδιαίτερα ζωντανό ρεύμα σκέψης στον τομέα των μουσικών σπουδών (Hofman, 2015). Όπως συνοψίζεται από τον Charles Seeger (1977), ο οποίος τόνισε ότι «η μουσική είναι ένα μέσο επικοινωνίας παγκόσμιου χαρακτήρα, ως το αίσθημα της πραγματικότητας» (Hofman, 2015:36) η ειδική σύνδεση μεταξύ της μουσικής, αφενός, και των επιδράσεων, των συναισθημάτων και της συνείδησης, από την άλλη, παρέμεινε ένα καυτό θέμα για γενιές μελετητών (Hofman, 2015). Πέρα από τους αυτορρυθμιστικούς παράγοντες είναι υπεύθυνοι για τη δημιουργία και τη διατήρηση της συναισθηματικής συνείδησης και της κατασκευής συναισθημάτων, η σχέση επίδρασης / συγκίνησης εμφανίζεται σήμερα ως μία από τις πιο ευαίσθητες μελέτες στο πεδίο της συναισθηματικής στροφής, αποδεικνύοντας ότι είναι το μόνο παράδειγμα που σχετίζεται με την ηχητική εμπειρία (Hofman, 2015). Ο στόχος λέει η Hofman «είναι να ξανασκεφτούμε τη συναισθηματική στροφή ως ριζική μετατόπιση παραδείγματος και να επισημάνουμε σημαντικές συνέπειες που μπορούν να μας βοηθήσουν να εντοπίσουμε τα εννοιολογικά σημεία όπου η συναισθηματική στροφή έχει κάτι νέο να πει στις μουσικές σπουδές» (Hofman, 2015:38).

Η διάθεση χρησιμοποιείται για να υποδηλώσει συναισθηματικές καταστάσεις που έχουν χαμηλότερη ένταση από τα συναισθήματα, ενώ το συναίσθημα αναφέρεται στην υποκειμενική εμπειρία των συναισθημάτων και της διάθεσης. Οι Juslin και Sloboda (2010: 935), όπως υποστηρίζει η Hofman (2015:39) ορίζουν την επίδραση (στη μουσική) ως την πρωταρχική έννοια που «περιλαμβάνει οτιδήποτε, από τη μουσική προτίμηση, τη διάθεση και το συναίσθημα έως την αισθητική και ακόμη και την πνευματική εμπειρία». Εκφράζουν επίσης το δισταγμό να χρησιμοποιήσουν τον όρο «affect», καθώς τα κύρια επιστημονικά περιοδικά στον τομέα χρησιμοποιούν όλο και περισσότερο τον όρο «emotion» και δεν μιλούν για την επίδραση. Ωστόσο, αυτή η στάση είναι δύσκολο να δικαιολογηθεί, καθώς το επιστημονικό έργο σχετικά με την επίδραση, σε άλλους τομείς των ανθρωπιστικών επιστημών παρέχει μια λεπτομερή ανάλυση σχετικά με αυτή τη διάκριση των όρων, με βάση τις βασικές συζητήσεις μεταξύ των θεωρητικών (Hofman, 2015).

Ωστόσο το «συναίσθημα» χρησιμοποιείται συχνά ως συνώνυμο της επίδρασης (Ράις, 2014), επηρεάζει θεωρητικούς, όπως ο Massumi (2002) που ισχυρίζονται ότι αυτοί οι όροι ακολουθούν διαφορετικές λογικές: τα συναισθήματα είναι προσωπικά και βιογραφικά, τα συναισθήματα είναι κοινωνικά, ενώ η επίδραση είναι προ-προσωπική (Ράις, 2014). Ο Γκρόσπεργκ (2010) σύμφωνα με την Hofman (2015) ισχυρίζεται ότι τα συναισθήματα δεν πρέπει απλώς να περιγράφονται ως επιπτώσεις, ακόμη και όταν θεωρούνται διαμορφώσεις της επιρροής: «Πάντα θεωρώ ότι το συναίσθημα είναι η άρθρωση της επιρροής και της ιδεολογίας. Το συναίσθημα είναι η ιδεολογική προσπάθεια να κατανοήσουμε κάποιες συναισθηματικές καταστάσεις» (Hofman, 2015:42).

Η επίδραση λοιπόν ως μεθοδολογικό εργαλείο μας δείχνει πώς και γιατί αυτή η αόρατη δύναμη επιρροής, επηρεάζει βαθιά όχι μόνο τις πραγματικότητές μας, αλλά, και την παραγωγή γνώσεων σχετικά με αυτές τις (μουσικές) πραγματικότητες. Ο λόγος για τον οποίο αποφάσισα να παρουσιάσω κάποιες πτυχές αυτής της θεωρίας είναι γιατί ο ρόλος της είναι διττός. Διττός εννοώντας πως, από τη μία πλευρά, η επίδραση της μουσικής στους ίδιους

τους ερευνητές να μελετούν τις διαφορετικές διαστάσεις της μουσικής, δεν τους βοήθησε να αντιληφθούν τις αρνητικές επιπτώσεις της ίδιας μουσικής που μελετούν, αντιθέτως η πρόσληψη της μουσικής ως κάτι θετικό, επισκίασε πλήρως οτιδήποτε αρνητικό. Από την άλλη πλευρά η μουσική ως όργανο βασανισμού εμπεριέχει και τροποποιεί την θεωρία της επίδρασης καθώς λειτουργεί αρνητικά στα συναισθήματα και την συνείδηση των ανθρώπων. , όπως αυτή η επίδραση συμμετείχε σε αυτή την λεγόμενη καθυστέρηση της έρευνας της μουσικής ως μέσο βίας, έτσι ενεργεί και επηρεάζει το άτομο, ως μία μορφή ασώματης βίας ως βασανιστήριο. Ο Voegelin (2014) ισχυρίζεται ότι η δέσμευσή μας με τον ήχο μέσω της επίδρασης, υπερβαίνει αυτό που πραγματικά αντιλαμβανόμαστε, δείχνοντάς μας τις δυνατότητες της, αλλά, μη επιτρέποντάς μας να αναγνωρίσουμε την αντιληπτή πραγματικότητα. Η Hofman (2015) εισηγείται ότι η επίδραση μας οδηγεί στο ζήτημα της ηθικής ειλικρίνειας, στην αντιμετώπιση των ορίων της γνώσης (σε μια ολόκληρη κοινωνία που βασίζεται στη γνώση) και στις υποχρεώσεις που μοιραζόμαστε και στις οποίες δεσμευόμαστε. Ο Krueger (2018) επισημαίνει τον βαθύ τρόπο με τον οποίο η μουσική μπορεί να αναλάβει και να ρυθμίσει διάφορες διαδικασίες υπεύθυνες για την ανάπτυξη, τη συντήρηση και τον έλεγχο της ενσωματωμένης υποκειμενικότητάς μας. Πιο συγκεκριμένα, υπογραμμίζει τον τρόπο με τον οποίο οι αυτορυθμιστικές διαδικασίες είναι υπεύθυνες για τη δημιουργία και τη διατήρηση της συναισθηματικής συνείδησης, μπορούν να εκφορτωθούν στους μουσικούς κόσμους που ζούμε. «Σε κάποιες περιπτώσεις ωστόσο, αυτή η εκφόρτωση είναι ακούσια και περιλαμβάνει μουσικούς κόσμους που άλλοι δημιουργούν για εμάς - και μάλιστα χρησιμοποιούν εναντίον μας. Η μουσική και τα βασανιστήρια αποτελούν ένα ισχυρό παράδειγμα αυτού. Δύο ιδιότητες της μουσικής - ο υλικός και παγκόσμιος χαρακτήρας της συχνά παραβλέπονται από τους φιλόσοφους της μουσικής - είναι εκείνες που της επιτρέπουν να λειτουργεί ως κατασκευή (scaffold) συναισθημάτων με αυτόν τον τρόπο.» (Krueger, 2018:12) Αυτό γίνεται ακόμη πιο ισχυρό όταν η μουσική χρησιμοποιείται έχοντας αρνητικό πρόσημο. Όταν δηλαδή, ενεργεί πολιτικά, πρώτον, στο ρόλο της στον ορθολογισμό στην πολιτική και δεύτερον στην ηθική και την αισθητική (Hofman, 2015, Ράις, 2014).

Κεφάλαιο Δεύτερο

Nueva Canción: Πολιτικό και Μουσικό κίνημα στη Χιλή του Pinochet

Σύμφωνα με τον Spener (2016), σήμερα στις Ηνωμένες Πολιτείες Αμερικής η αναφορά των λέξεων "11^η Σεπτεμβρίου" ή "9/11" προκαλεί αναμνήσεις τρόμου, καταστροφής και απώλειας, μια ημέρα όπου ο "κόσμος άλλαξε" προς το χειρότερο. «Στις αναμνήσεις πολλών λατινοαμερικανών, η ημερομηνία αυτή συνδέεται με παρόμοιες εικόνες και αναμνήσεις, ωστόσο εμπνέεται από ένα εντελώς διαφορετικό ιστορικό γεγονός: την ημέρα που το 1973 στη Χιλή, η δημοκρατικά εκλεγμένη κυβέρνηση του Salvador Allende ανατράπηκε με ένα αιματηρό πραξικόπημα, εγκαινιάζοντας μια βίαιη στρατιωτική δικτατορία υπό την ηγεσία του στρατηγού Augusto Pinochet που θα διαρκούσε σχεδόν δύο δεκαετίες» (Spener, 2016:17). Το κίνημα για επιστροφή της δημοκρατίας στη Χιλή, έγινε έμβλημα ενός παγκόσμιου αγώνα για τα ανθρώπινα δικαιώματα, με τη δικτατορία του Pinochet να συμβολίζει τις τρομακτικές καταχρήσεις που επέβαλαν τα αυταρχικά καθεστώτα κατά των πολιτών τους.

2.1. Η τελευταία ομιλία

Ο Spencer (2016) στο κείμενό του απεικονίζει το πρωί της 11ης Σεπτεμβρίου του 1973, όπου ο Salvador Allende βρέθηκε παγιδευμένος στο προεδρικό μέγαρο, γνωστό ως La Moneda, καθώς ο στρατός ξεκινούσε το πραξικόπημα. Μία από τις πρώτες πράξεις των golpistas (συνωμότες πραξικοπήματος), περιγράφει ο Spencer (2016), ήταν να σιωπήσουν όλα τα μέσα ενημέρωσης και να αντικαταστήσουν το ραδιοφωνικό πρόγραμμά τους με πολεμική μουσική και στρατιωτικά ανακοινωθέντα. Μέχρι το μεσημέρι, ο σταθμός Radio Magallanes, ο σταθμός που λειτουργούσε από το Partido Comunista de Chile (Κομμουνιστικό Κόμμα της Χιλής) και ο μοναδικός σταθμός που διατηρούσε ακόμα το δικό του πρόγραμμα, είχε σιγήσει. Περίπου στις 9:00 π.μ., ο Allende, έδωσε την πλέον γνωστή τελική του ομιλία στο έθνος από το Radio Magallanes, προτού δώσει τη ζωή του υπερασπιζόμενος το προεδρικό μέγαρο, από την επίθεση του στρατού. Οι εργαζόμενοι του ραδιοφωνικού σταθμού διέθεταν την ψυχραιμία, ώστε να καταγράψουν τόσο το πνεύμα, όσο και την ατμόσφαιρα και τα συναισθήματα του Allende με σκοπό να φτάσουν στον υπόλοιπο κόσμο (Spencer, 2016). Τα λόγια του Allende εξακολουθούν να υπάρχουν στη μνήμη των Χιλιανών τον υποστήριξαν μέχρι και την τελευταία στιγμή, αλλά, και όσων επέζησαν των ετών καταστολής που ακολούθησαν:

«Το ραδιόφωνο Magallanes σίγουρα θα σιγήσει και το ήρεμο μέταλλο της φωνής μου δεν θα φτάσει σε εσάς. Δεν έχει σημασία. Θα συνεχίσετε να το ακούτε. Θα είμαι πάντα δίπλα σας. Τουλάχιστον η ανάμνησή μου θα παραμείνει ζωντανή, , όπως η ανάμνηση ενός αξιοπρεπούς ανθρώπου που ήταν πιστός στη χώρα του. Ο λαός πρέπει να υπερασπιστεί τον εαυτό του, αλλά, δεν πρέπει να σκοτωθεί άσκοπα. Οι άνθρωποι δεν πρέπει να επιτρέπουν στον εαυτό τους να συνθλιβονται ή να πυροβολούνται, αλλά, ούτε και να ταπεινώνουν οι ίδιοι τον εαυτό τους. Εργαζόμενοι της χώρας μου, έχω πίστη στη Χιλή και στο πεπρωμένο της. Κάποιοι άντρες θα ξεπεράσουν αυτή τη γκριζα και πικρή στιγμή όταν η προδοσία επιχειρήσει να επιβληθεί. Να είστε σίγουροι ότι, σύντομα και οι μεγάλες λεωφόροι θα ανοίξουν για άλλη μια φορά και οι ελεύθεροι άνδρες θα περπατήσουν για να οικοδομήσουν μια καλύτερη κοινωνία. Ζήσε Χιλή! Ζήσε λαέ! Ζήτω οι εργαζόμενοι! Αυτά είναι τα τελευταία μου λόγια και είμαι βέβαιος ότι η

θυσία μου δεν θα είναι μάταιη. Είμαι βέβαιος ότι θα γίνει ηθικό δίδαγμα που θα τιμωρήσει την εγκληματικότητα, τη δειλία και την προδοσία» (Spener, 2016:18)⁸.



Εικ. 1. Η τελευταία φωτογραφία του Σαλβαδόρ Αλιέντε λίγο πριν το θάνατό του. Επιθεώρηση του προεδρικού μεγάρου. <https://www.jacobinmag.com/2018/09/salvador-allende-pinochet-coup-final-speech>

Λίγο μετά τη μετάδοση της τελευταίας ομιλίας του Allende, η Πολεμική Αεροπορία της Χιλής άρχισε να βομβαρδίζει το προεδρικό μέγαρο και το στρατιωτικό προσωπικό εισέβαλε στο στούντιο του Radio Magallanes. Λίγο πριν την εξουδετέρωσή του σύμφωνα με τους J. Patrice και McSherry (2015) και Chararro, Moisés, Seves και Spener (2013), ο σταθμός μετέδωσε ένα εμβληματικό τραγούδι από το ρεπερτόριο του Χιλιανού μουσικού κινήματος Nueva Canción. Το τραγούδι ήταν το "No nos moverán". Οι στίχοι του ήταν ιδιαίτερα οδυνηροί ως μια τελική δήλωση πίστης στο λεγόμενο πείραμα της Χιλής του Allende, δηλαδή το άνοιγμα της Χιλής προς τον σοσιαλισμό. Αυτοί οι στίχοι μπορεί να είχαν γραφτεί αρκετά χρόνια νωρίτερα, αλλά, ήταν σαν να προετοίμαζαν την έλευση αυτής της ημέρας, της απόλυτης ήττας:

⁸ Η μετάφραση του αποσπάσματος από τα Αγγλικά στα Ελληνικά είναι δική μου.

No, no, no nos moverán	No, no, they will not move us	Όχι, όχι, δεν θα μας μετακινήσουν
No, no, no nos moverán	No, no, they will not move us	Όχι, όχι, δεν θα μας μετακινήσουν
Y él que no crea que haga la prueba:	Let he who doesn't believe it put it to the test:	Αφήστε αυτόν που δεν το πιστεύει να το δοκιμάσει:
¡No nos moverán	They will not move us!	Δεν θα μας μετακινήσουν!
Unidos en sindicato,	United in a labor union,	Ενωμένοι σε μια εργατική ένωση,
¡no nos moverán!	They will not move us!	Δεν θα μας μετακινήσουν!
Unidos en sindicato,	United in a labor union,	Ενωμένοι σε μια εργατική ένωση,
¡no nos moverán!	They will not move us!	Δεν θα μας μετακινήσουν!
Y él que no crea que haga la prueba:	Let he who doesn't believe it put it to the test:	Αφήστε αυτόν που δεν το πιστεύει να το δοκιμάσει:
¡No nos moverán!	They will not move us!	Δεν θα μας μετακινήσουν!
Construyendo el socialismo	Building socialism	Οικοδόμηση του σοσιαλισμού. . .
Ni con un golpe de estado	Not even with a coup d'état	Ούτε καν με πραξικόπημα

Στην ιστορία του τραγουδιού αυτού σχετικά με τις πολιτιστικές πολιτικές πρακτικές της κυβέρνησης Allende, ο César Alborno (2005) τονίζει ότι «η τελική μετάδοση αυτού του τραγουδιού από το Radio Magallanes σημείωσε όχι μόνο την ήττα ενός πολιτικού σχεδίου αλλά, και το τέλος μιας πολιτιστικής εποχής που ξεκίνησε παράλληλα με αυτήν. Το "No nos moverán", ήταν το τελευταίο τραγούδι που συνδέεται με το μουσικό κίνημα Nueva Cancion της Χιλής και θα ακούγεται στο ραδιόφωνο για πολλά ακόμη χρόνια» (σελ. 175). Η ανατροπή του Allende εισήγαγε την εποχή του νεοφιλελευθερισμού ως πρότυπο κοινωνικής οργάνωσης και ανάπτυξης για την πλειονότητα του παγκόσμιου πληθυσμού, καθώς οι οικονομικοί σύμβουλοι της νέας στρατιωτικής κυβέρνησης χρησιμοποιούσαν τις εξαιρετικές δυνάμεις καταστολής του καθεστώτος για να επιβάλουν σκληρές και βάνανυες πολιτικές.

Ο μουσικός René Largo Farías (1977), και υποστηρικτής του Allende, ο οποίος είχε ιδρύσει το περίφημο *peña folclórica* (folk music club) Chile Ríe y Canta (Chile Laughs and Sings) και που την εποχή εκείνη εργαζόταν για την κυβέρνηση Allende στο Γραφείο Πληροφόρησης και Ραδιοφωνίας βρίσκεται στη La Moneda, θυμάται την ακρόαση του "No nos moverán" καθώς το Magallanes έφευγε από τον αέρα:

«Οι σταθμοί μετάδοσης όλων των κυβερνητικών ραδιοφωνικών σταθμών είχαν ήδη βομβαρδιστεί, σιωπώντας τις φωνές τους σε μια εγκληματική επιχείρηση χωρίς προηγούμενο στην ιστορία της αμερικανικής ηπείρου. Μόνο το Radio Magallanes παρέμεινε στον αέρα. Άκουγα τον Guillermo Ravest [διευθυντή του σταθμού] να καλεί τους ανθρώπους να αμυνθούν. Το τραγούδι "No nos moverán" ενώ ακουγόταν, ξαφνικά σταμάτησε... Οι Hawker-Hunters [βρετανοί βομβαρδιστές αεριωθουμένων] είχαν ήδη κατακλύσει ολόκληρο τον ουρανό του Σαντιάγο.» (σελ. 27)⁹

⁹ Η μετάφραση του αποσπάσματος από τα Ισπανικά στα Ελληνικά είναι δική μου.

2.1.1 Nueva Canción/Νέο Τραγούδι

“Para el Camino”

Τραγουδάω για την αγωνία και τη χαρά.

Τραγουδάω γιατί είναι απαραίτητο να τραγουδήσω

να αφήσω το σημάδι μου στο χρόνο,

να πω απαγορευμένα πράγματα.

Victor Jara (Morris, 1986)¹⁰

Τα τραγούδια του Nueva Cancion ή αλλιώς του Νέου Τραγουδιού (New Song) της Λατινικής Αμερικής διαφέρουν από τα συνηθισμένα στερεότυπα τραγούδια της λατινικής αμερικανικής λαϊκής μουσικής. Τραγούδια, όπως το "Para el camino" δεν ταιριάζουν στις κοινές κατηγορίες σάλσα, μπαλάντα ή τις δημοφιλείς παραδοσιακές μορφές, όπως το ranchera και η cumbia. Αν και το Nueva Cancion δεν είναι τόσο γνωστό ως το πιο τυπικό στιλ, η μεγαλύτερη κοινωνική του σημασία έχει αντίκτυπο στη Λατινική Αμερική αλλά, και πολύ πιο πέρα. Σύμφωνα με τον Tumas (1992) οι ρίζες του Nueva Cancion βρίσκονται στην αναβίωση του ενδιαφέροντος για την παραδοσιακή λαϊκή μουσική αναπτύχθηκε ιδιαίτερα στην Αργεντινή και τη Χιλή, από τα τέλη της δεκαετίας του 1950 έως τις αρχές της δεκαετίας του 1960. Από τη δεκαετία του 1960, το κίνημα Nueva Cancion είχε εξαπλωθεί σε όλη την υπόλοιπη Λατινική Αμερική και έγινε σημαντική πολιτιστική έκφραση αποτέλεσε μια μορφή αντίδρασης στις τρέχουσες κοινωνικές εντάσεις στην περιοχή. Το Nueva Cancion ξεκίνησε ως συνένωση παραδοσιακών μουσικών μορφών με στίχους κοινωνικού περιεχομένου. Παρόλο που κάθε χώρα έχει αναπτύξει παραλλαγές του Νέου Τραγουδιού που αντανακλούν τοπικές κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες και μουσικά στιλ, κατά τον Morris (1986) το Νέο Τραγούδι στο σύνολό του μπορεί να χαρακτηριστεί ως μουσική που προορίζεται να υποστηρίξει και να προωθήσει την κοινωνική αλλαγή.

Το Nueva Cancion της Χιλής ήταν ένα από τα πρώτα κινήματα του Νέου Τραγουδιού που εμφανίστηκε στη Λατινική Αμερική. Ξεκινώντας στα μέσα της δεκαετίας του 1960, αναπτύχθηκε καθ' όλη την υπόλοιπη δεκαετία και άκμασε κατά τη διάρκεια της προεδρίας του Salvador Allende το 1970-1973 (Morris, 1986). "Λίγα πολιτιστικά κινήματα", γράφει ο Albrerto Moreno (1986), "είχαν τόσο βαθιά επίδραση στις κοινωνικές ιστορίες της εποχής τους, όπως το κίνημα του Nueva Cancion (Νέου Τραγουδιού) στη Χιλή" (σελ 108). Το πολιτιστικό-πολιτικό κίνημα Nueva Cancion ήταν δομικό στοιχείο για τους αγώνες για προοδευτική αλλαγή στη Χιλή, από τη δεκαετία του 1960 έως το πραξικόπημα του 1973 (McSherry 2017, 2019· Morris, 1986· Neustadt, 2004· Spener, 2016). Σύμφωνα με τη McSherry (2019) το μουσικό κίνημα, γνωστό ως Νέο Χιλιανό Τραγούδι ή αλλιώς Nueva Cancion, έγινε βασική κινητήρια δύναμη στην πολιτική εκείνη την περίοδο στη Χιλή, εμπνευσμένη, ενωτική και ενθαρρυντική για τους ανθρώπους της Χιλής. Η μουσική όχι μόνο εξέφρασε τα όνειρα και τις ελπίδες των ανθρώπων για προοδευτική και κοινωνική αλλαγή,

¹⁰ Η μετάφραση του αποσπάσματος από τα Αγγλικά στα Ελληνικά είναι δική μου.

αλλά, συνέβαλε στη δημιουργία πολιτιστικής και πολιτικής αλλαγής που συνένωσε τα ριζοσπαστικά δημοκρατικά ιδεώδη, καταγγέλλοντας την ταξική καταπίεση και ανισότητα και αρθρώνοντας το όραμα ενός διαφορετικού, κοινωνικά δίκαιου μέλλοντος. (Mc Sherry, 2019· Tumas, 1992) Το Nueva Cancion γεννήθηκε στη μέση σημαντικών κοινωνικών, πολιτικών και οικονομικών μετασχηματισμών στη Χιλή αλλά, και σε όλο το κόσμο τη δεκαετία του 1960. όπως προκύπτει από την έρευνα του Tumas (1992) οι νεαροί μουσικοί δημιούργησαν νέες μορφές πολιτικά και κοινωνικά ευαισθητοποιημένης μουσικής, με ριζωμένες λαϊκές αμερικανικές παραδόσεις αλλά, πολλές φορές και σε συνδυασμό με σύγχρονες καινοτομίες. Η μουσική μίλησε στους αγώνες και τις προσδοκίες της εποχής. , όπως σημείωσε ο Max Berrú (συνέντευξη στο Σαντιάγο, 6 Μαΐου 2015 στο Mc Sherry, 2017), ιδρυτικό μέλος του συνόλου Inti-Ilumani του Nueva Cancion, η μουσική ήταν ένας τρόπος για να γνωστοποιηθεί η πραγματική κατάσταση στη χώρα , ο τρόπος ζωής, τα βάσανα και οι απάνθρωπες δοκιμασίες που περνούσαν οι άνθρωποι (Mc Sherry, 2017). Η μουσική του κινήματος έφερε επανάσταση στην πολιτιστική σκηνή της Χιλής, ενώ πολλοί Χιλιανοί μουσικοί συμμετείχαν ενεργά στην ειρηνική πολιτική και κοινωνική επανάσταση που πραγματοποιούσε η αριστερή πολιτική συμμαχία Unidad Popular/Popular Unity (UP) το 1970 (Neustadt, 2004). Η McSherry (2017) υποστηρίζει ότι το Nueva Cancion ταυτίστηκε με το UP και τον Salvador Allende, όπου μαζί κυβέρνησαν για χίλιες ημέρες και προσπάθησαν να εφαρμόσουν ένα πρόγραμμα με στόχο τη μείωση των κοινωνικών ανισοτήτων στη χώρα και την πορεία προς τον συνταγματικό σοσιαλισμό(σελ. 83-85). Το πραξικόπημα του 1973 υποστηρίχθηκε κρυφά από τις Ηνωμένες Πολιτείες, ήταν αιματηρό και άγριο. Η δικτατορία του Pinochet ενήργησε βάνανυσα για να αντιστρέψει όλες τις κοινωνικές αλλαγές των τελευταίων ετών και να συντρίψει τη ζωντανή νέα λαϊκή κουλτούρα της περιόδου. Η δικτατορία προώθησε ένα νεοφιλελεύθερο πολιτικοοικονομικό σχέδιο, μαζί με τη βία και τον τρόμο. όπως εξηγεί εύγλωττα ο Yentzen (2014):

«Ο βομβαρδισμός του νομίσματος, η φυλακή, τα βασανιστήρια, οι επιδρομές, η απαγόρευση της κυκλοφορίας, η εξορία, ο απόλυτος έλεγχος των πολιτών, ο τρόμος, αυτό σήμαινε πραξικόπημα. Οι φατρίες της Χούντας απαγόρευαν τις συναντήσεις, οι άνθρωποι δεν μπορούσαν να περπατήσουν σε ομάδες στους δρόμους, όλοι έπρεπε να περιοριστούμε στα σπίτια μετά την απαγόρευση της κυκλοφορίας [...] Εκατοντάδες χιλιάδες μαχητές, συμπατριώτες ή απλοί ψηφοφόροι του UP ήταν είτε διωγμένοι είτε φυλακισμένοι [...] Η νυχτερινή ζωή είχε πεθάνει. Η ζωή είχε πεθάνει»(σελ. 20).¹¹

Ο στρατός συνέλαβε χιλιάδες αξιωματούχους και υποστηρικτές του UP, οι οποίοι δεν είχαν κάνει κάτι παράνομο, αλλά, ήταν «εχθροί του κράτους». Πολλοί άλλοι «εξαφανίστηκαν», βασανίστηκαν και σκοτώθηκαν. Μια ατμόσφαιρα τρόμου διείσδυσε σε ολόκληρη τη χώρα. Τα πολιτικά κόμματα κηρύχθηκαν παράνομα ή διαλύθηκαν. Το νομοθετικό διάταγμα αριθ. 77 του Οκτωβρίου 1973, όπως αναφέρουν οι Morris (1986) και Neustadt (2004), το οποίο απαγόρευε τα πολιτικά κόμματα, ήταν ένα μανιφέστο σχετικά με τα δεινά της ταξικής πάλης και την πρόθεση του στρατού να εξαλείψει τον μαρξισμό στη Χιλή. Υπήρχε αυστηρή απαγόρευση κυκλοφορίας, το Κογκρέσο ήταν κλειστό και επιβλήθηκε λογοκρισία στον Τύπο. Η πολεμική μουσική γέμισε τα κύματα του αέρα. Το καθεστώς βασάνισε δεκάδες χιλιάδες ανθρώπους σε γήπεδα ποδοσφαίρου και μυστικές φυλακές. Το κράτος δικάιου τέθηκε σε αναστολή και καταργήθηκε η δέουσα διαδικασία. Η κοινωνία της Χιλής έπεσε στα νύχια της βίας και της κρατικής τρομοκρατίας. Σύμφωνα με επίσημες κυβερνητικές έρευνες

¹¹ Το παραπάνω απόσπασμα, αποτελεί δική μου μετάφραση από τα Αγγλικά στα Ελληνικά.

στα χρόνια μετά το πραξικόπημα, σχεδόν 3.000 Χιλιανοί "εξαφανίστηκαν" και περίπου 40.000 βασανίστηκαν υπό το αιματηρό καθεστώς Pinochet, το οποίο διήρκεσε μέχρι το 1990. Πολλοί άλλοι πέθαναν και εκατοντάδες χιλιάδες εξορίστηκαν (Chornik 2013· Morris, 1986· Neustadt, 2004· Tumas, 1992).

Από την αρχή της στρατιωτικής κυριαρχίας στη Χιλή, η πολιτιστική δραστηριότητα ουσιαστικά σταμάτησε. Η Soledad Bianchi (1989) ορίζει αυτήν την περίοδο, η οποία είναι γνωστή ως «πολιτιστική συσκότιση», ως φάση της καταστροφής. Η Bianchi (1989) ισχυρίζεται ότι για να κάνει ένα «οριστικό διάλειμμα στην ιστορία της Χιλής», ο στρατός «αφιερώθηκε στη διαγραφή όσων φαίνονταν επικίνδυνα, ανατρεπτικά και επιζήμια για το πολιτικό, κοινωνικό και οικονομικό σχέδιο που πρότειναν». Η κυβέρνηση ανέλαβε τα μέσα μαζικής ενημέρωσης, εφάρμοσε αυστηρή λογοκρισία και "έκλεισε όλα τα μέσα έκφρασης που δεν υποστήριζαν τις νέες αρχές." (Bianchi, 1989: 139) Η μουσική του Nueva Cancion επηρεάστηκε σοβαρά από αυτήν τη λογοκρισία των μέσων ενημέρωσης. Απαγορεύτηκε από τα κύματα αέρα, αφαιρέθηκε από καταστήματα δίσκων, κατασχέθηκε και κήκε μαζί με βιβλία και άλλο "ανατρεπτικό" υλικό κατά τη διάρκεια ερευνών από σπίτι σε σπίτι ακολούθησαν αμέσως το πραξικόπημα. Το καθεστώς αντικατέστησε τα ζωντανά σύμβολα της περιόδου Allende με στρατιωτικοποιημένες πολιτιστικές εικόνες. Εισέβαλε στα γραφεία του Discoteca del Cantar Popular (DICAP) και κατέστρεψε τα πρωτότυπα μουσικά αρχεία. Το καθεστώς άλλαξε τα πάντα μαζί και τον Χιλιανό πολιτισμό. Υπήρξε καταστολή ιδεών, εικόνων, ήχων, και φωνών.

2.2 Η μουσική και οι μουσικοί του Nueva Cancion

Οι στίχοι των τραγουδιών του Nueva Cancion ήταν ποιητικοί και κινούμενοι, ανάλογα με το πρόβλημα στο οποίο αναφέρονταν και προσπαθούσαν να περιγράψουν. Η μουσική ήταν ένα μαγευτικό μείγμα αυτόχθονων στοιχείων με μια ποικιλία λατινοαμερικανικών μουσικών μορφών. Το Nueva Cancion υποστήριζε μια επαναστατική και λαϊκή κοσμοθεωρία, τιμώντας τους ταπεινούς λαούς της Λατινικής Αμερικής, τους αποκλεισμένους και καταπιεσμένους ανθρώπους και την ιστορική ικανότητα αυτών των ανθρώπων να δημιουργούν κοινωνικές αλλαγές (Mc Sherry, 2019· Morris, 1986). Το κίνημα του Nueva Cancion ενεπλάκη στις κινητοποιήσεις και τα ιδανικά της εποχής, αντανakλώντας και συμβάλλοντας στην βαθιά πολιτική και κοινωνική αλλαγή που την χαρακτήριζε. Οι χιλιανοί καλλιτέχνες διαδραμάτισαν βασικό ρόλο στην διάδοση των αναμνήσεων για το τολμηρό πολιτικό όραμα του Salvador Allende και τα ιδανικά της κυβέρνησής του, σε μεγάλα ακροατήρια σε κάθε ήπειρο. Μερικοί από τους μουσικούς, , όπως η Violeta Para, η Isabel Parra, ο Víctor Jara και οι ομάδες Quilapayún και Inti-Ilimani, ήταν ήδη ανεπίσημοι «πρεσβευτές» της κυβέρνησης Allende πριν από το πραξικόπημα, συμμετέχοντας σε φεστιβάλ και πολιτικές πολιτιστικές συναντήσεις σε όλο τον κόσμο.



Εικ. 2 Ο Víctor Jara και η ομάδα Inti-Illimani. <https://www.laizquierdadiario.cl/La-nueva-cancion-chilena-y-el-rescate-de-las-raices-originarias>

Κατά την άποψη του Morris (1986), οι μουσικοί του Nueva Cancion μέσα από τη μουσική τους κατήγγειλαν τις αδικίες εις βάρος των ανθρώπων της Χιλής παράλληλα όμως βοήθησαν στην κατασκευή μιας νέας κοινωνίας. Οι περιθωριοποιημένοι άνθρωποι προηγουμένως ήταν αόρατοι, έγιναν πρωταγωνιστές και κεντρικοί χαρακτήρες του Νέου Τραγουδιού. Ουσιαστικά, το πολιτιστικό κίνημα είχε έναν εκ δημοκρατικό και αντι-ηγεμονικό ρόλο. Οι τραγουδιστές-τραγουδοποιοί, όπως τονίζει η Mc Sherry (2019), έκαναν ορατούς τους λατινοαμερικάνικους λαούς που είχαν αποκλειστεί από τον κυρίαρχο πολιτισμό. Οι μουσικοί του Nueva Cancion δεν επεδίωκαν να δημιουργήσουν ψυχαγωγία απόδρασης, αλλά, προσπαθούσαν αντ' αυτού να εκφράσουν την τρέχουσα πραγματικότητα και τα κοινωνικά προβλήματα. Συμμερίζονταν μια δέσμευση για αυθεντική έκφραση και απόλυτη αντίθεση σε αυτό που ενσάρκωναν τα τυπικά "καταναλωτικά τραγούδια" της του μεγαλύτερου μέρους εμπορικής μουσικής (Morris, 1986).

Οι μουσικοί ένωσαν την καταπίεση κατάσαρκα. Σύμφωνα με τους McSherry (2017, 2019), Morris (1986), Neustadt (2004), Spener, (2016) και Chornik (2019) ο Víctor Jara βασανίστηκε και εκτελέστηκε εξωδικαστικά στο Στάδιο της Χιλής. Ο Ángel Parra βασανίστηκε στο Εθνικό Στάδιο και στάλθηκε στο στρατόπεδο συγκέντρωσης Chacabuco. Ο Jorge Peña Hen, ένας κλασικός μουσικός που δημιούργησε ορχήστρες με νέους από διάφορες γειτονίες, δολοφονήθηκε από το λεγόμενο Caravan of Death.¹² Άλλοι μουσικοί

¹² Το Caravan of Death, σύμφωνα με τον Kevin Reid (2001) είναι το όνομα που δόθηκε σε μία ειδική στρατιωτική ομάδα, η οποία λάμβανε άμεσες εντολές από τον Augusto Pinochet. Το Caravan of Death ταξίδεψε σε όλη τη Χιλή τον Οκτώβριο του 1973, εκτελώντας τουλάχιστον 72 πολιτικούς κρατούμενους. Επικεφαλής

ήταν έξω από τη χώρα στις 11 Σεπτεμβρίου, σε συναυλίες (Inti-Illimani, Quilapayún) και τους απαγορεύτηκε να επιστρέψουν. Κάποιοι αυτοεξορίστηκαν, όπως οι: Isabel Allende, Patricio Manns, Gitano Rodríguez, the Amerindians, Tiempo Nuevo και άλλοι) και μερικοί έμειναν στη Χιλή. Στο πλαίσιο των ενεργειών της επιχείρησης Condor¹³, κατά την Lessa (2015) «ένας μουσικός από το Quilmapay, Luis Elgueta, εξαφανίστηκε στο Μπουένος Άιρες και ο αδελφός του Carlos κατάφερε να δραπετεύσει. Αργότερα, η αδερφή του Λάουρα απήχθη από Χιλιανούς πράκτορες στο Μπουένος Άιρες και βασανίστηκε, αλλά, επέζησε» (σελ. 58-61).

Ο στρατός απαγόρευσε κάθε μουσική που σχετιζόταν με το Nueva Cancion, η λεγόμενη από μέρους τους «κομμουνιστική μουσική» ή «μη Χιλιανή μουσική». Μόνο οι "κακοί Χιλιανοί" άκουγαν τέτοια μουσική, έλεγαν οι υποστηρικτές του Pinochet και τους αντιμετώπιζαν σαν ανατρεπτικούς. Η κατοχή ενός άλμπουμ σχετικό με το κίνημα σήμαινε τον κίνδυνο σύλληψης και βασανισμού. Η Mariela Ferreira de Cuncumén, Χιλιανή μουσικός, συνελήφθη στο σπίτι της. Σύμφωνα με την κατάθεσή της, ένας από τους αστυνομικούς της είπε, αφού είδε άλμπουμ από τους Víctor Jara, Inti-Illimani και Quilapayún, «Θα σας σκοτώσουμε όλους, κομμουνιστές». Το μείγμα πολιτικών στίχων και ήχων, των τραγουδιών αυτών των άλμπουμ, ήταν βασικό στοιχείο κοινωνικών κινημάτων, όπως το Nueva Cancion, των πορειών και των ελπίδων εκατομμυρίων ανθρώπων. Ήταν έγκλημα να τραγουδά κανείς έργα, όπως το «Cantata Santa María de Iquique», των Quilapayún, λέει η García (2006) που μιλά για τη σφαγή των ανθρακωρύχων και των οικογενειών τους το 1907.

Η αριστερή πολιτική ατζέντα της Χιλής σύμφωνα με τον Robert Neustadt (2004), δηλαδή το Nueva Cancion, βασιζόταν σε ένα διαλογικό σχέδιο πολιτιστικής ανάκαμψης. Μουσικοί του κινήματος Nueva Cancion αγκάλιασαν αυτόχθονα όργανα και ρυθμούς, απορρίπτοντας έτσι τόσο τον ιμπεριαλισμό που σχετίζεται με τη δημοφιλή κουλτούρα των ΗΠΑ, όσο και την εγχώρια κουλτούρα της ελίτ της Λατινικής Αμερικής. Μουσικοί που φορούσαν Poncho τραγουδούσαν τραγούδια των Άνδεων σε συγκεντρώσεις, προσπαθώντας να φέρουν τους «λαούς» μαζί, για να αλλάξουν μια κυβέρνηση που ωφελούσε μια μικρή κυρίαρχη τάξη εις βάρος των φτωχών Χιλιανών. Σε ορισμένες περιπτώσεις, τα τραγούδια υπενθύμιζαν συγκεκριμένες αδικίες από την ιστορία, σε άλλες προσπαθούσαν να αναστήσουν μουσικά, ένα μερικές φορές, μυθικό αυτόχθονο παρελθόν. «Το καθήκον τους», γράφει ο Mark Mattern (1998:40), «ήταν να ανακτήσουν το παρελθόν», «να ανακτήσουν τη μνήμη της προέλευσής τους» και να βρουν τον «χαμένο αγώνα» τους.

