

## “Los anillos de la serpiente” (Edison Cájas, 2020). Representación audiovisual de los perpetradores y los sujetos implicados en un cortometraje de ficción histórica

“Los anillos de la serpiente” (The snake rings)  
(Edison Cájas, 2020), audiovisual representation of the  
perpetrators and implicated subjects in a historical  
fiction short film

“The rings of the snake” (Edison Cájas, 2020).  
Representação audiovisual dos perpetradores e dos  
sujeitos envolvidos em um curta-metragem de ficção  
histórica

**Mg. Omar Luis Sagredo Mazuela**  
Universidad Católica Silva Henríquez  
Santiago, Chile  
Email: [osagredom@ucsh.cl](mailto:osagredom@ucsh.cl)  
 [0000-0003-4481-4260](https://orcid.org/0000-0003-4481-4260)

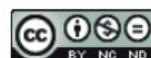
**Recibido:** 29 de noviembre de 2022

**Aceptado:** 27 de diciembre de 2022

**Publicado:** 15 de mayo de 2023

Artículo científico. El presente artículo científico forma parte del desarrollo de una de las líneas de indagación sobre representación cultural de los perpetradores en Chile que integra el proyecto de tesis de Doctorado en Estudios Interdisciplinarios sobre Pensamiento, Cultura y Sociedad que me encuentro realizando en la Universidad de Valparaíso, Chile.

**Cómo citar:** Sagredo Mazuela, O. L. «‘Los anillos de la serpiente’ (Edison Cájas, 2020). Representación audiovisual de los perpetradores y los sujetos implicados en un cortometraje de ficción histórica». Revista de Historia Social y de las Mentalidades, vol. 27, no. 1, 2023, pp. 160-208, doi: <https://doi.org/10.35588/rhsm.v27i1.5864>.



**Resumen.** El artículo analiza el cortometraje chileno *Los anillos de la serpiente* (2020) un filme de ficción histórica que pone en escena a una perpetradora civil en los primeros años de postdictadura en Chile. Desde el denominado "giro hacia el perpetrador" en el campo de estudios de la memoria histórica, se utilizan los principios de análisis de Lior Zylberman para estudiar la representación de perpetradores en el cine y la teoría del "sujeto implicado" de Michael Rothberg con el fin de abordar la complejidad de la complicidad civil. Sobre aquella formulación teórico-metodológica, se revisan los contenidos centrales de este cortometraje, enfatizando tanto en los modos de figuración verbal y discursiva de los perpetradores, como en la problematización cinematográfica de asuntos históricos clave, como la impunidad y los pactos de silencio.

**Palabras clave:** Memoria; perpetradores; sujeto implicado; cine ficción; Chile

**Abstract.** The article analyses the Chilean short film *Los anillos de la serpiente* (2020), a historical fiction film that depicts a civilian perpetrator in the early post-dictatorship years in Chile. From the so-called "turn to the perpetrator" in the field of historical memory studies, Lior Zylberman's analytical principles are used to study the representation of perpetrators in film and Michael Rothberg's theory of the "implicated subject" to address the complexity of civilian complicity. Based on this theoretical-methodological formulation, the central issues of this short film reviewed, with an emphasis on the modes of verbal and discursive figuration of the perpetrators, as well as the cinematic problematization of key historical issues, such as impunity and pacts of silence.

**Keywords:** Memory; Perpetrators, Implicated subject; Fiction film; Chile

**Resumo.** Este artigo analisa o curta-metragem chileno *Los anillos de la serpiente* (2020), um filme de ficção histórica que retrata um perpetrador civil nos primeiros anos pós-ditadura no Chile. A partir da chamada "virada para o perpetrador" no campo dos estudos de memória histórica, os princípios de análise de Lior Zylberman são usados para estudar a representação de perpetradores no filme e a teoria do "sujeito implicado" de Michael Rothberg para abordar a complexidade da cumplicidade civil. Com base nessa formulação teórico-metodológica, os conteúdos centrais desse curta-metragem são analisados, enfatizando tanto os modos de figuração verbal e discursiva dos perpetradores quanto a problematização cinematográfica de questões históricas importantes, como impunidade e pactos de silêncio.

