

Voz acusmática y memoria: Uso sonoro e intertextual de la voz en El arco de luz (Macarena Aguiló) y El edificio de los chilenos

Acousmatic Voice and Memory: Sound and Intertextual Use of Voice in El arco de luz (Macarena Aguiló) and El edificio de los chilenos

por

Jorge Aliaga Hinojosa

Compositor e investigador independiente, Chile

jaliagah@gmail.com

El objetivo general de este texto es el estudio de la voz a partir de su intertextualidad en la obra electroacústica *El arco de luz* (Macarena Aguiló) y el largometraje documental *El edificio de los chilenos*. Para ello, se abordarán objetivos específicos como analizar del uso electroacústico de la voz, desde sus parámetros acústicos y sus temporalidades, analizar las fuentes sonoras presentes en el documental desde una perspectiva acusmática y, finalmente, relacionar ambos universos sonoros desde un análisis de la narración, en términos de construcción de memoria, indagando sobre las posibles conexiones entre ambos objetos sonoros. En este contexto de trabajo se plantea y problematiza un régimen distinto de visibilidad entre ambas obras, ya que en el documental el sonido de la voz interactúa con la visualidad y sus modos de representación, versus la visualidad relegada del sonido en la escucha de la obra electroacústica. Desde aquí es posible proyectar, de todos modos, un punto de intersección entre ambos objetos: la corporalidad ausente, acusmática, del sonido de la voz.

Palabras clave: memoria, posmemoria, cine documental, acusmática, derechos humanos, autobiografía, música y cine, Latinoamérica.

The main purpose of this text is the study of the human voice based on its intertextuality in the electroacoustic piece El arco de luz (Macarena Aguiló) and the feature-length documentary El edificio de los chilenos. To do this, specific objectives will be addressed, such as analyzing the electroacoustic use of the voice, from its acoustic parameters and temporalities, analyzing the sound sources present in the documentary from an acousmatic perspective and, finally, relating both sound universes from an analysis of the narrative, in terms of memory construction, investigating the possible connections between both sound objects. In this working context a different regime of visibility between both works is proposed and problematized since, in the documentary, the sound of the voice interacts with visuality and its modes of representation versus the relegated visuality of sound in listening to the electroacoustic work. From here it is possible to project, in any case, a point of intersection between both objects: the absent, acousmatic corporality of the sound of the voice.

Keywords: memory, postmemory, documentary cinema, acousmatic, human rights, autobiography, music and film, Latin America.

Antecedentes

Este estudio nace desde una investigación previa (Aliaga 2019) centrada en los temas de memoria y posmemoria, trabajo en donde se observa de qué manera una composición musical aplicada participa en el contexto de una obra cinematográfica de género documental autobiográfico, contribuyendo, mediante una experiencia estética, a la directora-protagonista y a la audiencia, en la elaboración de un trauma original. En esta indagación previa, la voz musical es puesta en valor desde sus articulaciones emocionales, intertextuales y tópicas, buscando evidenciar, por medio del análisis musical, procedimientos y herramientas aplicadas en la elaboración de un trauma. Se usó como estudio de caso la obra cinematográfica documental *El edificio de los chilenos* (2010) de la chilena Macarena Aguiló¹.

Con este antecedente, se realiza un nuevo abordaje, esta vez vinculando la pieza electroacústica del género acusmático *El arco de la luz* (Macarena Aguiló) del compositor chileno José Miguel Candela² con el mencionado documental *El edificio de los chilenos*, ambas elegidas en este estudio debido a que comparten como eje temático un trauma de posmemoria vivido por una misma protagonista.

Pieza acusmática *El arco de luz* (Macarena Aguiló): análisis formal

El día 2 de julio de 2016 se publicó el CD titulado *4 piezas acusmáticas por los Derechos Humanos*, editado en Chile por el Netlabel Pueblo Nuevo. El disco, que posee cuatro pistas de autoría de José Miguel Candela, está basado en cinco testimonios de personas violentadas en sus derechos humanos durante la dictadura de Augusto Pinochet (1973-1990). Está concebido de forma acusmática y mediante técnicas compositivas electroacústicas. Nace como una reflexión de autor y, a la vez, como un vehículo de memoria testimonial. Por medio del análisis de una de estas piezas, evidenciaré de qué forma se construye una elaboración del trauma en las voces de los protagonistas y se proyecta hacia una memoria colectiva. Desde esta memoria es posible profundizar y acercarse a una justicia transicional, que el autor de la obra musical sentencia de manera inexorable, “para que nunca más” (Candela 2016).

La pieza elegida para este texto es la primera, *El arco de luz* (Macarena Aguiló), con testimonio de Macarena Aguiló, quien narra los hechos asociados a una reclusión forzada durante su infancia. Durante veintidós días, Macarena fue utilizada como carnada en la búsqueda de su padre, militante del MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionario), por parte de los servicios de inteligencia de la DINA (Dirección de Inteligencia Nacional).

José Miguel Candela, en relación con la forma de su obra, señala: “el orden en que se presentan las piezas persigue generar un contraste expresivo de los relatos, respondiendo estructuralmente a una interpretación libre de los movimientos de una sinfonía. Así, la primera y cuarta piezas son muy intensas y dialogan en un plano estructural inspirado en la forma sonata” (Candela 2016).

¹ Macarena Aguiló Marchi (n. 1971), comunicadora audiovisual, titulada en el Instituto Profesional ARCOS. Desde 1997 se desempeña como Directora de Arte y Ambientadora de películas y series de televisión tales como *Paraíso By Justicia para todos* de Nicolás Acuña, *Sangre eterna* de Jorge Olguín, entre otras. En 2004 inició el trabajo de su primer largometraje documental *El edificio de los chilenos*, colaborando a partir de esta experiencia en los documentales *Imagen final* de Andrés Habegger y *La otra cara de la Moneda* de Marcia Tambutti. (<http://cinechile.cl/persona/macarena-aguiló/>).

² José Miguel Candela Pavez (n. 1968), compositor, Licenciado en Música de la Universidad de Chile, es Magister y Doctor. en Artes con Mención en Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Ha realizado obras para cine, teatro y, muy especialmente, para danza contemporánea. Se ha destacado en el área de la música electroacústica, editando hasta la fecha tres cds-obras. Entre 2000 y 2006 fundó y dirigió, junto con otros compositores chilenos, la Comunidad Electroacústica de Chile (CECh) y el Festival Internacional de Música Electroacústica de Chile Ai-Maako (<http://nave.io/artista/jose-miguel-candela/>).

La propuesta de forma de sonata, entendida desde la definición de Webster (2001)³, podría ser representada con el siguiente esquema (ver Figura 1):

Figura 1. Esquema de forma sonata, elaboración propia

EXPOSICIÓN					DESARROLLO	RECAPITULACIÓN			
TEMA A	Puente	TEMA B	Coda		TEMA A	Puente	TEMA B	Coda	
Carácter Rítmico (I)	Modulación a la dominante	Carácter Melódico (V)			Parte libre con elementos temáticos recogidos de la exposición	Carácter Rítmico	Modul ar al tono principal	Carácter melódico	

Si aplicamos este esquema formal a esta obra acusmática, se puede proponer una representación gráfica de su forma y sus respectivas secciones, desde una construcción morfológica reducida de la acústica y de forma extensiva en relación con la voz. En la Figura 1 se observan referencias temporales directas a los momentos de la obra, según sus cambios de naturalezas y usos del material sonoro, los que son detallados a continuación (ver Figura 2).