του Caravan of Death ήταν ο στρατηγός Sergio Arellano Stark. Εκείνοι που αντιτάχθηκαν στις εκτελέσεις είτε φυλακίστηκαν είτε βασανίστηκαν.

¹³ Η Επιχείρηση Condor σύμφωνα με τον John Dinges (2004) ήταν ένα δίκτυο μυστικών αστυνομικών υπηρεσιών, από τις ΗΠΑ που συντόνιζε τρομοκρατικές επθέσεις εναντίον πολιτικών αντιπάλων των καθεστώτων τους σε όλο τον κόσμο στα μέσα και στα τέλη της δεκαετίας του 1970. Είχε άμεση σχέση με τον στρατηγό Augusto Pinochet καθώς και με όλα τα πραξικοπήματα ανά τον κόσμο που υποστηρίζονταν από τις ΗΠΑ. Η επιχείρηση Condor ήταν το πιο περίπλοκο και εξελιγμένο «στοιχείο», ενός φαινομένου, ευρέως διαδομένου, στο οποίο δεκάδες χιλιάδες άνθρωποι σε ολόκληρη τη Νότια Αμερική δολοφονήθηκαν ή εξαφανίστηκαν από στρατιωτικές κυβερνήσεις στη δεκαετία του 1970 και του 80.

2.2.1 Τα βασανιστήρια και η μουσική του Nueva Canción στα πολιτικά κέντρα κράτησης

Το πρόσφατο παρελθόν της Χιλής, εκείνο της δικτατορίας (1973-1990), μοιάζει με μια σκιά πάνω από το παρόν σύμφωνα με την Anne Pérotin-Dumon (2005). Αυτό το παρελθόν είναι κορεσμένο από την εμπειρία εκείνων που το έζησαν και το θυμούνται. «Ο χώρος στον οποίο κινούμαστε κατοικείται από τα πράγματα που συνέβησαν τότε και αποκαλύφθηκαν τυχαία, τυχαία από μια συνομιλία ή μια ανάγνωση» λέει η Dumon (2005: 2). Από το 1993, τα πράγματα στη Χιλή άρχισαν να αλλάζουν. Οι άνθρωποι έπαψαν να είναι διστακτικοί και άρχισαν να νιώθουν πιο έτοιμοι να συζητήσουν για το παρελθόν τους. Ο διάλογος για το πρόσφατο παρελθόν άρχισε να γίνεται δημόσιος και η αλήθεια για αυτό το παρελθόν άρχισε να λαμβάνει μεγαλύτερες διαστάσεις και να γίνεται πιο εύκολα αποδεκτή από την κοινωνία στο σύνολό της. Στο έργο της Pérotin-Dumon (2005) υποστηρίζεται η θέση, ότι πάνω από δέκα χρόνια μελετών σχετικά με τον τρόπο με τον οποίο οι κοινωνίες διαχειρίζονται ένα περίπλοκο παρελθόν αλλά, και η πρόοδος σταδιακά για την ανακάλυψη της αλήθειας, έχει επιτρέψει στους επιστήμονες να πουν ότι η κατάσταση στη Χιλή δεν είναι πρωτοφανής, αλλά, μάλλον αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα των χωρών που, όπως αυτή, υπέστη μια εθνική τραγωδία, εκείνες τις δεκαετίες.

Δύο εκθέσεις που κυκλοφόρησαν με διαφορά σχεδόν 14 χρόνων (Ιανουάριος 1991 και Νοέμβριος 2004) δείχνουν την εξέλιξη της Χιλιανής κοινωνίας σε σχέση με το πρόσφατο παρελθόν της: αυτή της Εθνικής Επιτροπής Αλήθειας και Συμφιλίωσης (Rettig και Η έκθεση Rettig) και αυτή της Εθνικής Επιτροπής Πολιτικών Φυλακών και Βασανιστηρίων («Επιτροπή Valech και έκθεση Valech»). Οι εκθέσεις Rettig και Valech έριξαν φως, σε μια αλήθεια που πολλοί γνώριζαν, αλλά, μέχρι εκείνη την εποχή, δεν είχε την ουσιαστική υποστήριξη των πραγματικών θυμάτων, των οικογενειών τους αλλά, και των αρμόδιων οργανισμών υπεράσπισης των ανθρωπίνων δικαιωμάτων. Επομένως, και τα δύο έγγραφα έθεσαν σε κίνηση μέσα στην κοινωνία, μια διαδικασία αναγνώρισης του «τι συνέβη». Από σχεδόν 1.200 εξαφανισμένους ανθρώπους που είχαν καταγραφεί από την Επιτροπή Rettig, μόνο τα σώματα 178 ανθρώπων εντοπίστηκαν όταν άρχισε να εμπλέκεται ο κλάδος Mesa del Dialogo¹⁴.

Μεταξύ των μέτρων που έλαβε η δικτατορία του Pinochet για εδραίωση της εξουσίας της ήταν η δημιουργία 1.168 κέντρων πολιτικής κράτησης, τα οποία διαχειρίζονταν οι μυστικές υπηρεσίες Dirección de Inteligencia Nacional (DINA) και Central Nacional de Informaciones (CNI) και η αστυνομία. Τα βασανιστήρια αποτελούσαν κεντρικό πυλώνα σε αυτά τα κέντρα. Σύμφωνα με την έκθεση της επιτροπής αλήθειας, οι κοινές μέθοδοι βασανισμού περιλάμβαναν ξυλοδαρμούς, τραυματισμούς, παραβιάσεις, αναγκαστικές δραστηριότητες, εφαρμογή ηλεκτρικού ρεύματος, τροφή και ύπνο κατά περίπτωση, ασφυξία, έκθεση σε ακραίες θερμοκρασίες, ψεύτικες εκτελέσεις, θεατές βασανιστηρίων και εκτελέσεων άλλων, απογύμνωση, σεξουαλική επίθεση, απειλές, ταπείνωση και κακοποίηση. Η έκθεση σύμφωνα με την Chornik (2013), αναφέρει επίσης συνοπτικά τη μουσική σε σχέση με οκτώ κέντρα

¹⁴ Ο κλάδος Mesa del Dialogo συγκλήθηκε τον Αύγουστο του 1999 από την κυβέρνηση του Προέδρου Eduardo Frei Ruiz-Tagle, με σκοπό να προχωρήσει στην αναζήτηση των θυμάτων που είχαν εξαφανιστεί την περίοδο της δικτατορίας. Ξεκίνησε σαν μία μορφή διαλόγου για τα ανθρώπινα δικαιώματα και τελικά έγινε βασικός κλάδος έρευνας και καταγραφής θυμάτων της δικτατορίας. Στον κλάδο αυτό συμμετείχαν στρατιωτικοί, δικηγόροι ανθρωπίνων δικαιωμάτων, ακαδημαϊκοί και θρησκευτικοί ηγέτες.

κράτησης. Η Chornik, (2013) μέσα από τη δική της έρευνα μέχρι το 2013, είχε εντοπίσει την χρησιμοποίηση της μουσικής στα βασανιστήρια σε τριάντα ακόμη κέντρα κράτησης.

Οι περισσότεροι τρόφιμοι υποβλήθηκαν σε φρικτά σωματικά και ψυχολογικά βασανιστήρια, χιλιάδες σκοτώθηκαν ή "εξαφανίστηκαν". Παρά το καθεστώς του τρόμου, τις επισφαλείς συνθήκες διαβίωσης και τη λογοκρισία, οι τρόφιμοι ανέπτυξαν ποικίλες μουσικές δραστηριότητες με δική τους πρωτοβουλία, στοιχεία των οποίων είναι ελάχιστα γνωστά, και έχουν παραβλεφθεί σε μεγάλο βαθμό κατά την άποψη της Chornik (2018). Η απόδειξη ύπαρξης της μουσικής σε σχέση με την τιμωρία και τα βασανιστήρια είναι ακόμη πιο περιορισμένη. Αν και η έκθεση Valech αναφέρει τη μουσική που χρησιμοποιείται από πράκτορες σε διάφορα κέντρα βασανιστηρίων ωστόσο δεν περιέχει λεπτομέρειες σχετικά με τις πρακτικές, το ρεπερτόριο και τα αποτελέσματά της. Η Chornik (2018) υποστηρίζει πως ήταν πολύ δύσκολο να φτιάξει ένα ρεπερτόριο με μουσικές που χρησιμοποιούνταν σε βασανιστήρια και να διερευνήσει σε βάθος το πώς βίωσαν τη μουσική οι τρόφιμοι των φυλακών υπό αυτές τις συνθήκες. Η άποψη της συγγραφέως είναι ότι τα θύματα είναι πολύ πιο ανοιχτά στη συζήτηση σχετικά με μουσικές δραστηριότητες, τη μουσική που άκουγαν και τι σήμαινε γι' αυτούς, όπως και τη μουσική που δημιούργησαν οι ίδιοι, παρά τη μουσική σε σχέση με τα βασανιστήρια που βίωναν.

Η Katia Chornik μαζί με άλλους ερευνητές και συνεργάτες της, έχουν δημιουργήσει μία ψηφιακή πλατφόρμα που ονομάζεται Cantos Cautivos (Captive Songs, 2013-16)¹⁵ στην οποία υπάρχουν συγκεντρωμένες μαρτυρίες πολιτικών κρατουμένων σχετικά με τις μουσικές εμπειρίες τους στα πολιτικά κέντρα κράτησης της Χιλής και τους μουσικούς βασανισμούς που υπέστησαν υπό τη δικτατορία του στρατηγού Augusto Pinochet (1973-1990). Έχοντας επαινεθεί ως «εξαιρετικό ψηφιακό αρχείο» από τον Alex Ross, δημοσιογράφο του The New Yorker και όχι μόνο, το έργο αυτών των ανθρώπων επιδιώκει να συμβάλει στην ιστορική μνήμη της δικτατορίας αλλά, και σε συζητήσεις για τα ανθρώπινα δικαιώματα σε άλλα ιστορικά και γεωγραφικά πλαίσια. Οι ιδέες που εκφράζονται στο εκθεσιακό υλικό, είναι ευθύνη των συγγραφέων τους, δηλαδή των ίδιων των μαρτύρων και δεν αντιπροσωπεύουν απαραίτητα τις απόψεις της ομάδας του έργου (Captive Songs, 2013-16).

Η μουσική γράφτηκε, τραγουδήθηκε και ακούστηκε σε πολιτικά κέντρα κράτησης και βασανιστηρίων στη Χιλή κατά τη διάρκεια της δικτατορίας του Augusto Pinochet. Για πολλούς πολιτικούς κρατούμενους, το να γράφουν, να παίζουν ή να ακούνε μουσική ήταν ένας τρόπος υπενθύμισης της πραγματικότητας. Επίσης, η μουσική λειτουργούσε ως ένα χέρι βοήθειας ώστε να μπορέσουν να αντέξουν τις δύσκολες συνθήκες που ζούσαν. Η μουσική τους βοήθησε να διατηρήσουν την ανθρωπιά τους, ήταν ένα εργαλείο για τη διατήρηση της αξιοπρέπειας και της ελπίδας, ένα μέσο για να διασκεδάσουν και να επικοινωνήσουν με άλλους τρόφιμους αλλά, και με τον έξω κόσμο νοητά. Πάραυτα το κατασταλτικό σύστημα χρησιμοποίησε τη μουσική ως μορφή κυριαρχίας και κατήχησης και σε σχέση με βασανιστήρια αλλά, και σε σχέση με άλλους τύπους σκληρής, απάνθρωπης και εξευτελιστικής μεταχείρισης. Η μνήμη αυτών των εμπειριών είναι ένα σημαντικό κομμάτι της ζωής εκείνων που αντιστάθηκαν πολέμησαν και μοιράστηκαν τις ιστορίες τους για αυτό το έργο, *Captive Songs* (2013-16). Αυτό το ψηφιακό εργαλείο αποτελεί από τα βασικά ευρήματα για την εκπόνηση της εργασίας μου. όπως προαναφέρθηκε, η σκληρή δικτατορία

¹⁵ <https://www.cantoscautivos.org/en/about.php>

του Pinochet ασχολήθηκε πολύ με τις δράσεις και τις κινήσεις των ανθρώπων του μουσικού αυτού κινήματος. Απαγόρευσε κάθε ήχο, κάθε υλικό στοιχείο σχετικά με το κίνημα, , όπως οι δίσκοι, επέβαλε τη λογοκρισία στους στίχους των τραγουδιών και έκλεισε οποιοδήποτε χώρο που σχετιζόταν με το κίνημα. Στρατιώτες εισέβαλαν στα σπίτια αθώων ανθρώπων και στην περίπτωση που έβρισκαν έστω και κάτι σχετικό με το κίνημα τους συλλάμβαναν. , όπως μπορεί να διαπιστώσει κανείς έχοντας υπόψιν του όλα αυτά τα γεγονότα, η κατάχρηση εξουσίας από το στρατιωτικό καθεστώς είχε οδηγήσει ή τουλάχιστον έτσι νόμιζαν, στην εξάλειψη της Χιλιανής πολιτισμικής ταυτότητας. Ωστόσο κάτι τέτοιο δεν συνέβη, διότι η καλλιτεχνική δραστηριότητα των ανθρώπων είτε φυλακισμένων, είτε εξόριστων, είτε ελεύθερων δεν σταμάτησε ποτέ. Η μουσική του Χιλιανού κινήματος στάθηκε δίπλα σε όλους τους βασανισμένους ανθρώπους της Χιλής είτε αυτοί ήταν πολιτικοί κρατούμενοι είτε εξορισμένοι από τον τόπο τους. Στην σελίδα των Cantos Cautivos ή αλλιώς Captive Songs , όπως και στα άρθρα της Chornik (2013, 2018) αναφέρονται αρκετά παραδείγματα σε μαρτυρίες κρατουμένων σχετικά με τη μουσική κυρίαρχων προσώπων του μουσικού κινήματος Nueva Cancion. Τα μέλη του μουσικού αυτού κοινωνικού και πολιτισμικού κινήματος πέρα από το γεγονός ότι έγιναν στόχοι της δικτατορίας, είχαν ειδική μεταχείριση από τους στρατιωτικούς σε περίπτωση σύλληψής τους, με χαρακτηριστικό παράδειγμα, τον βασανισμό και τον θάνατο του Victor Jara. Με τα έργα τους βοήθησαν τους αθώους κρατούμενους των φυλακών ώστε να μπορέσουν να διατηρήσουν τα λογικά τους. Το κίνημα του Nueva Cancion λοιπόν σχετίζεται και έμμεσα αλλά, και άμεσα με τους κρατουμένους των στρατοπέδων συγκέντρωσης. Έμμεσα, από την οπτική ότι η μουσική του κινήματος στάθηκε δίπλα στους φυλακισμένους, βοηθός και συμπαραστάτης στις κακουχίες και την ταπείνωση που υπέστησαν. Άμεσα, από την πλευρά ότι τα μέλη του κινήματος στοχοποιήθηκαν από το στρατιωτικό καθεστώς.

Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα εκτεταμένης βίας ως προς μέλος του κινήματος Nueva Cancion αποτελεί αυτό του πιο γνωστού μουσικού του κινήματος, Victor Jara, όπως υποστηρίζει η McSherry (2015), το πρωί του πραξικοπήματος στις 11 Σεπτεμβρίου, ο Victor Jara πήγε να υπερασπιστεί τον τόπο εργασίας του, το Κρατικό Τεχνικό Πανεπιστήμιο, όπως και χιλιάδες άλλοι υποστηρικτές της κυβέρνησης σε άλλες περιοχές. Στρατιωτικές μονάδες περικύκλωσαν και επιτέθηκαν στο πανεπιστήμιο. Ο Marcelo Moren Brito σύμφωνα με τη McSherry (2015), ηγήθηκε της επίθεσης. Αργότερα έγινε διαβόητος για το ρόλο του ως βάνουσος βασανιστής και μέλος της Επιχείρησης Condor, του διακρατικού κρυφού δικτύου στρατιωτικών πληροφοριών. Κυνηγούσε, βασάνιζε και σκότωνε εξόριστους πολιτικούς ακτιβιστές που είχαν δραπετεύσει σε άλλες χώρες. Κατά τη διάρκεια της νύχτας, όπως αφηγείται η McSherry (2015), τουλάχιστον δύο νέοι πέθαναν στο πανεπιστήμιο. Ένας φωτογράφος μετά από πυροβολισμό βρέθηκε πληγωμένος να αιμορραγεί και μια φοιτήτρια πέθανε αμέσως, όταν χτυπήθηκε από μια σφαίρα. Την επόμενη μέρα ο στρατός πήρε εκατοντάδες καθηγητές και φοιτητές αιχμάλωτους. μερικοί πυροβολήθηκαν. Οι κρατούμενοι μεταφέρθηκαν στο Στάδιο της Χιλής, το οποίο, μαζί με το Εθνικό Στάδιο, χρησίμευαν ως βολικά στρατόπεδα μαζικής φυλάκισης για το στρατιωτικό καθεστώς, κέντρα βασανιστηρίων και θανάτου. Περισσότεροι από 5.500 άνθρωποι συνελήφθησαν και μεταφέρθηκαν στο Στάδιο της Χιλής. Εκεί καταγράφηκαν, ανακρίθηκαν, ξυλοκοπήθηκαν και βασανίστηκαν, μερικοί σκοτώθηκαν (McSherry, 2015).

Σύμφωνα με μαρτυρίες, στρατιωτικοί αξιωματούχοι αναγνώρισαν τον Jara και τον ξεχώρισαν για βασανιστήρια. Τα χέρια και οι καρποί του Jara ήταν σπασμένοι και οι στρατιώτες τον

ρώτησαν ειρωνικά, αν θα μπορούσε να παίξει κιθάρα τώρα. Ένας κρατούμενος, μηχανικός που είχε εργαστεί για την κυβέρνηση Allende, είπε ότι είδε τον Victor Jara στο γήπεδο: «Ήταν σε πολύ άσχημη κατάσταση, ξυλοκοπήθηκε και με ένα μάτι πρακτικά κλειστό Δεν μπορούσε να κινήσει τα χέρια του ·σαφώς ήταν σπασμένα, πρησμένα και με φουσκάλες» (Gonzalez, 2009).



Εικ. 3 Victor Jara <https://parallhlografos.wordpress.com/2012/09/16/τα-θρυμματισμένα-χέρια-του-victor-jara/>

Ωστόσο ο Jara, ανεξαρτητα από ότι περνούσε εκεί, κατάφερε να γράψει ένα ποίημα στις τελευταίες του μέρες, γεμάτο οργή για το τι συνέβαινε. Το ποίημα, "Στάδιο της Χιλής", κάπως λαθραία έγινε διεθνώς γνωστό.

*There are five thousand of us here
in this small part of the city.*

We are five thousand.

*I wonder how many we are in all in the cities
and in the whole country?*

...

*How hard it is to sing when I must sing of
horror.*

*Horror which I am living, horror which I am
dying.*

*To see myself among so much and so many
moments of infinity in which silence and
screams are the end of my song.*

*Υπάρχουν πέντε χιλιάδες από εμάς εδώ
σε αυτό το μικρό μέρος της πόλης.*

Είμαστε πέντε χιλιάδες.

*Ανρωτιέμαι πόσο είμαστε σε όλες τις πόλεις και
σε ολόκληρη τη χώρα;*

...

*Πόσο δύσκολο είναι να τραγουδήσω όταν πρέπει
να τραγουδήσω από τρόμο.*

Τρόμος που ζω, τρόμος που πεθαίνω.

*Να βλέπω τον εαυτό μου ανάμεσα σε τόσες και
τόσες στιγμές απείρου στις οποίες η σιωπή και οι
κραυγές είναι το τέλος του τραγουδιού μου.*

(Tapscott, 1996)¹⁶

¹⁶ Η Ελληνική εκδοχή του τραγουδιού είναι δική μου μετάφραση από τα Αγγλικά στα Ελληνικά.

Λίγες μέρες μετά ο στρατός άρχισε να συλλαμβάνει τους κρατούμενους στο Στάδιο της Χιλής για να τους μεταφέρει στο Εθνικό Στάδιο καθ' ότι μεγαλύτερο σύμφωνα με τη McSherry (2015). Καθώς οι κρατούμενοι περίμεναν στη σειρά, οι στρατιώτες ξεχώρισαν τον Jara και δύο άλλα άτομα. Ο Jara και ο Littre Quiroga, μέλος του Κομμουνιστικού Κόμματος και εθνικός διευθυντής των φυλακών υπό τον Allende, βασανίστηκαν και σκοτώθηκαν σε υπόγειο μέρος. Ο τρίτος κρατούμενος, ο Danilo del Carmen Bartuh'n Fodich, στάλθηκε τελικά στο Εθνικό Στάδιο. Συνεχίζοντας η McSherry (2015) αναφέρει ότι στις 16 Σεπτεμβρίου, τα πτώματα των Jara και Quiroga, καθώς και πολλών άλλων, βρέθηκαν πεταμένα κοντά στο Μητροπολιτικό Νεκροταφείο στο Σαντιάγο. Τα χέρια του Jara είχαν συνθλιβεί με αμβλύ όργανο και οι καρποί του είχαν σπάσει, το πρόσωπό του είχε βαθιές πληγές και το σώμα του είχε γεμίσει με 44 σφαίρες από πολυβόλο, από ένα είδος όπλου που χρησιμοποιούσαν επίσημα οι αξιωματικοί του στρατού. Η Joan Jara, κατά τη McSherry (2015), Βρετανή χορεύτρια που ήταν μέρος του ακμάζοντος πολιτιστικού κινήματος της Χιλής και σύζυγος του Jara, άφησε τη Χιλή με τις δύο κόρες της αφού έθαψε το σώμα του συζύγου της κρυφά το 1973. Ενώ ο Pinochet ήταν στην εξουσία, η πιθανότητα να προωθηθεί μια δικαστική υπόθεση ήταν ουσιαστικά μηδενική. Ωστόσο, η γυναίκα του Jara κατέθεσε την υπόθεση της δολοφονίας του συζύγου της το 1978, με την επιθυμία εκδίκησης της υπόθεσης. Δίκη δεν πραγματοποιήθηκε και η υπόθεση έκλεισε γρήγορα από το στρατιωτικό δικαστήριο. Το μαρτύριο του Víctor Jara ήταν ήδη μια κραυγή για τους ανθρώπους διεθνώς. Αυτός και ο Salvador Allende έγιναν σύμβολα της σκληρής καταστολής και των φασιστικών παρορμήσεων του καθεστώτος Pinochet.

Η ιστορία του Jara έγινε γνωστή καθώς ήταν ένας καταξιωμένος μουσικός, συμπαραστάτης στον αγώνα του Allende και με πολλές επιτυχίες στο χώρο της μουσικής. Η σχέση του με το Nueva Cancion και τον ίδιο τον Allende τον έβαλαν στο στόχαστρο του δικτατορικού καθεστώτος και έχασε τη ζωή του. Εξετάζοντας κανείς την περίπτωση του Jara καταλαβαίνει πώς από τη μία πλευρά μιλάμε για το βάνουσο θάνατο ενός ανθρώπου που έδωσε τα πάντα για τη Χιλή, ένα από αυτά και η μουσική του και από την άλλη πλευρά, μιλάμε για αυτή τη μουσική,- όχι μόνο του Jara αλλά, γενικώς για τη μουσική των ανθρώπων του Nueva Cancion- που βοήθησε, στήριξε και κράτησε στη ζωή τους πολιτικούς κρατούμενους του καθεστώτος στα πολιτικά κέντρα κράτησης. Υπάρχουν τόσες πολλές μαρτυρίες και ιστορίες όπου αναφέρουν εμβληματικά τραγούδια των Víctor Jara, Violeta Para, Inti-Illimani, Quilapayún, Angel Para και πολλών άλλων μουσικών σχετικά με τον τρόπο με τον οποίο η μουσική τους βοήθησε στην διατήρηση της ψυχολογίας τους μέσα στη φυλακή. Αποφάσισα σε αυτό το σημείο να αναφερθώ σε μερικές μαρτυρίες που με συγκίνησαν και με συγκλόνισαν. Πρέπει όμως να γνωρίζουμε πως υπάρχουν πάρα πολλές μαρτυρίες οι οποίες είναι συγκεντρωμένες όλες μαζί και έτοιμες να γίνουν γνωστές σε όλους μέσα από την ψηφιακή πλατφόρμα Cantos Cautivos που αναφέρθηκε και πιο πάνω. Πέρα από τις ίδιες τις μαρτυρίες και τους στίχους των τραγουδιών που έχω επιλέξει να αναφέρω, ξεχώρισα ένα από αυτά διότι το νόημα των στίχων του παρουσιάζει ενδιαφέρον.

Θα ξεκινήσω με τη μαρτυρία του Pedro Mella Contreras (2019) που μιλάει για ένα τραγούδι της Violeta Para “La carta” (Η επιστολή), από τα πιο γνωστά τραγούδια που έχουν μείνει στην ιστορία. Ο Pedro (2019) θυμάται την περίοδο, «*Ιανουάριος του 1987*», όπου οι στρατιωτικοί περιορισμοί είχαν αρχίσει να χαλαρώνουν και μπορούσαν οι κρατούμενοι να δέχονται επισκέπτες. Εκείνη την περίοδο λοιπόν πήγε να επισκεφτεί τον Pedro (2019) ένας αδελφός του που ζούσε στο Σαντιάγο. Του έδωσε μία κασέτα με ένα τραγούδι, ο τίτλος του «

La Carta». Όταν του έδωσε την κασέτα, του είπε: «Εδώ είναι ένα γράμμα που πραγματικά θα σου αφήσει ένα σημάδι». Αυτό το τραγούδι έπαιξε σημαντικό ρόλο όχι μόνο για τον συγκεκριμένο μάρτυρα αλλά, και για τους συντρόφους-κρατούμενους που ήταν μαζί του. (Contreras, 2019)

«Ακούγαμε το τραγούδι συχνά σε έναν ραδιοφωνικό δέκτη που είχαμε στη φυλακή. Ήταν αρκετά συναισθηματικό. Αυτό το γράμμα μας συγκίνησε όλους.» (Contreras, 2019)

*They sent me a letter
in the post this morning
and in this letter they tell me
that my brother is in jail
and, mercilessly, in chains
they dragged him in the street, yes.*

...

*The letter tells the crime
that Roberto has done,
supported the strike
that is already resolved
If that is a good reason
please take me to jail too, sergeant, yes.*

*The letter that I received
asks for an answer
I ask that to spread
to the entire population
that El León is a murderer
in every generation, yes.*

*Luckily I have my guitar
to cry my pain
I also have nine brothers
other than the one in jail
all nine are communists
with god's blessing, yes.*

*Μου έστειλαν ένα γράμμα
στο ταχυδρομείο σήμερα το πρωί
και σε αυτήν την επιστολή μου λένε
ότι ο αδερφός μου είναι στη φυλακή
και, πως χωρίς έλεος, με αλυσίδες
τον έσυραν στο δρόμο, ναι.*

...

*Το γράμμα λέει το έγκλημα
που έχει κάνει ο Ρομπέρτο,
υποστήριξε την απεργία
αυτό έχει ήδη επιλυθεί
Εάν αυτός είναι ένας καλός λόγος
παρακαλώ να με πάτε στη φυλακή, ναι λοχία.*

*Το γράμμα που έλαβα
ζητά μια απάντηση
Ζητώ να εξαπλωθεί
σε ολόκληρο τον πληθυσμό
ότι ο El León είναι δολοφόνος
σε κάθε γενιά, ναι.*

*Ευτυχώς έχω την κιθάρα μου
Για να κλαίω τον πόνο μου
Έχω επίσης εννέα αδέρφια
ένα από αυτά είναι στη φυλακή
και οι εννέα είναι κομμουνιστές
με την ευλογία του Θεού, ναι.*

Δημοσιεύτηκε στις 30 Σεπτεμβρίου του 2019
(Captive Songs, 2013-16)¹⁷

Στο τραγούδι της Violeta Parra «La Carta», η ίδια κάνει πολλές πολιτικές κριτικές, σχολιάζοντας τα αδικήματα της εκκλησίας, της πολιτοφυλακής και της κυβέρνησης. Η Parra κάνει πολιτικές δηλώσεις και καταδικάζει την οικονομική κατάσταση της Χιλής. Τα τραγούδια της είναι αντιπροσωπευτικά της περισσότερης μουσικής του Nueva Cancion. (Morris, 1986) Το «La Carta» αποτελεί μαρτυρία κατά των δυνάμεων καταστολής στη Χιλή. Παρουσιάζεται από την προοπτική της αδελφής ενός φυλακισμένου ατόμου, ο ομιλητής (η Parra) εξοργίζεται εναντίον της κυβέρνησης που έχει φυλακίσει τον αδερφό της. Το τραγούδι καταδικάζει την κυβέρνηση και τις ενέργειές της εναντίον του λαού. Αυτή η καταγγελία-τραγούδι ως προς την κυβέρνηση αναδεικνύει τα προβλήματα που υπάρχουν στη Χιλή.

¹⁷ Το παρόν απόσπασμα αποτελεί δική μου μετάφραση από τα Αγγλικά στα Ελληνικά

Στο La Carta , η Violeta Parra χρησιμοποιεί μια συναισθηματική έκκληση σε μια προσπάθεια να προσελκύσει τους ακροατές της και να τους παρακινήσει να ενεργήσουν και να βοηθήσουν τη καταπιεσμένη χώρα της, (Morris, 1986) καθιστώντας το τραγούδι της μαρτυρία της αδικίας που συμβαίνει στη Χιλή, εστιάζοντας στη διάγνωση της κατάστασης. Η Parra χρησιμοποιεί σκόπιμα ασθενέστερα κίνητρα, ότι ο λόγος που σκοτώθηκε ο Roberto είναι ότι συμμετείχε σε απεργία για να επισημάνει τα προβλήματα των Χιλιανών πολιτών. Κάνει τον εαυτό της, και το τραγούδι της, αγγελιοφόρο για τους καταπιεσμένους Χιλιανούς που δεν μπορούν να μιλήσουν μόνοι τους, με την ελπίδα να προειδοποιήσουν τόσο τους αδαείς Χιλιανούς όσο και τον κόσμο για την κοινωνική αναταραχή της Χιλής κατά τη διάρκεια του στρατιωτικού καθεστώτος (Morris, 1986).

Πώς γίνεται λοιπόν ένα τέτοιο τραγούδι με τόσο βαθύ νόημα να μην συντροφέψει τις καρδιές των φυλακισμένων, του ίδιου του Pedro αλλά, και των συντρόφων του, να μην τους συγκινήσει, να τους αναπτρώσει το ηθικό και να τους κάνει να θυμηθούν για ποιο λόγο πάλευαν αλλά, και για ποιο λόγο πρέπει να συνεχίζουν να παλεύουν;

Προχωράω στη δεύτερη μαρτυρία. Πρόκειται για τη μαρτυρία της Vilma Rojas Toledo (2015). Η μαρτυρία βασίζεται στον μουσικό Pablo Milanés, τον σύντροφο, , όπως τον χαρακτηρίζει η ίδια. «*Τα τραγούδια του μας γέμισαν τη ζωή, μας βοήθησαν να συνεχίσουμε να αναπνέουμε και να ζούμε πίσω από τα κάγκελα που μας είχαν επιβληθεί από τη στρατιωτική δικτατορία του Pinochet*» λέει η Vilma (2015).

Η Vilma (2015) θυμάται το τραγούδι «*El breve espacio en que no estás*» («Ο σύντομος χώρος όπου λείπεις») επειδή είχε πυροδοτήσει έντονη συζήτηση μεταξύ των συντρόφων της και της ίδιας.

*Moist traces still remain
its smells already fill my solitude
in the bed her silhouette
sketches such a promise
of filling the brief space
where you are absent.*

*Τα υγρά ίχνη παραμένουν
οι μυρωδιές της γεμίζουν ήδη τη μοναξιά μου
στο κρεβάτι η σιλουέτα της
σκιαγραφεί μια τέτοια υπόσχεση
πλήρωσης του σύντομου χώρου
όπου λείπεις*

*I still don't know if she will be back
no one knows, the day after, what you will do
breaks all my models
doesn't admit to having a sadness.
doesn't ask me for anything in exchange
for what she gives.*

*Δεν ξέρω ακόμα αν θα επιστρέψει
κανείς δεν ξέρει, την επόμενη μέρα, τι θα κάνει
σπάει όλα τα μοντέλα μου
δεν παραδέχεται ότι έχει μια θλίψη
δεν με ρωτάει τίποτα σε αντάλλαγμα
για αυτό που δίνει.*

...

...

*I still have not asked, 'Will you stay?'
I am very afraid the answer will be 'never'
I prefer to share her
rather than empty out my life
she's not perfect
but comes close to what I*

*Ακόμα δεν ρώτησα, «Θα μείνεις;»
Φοβάμαι πολύ ότι η απάντηση θα είναι «ποτέ»
Προτιμώ να την μοιραστώ
παρά να αδειάσω τη ζωή μου
δεν είναι τέλεια
αλλά, πλησιάζει αυτό που εγώ*

simply dreamed of.

απλά ονειρευόμουν.

Δημοσιεύτηκε στις 5 Ιουλίου του 2015
(Captive Songs, 2013-16)¹⁸

Η ίδια αναρωτιέται τι ήταν αυτό που δημιούργησε τόσες πολλές και διαφορετικές απόψεις σχετικά με το τι εννοούσε στο τραγούδι του ο Milanés. Η Vilma (2015) λέει πως μία συγκεκριμένη φράση ξεκίνησε «τη διαμάχη»: «la prefiero compartida antes que vaciar mi vida» («Προτιμώ να την μοιραστώ παρά να αδειάσω τη ζωή μου»).

Εξηγεί πως αναγκάστηκαν να γράψουν τους στίχους του τραγουδιού και ότι αυτό ήταν πολύ δύσκολο, καθώς το άκουγαν από μία κασέτα όπου δεν ακουγόταν και τόσο καλά. Ανέλυαν τις λέξεις του τραγουδιού, φράση προς φράση για κάποιες ημέρες. Το άκουγαν ξανά και ξανά για να βγάλουν άκρη (Toledo, 2015).

Υπήρχαν διαφορετικές θέσεις για το τι ήθελε να πει ο Milanés στο τραγούδι του. Δεν κατέληξαν ποτέ σε συμφωνία. Κάθε γυναίκα συγκρατούμενη της Vilma έδινε τη δική της έννοια στο στίχο. Οι δύο κύριες εκδοχές ήταν οι εξής:

1. «La prefería compartida con otra pareja, antes que vaciar su vida» («Θα προτιμούσα να την μοιραστώ με άλλον παρά να αδειάσει τη ζωή μου»): Με άλλα λόγια, δεν θα μπορούσε να νοιάζεται λιγότερο και ας ήταν με άλλο άνδρα. (Toledo, 2015).

2. «La prefería compartida con el compressiso social y político que ella tenía, antes de vaciar su vida» («Θα προτιμούσα να την μοιραστώ με την κοινωνική και πολιτική δέσμευση που είχε, αντί να αδειάσει τη ζωή μου»): Δηλαδή, θα προτιμούσε να την μοιραστεί αντί να ζει μέρα με τη μέρα μη γνωρίζοντας αν θα την ξαναδεί, αν και ο ίδιος δεν ήθελε δέσμευση. (Toledo, 2015).

Η Vilma (2015) λέει πως δεν κατέληξαν ποτέ σε συμφωνία, ωστόσο το συζητούσαν με όλη τη σοβαρότητα που άξιζε στο υπέροχο τραγούδι.

«Ήταν μια από τις όμορφες στιγμές της ανθρωπότητας που μοιράστηκα με άλλες γυναίκες, τις συντρόφους μου στη φυλακή. Σε έκανε να νιώσεις ότι τα τραγούδια που ακούσαμε σε μια κασέτα περιείχαν τη σοφία και το πνεύμα της εξέγερσης, το οποίο προσωπικά χρειαζόμουν για να νιώθω ότι δεν μου είχαν στερήσει εντελώς την ελευθερία μου. Θα είμαι πάντα ευγνώμων στον Milanés για τη μουσική του, η οποία σε αυτόν τον επιβλητικό χώρο μου επέτρεψε να ονειρευτώ την αγάπη και τη ζωή. Αυτό το τραγούδι, ειδικότερα, γέμισε το κενό που ένιωθα στη φυλακή. Σήμερα, μπορώ να το θυμηθώ και να μιλήσω γι 'αυτό. Μπορώ να πω ότι όταν ακούω τα τραγούδια του, με μεταφέρουν αμέσως σε εκείνα τα χρόνια στη φυλακή της πόλης Coronel, σε εκείνη τη γυναίκα που ήταν πολιτική φυλακισμένη της δικτατορίας του Pinochet. Τον θυμάμαι (Milanés) ως τον μεγάλο σύντροφο, μέσω της μουσικής και των τραγουδιών του. Ω, ξέχασα να αναφέρω ποια ήταν η θέση μου. Εκείνη την εποχή, και ακόμη και τώρα, νομίζω ότι η δική μου η δεύτερη επιλογή είναι η σωστή. Αλλά, αυτή είναι η μαγεία της μουσικής. Είναι πολύ προσωπική και κάθε άτομο παίρνει αυτό που θέλει από αυτή.» (Toledo, 2015).¹⁹

¹⁸ Το παρόν απόσπασμα αποτελεί δική μου μετάφραση από τα Αγγλικά στα Ελληνικά

¹⁹ Το παραπάνω απόσπασμα αποτελεί δική μου μετάφραση από τα Αγγλικά στα Ελληνικά

Η τρίτη και τελευταία μαρτυρία που έχω επιλέξει να αναφέρω είναι του Alfonso Padilla Silva (2014). Ο Alfonso (2014) ήταν ένας από τους συνολικά 600 άντρες και 100 γυναίκες φυλακισμένους στο Περιφερειακό Στάδιο Concepción. Θυμάται και εξιστορεί τα Χριστούγεννα του 1973, όπου οι αξιωματούχοι του στρατοπέδου συγκέντρωσης τους επέτρεψαν να τα γιορτάσουν στον αθλητικό χώρο του στρατοπέδου. Κατά τη διάρκεια της γιορτής θυμάται να παίζουν δύο ραδιοφωνικοί σταθμοί οι οποίοι συνδύαζαν κρυφά αλλά, και πιο εμφανή μηνύματα, πάντα με καλή δόση χιούμορ. Επίσης απήγγελλαν ποιήματα (Silva, 2014).

Για αυτήν την εκδήλωση, ο ιερέας Camilo Vial αργότερα διορίστηκε επίσκοπος, λέει ο Alfonso (2015) τους είχε δώσει μια πολύ καλή ισπανική κιθάρα. Ο ιερέας είχε διαδραματίσει σπουδαίο ρόλο στην υπεράσπιση των δικαιωμάτων των πολιτικών κρατουμένων στις φρικτές συνθήκες που κρατήθηκαν (Silva, 2014).