**Palavras-chave:** Memória; Perpetradores; Sujeito implicado; Ficção cinematográfica; Chile

## 1. Introducción

La representación cultural de perpetradores de violaciones a los derechos humanos es considerada un trabajo altamente problemático puesto que implica riesgos respecto de la posible superposición de la perspectiva de los victimarios por sobre el testimonio de las víctimas, acusaciones hacia los realizadores en relación con supuestos intentos de “colaborar” con los perpetradores y eventuales “cegueras de juicio” para evaluar los crímenes cometidos por estos sujetos al ponerlos en escena (Canet 160). Si bien estas críticas son centrales, la principal controversia acerca de la presencia del perpetrador en el medio audiovisual no es sólo la definición respecto de cómo relacionarse con ellos/as, sino que el modo de dialogar con la historia reciente de las sociedades de postdictadura, es decir, el abordaje de las circunstancias históricas, culturales y políticas en las cuales sucedieron los hechos criminales (Canet 161; Popescu 328). Aun cuando todo lo anterior es determinante, un significativo número de obras audiovisuales han abordado la representación de perpetradores en la última década en el mundo (Faure; Jara, “Rompiendo”; Morettin, Napolitano y Seliprandy; Zylberman “Los victimarios”).

A partir de lo que actualmente se conoce como “giro hacia el perpetrador” (Ferrer y Sánchez-Biosca; Salvi y Feld), estos trabajos culturales, si bien presentan diversos modelos de figuración de los victimarios (Canet; Zylberman “Los victimarios”), tienden a coincidir en dos dimensiones: el uso de los marcos culturales de representación de los perpetradores del Holocausto (Jinks) y la formulación de una propuesta general basada en la figuración de la idea encarnada del “mal” (Loy). Sobre la base de una revisión exhaustiva de las obras audiovisuales en que aparecen representados los perpetradores, se ha reconocido que es posible notar una diferencia, por una parte, entre los trabajos de cine documental y los de ficción histórica y, por otro lado, entre las obras creadas por artistas víctimas y no víctimas (Popescu 322), evidenciándose que es en la categoría de obras de ficción creadas por realizadores no víctimas en donde mayor espacio para la reflexión se ha generado para explorar tanto en la subjetividad de los perpetradores como en el modo en que las sociedades recuerdan sus acciones criminales (Critchell, Knittel, Perra y Üngör 20-21).

Reconociendo esta diversidad de propuestas existentes, las obras artísticas que representan a los perpetradores, tanto documentales como

de ficción, destacan por ser resultado de investigaciones históricas acerca de episodios de violencia política y represión estatal, a partir de las cuales se rescata la "imagen del perpetrador" (Sánchez-Biosca). De acuerdo con Sánchez-Biosca, se trata de aquellos documentos (principalmente visuales, como fotografías o recursos fílmicos) registrados por los victimarios antes o durante la perpetración que "encubren y revelan a la vez el verdadero crimen", ofreciendo una "huella (...) de cómo la imaginería del crimen perdura en la mente de uno de sus perpetradores, cómplices o testigos afectados por la experiencia" (Sánchez-Biosca 299). Según el mismo autor, investigar desde esta perspectiva permite ampliar el enfoque de análisis, reconociendo que la conexión entre las imágenes y los actos de violencia no concluye con la representación de los hechos criminales, sino que se abre un espacio para debatir acerca de la enunciación visual respecto de las personas implicadas (víctimas y victimarios), los espacios y los tiempos en que ocurre la violencia. Ciertamente, esta visual genera aproximaciones a las relaciones dinámicas entre la figuración de los sujetos criminales, las sociedades en que habitan y los marcos culturales y de memoria histórica, buscando respuestas a las violaciones de derechos humanos (Waller). En este sentido, Dunnage (91-92) sostiene que, considerando que los sobrevivientes de la Segunda Guerra Mundial están llegando al final de sus vidas y en la medida que las atrocidades del siglo XX se vuelven cada vez más distantes en el tiempo, la representación de los perpetradores debe ser abordada como parte del giro posmoderno del conocimiento histórico, desafiándose la hegemonía tradicional de la historiografía por medio de la incorporación de otros saberes, tales como los estudios culturales, los medios de comunicación y las artes, en la tarea de construir interdisciplinariamente el pasado.