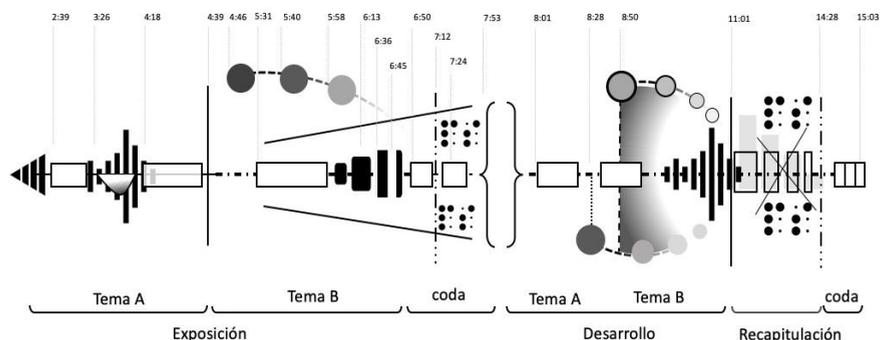


Figura 2 – Representación gráfica del análisis formal de *El arco de luz* (Macarena Aguilo) y sus componentes

En la parte superior del diagrama se han indicado, en minutos y segundos, los respectivos inicios de comportamientos sonoros evidenciados en el análisis. Al centro se despliega una línea de tiempo con alusiones tanto a las apariciones de la voz (rectángulos, cuadrados y círculos),

³ “Un movimiento típico de forma sonata consiste en tres secciones principales, incrustadas en una estructura tonal de dos partes. La primera parte de la estructura coincide con la primera sección y se denomina "exposición". La segunda parte de la estructura comprende las dos secciones restantes, el "desarrollo" y la "recapitulación". La exposición se divide en un "primer grupo" en la tónica y un "segundo grupo" en otra clave, la mayoría de las veces dominante. Tanto el primer grupo como el segundo pueden incluir numerosas ideas diferentes; el primer tema o el más prominente puede llamarse 'tema principal', 'primer tema', 'material primario', etc., mientras que el tema más prominente en el segundo grupo a menudo se llama el 'segundo tema' (o 'tema'), sea o no realmente la segunda idea musical importante. El desarrollo (el término engañoso "fantasía libre" ahora está obsoleto) generalmente desarrolla material de la exposición, ya que modula entre una o más tonalidades nuevas. La última parte del desarrollo prepara la recapitulación. La recapitulación comienza con un "retorno doble" simultáneo, al tema principal y a la tónica. Luego reafirma la mayor parte o todo el material significativo de la exposición, por lo que el segundo grupo se transpone a la tónica. El movimiento concluye con una cadencia en la tónica paralela al final de la exposición, o con una coda después de la recapitulación” (Webster 2001, traducción del autor).

como a los comportamientos sonoros asociados a ella. Abajo se presenta una propuesta de las distintas partes evidenciadas de la forma sonata, mencionada por su compositor como base formal de la pieza.

Análisis de la voz en *El arco de luz* (Macarena Aguiló)

La obra incorpora el uso de la voz como material sonoro, a partir de un relato testimonial grabado por Macarena Aguiló, su protagonista. Su tratamiento sonoro se desarrolla en distintas categorías, dependiendo del sentido del texto, la dimensión de temporalidad del relato, las inflexiones de la voz y alteraciones de tipo digital y dinámicas. Todas ellas con el propósito de construir un espacio de representación que dialogue con el discurso de lo sonoro, incluyendo el diseño sonoro-musical electroacústico. Comenzaré por exponer las técnicas usadas y las decisiones tomadas por Candela⁴ en relación con las formas de registro de la voz utilizadas en su obra:

1. Una grabación de la voz principal, realizada en una sola toma, a manera de testimonio y en forma de monólogo, “en un lugar que no fuese muy ruidoso, pero tampoco estuviera totalmente limpio de “foot-noise”, para dar así un color “documental” a la voz grabada”.
2. Una grabación de una conversación más extendida hacia lo simbólico y gráfico, que resonara desde el testimonio, la cual alude a las reflexiones subjetivas de las vivencias tenidas y narradas desde el testimonio.
3. Finalmente se realizó una “grabación de campo” desde una grabadora de bolsillo, y con una única condición, que registrara “ideas o sonidos que tuvieran para ellos alguna relación con el presente y/o el futuro”.

Desde esta definición de usos y técnicas, realizo un análisis que permite contrastar y evidenciar las diversas categorías en que la voz es utilizada en la obra de Candela, según sus características particulares y sus reincidencias en el tratamiento efectuado y que a continuación detallo:

a) *Voz narradora exterior*⁵: Es la voz en primera persona, libre de efectos, limpia y con una resonancia natural del espacio (*room tone*). En términos de plano sonoro, siempre frontal y central en las panorámicas de la mezcla. En la Fig. 2 [2:39, 4:18, 5:31, 6:50, 7:24, 8:01, 11:01, 15:03] se presenta mediante la línea del eje horizontal, en donde cada cuadrado o rectángulo de interior blanco grafica un bloque sólido de *voz narradora exterior*. Es una voz protagonista, portadora del discurso y se refiere a los hechos, a lo sucedido.

b) *Voz narradora alterada*: Corresponde a la voz anteriormente descrita, pero que ha visto su flujo sonoro alterado mediante intervenciones dinámicas y manipulaciones digitales de frecuencia, o de edición digital. Esto se puede evidenciar en Fig. 2 [3:26], momento en que la voz principal es alterada producto de una disminución dinámica que pone en riesgo la comprensión del texto por medio de un ocultamiento temporal de la voz. Esto va de la mano con la intervención sonora que pasa a un primer plano en ese momento de la pieza. Otro momento de *voz narradora alterada*, vía procesamiento digital, se produce en [6:36] y en [6:45], en ambos casos se altera la materia sonora, la que se de-construye al extremo de alterar la fuente significativa del fonema “y” en [6:36] y “San Vicente” en [6:45]. Este tipo de tratamiento se

⁴ Comunicación personal al autor (julio de 2019).

⁵ En el Anexo I se presenta la transcripción del texto completo de *El arco de luz* (Macarena Aguiló), ajustado a la “forma sonata” y con cada una de estas categorías de voces representada por un tipo de letra diferente.

aproxima a los fallos, interferencias o cambios inesperados de energía de una materia sonora, lo que nos acerca a la estética del *glitch*, como menciona Allen (2022: 19):

En el arte mediático, el *glitch* se reconoce como una estética que surge de estados entre estados, conectividades alternativas y uso indebido. Los fallos ilustran conexiones entre interferencias de circuitos y aumentos repentinos de niveles de energía, momentos en los que los códigos se equivocan y se repiten, distorsiones de imágenes a nivel de píxeles y granulaciones de audio, voces y rostros que se difuminan y música o patrones que se desmoronan.