*«Συνοδεύοντας τον εαυτό μας με αυτήν την κιθάρα, πολλοί πολιτικοί κρατούμενοι, άνδρες και γυναίκες, τραγουδούσαν είτε ως σολίστ, είτε σε ντουέτο είτε και σε ομάδες. Έπαιξα το τραγούδι του Victor Jara "El cigarrito". Αν και αωστηρά μιλώντας, το τραγούδι δεν είχε κοινωνικό ή πολιτικό μήνυμα, ωστόσο το να τραγουδήσει κανείς ένα τραγούδι του Jara, ισοδυναμούσε με ένα αφιέρωμα σε αυτόν και στο παράδειγμά του, καθώς και σε όλους τους συντρόφους που έπεσαν. Ένας άλλος κρατούμενος τραγούδησε το "El soldado", ένα ποίημα του Ραφαέλ Αλμπέρτι σε μουσική του Ángel Parra.»*²⁰

Σύμφωνα με τον Alfonso (2014) η εμπειρία των κρατουμένων σε πολλά στρατόπεδα συγκέντρωσης και φυλακές σε ολόκληρη τη χώρα δείχνει ότι η συμμετοχή σε πολιτιστικές και καλλιτεχνικές δραστηριότητες - είτε πρόκειται για τη δημιουργία και την παράσταση θεάτρου, τη σύνταξη ποιημάτων και ιστοριών, καθώς και δοκιμίων, παραγωγή χειροτεχνιών ή μουσικής, ήταν ζωτικής σημασίας στην ενίσχυση του προσωπικού και συλλογικού ηθικού όλων των πολιτικών κρατουμένων, μια στάση αντίστασης, ένα αίσθημα ενότητας μεταξύ τους (Silva, 2014).

«Κάθε φορά που ασχολούμασταν με την καλλιτεχνική δραστηριότητα - με όλες τις δυσκολίες και τους περιορισμούς που επιβάλλονταν από τη δύσκολη κατάσταση - ήταν μια επιβεβαίωση της ανθρωπιάς και της ζωής. Κάθε επίτευγμα αντιπροσώπευε μια μικρή νίκη επί της δικτατορίας» (Silva, 2014).²¹

Διαβάζοντας κανείς αυτό το πολύ μικρό δείγμα μαρτυριών, από τις συνολικά 153 μαρτυρίες που υπάρχουν στο ψηφιακό τεκμήριο Cantos Cautivos (Captive Songs, 2013-16) μπορεί να καταλάβει, πρώτα από όλα την ανάγκη ύπαρξης καλλιτεχνικής δραστηριότητας μέσα στα πολιτικά κέντρα κράτησης, την ανάγκη τόνωσης του επαναστατικού πνεύματος, όπως και την ανάγκη σύνδεσης-επαφής με τις «φωνές» του λαού της εποχής, όπως η Violeta Parra, ο Pablo Milanés, ο Victor Jara και πολλοί άλλοι που δεν έχω αναφέρει. Αυτές οι ανάγκες ήταν το μέσο που τους βοήθησε να διατηρήσουν την ανθρωπιά, την αξιοπρέπεια και την ελπίδα τους, ώστε να μπορέσουν να υπερβούν τις δύσκολες συνθήκες.

²⁰ Το παραπάνω απόσπασμα αποτελεί δική μου μετάφραση από τα Αγγλικά στα Ελληνικά

²¹ Το παραπάνω απόσπασμα αποτελεί δική μου μετάφραση από τα Αγγλικά στα Ελληνικά

Κεφάλαιο Τρίτο

Μουσική, Βασανιστήρια και Πολιτικά κέντρα κράτησης

Αυτό που σήμερα αποκαλούμε βασανιστήρια είχε πολλές διαφορετικές μορφές σε όλη την ιστορία (Mellor 1949· Lujan 1972· Forner 1990· Lyons 2005). Εμείς ασχολούμαστε με βασανιστήρια που ασκούνται θεσμικά από το κράτος, δηλαδή αυτά που ασκούνται από φορείς, , όπως η αστυνομία, οι μυστικές υπηρεσίες, οι στρατιωτικοί κ.λπ. Αυτός ο τύπος βασανιστηρίων είναι ιδιαίτερα περίπλοκος και αντιφατικός, λόγω του γεγονότος ότι, , όπως έγραψε ο Calveiro (2008) «το κράτος δικαίου και το κράτος του νόμου μολοντί δεν αλληλοαποκλείονται, φαίνεται να συνυπάρχουν» (σελ. 75). Είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρον να ερευνήσουμε την πρακτική των θεσμικών βασανιστηρίων στη Χιλή, ένα φαινόμενο που υπήρχε στη χώρα ανέκαθεν και που κινείται σχεδόν φυσικά στη δικτατορική περίοδο (Santos Herceg, 2020). Ο Vidal (2000) επισημαίνει ρητά ότι «τα βασανιστήρια είναι μία πρακτική που χρησιμοποιείται στη Χιλή με στόχο την κατασκευή αναμνήσεων. Εφαρμόζεται σε κοινούς εγκληματίες στο κύκλωμα αστυνομικής-δικαστικής-φυλακής, από εκεί η δικτατορία την μετέφερε στον πολιτικό τομέα με τη μεταφορά του αστυνομικού, στις στρατιωτικές υπηρεσίες ασφαλείας»(σελ. 25). όπως υποστηρίζει ο Santos Herceg (2020) παρόλο που ταυτίζονται με δικτατορικά καθεστώτα και την έμφαση που δίνουν στις βίαιες καταναγκαστικές πρακτικές, τα βασανιστήρια δεν είναι, ωστόσο, ένα φαινόμενο που περιορίζεται στο πρόσφατο παρελθόν, αλλά, είναι σαφώς επίκαιρο, ξεπερνώντας τα κατασταλτικά πλαίσια και εγκαθίσταται σε δημοκρατικά πλαίσια. Σε αντίθεση με ό, τι μπορεί να σκεφτεί, λέει ο Calveiro (2008), « η επέκταση των παγκοσμιοποιημένων δημοκρατιών δεν έχει αποθαρρύνει την πολιτική απόφαση για βασανιστήρια, αλλά, το αντίθετο, και σήμερα είμαστε ακόμη αντιμέτωποι με τα μέσα μαζικής ενημέρωσης και την ντροπιαστική έκθεση αυτών των πρακτικών, το πρόσωπο της ανοχής και της συνενοχής των περήφανων δημοκρατιών »(σελ. 75).

Παρά την προφανή και συνεχή εμφάνισή τους σύμφωνα με τον Santos Herceg (2020), τα θεσμικά βασανιστήρια στη Χιλή ήταν και είναι ένα φαινόμενο που έχει άμεση σχέση με τη σιωπή. Ο Herceg (2020) υποστηρίζει πως οι López και Otero (1989) επισημαίνουν ότι «ένα από τα πολλά παράδοξα που περιβάλλουν την ύπαρξη βασανιστηρίων είναι ότι, παρά την επανάληψή τους, πρακτικά δεν συζητούνται» (σελ. 11). Εξ ου και ο επιτυχημένος τίτλος του βιβλίου που συνέταξε η Patricia Verdugo με τίτλο *De la Tortura no se habla* «Δεν γίνεται λόγος για βασανιστήρια» (2004). Συγκεκριμένα, το θέμα απουσίαζε σχεδόν σε όλους τους τομείς της γνώσης. Οι εξαιρέσεις αφορούν τον τομέα της πρωτοβάθμιας περίθαλψης για τα θύματα: ψυχική υγεία (Rojas 1989· Reszcynski et al. 1991) και νομικά θέματα (Domínguez 1990· Fresno 1990· García Villegas 1990· Galiano 2001) (Herceg, 2020: 18). Ο Vidal το λέει ρητά στις αρχές της χιλιετίας: «Μέχρι τώρα, η κατανόηση των βασανιστηρίων στη Χιλή περιορίστηκε στους εξειδικευμένους τομείς των ψυχοθεραπευτικών και νομικών μελετών» (2000: 9) και η Egaña το επιβεβαιώνει μερικά χρόνια αργότερα (2005: 8).

Οι περιπτώσεις μουσικής που σχετίζονται με την καταπάτηση των ανθρωπίνων δικαιωμάτων, έχουν λάβει ευρεία προσοχή μέσα και έξω από τον ακαδημαϊκό χώρο κατά την τελευταία δεκαετία, σε σχέση με τον λεγόμενο πόλεμο κατά της τρομοκρατίας. Ωστόσο, η ιστορία της κατάχρησης της μουσικής ανατρέχει τουλάχιστον στον Μεσαίωνα και είναι παρούσα σε διάφορες περιοχές του κόσμου, ενώ όπως φαίνεται σε δύο ειδικά θέματα που εκδόθηκαν από την Morag Grant και την Anna Papaeti (2013), δεν υπάρχουν κλινικές μελέτες που να

επικεντρώνονται στις επιπτώσεις της κατάχρησης της μουσικής κατά των κρατουμένων, σε σχέση με τυχόν διαφορετικά γεωγραφικά πλαίσια. Ωστόσο, ορισμένοι μουσικολόγοι έχουν προτείνει πιθανά αποτελέσματα της καταναγκαστικής ακρόασης. Ενώ η Suzanne Cusick (2013) επισημαίνει την καταστροφή της υποκειμενικότητας και της αλλοιώσεως της συνείδησης, η Morag Grant (2014) υπογραμμίζει «τη σωματική προσπάθεια και την απώλεια του ύπνου», σημειώνοντας ότι «παρόλο που οι ψυχολογικές βλάβες είναι δύσκολο να προβλεφθούν, για ορισμένους επιζώντες, οι μορφές βασανιστηρίων που αφορούν τη μουσική θεωρούνταν από αυτούς ως το χειρότερο που είχαν βιώσει, ενώ για άλλους τους πρόσφερε έναν τρόπο αντιμετώπισης» (σελ. 6).

Όπως έχουν δείξει αρκετές μελέτες και έρευνες, η μουσική ως μέσο βασανισμού και άλλες πρακτικές βασανιστηρίων χρησιμοποιούνται παράλληλα, μπορούν εύκολα να τοποθετηθούν σε διάφορες περιόδους. Οι τεχνικές βασανιστηρίων είναι πολλές και διαφορετικές, ανάλογα με την περίπτωση. Η χρήση της μουσικής ως βασανισμού στα πολιτικά κέντρα κράτησης της Χιλής, είναι μόνο ένα από τα πολλά μονοπάτια για την εκτεταμένη χρήση της μουσικής ως μορφής βασανιστηρίων, σκληρής, απάνθρωπης και εξευτελιστικής τιμωρίας, ειδικά επειδή αυτό μπορεί να πάρει πολλές μορφές (δεν περιορίζεται σε καμία περίπτωση μόνο στη συνεχή έκθεση των κρατουμένων σε δυνατή μουσική μέσω ηχείων ή ακουστικών) και έχει πολύ μακρύτερο και ευρύτερο στόχο από ό, τι προτείνουν άλλες μελέτες. Έρευνες σχετικά με τη μουσική σε στρατόπεδα συγκέντρωσης έχουν δείξει τη συστηματική χρήση αυτού που ο Juliane Brauer χαρακτηρίζει μουσική βία. Η χρήση ορισμένων μορφών καταναγκαστικού τραγουδιού, όχι μόνο για να εξευτελίσει τους αιχμάλωτους πολέμου, τους πολιτικούς αντιπάλους και άλλους, αλλά, και ως μια ιδιαίτερα απαίσιμη μορφή βίας, έχει αναφερθεί σε αυτό το πλαίσιο. Όμως, η ιστορία είναι ακόμα μεγαλύτερη, και το καταναγκαστικό τραγούδι είναι μόνο ένα από τα πολλά συστατικά που συνδέουν τη μουσική και τη τιμωρία.

3.1 Η Μουσική ως Βασανιστήριο

Σύμφωνα με την Grant (2014), οι περισσότερες μορφές βασανιστηρίων δεν χρειάζονται πολλές εξηγήσεις για να καταλάβουμε γιατί είναι βασανιστήρια: ξυλοδαρμός επανειλημμένα στα πέλματα των ποδιών, παροχή ηλεκτροπληξίας στα γεννητικά όργανα κάποιου, τράβηγμα υγιών δοντιών χωρίς αναισθητικό ή τέντωμα του σώματος πέρα από τα φυσικά όρια του - αυτά είναι βασανιστήρια που μπορούμε αμέσως να κατανοήσουμε. Ακόμη και η σκέψη τους, μας κάνει να ανατριχιάζουμε. Τα μουσικά βασανιστήρια όμως είναι διαφορετικά. Υπάρχουν σίγουρα ορισμένοι προφανείς λόγοι για τους οποίους η μουσική χρησιμοποιείται στο πλαίσιο των βασανιστηρίων, μερικοί από τους οποίους θα συζητηθούν λεπτομερέστερα παρακάτω, , όπως π.χ. για να καλύψουν τον ήχο των κραυγών, να εξευτελίσουν και να υποβιβάσουν τους κρατούμενους. Ότι τέτοιες χρήσεις μουσικής θα μπορούσαν να επηρεάσουν τους κρατουμένους με τρόπο που να είναι συγκρίσιμος με τους τύπους βασανιστηρίων που μόλις αναφέρθηκαν - ότι η μουσική μπορεί να είναι μέρος του κύριου γεγονότος και όχι απλώς συνοδεία - αυτό δεν είναι αυτονόητο (Grant, 2014). Το ότι γνωρίζουμε για την αποτελεσματικότητα της μουσικής ως οργάνου βασανιστηρίων οφείλεται σε μεγάλο βαθμό σε μαρτυρίες επιζώντων. Το πώς αντιδρούν οι άνθρωποι στη μουσική στο πλαίσιο των βασανιστηρίων είναι τόσο ατομικό όσο και κάθε άλλου είδους βασανιστήρια. Επομένως, η χρήση μουσικής με το σκοπό αυτό δεν πρέπει ποτέ να θεωρείται ως το μικρότερο από πολλά

πιθανά κακά, απλώς και μόνο επειδή δεν δίνουν όλοι οι επιζώντες το ίδιο βάρος, καθώς μπορεί να μην μπορούν να αντιληφθούν το βάθος ενός τέτοιου βασανισμού (Grant, 2014).

Η βιβλιογραφία για τα βασανιστήρια της μουσικής υποστηρίζει ότι είναι μια πολιτισμικά προσβλητική μέθοδος ανάκρισης που χρησιμοποιείται ευρέως. Η Suzanne Cusick και ο Branden Joseph (2011), υποστηρίζουν ότι η χρήση μουσικών βασανιστηρίων από τις ΗΠΑ, είναι ένα παράδειγμα πολιτιστικού πολέμου που διαιωνίζει το καθεστώς βασανιστηρίων. Υποστηρίζουν ότι «η δυτική μουσική χρησιμοποιείται σκόπιμα, με στόχο να εξευτελίσει και να προσβάλλει κρατούμενους από διαφορετικό πολιτισμικό υπόβαθρο, όχι μόνο υποβαθμίζοντας την πολιτιστική αξία της ίδιας της μουσικής, αλλά, το πιο σημαντικό, χρησιμοποιώντας τη μουσική ως μια εθνοκεντρική έκφραση για την «δυτική κυριαρχία στον υπόλοιπο κόσμο» (σελ/13) , μια πολιτική κυριαρχία, μιας συγκεκριμένης κουλτούρας πρέπει να επιβληθεί σε μια άλλη. Επιπλέον, ο Moustafa Bayoumi (2005) προσδιορίζει τα βασανιστήρια ως μέθοδο ανάκρισης, σύμφωνα με την οποία «εκμεταλλεύονται τις πολιτισμικές διαφορές και η πολυπολιτισμικότητα γίνεται στρατηγική κυριαρχίας» (σελ. 34) και δηλώνει ότι, είναι σαφές πως τέτοιες τεχνικές σχεδιάστηκαν μόνο «για να εξαναγκάσουν, να ντροπιάσουν και να ταπεινώσουν τους κρατούμενους» (σελ.34). Και οι τρεις συγγραφείς υποστηρίζουν ότι τα μουσικά βασανιστήρια είναι ένα παράδειγμα πολιτικής τακτικής που είναι «τρομερά ειρωνικό σε πολέμους που αφορούν την εξάπλωση διαφορετικών αξιών», (σελ.33) ένα συναίσθημα που εκφράζεται επίσης από τον Thomas Keenan (2009).

Οι Cusick και Branden (2011) επισημαίνουν ότι υπάρχει αρκετή παραπληροφόρηση γύρω από τα μουσικά βασανιστήρια, ότι δηλαδή είναι αβλαβή. Αυτή η αντίληψη έγκειται στους θεμελιώδεις ορισμούς και τη γενική αντίληψη της "μουσικής", μια λέξη που, στην καθημερινή της χρήση, δεν χρησιμοποιείται συνήθως δίπλα σε συνειρμούς που σχετίζονται με τη βία και τα " βασανιστήρια» (σελ.9). Θέτουν το ζήτημα ότι αυτό το μπερδεμένο ζεύγος λέξεων είναι ένα παράδειγμα μιας μορφής εγγενούς βίας που επιβάλλει ορισμένες ιδεολογίες και υποθέσεις στην έννοια των όρων. Αυτό σημαίνει ότι ο ακουστικός βομβαρδισμός θεωρείται μόνο ως " torture lite ", ή μια μορφή "no-touch" βασανιστήριο» μιλώντας στη γλώσσα των βασανιστηρίων, (Cusick & Joseph, 2011:9) (που διαιωνίζει προβληματικά μια ελαφρυντική αντίληψη της ποπ κουλτούρας ότι η χρήση της μουσικής ως βασανισμός θεωρείται κάπως ελαφρύτερη μορφή τιμωρίας στο φάσμα των βασανιστηρίων. Η Jessica Wolfendale (2009) υποστηρίζει ότι ο όρος «torture lite » μετριάξει τη σοβαρότητα των συνεπειών από τέτοιες μεθόδους ανάκρισης και διαιωνίζει τους λανθασμένους ορισμούς τέτοιων πράξεων βασανιστηρίων (σελ. 59). Ισχυρίζεται ότι αυτή η μορφή «καθάρων βασανιστηρίων» έχει γίνει ευρέως διαδεδομένη κατά τον εικοστό αιώνα, επειδή η έλλειψη ορατών μορφών πόνου στα θύματα «διευκόλυνε τις κυβερνήσεις να αποκρύψουν τη χρήση βασανιστηρίων από παρατηρητές ανθρωπίνων δικαιωμάτων» (σελ. 52). Ως επι το πλείστον, αυτό το συναίσθημα εκφράζεται επίσης από τους Cusick και Branden (2011) και Bayoumi (2005), οι οποίοι ,αμφότεροι ισχυρίζονται ότι η χρήση μουσικών βασανιστηρίων είναι ένα «τέλειο όχημα» στα σημερινά νεοφιλελεύθερα κράτη, καθώς αντανακλά μια αλλαγή στην πολιτική νοοτροπία σχετικά με την κατάσταση της εθνικής ασφάλειας, και είναι ιδιαίτερα χρήσιμο για τα δημοκρατικά κράτη με το «ισχυρό τους συμφέρον να διατηρήσουν αλλά, και να αποφύγουν την προσοχή οργανώσεων για τα ανθρώπινα δικαιώματα» (Cusick& Joseph, 2011:13).

Σύμφωνα με την Naomi Klein (2007) οι τεχνικές που αναπτύχθηκαν στο Allan Memorial Institute του Πανεπιστημίου McGill αποτέλεσαν τη βάση για τις μεθόδους ανάκρισης της CIA. Βρέθηκαν δύο έγγραφα της CIA τα οποία αναφέρουν ότι:

«... η διαδικασία για τη διάσπαση των "ανθεκτικών πηγών" (δηλαδή των ανθρώπων που έδιναν δύσκολα πληροφορίες) είναι η δημιουργία βίαιων ρήξεων μεταξύ των κρατούμενων και η ικανότητά τους να κατανοήσουν τον κόσμο γύρω τους. Πρώτον, οι αισθήσεις παραλύουν, οι κρατούμενοι εισέρχονται πάντα σε ολική απομόνωση (με κουκούλες, ωτοασπίδες, δεμένοι), και στη συνέχεια το σώμα βομβαρδίζεται με συντριπτική διέγερση (φώτα στροβοσκοπικού φωτισμού, δυνατή μουσική, ηλεκτροσόκ). Ο στόχος αυτού του σταδίου «μαλάκωσης» είναι να προκληθεί ένα είδος τυφώνα στο μυαλό: οι κρατούμενοι είναι τόσο μπερδεμένοι και φοβούνται ότι δεν μπορούν πλέον να σκέφτονται ορθολογικά ή νιώθουν ανίκανοι να προστατεύσουν τα δικά τους συμφέροντα. Είναι σε κατάσταση σοκ. Έτσι οι περισσότεροι κρατούμενοι δίνουν στους ανακριτές τους ό,τι θέλουν - πληροφορίες, εξομολογήσεις, παραίτηση από προηγούμενες πεποιθήσεις.» (σελ. 16)²²

Η Naomi Klein (2007) συνεχίζει αναφερόμενη σε μία από τις πρώτες τεχνικές βασανισμού. Αυτή η τεχνική ονομάστηκε *tabicamiento*:

«μόλις συλλαμβάνονται οι κρατούμενοι μένουν με τα μάτια τους δεμένα ώστε να τους μπερδέψουν για τον χρόνο και τον τόπο της κράτησής τους. Έμεναν με δεμένα τα μάτια ενώ ήταν στα κελιά τους, ενώ πήγαιναν στο μπάνιο, ενώ βασανίζονταν. Οι κρατούμενοι, λοιπόν, έπρεπε να επιβιώσουν ακούγοντας τους ήχους γύρω τους, όπως βήματα, ανθρώπους να τρώνε, πουλιά να κελαηδούν έξω από τα παράθυρα, δυνατή μουσική που ερχόταν από την αίθουσα βασανιστηρίων. Όλες αυτές οι αισθητήριες είσοδοι θύμιζαν στους κρατούμενους ότι ήταν ακόμα άνθρωποι» (σελ. 37)²³.

Θα μπορούσαν να βασανίζονται λέει η Naomi Klein (2007), κάθε στιγμή, χωρίς να έχουν τη δυνατότητα να υπερασπιστούν τον εαυτό τους. Δεν μπορούσαν να έχουν οπτική επαφή με άλλους κρατούμενους, δεν μπορούσαν να μιλήσουν ο ένας στον άλλο, ήταν σε μια πλήρη και πολύ κουραστική απομόνωση. Οι φυλακισμένοι ανέπτυξαν, στα κελιά τους, μια μνήμη που σχετίζεται με τους ήχους που μπορούσαν να αντιληφθούν και μια σωματική μνήμη που σχετίζεται με το πόσα βήματα μέτρησαν από το κελί τους μέχρι το θάλαμο βασανιστηρίων ή μέχρι την τουαλέτα στο κελί, αλλά, τις περισσότερες φορές οι φρουροί χρησιμοποιούσαν κόλπα για να τους μπερδέψουν.

Η βασική ερευνήτρια του θέματος μουσικής και βασανισμού στα κέντρα κράτησης της Χιλή του Pinochet είναι η Katia Chornick. Πολλοί έχουν ασχοληθεί με τα βασανιστήρια στη Χιλή του Pinochet, ωστόσο σχετικά με το μουσικό βασανισμό πρωτοπόρος ήταν η Chornick. Πρόκειται για μία Χιλιανή και κόρη πολιτικών κρατουμένων, η οποία έζησε στο εξωτερικό, καθώς οι γονείς της είχαν εξοριστεί από τη Χιλή. Τούτο αφού είχαν προηγουμένως φυλακιστεί σε κέντρο κράτησης, γνωστό ως La Venda Sexy. Έπειτα σε εφηβική ηλικία η Chornick επέστρεψε με την οικογένειά της στη Χιλή. Η σύνδεσή της με το θέμα είναι προσωπική και αυτή η προσωπική σχέση αποτέλεσε το ερέθισμα για την έρευνά της. Επίσης αυτή η άμεση σχέση τη βοήθησε να επικοινωνήσει, αλλά, και να αλληλεπιδράσει με πολλούς πρώην πολιτικούς κρατούμενους, αλλά, και με άτομα που δεν φυλακίστηκαν, αντιθέτως ήταν

²² Το παρόν απόσπασμα αποτελεί δική μου μετάφραση από τα Αγγλικά στα Ελληνικά.

²³ Το παρόν απόσπασμα αποτελεί δική μου μετάφραση από τα Αγγλικά στα Ελληνικά

μάρτυρες και εκτελεστές βασανιστηρίων και πρώην μέλη των μυστικών υπηρεσιών του Pinochet. Η συγγραφέας ξεκίνησε την έρευνά της για το θέμα της μουσικής και της πολιτικής κράτησης στις αρχές της δεκαετίας του 2000. Η δουλειά της έδειξε ότι η μουσική ήταν παρούσα σε μεγαλύτερο αριθμό κέντρων κράτησης από εκείνα που εντοπίστηκαν στην έκθεση Valech, , όπως αναφέρθηκε και στο προηγούμενο κεφάλαιο.

Κατά τη διάρκεια της έρευνας της συγγραφέως, αρκετοί συνεντευξιαζόμενοι δήλωσαν ότι δεν είχαν ποτέ μοιραστεί την εμπειρία από τη φυλάκισή τους και τα βασανιστήρια μέχρι πρότινος. , όπως υποστηρίζει η Chornik (2018), η ανάμνηση μέσω της μουσικής , πιθανώς της πιο υποκειμενικής και συναισθηματικής πολιτιστικής μορφής, επιτρέπει στους μάρτυρες να καθιερώσουν σχέσεις με δύσκολες εμπειρίες, διευκολύνοντας, εμπλέκοντας και συμβάλλοντας στις διαδικασίες μνήμης και ανοίγοντας «χώρους» που είχαν κλείσει προηγουμένως. Έτσι, η μουσική είναι μια πιθανή απάντηση στην ερώτηση που έθεσε ο Michael Lazzara (2006): «Όταν ένα έθνος έχει υποστεί ένα τραυματικό και βαθιά χαραγμένο στο σώμα και στη μνήμη επεισόδιο, σε ποιες" γλώσσες "είναι δυνατόν να μεταδοθεί η εμπειρία;» (σελ.13)

Το 1998, η βρετανική μητροπολιτική αστυνομία συνέλαβε τον στρατηγό Pinochet, μετά την έκδοση διεθνούς εντάλματος για έκδοσή του στην Ισπανία, κατηγορώντας τον για παραβιάσεις των ανθρωπίνων δικαιωμάτων που διαπράχθηκαν κατά τη διάρκεια της δικτατορίας του (1973-1990). Ο Pinochet απελευθερώθηκε τελικά από τη βρετανική κυβέρνηση λόγω της επιβαρυνμένης υγείας του. Πίσω στη Χιλή, κατηγορήθηκε για διάφορα αδικήματα και τέθηκε υπό κατ 'οίκον περιορισμό, ποτέ όμως δεν αντιμετώπισε τα δικαστήρια, ούτε καταδικάστηκε για οποιοδήποτε έγκλημα. Μεταξύ των μέτρων του καθεστώτος του ήταν η φυλάκιση περίπου 40.000 πολιτικών κρατούμενων σε 1.132 κέντρα κράτησης σε ολόκληρη τη χώρα (Comision Presidencial 2011/1: 301), χωρίς αυτοί να έχουν τη δυνατότητα να προσφύγουν σε δίκαιες δίκες και στερούμενοι στοιχειωδών δικαστικών εγγυήσεων.

Η Chornik (2018) ήταν ανοιχτή στις συνεντεύξεις με τους πρώην κρατούμενους, με την έννοια ότι τους άφηνε να παρουσιάσουν αυτούσια οποιαδήποτε εμπειρία τους σχετικά με τη μουσική στα κέντρα κράτησης. Οι πρώην πολιτικοί κρατούμενοι ήταν πρόθυμοι να μοιραστούν τις εμπειρίες τους, ωστόσο όταν η έρευνα στρεφόταν προς τη βίαιη χρήση της μουσικής, η Chornik (2018) υποστηρίζει πως η στάση τους άλλαζε. Αρκετοί πρώην πολιτικοί κρατούμενοι έχουν μιλήσει για εμπειρίες σχετικά με το καταναγκαστικό τραγούδι ή την έκθεσή τους σε δυνατή μουσική με τρόπους που φέρνουν στο μυαλό κάποιες από τις μεθόδους «βασανιστηρίων χωρίς επαφή» και τις «πέντε τεχνικές» που χρησιμοποιούνται αντίστοιχα από τις υπηρεσίες πληροφοριών των ΗΠΑ και του Ηνωμένου Βασιλείου²⁴. Ωστόσο το ενδιαφέρον, σύμφωνα με την Chornik (2018), είναι ότι μόνο μερικοί από τους συνεντευξιαζόμενους αναγνώρισαν αυτές τις εμπειρίες ως επιβλαβείς. Όταν τους ρώτησε η συγγραφέας αν είχαν αναφερθεί σε αυτές τις εμπειρίες στις επιτροπές αλήθειας, έλεγαν πως δεν αναγνώριζαν αυτές τις πράξεις ως βασανιστήρια ή άλλη σκληρή, απάνθρωπη και εξευτελιστική μεταχείριση. Ωστόσο σε αυτό το σημείο οφείλω να κάνω την εξής σημείωση, μολονότι την κάνει και η ίδια η Chornik (2018) στο άρθρο της: Είναι πολύ πιθανό, οι πρώην

²⁴ Τα «βασανιστήρια χωρίς αφή» και οι «πέντε τεχνικές» εξετάστηκαν από τους McCoy (2006) και Cobain (2012), μεταξύ άλλων.

πολιτικοί κρατούμενοι να είχαν επηρεαστεί από το γεγονός, ότι μέχρι το Νοέμβριο του 2016 τα βασανιστήρια δεν αναγνωρίζονταν από το νόμο ως εγκλήματα στη Χιλή, και δη σύμφωνα με τον εσωτερικό ποινικό κώδικα, αλλά, και από το γεγονός ότι οι αναφορές σχετικά με βασανιστήρια από επιτροπές αλήθειας και ΜΚΟ που είναι επιφορτισμένες με τη συλλογή μαρτυριών, είναι πολύ λίγες. Επίσης αυτές οι λιγότες αναφορές, μπορεί θεωρητικά να υποστήριζαν τόσο τα σωματικά όσο και τα ψυχολογικά βασανιστήρια, ως κανονικά βασανιστήρια, ωστόσο στην πράξη, επικεντρώθηκαν σε βασανιστήρια που άφηναν μόνο φυσικά σημάδια. Τα βασανιστήρια δεν ήταν μέρος του εσωτερικού ποινικού κώδικα παρά το γεγονός ότι η Χιλή υπέγραψε (1987) και επικύρωσε (1988) τη Σύμβαση των Ηνωμένων Εθνών κατά των βασανιστηρίων (1984). Στις 11 Νοεμβρίου 2016, η Γερουσία της Χιλής ενέκρινε τελικά νόμο που περιγράφει και ποινικοποιεί τα βασανιστήρια (Ministerio de Justicia και Derechos Humanos 2016).

3.1.1 Μαρτυρίες

Ana Maria

Η περίπτωση της Ana Maria έχει πολύ ενδιαφέρον καθώς πρόκειται για μία ξεκάθαρη μαρτυρία που εμπεριέχει το καταναγκαστικό τραγούδι. Ένα από τα επεισόδια που η Ana Maria θυμάται πιο έντονα από την εποχή που ήταν κρατούμενη στο κέντρο κράτησης Villa Grimaldi, ήταν το καταναγκαστικό τραγούδι. Το περιστατικό συνέβη κατά τη διάρκεια μιας χειμωνιάτικης νύχτας, όταν όλοι οι φυλακισμένοι συγκεντρώθηκαν στο αίθριο. Ένας πράκτορας της Εθνική Διεύθυνσης Πληροφοριών DINA (πρόκειται για μυστική υπηρεσία που πραγματοποίησε δολοφονίες και έλεγξε κέντρα βασανιστηρίων) ρώτησε ποιος ήταν μουσικός. Όταν η Ana Maria απάντησε πως ήταν μουσικός, ο πράκτορας απαίτησε να τραγουδήσει: «Όλοι μας βαρεθήκαμε και είναι τόσο κρύα νύχτα, οπότε θα τραγουδήσεις για να μας διασκεδάσεις». Ο πράκτορας απειλούσε την Ana Maria ότι αν δεν υπακούσει, όλοι οι κρατούμενοι θα περνούσαν πολύ δύσκολα εξαιτίας της». Η Ana Maria σε αυτό το σημείο είπε «Παρά το φόβο που ένιωσα, αποφάσισα ότι η μικρή μου πράξη εξέγερσης δεν θα ήταν να τραγουδήσω. Επιπλέον, νόμιζα πραγματικά ότι δεν θα μπορούσα να τραγουδήσω και φοβόμουν ότι θα με έπαιρναν πάλι πίσω για ηλεκτροσοκ». Ωστόσο όταν ο φρουρός έφυγε για να πάρει τσιγάρα, ένας άλλος κρατούμενος έπεισε την Ana Maria να τραγουδήσει, όχι για να ευχαριστήσει τον βασανιστή τους, αλλά, για να ανακουφίσει έναν άλλο κρατούμενο, τον Cedomil Lausic ο οποίος, μετά από μια βάνανυση συνάντηση στο La Torre (το πιο φοβερό τμήμα βασανιστηρίων της Villa Grimaldi), υπέφερε σε μία απομόνωση λίγο πιο δίπλα από εκεί που ήταν όλοι μαζεμένοι. Όταν ο πράκτορας επέστρεψε, η Ana Maria τραγούδησε το «Zamba para no morir», ένα τραγούδι του Hamlet Quintana, του Norberto Ambrós και του Héctor Rosales διαδόθηκε από τη Mercedes Sosa, εξέχουσα προσωπικότητα του Nueva Canción στην Αργεντινή. Η Ana Maria τραγουδούσε συχνά το συγκεκριμένο τραγούδι πριν φυλακιστεί. Ο πρωταγωνιστής του τραγουδιού, «Zamba para no morir», εκφράζει τα συναισθήματα της μοναξιάς και της ελπίδας για υπερβατικότητα. Λέει πως ό, τι κι αν συμβεί εκείνος θα βρει ο δρόμο του, υπερβαίνοντας κάθε τι από τον φυσικό κόσμο. Θα απομακρυνθεί από μια προηγούμενη μορφή ή κατάσταση του ίδιου του εαυτού του.

My voice will ring through the
afternoon until the echo of yesterday.
In the end, I am left alone dying of
thirst, tired of walking
but I continue to grow in the sun... I
live.

Η φωνή μου θα ηχήσει το απόγευμα
μέχρι την ηχώ του χθες.
Στο τέλος, θα μείνω μόνος μου
θα πεθάνω από τη δίψα
κουρασμένος από το περπάτημα
αλλά, θα συνεχίσω να μεγαλώνω στον ήλιο...
ζω.²⁵

(Chornik, 2018: 8)

Η Ana María επέλεξε το «Zamba para no morir» με την ελπίδα ότι θα δώσει κάποια δύναμη στον Cedomil. Τραγουδώντας με όλη τη δύναμη των πνευμόνων αλλά, και της καρδιάς της, είδε ότι όλοι οι σύντροφοί της είχαν συγκινηθεί, δάκρυα έτρεχαν από τα μάτια τους καθώς έσκυβαν τα πρόσωπά τους. Η Ana María μέχρι και τώρα δεν ξέρει που βρήκε τη δύναμη να τραγουδήσει, πίστευε πως δεν θα τα κατάφερνε και όμως το έκανε. Ο πράκτορας ωστόσο την σταμάτησε απότομα και της είπε ειρωνικά να μην υπερβεί τα όριά της με χαριτωμένα μικρά πολιτικά τραγούδια και να τραγουδήσει το τραγούδι από τον Roberto Carlos γνωστό υποστηρικτή του Pinochet.

Στη Villa Grimaldi, η Ana María δεν συμμορφώθηκε με το αίτημα του πράκτορα για να τραγουδήσει ένα τραγούδι του Roberto Carlos, και συνεπώς τιμωρήθηκε: ήταν υποχρεωμένη να περάσει όλη τη νύχτα στη βροχή. Είπε «Κρύωνα και ήμουν φοβισμένη, αλλά, ένιωσα ότι είχα κάνει μία δική μου επανάσταση, είχα μια ελάχιστη αντίδραση», (Chornik, 2018: 7) αργότερα έμαθε ότι το τραγούδι που τραγουδούσε εκείνο το βράδυ, «Zamba para no morir» ήταν το τελευταίο πράγμα που άκουσε ο Cedomil πριν αφήσει την τελευταία του πνοή στην απομόνωση. Ήταν 28 ετών. Το όνομά του είναι ένα από αυτά που αναφέρονται στον τοίχο των ονομάτων, ένα μνημείο που ανεγέρθηκε στον χώρο όπου βρισκόταν η Villa Grimaldi.

Η Ana María βίωσε επίσης τον Roberto Carlos ως soundtrack για βασανιστήρια μέσω του τραγουδιού του «Un millón de amigos» (ένα εκατομμύριο φίλοι).

«Στη Villa Grimaldi μας ανάγκαζαν να ακούμε ηχογραφημένη μουσική, η οποία ήταν αφόρητη. Το ακούγαμε μέρα και νύχτα. Ένιωθα τη μουσική στο σώμα μου. Ήταν το Kafkaesque: ακούγαμε τις κραυγές των κρατουμένων και, εν μέσω όλων αυτών, τη μουσική και τα σχόλια των φρουρών. Ζούσαμε μια μόνιμη συνεδρία βασανιστηρίων γιατί αν δεν μας βασάνιζαν ακούγαμε τα βασανιστήρια άλλων, κάτι που ήταν απολύτως αφόρητο. Και με μουσική όλη την ώρα. Τα δύο τραγούδια που ακούγονταν πιο συχνά ήταν «Un millón de amigos» και «Gigi l'amoroso». Όταν ήρθαν να μας βασανίσουν, έλεγαν «εδώ έρχεται ο Gigi, ο γυναικείος άντρας». Τραγουδούσαν το τραγούδι και τους άρεσε να νιώθουν σαν να ήταν ο Gigi. Συνήθιζαν να βάζουν αυτό το τραγούδι σε πλήρη ένταση ενώ έκαναν τα βασανιστήρια. Ακόμα κι έτσι, μου άρεσε ακόμα ο Roberto Carlos. (Chornik, 2018: 8)²⁶»

Η επιλογή των πρακτόρων του τραγουδιού «Gigi l'amoroso» είναι σημαντική. Η Chornik (2018) προσπαθώντας να αναλύσει γιατί ήταν όντως τόσο σημαντική η επιλογή του τραγουδιού κατέληξε στο εξής συμπέρασμα. Ο βασανιστής, απασχολούμενος σε ένα δωμάτιο βασανιστηρίων, συνδέει τη «Donjuanesque power» (αναφέρεται στην ιστορία του Donjuan)

²⁵ Το παρόν απόσπασμα αποτελεί μετάφραση δική μου από τα Ισπανικά στα Ελληνικά.

²⁶ Το παρόν απόσπασμα αποτελεί δική μου μετάφραση από τα Αγγλικά στα Ελληνικά

του ανδρικού χαρακτήρα του τραγουδιού με τη συστηματική χρήση της σεξουαλικής βίας από τους πράκτορες του Pinochet κατά των φυλακισμένων γυναικών:

«Un millón de amigos»

When Gigi appears
the hurrahs and the cheers
come from the crowd as he begins to sing.
And in between each song
they shout and sing out strong
We love you Gigi l' amoroso
the greatest Italian lover since man discovered
fire
Gigi l' amoroso
if you only knew what you make us do
with your songs of desire.