El abordaje de la representación de los perpetradores, en estos códigos socioculturales, ha abierto, además, un espacio para debatir acerca de la posibilidad de aprender y enseñar sobre el pasado reciente a partir de producciones cinematográficas (Azcárraga). Considerando que el cine permite la elaboración de una contra-historia y la formación de imaginarios y de una memoria colectiva a través de representaciones de historias subalternas que posibilitan la reinterpretación del pasado por parte de los espectadores (Salinas y Stange 177), en materia de tratamiento de hechos traumáticos se observa la generación de narrativas que comunican experiencias de dolor, evidencian la impunidad y, en algunas ocasiones,

identifican victimarios (Rollet; Sorensen). En estas representaciones cinematográficas se refuerza una dialéctica figurativa que libera a la imagen de su condición de “prueba”, en tanto la recreación de las catástrofes implica un ejercicio imaginativo en que, más que certificar hechos, se busca contribuir a la concientización (Rollet 42). En ese sentido, si bien tanto el cine de ficción como el documental poseen lógicas diferenciadoras, ambos tienden a operar como una representación de la sociedad, puesto que transmiten elementos de la época que recrean y problematizan el presente en que se registran (Zorroza 73; Martins y Faria 174)<sup>1</sup>.

En Chile, la representación audiovisual de los represores ha aumentado también en los últimos años (Jara, “Rompiendo”). Esto es relevante considerando la evolución que ha experimentado el cine documental de este país en el campo de la memoria y los derechos humanos durante la postdictadura, transitando desde un escenario de representación de la memoria de las víctimas y la experiencia del horror hacia una tendencia de producción cultural en que se explora la subjetividad de las/os realizadoras/es, en el marco de lo que se ha denominado “giro subjetivo del documental” (De los Ríos y Donoso). Películas como *El Mocito* de Marcela Said y Jean de Ceartau (2011), *Viva Chile Mierda* de Adrián Goycoolea (2014), *El Pacto de Adriana* de Lissette Orozco (2017) y *El Color del Cama-león* de Andrés Lübbert (2017) se suman al universo cinematográfico iniciado a comienzos de la transición a la democracia por los filmes *Flaca Alejandra* de Carmen Castillo (1993) y *Chile: Mi vecino es torturador* de Toni Comiti y Manolo D’Arthus (1999). A diferencia de estos últimos, los primeros trabajos referenciados conforman nuevas perspectivas respecto del abordaje de los victimarios, interiorizándose en problemas asociados con su identidad y relaciones sociales. Esta transformación en el ámbito de su tratamiento audiovisual ha sido considerada como parte del cambio generacional que la sociedad chilena está experimentando en relación con la emergencia de realizadores audiovisuales jóvenes que no vi-

1 Considerando estos planteamientos, el presente artículo se inscribe en la corriente de estudio de la historia y ficción cinematográfica que, con fines analíticos, equipara el cine documental y el de ficción sobre la base de su tratamiento como documentos que pueden ser “interrogados” por las ciencias sociales, ya que ambos formatos conectan la historia que narran con el presente histórico (Huget 384). Desde esta visual, de acuerdo con Dellarciprete (150), el discurso ficcional no es menos “verdadero” por ser figurativo, ya que tanto lo histórico como lo alegórico ofrecen una representación de la realidad, pronunciándose sobre acontecimientos del pasado mediante construcciones intelectuales.

vieron directamente la dictadura cívico-militar (Jara, "Hacia una agenda" 86; Véliz 29).