Esta deconstrucción textual favorece a una tensión dramática, dada su fragmentación y ruptura, tanto literal como simbólica, de la semántica del texto. Para Cage (en Lane 2006) esto sería “como una libertad del control, una desmilitarización del significado, como una especie de liberación hacia la vida”. Esta voz, al igual que la principal, se mantiene en el espacio central del discurso sonoro, sin haber tratamientos de espacialidad que signifiquen una voluntad de transformación temporal en el relato.

c) *Voz narradora interior*: Desde lo puramente sonoro, es una voz que posee una equalización de frecuencias, la cual produce un efecto de “voz telefónica”. Esta sensación de “lejanía” se ve reforzada desde la espacialidad, mediante su ubicación a la derecha radical en el espacio sonoro de la mezcla estéreo. Esta *voz narradora interior* sucede en dos momentos de la obra, [4:46] y [8:28]. Es interesante constatar que existe una diferencia en el tratamiento de la espacialidad, dado por el uso extremo de sus panorámicas, primero a la derecha y luego a la izquierda en la segunda intervención. Es una voz que procede de un lugar sin tiempo, distinto del presente, más psicológico en el relato, reflexiva, que expresa experiencias emocionales desprendidas del relato de la narración externa. Es una voz alejada, contrastante, que habla de sí misma. Además, esta voz sucede en [5:58], pero aquí se produce un cambio de rol; pasa de ser una voz hablada a una voz cantada, lo que se vincula con la siguiente categoría.

d) *Voz documental*: Esta *voz documental* suena con menos dinámica que la *voz narradora interior*, razón por la que en el análisis del texto (ver Anexo 1) es de menor tamaño y su progresiva coloración gris, establece un paralelo con la disminución de su intensidad, la cual progresivamente avanza hacia el inaudible. Es una voz que hace referencia a un archivo sonoro familiar, en donde más allá del relato en su contenido, se produce una imagen sonora del pasado, un espacio documental en que el pasado fue alguna vez vivido, ausente de tiempo y espacio en el relato, una cotidianidad desprovista de contexto. Su primera aparición sucede en la mencionada transformación de la voz hablada en voz cantada [5:58], en donde la protagonista canta la canción *Rabo de nube*⁶, y constituye así un momento “documental” al interior de su voz narradora interior. Otra intervención de *voz documental* sucede en [8:50]. En este momento, de manera escalonada y paralela, se suman dos temporalidades en la obra: el tiempo psicológico de la *voz narradora interior* a la izquierda, y el tiempo de una *voz documental* a la derecha, ambos mundos graficados en círculos en la Fig. 2 [8:28 a 8:50]. La diferencia visual en el diagrama se hace notar por el uso de un borde negro en el caso de la *voz documental*, a diferencia de la *voz narradora interior* que no posee borde en sus círculos.

Según las evidencias constatadas, se confirman las decisiones iniciales del compositor, en relación con los usos y categorías de la voz que se presentan en su obra. Ya en su primera categoría del tipo “monólogo de una voz principal testimonial”, el que en mi propuesta llamo “voz narradora exterior”, con su variante alterada, es la voz que narra la historia y sus acontecimientos desde una condición controlada, realista y en algunos casos con

⁶ Canción de autoría del cubano Silvio Rodríguez y parte del disco del mismo nombre (1980).

deconstrucciones de sus palabras. Si bien esta voz habla del pasado, su conducta sonora es definida y realista en similitud a lo que sería una sonoridad presente. La segunda modalidad de grabación de Candela, más simbólica y subjetiva, alude a lo que se ha definido como la “voz narradora interior”, la que expresa los estados internos de la protagonista, sumado a momentos de subjetividad espaciotemporal que la dejan en un estadio casi onírico. En este último caso, si bien la voz esta tratada con distancia, es más bien una distancia psicológica que realista. Finalmente, Candela propone una grabación de campo, que se presenta en el análisis como una “voz documental”, la cual, más que a un relato de comprensión directa, se acerca a una voz que es parte de un registro sonoro, libre y de contexto atemporal. Realizada esta verificación en la obra de Candela, se podría postular una tensión entre las temporalidades de la voz y sus respectivos tratamientos sonoros en su propuesta inicial. Esto debido a que el pasado del relato es sometido a un tratamiento sonoro realista y de presente, en lo que a limpieza se refiere, mientras el presente de momentos subjetivos es tratado con distanciamiento de pasado, por medio del uso de filtros de ecualización (voz telefónica) y la reverberación aplicada (espacialidad).

Documental *El edificio de los chilenos*

En la Cuba de los años setenta, mientras un grupo de militantes del MIR luchaban clandestinamente en Chile por un ideal de proyecto social comunista, una pequeña parte de este movimiento trabajaba en un proyecto social denominado “Proyecto Hogares”. Su objetivo era velar por la crianza de los hijos de militantes en el frente y brindar así protección y educación centrada en un marco valórico que se proyectaría, no sin utopía, en un futuro Ministerio de la Familia. Esta labor de cuidado era realizada por veinte padres sociales, los que intentaron ser facilitadores y contenedores de un difícil proceso de separación familiar.

Macarena Aguiló, directora del documental⁷, después del trauma sufrido y descrito anteriormente, fue una de las niñas que vivió ese proceso, marcado por la distancia y la incertidumbre de no saber con certeza si podría reencontrarse con sus padres biológicos. Desde una sensación de abandono, el documental realiza múltiples preguntas que desde hoy se cuestionan acerca de lo vivido.

Las películas en sí son también un viaje desde el presente hacia el pasado; desde la madurez y la estabilidad de la edad adulta hacia la inseguridad, las angustias y los miedos de una infancia que no tuvieron derecho de vivir como tal, una infancia sobresaltada por los acontecimientos políticos de un país dispersado y fragmentado (Bello María J., 2011:7).

El documental aborda la historia desde distintos dispositivos audiovisuales: el recuerdo frágil de sus protagonistas, niños que hoy bordean los treinta y cinco años; un diálogo franco y abierto con y entre los padres biológicos y sociales, como espacio de perdón, reconciliación y lugar de memoria. Otro dispositivo proviene desde las entrevistas a otros niños, los que compartieron esta misma experiencia, pero desde miradas muy distantes entre sí. Esto manifiesta las distintas implicancias de lo que habría sido un proyecto que, metafóricamente, se derritió en el mar, fracasando en la concreción de la utopía que lo impulsaba.

Este trabajo es particularmente desgarrador no solo por la intimidad y fractura que logra [En referencia al documental *El edificio de los chilenos*], sino además porque en muchos sentidos esta es la historia de un fracaso, un fracaso que adquiere dimensiones sociales y afectivas que sobrepasan el alcance individual (Blanco 2012).

⁷ Susana Foxley fue codirectora del documental.

Desde este lugar de memoria colectiva se construye un relato donde, libre de toda sobreexposición individual, se establece una narración coral que permite comprender un fragmento de la historia de nuestra nación y sus protagonistas.

Análisis de la voz acusmática en *El edificio de los chilenos*

El tratamiento de la voz en este documental está regulado por los usos tradicionales del género. Asisten los lugares habituales, y no tan habituales, como la voz en cámara de la protagonista, la cual es mínima en la obra. Existe una voz fuera de campo (*off*), aunque no por eso no-diegética, presente en las conversaciones y desde un rol entrevistador. Se trata de una *voz narradora exterior* que corresponde a los hechos del relato. Al mismo tiempo, hay una *voz narradora interior*, que en este filme está generalmente asociada con la resonancia expresiva que ocasiona la lectura de cartas de su madre o la lectura de notas de infancia. Además, se observa una *voz documental*, distante, la que se vincula con hechos pasados y vividos y que, desde lo sonoro, nos lleva a una experiencia más cercana al archivo sonoro. A ella se agrega una *voz metafórica* que desarrolla presencia generacional en el discurso por medio de la sustitución de roles: la voz de la hija para las cartas de su madre, la voz de su propio hijo para el recuerdo de su propia infancia, son ejemplos de estas transiciones generacionales y metafóricas de la voz.