Όταν ο Gigi εμφανίζεται
Τα επιφωνήματα και οι επευφημίες έρχονται από
το πλήθος καθώς αρχίζει να τραγουδά.
Και μεταξύ κάθε τραγουδιού φωνάζουν και
τραγουδούν δυνατά
Σε αγαπάμε Gigi l' amoroso
ο μεγαλύτερος Ιταλός εραστής, αφότου ο
άνθρωπος ανακάλυψε τη φωτιά
Gigi l' amoroso
αν ήξερες μόνο τι μας αναγκάζεις να κάνουμε με
τα τραγούδια σου που εκπέμπουν πάθος²⁷

(Chornik, 2018: 7)

Gonzales

Μία από τις πιο σημαντικές μαρτυρίες αποτελεί η μαρτυρία ενός πρώην πράκτορα της μυστικής αστυνομίας του Pinochet. Μέσα από τη μαρτυρία επιβεβαιώνονται αρκετά βασανιστήρια σε σχέση με τη μουσική στα πολιτικά κέντρα κράτησης στη Χιλή. Ο συγκεκριμένος πράκτορας αναφέρεται στο άρθρο της Chornik (2013) με το όνομα Gonzales (δεν είναι το πραγματικό του όνομα). Μέσα από τη συνέντευξη της Chornik (2013) με τον πρώην πράκτορα, γίνεται μία ανασκόπηση γύρω από το μουσικό τοπίο διαφόρων κέντρων κράτησης και βασανιστηρίων στο Σαντιάγο και τις επαρχίες, συμπεριλαμβανομένων των κέντρων κράτησης Chacabuco, Londres 38, Villa Grimaldi, Tejas Verdes, Ιράν 3037 (γνωστό και ως La Discothèque) και José Domingo Cahas 1305 (σελ. 52). Μέχρι και σήμερα, αυτή είναι η πιο λεπτομερής μαρτυρία που ασχολείται ειδικά με τις καταναγκαστικές μουσικές δραστηριότητες σε αιχμαλωσία κατά τη διάρκεια του καθεστώτος Pinochet, αλλά, και η μόνη που προέρχεται από έναν Χιλιανό πρώην πράκτορα.

Μετά το πραξικόπημα, ο Gonzalez στάλθηκε στην έρημο Atacama για να εργαστεί στο στρατόπεδο συγκέντρωσης Chacabuco, , όπως αναφέρει ο ίδιος στην Chornik (2013). Αργότερα έγινε μέλος της μυστικής αστυνομίας του Pinochet, της Dirección Nacional de Inteligencia γνωστή ως DINA (Εθνική Διεύθυνση Πληροφοριών). Ως πράκτορας της DINA με το βαθμό του Suboficial (Warrant Officer), ασχολήθηκε κυρίως με δύο διαβόητα κέντρα βασανιστηρίων στο Σαντιάγο, τη Villa Grimaldi (γνωστό και ως Cuartel Terranova) και το Londres 38 γνωστό με το όνομα London Street (Chornik, 2013: 52). Ο Gonzalez εργάστηκε επίσης στα κεντρικά γραφεία της DINA και της Rinconada de Maipú στο Σαντιάγο αλλά, και στα κέντρα Tejas Verdes και Rocas de Santo Domingo στην περιοχή Valparaíso. Επιπλέον, είχε επαφή με προσωπικό σε άλλα τέσσερα κέντρα κράτησης του Σαντιάγο - Ιράν 3037 (γνωστό και ως Venda Sexy και La Discothèque), José Domingo Canas 1305, Cuatro Alamos και Marcoleta 90 - καθώς και με την Colonia Dignidad στην περιοχή Maule 9 (Chornik, 2013: 53). Το 1975 ο Γκονζάλες εγκατέλειψε το DINA και έφυγε στη Γερμανία. Εκεί έζησε

²⁷ Το παρόν απόσπασμα αποτελεί δική μου μετάφραση από τα Αγγλικά στα Ελληνικά

για πάνω από μια δεκαετία. Έχει δώσει στοιχεία για τις επιτροπές αλήθειας Rettig και Valech, καθώς και για διάφορες ποινικές δικαστικές υποθέσεις στη Χιλή και την Ευρώπη, σε ορισμένες περιπτώσεις σε εθελοντική βάση. Ο Gonzalez σύμφωνα με την Chornik (2013:53) είναι ένας από τους 98 πρώην υπαλλήλους της DINA που διώκονται σε σχέση με το λεγόμενο Operación Colombo (μέρος της επιχείρησης Caravan of Death), το οποίο είχε ως αποτέλεσμα τη δολοφονία και την εξαφάνιση 119 ανθρώπων (το Operación Colombo ήταν που αφαίρεσε τον Pinochet από την κοινοβουλευτική ασυλία του). Αν και ο Gonzalez δεν έχει φυλακιστεί επί του παρόντος για αυτήν την υπόθεση, οφείλει να παρουσιάζεται στο Ανώτατο Δικαστήριο της Χιλής κάθε μήνα (Chornik, 2013). Ο Gonzalez στη συνέντευξη που έδωσε στην Chornik αναφέρεται σε περιπτώσεις βασανισμού διαχωρίζοντας τα πολιτικά κέντρα κράτησης, καθότι είχε εργαστεί σε αρκετά από αυτά. Για το λόγο αυτό στο επόμενο κεφάλαιο που ακολουθεί θα αναφερθώ αναλυτικά στις μαρτυρίες του Gonzales.

3.1.2 Πολιτικά κέντρα κράτησης

Villa Grimaldi

Πριν το πραξικόπημα, η Villa Grimaldi λειτουργούσε ως ντίσκο για τους προνομιούχους της Χιλής. Ο Gonzalez, όπως λέει και ο ίδιος (Chornik, 2013) ήταν ένας από τους πρώτους που μπήκε μέσα. Η Villa Grimaldi βρίσκεται στα προάστια του Σαντιάγο, στο δήμο La Reina, και καταλαμβάνει επιφάνεια 10.200 τετραγωνικών μέτρων. Εκτιμάται ότι 5.000 άτομα φυλακίστηκαν και βασανίστηκαν εκεί. Η πιο συνηθισμένη μέθοδος βασανιστηρίων ήταν γνωστή ως "parrilla" ("barbeque"), όπου οι γυμνοί κρατούμενοι δένονταν σε μια μεταλλική κουκέτα όπου γινόταν χρήση ηλεκτρικού ρεύματος. Άλλες μέθοδοι περιλάμβαναν, ξυλοδαρμούς και κοψίματα, το βύθισμα των κεφαλιών των κρατουμένων σε δοχεία με βρώμικο νερό ή κάποιο άλλο υγρό, ή οριακή ασφυξία με χρήση πλαστικής σακούλας και βιασμοί γυναικών, συμπεριλαμβανομένων και εκείνων που ήταν έγκυοι (υπάρχουν συγκεκριμένες μαρτυρίες γι' αυτό). Οι φυλακισμένοι κρατούνταν στα λεγόμενα «Σπίτια Corvi» ή αλλιώς Σπίτια της Χιλής και στον Πύργο. Τα Σπίτια Corvi ήταν μικρές κατασκευές 80x80 εκατοστών που χρησιμοποιούνταν για την ολοκληρωτική καταστροφή των κρατουμένων. Τα Σπίτια Corvi είχαν ύψος 1x2 μέτρα και σε κάθε ένα από αυτά τοποθετούνταν πέντε κρατούμενοι που υποβάλλονταν σε ανάκριση και βασανιστήρια.



Εικ. 4 Σπίτι Corvi. Villa Grimaldi. Πρόσβαση 22/4/2021 [CELL FOR PRISONERS AT VILLA GRIMALDI | Download Scientific Diagram \(researchgate.net\)](#)

Ο Πύργος ήταν μια δεξαμενή νερού έξι μέτρων με μικροσκοπικούς θαλάμους, όπου εκεί έστελναν τους κρατούμενους για πλήρη απομόνωση.



Εικ. 5 Πύργος βασανιστηρίων Villa Grimaldi. Πρόσβαση 22/4/2021 https://www.researchgate.net/figure/THE-TOWER-AT-VILLA-GRIMALDI_fig3_281349799

Ο Gonzales από τη συνέντευξη που έδωσε στη Chornik (2013) θυμάται την ύπαρξη μουσικής κατά τη διάρκεια των βασανιστηρίων αλλά, και γενικότερα την ύπαρξη μουσικής στις φυλακές. Για την ακρίβεια λέει:

«Είχαμε το δικό μας μέσο επικοινωνίας, ένα ραδιοφωνικό πομπό. Ο χειριστής του ραδιοφώνου ήταν ένας πράκτορας που ονομαζόταν Michel Troncoso (ψευδώνυμο). Του άρεσε να τραγουδά στα γαλλικά. Πάντα τραγουδούσε το ίδιο τραγούδι: "Aline" [1965, μια μπαλάντα από τον Γάλλο τραγουδοποιό Christophe], το οποίο ήταν στη μόδα. Πάντα κουβαλούσε την κιθάρα του, του άρεσε πολύ η μουσική. Τραγουδούσε όλη την ώρα, ακόμα και μπροστά στους κρατούμενους. Υπήρχε ένας άλλος πράκτορας που του άρεσε να βάζει τα τραγούδια "La Vaca Blanca" ("The White Cow") και "La Loca Maria" ("Crazy

Maria). Εκείνη την εποχή, ο κόσμος πήγαινε στο *quintas de rekreo*, ένας χώρος, αρκετά δημοφιλής, με φαγητό, ποτό, μουσική και χορό, όπου παιζόταν αυτό το είδος μουσικής. Το "*La Vaca Bianca*" αφορά μια αγελάδα που ψάχνει άντρα. Πηγαίνει σε ένα πάρτι με ταύρο από την υψηλή κοινωνία. Και το "*La Loca Maria*" αφορά μια απρόμητη γυναίκα που ψάχνει έναν φίλο. Αυτά τα τραγούδια ακούγονταν κάθε μέρα και όλη την ώρα, γιατί άρεσαν σε όλους. Ακόμα και οι φρουροί τα τραγουδούσαν. Ο υπεύθυνος πράκτορας βασανιστηρίων επέλεγε το δίσκο που θα ακουγόταν κατά τη διάρκεια των βασανιστηρίων. Οι αξιωματικοί είχαν διαφορετικά γούστα. Σε κάποιους δεν άρεσε η μουσική, όπως το "*La Vaca Bianca*" και το "*La Loca Maria*". Τους άρεσε η κλασική μουσική. Ήταν πιο μορφωμένοι.»²⁸ (σελ. 57)

Διαβάζοντας κανείς τα λόγια του, καταλαβαίνει πως αυτός ο άνθρωπος μιλά με άνεση για τη μουσική που άρεσε στους συναδέλφους του-βασανιστές- ότι δηλαδή αυτά τα τραγούδια που τους άρεσαν, τα άκουγαν όλη μέρα κάθε μέρα και τα τραγουδούσαν. Τα ίδια τραγούδια που επέλεγαν να ακούνε την ώρα που βασάνιζαν τους κρατούμενους. Νομίζω το πιο ειρωνικό σε αυτά τα λόγια είναι το γεγονός ότι ο Gonzalez υποστηρίζει πως αυτά τα τραγούδια άρεσαν σε όλους, ακόμη και στους κρατούμενους.

Πριν προχωρήσω σε άλλο κέντρο κράτησης δεν θα μπορούσα να παραλείψω την παρακάτω μαρτυρία, καθότι, σοκαριστική. Αναφέρομαι στη μαρτυρία της Alejandra Holzapfel, η οποία μαζί με κάποιες άλλες μαρτυρίες εμπεριέχονται στην έρευνα του Mario Amoros (2005). Η Alejandra πριν από κάποια χρόνια ήταν και πάλι με τον Osvaldo Romo, ο οποίος την είχε βασανίσει και την είχε βιάσει στη Villa Grimaldi το 1974, όταν ήταν 19 ετών. Η Alejandra ήταν μέλος του Επαναστατικού Αριστερού Κινήματος (MIR). «*Μας κακοποιούσαν τρομερά. Στη Villa Grimaldi όλα ήταν τρομερά, ακόμη και η μουσική, ήταν τρομακτική και δυνατή, και όλα ήταν δύσσομα. Ήταν όλα βασανιστήρια*» (σελ.75). Η Alejandra επέζησε από αυτά τα βασανιστήρια και μεταφέρθηκε πιο μετά σε άλλο κέντρο κράτησης, γνωστό ως "*La Venda Sexy*". Στο *La Venda Sexy* υπέστη σεξουαλική κακοποίηση σε συνδυασμό με άλλα βασανιστήρια. Η ίδια καταγγέλλει πως την κακοποίησαν χρησιμοποιώντας ζώα.

Η Alejandra Holzapfel είναι ένα από τα πολλά θύματα βασανιστηρίων, όπως λέει και η ίδια ήταν πάρα πολύ δύσκολο να συνέλθει και να βρει τον εαυτό της μετά από όσα της είχαν συμβεί. Της ήταν πολύ δύσκολο να συνεχίσει τη ζωή της και ακόμη πιο δύσκολο να προχωρήσει στην προσωπική της ζωή. Ωστόσο προσπάθησε και στο τέλος τα κατάφερε. Έκανε θεραπείες και βγήκε πιο δυνατή. Παντρεύτηκε και δημιούργησε τη δική της οικογένεια (Amoros, 2005).

²⁸ Το παρόν απόσπασμα αποτελεί δική μου μετάφραση από τα Αγγλικά στα Ελληνικά

Chacabuco



Εικ. 6 Στρατόπεδο συγκέντρωσης Chacabuco. Πρόσβαση [JURAMENTO A LA BANDERA - ESCUELA DE MONTAÑA](#) | "Yo Soldado Co..." | Flickr
16/4/2021

Το Chacabuco ήταν ένας οικισμός εξόρυξης νιτρικού άλατος στην έρημο Acatama γνωστό με το όνομα Saltpeter Office. Το πρώην Chacabuco Saltpeter Office βρίσκεται 102 χλμ έξω από την περιοχή Antofagasta στα βορειοανατολικά και καταλαμβάνει έκταση 36 εκταρίων. Η εξόρυξη νιτρικού άλατος ήταν βασικός οικονομικός πόρος για τη Χιλή, λόγω όμως της οικονομικής κατάρρευσης στα τέλη της δεκαετίας του 1930 εγκαταλείφθηκε (Ochoa, G., 2017). Το 1968 εξαγοράστηκε από την Χιλιανή Εταιρεία Χημικών και Μεταλλείων (SOQUIMICH) και το 1971 είχε κηρυχθεί εθνικό μνημείο, στην κατηγορία του ιστορικού μνημείου. Από το 1972 ήταν στην εξουσία του στρατού. Μετά το στρατιωτικό πραξικόπημα, οι Ένοπλες Δυνάμεις χρησιμοποίησαν το Chacabuco ως τόπο κράτησης πολιτικών κρατουμένων. Ο τομέας των φυλακισμένων ήταν οριοθετημένος με συρματοπλέγματα, νάρκες και περιτριγυριζόταν από παρατηρητήρια, με σπλισμένο προσωπικό. Σύμφωνα με μαρτυρίες, τα μέλη της φρουράς απαρτιζόταν από άτομα του στρατού, της Πολεμικής Αεροπορίας και των Carabineros (Chornik, 2013).

Στο Chacabuco, κρατήθηκαν και βασανίστηκαν πάνω από 3.000 πολιτικοί κρατούμενοι (Chornik, 2013). Σύμφωνα με την μαρτυρία του Gonzalez (Chornik, 2013), οι κρατούμενοι απειλούνταν και βασανίζονταν καθημερινά. Αναγκάζονταν να κάνουν στρατιωτική εκπαίδευση και να περνούν πολλές ώρες στο ύπαιθρο, υποφέροντας κάτω από τις δύσκολες και έντονες κλιματολογικές συνθήκες της ερήμου. Το στρατόπεδο άρχισε να εκκενώνεται σταδιακά από τον Ιούλιο του 1974, με τους φυλακισμένους να μεταφέρονται σε διαφορετικά στρατόπεδα στο Σαντιάγο και στην περιοχή Valparaiso (Comisión Presidencial 2011/1: 324f.). Ο Gonzalez (Chornik, 2013) λέει ότι οι κρατούμενοι «έφτασαν στο Chacabuco σε παρτίδες, τραγουδώντας όλοι τον εθνικό ύμνο.» (σελ54). Την αυγή σηκώνονταν με το «toka de diana» (κλήση κορνέτας) όπου έπαιζαν οι φρουροί ονομάζονταν "estafeta". Κάθε πρωί, οι

κρατούμενοι έπρεπε να τραγουδούν τον εθνικό ύμνο και να εκτελούν το Juramento a la Bandera και κάθε βράδυ, να τον τραγουδούν ξανά. Το Juramento a la Bandera είναι μία στρατιωτική τελετή δήλωσης πίστης στη σημαία και στη πατρίδα. Όλοι ήταν υποχρεωμένοι να ορκιστούν. Το κείμενο του όρκου έχει ως εξής:

Yo, [grado y nombre del jurante] juro,
por Dios y por esta bandera,
servir fielmente a mi patria,
ya sea en mar, en tierra o en cualquier
lugar,
hasta rendir la vida si fuese necesario,
cumplir con mis deberes y obligaciones
militares
conforme a las leyes y reglamentos
vigentes,
obedecer con prontitud y puntualidad
las órdenes de mis superiores,
y poner todo empeño en ser
un soldado valiente, honrado y amante de
mi patria.

Εγώ, [ο βαθμός και το όνομα]
ορκίζομαι, στο Θεό και στη σημαία
αυτή,
να εξυπηρετώ πιστά τη χώρα μου,
είτε στη θάλασσα, είτε στην ξηρά είτε
οπουδήποτε, να δώσω τη ζωή μου αν
χρειαστεί,
να εκπληρώσω τα στρατιωτικά μου
καθήκοντα και τις υποχρεώσεις
σύμφωνα με τους ισχύοντες νόμους και
κανονισμούς, να υπακούω άμεσα και
έγκαιρα στις εντολές των ανωτέρων
μου, και να καταβάλλω κάθε δυνατή
προσπάθεια για να είμαι ένας γενναίος,
τιμημένος και αγαπητός στρατιώτης της
χώρας μου.²⁹

«Οι φυλακισμένοι τραγουδούσαν αυτά τα τραγούδια όχι επειδή ήθελαν, αλλά, επειδή ήταν υποχρεωμένοι. Νομίζω ότι ο στόχος ήταν να τους φτάσουν στα όριά τους» (Chornik, 2013: 54). Η Chornik (2013) τονίζει πως ο Gonzales συνέχισε να μιλάει ειρωνικά, προσθέτοντας πως έχοντας επισκεφτεί τα στρατόπεδα συγκέντρωσης των Ναζί στη Γερμανία είχε κατανοήσει πλήρως το νόημα του αναγκαστικού τραγουδιού και ιδιαίτερα του εθνικού ύμνου και άλλων πατριωτικών τραγουδιών. Όλοι έπρεπε να τραγουδούν. Οι στρατιώτες που εργάζονταν στο Chacabuco έπρεπε επίσης να τραγουδήσουν τον ύμνο: «όλοι έπρεπε να τραγουδήσουμε, για να διαποτιστούμε με πατριωτισμό και αγάπη για την πατρίδα» (Chornik, 2013: 54). Το καταναγκαστικό τραγούδι, είτε με τη μορφή που παρουσιάζεται από τον Gonzales (Chornik, 2013) είτε με τη μορφή που παρουσιάζεται στη μαρτυρία της Ana Maria (Chornik, 2018), σε διαφορετικά κέντρα κράτησης, στη πρώτη περίπτωση στο κέντρο κράτησης Chacabuco και στη δεύτερη περίπτωση στη Villa Grimaldi χρειάζεται ανάλυση. Καθώς πρόκειται για μία μορφή σκληρής, απάνθρωπης και εξευτελιστικής τιμωρίας συνδέει την ταπείνωση και τη σκληρότητα στο έπακρο. Το καταναγκαστικό τραγούδι θα αποτελέσει ξεχωριστό μέρος αυτού του κεφάλαιο στη συνέχεια.

²⁹ Το παρόν απόσπασμα αποτελεί δική μου μετάφραση από τα Ισπανικά στα Ελληνικά

La Venda Sexy



Εικ. 7 La Venda Sexy. Πρόσβαση 25/4/2021 [Corte Suprema confirma condena a ex agentes de la DINA por secuestros en centro de detención Venda Sexy - El Mostrador](#)

Το σπίτι στην ιρανική οδό ήταν γνωστό ως La Venda Sexy εξαιτίας της συστηματικής σεξουαλικής κακοποίησης των κρατουμένων. Σύμφωνα με την Comisión Presidencial (2011/1: 529) οι κρατούμενοι από τη στιγμή που εισέρχονταν στο συγκεκριμένο κέντρο κράτησης, είχαν μόνιμα δεμένα τα μάτια τους. Το παρόν κέντρο ήταν επίσης γνωστό με το όνομα La Discothèque. Το όνομα αυτό το είχαν δώσει οι πράκτορες της DINA, στην αργκό των DINA. Έδωσαν αυτό το όνομα, , όπως υποστηρίζει ο Gonzales (Chornik, 2013) επειδή στο συγκεκριμένο κέντρο ακουγόταν συνεχώς μουσική σε μεγάλη ένταση. Ο Gonzales (Chornik, 2013) εξήγησε από πού πήραν τον εξοπλισμό, αλλά, και τους δίσκους που χρησιμοποιούσαν.

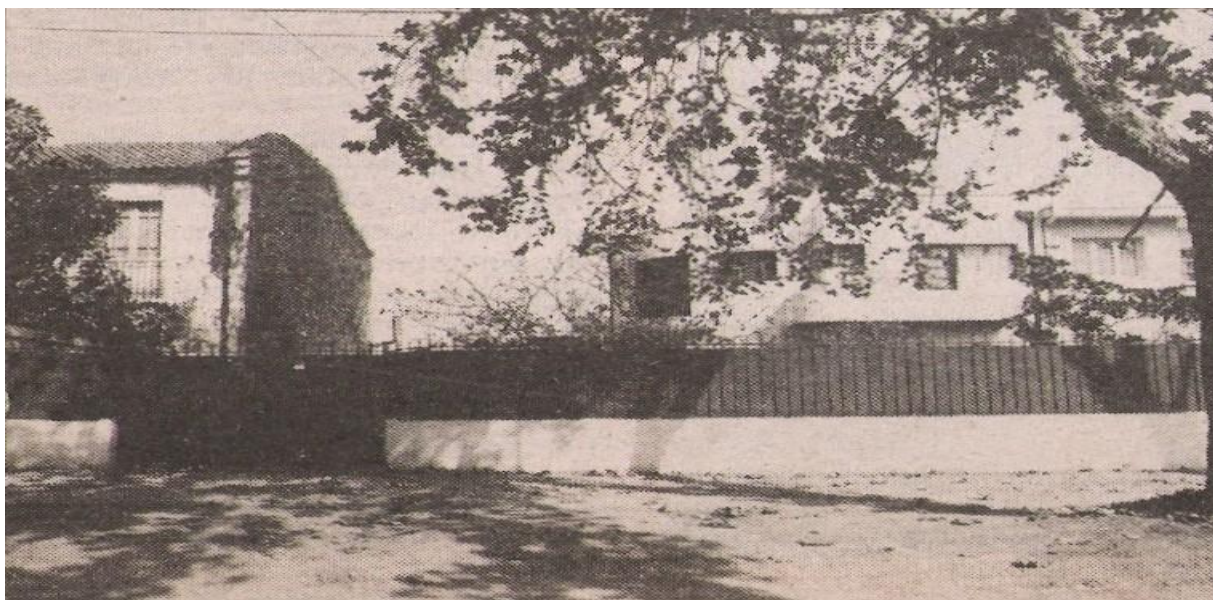
«Για παράδειγμα, σήμερα μπαίνω μέσα στο σπίτι σου και παίρνω όλα όσα έχεις συμπεριλαμβανομένου, το πικ απ και τους δίσκους. Μετά θα παίζαμε τη μουσική σου, ό,τι είδος και να ήταν αυτό. Οτιδήποτε ήταν τότε στη μόδα και παιζόταν στο ραδιόφωνο. Τόσο απλά. Αυτό συνέβαινε και στη «Villa Grimaldi», αλλά, όχι στην «Londres 38». Οι πράκτορες οι ίδιοι μετονόμασαν το La Venda Sexy σε La Discothèque. Είχαν σπάσει το σπίτι κάποιου που είχε ένα μεγάλο στερεοφωνικό. Πήραν τον εξοπλισμό και τον έβαλαν στο δωμάτιο που χρησιμοποιούσαν για βασανιστήρια, στον πρώτο όροφο. Ήταν τόσο δυνατά, τόσο δυνατά. Έβαζαν μουσική για να καλύψουν τις κραυγές των κρατουμένων, οπότε οι άνθρωποι που περπατούσαν στο δρόμο δεν θα πίστευαν ότι βασανίζονταν. Ήταν όλη μέρα, τουλάχιστον τις στιγμές που πήγα εκεί. Αυτό δεν θα μπορούσε να ονομαστεί ηχητικό βασανιστήριο ωστόσο δεν ξέρω τι σκέφτονταν ή τι ένιωθαν οι κρατούμενοι γι 'αυτό. Θα μπορούσε κανείς να ακούσει συχνά τραγούδια , όπως το "La Vaca Blanca", το "La Loca Maria", το "La Gallina de los Huevos de Oro" του Ramon Aguilera, ειδικά το τραγούδι "Rosa, Rosa " του Sandro και τραγούδια του Leonardo Favio»³⁰ (σελ. 60).

Στη σκέψη του Gonzales η ύπαρξη τόσο δυνατής μουσικής στα δωμάτια βασανισμού, για κάλυψη των κραυγών των κρατουμένων, δεν μοιάζει με βασανιστήριο. Για εκείνον αυτό φαινόταν ως μία πράξη συγκάλυψης ώστε να μη τους καταλάβει ο κόσμος που μπορεί να περνούσε απ' έξω. Αυτή η οπτική του Gonzales νομίζω κρύβει κάτι πιο βαθύ. Τα μουσικά

³⁰ Το παρόν απόσπασμα αποτελεί δική μου μετάφραση από τα Αγγλικά στα Ελληνικά

βασανιστήρια είναι μοναδικά και επιπροσθέτως εξαιρετικά ιδιαίτερα μεταξύ των κοινών τεχνικών βασανισμού. Από τη μία πλευρά υπάρχουν αρκετά οφέλη για τον ίδιο τον βασανιστή και από την άλλη, ταυτόχρονα υπάρχει πόνος και ταλαιπωρία για τον κρατούμενο. Θα εξηγήσω όμως με ποιο τρόπο χρησιμοποιώ τη λέξη όφελος. Η λέξη όφελος φαίνεται περίεργη που χρησιμοποιείται σε αυτήν την περίπτωση, ωστόσο η σημασία της σχετίζεται με την κατάσταση στην οποία βρίσκεται ο βασανιστής, μια κατάσταση στην οποία πρέπει να προκαλεί σκόπιμα και ανεπιθύμητα πόνο σε έναν ανυπεράσπιστο άνθρωπο. Επομένως, για να το κάνει αυτό, πρέπει να ξεπεράσει όχι μόνο τις κοινωνικές και πολιτιστικές του αντιστάσεις στη πρόκληση βίας, αλλά, και ενδεχομένως τις πιο ριζωμένες βιολογικές και συναισθηματικές. Επομένως μπορεί ο τρόπος με τον οποίο χρησιμοποιείται η δυνατή μουσική κατά τη διάρκεια των βασανιστηρίων, όπως στη περίπτωση που περιγράφει ο Gonzales, ως είδος soundtrack και ως είδος κάλυψης κραυγών, στη σκέψη του βασανιστή είτε να λειτουργεί καταπραυντικά ως προς τις βίαιες πράξεις που διαπράττει ο ίδιος-με άλλα λόγια να τον διευκολύνει να προκαλέσει πόνο χωρίς να ακούει ο ίδιος τις κραυγές των θυμάτων του- είτε απλώς μπροστά στα τόσα βασανιστήρια που προκαλεί, η μουσική να είναι κάτι πολύ απλό για τον ίδιο. Η πρώτη υπόθεση, στη προσπάθεια κατανόησης των λεγομένων του Gonzales, από μέρους μου φαντάζει ουτοπική, πιο πιθανό είναι να ισχύει η δεύτερη υπόθεση, αν και πιο ωμή. Η μουσική δεν είναι βασανιστήριο γιατί στο μυαλό του άλλες τακτικές παίρνουν τη θέση βασανισμού.

José Domingo Canas 1305



Εικ. 8 José Domingo Canas 1305. Πρόσβαση 30/4/2021 [Recinto DINA "José Domingo Cañas"](#) ([memoriaviva.com](#))

Ο Gonzales (Chornik, 2013) ανέφερε ότι κάποια στιγμή έπρεπε να παραδώσει φαγητό στο σπίτι βασανιστηρίων José Domingo Canas 1305, γνωστό στο προσωπικό της DINA ως Ollahue. Σε αυτό το κέντρο, όπως και σε άλλα, οι τρόφιμοι κρατούνταν με δεμένα τα μάτια, και αλυσοδεμένοι, στερημένοι από τροφή, νερό και ύπνο. Οι συνήθειες μέθοδοι βασανιστηρίων περιελάμβαναν γροθιές, ηλεκτροπληξίες, βιασμούς, πλαστές εκτελέσεις, ασφυξία και εγκαύματα (Comisión Presidencial 2011/1: 530f.). Ο Γκονζάλες κάποια στιγμή πρόσθεσε:

«Στην Ollahue έπαιζαν επίσης ηχογραφημένη μουσική, ώστε να μην ακούγονται οι κραυγές βασανισμένων κρατουμένων. Εκεί έπαιζαν cueca από ένα κασετόφωνο κάθε μέρα. Δεν θυμάμαι ποιο τραγούδι, αλλά, ήταν πάντα το ίδιο. Μπήκαν στο σπίτι κάποιου αναζητώντας βιβλία συνδεδεμένα με τη μαρξιστική ιδεολογία. Καθώς πήραν τα πάντα, πήραν τους δίσκους Οι άνθρωποι τραγουδούσαν μαζί του. Είχαν επίσης ένα ραδιόφωνο, το οποίο ήταν πάντα ανοιχτό»³¹

3.2 Καταναγκαστικό Τραγούδι

Σύμφωνα με την Grant (2014) η πρακτική του εξαναγκασμού των κρατουμένων να τραγουδούν καταδεικνύει το γιατί είναι απαραίτητο να επεκταθεί η συζήτηση πέρα από τα βασανιστήρια. Το καταναγκαστικό τραγούδι σπάνια ήταν το θέμα μουσικολογικών ερευνών και άλλων κειμένων σε αυτό που ονομάζεται μουσικά βασανιστήρια, τα οποία τείνουν να επικεντρώνονται σε πιο τεχνολογικές πρακτικές, , όπως η υποβολή των ανθρώπων σε συνεχή μουσική μέσω ηχείων (Grant, 2014). Δεν εντοπίζονται παραδείγματα καταναγκαστικού τραγουδιού σε όλα τα περιβάλλοντα βασανιστηρίων και αν εντοπιστούν, δεν αντιμετωπίζονται πάντα ως βασανιστήρια, αν και αποτελούν ξεκάθαρη παραβίαση των ανθρωπίνων δικαιωμάτων των κρατουμένων. Αλλά, , όπως πολλές από τις πρακτικές βασανιστηρίων που έχουν αναφερθεί, έτσι και η μουσική έχει δυνατότητες , είτε σε συνδυασμό είτε ως μεμονωμένη μέθοδος βασανισμού (Grant, 2014). Η παρακάτω συζήτηση, επομένως, δεν πρέπει σε καμία περίπτωση να νοηθεί ως απόπειρα διαχωρισμού των ορισμών των βασανιστηρίων γενικά ή των μουσικών βασανιστηρίων.

Η έκθεση Valech αναφέρεται στη χρήση του καταναγκαστικού τραγουδιού, κυρίως στην περίπτωση στρατιωτικών τραγουδιών. , όπως έχει αναφερθεί και παραπάνω, αυτό συνέβαινε σε γενικές γραμμές, είτε κάποιες φορές μέσα στη μέρα, είτε και κάθε μέρα σε ορισμένες περιπτώσεις. Η χρήση της μουσικής και ιδιαίτερα του αναγκαστικού τραγουδιού, είναι μια λιγότερο εξελιγμένη τακτική βασανισμού έχει στόχο την επιβολή κρατικής ιδεολογίας σε ένα ανθεκτικό άτομο, ωστόσο σε πολλές περιπτώσεις είναι μια μέθοδος που χρησιμοποιούνταν συστηματικά και σκληρά. Η γραμμή μεταξύ μουσικής και μουσικών βασανιστηρίων σε καταστάσεις κράτησης και ανάκρισης, σε ορισμένες περιπτώσεις, εξαρτώνται σε μεγάλο βαθμό από το ίδιο το άτομο-θύμα. Ορισμένοι κρατούμενοι ίσως αντιλαμβάνονται τη μουσική ως ένα μέσο που τους μεταδίδει δύναμη, ωστόσο άλλοι το θεωρούν μορφή βασανισμού. Πρέπει να σημειωθεί, επίσης, ότι, όπως η κατάσταση της τιμωρίας και της πειθαρχίας γενικότερα, έτσι και η φυλάκιση ειδικότερα, με τη χρήση βασανιστηρίων, διαγράφει μνήμες και αισθήσεις. Αυτό σχετίζεται με την επίδραση των ψυχολογικών βασανιστηρίων στη ψυχολογία του ατόμου. Ο μουσικός βασανισμός εντάσσεται στην κατηγορία αυτών των βασανιστηρίων. Αυτό ωστόσο θα το αναλύσω στο επόμενο κεφάλαιο. Το καταναγκαστικό τραγούδι κρύβει έναν σημαντικό στόχο για τους βασανιστές. Την επανεκπαίδευση του ατόμου που βασανίζεται. Χρησιμοποιώ τον όρο αυτό καθότι ήταν σημαντική η ολοκληρωτική αλλαγή των κρατουμένων. Ήθελαν να επηρεάζουν την ταυτότητα του ατόμου, να διαστρεβλώνουν τις μνήμες τους αλλά, και να τις αναδημιουργούν. Επιπλέον μέσα σε αυτό το πλαίσιο της επανεκπαίδευσης συμπεριλαμβάνεται και η πολιτική επανεκπαίδευση.

³¹ Το παρόν απόσπασμα αποτελεί δική μου μετάφραση από τα Αγγλικά στα Ελληνικά

Αναγκάζοντας τους ανθρώπους - κρατούμενους να ακούσουν ή να τραγουδήσουν μουσική υπό τη μορφή βασανιστηρίων, δηλαδή μουσική που τους αφορά προσωπικά και σχετίζεται με την ταυτότητα τους, με τους εαυτούς τους, σε συνδυασμό με τραγούδια στρατευμένης ιδεολογίας, επιτυγχάνεται εντέλει η «επανεκπαίδευσή» τους.

Συμπερασματικά, τέτοιες πρακτικές μας οδηγούν σε μία γενικότερη παρατήρηση που αφορά τα μουσικά βασανιστήρια. Στόχος της χρήσης του αναγκαστικού τραγουδιού με την έννοια της επανεκπαίδευσης, ήταν η ολοκληρωτική ανακατασκευή των ανθρώπων, ψυχικά και ιδεολογικά (Grant, 2014·Chornik, 2013). Η χρήση στρατιωτικών τραγουδιών, όπως προανέφερα, όπως για παράδειγμα του εθνικού ύμνου της Χιλής με επιπρόσθετους στίχους αφιερωμένους στον Pinochet, σε συνδυασμό με στρατιωτική εκπαίδευση μπορεί να δημιουργήσει νέους ανθρώπους.³²

Τα βασανιστήρια είναι πάντα σκληρά, απάνθρωπα και ταπεινωτικά. Η ταπείνωση και η κοροϊδία είναι σχεδόν πάντα μέρος της εικόνας (Grant, 2014·Chornik, 2013). Όταν κάποιος καλείται να εκτελέσει μία εντολή, η οποία μπορεί να είναι πολύ ταπεινωτική, όπως για παράδειγμα ο εξαναγκασμός κάποιου να τραγουδήσει για να διασκεδάσει τους υπόλοιπους με τραγούδια που μπορεί να ακούει όλη μέρα, διότι καλύπτουν τα βασανιστήρια άλλων είναι μία πράξη με στόχο. Τα βασανιστήρια είναι κάτι περισσότερο από την επιβολή ακραίας βίας. Οι ορισμοί που προτιμώνται στο διεθνές δίκαιο για τα ανθρώπινα δικαιώματα, όπως λέει η Grant (2014), επισημαίνουν πολλούς άλλους παράγοντες που μπορούν να θεωρηθούν ζωτικής σημασίας για την κατανόηση του τι πραγματικά γίνεται, πώς βασανίζονται οι κρατούμενοι και πώς λειτουργεί ο βασανισμός (Grant, 2014). Εκτός από τη σχέση τους με τη σκληρή, απάνθρωπη και εξευτελιστική τιμωρία, ο ορισμός που δίνεται στη Σύμβαση κατά των βασανιστηρίων περιορίζει τα βασανιστήρια, από νομικής άποψης, σε πράξεις που διαπράττονται από πράκτορες του κράτους, όπως οι άνθρωποι της μυστικής αστυνομίας του Pinochet, ως ασυμβίβαστες, δεδομένου ιδίως σε καταστάσεις όπου υπάρχουν αγώνες εξουσίας σε ένα κράτος και τα βασανιστήρια διαπράττονται από κόμματα που δεν είναι πραγματικά στην εξουσία τη συγκεκριμένη στιγμή (Grant, 2014). Οι υπερασπιστές των ανθρωπίνων δικαιωμάτων γνωρίζουν πολύ καλά, ωστόσο, το γεγονός ότι τα βασανιστήρια, τα οποία πραγματοποιούνται από έναν πράκτορα του κράτους όπως για παράδειγμα της DINA, δεν έχουν καμία σχέση με την εμπειρία του ατόμου που βασανίζεται (Grant, 2014). Γιατί το κράτος, με το μονοπώλιο της βίας και το καθήκον του να προστατεύει, αντιμετωπίζει με αυτόν τον τρόπο τους ανθρώπους του. Επομένως αυτοί οι άνθρωποι σε ποιον μπορούν να στραφούν και να ζητήσουν βοήθεια; Ποιος μπορεί να τους σώσει; Οι βασανιστές σπάνια οδηγούνται στη δικαιοσύνη, το κράτος προστατεύει τους λειτουργούς του.

³² Παντού στη χώρα, ο εθνικός ύμνος έπρεπε να τραγουδιέται σύμφωνα με την Chornik (2013) με έναν επιπλέον στίχο ο οποίος εξυμνούσε τον στρατό και τον Pinochet. Αυτός ο στίχος προστέθηκε επίσημα από τον Pinochet το 1973 και αφαιρέθηκε το 1990, όταν αποκαταστάθηκε η δημοκρατία. Ωστόσο, ορισμένοι ακροδεξιοί εξακολουθούν να το τραγουδούν σε ιδιωτικές τελετές. Ο Neustadt (2004) συζητά τις αλλαγές στη μουσική, το κείμενο καθώς και την ερμηνεία των ύμνων της Χιλής και της Κόστα Ρίκα, υποστηρίζοντας ότι αυτοί αναπτύχθηκαν και συνεχίζουν να αναπτύσσονται και να αλλάζουν, σύμφωνα με τις μεταβαλλόμενες εικόνες της εθνικής ταυτότητας.