Considerando lo anterior, el presente artículo analiza el cortometraje *Los anillos de la serpiente* del director chileno Edison Cajas (2020). El filme se ambienta en Chile durante el año 1991, momento en que se publicó el Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación (primer documento oficial de los gobiernos de postdictadura que reconoce las violaciones a los derechos humanos del régimen dictatorial), y aborda la ficticia vida de "Ana", una médico y profesora de medicina forense, cuyo nombre aparece mencionado en los medios de comunicación como una ex agente de los organismos de represión de la dictadura. Sobre ese contexto, el argumento de la obra explora las relaciones entre Ana, su entorno cercano y sus excompañeros en la labor represiva, exhibiendo las tensiones subjetivas y sociopolíticas de la personaje frente al cuestionamiento ético que recibe<sup>2</sup>. Al tratarse de una obra de ficción histórica, en los términos de Huget (383-384), los personajes "inventados" desarrollan su acción dramática en un contexto histórico preciso (el inicio de la postdictadura en Chile), desde el cual surge una forma de historicidad que conecta la identidad colectiva con conocimientos históricos comunes relativos a momentos determinantes de la historia nacional<sup>3</sup>. En ese sentido, este filme posee dos propiedades que demandan atención pedagógica y revisión académica. Por una parte, se trata de un producto cultural audiovisual que destaca por lo novedoso de su contenido: una reflexión tanto de los médicos civiles que participaron del aparato represor del régimen dictatorial, como de las tensiones emocionales y políticas de una exagente en el contexto del inicio de la transición a la democracia. Por otro lado, su director basó la escritura del guion en su experiencia de

2 Considerando el "cine como una experiencia", se recoge lo señalado por Zorroza (75) respecto del modo en que las obras cinematográficas de ficción no crean una "historia nueva" a partir de la realidad histórica, sino que muestran una "historia creíble" basada en un plexo de estructuras compartidas compuesto de elementos históricos, caracteres de los personajes, figuras relevantes y referentes comunes.

3 Desde aquella óptica, el ejercicio analítico sobre un filme de ficción histórica (en tanto transmisor de una representación del pasado compartido), conlleva una importante ventaja: la conexión con la memoria colectiva. Reconociendo que la representación en la ficción audiovisual forma parte de un proceso de producción y exteriorización de significados entre los miembros de una sociedad (Martins y Faria 166), los recuerdos que se forjan en la interacción entre los individuos y los productos culturales (en este caso, cinematográficos) generan contribuciones a la memoria colectiva, motivando nuevas lecturas del pasado entre sujetos que no vivieron el periodo representado (Santamaría 284).

escucha y registro de testimonios de víctimas de tortura y prisión política para diversos archivos orales en Chile, lo cual lo posiciona como un actor válido para representar el actuar represivo de los agentes en los recintos de detención de la dictadura y para reflexionar sobre sus vidas en el contexto de impunidad de los inicios de la postdictadura<sup>4</sup>.

El texto se compone de cuatro apartados. En primer lugar, se presenta una breve descripción del ámbito de estudios de los perpetradores y su relación con el campo de la memoria histórica, aludiendo a las características de las investigaciones chilenas sobre esta materia. En segundo lugar, se da cuenta de la representación de los victimarios en las obras audiovisuales chilenas que se han realizado desde el inicio de la postdictadura, reconociendo algunas diferencias entre obras creadas en diversas etapas de este periodo. En tercer término, se analiza *Los anillos de la serpiente* a partir de una propuesta metodológica bidimensional. Por una parte, se utiliza adaptativamente la fórmula de análisis desarrollada por Zylberman (“Los victimarios”) para estudiar la representación de perpetradores en el cine documental, la cual se centra en atender las formas y modalidades en las que aparece el victimario en escena. De acuerdo con esta metodología, se analizan las posibles maneras de figuración discursiva verbal (los relatos) y visual (las imágenes), así como las propiedades de la representación, distinguiendo entre cuatro posibles modalidades: “archivo” (referida al uso de materiales documentales), “declarativa” (alusiva a los modos en que los perpetradores hablan, ya sea declaraciones judiciales o entrevistas), “evocativa” (relativa a la forma en que los represores son delineados, reconociéndose el uso de narradores, la intervención de testigos, familiares, expertos, etc.) y; “participativa” (concerniente a la actuación o performance del propio perpetrador). Por otro lado, se recurre al concepto de “sujeto implicado” de Rothberg para analizar las maneras en que el cortometraje problematiza la figuración de una médico civil que esconde su pasado como perpetradora. Si bien esta propuesta teórica ha sido desarrollada para abordar a aquellas figuras históricas que se encuentran entre el perpetrador y el *bystander* (espectador), es decir, personas que no fueron victimarias directas pero que contribuyeron y/o