Desde estas categorías, me enfoco solo en aquellas que ocultan la fuente de la vista del espectador, aquellas que trabajan desde una sensación acusmática, es decir, en donde la fuente no está considerada en la experiencia visual: la voz sin cuerpo. Recordemos que el análisis de la obra de Candela entrega categorías del uso de la voz (externa, interna, documental) que dialogarán en un análisis comparativo con los casos de voz acusmática presentes en tres fragmentos de esta obra audiovisual. Estos casos son aquellos que comparten los mismos territorios de uso, centrados en una voz subjetiva, des-corporeizada de su inmediato origen:

Fragmento 1 [0:07:01 a 0:10:40]: La escena comienza con un sonido de vinilo e imágenes de un pasaporte de la protagonista, para inmediatamente ir a una secuencia de fotos en blanco y negro que describen un viaje en avión [0:07:33]. Aparece una *voz narradora exterior* que expresa la historia vivida⁸, la cual, inmediatamente después, pasa a la voz de un niño (*voz documental*). Se trata del hijo de la protagonista, que canta *Duerme negrito*⁹. En paralelo suenan rieles de trenes que grafican un viaje, junto con imágenes de París. En [0:08:18] se suma la voz de la protagonista en la canción, lo que instala una metáfora generacional entendida como un relato de la madre en su infancia, pero desde la voz de su hijo, a la edad que ella habría tenido en el relato (*voz metafórica*). En [0:08:39] se retoma la *voz narradora exterior*, la historia. En [0:09:01] sucede un hecho intertextual¹⁰, dado por la superposición de dos fuentes sonoras: por un lado, suena un discurso político al interior de una reunión de partido y, en paralelo, un audio de un niño jugando. Luego, y junto con estos dos audios documentales, se suma una guitarra solista como fuente sonoro-musical que, desde un estilo de huayno (ver Figura 3) [0:09:21], interpreta una

⁸ “Salí de Chile a los cuatro años a reencontrarme con mi madre [...], ella estaba en Francia”.

⁹ Canción tradicional recopilada por Atahualpa Yupanqui y grabada por varios artistas, entre ellos el chileno Víctor Jara. Aparece en el contexto del reencuentro en Francia de la protagonista con su madre a la edad de cuatro años y los miedos de un reconocimiento fallido. La canción abre el tema de la distancia entre madre e hija, presente en la canción, tan llena de promesas por cumplir, de parte de una madre alejada por trabajo de su hijo. La analogía que se da es campo-exilio, y “las cosas que traerá” (la hablante lírica de la canción le dice a su hijo “Te va a traer [...]”) serán todos esos momentos no vividos producto de la distancia. La canción establece una calma en forma de promesa, que es este respiro de reencuentro en París a los cuatro años. El exilio y los pendientes emocionales son el hipotexto de la escena, desde la metáfora de la historia.

¹⁰ “Por mi parte, defino la intertextualidad, de manera restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, e idéntica y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (Genette 1989: 10).

música original. Esta pieza genera vínculos de proximidad estilística con el huayno *Viene una carta*, presente en los créditos finales del documental¹¹. Hay una utilización de la galopa arpegiada, usual del estilo campesino del huayno y en forma atresillada. La construcción de imagen utiliza una fotografía de la protagonista en aquel tiempo, creando una vinculación directa con la voz de niño. Luego se observa una carta escrita por Macarena a sus padres (Fig. 3), lo que confiere al momento un sentimiento de vacío y de distancia, ya presente en la mirada de la niña en la fotografía.



Figura 3 - Transcripción del autor de los primeros compases del huayno instrumental presente en la escena.

La música, en este momento de la escena, termina la conjugación intertextual con una cita del tema musical principal del documental. Este aporta toda la base emocional que cohesionan los tres discursos sonoros: la relación madre-hija, la razón política de la distancia y la cita al huayno como territorio emocional y sensación de viaje. Finalmente, en [0:09:56], otra vez la *voz narradora exterior* nos declara los hechos, la historia, el pasado.

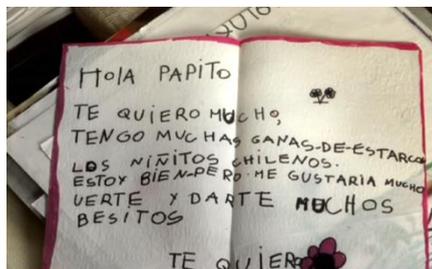


Figura 4 - Macarena y carta a sus padres (fotogramas de *El edificio de los chilenos*)

Fragmento 2 [0:28:41 a 0:29:50]: Lectura de cartas. Este es el recurso acusmático más usado a lo largo del documental, el cual opera como construcción metafórica desde la sustitución de la voz de la madre, autora de las cartas, por la *voz narradora interior* de la protagonista, su hija. Esta *voz metafórica* cumple, además, un rol de integración generacional, desde lo emocional, desde lo interno y desde la comprensión de los hechos narrados. Es también una voz que genera intimidad, debido a que las cartas siempre están cargadas de una condición de premura emocional que instala un tono de relación inmediata en el espacio de la representación.

Fragmento 3 [1:30:38 a 1:31:20]: Se escucha la última frase de la película, “El vacío es un camino, que solo se llena al recorrerlo”, dicho desde la *voz narradora interior*. Se trata de una reflexión de la protagonista que va más allá del relato, lo que se entiende como *inner voice*¹²,

¹¹ La banda sonora musical del documental fue creada por la compositora chilena Elizabeth Morris Keller (n. 1972).

¹² “Al igual que los fantasmas, el sonido y la narrativa no tienen presencia física y no pueden ser contenidos ni vistos, sin embargo, nos rodean en su presencia invisible, suspendidos en el aire, esperando ser escuchados una vez más. Juntos, persiguen las geografías efímeras e ilusorias que se construyen a través de la escucha. Las historias específicas del sitio y sus desarrollos audibles nos

instalando así una temporalidad subjetiva y distanciada de lo inmediato en lo visual y, junto con ello, el horizonte, el mar, la distancia y el anhelo de un reencuentro.

La voces narradoras, externas e internas, la voz documental y la voz metafórica, sitúan los distintos espacios de construcción del relato, en donde se perciben directas similitudes con las evidencias acúsmaticas en la obra electroacústica. Especial atención hay en la *voz metafórica*, como sustitución de infinitudes de lugares y que, en este contexto, actúa como sustitución generacional entre sus actores fundamentales, madre, hija, hijo, tres generaciones cruzadas por una experiencia de vida.

Relación entre tipos de voz acusmática y tipos de memoria

Desde los hallazgos realizados en la observación del uso de la voz acusmática en ambas obras analizadas, es posible resumirlos en una tabla conceptual comparativa, en donde vemos (ver Figura 5) a la izquierda, las categorías del uso de la voz en la obra de Candela y, a la derecha, las categorías evidenciadas en la obra de Aguiló¹³ (ver Figura 5):

<i>El arco de luz (Macarena Aguiló) (AL)</i>		<i>El edificio de los chilenos (ECL)</i>	
<i>Voz Narradora</i>	<i>Exterior</i> <i>Interior</i> <i>Alterada</i>	<i>Voz Narradora</i>	<i>Exterior</i> <i>Interior</i>
<i>Voz Documental</i>		<i>Voz Documental</i> <i>Voz Metafórica</i>	

Fig. 5 – Resumen comparativo de las categorías de la voz usadas en los estudios de caso. Elaboración propia.