Κεφάλαιο 4^ο

Μουσική και Ψυχολογικά Βασανιστήρια

Στο προηγούμενο κεφάλαιο αναφέρθηκα στον τρόπο με τον οποίο η μουσική αποτελούσε μέσο βασανισμού στα πολιτικά κέντρα κράτησης της Χιλής όπως επίσης, στο ξεχωριστό ενδιαφέρον που έχει το καταναγκαστικό τραγούδι ως μία από τις τεχνικές βασανισμού. Ωστόσο από τα σημαντικότερα για εμένα σημεία αυτής της πτυχιακής εργασίας οφείλει να είναι ο άνθρωπος. Θα ήθελα σε αυτό σημείο να εξηγήσω σε ποιον άνθρωπο αναφέρομαι. Δεν είναι ένα άτομο, αλλά, είναι μία μεγάλη ομάδα ανθρώπων που βασανίστηκαν τη περίοδο της δικτατορίας του Pinochet. Αναφέρομαι λοιπόν στον άνθρωπο κρατούμενο, στον άνθρωπο θύμα, σε εκείνον που βασανίστηκε, σε εκείνον που κατά πάσα πιθανότητα δεν δικαιώθηκε, στον άνθρωπο που δεν γνωρίζω, αν μπορεί να κοιτάξει τον αυτό του στον καθρέφτη. Στον άνθρωπο που επέζησε και κλήθηκε μετά από όσα πέρασε να βγει σε μία κοινωνία και να ζήσει πάλι.

Είναι τόσο σημαντικό να κατανοήσουμε σε γενικό και παράλληλα σε πιο ειδικό επίπεδο τη σημασία του βασανισμού. Όχι μόνο τη σημασία του μουσικού βασανισμού, παρ' ό,τι αυτό είναι το θέμα της παρούσας εργασίας. Ένας από τους στόχους που δημιουργήθηκε κατά τη διάρκεια εκπόνησης της εργασίας αυτής, είναι να δείξει ότι, οποιοδήποτε είδος βασανισμού, είτε σωματικής είτε ασώματης βίας, αποτελεί ισχυρή καταπάτηση των ανθρωπίνων δικαιωμάτων αφήνοντας τραύματα βαθιά στη ψυχή και στη μνήμη των ανθρώπων. Θα προσπαθήσω λοιπόν, σε αυτό το τελευταίο κεφάλαιο να αναφερθώ στους ίδιους τους επιζώντες βασανιστηρίων καθώς και στα τραύματα που τους άφησαν τα βασανιστήρια γενικότερα αλλά, και τα μουσικά βασανιστήρια ειδικότερα. Επίσης θα προσπαθήσω να ερευνήσω και το ζήτημα γύρω από τη στοχευμένη κατασκευή αναμνήσεων μέσω του μουσικού βασανισμού.

Σύμφωνα με τον Jon Ronson (2004) η χρήση της μουσικής σε βασανιστήρια είχε διαδοθεί και τελειοποιηθεί από τον Jim Channon, ο οποίος, στα τέλη της δεκαετίας του 1970, ήταν ένας οραματιστής συνταγματάρχη του στρατού και ξεκίνησε ένα τμήμα με όνομα "First Earth Battalion" (σελ.122). Ο Channon, όπως υποστηρίζει ο Ronson (2004) έγραψε ένα εγχειρίδιο 125 σελίδων για το τμήμα αυτό, και υιοθέτησε ιδέες από το Καλιφορνέζικο «Κίνημα Ανθρώπινου Δυναμικού» ως πρότυπο εναλλακτικού στρατιωτικού πολέμου, θέτοντας τα θεμέλια για πρακτικές που μπορούν να επηρεάσουν το πνεύμα αλλά, και τη συνείδηση του ανθρώπου. Ειδικά η χρήση της μουσικής υποστηρίζει ο Channon σύμφωνα με τον Ronson (2004) επιδρά στη συνείδηση.

Οι «οροί της αλήθειας», η ύπωση και τα φάρμακα που επιδρούν δραματικά στις εγκεφαλικές λειτουργίες, όπως το LSD, η μεσκαλίνη και η μορφίνη ήταν μερικές μόνο από τις ουσίες που πειραματίστηκαν σε διάφορα στρατιωτικά και πανεπιστημιακά εργαστήρια στη Βόρεια Αμερική και τον Καναδά. Αυτά τα πειράματα ξεκίνησαν να γίνονται λόγω του ότι η κυβέρνηση ήθελε να διαθέσει νέες τεχνικές πλύσης εγκεφάλου να μπορούν να αλλάζουν το μυαλό, ώστε να μεγιστοποιήσουν την αποτελεσματικότητα της ανάκρισης καθώς και των βασανιστηρίων. Τα ευρήματα από αυτά τα πειράματα επιβεβαιώνονται σε ένα από τα πρώτα εγχειρίδια ανάκρισης της CIA, το 1963 KUBARK Counterintelligence Handbook. Επιπλέον, η κυβέρνηση έδειξε ενδιαφέρον για το έργο του Manfred Eaton (1971), ο οποίος κατέληξε στο συμπέρασμα ότι η μουσική μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως «τέχνη για την πρόκληση ψυχολογικών και φυσιολογικών καταστάσεων» και ως «τεχνική τόσο για

αισθητηριακή στέρηση³³ όσο και για αισθητηριακό βομβαρδισμό» (σελ 67), συμβάλλοντας έτσι περαιτέρω στη σταδιακά δημοφιλή ιδέα της χρήσης του ήχου ως μέσου αποπροσανατολισμού του εχθρού. Η έννοια της χρήσης της μουσικής ως μεθόδου κυριαρχίας στον πόλεμο δεν είναι καινούργια. Η χρήση της μουσικής ως βασανιστήριο αποκάλυψε «τις καταστροφικές δυνατότητες της μουσικής ως μια διαρκή και ισχυρή πραγματικότητα στο ιστορικό παρελθόν και το παρόν» (Eaton, 1971:67) λόγω της ιδέας ότι η μουσική μπορεί να χρησιμοποιηθεί για να καταστήσει ένα άτομο ανίσχυρο και ευάλωτο. Παρά τα έντονα συμπτώματα που εκφράζονται από τις μαρτυρίες θυμάτων, οι κυβερνήσεις ανά τον κόσμο, όπως και στη περίπτωση της Χιλής έχουν χρησιμοποιήσει τα μουσικά βασανιστήρια.

4.1 Μουσική και νους

Τα μουσικά βασανιστήρια, όπως έχει αναφερθεί και πιο πάνω, είναι μια μέθοδος βασανιστηρίων που εκμεταλλεύεται τη χρήση της μουσικής για να εξευτελίζει και να εξαντλεί διανοητικά έναν άνθρωπο. Σύμφωνα με τη Σύμβαση των Ηνωμένων Εθνών κατά των βασανιστηρίων και άλλων σκληρών, απάνθρωπων ή εξευτελιστικών μεταχειρίσεων ή τιμωριών, τα βασανιστήρια είναι «κάθε πράξη με την οποία μπορεί να προκληθεί σκόπιμα έντονος πόνος, σωματικός ή ψυχικός, για σκοπούς, όπως η λήψη από αυτόν πληροφοριών»³⁴. Στα πολιτικά κέντρα κράτησης της Χιλής, η δυνατή μουσική χρησιμοποιούταν συχνά για να προκαλέσει στέρηση ύπνου ως μέρος της διαδικασίας ανάκρισης και σε συνδυασμό με άλλες μεθόδους βασανιστηρίων. Σε άλλες περιπτώσεις, μετά από εκτόξευση μουσικής στα κελιά των κρατουμένων οδηγούνταν σε συνεδρίες ανάκρισης. Η παρατεταμένη έκθεση στη μουσική θεωρείται ότι "μαλακώνει" και ταυτόχρονα ταλαιπωρεί τον κρατούμενο για μετέπειτα συνεδρίες ανάκρισης. Τελικά, η λειτουργία της μουσικής για τέτοιους σκοπούς είναι να "σπάσει" την ψυχική δύναμη της βούλησης των κρατουμένων³⁵.

Η μουσική μπορεί να προκαλέσει πόνο λόγω των συναισθηματικών και ψυχολογικών της λειτουργιών, επηρεάζοντας σε μεγάλο βαθμό την ταυτότητα και τα συναισθήματά μας, και οι δύο λειτουργίες της μουσικής αποτελούν μέσο βασανισμού, όπως εξηγεί η Grant (2014), προσθέτοντας ότι κανένας συγκεκριμένος τύπος ή δομή μουσικής δεν είναι πιο αποτελεσματικός για βασανιστήρια. Οι τύποι μουσικής που χρησιμοποιούνται στα βασανιστήρια συμπληρώνει η Grant (2014) περιέχουν μια ισχυρή συνιστώσα, να εξευτελίσουν και να ταπεινώσουν τους ανθρώπους.

Σύμφωνα με την Cusick (2008) έχει αποδειχθεί ότι οι δυνατοί και οι τρομακτικοί ήχοι έχουν τη δυνατότητα να ενισχύσουν τα αποτελέσματα άλλων μεθόδων βασανιστηρίων. Μπορούν να πνίξουν τις εσωτερικές σκέψεις των κρατουμένων, με αποτέλεσμα την απώλεια προσανατολισμού και ακόμη να οδηγήσουν τη δημιουργία ψευδαισθήσεων. Αυτή η δημιουργία ψευδαισθήσεων ουσιαστικά οφείλεται στην "αισθητηριακή υπερφόρτωση". Με

³³ Στην ψυχολογία, η στέρηση σημαίνει έλλειψη αισθητήριων κινήτρων και κοινωνικών κινήτρων στερούν από ένα άτομο κοινωνικές επαφές, ζωντανές αισθήσεις και εντυπώσεις. Η αισθητηριακή ή υποκινητική διανοητική στέρηση είναι μια μείωση στον αριθμό των αισθητήριων κινήτρων ή η περιορισμένη μεταβλητότητα και ο τρόπος τους. Συχνά, η αισθητηριακή στέρηση μπορεί να περιγραφεί από τον όρο "εξαντλημένο περιβάλλον", με άλλα λόγια, ένα περιβάλλον στο οποίο το υποκείμενο δεν λαμβάνει την απαραίτητη ποσότητα οπτικών ερεθισμάτων, ακουστικών παλμών, αφής και άλλων ερεθισμάτων.

³⁴ Convention against Torture and Other Cruel, Inhumane and Degrading Treatment or Punishment, Dec. 10, 1984, United Nations, Treaty Series, vol. 1465, 85

³⁵ Physicians For Human Rights, "Leave no marks," August 2007, <http://www.humanrightsfirst.org/wpcontent/uploads/pdf/07801-etn-leave-no-marks.pdf>

την πολύ δυνατή μουσική ο κρατούμενος φτάνει σε ένα σημείο όπου όλες οι αισθήσεις νεκρώνουν και δεν μπορούν να λειτουργήσουν. Ο δυνατός θόρυβος, δηλαδή ο δυνατός ήχος σταματά την ψυχολογική διαδικασία, αποπροσανατολίζει και καθιστά δύσκολη τη διάκριση ανάμεσα στην φαντασία και την πραγματικότητα. Μεγάλο μέρος του αποπροσανατολισμού των κρατουμένων προέρχεται από το γεγονός ότι η μουσική που παίζεται πολύ δυνατά και επανειλημμένα αποστραγγίζεται από τις αισθητικές της ιδιότητες και αντίθετα γίνεται ένας παντοδύναμος βίαιος ήχος. Το άτομο δεν μπορεί πλέον να ακούει προσεκτικά και σίγουρα δεν μπορεί να διασκεδάσει ευχάριστα ακούγοντας τη μελωδία και το ρυθμό. Αντ' αυτού, η ευχαρίστησή μειώνεται και απομακρύνεται εντελώς από τη μουσική:

«μετά από λίγο, δεν ακούς τους στίχους, το μόνο που ακούς είναι ένα βαρύ, βαρύ χτύπημα... δεν μπορείς να επικεντρωθείς στα ντραμς ή σε αυτό που θέλει να σου πει ο τραγουδιστής, το μόνο που ακούς, είναι απλά δυνατές φωνές και δυνατά χτυπήματα, το μέταλλο συγκρούεται με το μέταλλο ... Δεν ακούς καθόλου μουσική» (σελ. 3).

Σύμφωνα με την Cusick (2013) κάποια άτομα περιγράφουν το μουσικό βασανισμό προσεγγίζοντας τον απομονωτικό χαρακτήρα της εμπειρίας, δηλαδή μιλούν για απομάκρυνση από εξωτερικά ερεθίσματα, όπως φωνές και άλλους ήχους οι οποίοι συνήθως μας τοποθετούν σε έναν φυσικό κόσμο. «Η εμπειρία που περνάτε είναι τόσο έντονη... που σας παίρνει μακριά από οτιδήποτε άλλο» (σελ. 287). Η μουσική στο πλαίσιο των βασανιστηρίων χρησιμοποιείται ειδικά για να διαταράξει την εμπειρία του ατόμου στο χρόνο και να αφαιρέσει τις συνδέσεις με τον φυσικό και κοινωνικό κόσμο. Ακόμα και όταν η μουσική σταματήσει τελικά, ο τρόφιμος μπορεί να αναφέρει ότι αισθάνεται σαν μια γάτα "απλώς γυρίζει σε ένα σημείο, λέγοντας «Τι συμβαίνει; Τι συμβαίνει;» (σελ. 287). Άλλοι κρατούμενοι επιβεβαιώνουν την ουσία της μουσικής ως ενεργή δύναμη στον κόσμο:

«Νιώθεις ότι το σώμα σου βομβαρδίζεται με κάτι... Είναι σαν να χτυπιέσαι με ένα σφυρί, din din din. Όταν σταματά, είναι σαν να έχει σταματήσει το χτύπημα. Όταν παίζεται σε μεγάλη ένταση για παρατεταμένες περιόδους, η ακουστική ενέργεια της μουσικής εισχωρεί χωρίς να αφήνει σημάδια» (σελ. 288).

Αυτή η διαδικασία της συναισθηματικής εισβολής στο μυαλό και στο σώμα καταστρέφει την αίσθηση του χαρακτήρα του ατόμου, η μουσική αφαιρεί τα χαρακτηριστικά εκείνα που σε διαχωρίζουν ως άτομο. Οι φυλακισμένοι, συνεπώς, εγκλωβίζονται σε ένα μουσικά εκτεταμένο σύστημα, σχεδιασμένο να διαλύει και να καταστρέφει το μυαλό, τη ψυχή και τη ταυτότητα του ατόμου.

Αναμφισβήτητα, τα αποτελέσματα των μεθόδων βασανιστηρίων επικεντρώνονται κυρίως στην ψυχολογική πτυχή των διαδικασιών ανάκρισης και με αυτόν τον τρόπο οδηγούν στη χειραγώγηση του σώματος και του μυαλού προκειμένου να αλλάξει την αντίληψή του για την ύπαρξη - μια πολύ πιο επικίνδυνη επίδραση από την αμεσότητα του ορατού πόνου που αποτυπώνεται στο σώμα. Η εστίαση στην ψυχολογία του θύματος σύμφωνα με τη Lin (2012) αντανακλάται μέσω του «μοντέλου» της ανάκρισης με βασανιστήρια: ότι οι σκληρές, άμεσες μέθοδοι κακοποίησης δεν μπορούν να αναγκάσουν τους κρατούμενους να πουν την αλήθεια. Μάλλον αυτό το αποτέλεσμα επιτυγχάνεται με την πρόκληση συναισθημάτων απελπισίας (Lin, 2012:16). Για να επιτευχθεί αυτή η κατάσταση διαταραγμένης ψυχολογίας, εκτός από τις ήδη αναφερθείσες μεθόδους, η γενική αισθητηριακή στέρηση χρησιμοποιείται για να

προκαλέσει συναισθήματα κατάθλιψης, ώστε οι κρατούμενοι να γίνονται ψυχολογικά αδύναμοι και να έχουν ανάγκη κάθε ανθρώπινη επαφή³⁶. Αυτό σημαίνει ότι η αισθητηριακή στέρηση προκαλεί αδυναμία στους κρατούμενους, η οποία αποσκοπεί στον εθισμό τους και στην πρόκληση συναισθημάτων απόλυτης απελπισίας και εξάρτησης από τους ανακριτές τους. Ο ορισμός της σκληρότητας, της υποβάθμισης και άλλης απάνθρωπης μεταχείρισης αποτελεί θέμα νομικής φύσεως, ωστόσο είναι σαφές, ότι οι μέθοδοι βασανιστηρίων περιλαμβάνουν την υποβάθμιση της αίσθησης της αξίας των θυμάτων μέσω ψυχολογικών και αισθητηριακών χειρισμών (Lin, 2012:17).

4.1.1 Μουσική, σώμα και νους

Είναι σημαντικό να σημειωθεί ότι η διαδικασία των μουσικών βασανιστηρίων συνδυάζεται σχεδόν πάντα με τη σωματική βαρβαρότητα, όπως έχει αναφερθεί πιο πάνω.³⁷ Μερικές από τις συνήθειες συνέπειες που βιώνουν οι κρατούμενοι από τα βασανιστήρια της μουσικής είναι η βίαιη σωματική αντίδραση (έμετος), το ψυχικό στρες (στέρηση ύπνου, χωρικός αποπροσανατολισμός) και ψυχολογικές βλάβες (αισθήματα απελπισίας, σοβαρές διαταραχές μετατραυματικού στρες, υπερευαισθησία στο θόρυβο και ψυχολογικά βλαβερές σκέψεις αυτοτραυματισμού και απόπειρες αυτοκτονίας). Η λειτουργία των μουσικών βασανιστηρίων σύμφωνα με τον Bayoumi (2005) είναι να συντρίψουν τις αισθήσεις του θύματος για να τον καταστήσουν ψυχολογικά εύαλωτο σε εξωτερικά ερεθίσματα (σελ. 32).

Με βάση αυτή τη θεωρία, τα βασανιστήρια μουσικής περιλαμβάνουν το σώμα να υποβάλλεται στις ακουστικές δονήσεις από τον ήχο. Ως εκ τούτου, η κατηγοριοποίηση των μουσικών βασανιστηρίων ως βασανιστηρίων χωρίς επαφή γίνεται καθώς οι ακουστικοί κραδασμοί όχι μόνο παραβιάζουν τη φυσική κατάσταση του σώματος, αλλά, προκαλούν επίσης έντονο ψυχολογικό πόνο στο θύμα. Τα στοιχεία από τις μαρτυρίες των θυμάτων δείχνουν ότι τα βασανιστήρια μουσικής έχουν πραγματικά βαθιά και σοβαρή επίδραση στην ψυχολογία του θύματος. Σκεφτείτε ότι η γενική λογική των βασανιστηρίων, όπως λέει η Elaine Scarry (1985) βασίζεται όχι μόνο στη βίωση πόνου με σκοπό «την καταστροφή του ατόμου αλλά και του κόσμου του», βασίζεται και στην ένταση του πόνου «για να καταστρέψει τη γλώσσα μέσα στην οποία το άτομο κατασκευάζει τον κόσμο του» (σελ. 35). Με αυτόν τον τρόπο, όχι μόνο τα βασανιστήρια ενεργούν για να παραμορφώσουν τη φυσική ύπαρξη του ατόμου, παράλληλα το καθιστούν ψυχικά εύαλωτο στον εξωτερικό κόσμο, όπως επίσης και κωφό στις δικές του σκέψεις. Αυτή η ιδέα, όπως προτάθηκε από την Elaine Scarry (1985), υποδηλώνει ότι το βασανισμένο σώμα - μέσω μουσικών βασανιστηρίων - γίνεται και ο δέκτης και ο ενισχυτής του πόνου, έτσι ώστε το σώμα να «αντικειμενοποιείται και να γίνεται ορατό σε εκείνους εκτός του σώματος του ατόμου». Με αυτόν τον τρόπο, ο ήχος σε ένα άτομο που υποβάλλεται σε μουσικό βασανισμό, βασανίζει, δρα για να φιμώσει το μυαλό του, κλέβοντάς του την αυτονομία της σκέψης. Από αυτό, το όριο «μεταξύ του

³⁶ Αυτή η έννοια προήλθε από τις θεωρίες της «learned helplessness» στην ψυχολογία, η οποία είχε αρχικά επιρροή στη θεραπεία της κατάθλιψης και αργότερα αναπτύχθηκε από τον στρατό κατά τη διάρκεια εκπαίδευσης για επιβίωση και στη διάρκεια τελειοποίησης των μεθόδων ανάκρισης. Περισσότερες πληροφορίες σχετικά με αυτό το θέμα μπορείτε να βρείτε από τον Scott Shane (2009), U.S. Architects of Harsh Tactics in 9/11's wake", <http://www.nytimes.com/2009/08/12/us/12psychs.html?pagewanted=all>.

³⁷ Η σωματική βαρβαρότητα είναι η σοβαρή βαριά αμελεια για την ευημερία του ατόμου. Οι μαρτυρίες από βασανισμένους κρατούμενους αντικατοπτρίζουν μια σειρά σωματικών κακοποιήσεων.

εσωτερικού και του εξωτερικού κόσμου» του ατόμου διαλύεται, ακυρώνοντας την ταυτότητα του θύματος, στερώντας του έτσι την αίσθηση του εαυτού του.

Με άλλα λόγια, ο τύπος ψυχολογικού «πόνου» είναι κυριολεκτικά αποτέλεσμα της παραβίασης του φυσικού σώματος - του σώματος που απορροφά αυτόν τον πόνο σε ψυχολογικό επίπεδο «αρνείται στα θύματα οποιαδήποτε εξουσία στη ζωή τους» - μια δήλωση που αντηχεί τις ιδεολογίες του εγχειριδίου ανάκρισης KUBARK, όπως γίνεται κατανοητό από μαρτυρίες θυμάτων μουσικών βασανιστηρίων, οι εμφανείς επιπτώσεις ψυχικού πόνου στα άτομα που υποφέρουν από στέρηση ύπνου - συναισθήματα ματαιότητας, απελπισίας, κατάθλιψης και αυτοκτονίας - αντενδείκνυται στα «υπομνήματα βασανιστηρίων», τα οποία ορίζουν, την έλλειψη ύπνου ως ένα γεγονός που απλώς διαταράσσει το θύμα. Αποφεύγοντας βολικά οι κυβερνήσεις τον νομικό ορισμό της στέρησης ύπνου ως «βασανιστήριο», υποβοήθησαν στη συνεχή στρεβλή αντιμετώπιση χρήσης της μουσικής (και του ήχου) ως μορφή βασανιστηρίων, η οποία θεωρείται πλέον ένα από τα πιο αποτελεσματικά εργαλεία ανάκρισης από τις ΗΠΑ (Bayoumi, 2005:34).

Είναι σημαντικό να κατανοήσουμε την έννοια της κυριαρχίας σε σχέση με την ευρύτερη έννοια του ελέγχου και της πειθαρχίας του βασανισμένου σώματος. Το πεδίο της κυριαρχίας επεκτείνεται πέρα από το φυσικό σε αυτό του ψυχολογικού, καθώς η μουσική βασανίζει ενσωματώνοντας τον πόνο στον φυσικό χώρο του κρατούμενου, ένα είδος πόνου που εκδηλώνεται μέσω του περιορισμένου όγκου «προσωπικού χώρου» που αφήνεται εντός του ελέγχου του θύματος. Αυτός ο περιορισμός του «χώρου» για την ατομική αυτονομία είναι ακριβώς μία από τις πολλές πτυχές μέσα στις οποίες η μουσική χρησιμοποιείται για τέτοιους σκοπούς, λειτουργεί ως μορφή ψυχολογικού ελέγχου ή κυριαρχίας πάνω σε ένα άτομο (Lin, 2012). Με άλλα λόγια, εάν το σώμα είναι επιρρεπές σε χειρισμούς από την αλληλεπίδραση και τη σχέση του με το περιβάλλον του, είναι επίσης επιρρεπές σε εξωτερική κυριαρχία. Αυτή η έννοια της Lin (2012) αντλεί από τη θεωρία ότι το σώμα είναι αντικείμενο πειθαρχίας και περιγράφει περαιτέρω ότι το σώμα μπορεί να χειριστεί, να διαμορφωθεί και να εκπαιδευτεί, καθιστώντας το ικανό να υπακούει και να ανταποκρίνεται σε τέτοιους εξωτερικούς παράγοντες, διαμορφώνοντας όχι μόνο τις κινήσεις, τις στάσεις, τα συναισθήματα και την υποκειμενικότητά μας, αλλά, και τη «δύναμη του σώματος να ενεργεί και της δυνατότητάς του, να συνεχίζει να δημιουργεί νέες σχέσεις» (Cusick, 2008: 13). Αν κάποιος θεωρήσει την «ακουστική ενέργεια» ως ένα είδος δύναμης που έχει τη δυνατότητα να «αλλάξει το σώμα» πάνω στο οποίο υποβάλλεται, τότε αυτή η έννοια αντανάκλα σίγουρα τις βίαιες εκφράσεις θυμάτων από μουσικά βασανιστήρια. Τα θύματα συγκρίνουν τις εμπειρίες τους με το χτύπημα «με σφυρί», όπου «κάθε κόκαλο στο σώμα βομβαρδίζεται με ήχο» και ότι το σώμα «δεν έχει άλλη επιλογή από το να δονείται μαζί με τον ήχο». Όπως ακριβώς θεωρεί ο Φουκώ, το σώμα του καταδικασμένου είναι «ο τόπος όπου πρέπει να εφαρμοστεί η εκδίκηση του κυρίαρχου», ενώ το σώμα είναι η «άγκυρα», το σημείο για μια εκδήλωση εξουσίας» (Lin, 2012:24). Από την άποψη αυτή, το σώμα του κρατούμενου είναι ο δέκτης πάνω στον οποίο ο ήχος λειτουργεί ως «εκδήλωση εξουσίας» για την πολιτεία. Με αυτή την έννοια, ο ήχος και οι δονήσεις της μουσικής γίνονται το ίδιο το εργαλείο που παραβιάζει το σώμα.

4.2 Επιπτώσεις του μουσικού βασανισμού

«... Οποιοσδήποτε ανεπιθύμητος ήχος, απαλός ή δυνατός, γλυκός ή δυσάρεστος, δημιουργεί έναν πολυδιάστατο φάκελο που έχει τη δυνατότητα να κάνει πολλά περισσότερα από το εισβάλλει στο σώμα - καταλαμβάνει όχι μόνο τον ακουστικό χώρο, αλλά, και τον χώρο του μυαλού μας. Οι ακουστικές εισβολές μειώνουν την ελευθερία της σκέψης μας. Δεν υπάρχει ήχος που να μην μπορεί να εισχωρήσει. Συναντά το σώμα μας και εισέρχεται αναγκαστικά στο μυαλό μας, όχι μόνο μέσω των αυτιών, αλλά, και μέσω των οστών, της σάρκας μας και των κοιλοτήτων του σώματός μας » (Babatope & Olalekan, 2009:2)³⁸

Είναι σημαντικό να δοθεί κάποια τεχνική εικόνα για τη φύση του ήχου, προκειμένου να κατανοηθεί ο προβληματισμός και τα ζητήματα που εγείρονται γύρω από τις σωματικές αλλά, και ψυχολογικές επιπτώσεις του μουσικού βασανισμού. Είναι γενικά αποδεκτό ότι ο ήχος είναι αντιληπτός για τους ανθρώπους στην περιοχή από 20Hz έως 20kHz³⁹ (Yost W. A., 1994). Αν και αυτό είναι το αποδεκτό ανθρώπινο ακουστικό εύρος, οι περισσότεροι άνθρωποι, ανάλογα με την ηλικία και το φύλο, δεν μπορούν να ακούσουν ήχο άνω των 14 έως 18 KHz (Yost W.A., 1994:151). Αντίθετα με την κοινή υπόθεση, προσεκτικές μετρήσεις έδειξαν ότι η ακοή δεν σταματάει απότομα στα 20 Hz αλλά, το αυτί είναι ικανό στην καταχώριση υποήχων τόσο χαμηλά όσο 1Hz εάν η ηχητική πίεση είναι επαρκής (Babatope & Olalekan, 2009:3). Οι συχνότητες άνω των 20 kHz θεωρούνται υπέρηχοι ενώ οι συχνότητες κάτω από 20Hz θεωρούνται υπόηχοι (Babatope & Olalekan, 2009).

Η αντιληπτή ένταση του ήχου μετριέται σε μια μονάδα που ονομάζεται ντεσιμπέλ (dB). Το ντεσιμπέλ χρησιμοποιεί μια λογαριθμική κλίμακα παρά μια γραμμική, καθώς το ανθρώπινο αυτί αντιλαμβάνεται την ένταση με παρόμοιο τρόπο (Davis & Jones, 1989). Μια αύξηση 3dB σύμφωνα με τους Davis και Jones (1989) ισοδυναμεί με έναν πραγματικό διπλασιασμό του επιπέδου ήχου. Ωστόσο, αντιληπτικά, μια αύξηση του επιπέδου ήχου 10dB θεωρείται περίπου δύο φορές πιο δυνατή. Η συχνότητα και η ένταση συνδέονται εγγενώς, ενώ απαιτείται ήχος μεγαλύτερης έντασης σε χαμηλές συχνότητες για την παραγωγή της ίδιας έντασης (Babatope & Olalekan, 2009). Όλα τα αντικείμενα έχουν μια ιδιότητα γνωστή ως ηχητική συχνότητα. Ο συντονισμός περιλαμβάνει την «εκ νέου επιβολή των κραδασμών ενός συστήματος λήψης λόγω ομοιότητας με τις συχνότητες της πηγής» (Babatope & Olalekan, 2009: 5). Ένα από τα πιο διάσημα παραδείγματα φυσικού συντονισμού είναι η Γέφυρα Tacoma Narrows στο Puget Sound Washington. Αφού εκτέθηκε σε ριπές ανέμου, η γέφυρα άρχισε να δονείται στη φυσική της συντονιστική συχνότητα και στη συνέχεια άρχισε να ταλαντεύεται άγρια και τελικά να κουνιέται⁴⁰. Με παρόμοιο τρόπο ο ήχος μπορεί να εκμεταλλευτεί και να συντονιστεί σε συγκεκριμένες συχνότητες συντονισμού που είναι εγγενείς στους ανθρώπους. Με αυτόν τον τρόπο ο ήχος μπορεί να χρησιμοποιηθεί για να παράσχει ένα ευρύ φάσμα ψυχοφυσιολογικών επιδράσεων.

4.2.1 Σωματικές επιπτώσεις

Οποιαδήποτε ακραία μορφή ακουστικής ενέργειας επιβάλλεται στο ηχητικό περιβάλλον έχει βαθιά αποσταθεροποιητική επίδραση στο άτομο. Αυτό γίνεται εμφανές τόσο στους τομείς της υψηλής έντασης ακουστικής ενέργειας όσο και στην πλήρη απουσία της (Altmann,

³⁸ Το παρόν απόσπασμα αποτελεί δική μου μετάφραση από Αγγλικά στα Ελληνικά.

³⁹ 1Hz είναι ένας πλήρης κύκλος ανά δευτερόλεπτο ενός ημιτονοειδούς κύματος

⁴⁰ Woodward, David, The Tacoma Narrows Bridge Disaster, <http://www.davidwoodard.com/tacoma.html>

1999). Μία από τις βασικές μεθόδους μουσικού βασανισμού στα πολιτικά κέντρα κράτησης της Χιλής, όπως έχει αναφερθεί και πιο πάνω, είναι η έκθεση σε μουσική υψηλής έντασης αλλά, και σε διάφορους θορύβους. «Ο θόρυβος είναι βία: ενοχλεί. Το να κάνεις θόρυβο σημαίνει να διακόψεις μια μετάδοση, να αποσυνδεθείς» (Attali, 1977: 26). Μια ακουστική επίθεση λειτουργεί σε διάφορα επίπεδα. Σύμφωνα με τους Attali (1977) και Altmann (1999) το πρώτο είναι οι φυσιολογικές αλλαγές που λαμβάνουν χώρα στο σώμα (σελ. 15 και 18). Αυτά ποικίλλουν και σχετίζονται άμεσα με τη συχνότητα του ήχου και την ένταση. Ακολουθεί η απομόνωση του ατόμου από το περιβάλλον (Altmann, 1999:18). Όχι μόνο ο ήχος υψηλής έντασης θα καλύψει αποτελεσματικά όλους τους άλλους ήχους, καθιστώντας έτσι τον χρήστη κωφό στο άμεσο περιβάλλον, αλλά, θα τον καθιστούσε επίσης ανίσχυρο στον τομέα της φωνητικής επικοινωνίας (Altmann, 1999). Με την απώλεια της αποτελεσματικής ομιλίας έρχονται συναισθήματα αδυναμίας και σύγχυσης. Οι άνθρωποι είναι σε θέση να φιλτράρουν επιλεκτικά διάφορες πτυχές του άμεσου ηχητικού περιβάλλοντός τους για να εξαγάγουν συγκεκριμένα συμπεράσματα από το ηχητικό τοπίο (Babatope & Olalekan, 2009). Τέτοια ακουστικά συστήματα φιλτραρίσματος που είναι εγγενή στην ανθρώπινη αντίληψη ήχου θα καταστούν άχρηστα καθώς το άτομο περιβάλλεται από ήχο υψηλής έντασης (Babatope & Olalekan, 2009). Οι ήχοι χαμηλής συχνότητας και ιδιαίτερα οι υπόηχοι έχουν εγγενώς μυστηριώδη αποτελέσματα καθώς γενικά παρακάμπτουν τον μηχανισμό του αυτιού και είναι κυρίως αισθητοί και δεν ακούγονται. Αυτή η σύζευξη του ήχου απευθείας στο σώμα μπορεί να ευθύνεται για συναισθήματα άγχους λόγω έλλειψης γνωστικής ανάλυσης μέσα στο άτομο, όπως επίσης και οι αντηχήσεις μέσα στο σώμα μπορούν να προκαλέσουν αιμορραγία και σπασμούς (Babatope & Olalekan, 2009:12).

Κάποιες από τις φυσιολογικές αλλαγές που συμβαίνουν στο σώμα του ατόμου θύματος σύμφωνα με τους Babatope και Olalekan (2009), περιλαμβάνουν τη δόνηση του θωρακικού τοιχώματος και κάποιες αλλαγές του ρυθμού του αναπνευστικού, μαζί με αισθήματα υποφαρυγγικής δυσφορίας. Το εύρος συχνοτήτων μεταξύ 50-100Hz παράγει επίσης ήπια ναυτία και ζάλη οπότε επιτυγχάνεται υποκειμενική ανοχή σε επίπεδα 150-155 dB. Ωστόσο, η διαταραχή της ισορροπίας, σωματικά τραύματα και φθορές στους ιστούς μπορεί να επιτευχθεί σε επίπεδα άνω των 140-150 dB για αυτιά χωρίς προστασία. Στα 150 έως 155 dB οι επιδράσεις που σχετίζονται με την αναπνοή, υποστηρίζουν οι Babatope και Olalekan (2009), περιλαμβάνουν ενόχληση και διακεκομμένη αναπνοή, βήχα, σοβαρή υπογαστρική πίεση, δημιουργούν αίσθημα πνιγμού και υποφαρυγγική δυσφορία (σελ. 11) Σε ακόμη υψηλότερα επίπεδα, μπορεί να προκληθεί στιγμιαίο τραύμα, στα 170 dB και σε υπερήχους μπορούν να προκληθούν υψηλές έως και θανατηφόρες θερμοκρασίες στο σώμα, κάψιμο των ιστών καθώς και αφυδάτωση.

Μια ακουστική δέσμη 7kHz σε επίπεδο 165 dB παρήγαγε την αίσθηση της έντονης θέρμανσης μεταξύ των δακτύλων που κρατούνταν κοντά μεταξύ τους (Babatope & Olalekan, 2009). Αυτό οφείλεται στον υψηλό βαθμό τριβής που δημιουργήθηκε, αν και το αποτέλεσμα εξαφανίστηκε όταν τα δάχτυλα ανοίχθηκαν στη συνέχεια (Altmann, 1999:56). Οι υψηλές συχνότητες ήχου (άνω των 10 kHz) και ο υπέρηχος (πάνω από 20kHz) δεν έχουν έντονη επίδραση στο άτομο, εκτός αν το επίπεδο είναι της τάξης των 140dB με πιο εμφανή αποτελέσματα της θέρμανσης των κοιλοτήτων του αέρα, των μαλλιών και των υφασμάτων να γίνονται εμφανή σε επίπεδα των 160dB (Babatope & Olalekan, 2009). Σε αυτό το σημείο πρέπει να τονίσω, το γεγονός ότι στα πολιτικά κέντρα κράτησης της Χιλής δεν έχουν πραγματοποιηθεί έρευνες ως προς την ακριβή ένταση της μουσικής που έπαιζε σε Desibel

όπως δεν είναι γνωστό αν γινόταν χρήση υπόηχων και υπερήχων σε βασανισμούς. Ωστόσο αναφέρομαι στις σωματικές επιπτώσεις, καθότι μπορεί να μην έχει ερευνηθεί προς το παρόν με τέτοιο τρόπο, ωστόσο σίγουρα θα έχουν προκληθεί τέτοιου τύπου προβλήματα στα θύματα και ας μην γνωρίζουν ότι μπορεί να οφείλονταν στην ένταση της μουσικής.