4 A partir del trabajo de documentación de testimonios de víctimas del terrorismo de Estado, Cájjas ha logrado acceder a la figura que existe tanto de los represores como de sus dinámicas en la memoria de las y los sobrevivientes. Entre sus hallazgos más relevantes se encuentran no sólo las prácticas de tortura, sino que, además, las relaciones que establecían los agentes entre sí y su comportamiento cotidiano (Cájjas y Contreras 282-283).

se beneficiaron de la represión (1-2), la noción de "implicación" abre el foco de análisis hacia la relación entre subjetividad, entramados éticos y sociales de la violencia, patrones históricos de la injusticia y formas de recuerdo de los crímenes (11). Por lo tanto, considerando estos planteamientos, se realizará un análisis crítico tanto de la esfera narrativa del cortometraje en general (en especial, acerca de la representación verbal y visual de la perpetradora), como de la elaboración argumentativa del trabajo audiovisual relativo a los victimarios que se propone en este filme<sup>5</sup>. Finalmente, se presentan algunas reflexiones generales que buscan sintetizar lo expuesto a lo largo del manuscrito, destacando las conexiones entre los debates propios de la memoria histórica y las producciones audiovisuales abocadas a la representación de victimarios en la experiencia de la postdictadura chilena.

## 2. Estudio de los perpetradores

La generación de conocimiento histórico y/o sociológico sobre los perpetradores de violaciones a los derechos humanos ha estado enmarcada en el estudio de la Segunda Guerra Mundial y el Holocausto, en especial respecto de la burocracia nazi de represión, el colaboracionismo y los factores que habrían posibilitado las acciones criminales (Hilberg). Según Ferrer y Sánchez-Biosca (14-20), han existido tres momentos en el campo de investigación sobre los victimarios: a) en el marco de los juicios de Núremberg, se analizó mayoritariamente el macro-ámbito de los "arquitectos", es decir, a aquellos que ideológicamente diseñaron las masacres y tomaron las decisiones; b) en el contexto de la teorización de Hanna Arendt sobre la "banalidad del mal", se estudió el meso-ámbito de los "organizadores", quienes fueron responsables de ordenar directa o indirectamente la represión y; c) desde fines del siglo XX, en el escenario de las transiciones y cambio de régimen en América Latina y Europa del Este, se ha propiciado la investigación del micro-ámbito de los "ejecuto-

---

5 Como se indicó, se utiliza una estrategia metodológica adaptativa del modelo de Zylberman ("Los victimarios"). Sin embargo, esta no se encuentra lejos de los tradicionales métodos de análisis basado en la narratología fílmica (Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis 119), entendida como el estudio de los procesos estilísticos y semióticos que determinan las categorías de la trama, abordándose el "relato" por medio de las relaciones entre la narración, los personajes y la propia historia, comprendiendo determinados regímenes de orden, duración y frecuencia de los discursos.

res” materiales de los crímenes. Esta última dimensión, ha propiciado la generación de nuevos saberes a partir del mencionado “giro hacia el perpetrador” (Sánchez 170), una corriente iniciada en el campo de estudios de la memoria, centrada tanto en la pregunta por las motivaciones psicológicas que explicarían la acción represora, como en la interrogante acerca de los procesos, los sistemas criminales y las representaciones culturales (Critchell, Knittel, Perra y Üngör). De acuerdo con Straus (34-35), al profundizar en este abordaje de los criminales desde la perspectiva de la dinámica de la violencia, emergen nuevas problemáticas, tales como la pregunta relativa a la posibilidad de explicar los actos criminales, las limitaciones que existen respecto de ciertos usos de las categorías de victimarios como construcciones maniqueas para la interpretación del pasado, y las dificultades de abordar conjuntamente tanto el nivel de diseño como el de ejecución de la violencia de Estado.