El discurso en ambos relatos (obras) es testimonial y corresponde, en su condición de primera persona, a una construcción testimonial autobiográfica, la que se asocia a las categorías definidas en ambos casos como *voz narradora (interior/exterior)*. Winter y Sivan (1999) mencionan que las huellas de memoria, cuando se habla de memoria testimonial, son más perdurables, desde una idea de experiencia densa, marcada por la intensidad dramática con que los eventos fueron vividos.

La densidad (o el peso de una memoria) está formada en gran medida por la naturaleza dramática de la experiencia, su singularidad, que se reconsidera o reinterpreta después del hecho como un punto de inflexión. La densidad se ve reforzada por la naturaleza emocional de la experiencia (a menudo dramática) y su naturaleza autobiográfica (Winter y Sivan 1999: 12, traducción del autor).

Esta “densidad” de memoria define, según estos autores, una diferencia entre una memoria pasiva, la cual actúa como un *reconocimiento (recognition)* del pasado, sin mucho detalle de los

permiten caminar dentro de las muchas “realidades” posibles construidas a través de su lugar de escucha, su voz incorpórea y nuestra propia voz interior” (Anderson 2018, traducción del autor).

¹³ Las abreviaciones AL y ECL, serán usadas en este apartado para referirse de forma abreviada a los títulos de las obras estudios de caso, las cuales serán mencionadas en las notas a pie de página que ejemplifiquen los distintos textos del análisis.

eventos sucedidos¹⁴, versus una memoria activa de *recuerdo* (*recall*), asociada a recuerdos emocionales significativos¹⁵.

El testimonio correspondería a un tipo de activación de un reconocimiento, el que es conducido hacia una construcción de recuerdo por medio del *ensayo* (*rehearsal*), entendido este último como la representación presente de este recuerdo.

El ensayo [rehearsal] lo realiza el individuo, no la sociedad, por medio de la narración [*voz exterior*] o la meditación [*voz interior*], aunque los individuos refuerzan sus ensayos personales en eventos sociales o rituales. Tales rituales proporcionan señales que son esenciales para desencadenar el proceso de recuperación del recuerdo (Winter y Sivan 1999: 14, traducción del autor).

Así, la voz narradora construye su propia memoria, que es memoria de otros y de nuestra sociedad. Desde el reconocimiento de los hechos en la narración, desde una *voz narradora exterior*, hacia el recuerdo emocional, por medio de una *voz narradora interior*, ambos caminos son expuestos en un ensayo o representación [*rehearsal*] testimonial, que viaja entre niveles de densidad que van desde lo exterior a lo interior en el discurso.

Para los autores (Winter y Sivan), el acceso al recuerdo se ve mejorado cuando es vehiculado por varias personas. Esto constituye un eje central en los relatos de estas dos obras, particularmente en el documental, en donde la construcción coral de testimonios actúa como una articulación colectiva de memoria. Estos recuerdos están determinados por sus contextos, según Winter y Sivan, sean estos intrínsecos, como por ejemplo un estado de ánimo, o extrínsecos, por medio del olor, el sonido o los colores.

En ELC es la *voz narradora exterior-interior*, la que construye una representación [*rehearsal*], por medio de recuerdos que viajan entre los hechos vividos y las sensaciones emocionales asociadas a ellos, siempre desde un protagonismo narrativo del relato, en cuanto a la sucesión lineal de los acontecimientos. Como ya fue mencionado, esta articulación no solo es autobiográfica en el caso del documental, también es coral desde la construcción de una memoria colectiva intergeneracional.

Una sensación de mayor densidad en la recuperación de recuerdos por medio de las representaciones [*rehearsals*] es la que se reconoce como “trauma”. Esta corresponde a un lugar del recuerdo en donde la densidad de la experiencia traspasa un umbral, generando una reiteración en el tiempo de esta experiencia. El trauma, en este sentido, se identifica como memoria latente o retardada y está especialmente marcado por su recurrencia repentina, cualquiera que sea la voluntad del individuo para recordar (Winter y Sivan 1999: 15).

Para LaCapra (2005), esta densidad conlleva una fijación de recuerdos por medio de lo que él define como “acting out”, entendido como el bucle de persistencias en el presente de un trauma vivido¹⁶.

Los acontecimientos traumáticos conllevan grietas en la capacidad narrativa, huecos en la memoria [...], es la imposibilidad de dar sentido al acontecimiento pasado, la imposibilidad de incorporarlo narrativamente, coexistiendo con su presencia persistente y su manifestación en síntomas, lo que indica la presencia de lo traumático (Jelin 2012: 61).

La reconciliación con el pasado no sucede desde la reiteración. Se requiere una nueva mirada al trauma que vaya más allá de la fijación y considere la distancia crítica como una forma

¹⁴ AL [5:31] “A la vuelta nos atrasamos, porque perdimos parece el bus esa noche, y al llegar a Santiago a mi mamá ya la habían tomado presa”.

¹⁵ AL [4:46] “Quedar con una sensación rara también, de no saber a quién le estoy hablando...”

¹⁶ “El *acting out* tiene que ver con la repetición e, incluso, con la compulsión a la repetición: la inclinación a repetir compulsivamente algo. Es algo patente en la gente afectada por algún trauma” (LaCapra 2005: 156).

de integración y superación del trauma. Es necesario tomar un distanciamiento crítico del trauma, distinguiendo entre pasado, presente y futuro, agencia ética y política (LaCapra 2005: 155). La *elaboración*, según LaCapra, plantea la posibilidad de reconocer el trauma y delimitar sus implicaciones y, a la vez, saberse en el presente con vida por vivir. Esa elaboración moviliza hacia el futuro¹⁷ (LaCapra 2005: 157) y significa aceptar el trauma, no evadirlo y lidiar de manera crítica con él. La *elaboración* como una repetición modificada por la interpretación, permite favorecer el trabajo del sujeto frente a mecanismos repetitivos asociados a experiencias traumáticas.

Existe una *voz narradora interior*¹⁸ en ambas obras, que difieren en sus territorios, pero no en sus naturalezas emocionales y de rol. Ambas se usan como vehículo de una memoria emocional, por tanto, son portadoras de una intimidad no presente en la voz narradora exterior.

Un aspecto presente en el testimonio es que, al estar elaborado en primera persona autobiográfica, conlleva un estado emocional de quien habla. Esta cuota de verdad que proviene de la experiencia narrada es algo que Leonor Arfuch (2018) ha evidenciado desde la importancia del testimonio autobiográfico. Este es visto como un lenguaje en primera persona, afectivo y poseedor de una verdad, dándole una importancia a las emociones como fuente privilegiada de verdad, por medio de lo que se ha establecido como el “giro afectivo”. Para Arfuch la construcción de un testimonio autobiográfico conlleva una articulación entre las emociones, sentimientos y memoria personal, construyendo así una “autobiografía compleja” (Arfuch 2018: 24), una conciencia extendida, una conciencia con un yo que nos asocia, según Halbwachs (2004), a la memoria individual proveniente de la intuición sensible, al hecho de que exista un lugar personal inicial, que dialoga de manera colectiva con el todo.