4.2.2 Ψυχολογικές επιπτώσεις

Η βιβλιογραφία είναι κορεσμένη με τους ορισμούς του τραύματος. Εδώ και πολύ καιρό, οι επαγγελματίες του τομέα της ψυχικής υγείας μάχονται με το ερώτημα τι ακριβώς συνιστά το τραύμα: κατά συνέπεια οι ορισμοί έχουν εξελιχθεί πολύ εδώ και πολλά χρόνια. Ο Spiegel (2008) περιγράφει την ουσία του τραυματικού στρες ως ανικανότητα, την οποία ορίζει ως «απώλεια ελέγχου του σώματος» (σελ.30). Συνεχίζει να το αποσαφηνίζει με τα ακόλουθα λόγια (Spiegel 2008): «η ψυχική αποτύπωση τέτοιων τρομαχτικών εμπειριών παίρνει μερικές φορές τη μορφή απώλειας ελέγχου σε μέρη του μυαλού ταυτότητα, μνήμη και συνείδηση » (σελ. 30). Ο Reichl (2007: 23) περιγράφει το τραύμα ως μια τοξική κατάσταση, ένα μείγμα έντονου άγχους, απόλυτης αδυναμίας και απώλειας ελέγχου. Σύμφωνα με τον Levine (1997: 128-9), ο παράγοντας που καθορίζει εάν ένα συμβάν θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως τραυματικό για το άτομο είναι εάν το αντίκτυπό του παραμένει άλυτο. Η σημασία της αντίληψης για την πραγματική φύση ενός συμβάντος από ένα άτομο ισοδυναμεί με την εξακρίβωση του κατά πόσον μια εμπειρία ήταν τραυματική για ένα άτομο. Ο όρος «αντιληπτές απειλητικές εμπειρίες» (perceived life-threatening experiences) ή «αντιληπτές συντριπτικές εμπειρίες» (perceived overwhelming experiences) εμφανίζεται επανειλημμένα στη βιβλιογραφία (π.χ. Levine 2005: 7). Ο όρος «trauma» προέρχεται από την ελληνική λέξη τραύμα. Αυτός ο όρος μπορεί να ερμηνευθεί στο πλαίσιο τόσο του σωματικού όσο και του ψυχικού τραυματισμού. Στη παρούσα ενότητα συζητείται το τραύμα που αφήνει ψυχολογικό αντίκτυπο, όχι φυσικό τραύμα ή τραυματισμό. Ωστόσο, τα όρια μεταξύ των γεγονότων και των επιπτώσεών τους, αλληλεπικαλύπτονται συχνά και το σωματικό τραύμα που αφήνει μια διαρκή ψυχολογική επίπτωση πληροί επίσης τις προϋποθέσεις στο πλαίσιο που αντιμετωπίζεται. (Swart, 2009)

Για να διασφαλιστεί η σαφήνεια, είναι σημαντικό για τους σκοπούς αυτής της μελέτης να γίνει διάκριση μεταξύ τραύματος και τραυματικών γεγονότων. Αυτό είναι σαφές στην περιγραφή του τραύματος του Corsini (2002) όπως αναφέρει η Swart (2009), όπου το τραύμα περιγράφεται ως αποτέλεσμα ενός επώδυνου συμβάντος, ενώ το «τραυματικό συμβάν ή εμπειρία» αποτελεί το ίδιο το ζημιογόνο γεγονός. Ο ορισμός του πρώτου του Corsini (2002) αναφέρεται παρακάτω, ακολουθούμενος από τον ορισμό του τελευταίου:

- Το τραύμα είναι το αποτέλεσμα ενός επώδυνου συμβάντος, σωματικά ή ψυχικά, προκαλώντας άμεση ζημιά στο σώμα ή σοκ στο μυαλό. Τα ψυχολογικά τραύματα περιλαμβάνουν συναισθηματικά σοκ που έχουν διαρκή επίδραση στην προσωπικότητα, όπως εμπειρίες μάχης, πολιτικές καταστροφές και φυλετικές ή θρησκευτικές διακρίσεις.
- Το τραυματικό συμβάν είναι το συνεχές αποτέλεσμα ενός τέτοιου γεγονότος στο σώμα ή στο μυαλό ή και στα δύο. Σωματικός ή ψυχικός τραυματισμός, αγχωτικός ή σοκαριστικός, μπορεί να είναι η αρχική αιτία κάποιας συναισθηματικής ή ψυχικής διαταραχής. Μερικά τέτοια γεγονότα στην αρχή της ζωής μπορεί να είναι τα θεμέλια για νευρώσεις ενηλίκων ή ψυχώσεις. (σελ. 39)

Ο Scaer (2005) περιγράφει τις επιπτώσεις του τραύματος στον εγκέφαλο ως εξής: «Στον εγκέφαλο του θύματος του τραύματος, οι συνάψεις, οι νευρώνες και οι νευροχημικές ουσίες αλλάζουν ουσιαστικά και επ'αόριστον από τις επιπτώσεις μιας μοναδικής εμπειρίας ζωής. Δεν προκαλεί έκπληξη ότι η εμπειρία που γίνεται αντιληπτή από το μυαλό έχει αλλάξει εξίσου ... Το τραύμα αντιπροσωπεύει έτσι μια χρονική καταστροφή της μάθησης» (σελ. 58). Ο εγκέφαλος σε τραύμα έχει χάσει την ικανότητά του να διακρίνει το παρελθόν από το παρόν και ως εκ τούτου δεν μπορεί να προσαρμοστεί στο μέλλον. Αυτή η σύγχυση του χρόνου ακινητοποιεί περαιτέρω το θύμα του τραύματος, το οποίο παραμένει ακινητοποιημένο. Η εργαζόμενη μνήμη βομβαρδίζεται από περιβαλλοντικά και εσωτερικά στοιχεία που αντιπροσωπεύουν μία παλιά και άλυτη απειλή. Από την παραπάνω περιγραφή μπορεί να φανεί πώς η αλλαγή των νευρολογικών διεργασιών μπορεί να οδηγήσει στην εκδήλωση διαφόρων σωματικών και ψυχολογικών συμπτωμάτων. Αυτό δείχνει, πώς επικαλύπτεται το εμπόδιο μεταξύ σωματικού και ψυχολογικού τραύματος. Η Swart (2009:40) το επιβεβαιώνει, όταν εξηγεί, ότι η αισθητηριακή υπερφόρτωση που συμβαίνει κατά τη διάρκεια ενός τραυματικού συμβάντος μπορεί πράγματι να οδηγήσει σε διαρκή βλάβη τις εγκεφαλικές διεργασίες.

Η Swart (2009) στο βιβλίο της τονίζει το γεγονός ότι το τραύμα διαφέρει από το άγχος καθώς προκαλεί διαρκή βιολογική αντίδραση έκτακτης ανάγκης ενώ στο άγχος δεν συμβαίνει. Ο Φρόντ (1965: 14) παρατήρησε ότι τα τραύματα και οι ταλαιπωρίες που μας προκαλούν άλλοι άνθρωποι αφήνουν το πιο δυνατό βλαβερό και επώδυνο τραυματικό αποτύπωμα. Ο Scaer (2005: 215) δηλώνει ότι το σύνθετο τραύμα σχετίζεται με το PTSD (Post-traumatic Stress Disorder) σε θύματα που υπέστησαν πολλά επεισόδια τραυματικού στρες.

Σύμφωνα με τη (Lin, 2012) η υπολογισμένη χρήση μουσικών βασανιστηρίων στα στρατιωτικά κέντρα κράτησης είναι δύσκολο να εντοπιστεί, καθώς οι αποδείξεις για τη χρήση τους, βασίζονται κυρίως σε απολογισμούς των κρατουμένων που έχουν απελευθερωθεί από διεθνείς οργανισμούς ανθρωπίνων δικαιωμάτων. Σύμφωνα με την Cusick (2008) συνήθως τα απελευθερωμένα άτομα καλούνται να «υπογράψουν μια συμφωνία μη αποκάλυψης, δεσμευόμενοι ότι δεν θα αποκαλύψουν τίποτα για την κράτηση», η οποία επιδεινώνεται περαιτέρω από διακριτικές απειλές στα πρόσωπα των κρατουμένων για να διασφαλιστεί ότι θα τηρηθούν τέτοιες σιωπές (σελ. 5). Παρά τις δυσκολίες αυτές, η ανθρωπιστική εργασία διεθνών οργανισμών, όπως τα Ηνωμένα Έθνη και η Διεθνής Αμνηστία αποκάλυψαν την καταστροφική φύση της μουσικής σχετικά με το ψυχολογικό κομμάτι που χρησιμοποιείται για ανάκριση.

Σύμφωνα με την Paraeti (2020) παρόλο που οι τεχνικές καταναγκαστικής ανάκρισης συνήθως νομικά θεωρούνται σκληρή, απάνθρωπη και εξευτελιστική πράξη, έχουν πιο μακροπρόθεσμα αποτελέσματα από τα αποκαλούμενα σωματικά βασανιστήρια, το λεγόμενο PTSD (σελ. 6). Υπό αυτήν την έννοια, δεν είναι μόνο οι επιζώντες και οι δράστες που δυσκολεύονται να κατανοήσουν πλήρως τον αντίκτυπο αυτού του είδους βασανιστηρίων, αλλά και οι δικηγόροι ανθρωπίνων δικαιωμάτων. Και ακριβώς σε αυτήν τη νομική συγκυρία πρέπει να κατανοήσει κανείς την ποιοτική αλλαγή στις τεχνολογίες του τρόμου, συμπεριλαμβανομένης της μετατροπής της μουσικής σε ένα ηχητικό όπλο βασανιστηρίων (Paraeti, 2020).

Η έρευνα για το PTSD σύμφωνα με τη Paraeti (2020) αμφισβητεί ότι βασανιστήρια, όπως τα μουσικά, δηλαδή ασώματης βίας δεν είναι βασανιστήρια, υπογραμμίζοντας πώς αυτές οι τεχνικές συνδέονται με μακροχρόνιες ψυχολογικές και σωματικές καταστάσεις των επιζώντων. Επίσης σημαντική για την απόδειξη της μακροπρόθεσμης και ανεπανόρθωτης ζημιάς που προκαλείται από την έκθεση σε δυνατό θόρυβο είναι η υπόθεση του παίκτη βιόλας Christopher Goldscheider το 2018 κατά της Βασιλικής Όπερας στο Ανώτατο Δικαστήριο του Ηνωμένου Βασιλείου. Η δίκη εξέτασε τους τρόπους με τους οποίους η έκθεση σε έντονο θόρυβο κατά τις πρόβες του *Der Ring des Nibelungen* του Wagner προκάλεσε ανεπανόρθωτη βλάβη στην ακοή του. Αυτή ήταν η πρώτη φορά που το ακουστικό σοκ (με συμπτώματα, όπως εμβοές, υπερακουσία και ζάλη) αναγνωρίστηκε νομικά ως κατάσταση που θα απαιτούσε αποζημίωση (Paraeti, 2020:18). Ότι από τότε ο Goldscheider δεν μπόρεσε να είναι κοντά στον θόρυβο, έχοντας πόνο, ναυτία και ζάλη, υπογραμμίζει τις μακροπρόθεσμες παρενέργειες του ακουστικού σοκ.

Σε αυτές τις νομικές συζητήσεις υποστηρίζει η Paraeti (2020), οι μουσικολόγοι και οι ειδικοί του ήχου μπορούν να συμβάλουν μέσω επιστημονικών μελετών που καθιστούν αυτό το περίπλοκο φαινόμενο και τις καταστροφικές δυνατότητές του καλύτερα κατανοητό. Η συλλογή και ανάλυση ιστορικών τεκμηρίων μπορεί να αντιμετωπίσει τη δυναμική αυτών των μεθόδων, καθώς και τα βραχυπρόθεσμα και μακροπρόθεσμα αποτελέσματα για τους επιζώντες. Η Paraeti (2020) συνεχίζει, οι θεωρητικές γνώσεις σχετικά με τη χρήση και τον αντίκτυπο της μουσικής και του ήχου σε τέτοια πλαίσια μπορούν να καταστήσουν σαφές το καταστροφικό δυναμικό του ήχου. Ότι οι δικηγόροι των ανθρωπίνων δικαιωμάτων που υπερασπίζονται τους κρατούμενους έχουν στραφεί σε μαρτυρία μουσικολόγων για να τεκμηριώσουν τους ισχυρισμούς για μουσικά βασανιστήρια, υπογραμμίζει την ανάγκη και τη σημασία της έρευνας σε αυτό το θέμα, τόσο νομικά όσο και πολιτικά (Paraeti, 2020).

Δύο κατηγορίες υπό τις οποίες η εκδήλωση συμπτωμάτων τραύματος ταξινομούνται κλινικά είναι ASD (Acute Stress Disorder) και PTSD. Όσοι έχουν βιώσει ένα τραυματικό συμβάν ή συμβάντα μπορούν να ανταποκριθούν με διάφορους τρόπους μετά το συμβάν. Παράγοντες προφανείς σε άλλους που θα επηρεάσουν την ανταπόκριση ενός ατόμου είναι η φύση και η σοβαρότητα του γεγονότος. Αυτό που ίσως δεν είναι εξίσου προφανές στους άλλους είναι η ιστορία και η εμπειρία του παρελθόντος. Αυτό από μόνο του μπορεί να επηρεάσει τον τρόπο με τον οποίο ανταποκρίνεται το άτομο, καθώς και να συμβάλει στο επίπεδο ανθεκτικότητας ή στο επίπεδο ευπάθειας ενός ατόμου σε οποιαδήποτε δεδομένη περίπτωση. Ο Sadock (2003: 624) τονίζει ότι το στρες προκαλεί ASD καθώς και PTSD, όπως φαίνεται από τους ορισμούς του τραύματος, πολλές πηγές έχουν επεκταθεί σε αυτήν την άποψη για να συμπεριλάβουν συμβάντα που είναι τραυματικά για ένα άτομο ως συνέπεια του πλαισίου στο οποίο συμβαίνουν και δεν θα επηρεάσουν απαραίτητα όλους όσους βιώνουν το ίδιο συμβάν .

4.2.2.1 Η σιωπή των επιζώντων

Πράξεις, όπως τα βασανιστήρια εκπροσωπήθηκαν επίσημα και καταχωρήθηκαν ως «αναγκαίο κακό» σύμφωνα με τη Stanley (2004). Σε αυτό το πλαίσιο, το να μιλάμε για βασανιστήρια ήταν και συνεχίζει να είναι πολύ δύσκολο για τους επιζώντες στη Χιλή. Αυτή η κατάσταση εντείνεται περαιτέρω καθώς, παράλληλα με αυτήν την κληρονομιά της λανθασμένης αντιμετώπισης των βασανιστηρίων, οι επιζώντες έχουν διαπιστώσει ότι οι ευκαιρίες τους να μιλήσουν για βασανιστήρια έχουν επίσης παρεμποδιστεί από τον αποκλεισμό τους από την επιτροπή της Χιλιανής αλήθειας, την κύρια διαδικασία που έχει

καθιερωθεί, για την αντιμετώπιση της προηγούμενης καταστολής (Stanley, 2004). Η Επιτροπή Rettig συχνά θεωρείται ως μία από τις πιο επιτυχημένες επιτροπές αλήθειας, ξεκίνησε να εργάζεται σχεδόν αμέσως μετά την εκλογή του Patricio Aylwin ως προέδρου της Χιλής την άνοιξη του 1990. Οι οκτώ επίτροποι, με επικεφαλής τον Raul Rettig, επιλέχθηκαν για την πολιτική τους ποικιλομορφία και παρόλο που όλες οι ακροάσεις πραγματοποιήθηκαν κεκλεισμένων των θυρών, μακριά από το βλέμμα του κοινού, προσπάθησαν να εμποτίσουν τα ευρήματα με ουδέτερη αξιοπιστία (Stanley, 2004). Μετά από εντατική συλλογή μαρτυριών εννέα μηνών, η έκθεση της Επιτροπής αναφέρει πράξεις εξαφανίσεων, απαγωγές πολιτικών κινήτρων, εκτελέσεις και θανάτους που προέρχονται από βασανιστήρια. Τα ευρήματα, λόγω του μη κομματικού χαρακτήρα της Επιτροπής, έγιναν ευρέως αποδεκτά ως νόμιμα. Αυτή η νομιμότητα ενισχύθηκε από τον Πρόεδρο Aylwin, ο οποίος έκανε μια παθιασμένη έκκληση για συγχώρεση στην εθνική τηλεόραση, και από τις κρατικές αρχές που προκάλεσαν επανορθωτικά, νομικά και εκτελεστικά μέτρα για να αντισταθμίσουν τα βάσανα και να αποτρέψουν μελλοντικές κακοποιήσεις (Stanley, 2004).

Ενώ η Επιτροπή Rettig έχει πολλά πλεονεκτήματα, έχει μια υποκείμενη αδυναμία αφού «μόνο οι πιο σοβαρές παραβάσεις θα μπορούσαν να εξεταστούν και να ερευνηθούν» (Έκθεση Rettig 1993: 14). Ως εκ τούτου, η Επιτροπή ασχολήθηκε μόνο με περιπτώσεις που κατέληξαν σε θάνατο, δεν εξέτασε τις «αλήθειες» όσων επέζησαν. Αυτή η απόφαση μπορεί να αποδοθεί σε μερικά ζητήματα, καθένα από τα οποία σχετίζεται με το γεγονός ότι τόσο πολλοί άνθρωποι υπέστησαν παραβιάσεις που δεν κατέληξαν τελικά σε φόνο (Stanley, 2004). Σύμφωνα με την Hayner (1998) πρώτον, η Επιτροπή λειτούργησε για να διασφαλίσει ότι όλες οι αναφερόμενες περιπτώσεις θα μπορούσαν να διερευνηθούν και να επαληθευτούν επαρκώς. Η χρονική κλίμακα και οι πόροι που δόθηκαν στην Επιτροπή φάνηκε ότι καθιστούσαν αυτό το έργο αδύνατο για μια τόσο μεγάλη ομάδα θυμάτων. Δεύτερον, η Επιτροπή ήθελε να «περιορίσει το σύμπαν των θυμάτων ανάλογα με το πόσο θα μπορούσαν να αντέξουν οικονομικά σε αποζημιώσεις» (Hayner 1998: 213). Κατά συνέπεια, η Επιτροπή περιόρισε την εντολή της να διερευνήσει τις υποθέσεις που απεικονίζουν τις «πιο σοβαρές» υποθέσεις και οι επιζώντες βασανιστηρίων παραλείφθηκαν από τη διαδικασία (Stanley, 2004). Δεν αποτελεί έκπληξη το γεγονός ότι αυτό έχει αφήσει πολλούς επιζώντες βασανιστηρίων να αισθάνονται πικραμένοι για την Επιτροπή. Αυτοί που μίλησαν για βασανιστήρια συχνά επαναλαμβάνουν ότι για δεκαετίες η ζωή τους ήταν κρυμμένη από την ιστορία. Άλλες ομάδες στη Χιλή (Bauman 2001), όπως οι «κρατούμενοι που εξαφανίστηκαν», έχουν λάβει σωστά την προσοχή, στην επίσημη συλλογή της αλήθειας και των επακόλουθων επανορθωτικών ενεργειών, αλλά, αυτή η αναγνώριση έχει στηρίζει τη «διαφοροποίηση και τον διχασμό» (σελ.141). όπως σχολίασε η Rosa, «Δυστυχώς, το πρόβλημα με την Επιτροπή ήταν ότι δεν αναγνώρισαν όλα τα θύματα και ως εκ τούτου ήταν μια μονόπλευρη, ημιτελής αλήθεια» (Stanley, 2004:10). Η Isabel ήταν πιο άμεση με τις σκέψεις της, «Στη Χιλή, μερικές φορές πιστεύω ότι είναι καλύτερα να είσαι νεκρή» (Stanley, 2004:10). Για πολλούς επιζώντες βασανιστηρίων στη Χιλή, υπάρχει η αίσθηση ότι έχουν «σιωπήσει δύο φορές» (Bauman 2001· West 2003). Σε πρώτο βαθμό, σιγήθηκαν από κρατικούς αξιωματούχους που τους βασάνισαν και μετά τη δικτατορία, σιωπήθηκαν «από εκείνους που τους αρνήθηκαν χώρο για διάλογο» (σελ: 356). Ωστόσο, αυτές οι μεταβατικές διαδικασίες δεν είναι η μόνη εξήγηση για τη σιωπή. όσοι εμπλέκονταν σε βασανιστήρια παρέμειναν σιωπηλοί για θεσμικούς, κοινωνικούς και προσωπικούς λόγους.

Πολλοί επιζώντες βασανιστηρίων παραμένουν σιωπηλοί στις εμπειρίες τους. Αυτό συμβαίνει στη Χιλή. Οι λόγοι αυτής της σιωπής ωστόσο είναι ποικίλοι και περιλαμβάνουν δυσκολίες στην επικοινωνία του πόνου. Οι επιζώντες επιθυμούν να προστατεύσουν τον εαυτό τους και τους άλλους και προσπαθούν να διαχειριστούν την ταυτότητά τους, γι' αυτό επιλέγουν τη σιωπή. Όσοι έχουν μιλήσει ωστόσο, έχουν καθοδηγήσει αυτούς τους αναφερόμενους λόγους. Όσοι δεν έχουν ακόμη εκφράσει τις εμπειρίες τους από βασανιστήρια στη Χιλή, δεν μπορούμε να γνωρίζουμε τους λόγους που επέλεξαν το δρόμο της προσωπικής τους σιωπής. Στη Χιλή σε καταστάσεις πολιτικής βίας σύμφωνα με την Stanley (2004) ιδίως, εκείνων που εφαρμόζονται μέσω βασανιστηρίων, η τραυματική δέσμευση μεταξύ μνήμης και λήθης δεν μπορεί να γίνει εύκολα κατανοητή, ενώ το μέγεθος της απώλειας και η καταστροφή δεν είναι εύκολο να αναγνωρισθεί. Μόνο έτσι προκύπτει η πιθανότητα αμφισβήτησης της αδυναμίας, της συνειδητής αναπαράστασης, της δυσοίωνης φύσης των ακραίων τραυματισμών, ως προϋπόθεση για την έναρξη μιας διαδικασίας με σκοπό να ακουστεί η φωνή όλων των επιζώντων.

Τα βασανιστήρια είναι μια προσπάθεια της πολιτείας να ωθήσει τα άτομα να χρησιμοποιήσουν τη φωνή τους εναντίον του εαυτού τους και εναντίον των άλλων. Όπως σημειώθηκε παραπάνω, η κοινή λογική κατανόηση των βασανιστηρίων είναι ότι λειτουργεί για να αντλεί πληροφορίες από άτομα. Από αυτή την άποψη, πιστεύεται ότι μια πράξη βασανιστηρίων θα τελειώσει όταν μιλήσει το θύμα και όταν οι βασανιστές είναι ικανοποιημένοι, έχοντας όλες τις πληροφορίες που χρειάζονται. Ωστόσο, η «φωνή» των βασανισμένων κατευθύνεται και καταστρέφεται από τον βασανιστή. Μέσα από την εφαρμογή του πόνου, οι βασανιστές επιδιώκουν να ελέγξουν ποιος λέει τι, πότε και πώς. , όπως αναφέρει λεπτομερώς η Elaine Scarry (1985: 54) «... βασανιστές ... μιμούνται το έργο του πόνου κόβοντας προσωρινά τη φωνή, κάνοντάς τη δική τους, κάνοντάς την να λέει τα λόγια τους, κάνοντάς την να φωνάζει όταν θέλουν να κλάψει, να σιωπήσει όταν θέλουν τη σιωπή της, ενεργοποιώντας και απενεργοποιώντας ...» Για τον βασανιστή, «το να τους κάνει να σιωπήσουν ή να μιλήσουν αφορά την εξουσία, την επιβολή της δικής του θέλησης σε κάποιον άλλον» (Stanley, 2004: 37). Για τους βασανισμένους, «το να σιωπάς ή να μιλάς μπορεί να αποτελεί τη διαφορά μεταξύ ζωής και θανάτου» (Stanley, 2004: 56). Ο Consuelo Rivera-Fuentes, ένας Χιλιανός επιζών, το εξηγεί ως εξής: «Έχω επιλέξει τη σιωπή μου, τη σιωπή των σκέψεων μου, τη σιωπή των ενεργειών μου, τη σιωπή της καρδιάς μου που αντλεί αίμα σιωπηλά στο σώμα μου, κάνοντάς με να ζω παρά τη σιωπή μου και το πρόσωπο του θανάτου (Rivera- Fuentes & Birke 2001: 656). Για τον Rivera-Fuentes, η σιωπή είναι κάτι που πρέπει να συμβαίνει, είναι μια επιλεγμένη μορφή αντίστασης.

Άλλοι υποστήριξαν ότι, μετά τα βασανιστήρια, η σιωπή των επιζώντων είναι ο πραγματικός στόχος του έργου του βασανιστή (Stanley, 2004). Ωστόσο, αυτή η σιωπή δεν πρέπει να είναι «συνολική», καθώς τα καθεστώτα θέλουν να κρατήσουν ζωντανή τη «μνήμη του φόβου». Αντίθετα, αναζητείται ο «έλεγχος των χώρων του λόγου και της σιωπής» (Trumpfer 1999: 27). Η κρατική βία είναι συνηθισμένη, όπως επίσης και η προσεκτική διαχείριση της κοινωνικής γνώσης σχετικά με τις παραβιάσεις (Scarry, 1985). Στη Χιλή, για παράδειγμα, τα γεγονότα της κρατικής βίας που συγκεντρώθηκαν τα πρώτα χρόνια (1973-1978) της δικτατορίας, η περίοδος κατά την οποία πραγματοποιήθηκε η χειρότερη πολιτική καταστολή, παρέμειναν σε όλο το καθεστώς. Αυτή η γνώση συνέβαλε στη διαδικασία πειθαρχίας μέσα στην κοινωνία της Χιλή. Ακόμη και στον απόηχο της μετάβασης, υπάρχουν άτομα που συνεχίζουν να λαμβάνουν «προφυλάξεις» για να διασφαλίσουν ότι δεν θα φέρουν το βάρος

της κρατικής βίας για άλλη μια φορά. Σε αυτό το πλαίσιο, η συζήτηση για βασανιστήρια αποδεικνύεται επανειλημμένα ότι είναι δύσκολη. Η Scarry (1985), για παράδειγμα, περιγράφει πώς τα βασανιστήρια εξαφανίζουν εντελώς τη «φωνή». , όπως παρατηρεί, «ο στόχος του βασανιστή είναι να κάνει ... το σώμα, εμφατικά και συντριπτικά παρόν με την καταστροφή του και να κάνει ... τη φωνή, να απουσιάζει καταστρέφοντάς το» (σελ. 49).

Η εμπειρία της βίας είναι τέτοια που ο λόγος καθίσταται άχρηστος για να δώσει μια εικόνα για τον πόνο και η γνωστή γλώσσα δεν μπορεί να αντιπροσωπεύει επαρκώς το τραύμα (Scarry, 1985). Οι ιστορίες βασανιστηρίων, σε αυτό το πλαίσιο, «κατοικούνται από την αδυναμία αφήγησης». Το «αδύνατο να διηγηθείς» αντιπροσωπεύει, με την πρώτη ματιά, μια διαπροσωπική οπτική για τη σιωπή των βασανιστηρίων, κατά την οποία μεμονωμένοι επιζώντες που αντιμετωπίζουν μια αποπνικτική εμπειρία δεν μπορούν να βρουν τρόπο να εξηγήσουν τη θέση τους. Όπως υποστήριξαν άλλοι (Rejali 2003), η αποτυχία επικοινωνίας σχετικά με τα βασανιστήρια δεν είναι αντιπροσωπευτική της καταστροφής της «φωνής» ή της γνώσης του επιζώντος, αλλά, μιας «αποτυχίας στο πνεύμα» των ακροατών. Δηλαδή, οι ιστορίες βασανιστηρίων υπόκεινται σε σιωπή καθώς οι επιζώντες αισθάνονται ότι οι ακροατές δεν μπορούν να λάβουν υπόψη τους αυτό που συνέβη (Bauman 2001 · Stanley, 2004). Γιατί, ακόμη και όταν προσπαθούσαν να μιλήσουν για αυτά τα πράγματα, ανακάλυψαν ότι το κοινό τους δεν ήθελε ή δεν μπορούσε να το ακούσει (West 2003: 345). Ως εκ τούτου, η σιωπή των βασανιστηρίων θα μπορούσε να αποδοθεί στον τρόπο με τον οποίο το κοινό κλείνει ή δεν ακούει δύσκολες ιστορίες.

Η επανάληψη της μουσικής λειτουργεί επίσης ως επιβολή ενάντια στην αυτονομία του θύματος. Όπως εξηγεί ο, Jacques Attali (1985) «κάθε μουσική, κάθε οργάνωση ήχου είναι... ένα εργαλείο για τη δημιουργία ή την εδραίωση μιας κοινότητας, ενός συνόλου. Είναι αυτό που συνδέει ένα κέντρο ισχύος με τα υποκειμμένα του, και επομένως, είναι ένα χαρακτηριστικό της δύναμης σε όλες της τις μορφές » (σελ. 37). Στο «Noise», ο Attali (1985) περιγράφει τις τρεις ζώνες μέσα στις οποίες η μουσική μπορεί να λειτουργήσει ως μορφή ισχύος: να ξεχάσω, να πιστέψω και να σιωπήσω. Είναι στην τρίτη ζώνη που η μουσική μπορεί να αξιοποιηθεί ως γραφειοκρατικό εργαλείο για να «σιωπήσει εκείνους που της αντιτάχθηκαν» μέσω της επανάληψης , αυτό συσσωρεύεται μέχρι τη σίγαση του βασανισμένου θύματος. Έτσι, το σώμα των βασανισμένων γίνεται θύμα του νου, ο νους που «προδίδει» το σώμα καθώς μεταδίδει την ένταση αυτού του πόνου. τη σοβαρότητα των μουσικών βασανιστηρίων, ταυτόχρονα μειώνοντας τις καταστροφικές δυνατότητές του εξουδετερώνει το άτομο σε ψυχολογικό, πολιτισμικό και θρησκευτικό επίπεδο.

Η έκρηξη δυνατής, επαναλαμβανόμενης μουσικής λειτουργεί επίσης ως μια μορφή επιβολής σιωπής μέσα σε αυτή τη διαδικασία βασανιστηρίων. Σύμφωνα με τους Johnson και Cloonan στο «Dark side of the tune: Popular music and violence» (2009), η επιβολή μουσικής μιας συγκεκριμένης κουλτούρας σε μια άλλη καταστρέφει την αυτονομία αυτών που υποβάλλονται σε αυτήν - καθώς όσοι υποβάλλονται σε αυτήν στερούνται την επιλογή μουσικής και η αδυναμία τους να ελέγξουν την ακοή του ήχου είναι μια δήλωση της φυλάκισής τους - μια ιδιαίτερα άγρια επιβολή, που αναγνωρίζεται εδώ και καιρό ως ο απόλυτος θρίαμβος στην προσπάθεια διάλυσης μιας υποκειμενικότητας. Επομένως, η αδυναμία των θυμάτων να ελέγξουν αυτά που ακούνε είναι πράξη του κρατικού ελέγχου του ατόμου.

Στο πλαίσιο των μουσικών βασανιστηρίων, επομένως, η επιβολή του ήχου - για τον έλεγχο του εξωτερικού και ψυχολογικού χώρου του θύματος - είναι ένα σημαντικό χαρακτηριστικό των μουσικών βασανιστηρίων στο ότι αποσιωπά την ικανότητα των θυμάτων για ατομική σκέψη και τους στερεί πλήρως την αυτονομία. Τα μουσικά βασανιστήρια δεν είναι ούτε «ανέφικτα» ούτε κάτι που «δεν μπορεί να βλάψει το σώμα», όπως συχνά παρανοείται (Lin, 2012:29). Αν και είναι κυρίως μέθοδος ψυχολογικού πολέμου, το σώμα παραβιάζεται επίσης ακούσια σε αυτή τη διαδικασία λόγω της ύπαρξής του σε αυτό το ακουστικό περιβάλλον. Οι ψυχολογικές επιπτώσεις των θυμάτων από τα βασανιστήρια μουσικής υπονομεύουν την εσφαλμένη αντίληψη ότι οι μέθοδοι του βασανιστηρίου αφορούν ελαφρύτερα συμπτώματα. Τέτοιες λανθασμένες ερμηνείες δυστυχώς διαπερνούν τις συνολικές λανθασμένες αντιλήψεις για τα μουσικά βασανιστήρια και ελάχιστα ενημερώνουν τη κοινωνία για τις αποτρόπαιες συνέπειές του.

Τεχνικές βασανιστηρίων χρησιμοποιούνται για να αφήσουν λίγα φυσικά ίχνη, να αποκρύψουν στοιχεία, να αποκρύψουν αρχεία και να αποπροσανατολίσουν τα θύματα όπως έχει αναφερθεί και πιο πάνω. Με περιορισμένα στοιχεία και ασαφή παρουσίαση γεγονότων, οι επιζώντες μπορούν να διαπιστώσουν ότι η εξουσία τους, ως αξιόπιστου μάρτυρα μειώνεται. Η επικοινωνία του πόνου των βασανιστηρίων μπορεί στη συνέχεια να φανεί από την άποψη των προσωπικών αγώνων για να βρεθεί η γλώσσα να αντανακλά τις εμπειρίες της βίας, αλλά, μπορεί επίσης να συνδεθεί με την ευρύτερη κοινωνική και θεσμική επιφυλακτικότητα στο άκουσμα επώδυνων ή χαοτικών ιστοριών που αμφισβητούν τις κοινές λογικές έννοιες της κρατικής προστασίας. Η επιθυμία του κοινού να κάνει μαρτυρίες εύκολα εύπεπτες αφήνει τους επιζώντες σε μια απομονωμένη θέση στην οποία η σιωπή είναι συχνά η ευκολότερη επιλογή (Stanley, 2004). Η σιωπή γίνεται μια μορφή επικοινωνίας. Σε μια κατάσταση όπου οι εμπειρίες δεν μπορούν να αναπαραχθούν εύκολα σε λέξεις, μπορεί να είναι ένας «νόμιμος λόγος για τον πόνο» (Ross 2001: 272). Σε αυτές τις συνθήκες, υπάρχει ανάγκη να καταλάβουμε τι κρύβεται πίσω από τη σιωπή. Η έλλειψη αναγνώρισης του πόνου του επιζώντος είναι μια διαιώνιση της βίας. Γίνεται «μια δεύτερη μορφή άρνησης και απόρριψης» για τον επιζώντα (Scarry 1985: 56).

Τα βασανιστήρια χρησιμοποιήθηκαν για την αποστολή μηνυμάτων σε άτομα και κοινότητες. Οι λέξεις που λέγονται από βασανιστές ως μέρος της βίας - «αν πείτε σε κάποιον, θα επιστρέψουμε» - ζήστε με απομονωμένους επιζώντες (Ross, 2001). Ο Becker (1990) , όπως υποστηρίζει η Stanley (2004), περιγράφει λεπτομερώς τον χρόνιο φόβο που ενσωματώθηκε μέσω της χρήσης βίας σε κάθε στοιχείο της προσωπικής και κοινωνικής ζωής κατά τη διάρκεια του καθεστώτος Pinochet. Το μήνυμα της καταστολής, ότι «τα πάντα μπορούν να συμβούν ανά πάσα στιγμή, ανεξάρτητα από το ποιος είσαι, τι σκέφτεσαι ή τι κάνεις», χρησίμευσε στην «εσωτερική της τρομοκρατίας και την ιδιωτικοποίηση της πολιτικής βίας» (σελ.13). Ο φόβος να γίνεις θύμα μόνος σου ή να γίνεις θύμα ξανά συνέβαλε στη αποσιώπηση των βασανιστηρίων. Αυτή η προστατευτική στάση μπορεί επίσης να τονίσει την επιθυμία των επιζώντων να διασφαλίσουν ότι οι άλλοι δεν εκτίθενται στον πόνο (Stanley, 2004). Μια Χιλιανή επιζών, η Susana, λέει η Stanley (2004), περιέγραψε λεπτομερώς αυτή τη στάση λέγοντας:

«Απλώς δεν μίλησα γι 'αυτό. Είχα μια οικογένεια που μεγάλωνε. Ήθελα να τους κρατήσω την κανονικότητα. Τι θα μπορούσαν να κάνουν; Ήταν μικρά παιδιά. Δεν χρειαζόταν να το ακούσουν αυτό » (σελ.13).

Οι επιζώντες των βασανιστηρίων μπορεί να σιωπούν για να ξεχάσουν και να προστατεύσουν, να τοποθετήσουν απόσταση μεταξύ τους και τα βασανιστήρια (Humphrey 2000) και να αντιμετωπίσουν την εμπειρία προσωπικά, αθόρυβα. Μια τέτοια επιφυλακτικότητα στην ομιλία θα μπορούσε επίσης να αποδοθεί στην επιθυμία να μην δημιουργηθεί περισσότερος φόβος στην οικογένεια και τους φίλους. Άλλωστε, όπως σημειώθηκε νωρίτερα, το άγχος και η σύγχυση που ενυπάρχουν στις πράξεις βασανιστηρίων μπορούν επίσης να επαναληφθούν και να αναπαραχθούν μέσω μαρτυρίας (Humphrey 2000). Η ενίσχυση του φόβου των βασανιστηρίων μπορεί να συνεχίσουν «την ύπαρξή του στην πραγματικότητα» μέσω της αφήγησης μαρτυριών (Ross 2001: 265). Για ορισμένα άτομα, η διάδοση της οδυνηρής εμπειρίας θα μπορούσε να ανακτήσει την εξουσία του κράτους. Ο περιορισμός της συζήτησης για τα βασανιστήρια επιλέγεται ως ανθεκτική επιλογή.

Οι επιπτώσεις της σιωπής στα βασανιστήρια και στους εμπλεκόμενους ήταν πολλές σύμφωνα με τους Humphrey (2000)· Stanley (2004) · West (2003). Ειδικότερα, αυτή η κατάσταση έχει επηρεάσει αρνητικά τη δυνατότητα για μεμονωμένους επιζώντες να θεραπεύσουν το παρελθόν τους. Οι επιζώντες έχουν αγωνιστεί να βρουν νόημα από τις εμπειρίες τους και έχουν λάβει ελάχιστη επίσημη αναγνώριση της κατάστασης στην οποία βρίσκονται και ελάχιστη βοήθεια ώστε να αποκαταστήσουν τη ζημιά που προκλήθηκε (Humphrey, 2000· Stanley , 2004). Η σιωπή για τα βασανιστήρια έχει επίσης διασφαλίσει ότι οι δράστες απολαμβάνουν ασυλία από τη δίωξη ή την ντροπή. Επιπλέον, έχει επηρεάσει τις αντιλήψεις της Χιλής για τη φύση της καταστολής και της βίας κατά τη διάρκεια του καθεστώτος. Συνολικά, έχει δημιουργήσει πολυάριθμες δυσκολίες και ανησυχίες που μπορεί να είχαν αποφευχθεί, εάν οι Χιλιανοί επιζώντες βασανιστηρίων είχαν αναγνωριστεί επίσημα.

Μιλώντας απέναντι στην κρατική καταστολή και άρνηση, οι επιζώντες, όπως περιγράφεται παραπάνω, διαπιστώνουν ότι η συζήτηση για βασανιστήρια είναι μια δύσκολη διαδικασία. Παρ' όλα αυτά, τονίζεται επανειλημμένα ότι το "ανοιχτό" είναι η πιο αποτελεσματική θεραπευτική τεχνική για όσους έχουν υποστεί βασανιστήρια (Stanley, 2004). Μιλώντας έξω μπορεί να επιτρέψει στο βασανισμένο άτομο να πάρει τον έλεγχο της φωνής του και του γεγονότος (Stanley, 2004). Μπορεί να είναι μια μέθοδος καταγγελίας, ένα μέσο αμφισβήτησης της συννενοχής με το κράτος (Stanley, 2004). Η ομιλία μπορεί επίσης να προσφέρει ένα μέσο για να κατανοήσουμε τον εαυτό μας, ώστε το άτομο να αναγνωρίσει και να αποδεχτεί τη δική του ιστορία και εμπειρίες. Μια άλλη Χιλιανή επιζών, η Μαρία, όπως αναφέρει η Stanley (2004) στο κείμενό της, σχολίασε: «Μου επέτρεψε να κατανοήσω τις εμπειρίες μου, είναι ένας τρόπος να προχωρήσω στη ζωή. με απάλλαξε από τη μοναξιά του φορτίου μου, θα μπορούσα να μοιραστώ με τους κοντινούς μου ανθρώπους μια ένδειξη για το ποιά είμαι ως άτομο, ως σύνολο, με τις δικές μου εμπειρίες και με τους δικούς μου αγώνες» (σελ. 18). Επομένως, η ανάκτηση της φωνής φαίνεται να είναι ένα κεντρικό μέρος της θεραπευτικής διαδικασίας για τους επιζώντες από βασανιστήρια. Μιλώντας έξω μπορεί να επιτρέψει στους επιζώντες να «κατασκευάσουν νέες ιστορίες» και να «συνειδητοποιήσουν την ευρύτερη ιστορική σημασία των εμπειριών τους» (West 2003: 350).