En este sentido, desde la creación de *The Perpetrator Studies Network* y la publicación de la *Journal of Perpetrator Research* desde 2017, se reconoce la emergencia de un nuevo campo interdisciplinario de abordaje contemporáneo del complejo problema de los represores, el cual se aboca al estudio específico de estos sujetos desde un enfoque que desplaza la mirada desde el “actor” como único sujeto responsable de los crímenes, para introducirse en la “perpetración” en tanto fenómeno social (Üngör y Anderson 11). Es decir, se avanza desde el análisis de la agencia de individuos que han perpetrado crímenes masivos contra civiles hacia el abordaje interdisciplinar de la comisión colectiva de delitos colectivos y sus efectos psicosociales y socioculturales (Straus; Üngör). Se trata de un enfoque centrado en el “proceso” y no en los “individuos”, que permitiría, de acuerdo con Üngör y Anderson (7), comprender diferentes capas de autoridad, diversos motivos de involucramiento, disimiles intencionalidades y cambios de todos estos factores en el tiempo. En palabras de Ros, Rosón y Valls (10), la reflexión en torno a la perpetración nos permite “comprender los procesos de violencia política ocurridos en el pasado como entramados sociales de gran alcance y duración en el tiempo y que presentan, además, efectos políticos y simbólicos que perduran todavía en el presente, muy especialmente a través de ciertos relatos sociales y representaciones culturales”.

Desde esta perspectiva, se desarrolla, en definitiva, un trabajo sobre los perpetradores que, como explica Busch (29), se articula a partir de un



enfoque interdisciplinario que combina teorías de los campos de las artes, las humanidades y las ciencias sociales para aplicar modelos y aproximaciones relacionales sobre actores, motivaciones, contextos, áreas de conocimiento y procesos. Por una parte, hay una expansión conceptual de la categoría de perpetrador, buscando precisar los marcos analíticos necesarios para abordar integralmente el fenómeno de la violencia política, tanto en términos organizacionales como representacionales. Siguiendo a Straus, se propone reconocer a los perpetradores como "aquellos que intervinieron directa o indirectamente en la destrucción física de las personas" (36). Sería, por lo tanto, un ejercicio que examina y comprende de manera simultánea los ámbitos "macro" y "micro" de la violencia de Estado, lo que incluye también a aquellos que incitaron el odio, organizaron la represión y se beneficiaron política o económicamente de sus efectos. Por otro lado, existe una desarrollada articulación teórico-metodológica interdisciplinaria relativa a la sólida incorporación de nuevas epistemes a las tradicionales aproximaciones jurídicas (basadas en el paradigma de los derechos humanos en su vertiente legalista), tales como las comunicacionales y artísticas. Lo anterior se basa tanto en la señalado por Straus (28-29) respecto del empírico agotamiento de respuestas que pueden obtenerse acerca de los perpetradores a partir de los métodos tradicionales de las ciencias sociales, como por Feld y Salvi (186-187) acerca de la insuficiencia que representa la demostración factual (es decir, jurídica) o la reconstrucción histórica de los crímenes para dar cuenta de la elaboración de la figura de los represores y/o su lugar en las sociedades postconflicto.

En la problematización que este giro hacia el perpetrador propone acerca de la relación analítica entre víctima, victimario y *bystanders*, destaca el trabajo de Rothberg sobre la noción de "sujeto implicado". De acuerdo con el autor, en los estudios de la memoria existiría un vocabulario insuficiente para comprender a aquellos sujetos que, no siendo perpetradores directamente, desempeñaron un rol relevante en la generación de las condiciones contextuales de la violencia (tales como agitadores o promotores de ideologías de odio) y/o fueron beneficiarios social y económicamente de los resultados de la represión (1-2). Para intentar abordar este fenómeno liminal, Rothberg distingue la implicación de la complicidad, señalando que el primer concepto refiere a una posición dinámica que busca entender diversas responsabilidades de manera dia-