Un contar historias donde un personaje –apreciado o resistido, como también suele suceder– ocupa el lugar protagónico en el contexto de una época, que a su vez cobra vida, más allá de documentos, acontecimientos y archivos, a través de la vida de ese personaje. Ahí es donde la relación con la historia se hace nítida y hasta necesaria: la biografía aporta a la historia un acercamiento a la dimensión vivencial de la experiencia del pasado, anclada en la singularidad de un cuerpo, una presencia, y –a diferencia de novela– un “nombre propio” (Arfuch 2018: 46).

Se puede decir que existe una relación dialógica (Bajtín 2008) del sujeto en sus testimonios autobiográficos, al incorporar múltiples dimensiones temporales, un diálogo abierto a otro y con otros. Es la expresión de una memoria colectiva en la individualidad, son los trazos de recuerdos que dialogan desde asociaciones libres, conducidas desde la presencia de un yo inicial, afectivo, en donde la narración de recuerdos se construye a partir de un diálogo colectivo, entre muchos.

Esta simultaneidad de voces y recuerdos está afecta a interferencias, las que Winter y Sivan (1999) definen como interferencias “retroactivas” e interferencias “proactivas”. Las primeras suceden cuando la memoria reciente se ubica como capas que remodelan, cubren y eclipsan la memoria pasada. La memoria “proactiva” es la memoria temprana que modela nuestro sentido de contexto o de relativa importancia de experiencias anteriores. Cuando el recuerdo es más denso emocionalmente, más posibilidades de interferencia posee debido a su carácter ramificado, a diferencia del evento que es más lineal.

Esta relación de densidad emocional dialógica y testimonial sucede en el estudio del fragmento 1 [0:07:01 a 0:10:40] del documental, en donde se superponen la *voz narradora interior* a la *voz documental* de forma simultánea, en el momento que aparece una musicalidad subjetiva unificando el momento del discurso. Aquí se observa una densidad emocional y narrativa que alterna tiempos y espacios y que establece una elaboración de memoria, instalando todos los elementos necesarios para tomar una distancia crítica de los hechos. Se aprecia una tensión entre

¹⁷ En ECL [1:30:38 a 1:31:20] “El vacío es un camino, que solo se llena al recorrerlo”.

¹⁸ AL, Fig. 2 [4:46] “Allá afuera llueve, y los días están raros”, [8:28] “Estoy corrigiendo exámenes, un montón de carpetas de dirección de arte”.

la posición política y el vínculo familiar, y cómo esa tensión marcó un trauma en sus protagonistas, desde las elecciones tomadas como prioridad de vida.

Existe otro tipo de testimonio, más cercano al archivo sonoro, desde una fuente oral documental. En ECL [0:07:01 a 0:10:40] una voz de niño canta la canción *Duerme negrito*. Y en AL [5:58] Macarena canta la canción *Rabo de nube*, mientras en [8:50] se presenta una conversación cotidiana (voces documentales) entre madre e hijo. Aquí, según Portelli (2016), existe una dimensión contextual que es más relevante que la información misma que estas fuentes relatan.

El primer aspecto que hace diferentes a las fuentes orales es su capacidad de informarnos, más que de los acontecimientos, de sus significados. [...] Informan no solo los hechos, sino lo que estos significaron para quien los vivió y los relata; no solo respecto de lo que las personas han hecho; sino sobre lo que querían hacer, lo que creían hacer, o sobre lo que creían haber hecho; sobre las motivaciones; sus reflexiones, sus juicios y racionalizaciones (Portelli 2016).

De acuerdo con este autor, “las fuentes orales, más que dar cuenta de lo que realmente ocurrió, informan del significado que los hechos tuvieron para quien los narra y del que tienen en los distintos presentes del testimonio (Portelli 2016)”. Me interesa incorporar esa mirada subjetiva que los testimonios ofrecen, cuando son expresados desde un contexto sensible de significado, lo que permite profundizar en una capa más interna, desde un relato de memoria más simbólico y subjetivo (*voz documental*).

En ambas obras se instalan relaciones intertextuales por medio de la *voz documental*, toda vez que esta se enuncia en forma de canción y construye una relación de significado adherido que profundiza intertextualmente, como una obra al interior de otra. Las capas de significados heredados en las canciones elegidas son de un palimpsesto en materias de memoria. *Duerme negrito* y *Rabo de nube* instalan las dos grandes utopías del trauma. En la primera se desarrolla el anhelo del reencuentro afectivo familiar (término del vacío), desde una promesa por cumplir, evidenciada en un extracto de su letra:

Duerme, duerme, negrito
Que tu mamá está en el campo, negrito
Te va a traer codornices para ti
Te va a traer rica fruta para ti
Te va a traer carne de cerdo para ti
Te va a traer muchas cosas para ti

Y en la segunda se expresa la superación del trauma, desde la necesidad de que venga un tornado que se lleve todo lo malo, para que así todo lo bueno suceda, evidenciada en un extracto de su letra:

Si me dijeran: pide un deseo
Preferiría un rabo de nube
Que se llevara lo feo
Y nos dejara el querube

Durante el análisis me he referido, además, a la *voz metafórica*, vinculando esta línea de análisis al pensamiento de la posmemoria, para así comprender cómo su uso reiterado en distintas sustituciones generacionales permite hilar una memoria que conduce a una memoria colectiva filial más amplia y llena de nuevos matices generacionales. Las voces también pueden proceder de una memoria generacional heredada (posmemoria), en donde los límites que permiten diferenciar lo propio de lo ajeno se hacen cada vez más difusos. Es una “estructura” intergeneracional y trasgeneracional del retorno del conocimiento traumático y de la

experiencia física del cuerpo. Se trata de una consecuencia del recuerdo traumático, aunque a una distancia generacional.

Esta posmemoria, según Marianne Hirsch (2015), puede ser familiar o afiliativa, en donde la primera es de la segunda generación directa intergeneracional (vertical) y la segunda es indirecta desde la intrageneracional contemporánea (horizontal). En el caso de ambos estudios, la memoria es intergeneracional, vertical, directa y en tres generaciones.

La vida familiar está anclada, incluso en sus momentos más íntimos, en una imaginaria colectiva conformada por relatos e imágenes de un archivo común que modulan la transferencia del recuerdo y la accesibilidad a los recuerdos personales y familiares (Hirsch 2015: 61).

Esta modulación y transferencia se articulan por medio de una metáfora vocal que cruza estas generaciones, incorporando valores emocionales que permiten profundizar en las distintas capas generacionales expuestas en los relatos. En ellos la voz metafórica literalmente se viste de un recuerdo con nuevos aires, el que permite una elaboración y distanciamiento crítico que nos acerca a una posibilidad cierta de reparación del trauma original vivido y, por qué no, estrechar la brecha de una justicia transicional necesaria.

Conclusiones

El análisis efectuado evidencia un uso de la voz que, desde una relación acusmática en su soporte, posee similitud de lugares entre ambos casos de estudio. Se instala un discurso, a veces claro, a veces subjetivo, de la palabra enunciada. En ambas obras existe una voz narradora que expone autobiográficamente los hechos (*voz narradora exterior*), audible desde un uso definido de color y desde una espacialidad, siempre en un primer plano sonoro, que no se arriesga hacia la ambigüedad. Es una voz testimonial que, desde el reconocimiento de los hechos, hace ensayo [*rehearsal*] de los recuerdos que elaboran un distanciamiento del trauma en el presente, un análisis de los hechos. Desde la mirada acusmática en su contexto audiovisual, esta voz narradora exterior se acerca a la llamada *voz en off* del relato, lo que le otorga cierta aura de neutralidad por estar vinculada a una narración de los hechos.