Η ανάκτηση της φωνής θεωρείται ως η πιο αποτελεσματική θεραπευτική τεχνική για εκείνους που έχουν υποστεί βασανιστήρια, καθώς επιτρέπει σε ένα άτομο να κατανοήσει τον εαυτό του, την ιστορία και τις εμπειρίες του. Θα μπορούσε να υποστηρίξει πολλά θύματα να προχωρήσουν και επίσης να αμφισβητήσει την ευρύτερη κοινωνική εσφαλμένη αναγνώριση των βασανιστηρίων. Ενώ το «αποκαλυπτικό» μπορεί να μην είναι «θεραπευτικό» για κάποιους (Humphrey, 2000), πολλοί επιζώντες δεν θέλουν να παραμείνουν σε μια

επιβληθείσα σιωπή και, πράγματι, η κρυφή πραγματικότητα των βασανιστηρίων δεν χρειάζεται να κυριαρχεί. Οι επιτροπές αλήθειας έχουν τη δυνατότητα να αντιμετωπίσουν αυτό το ζήτημα, δημιουργώντας μηχανισμούς που ωθούν περισσότερα θύματα και δράστες να μιλήσουν σε ένα ασφαλές περιβάλλον. Ομοίως, όσοι εργάζονται στα ΜΜΕ, τις μη κυβερνητικές οργανώσεις και τον ακαδημαϊκό χώρο μπορούν να σπάσουν τη σιωπή για τα βασανιστήρια επικοινωνώντας το θέμα της διάδοσης πληροφοριών και ερευνών και υποστηρίζοντας τους εμπλεκόμενους να πουν τις ιστορίες τους. Τουλάχιστον, αυτές οι ενέργειες μπορεί να διασφαλίσουν κάποια δημόσια αναγνώριση ότι τα βασανιστήρια που προκλήθηκαν από τους δράστες και τους ανωτέρους τους είναι λάθος. Φυσικά, όπως οι εγκληματολόγοι περιέγραψαν λεπτομερώς την έκθεση των βασανιστηρίων ως σοβαρό «κρατικό έγκλημα», παραμένει επιτακτική ανάγκη αυτές οι προκλήσεις για τη σιωπή και την εσφαλμένη αναγνώριση των βασανιστηρίων να συνδέονται επίσης άμεσα με προληπτικές ενέργειες σχετικά με την κοινωνική και ποινική δικαιοσύνη. Ως εκ τούτου, οι μαρτυρίες πρέπει να καταστούν χρήσιμες, μεταξύ άλλων, με την αποκατάσταση των ανθρωπίνων δικαιωμάτων ως κεντρικής αρχής της κρατικής οργάνωσης, την αποκατάσταση των ανισορροπιών εξουσίας και την τιμωρία όσων διαπράττουν τέτοιες αδικαιολόγητες πράξεις βίας.

Συμπεράσματα

Οδεύοντας προς το τέλος αυτής της διαδικασίας, βαθιά συγκινημένη, θα ήθελα αφού κάνω μία σύντομη αναδρομή στα κεφάλαια της εργασίας μου, να κάνω και μία μικρή αυτοκριτική. Στο πρώτο κεφάλαιο της εργασίας μου, αναφέρθηκα στα αίτια της καθυστερημένης έρευνας, του θέματος μουσική και βασανιστήρια, από τους κλάδους της Εθνομουσικολογίας, της Ανθρωπολογίας και της Μουσικολογίας στηριζόμενη για αρχή, στα λόγια ερευνητών που σε κείμενά τους αναφέρονται στο γιατί μπορεί να καθυστέρησαν να οδηγηθούν σε τέτοιες θεματικές (Cusick, 2008· Nettl, 2017· Papaeti, 2020· Rice, 2014) και κατ' επέκταση στη θεωρία της επίδρασης της μουσικής (Hofman, 2015· Krueger, 2018). Η καθυστερημένη διεξαγωγή της μουσικής έρευνας με τις διασταυρώσεις της μουσικής και της βίας και η διαίωσιση των προκαταλήψεων σχετικά με τον ενθουσιώδη χαρακτήρα της μουσικής, την καθιστούν πολιτικά συνεπή στην υποστήριξη μιας «τύφλωσης» σχετικά με την οργάνωση της μουσικής ως ιδανικό όπλο τρόμου. Οι τρέχουσες πρακτικές της χρήσης της μουσικής ως μέσο βασανισμού, καταστρέφουν τις θετικές συνδηλώσεις για τη «μουσική» στην οποία έχουν βασιστεί κλάδοι επιστημών όπως η εθνομουσικολογία και η μουσικολογία. Εμείς, επιλέξαμε να κάνουμε τη «μουσική» κεντρική στη ζωή μας, με όποιο τρόπο και αν έχει επιδράσει σε εμάς. Οι ναρκισσιστικές πληγές που προκαλούνται από τα προσωπικά θραύσματα της φαντασίωσης για τη μουσική, ωθούν μερικούς ερευνητές, σε δημόσια διαμαρτυρία ενάντια στα μουσικά βασανιστήρια.

Ωστόσο η επίδραση της μουσικής μας δείχνει πώς και γιατί αυτή η αόρατη δύναμη επιρροής, επηρεάζει βαθιά όχι μόνο τις πραγματικότητές μας, αλλά, και την παραγωγή γνώσεων σχετικά με αυτές τις (μουσικές) πραγματικότητες. Η επίδραση της μουσικής στους ίδιους τους ερευνητές που μελετούν τις διαφορετικές διαστάσεις της μουσικής, δεν τους βοήθησε να αντιληφθούν τις αρνητικές επιπτώσεις της ίδιας μουσικής που μελετούν, αντιθέτως η πρόσληψη της μουσικής ως κάτι θετικό, επισκίασε πλήρως οτιδήποτε αρνητικό. Από την άλλη πλευρά η μουσική ως όργανο βασανισμού εμπεριέχει και τροποποιεί την θεωρία της επίδρασης καθώς λειτουργεί αρνητικά στα συναισθήματα και την συνείδηση των ανθρώπων. Όπως αυτή η επίδραση της μουσικής συμμετείχε σε αυτή την λεγόμενη καθυστέρηση της έρευνας της μουσικής ως μέσο βίας, έτσι ενεργεί και επηρεάζει το άτομο, ως μία μορφή ασώματης βίας, ως βασανιστήριο. Η άυλη φύση της μουσικής ενισχύθηκε από το γεγονός ότι δεν αφήνει ορατά σημάδια στο σώμα, όπως αφήνει ένας ξυλοδαρμός.

Ο Voegelin (2014) ισχυρίζεται ότι η σύνδεσή μας με τον ήχο μέσω της επίδρασης, υπερβαίνει αυτό που πραγματικά αντιλαμβανόμαστε, δείχνοντάς μας τις δυνατότητες της, αλλά, μη επιτρέποντάς μας να αναγνωρίσουμε την αντιληπτή πραγματικότητα. Η Hofman (2015) εισηγείται ότι η επίδραση μας οδηγεί στο ζήτημα της ηθικής ειλικρίνειας, στην αντιμετώπιση των ορίων της γνώσης (σε μια ολόκληρη κοινωνία που βασίζεται στη γνώση) και στις υποχρεώσεις που μοιραζόμαστε και στις οποίες δεσμευόμαστε. Ο Krueger (2018) επισημαίνει τον βαθύ τρόπο με τον οποίο η μουσική μπορεί να αναλάβει και να ρυθμίσει διάφορες διαδικασίες υπεύθυνες για την ανάπτυξη, τη συντήρηση και τον έλεγχο της ενσώματης υποκειμενικότητάς μας. Πιο συγκεκριμένα, υπογραμμίζει τον τρόπο με τον οποίο οι διαδικασίες που ρυθμίζονται από το ίδιο το άτομο, είναι υπεύθυνες για τη δημιουργία και τη διατήρηση της συναισθηματικής συνείδησης, μπορούν να εκφορτωθούν στους μουσικούς κόσμους που ζούμε. «Σε κάποιες περιπτώσεις ωστόσο, αυτή η εκφόρτωση είναι ακούσια και περιλαμβάνει μουσικούς κόσμους που άλλοι δημιουργούν για εμάς - και μάλιστα χρησιμοποιούν εναντίον μας. Η μουσική και τα βασανιστήρια αποτελούν ένα ισχυρό

παράδειγμα αυτού. Δύο ιδιότητες της μουσικής - ο υλικός και παγκόσμιος χαρακτήρας της συχνά παραβλέπονται από τους φιλόσοφους της μουσικής - είναι εκείνες που της επιτρέπουν να λειτουργεί ως κατασκευή (scaffold) συναισθημάτων με αυτόν τον τρόπο.» (Kluger, 2018:12) Αυτό γίνεται ακόμη πιο ισχυρό όταν η μουσική χρησιμοποιείται έχοντας αρνητικό πρόσημο. Όταν δηλαδή, ενεργεί πολιτικά, πρώτον, στο ρόλο της στον ορθολογισμό και δεύτερον στην ηθική και την αισθητική (Hofman, 2015 · Ράις, 2014).

Το δεύτερο κεφάλαιο είναι αφιερωμένο στο μουσικό, πολιτικό και κοινωνικό κίνημα Nueva Cancion. Στη Χιλή την ημέρα που το 1973, η δημοκρατικά εκλεγμένη κυβέρνηση του Salvador Allende ανατράπηκε με ένα αιματηρό πραξικόπημα, έγινε η αρχή για μια βίαιη στρατιωτική δικτατορία υπό την ηγεσία του στρατηγού Augusto Pinochet που διήρκησε σχεδόν δύο δεκαετίες». Η αυλαία της κυβέρνησης Allende έπεσε με τον ήχο του τραγουδιού "No nos moverán" (Δεν θα μας μετακινήσουν). Η ανατροπή του Allende εισήγαγε την εποχή του νεοφιλελευθερισμού ως πρότυπο κοινωνικής οργάνωσης και ανάπτυξης για την πλειονότητα του παγκόσμιου πληθυσμού, καθώς οι οικονομικοί σύμβουλοι της νέας στρατιωτικής κυβέρνησης χρησιμοποιούσαν τις εξαιρετικές δυνάμεις καταστολής του καθεστώτος για να επιβάλουν σκληρές και βάνουσες πολιτικές.

Η δικτατορία του Pinochet ενήργησε βάνουσα για να αντιστρέψει όλες τις κοινωνικές αλλαγές των τελευταίων ετών και να συντρίψει τη ζωντανή νέα λαϊκή κουλτούρα της περιόδου. Η δικτατορία προώθησε ένα νεοφιλελεύθερο πολιτικοοικονομικό σχέδιο, μαζί με τη βία και τον τρόμο. Η φυλάκιση, η στοχοποίηση μελών και υποστηρικτών του μουσικού κινήματος Nueva Cancion, οι εκτελέσεις, τα βασανιστήρια, η καταπάτηση των ανθρωπίνων δικαιωμάτων, οι εξαφανίσεις ανθρώπων, ο απόλυτος τρόμος και οι επιδρομές, αυτό σήμαινε δικτατορία. Το καθεστώς βασάνισε δεκάδες χιλιάδες ανθρώπους σε γήπεδα ποδοσφαίρου και μυστικές φυλακές. Το κράτος δικαίου τέθηκε σε αναστολή και καταργήθηκε η δέουσα διαδικασία. Η κοινωνία της Χιλής έπεσε στα νύχια της βίας και της κρατικής τρομοκρατίας. Σύμφωνα με επίσημες κυβερνητικές έρευνες τα χρόνια μετά το πραξικόπημα, σχεδόν 3.000 Χιλιανοί "εξαφανίστηκαν" και περίπου 40.000 βασανίστηκαν υπό το αιματηρό καθεστώς Pinochet, το οποίο διήρκεσε μέχρι το 1990. Πολλοί άλλοι πέθαναν και εκατοντάδες χιλιάδες εξορίστηκαν (Chornik 2013 · Morris, 1986 · Neustadt, 2004, 2018 · Tumas, 1992).

Οι μουσικοί του Nueva Cancion μέσα από τη μουσική τους κατήγγειλαν τις αδικίες εις βάρος των ανθρώπων της Χιλής παράλληλα όμως βοήθησαν στην κατασκευή μιας νέας κοινωνίας. Οι μουσικοί του Nueva Cancion προσπαθούσαν να εκφράσουν την τρέχουσα πραγματικότητα και τα κοινωνικά προβλήματα ωστόσο έγιναν κύριοι στόχοι της δικτατορίας. Ο στρατός απαγόρευσε κάθε μουσική που σχετιζόταν με το Nueva Cancion. Η κατοχή ενός άλμπουμ σχετικό με το κίνημα σήμαινε τον κίνδυνο σύλληψης και βασανισμού. Μεταξύ των μέτρων που έλαβε η δικτατορία του Pinochet για εδραίωση της εξουσίας της, σύμφωνα με τις εκθέσεις Rettig και Valech ήταν η δημιουργία 1.168 κέντρων πολιτικής κράτησης, τα οποία διαχειρίζονταν οι μυστικές υπηρεσίες Dirección de Inteligencia Nacional (DINA) και Central Nacional de Informaciones (CNI) και η αστυνομία. Τα βασανιστήρια αποτελούσαν κεντρικό πυλώνα σε αυτά τα κέντρα. Τα μέλη του μουσικού αυτού κοινωνικού και πολιτιστικού κινήματος πέρα από το γεγονός ότι έγιναν στόχοι της δικτατορίας, είχαν ειδική μεταχείριση από τους στρατιωτικούς σε περίπτωση σύλληψής τους, με χαρακτηριστικό παράδειγμα, τον βασανισμό και τον θάνατο του Victor Jara. Το πρωί του πραξικοπήματος στις 11 Σεπτεμβρίου, ο Victor Jara πήγε να υπερασπιστεί τον τόπο εργασίας του, το Κρατικό Τεχνικό Πανεπιστήμιο, όπως και χιλιάδες άλλοι υποστηρικτές της

κυβέρνησης σε άλλες περιοχές. Στρατιωτικές μονάδες περικύκλωσαν και επιτέθηκαν στο πανεπιστήμιο. Κατά τη διάρκεια της νύχτας, όπως αφηγείται η McSherry (2015), τουλάχιστον δύο νέοι πέθαναν στο πανεπιστήμιο. Την επόμενη μέρα ο στρατός πήρε εκατοντάδες καθηγητές και φοιτητές αιχμάλωτους. μερικοί πυροβολήθηκαν. Οι κρατούμενοι μεταφέρθηκαν στο Στάδιο της Χιλής, το οποίο, μαζί με το Εθνικό Στάδιο, χρησίμευαν ως βολικά στρατόπεδα μαζικής φυλάκισης για το στρατιωτικό καθεστώς, κέντρα βασανιστηρίων και θανάτου. Περισσότεροι από 5.500 άνθρωποι συνελήφθησαν και μεταφέρθηκαν στο Στάδιο της Χιλής. Εκεί καταγράφηκαν, ανακρίθηκαν, ξυλοκοπήθηκαν και βασανίστηκαν, μερικοί σκοτώθηκαν. (McSherry, 2015)

Σύμφωνα με μαρτυρίες, στρατιωτικοί αξιωματούχοι αναγνώρισαν τον Jara και τον ξεχώρισαν για βασανιστήρια. Τα χέρια και οι καρποί του Jara ήταν σπασμένοι και οι στρατιώτες τον ρώτησαν ειρωνικά, αν θα μπορούσε να παίξει κιθάρα τώρα. Ένας κρατούμενος, μηχανικός που είχε εργαστεί για την κυβέρνηση Allende, είπε ότι είδε τον Victor Jara στο γήπεδο: «Ήταν σε πολύ άσχημη κατάσταση, ξυλοκοπήθηκε και με ένα μάτι πρακτικά κλειστό Δεν μπορούσε να κινήσει τα χέρια του ·σαφώς ήταν σπασμένα, πρησμένα και με φουσκάλες» (Gonzalez, 2009).

Η μουσική βοήθησε τους κρατούμενους να διατηρήσουν την ανθρωπιά τους, ήταν ένα εργαλείο για τη διατήρηση της αξιοπρέπειας και της ελπίδας, ένα μέσο για να διασκεδάσουν και να επικοινωνήσουν με άλλους τροφίμους αλλά, και με τον έξω κόσμο νοητά. Πάραυτα το κατασταλτικό σύστημα χρησιμοποίησε τη μουσική ως μορφή κυριαρχίας και κατήχησης και σε σχέση με βασανιστήρια αλλά, και σε σχέση με άλλους τύπους σκληρής, απάνθρωπης και εξευτελιστικής μεταχείρισης. Η μνήμη αυτών των εμπειριών είναι ένα σημαντικό κομμάτι της ζωής εκείνων που αντιστάθηκαν πολέμησαν και μοιράστηκαν τις ιστορίες τους. Το κίνημα του Nueva Canción λοιπόν σχετίζεται και έμμεσα, αλλά και άμεσα με τους κρατούμενους των στρατοπέδων συγκέντρωσης. Έμμεσα, από την οπτική ότι η μουσική του κινήματος στάθηκε δίπλα στους φυλακισμένους, βοηθός και συμπαραστάτης στις κακουχίες και την ταπείνωση που υπέστησαν. Άμεσα, από την πλευρά ότι τα μέλη του κινήματος στοχοποιήθηκαν από το στρατιωτικό καθεστώς.

Στο τρίτο κεφάλαιο αναφέρομαι στη μουσική ως μέσο βασανιστηρίου. Σύμφωνα με την Grant (2014), οι περισσότερες μορφές βασανιστηρίων δεν χρειάζονται πολλές εξηγήσεις για να καταλάβουμε γιατί είναι βασανιστήρια όπως για παράδειγμα ο ξυλοδαρμός επανειλημμένα στα πέλματα των ποδιών ή το τέντωμα του σώματος πέρα από τα φυσικά όρια του - αυτά είναι βασανιστήρια που μπορούμε αμέσως να κατανοήσουμε. Ακόμη και η σκέψη τους, μας κάνει να ανατριχιάζουμε. Τα μουσικά βασανιστήρια όμως είναι διαφορετικά. Υπάρχουν σίγουρα ορισμένοι προφανείς λόγοι για τους οποίους η μουσική χρησιμοποιείται στο πλαίσιο των βασανιστηρίων, όπως για να καλύψουν τον ήχο των κραυγών, να εξευτελίσουν και να υποβιβάσουν τους κρατούμενους. Ότι τέτοιες χρήσεις μουσικής θα μπορούσαν να επηρεάσουν τους κρατούμενους με τρόπο που να είναι συγκρίσιμος με τους τύπους βασανιστηρίων που μόλις αναφέρθηκαν - ότι η μουσική μπορεί να είναι μέρος του κύριου γεγονότος και όχι απλώς συνοδεία - αυτό δεν είναι αυτονόητο. Το ότι γνωρίζουμε για την αποτελεσματικότητα της μουσικής ως οργάνου βασανιστηρίων οφείλεται σε μεγάλο βαθμό σε μαρτυρίες επιζώντων. Η Suzanne Cusick και ο Branden Joseph (2011), υποστηρίζουν ότι η χρήση μουσικών βασανιστηρίων από τις ΗΠΑ, είναι ένα παράδειγμα πολιτιστικού πολέμου που διαιωνίζει το καθεστώς βασανιστηρίων. ο Moustafa Bayoumi (2005) προσδιορίζει τα βασανιστήρια ως μέθοδο ανάκρισης, σύμφωνα με την οποία

«εκμεταλλεύονται τις πολιτισμικές διαφορές και η πολυπολιτισμικότητα γίνεται στρατηγική κυριαρχίας» (σελ. 34).

Σύμφωνα με την Naomi Klein (2007) η διαδικασία για τη διάσπαση της σιωπής των κρατουμένων ήταν αρκετά και συγκεκριμένη και στοχευμένη. Αποκλεισμός από όλες τις αισθήσεις για κάποιο χρονικό διάστημα και στη συνέχεια βίαιος βομβαρδισμός με συντριπτική διέγερση. Αυτός ο απότομος βομβαρδισμός, μαλακώνει τα θύματα και έτσι δίνουν τις απαραίτητες πληροφορίες. Η βασική ερευνήτρια του θέματος μουσικής και βασανισμού στα κέντρα κράτησης της Χιλής του Pinochet είναι η Katia Chornick. Η συγγραφέας ξεκίνησε την έρευνά της για το θέμα της μουσικής και της πολιτικής κράτησης στις αρχές της δεκαετίας του 2000. Η δουλειά της έδειξε ότι η μουσική ήταν παρούσα σε μεγαλύτερο αριθμό κέντρων κράτησης από εκείνα που εντοπίστηκαν στην έκθεση Valech, , όπως αναφέρθηκε και στο προηγούμενο κεφάλαιο. Μέσα στο έργο της αναφέρονται κάποιες μεμονωμένες μαρτυρίες, μέσα από τις οποίες αποδεικνύεται η ύπαρξη μουσικού βασανισμού στα πολιτικά κέντρα κράτησης της Χιλής του Pinochet. Στο κεφάλαιο αυτό αναφέρομαι στις μαρτυρίες της Ana María και ενός πρώην μυστικού πράκτορα της αστυνομίας του Pinochet τον Gonzales (μη πραγματικό όνομα). Στη μαρτυρία της Ana María περιλαμβάνεται το καταναγκαστικό τραγούδι ως μέσο βασανισμού. Με βάση τη μαρτυρία του Gonzales γίνεται διαχωρισμός σε πολιτικά κέντρα κράτησης και στα βασανιστήρια που γίνονταν ξεχωριστά σε κάθε κέντρο.

Η Ana María αναφέρεται σε ένα περιστατικό όπου ένας φύλακας ήθελε να την κάνει να τραγουδήσει ώστε να τους διασκεδάσει γιατί είχαν βαρεθεί. Εκείνη αντιστάθηκε, ωστόσο μετά από την παράκληση ενός συγκρατούμενου της, τραγούδησε με όλη τη δύναμή της το «Zamba para no morir», ένα τραγούδι του Hamlet Quintana, του Norberto Ambrós και του Héctor Rosales διαδόθηκε από τη Mercedes Sosa, εξέχουσα προσωπικότητα του Nueva Canción στην Αργεντινή. Το έκανε για να παρηγορήσει έναν άλλο κρατούμενο, που μετά από πολλές ώρες σκληρών βασανιστηρίων μεταφέρθηκε στην απομόνωση, που βρισκόταν κοντά τους. Ο πρωταγωνιστής του τραγουδιού, «Zamba para no morir», εκφράζει τα συναισθήματα της μοναξιάς και της ελπίδας για υπερβατικότητα. Λέει πως ό,τι κι αν συμβεί εκείνος θα βρει ο δρόμο του, υπερβαίνοντας κάθε τι από τον φυσικό κόσμο. Θα απομακρυνθεί από μια προηγούμενη μορφή ή κατάσταση του ίδιου του εαυτού του. Φυσικά δεν της επέτρεψε ο φύλακας να το τραγουδήσει, αντιθέτως τιμωρήθηκε σκληρά. Έμεινε όλη τη νύχτα κάτω από τη βροχή και το κρύο.

Τα βασικά και μεγαλύτερα πολιτικά κέντρα κράτησης της Χιλής ήταν τέσσερα. Η Villa Grimaldi, το Chacabuco, το La Venda Sexy ή αλλιώς La Discotheque και το Jose Domingo Canas 1305. Στη Villa Grimaldi σύμφωνα με τις εκθέσεις Reting και Valech φυλακίστηκαν και τιμωρήθηκαν περίπου 5000 άτομα. Οι φυλακισμένοι κρατούνταν στα λεγόμενα σπίτια Corvi και στον Πύργο. Τα σπίτια Corvi ήταν κατασκευές 80x80 εκατοστών και ο Πύργος ήταν μια δεξαμενή νερού έξιμέτρων με μικροσκοπικούς θαλάμους και λειτουργούσε ως απομόνωση. Στο συγκεκριμένο κέντρο γίνονται αναφορές για δυνατή μουσική ως soundtrack βασανιστηρίων, με συγκεκριμένη μαρτυρία από τον Gonzales, ότι οι βασανιστές επέλεγαν τη μουσική που θα ακουγόταν κατά τη διάρκεια του βασανισμού και ότι πάντα επέλεγαν μουσική που τους άρεσε. Επίσης πρόσθεσε ότι μουσική άκουγαν όλοι μέρα και τοποθετήθηκε λέγοντας πως άρεσε και στους κρατούμενους η μουσική που επέλεγαν. Το Chacabuco, ήταν ένας πρώην οικισμός εξόρυξης νιτρικού άλατος. Εκεί κρατήθηκαν και βασανίστηκαν περίπου 3000 άνθρωποι. Στο παρόν κέντρο γίνονται αναφορές για

καταναγκαστικό τραγούδι στρατευμένου περιεχομένου. Ο ίδιος ο Gonzales υποστηρίζει πως οι τρόφιμοι τραγουδούσαν επειδή αναγκάζονταν. Όλοι έπρεπε να τραγουδούν, κρατούμενοι και φύλακες ώστε να διαποτιστούν με πατριωτισμό. Το La Venda Sexy, πρόκειται για ένα κέντρο συστηματικών σεξουαλικών κακοποιήσεων όπου από εκεί πήρε και το όνομά του. Ένα άλλο γνωστό όνομα για το παρόν κέντρο είναι το La Discotheque καθώς για να καλυφθούν οι φωνές των βασανισθέντων, χρησιμοποιούνταν δυνατή μουσική όλη μέρα. Ένα ακόμη κέντρο κράτησης όπου γίνεται αναφορά για χρήση μουσικής ως soundtrack βασανιστηρίων. Τέλος στο Jose Domingo Canas 1305, ο Gonzales αναφέρει, πως με το που έφθαναν οι κρατούμενοι στο χώρο του κέντρου, τους αλυσόδεσαν και τους έδεσαν τα μάτια. Έτσι παρέμεναν σε όλη τη διάρκεια κράτησης σε συνδυασμό με στέρηση τροφής, νερού και ύπνου. Και σε αυτό το κέντρο κράτησης ουσιαστικά ο Gonzales αναφέρεται στην ύπαρξη μουσικής ως soundtrack βασανιστηρίων.

Ωστόσο αυτά τα τεκμήρια προέρχονται από την μεμονωμένη άποψη ενός πρώην πράκτορα της μυστικής αστυνομίας του Pinochet. Παρατηρούμε ότι ουσιαστικά κυρίως αναφέρει την ύπαρξη μουσικής σαν συνοδεία βασανιστηρίων και όχι ως ειδικό βασανιστήριο. Οφείλω να παρατηρήσω όμως, πως ο ίδιος, έτσι όπως διαφαίνεται μέσα από τα λόγια του, δεν μπορεί να αντιληφθεί τη μουσική ως μέσο βασανισμού, ως ένα μέσο με έντονη επίδραση στο άτομο ή τουλάχιστον κάνει ότι δεν καταλαβαίνει τη σημασία της δυνατής μουσικής αλλά και του καταναγκαστικού τραγουδιού. Τα βασανιστήρια είναι πάντα σκληρά, απάνθρωπα και ταπεινωτικά. Η ταπείνωση και η κοροϊδία είναι σχεδόν πάντα μέρος της εικόνας (Grant, 2014·Chornik, 2013). Όταν κάποιος καλείται να εκτελέσει μία εντολή, η οποία μπορεί να είναι πολύ ταπεινωτική, όπως για παράδειγμα ο εξαναγκασμός κάποιου να τραγουδήσει για να διασκεδάσει τους υπόλοιπους με τραγούδια που μπορεί να ακούει όλη μέρα, διότι καλύπτουν τα βασανιστήρια άλλων είναι μία πράξη με στόχο. Τα βασανιστήρια είναι κάτι περισσότερο από την επιβολή ακραίας βίας. Η γραμμή μεταξύ μουσικής και μουσικών βασανιστηρίων σε καταστάσεις κράτησης και ανάκρισης, σε ορισμένες περιπτώσεις, εξαρτώνται σε μεγάλο βαθμό από το ίδιο το άτομο-θύμα. Ορισμένοι κρατούμενοι ίσως αντιλαμβάνονται τη μουσική ως ένα μέσο που τους μεταδίδει δύναμη, ωστόσο άλλοι το θεωρούν μορφή βασανισμού. Πρέπει να σημειωθεί, επίσης, ότι, όπως η κατάσταση της τιμωρίας και της πειθαρχίας γενικότερα, έτσι και η φυλάκιση ειδικότερα, με τη χρήση βασανιστηρίων, διαγράφει μνήμες και αισθήσεις. Αυτό σχετίζεται με την επίδραση των ψυχολογικών βασανιστηρίων στη ψυχολογία του ατόμου. Ο μουσικός βασανισμός εντάσσεται στην κατηγορία αυτών των βασανιστηρίων.

Το καταναγκαστικό τραγούδι κρύβει έναν σημαντικό στόχο για τους βασανιστές. Την επανεκπαίδευση του ατόμου που βασανίζεται. Χρησιμοποιώ τον όρο αυτό καθότι ήταν σημαντική η ολοκληρωτική αλλαγή των κρατούμενων. Οι βασανιστές ήθελαν να επηρεάζουν την ταυτότητα του ατόμου, να διαστρεβλώνουν τις μνήμες τους αλλά, και να τις αναδημιουργούν. Επιπλέον μέσα σε αυτό το πλαίσιο της επανεκπαίδευσης συμπεριλαμβάνεται και η πολιτική επανεκπαίδευση. Αναγκάζοντας τους ανθρώπους - κρατούμενους να ακούσουν ή να τραγουδήσουν μουσική υπό τη μορφή βασανιστηρίων, δηλαδή μουσική που τους αφορά προσωπικά και σχετίζεται με την ταυτότητα τους, με τους εαυτούς τους, σε συνδυασμό με τραγούδια στρατευμένης ιδεολογίας, επιτυγχάνεται εντέλει η «επανεκπαίδευσή» τους.

Στο τέταρτο και τελευταίο κεφάλαιο της παρούσας εργασίας αναφέρομαι στις επιπτώσεις του μουσικού βασανισμού. Η μουσική έχει χρησιμοποιηθεί ως μέσο βασανιστηρίων σε όλη την ιστορία, καθώς έχει τη δυνατότητα να μας προκαλεί μεγάλο πόνο, δήλωσε η μουσικολόγος Morag Josephine Grant (2013). Είχε διαφορετικούς στόχους, συμπεριλαμβανομένης της πολιτικής επανεκπαίδευσης του ατόμου μέσω της τιμωρίας ή στην περίπτωση του Pinochet, να ασκήσει και να επιβάλει την εξουσία. Η μουσική μπορεί να προκαλέσει πόνο λόγω των συναισθηματικών και ψυχολογικών της λειτουργιών, επηρεάζοντας σε μεγάλο βαθμό την ταυτότητα και τα συναισθήματά μας, και οι δύο αυτές λειτουργίες στοχεύουν σε βασανιστήρια, εξήγησε η Grant (2014), προσθέτοντας ότι κανένας συγκεκριμένος τύπος ή δομή της μουσικής δεν είναι πιο αποτελεσματικός για τα βασανιστήρια. «Είναι μουσική που έχει κάποιο είδος συντονισμού εντός της συγκεκριμένης πολιτικής και πολιτιστικής κατάστασης», είπε. "Οι τύποι μουσικής που χρησιμοποιούνται στα βασανιστήρια περιέχουν μια ισχυρή συνιστώσα των εξευτελισμένων και ταπεινωμένων ανθρώπων» (σελ.16).

Οι δυνατοί ή τρομακτικοί ήχοι, έχει αποδειχθεί ότι ενισχύουν τα αποτελέσματα άλλων μεθόδων βασανιστηρίων, όπως η στέρηση ύπνου. Μπορούν να πνίξουν τις εσωτερικές σκέψεις των κρατουμένων, με αποτέλεσμα την απώλεια προσανατολισμού και ακόμη και τη δημιουργία ψευδαισθήσεων, σύμφωνα με έρευνα της Suzanne Cusick (2008). Μελέτες δείχνουν ότι αυτός ο τύπος "αισθητηριακής υπερφόρτωσης" - όταν παίζει πολύ δυνατή μουσική για μεγάλα χρονικά διαστήματα - μπορεί να είναι ένας γρήγορος τρόπος για να "σπάσει" έναν κρατούμενο, επειδή ο δυνατός θόρυβος σταματά την ψυχολογική διαδικασία προσανατολισμού, καθιστώντας δύσκολη τη διάκριση ανάμεσα στην πραγματικότητα και τη φαντασία. Μεγάλο μέρος του αποπροσανατολισμού των κρατουμένων προέρχεται από το γεγονός ότι η μουσική που παίζεται πολύ δυνατά και επανειλημμένα αποστραγγίζεται από τις αισθητικές της ιδιότητες και αντίθετα γίνεται ένας παντοδύναμος βίαιος ήχος. Το άτομο δεν μπορεί πλέον να ακούει προσεκτικά και σίγουρα δεν μπορεί να διασκεδάσει ευχάριστα ακούγοντας τη μελωδία και το ρυθμό. Αντ' αυτού, η ευχαρίστησή μειώνεται και απομακρύνεται εντελώς από τη μουσική.

Η μουσική βασανίζει ενσωματώνοντας τον πόνο στον φυσικό χώρο του κρατούμενου, ένα είδος πόνου που εκδηλώνεται μέσω του περιορισμένου όγκου «προσωπικού χώρου» που αφήνεται εντός του ελέγχου του θύματος. Αυτός ο περιορισμός του «χώρου» για την ατομική αυτονομία είναι ακριβώς μία από τις πολλές πτυχές μέσα στις οποίες η μουσική χρησιμοποιείται για τέτοιους σκοπούς, λειτουργεί ως μορφή ψυχολογικού ελέγχου ή κυριαρχίας πάνω σε ένα άτομο

Ο Daniel Levitin (2016) καθηγητής νευροεπιστήμης και μουσικής στο Πανεπιστήμιο McGill, πρόσθεσε ότι η μουσική έχει τη δυνατότητα παρεμπόδισης του εγκεφάλου να οργανώσει και να κατανοήσει τις πληροφορίες. Ο εγκέφαλος προσπαθεί συνεχώς να βρει μοτίβα και να τακτοποιεί το χάος, και παρουσιάζεται σαν κάτι που δεν είναι εξοικειωμένο με κάτι τέτοιο. Αυτό οδηγεί στην απογοήτευση, όπως επίσης δημιουργεί αυτοκτονικές τάσεις και αυτοτραυματισμούς. Η λειτουργία των μουσικών βασανιστηρίων σύμφωνα με τον Bayoumi (2005) είναι να συντρίψουν τις αισθήσεις του θύματος για να τον καταστήσουν ψυχολογικά εύαλωτο σε εξωτερικά ερεθίσματα (σελ. 32).

Με βάση αυτή τη θεωρία, τα βασανιστήρια μουσικής περιλαμβάνουν το σώμα να υποβάλλεται στις ακουστικές δονήσεις από τον ήχο. Ως εκ τούτου, η κατηγοριοποίηση των μουσικών βασανιστηρίων ως βασανιστηρίων χωρίς επαφή γίνεται καθώς οι ακουστικοί

κραδασμοί όχι μόνο παραβιάζουν τη φυσική κατάσταση του σώματος, αλλά, προκαλούν επίσης έντονο ψυχολογικό πόνο στο θύμα.

Με βάση αυτή τη θεωρία, τα βασανιστήρια μουσικής περιλαμβάνουν το σώμα να υποβάλλεται στις ακουστικές δονήσεις από τον ήχο. Ως εκ τούτου, η κατηγοριοποίηση των μουσικών βασανιστηρίων ως βασανιστηρίων χωρίς επαφή γίνεται καθώς οι ακουστικοί κραδασμοί όχι μόνο παραβιάζουν τη φυσική κατάσταση του σώματος, αλλά, προκαλούν επίσης έντονο ψυχολογικό πόνο στο θύμα.

Η μουσική εφαρμόζεται συχνά ως μέρος ενός συνδυασμού μεθόδων, όπως η αναγκαστική στάση ή συνεδρίαση, για άντληση πληροφοριών, όπου το θύμα κρατείται για μεγάλο χρονικό διάστημα, προκαλώντας του «βασανιστικό πόνο» - περιορίζοντας την τροφή ή το νερό και την έκθεση σε υπερβολικό κρύο ή ζέστη, σύμφωνα με την Grant (2014) «Δεν είχε καν καμία σχέση με τη πλύση εγκεφάλου. Ήταν ένα βρώμικο παιχνίδι με την αίσθηση του εαυτού των ανθρώπων», δηλώνει η Grant (2014) για αυτή τη μορφή μουσικών βασανιστηρίων. «Ήταν κάτι που ήταν ταπεινωτικό, πολύ ταπεινωτικό και ήταν επίσης, πολύ σωματικά επιβλαβές. Αυτό είναι κάτι που πρέπει να θυμόμαστε επίσης» (σελ.18). Τα ψυχολογικά βασανιστήρια είναι τόσο «καταστροφικά για τα άτομα ... επειδή είναι εντελώς αβοήθητα σε αυτές τις καταστάσεις» (σελ.18), εξήγησε.

Αναμφισβήτητα, τα αποτελέσματα των μεθόδων βασανιστηρίων επικεντρώνονται κυρίως στην ψυχολογική πτυχή των διαδικασιών ανάκρισης και με αυτόν τον τρόπο οδηγούν στη χειραγώγηση του σώματος και του μυαλού προκειμένου να αλλάξει την αντίληψή του για την ύπαρξη - μια πολύ πιο επικίνδυνη επίδραση από την αμεσότητα του ορατού πόνου που αποτυπώνεται στο σώμα. Ωστόσο μελέτες έχουν δείξει πως υψηλές εντάσεις και σε συγκεκριμένα ντεσιμπέλ μπορούν να προκαλέσουν έντονα σωματικά προβλήματα. Κάποιες από τις φυσιολογικές αλλαγές που συμβαίνουν στο σώμα του ατόμου θύματος σύμφωνα με τον ιατρό Ayodeji Abimbola Babatope και τον ερευνητή περί επίδρασης της ακτινοβολίας Mustapha Amidu Olalekan (2009) , περιλαμβάνουν τη δόνηση του θωρακικού τοιχώματος και κάποιες αλλαγές του ρυθμού του αναπνευστικού, μαζί με αισθήματα υποφαρυγγικής δυσφορίας. Επιπλέον ανάλογα με το εύρος συχνότητας μπορεί να προκληθούν ήπια ναυτία και ζάλη, διαταραχή της ισορροπίας, σωματικά τραύματα και φθορές στους ιστούς. Επίσης οι επιδράσεις που σχετίζονται με την αναπνοή, υποστηρίζουν περιλαμβάνουν ενόχληση και διακεκομμένη αναπνοή, βήχα, σοβαρή υπογαστρική πίεση, δημιουργούν αίσθημα πνιγμού και υποφαρυγγική δυσφορία. Σε πολύ υψηλά επίπεδα έντασης, μπορεί να προκληθεί στιγμιαίο τραύμα, σε υπερήχους μπορούν να προκληθούν υψηλές έως και θανατηφόρες θερμοκρασίες στο σώμα, κάψιμο των ιστών καθώς και αφυδάτωση.