Respecto del uso de la *voz narradora alterada*, esta solo sucede en el contexto de la obra electroacústica, en donde, sin modificar su característica sonora, es “intervenida” externamente por transformaciones que de-construyen su materia, alterando su cualidad sonora de forma integral. Esto equivaldría a una manipulación directa del fonema, que, en términos de memoria, se puede interpretar como la interrupción narrativa repentina, ocasionada desde el trauma en el discurso autobiográfico, en un vacío en la memoria, una zona sin llenar.

La voz narradora exterior no se involucra con una interpretación de los hechos, sino más bien intenta ser neutra en la transmisión de estos, a diferencia de la *voz narradora interior*, que es todo lo contrario. Esta es una voz que expresa estados, interpreta momentos, subjetiviza contextos e instala zonas ambiguas por llenar; es una voz difusa, portadora del trauma emocional. La *voz narradora interior* posee una temporalidad entremezclada de capas de memoria, es una voz autobiográfica compleja desde una memoria activa. Esta, como resultado de su densidad emocional, se encuentra más propensa a las interferencias de la memoria, ya sean retroactivas o proactivas. Hay matices comunes y diferenciados en la utilización de la *voz narradora interior* en ambas obras, un uso íntimo, cercano al concepto de *inner voice*. En *El arco de luz* (Macarena Aguiló), la voz interior es tratada en su equalización para simular una intimidad agenciada desde un teléfono, cercana, y con un color menos definido que la voz narradora exterior. Esta voz se muestra en una temporalidad subjetiva, interna, desde una sensación de no tiempo, no espacio, puesto que está planteada como una mirada subjetiva que interpreta el presente de los hechos.

Existe un material sonoro que posee una cualidad sonora sucia, indefinida, y que contiene momentos audibles de voces en una cotidianeidad que fluye en un presente pasado, en un lugar

distinto del relato. Esto debido a la naturaleza documental con que opera, un registro de campo, una grabación espontánea y de temporalidad subjetiva. Su relato se aproxima a lo simbólico desde la condición atemporal de su narrativa. Se da en este territorio y en ambas obras una construcción intertextual desde el uso de la canción (*Duerme negrito, Rabo de nube*), lo que aporta un sentido de contexto agregado en la construcción emocional del relato desde sus valencias propias, contenidas por la naturaleza de sus letras y la música. Estas, como ya fue mencionado, instalan las dos grandes utopías del trauma, el anhelo y la superación.

En ambas obras, además, se da un uso intertextual de la voz por medio de la simultaneidad de voces de distintas procedencias (*voz narradora interior, voz documental*). Es el caso de *El arco de luz* (Macarena Aguiló) en [8:28] y [8:50], lugar en que se cruza en un mismo tiempo la *voz documental* que expresa una conversación madre-hijo, versus un relato de una *voz narradora interior* que desarrolla reflexiones emocionales de un presente de algún tiempo vivido. Todo lo anterior se diluye en términos dinámicos y es absorbido por la misma obra en el momento clímax, el olvido. La relación intertextual presente en *El edificio de los chilenos* se construye en el fragmento 1, en donde se hacen dialogar tres niveles sonoros, desde el uso de voces documentales de archivo que reflexionan, por una parte, desde la relación madre-hija y, por otra, desde la razón política de la distancia. La música, como tercer discurso, cita al huayno (tema general) como territorio emocional y sensación de viaje del momento audiovisual, actuando como voz unificadora de la experiencia sonora.

Finalmente me referiré al hallazgo de la *voz metafórica*, tan llena de capas de significación emocional en su uso intergeneracional, apreciado desde una voz de la hija que lee a la madre, una voz del hijo que representa a su madre en la edad de su trauma, y cómo las heridas se llenan de un afecto generacional. Desde esta posmemoria se construye una elaboración afectiva que permite avanzar en un distanciamiento crítico del trauma y así poder sanar las heridas de un pasado familiar en el seno de la misma familia, desde una circularidad proactiva de emprendimiento y transformación hacia una superación del trauma original y un renacer a una nueva vida.

BIBLIOGRAFÍA

ALIAGA HINOJOSA, JORGE

2019 "Memoria y posmemoria: Una elaboración desde la música cinematográfica documental y sus *topoi* latinoamericanos". Tesis de grado del Magister de Musicología Latinoamericana. Santiago, Chile: Universidad Alberto Hurtado.

ALLEN J., NATHAN

2022 *Glitch Poetics*. Londres: Open Humanities Press.

ANDERSON, ISOBEL

2018 "Voice, Narrative, Place: Listening to Stories". *Journal of Sonic Studies*, 2, <https://www.researchcatalogue.net/view/228635/228636>.

ARFUCH, LEONOR

2018 *La vida narrada: memoria subjetividad y política*. Córdoba, Argentina: Eduvim.

BAJTÍN, MIJAIL

2008 [1979] *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

BELLO, MARÍA JOSÉ

2011 "Documentaires sur la mémoire chilienne: approches d'un point de vue intime", *Cinemas d'Amérique latine*, 19, pp. 80-83. DOI: <https://doi.org/10.4000/cinelatino.1074>.

BLANCO, FELIPE

2012 "El edificio de los chilenos: La memoria como redención", *laFuga*, <https://lafuga.cl/el-edificio-de-los-chilenos/502> [acceso: 10 de enero de 2023].

GENETTE, GÉRARD

1989 [1962] *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Celia Fernández (traductora). Madrid: Altea, Taurus, Alfaguara S.A.

HALBWACHS, MAURICE

2004 *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.

HIRSCH, MARIANNE

2015 *La generación de la posmemoria: Escritura y cultura visual después del Holocausto*. Madrid: Carpe Noctem.

JELIN, ELIZABETH

2012 *Los trabajos de la memoria*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

LACAPRA, DOMINICK

2005 *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Nueva Visión.

LANE, CATHY

2006 "Voices from the Past: compositional approaches to using recorded speech", *Organised Sound*, XI/1, pp. 3-11.

PORTELLI, ALESSANDRO

2016 *Historias orales. Narración, imaginación y diálogo*. La Plata, Argentina: Prohistoria Ediciones.

WEBSTER, JAMES

2001 "Sonata form". *Grove Music Online*. DOI: 10.1093/gmo/9781561592630.article.26197

WINTER, JAY Y SIVAN, EMMANUEL

1999 "Setting the framework", *War and Remembrance in The Twentieth Century*. Jay Winter y Emmanuel Sivan (editores). Nueva York: Cambridge University Press, pp. 6-39.

Cinematografía

AGUILÓ, MACARENA (DIRECTORA)

2010 *El edificio de los chilenos* [Cinta Cinematográfica]. Chile: Aplaplac, Les Films d'Ici, Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficas (ICAIC).

Discografía

CANDELA, JOSÉ MIGUEL

2016 *4 Piezas Acusmáticas por los Derechos Humanos* (Pueblo Nuevo Netlabel: PNCD10).

ANEXO 1

Transcripción del texto de *El arco de luz* (Macarena Aguiló) de José Miguel Candela e identificación de tipos de voz acusmática en el marco de “forma sonata”

Voz narradora exterior: letra tamaño normal

Voz narradora alterada: ~~letra tachada~~

Voz narradora interior: letra *en cursivas con tamaño normal*

Voz documental: *letra en cursivas con tamaño menor (paso al gris indica disminución dinámica de la voz)*

Tema A

2:39	Mi nombre es Macarena Aguiló Marchi [...]
2:43	El año setenta y cinco yo tenía tres años y medio [...]
3:00	A mi madre la estaban buscando los servicios de inteligencia de la DINA, a mi padre también, por ser miembro de la dirección política del MIR [...]
3:21	Y [-] y bueno y mi madre me me..
3:26	me entrego a mi Nana, que en ese momento, en esa época me cuidaba bastante
3:39	Además de en mi casa, muchas veces me llevaba a la suya cuando habían problemas de seguridad, etc. y mmm
4:18	Y como en enero del '75 en un momento ella le pide que viaje conmigo al sur. Mi Nana tenía, mi nana Elsitita, tenía familia en el sur y parece que ya lo había hecho otras veces. Me llevó a pasar un fin de semana con ella allá.

Tema B

	4:46	<i>Allá afuera llueve, y los días están raros, esa cosa así como de que se acaba el mundo pasado mañana, y yo la verdad es que no tengo ninguna de esas sensaciones a pesar del diluvio. Y a pesar también de mi sensación de ayer, del testimonio... y también de que hoy día me tocó de nuevo. Quedar con una sensación rara también, de no saber a quién le estoy hablando...</i>	
5:31	A la vuelta nos atrasamos, porque perdimos parece el bus esa noche, y al llegar a Santiago a mi mamá ya la habían tomado presa. Entonces mi Nana se quedó conmigo, y mi mamá de alguna manera en ese momento se quedó tranquila sabiendo que yo estaba protegida porque estaba con ella, y que nadie sabía en realidad donde yo estaba.	5:40	<i>Y.. y nada, me acordé de la canción de Silvio Rodríguez, rabo de nube, con esta lluvia...</i>
		5:58	[canta]
6:13	Algo que no fue tan así porque finalmente poco tiempo después mi tío, el hermano de mi mamá, al saber que mi mamá estaba presa, buscó		

	donde yo estaba y se hizo cargo mío. Algo que era más o menos predecible porque la familia estaba preocupada por lo que estaba pasando,		
6:36	¥		
6:39	y me llevó a la casa de el que está en El Tambo cerca de		
6:45	San Vicente		

Coda

6:50	Y estando allá, eso fue en febrero del '75, llegaron agentes de la DINA buscando en el fondo a mi papá, tratando de ver si podían obtener información mía o de mi tío. Y bueno, llegan ahí y se instalan por varios días, eh [...]]
7:23	Como no pasa nada durante varios días, se llevan a mi tío. Se lo traen a Santiago, a Villa Grimaldi, por creo que más de una semana, eh, lo vuelven a traer y hacen un operativo y me traen a mi a Santiago a casa de mi Nana haber si desde ahí existe algún tipo de vínculo por parte de mi papá conmigo.

Desarrollo

8:01	El relato fue que en el momento que me trajeron a Santiago con mi tía desde San Vicente, desde El Tambo, pasamos por Villa Grimaldi. Pasamos digo, estuvimos no sé cuánto tiempo, no fue más de un día, pero estuvimos en Villa Grimaldi. Existe el relato de que a mi me interrogaron en Villa Grimaldi y eso en ese momento, claro, fue un golpe muy fuerte. Sobre todo... por no saber que había estado en un centro de tortura y todo, porque en el fondo... más que nada fue un golpe a mi memoria.	8:27	<i>Escena 2. Interior noche, camerino.</i>
8:46	<i>Patricia se encuentra en un camerino sentada frente a un espejo desmaquillándose. Se escucha a alguien tocando la puerta. Patricia voltea su cabeza hacia la entrada del camerino y dice "pase quien quiera que sea". Entra un joven de 18 años vestido con un traje de seda azul. Este lleva en su mano un ramo de rosas rojas y le dice a Patricia que son para ella. Patricia recibe el ramo y ve que en él hay una nota. La toma ve que en ella dice que su nombre está escrito con tinta roja en la lista de la</i>	8:50	[conversación madre niño] Niño: ¿y como era cuando era bebé? ¿era rico? Macarena: ¿quién? Niño: ¿Batman cuando era bebé? Macarena: No se porque yo no lo conocí cuando era bebé Niño: ¿Y tenía una máscara cuando era bebé? ¿La tenía puesta o después se la puso? ¿La tenía puesta cuando era bebé o después la tuvo? Macarena: Después se puso la máscara, cuando era grande. Niño: ¿Por qué? Macarena: Porque cuando era grande fue que necesitaba salir con máscara.

	<p>muerte. <i>Estoy corrigiendo exámenes, un montón de carpetas de dirección de arte, y entremedio pienso como hacer para que después, el próximo año, cuando tenga que volver a explicar esto, ellos puedan imaginar este guión como cuando uno imagina una imagen al leer algo, pero que eso no sea necesariamente finalmente la propuesta de arte que se va hacer, sino sólo un punto de referencia para después desarmarlo y armar la imagen que uno quiere transmitir en función de una idea. Eso no se me puede olvidar...</i></p>	<p>Niño: ¿Por qué? Macarena: Porque él no quería que supieran quien era. Niño: ¿Por qué? Macarena: Porque era un secreto. Como era un superheroe, nadie podía saber quien era. Niño: ¿Por qué tenía unos cachos? Macarena: ¿Batman? Niño: ¿si? Macarena: ¿tiene cachos? Niño: Si, así. (no se entiende) Macarena: Si, parece que si Niño: Y una capa. Es verdad lo que yo digo. Macarena: Es verdad en la historia de Batman, que es un cuento, ¿verdad? Niño: Es verdad lo que yo digo. Macarena: Es verdad lo que tú dices... que, ¿que tiene una capa? Niño: Es verdad lo que yo digo que tiene cachos.</p>
--	--	---

Recapitulación

11:01	Y finalmente deciden, en el momento en que no hay ninguna respuesta, eh.
11:20	En el fondo usarme como rehén para ver si existe la reacción de mi papá a entregarse.
11:36	Y ahí deciden llevarme al Hogar de Menores número uno (de niñas) y ahí estuve veintitún días para los que para la familia yo estuve desaparecida, digamos.
12:00	Mi abuelo paterno, que en ese momento se hizo cargo de ver que hacer, interpuso un recurso de amparo. De ahí se hizo como un llamado internacional, también una denuncia ante Naciones Unidas, y empezó a aparecer en la prensa extranjera que había una niña en Chile que estaba siendo utilizada por los servicios de inteligencia para la captura de su padre.
12:36	Y no habiendo reacción por parte de mi papá tampoco, ni teniendo ningún tipo de información sobre él, deciden entregarme.
13:15	Oficialmente la declaración fue que Carabineros me había encontrado botada en la calle, que mis padres me habían dejado, y que ellos ante un muy buen gesto me habían dejado en este hogar, y que bueno, finalmente había aparecido, ¿no?

Coda

14:01	Y tengo la imagen de la salida, que fue así como... Yo siempre recordé esto como una especie como de... casi de un arco de triunfo enorme, por el cual iba en el fondo saliendo hacia como... hacia la luz.
14:28	Esto me paso,
14:50	Esto me paso,
15:03	Esto me paso.