Ο Scaer (2005) περιγράφει τις επιπτώσεις του τραύματος στον εγκέφαλο ως εξής λέγοντας πως « ο εγκέφαλος του θύματος του τραύματος, οι συνάψεις, οι νευρώνες και οι νευροχημικές ουσίες αλλάζουν ουσιαστικά και επ'αόριστον από τις επιπτώσεις μιας μοναδικής εμπειρίας ζωής. Δεν προκαλεί έκπληξη ότι η εμπειρία που γίνεται αντιληπτή από το μυαλό έχει αλλάξει εξίσου ... Το τραύμα αντιπροσωπεύει έτσι μια χρονική καταστροφή της μάθησης» (σελ. 58). Ο εγκέφαλος σε τραύμα έχει χάσει την ικανότητά του να διακρίνει το παρελθόν από το παρόν και ως εκ τούτου δεν μπορεί να προσαρμοστεί στο μέλλον. Αυτή η σύγχυση του χρόνου ακινητοποιεί περαιτέρω το θύμα του τραύματος, το οποίο παραμένει ακινητοποιημένο. Από την παραπάνω περιγραφή μπορεί να φανεί πώς η αλλαγή των νευρολογικών διεργασιών μπορεί να οδηγήσει στην εκδήλωση διαφόρων σωματικών και

ψυχολογικών συμπτωμάτων. Αυτό δείχνει, πώς επικαλύπτεται το εμπόδιο μεταξύ σωματικού και ψυχολογικού τραύματος. Η Swart (2009:40) το επιβεβαιώνει, όταν εξηγεί, ότι η αισθητηριακή υπερφόρτωση που συμβαίνει κατά τη διάρκεια ενός τραυματικού συμβάντος μπορεί πράγματι να οδηγήσει σε διαρκή βλάβη τις εγκεφαλικές διεργασίες. Μία ακόμη σημαντική επίπτωση λόγω τραύματος και ιδιαίτερα σε περιπτώσεις κράτησης με χρήση βασανιστηρίων είναι το PTSD (Post-traumatic Stress Disorder). Σύμφωνα με την Εθνομουσικόλογο Anna Papaeti (2020) είναι από τις σημαντικότερες επιπτώσεις που μπορούν να προκληθούν.

Πολλοί επιζώντες βασανιστηρίων παραμένουν σιωπηλοί στις εμπειρίες τους. Αυτό συμβαίνει στη Χιλή. Οι λόγοι αυτής της σιωπής ωστόσο είναι ποικίλοι και περιλαμβάνουν δυσκολίες στην επικοινωνία του πόνου. Οι επιζώντες επιθυμούν να προστατεύσουν τον εαυτό τους και τους άλλους και προσπαθούν να διαχειριστούν την ταυτότητά τους, γι' αυτό επιλέγουν τη σιωπή. Όσοι έχουν μιλήσει ωστόσο, έχουν καθοδηγήσει αυτούς τους αναφερόμενους λόγους. Όσοι δεν έχουν ακόμη εκφράσει τις εμπειρίες τους σχετικά με τα βασανιστήρια στη Χιλή, δεν είναι εφικτό να γνωρίζουμε τους λόγους που επέλεξαν το δρόμο της προσωπικής τους σιωπής. Στη Χιλή σε καταστάσεις πολιτικής βίας σύμφωνα με την Stanley (2004) ιδίως, εκείνων που εφαρμόζονται μέσω βασανιστηρίων, η τραυματική δέσμευση μεταξύ μνήμης και λήθης δεν μπορεί να γίνει εύκολα κατανοητή, ενώ το μέγεθος της απώλειας και η καταστροφή δεν είναι εύκολο να αναγνωρισθεί.

Τα βασανιστήρια είναι μια προσπάθεια του καθεστώτος να ωθήσει τα άτομα να χρησιμοποιήσουν τη φωνή τους εναντίον του εαυτού τους και εναντίον των άλλων. Όπως σημειώθηκε παραπάνω, η κοινή λογική κατανόηση των βασανιστηρίων είναι ότι λειτουργεί για να αντλεί πληροφορίες από άτομα. Από αυτή την άποψη, πιστεύεται ότι μια πράξη βασανιστηρίων θα τελειώσει όταν μιλήσει το θύμα και όταν οι βασανιστές είναι ικανοποιημένοι, έχοντας όλες τις πληροφορίες που χρειάζονται. Ωστόσο, η «φωνή» των βασανισμένων κατευθύνεται και καταστρέφεται από τον βασανιστή. Μέσα από την εφαρμογή του πόνου, οι βασανιστές επιδιώκουν να ελέγξουν ποιος λέει τι, τότε και πώς.

Άλλοι όπως η Stanley (2004) υποστήριξαν ότι, μετά τα βασανιστήρια, η σιωπή των επιζώντων είναι ο πραγματικός στόχος του έργου του βασανιστή. Ωστόσο, αυτή η σιωπή δεν πρέπει να είναι «συνολική», καθώς τα καθεστώτα θέλουν να κρατήσουν ζωντανή τη «μνήμη του φόβου». Η εμπειρία της βίας είναι τέτοια που ο λόγος καθίσταται άχρηστος για να δώσει μια εικόνα για τον πόνο και η γνωστή γλώσσα δεν μπορεί να αντιπροσωπεύει επαρκώς το τραύμα. Οι ιστορίες βασανιστηρίων, σε αυτό το πλαίσιο, «κατοικούνται από την αδυναμία αφήγησης» (Stanley, 2004: 10). Το «αδύνατο να διηγηθείς» αντιπροσωπεύει, με την πρώτη ματιά, μια διαπροσωπική οπτική για τη σιωπή των βασανιστηρίων, κατά την οποία μεμονωμένοι επιζώντες που αντιμετωπίζουν μια αποπνικτική εμπειρία δεν μπορούν να βρουν τρόπο να εξηγήσουν τη θέση τους. Όπως υποστήριξαν άλλοι Bauman (2001), Rejali (2003) και Stanley (2004), η αποτυχία επικοινωνίας σχετικά με τα βασανιστήρια δεν είναι αντιπροσωπευτική της καταστροφής της «φωνής» ή της γνώσης του επιζώντος, αλλά, μιας «αποτυχίας στο πνεύμα» των ακροατών. Δηλαδή, οι ιστορίες βασανιστηρίων υπόκεινται σε σιωπή καθώς οι επιζώντες αισθάνονται ότι οι ακροατές δεν μπορούν να λάβουν υπόψη τους αυτό που συνέβη.

Όπως εξηγεί ο Jacques Attali (1985) «κάθε μουσική, κάθε οργάνωση ήχου είναι... ένα εργαλείο για τη δημιουργία ή την εδραίωση μιας κοινότητας, ενός συνόλου. Είναι αυτό που

συνδέει ένα κέντρο ισχύος με τα υποκείμενά του, και επομένως, είναι ένα χαρακτηριστικό της δύναμης σε όλες της τις μορφές » (σελ. 37). Στο «Noise», ο Attali (1985) περιγράφει τις τρεις ζώνες μέσα στις οποίες η μουσική μπορεί να λειτουργήσει ως μορφή ισχύος: να ξεχάσω, να πιστέψω και να σιωπήσω. Είναι στην τρίτη ζώνη που η μουσική μπορεί να αξιοποιηθεί ως γραφειοκρατικό εργαλείο για να «σιωπήσει εκείνους που της αντιτάχθηκαν» μέσω της επανάληψης, αυτό συσσωρεύεται μέχρι τη σίγαση του βασανισμένου θύματος. Έτσι, το σώμα των βασανισμένων γίνεται θύμα του νου, ο νους που «προδίδει» το σώμα καθώς μεταδίδει την ένταση αυτού του πόνου. τη σοβαρότητα των μουσικών βασανιστηρίων, ταυτόχρονα μειώνοντας τις καταστροφικές δυνατότητές του εξουδετερώνει το άτομο σε ψυχολογικό, πολιτισμικό και θρησκευτικό επίπεδο.

Οι επιζώντες σύμφωνα με τον Humphrey (2000) οι επιζώντες των βασανιστηρίων μπορεί να σιωπούν για να ξεχάσουν και να προστατεύσουν, να δημιουργήσουν απόσταση μεταξύ εκείνων και των βασανιστηρίων και να αντιμετωπίσουν την εμπειρία προσωπικά, αθόρυβα. Μια τέτοια επιφυλακτικότητα στην ομιλία θα μπορούσε επίσης να αποδοθεί στην επιθυμία να μην δημιουργηθεί περισσότερος φόβος στην οικογένεια και τους φίλους.

Αυτή η κατάσταση περί σιωπής έχει επηρεάσει αρνητικά τη δυνατότητα για μεμονωμένους επιζώντες να θεραπεύσουν το παρελθόν τους. Η σιωπή για τα βασανιστήρια έχει επίσης διασφαλίσει ότι οι δράστες απολαμβάνουν ασυλία από τη δίωξη ή την ντροπή. Επιπλέον, έχει επηρεάσει τις αντιλήψεις της Χιλής για τη φύση της καταστολής και της βίας κατά τη διάρκεια του καθεστώτος. Συνολικά, έχει δημιουργήσει πολυάριθμες δυσκολίες και ανησυχίες που μπορεί να είχαν αποφευχθεί, εάν οι Χιλιανοί επιζώντες βασανιστηρίων είχαν αναγνωριστεί επίσημα. Η ανάκτηση της φωνής θεωρείται ως η πιο αποτελεσματική θεραπευτική τεχνική για εκείνους που έχουν υποστεί βασανιστήρια, καθώς επιτρέπει σε ένα άτομο να κατανοήσει τον εαυτό του, την ιστορία και τις εμπειρίες του. Θα μπορούσε να υποστηρίξει πολλά θύματα να προχωρήσουν και επίσης να αμφισβητήσει την ευρύτερη κοινωνικά εσφαλμένη αναγνώριση των βασανιστηρίων.

Εν κατακλείδι

Οι μαρτυρίες των Χιλιανών πρώην πολιτικών κρατουμένων από το ερευνητικό έργο της Katia Chornik (2013-2018) με βοήθησαν σε μεγάλο βαθμό να κατανοήσω την έννοια του μουσικού βασανισμού αλλά και γενικότερα τον τρόπο χρήσης της μουσικής στα κέντρα κράτησης. Σχεδόν σε όλη την εργασία, αναφέρομαι στα άτομα που βασανίστηκαν κυρίως ονομάζοντάς τους πρώην πολιτικούς κρατούμενους. Ωστόσο κατά διάρκεια εκπόνησης της εργασίας μου και διαβάζοντας αρκετές πηγές μέχρι να βρω αυτές που χρειαζόμουν, συνειδητοποίησα ότι όταν ήθελα να αναφερθώ στα άτομα αυτά έπρεπε να χρησιμοποιώ τον όρο επιζώντες. Γενικά η χρήση βασανιστηρίων δεν είναι κάτι που μπορεί κανείς εύκολα να κατανοήσει. Δεν μπορεί να διανοηθεί ότι όλα αυτά που διαβάζει είναι αλήθεια. Όταν πόσο μάλλον καταλήγει στο συμπέρασμα πως το πιο πιθανό είναι, πως η χρήση βασανιστηρίων δεν είναι απλά για την άντληση πληροφοριών, αλλά στοχεύουν στην ανακατασκευή της ταυτότητας του ανθρώπου, στην πολιτική του επανεκπαίδευση και στη σιωπή.

Μετά την ανατροπή της κυβέρνησης της Χιλής Αλιέντε το 1973, ο Χόρχε Μοντελέγκρε επέζησε αρκετών μηνών βασανιστηρίων και φυλάκισης στο Εθνικό Στάδιο της Χιλής. Επέστρεψε στον χώρο για πρώτη φορά το 2001 για να λάβει μέρος σε ένα ντοκιμαντέρ. Στη συνέχεια, έγραψε: «Θα επιστρέψουμε στο γήπεδο μέσω της μνήμης. Και δεν είναι εύκολο να αφαιρεθεί [αυτή η μνήμη]. Παραμένει εδώ μέσα. Το

Στάδιο είναι μια λέξη που θα έχει πάντα έναν απόηχο στις στοές της μνήμης. ... Τίποτα συγκρίσιμο με εκείνη την κατάσταση του Σταδίου που έχω περάσει τόσο συχνά στη μνήμη, όπου κανείς δεν γερνά, όπου ο πόνος δεν κυριαρχεί και δεν μπορεί να συγχωρεθεί. Στη μνήμη συνάντησα τον εαυτό μου, σκυμμένο κάτω από μια κουβέρτα με τον έφηβο που ήμουν. Η ορφάνια μπερδεύτηκε με την ορφάνια των ηττημένων, μοιράζοντας την ευπάθεια αυτών που περίσσεψαν. Δεν είχα συνειδητοποιήσει ότι ήμουν επιζών, μέχρι τώρα, όταν μου λείπουν αυτοί που πέθαναν, οι παλιοί που έχασαν τη μνήμη τους, αυτοί που έμειναν για πάντα στην εξορία»⁴¹.

(Montealegre, 2010: 176)

Οι βασανιστές κακοποιούν βάνουσα τα θύματά τους χρησιμοποιώντας σωματικές και ψυχολογικές τακτικές. Ορισμένες τακτικές είναι πιο εξελιγμένες από άλλες, αλλά όλες αφήνουν μακροπρόθεσμα συναισθηματικά και σωματικά σημάδια. Οι επιζώντες βασανιστηρίων σε όλο τον κόσμο παρουσιάζουν παρόμοια συμπτώματα, όπως χρόνιο πόνο στους μυς και στις αρθρώσεις, έντονη κατάθλιψη και άγχος, έντονους και ασταμάτητους επιάλτες, ενοχές και μίσος για τον εαυτό τους, μειωμένη μνήμη, αδυναμία συγκέντρωσης, αδυναμία δημιουργίας και διατήρησης ουσιαστικών σχέσεων, και συχνές σκέψεις αυτοκτονίας. Οι περισσότεροι αν φτάσουν σε κάποιον ειδικό για θεραπεία, λαμβάνουν διάγνωση είτε για διαταραχή μετατραυματικού στρες είτε για μείζονα καταθλιπτική διαταραχή. Αυτοί είναι κλινικοί όροι, ωστόσο, και σε καμία περίπτωση δεν μπορούν να μεταφέρουν τη δυστυχία που υφίστανται καθημερινά οι επιζώντες των βασανιστηρίων.

Αυτό που είναι σαφές είναι ότι η κατάσταση της ψυχικής υγείας των θυμάτων που υποβάλλονται σε μουσικά βασανιστήρια έχει αλλοιωθεί τρομερά σε σημείο που σίγουρα υπερβαίνει την «ψυχική δυσφορία». Εξαιρετικά δυνατή και επαναλαμβανόμενη μουσική και ήχοι εκτοξεύονται στα κελιά του κρατούμενου, καθιστώντας τον ευάλωτο σε ψυχολογικά συμπτώματα και περιορίζοντάς τον από οποιαδήποτε ανεξάρτητη σκέψη. Η συνέπεια της εξάλειψης της αυτονομίας της σκέψης του θύματος, είναι ένας δείκτης ψυχικού πόνου που είναι πολύ πιο ενοχλητικός από οποιαδήποτε μορφή σωματικού πόνου.

Τα μουσικά βασανιστήρια είναι μία φρικτή μέθοδος ψυχολογικού αλλά και σωματικού βασανισμού επιφέροντας πολλά προβλήματα στα θύματά τους. Είναι ένα θέμα που πρέπει να ερευνηθεί περαιτέρω από τους τομείς της εθνομουσικολογίας αλλά και της ανθρωπολογίας, συνεργατικά, αλλά και με άλλους τομείς, όπως ο τομέας των νευροεπιστημών. Είναι πολύ σημαντικό να γνωρίζουμε τη λειτουργία του εγκεφάλου και πώς η μουσική επιδρά σε αυτόν, πώς ο ήχος επιδρά σε αυτόν και ιδιαίτερα σε καταστάσεις κράτησης, φυλάκισης και ανάκρισης. Είναι σημαντικό να ερευνηθούν συγκεκριμένες πτυχές του μουσικού βασανισμού και ξεχωριστά, αλλά και μαζί. Είναι ωστόσο εξίσου σημαντικό και από νομικής απόψεως, το ζήτημα του μουσικού βασανισμού να πάρει τις διαστάσεις που πρέπει. Η αδιαφάνεια, καθιστά δύσκολη τη δίωξη των βασανιστών στα δικαστήρια, όπως επίσης και τη πλήρη κατανόηση των βασανιστηρίων από το ευρύ κοινό ή ακόμα και από τους δικηγόρους των ανθρωπίνων δικαιωμάτων. Κατά συνέπεια, αυτές οι πρακτικές βασανισμού και ανάκρισης έχουν παραμείνει ως επί το πλείστον χωρίς έγγραφα και δεν έχουν ερευνηθεί, όπως και η μακροχρόνια σχέση της μουσικής με την εξουσία, την τιμωρία και τη βία. Αυτό λοιπόν πρέπει να λάβει τέλος. Πρέπει να κινηθούν οι κατάλληλες νομικές διαδικασίες, να βρεθούν οι υπεύθυνοι τέτοιων αποτρόπαιων πράξεων, να αποδοθούν ευθύνες και να υπάρξουν οι

⁴¹ Το παρόν απόσπασμα αποτελεί δική μου μετάφραση από τα Αγγλικά στα Ελληνικά.

αντίστοιχες κυρώσεις. Πρέπει να γίνει σωστή ανάλυση και έρευνα περί βασανιστηρίων και να καταργηθεί ο όρος «torture-lite». Θα ήθελα να τονίσω, πως η Lin (2012) στο κείμενό της συζητά για τη διερεύνηση του όρου, μέσα από τη διερεύνηση των μουσικών βασανιστηρίων ως βασική ψυχολογική μέθοδος βασανισμού και την απόδειξη αυτού, μέσα από τις ψυχολογικές επιπτώσεις στα θύματα του μουσικού βασανισμού. Συνεχίζοντας αυτή την πρόταση της Lin και με βάση τα αποτελέσματα της έρευνας των Babatore και Olalekan (2009) γύρω από την επίδραση του ήχου στο σώμα αλλά και στο μυαλό, μέσα από αναλυτική αναφορά περί επίδρασης του ήχου σε συγκεκριμένες συχνότητες (Hz) αλλά και σε συγκεκριμένα επίπεδα έντασης (Db), υποστηρίζω ότι ο όρος πρέπει να καταργηθεί. Τα νευροφυσιολογικά αποτελέσματα που μπορούν να προκληθούν από την έκθεση του ατόμου σε μουσικά βασανιστήρια, είναι αντίστοιχα των σωματικών βασανιστηρίων. Σε καμία περίπτωση δεν εντάσσονται στην κατηγορία «torture-lite». Οι επιζώντες βασανιστηρίων πρέπει να δικαιωθούν και να δημιουργηθεί το κατάλληλο περιβάλλον ώστε όσοι δεν είχαν καταφέρει ακόμη να βρουν τη φωνή τους, να τη βρουν και όσοι την έχουν βρει να καταφέρουν να μιλήσουν ανοιχτά χωρίς να φοβούνται ακόμη.

Κατά τη διάρκεια εκπόνησης της παρούσας εργασίας και μελετώντας τη βιβλιογραφία, συνέχεια μου δημιουργούνταν νέα ερωτήματα. Έλεγα μέσα μου: «ας προσθέσω ένα ξεχωριστό κομμάτι για το καταναγκαστικό τραγούδι, να προσπαθήσω να το αναλύσω επιστημονικά όσο γίνεται. Προχωρώντας δεν ήμουν ευχαριστημένη, γιατί δεν έβρισκα απαντήσεις» ωστόσο αυτό το ελάχιστο κομμάτι που έχω ξεχωρίσει το θεωρώ προσωπική μου επιτυχία. Σίγουρα θα ήθελα να έχω βρει περισσότερες πληροφορίες, αλλά δυστυχώς, ειδικά για το καταναγκαστικό τραγούδι δεν γίνεται ιδιαίτερη αναφορά από τους ερευνητές. Ακόμη οι κλάδοι ερευνούν το γενικότερο πλαίσιο των μουσικών βασανιστηρίων. Επίσης τα περισσότερα κείμενα ήταν λίγο απρόσωπα δεν εμπειρεύουν μαρτυρίες. Καθώς τα διάβαζα αναρωτιόμουν, «μα πώς γίνεται κάποιος να μιλάει για κάτι τέτοιο χωρίς να αναφέρεται στα ίδια τα άτομα που έχουν βασανιστεί. Πώς θα κατανοήσεις το θέμα αν δεν προσπαθήσεις να το βιώσεις μέσα από τις ιστορίες τους;» Τόσο η ανθρωπολογία όσο και η εθνομουσικολογία θα μπορούσαν να φωτίσουν την πλευρά των ίδιων των ανθρώπων που υπέστησαν αυτή τη φρίκη, καθώς μεθοδολογική τους προτεραιότητα είναι «η φωνή του άλλου».

Κάνοντας ένα μικρό απολογισμό, οφείλω να πω πως θα ήθελα να έχω βρει παραπάνω υλικό για αρκετά θέματα της πτυχιακής μου. Θα ήθελα να υπάρχουν περισσότερες λεπτομέρειες για το μουσικό βασανισμό και τον τρόπο χρήσης της μουσικής ως μέσο βασανιστηρίου, όπως επίσης θα ήθελα να έχω ανακαλύψει μαρτυρίες επιζώντων που να αφορούν τις επιπτώσεις του μουσικού βασανισμού αλλά όπως έχει αναφερθεί και παραπάνω οι βασανιστές μάλλον πέτυχαν το στόχο τους, καθώς φαίνεται να κυριαρχεί η σιωπή επί αυτού του ζητήματος. Επιπλέον θα ήθελα να κατανοήσω σε βάθος την έννοια του καταναγκαστικού τραγουδιού. Τι είναι το καταναγκαστικό τραγούδι και πώς ακριβώς χρησιμοποιούνταν ως μέσο βασανισμού; Όπως επίσης θα ήθελα να μάθω τον ρόλο των τραγουδιών που χρησιμοποιούνταν για να καλύψουν τις φωνές των κρατουμένων εν ώρα βασανισμού. Ποια τραγούδια χρησιμοποιήθηκαν και στιχουργικά, υπήρχε κάποιος συγκεκριμένος λόγος για τις χρήσεις αυτών των τραγουδιών; Νομίζω πως αυτά που ήθελα να μάθω περαιτέρω, είναι τροφή για σκέψη για ενδεχομένως, μία επόμενη έρευνα.

Η κοινή αντίληψη στη Χιλιανή κοινωνία αλλά και όχι μόνο, ότι τα μουσικά βασανιστήρια είναι απλώς μια μέθοδος βασανιστηρίων, είναι γεμάτη με κοινωνική άγνοια που δυστυχώς, διαωνίστηκε από τα μέσα ενημέρωσης και τις κυβερνήσεις. Η ασημαντοποίηση των

βασανιστηρίων μουσικής από εφημερίδες, τηλεοπτικές εκπομπές, ελάχιστα μετριάζει την ήδη υποτιμημένη σοβαρότητα αυτής της μεθόδου ανάκρισης. Τα βασανιστήρια διαιωνίζουν τη συνεχή χρήση αυτής της μεθόδου βασανιστηρίων, αλλά ενθαρρύνουν επίσης τη συνεχή χρήση της από δημοκρατικά, φιλελεύθερα κράτη. Τα μουσικά βασανιστήρια, δεν είναι σε καμία περίπτωση ελαφριά τιμωρία σε σύγκριση με άλλες μορφές βασανιστηρίων. Ουσιαστικά, χωρίς τη σύγχυση του τι είναι και τι δεν είναι, η μουσική αποτελεί μέσο βασανισμού και τα μουσικά βασανιστήρια είναι βασανιστήρια. Σίγουρα, για να καταργηθεί αυτή η αποτρόπαια πρακτική πρέπει να βοηθήσει η νομοθεσία. Για να συμβεί κάτι τέτοιο, είναι απαραίτητες οι επιστημονικές αποδείξεις για την επίδραση της μουσικής, η οποία χρησιμοποιείται με αυτόν τον τρόπο.

Η δυνατότητα της μουσικής να εξευτελίζει και να χλευάζει τους κρατούμενους είναι ένας από τους πρωταρχικούς λόγους για την προσφυγή στη μουσική και έτσι τονίζει ότι τόσο η επιλογή της μουσικής που χρησιμοποιείται πραγματικά, όσο και ο αντίκτυπός της, δεν μπορεί να περιοριστεί σε συζητήσεις περί αφηρημένων ιδιοτήτων της μουσικής. Για τον ίδιο λόγο ο συνδυασμός της μουσικής με άλλες τεχνικές αυτού που συχνά ονομάζεται ηχητικός πόλεμος δεν αρκεί εάν θέλουμε να κατανοήσουμε περισσότερα για τη δυναμική που εμπλέκεται σε αυτήν ή οποιαδήποτε άλλη μορφή μουσικής επικοινωνίας. Απαιτείται περισσότερη έρευνα για όλα αυτά τα θέματα, ωστόσο, ιδίως όσον αφορά τη ιστορία αυτού του φαινομένου, και με σκοπό να διαπιστωθούν όχι μόνο τα αποτελέσματα των μουσικών βασανιστηρίων στο θύμα, αλλά και στον ίδιο το βασανιστή.

Βιβλιογραφία

Ξενόγλωσση

- Altmann, J. (1999). *Acoustic Weapons – A prospective Assessment Universität Dortmund* Institut für Experimentalphysik III
- Amorós M. (2005). Testimonios sobre la tortura en Chile "la llama aún está encendida. *Revista de pensamiento contemporáneo*. N°.17 ISSN 1575-2259, pp. 69-75
- Attali, J. (1985). *Noise: the Political Economy of Music*, trans. Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota
- Babatope, A & Olalekan M. K. (2009), Acoustic Trauma, στο *In Partial Fulfillment of the Course Environmental Control: Acoustic and noise control*. Department of Architecture, from <http://www.sdecng.net/Files/Lectures/FUTA-ARC507/Assignments/2009%20Assignments/Group%207/PROJECT%20GUNSOTE.doc>
- Bauman, Z (2001). The Great War of Recognition. *Theory, Culture and Society*, 18(2), pp 137-150.
- Bianchi, S. (1989). La política cultural oficialista y el movimiento artístico. *Araucaria de Chile* 17, pp. 139 - 178
- Chornik K. (2018), Memories of Music in Political Detention in Chile under Pinochet, *Journal of Latin American Cultural Studies*. 1, pp. 157-173
- Chornik K. (2013). Music and Torture in Chilean Detention Centers: Conversations with an Ex-Agent of Pinochet's Secret Police, *The world of music*, 2(1), pp. 51-65
- Cobain, I. (2012). *Cruel Britannia: A Secret History of Torture*. London: Portobello Books
- Cochrane, T. (2008). Expression and extended cognition. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 66(4), pp. 329–40.
- Comision Nacional de Verdad y Reconciliacion (1993). *Report of the Chilean National Commission on Truth and Reconciliation*. United States: Institute of Peace
- Corsini, R.J. (2002). *The Dictionary of Psychology*. New York: Brunner-Routledge
- Cusick S.G.(2020). Music as a torture/Music as a weapon. *The Auditory Culture Reader* pp.379-391
- Cusick S. G. and Branden W. J. (2011). Across an Invisible line: A conversation about music and torture. *Grey Room*, 42(42), pp. 6-21
- Cusick, S.G. (2008). Musicology, torture, repair. *Radical Musicology*. 3, 1–9. Available at: <http://www.radical-musicology.org.uk/2008/Cusick.htm> (Πρόσβαση 7 Ιανουαρίου 2021).
- Davis, G. & Jones R. (1989). *Sound Reinforcement Handbook*. HP, USA
- Egana, R. (2005). *Narraciones de la tortura. Su representación en tres textos dramáticos. Tesis para optar al título de Antropología Social*, Universidad de Chile

- Farías, R. L. (1977). El 11 de septiembre en la Moneda. *Literatura chilena en el exilio*, 1(2), pp. 25–28.
- Grant M. J. (2013), The Illogical Logic of Music Torture. *Torture*, 23(2), pp. 4-13
- Grant M. J. Papaeti A. (2013). Stephanie Leder "Die zersungene Seele: Musik als Instrument der Folter." Στο *Musik in der Medizin*, επιμελ. by Gunter Kreuz and Günther Bernatzky, Berlin: Springer, forthcoming.
- Grant M. J. (2014). Pathways to music torture”, *Transposition Musique et Sciences Sociales*, 4, doi: <https://doi.org/10.4000/transposition.494>
- Grüny, C. (2012). The language of feeling made into a weapon: Music as an instrument of torture. Στο J.A. Carlson and E. Weber (επιμ.), *Speaking about Torture* (pp. 205–17). New York: Fordham University Press
- Hayner P. (1998). The Contribution of Truth Commissions στο Duner B. (επιμ). *An End to Torture*, London: Zed Books
- Herceg J. S. (2020). Los silencios de la tortura en Chile, *Revista de Ciencia Política*. 40(1), doi:<https://doi.org/10.4067/S0718-090X2020000100115>
- Hofman, A. (2015). The Affective Turn in Ethnomusicology. *Musicology*, 18, pp 35-55
- Johnson, B. & Cloonan M.(2009). *Dark side of the tune: Popular music and violence*. Surrey: Ashgate
- Klein N. (2007). *The Shock Doctrine: The Rise of Disaster Capitalism*. New York: Picador,
- Krueger J. (2018). Music as affective scaffolding, στο Clarke D., Herbert R., Clarke E. (επιμ.) *Music and Consciousness II : Worlds, Practices, Modalities*. Oxford Scholarship Online, doi:10.1093/oso/9780198804352.001.0001
- Lazzara, M.J. (2006). *Chile in Transition: The Poetics and Politics of Memory*, Gainesville: University Press of Florida
- Levine, P.A. (2005). *Healing Trauma: A Pioneering Program to Restore the Wisdom of Your Body*. Boulder: Sounds True.
- Levine, P.A. (1997). *Waking the Tiger-Healing Trauma*. Berkeley : North Atlantic Books
- Lin, N. (2012). *De-trivialising Music Torture as Torture-lite* (Masters Research thesis), Melbourne Conservatorium of Music, Faculty of VCA & MCM, The University of Melbourne.
- Lyons, L. (2005). *Historia de la tortura: de los albores de la humanidad a nuestros días*. Ciudad de México: Diana.
- Manford L. E. (1971). *Bio-music, Biological feedback experimental music systems Binding*. ORCUS
- Mattern, M. (1998). *Acting in Concert: Music, Community, and Political Action*. New Brunswick: Rutgers UP

- McCoy A. (2006), *A Question of Torture. CIA Interrogation. From the Cold War to the War on Terror*. New York: Henry Holt and
- McSherry, J. P. (2015). *Chilean New Song: The Political Power of Music, 1960s to 1973*. Philadelphia: Temple University Press.
- Montealegre, J. (2010) *Acciones colectivas, memorias y procesos de resiliencia en la experiencia de prision eras y prisioneros politicos de Chile y Uruguay*. (Doctora dissertation), Universidad de Santiago de Chile.
- Morris N. (1986). Canto Porque es Necesario Cantar: The New Song Movement in Chile, 1973-1983. *Latin American Research Review*, 21(2) pp. 117-136
- Nettl, B. (2017). Have You Changed Your Mind? Reflections on Sixty Years in Ethnomusicology, *Acta Musicologica*, 89, pp. 45-65
- Nettl B. (2005). *The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts*, University of Illinois Press
- Neustadt R. (2004). Music as Memory and Torture: Sounds of Repression and Protest in Chile and Argentina, *Cha Squi*, 33(1), pp. 128-137
- Ochoa, G. (2017). Identidades y memorias en Londres 38, Paine y Chacabuco (Chile). *Rev. Colomb. Soc.* 40(1), pp. 27-43, doi: 10.15446/rcs.v40n1Supl.65905
- Papaeti A, (2020). On Music, Torture and Detention: Reflections on Issues of Research and Discipline, *Transposition*, Hors-Series 2, pp.1-18, <https://doi.org/10.4000/transposition.5289>
- Papaeti A. (2013), Music, Torture, Testimony: Reopening the Case of the Greek Junta (1967–1974), *The World of Music*, 2(1), pp. 67-8
- Peichl, J. (2007). *Die innerin Trauma-Landschaften. Borderline, Ego-State, Täter-Introjekt*. Stuttgart: Schattauer.
- Perotin-Dumon A. (2005). *El Pasado vivo de Chile en el amo del Informe sobre la Tortura Debats*, Doi: <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.954>
- Ravest S. G. (2009). *Pretérito imperfecto: Memorias de un reportero en tiempos chilenos de la Guerra Fría*. Santiago, Chile: LOM Ediciones
- Rejali, D (2003). Modern Torture as a Civic Marker: Solving a Global Anxiety with a New Political Technology. *Journal of Human Rights*, 2(2), pp 153-171
- Rice T. (2014). Ethnomusicology in times of trouble. *Yearbook for Traditional Music*. 46, pp. 191-209
- Rivera-Fuentes, C & Birke, L (2001). Talking With/In Pain: Reflections on Bodies under Torture. *Women's Studies International Forum*, 24 (6), pp 653-668.
- Ronson, J. (2004). *The Men Who Stare at Goats*. London: Simon and Schuster
- Ross, FC (2001). Speech and Silence: Women's Testimony in the First Five Weeks of Public Hearings of the South African Truth and Reconciliation Commission' in Das, V, Kleinman,

A, Lock, M, Ramphele, M & Reynolds, P (επιμ.) *Remaking a World: Violence, Social Suffering and Recovery*, Berkeley: University of California Press

Ruskin J. D. & Rice T. (2012). The Individual in Musical Ethnography. *Ethnomusicology* 56 (2), pp. 299-327

Savage, P. E. and Brown S. (2014). Mapping Music: Cluster Analysis of Song-Type Frequencies within and between Cultures. *Ethnomusicology*, 58 (1) pp. 133–55

Scaer, R.C. (2005). *The Trauma Spectrum: Hidden Wounds and Human Resiliency*. London: W.W. Norton.

Scarry E. (1985). *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*, Oxford University Press, New York

Spener David. (2016). A Song, Socialism, and the 1973 Military Coup in Chile. in *We Shall Not Be Moved/No nos moverán: Biography of a Song of Struggle*, pp. 1-26, Philadelphia: Temple University Press

Stanley E. (2004). Torture, Silence and Recognition. *Current Issues in Criminal Justice*, 16:1, 5-25

Swart I., (2009). *The influence of trauma on musicians Pretoria*. University of Pretoria

Tapscott, Stephen, ed. (1996). *Twentieth-Century Latin American Poetry: A Bilingual Anthology*. University of Texas Press. p. 337

Trumper, R. (1999). "Healing" the Social Body: Silence, Terror, and (Re) Conciliation in Neoliberal Chile. *Alternatives*, 24, pp 1-37.

Tumas J. (1992) The "Nueva Cancion" Movement and Its Mass-Mediated Performance Context. *Latin American Music Review / Revista de Musica Latinoamericana*, 13(2) pp. 139-157

Vidal, H. (2000). *Chile: poética de la tortura política*. Santiago de Chile: Mosquito Editores.

West, HG (2003). Voices Twice Silenced: Betrayal and Mourning at Colonialism's End in Mozambique. *Anthropological Theory*, 3(3), pp 343-365

Wolfendale J. (2009). The Myth of Torture Lite. *Ethics and International Affairs*, 23(1) pp. 47-61.

Yost, W. A. (1994). *Fundamentals Of Hearing*. USA; Academic Press,

Zemp, H. (1971). *Musique Dan: La musique dans la pensée et la vie sociale d'une société africaine*. Paris: Mouton,

Ελληνόγλωσση

Nettl B. (2016). *Εθνομουσικολογία. Τριάντα ένα ζητήματα και έννοιες*. (επιμ.) Κάβουρας Π. Εκδόσεις Νήσος

Ράις, Τ. (2014). *Εθνομουσικολογία: Μια πολύ σύντομη εισαγωγή*. Πανεπιστημιακός Τύπος της Οξφόρδης

Χρηστίδης, Δ.Α. (2001). *Εφαρμογές Βιοανατροφοδότησης*. Αθήνα: Έλλην.

Πηγές από το διαδίκτυο

Bayoumi, M. (2005). *Disco Inferno*. Retrieved from [Disco Inferno | The Nation](#)

Calveiro, P. (2008). *La verdad de la tortura en las democracias*. *Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales*, 14(2), 75-94. Retrieved from http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S131564112008000200005&lng=es&nrm=iso&tlng=es

Chornik, K. & McSherry J. P. (2017). *El poder de los Cantos Cautivos: la musica como contribucion a la recuperacion de la memoria historica de la prision politica en Chile y America Latina*. in LSE Latin American and Caribbean Blog, 20 de marzo. Retrieved from <http://blogs.lse.ac.uk/latamcaribbean/2017/03/20/el-poder-de-los-cantos-cautivos-la-musica-como-contribucion-a-la-recuperacion-de-la-memoria-historica-de-la-prision-politica-en-chile-y-america-latina>

Comisión Presidencial Asesora para la Calificación de Detenidos Desaparecidos. *Ejecutados Politi cos y Victimas de Prisiön Politica y Tortura 2011/I Informe* (aka Informe Valech). Retrieved from http://www.archivochile.com/Derechos_humanos/com_valech/ddhhvalech0021.pdf,

Gonzalez, M. (2009). *Los asesinos de Victor Jara: el ultimo secreto*. Retrieved from [Los asesinos de Víctor Jara: el último secreto – CIPER Chile](#)

Menary R. (2010). *Introduction to the special issue on 4E cognition*. Retrieved from https://www.ethnomusicology.org/page/Groups_SIGsMV

Reid K. (2001). *Pinochet and the Caravan of Death, An Interview with Stacie Jonas*, in Human Rights, Retrieved from <https://www.tni.org/es/node/13605>

Scott S. (2009), U.S. *Architects of Harsh Tactics in 9/11's wake*. Retrieved from <http://www.nytimes.com/2009/08/12/us/12psychs.html?pagewanted=all>

Spiegel, D. (2008). *Coming Apart: Trauma and the fragmentation of the self*. Retrieved from [Coming Apart: Trauma and the Fragmentation of the Self | Dana Foundation](#)

Valenzuela, R. A. (2009). La verdadera historia de las cintas con las últimas palabras de Salvador Allende. *Paskin*, Retrieved from <http://elpaskin3.lacoctelera.net>.

Λίστα Εικόνων

Εικόνα 1: Η τελευταία φωτογραφία του Σαλβαδόρ Αλιέντε λίγο πριν το θάνατό του. Επιθεώρηση του προεδρικού μεγάρου. <https://www.jacobinmag.com/2018/09/salvador-allende-pinochet-coup-final-speech>..... 18

Εικόνα 2: Ο Víctor Jara και η ομάδα Inti-Illimani. <https://www.laizquierdadiario.cl/La-nueva-cancion-chilena-y-el-rescate-de-las-raices-originarias> 23

Εικόνα 3: Victor Jara <https://parallhlografos.wordpress.com/2012/09/16/τα-θρυμματισμένα-γέρια-του-victor-jara/>..... 28

Εικόνα 4: Σπίτι Corvi. Villa Grimaldi. Πρόσβαση 22/4/2021 [CELL FOR PRISONERS AT VILLA GRIMALDI | Download Scientific Diagram \(researchgate.net\)](#) 43

Εικόνα 5: Πύργος βασανιστηρίων Villa Grimaldi. Πρόσβαση 22/4/2021 https://www.researchgate.net/figure/THE-TOWER-AT-VILLA-GRIMALDI_fig3_28134979943

Εικόνα 6: Στρατόπεδο συγκέντρωσης Chacabuco. Πρόσβαση 16/4/2021 [JURAMENTO A LA BANDERA - ESCUELA DE MONTAÑA | "Yo Soldado Co... | Flickr](#) 45

Εικόνα 7: La Venda Sexy. Πρόσβαση 25/4/2021 [Corte Suprema confirma condena a ex agentes de la DINA por secuestros en centro de detención Venda Sexy - El Mostrador](#) 47

Εικόνα 8: José Domingo Canas 1305. Πρόσβαση 30/4/2021 [Recinto DINA "José Domingo Cañas" \(memoriaviva.com\)](#) 49