crónica y sincrónica. Si la memoria, afirma el autor, puede hacer conexiones multidireccionales entre diferentes momentos históricos, tales nodos también pueden revelar las formas en que un solo sujeto puede estar implicado en múltiples historias de violencia o explotación (20). Por lo tanto, su propuesta busca entender no al perpetrador directamente, sino que a las dinámicas sociales que hicieron posible la perpetración y su proceso de continuidad en el tiempo bajo formas legales diversas, a través del estudio de los sujetos que se relacionan con el fenómeno de la violencia, su subjetividad y posición de poder respecto de las desigualdades estructurales y la violencia histórica.

Reconociendo la complejidad que este ámbito de estudios ha desarrollado en términos de superación de fronteras disciplinares, los estudios culturales destacan al permitir visibilizar los crímenes, al mismo tiempo, representando el pasado y reflexionando sobre cómo este es juzgado por la sociedad (Luengo y Stafford 9). Desde esta óptica, destacan estudios sobre la representación cultural de los represores en el campo del cine documental (Canet; Zylberman, "Los victimarios"), el teatro (Skloot), los museos y sitios de memoria (Míguez), en los cuales se problematiza el lugar de los represores en las narrativas, se abordan las tensiones existentes en la labor curatorial y se analizan las respuestas generadas entre las audiencias. De acuerdo con Sánchez (167), en las creaciones culturales que tratan sobre los perpetradores destaca la ficción histórica como un marco para reflexionar acerca de la subjetividad de estos sujetos, por lo que los análisis sobre estas obras no tratan directamente problemas relativos al conocimiento de los victimarios, sino que, más bien, refieren a los esquemas mentales de quienes observan, investigan y elaboran productos culturales. Luengo y Stafford (9), en el mismo sentido, afirman que el estudio de las representaciones culturales acerca de la perpetración es un incómodo ejercicio de memoria histórica por medio del cual las sociedades reflexionan respecto de la naturaleza de su comportamiento colectivo.

Ahora bien, en la investigación histórica con objetivos de reconstrucción de los victimarios, el acercamiento a las fuentes y, en particular, a los documentos de los perpetradores, Cárcel y Monsell señalan que la producción de conocimiento que resulta del trabajo con archivos posee dos dimensiones. Por una parte, el contexto de investigación es, por lo

general, el de la posmemoria<sup>6</sup>. Considerando la creciente distancia temporal entre los hechos de violencia y el estudio histórico de estos, el acercamiento a la información se realiza en códigos académicos y no identitarios, como es habitual en los esfuerzos memorialísticos propios de las víctimas. Según los autores, el foco de los estudios va más allá de aquello que los documentos revelan, centrándose, más bien, tanto en las maneras en que lo hacen como en los contextos de su surgimiento (19-20). Por otra parte, se revela que los archivos de los victimarios poseen varias capas performativas. En primer lugar, está la mirada del perpetrador, es decir, la perspectiva deshumanizadora hacia aquellos que se consideraban enemigos del Estado. Enseguida, está lo que los documentos dicen para las víctimas, en tanto registros probatorios de los crímenes cometidos y de la responsabilidad de los perpetradores. Finalmente, están las huellas de todo aquello que hizo posible la violencia, es especial, las justificaciones e incitaciones de los crímenes. En este último nivel, los archivos son, de acuerdo con los autores, herramientas de estudio para la reconstrucción del marco histórico y sociocultural en el cual surgieron los propios documentos (24-25).

Respecto particularmente de las producciones audiovisuales, de acuerdo con Rollet (38-40), considerando que las representaciones cinematográficas de los genocidios, crímenes de guerra y de lesa humanidad (las catástrofes del siglo XX) están condicionadas por la tarea de hacer imaginables sucesos desgarradores, su análisis trata acerca de observar cómo el fenómeno de la violencia impacta en los niveles de estructuración fílmica: la razón mimética, el motivo dramático y la catarsis. En este sentido, Morag indica que, a partir del esquema triádico tradicional en el estudio de los genocidios (víctimas, victimarios y *bystanders*), las producciones cinematográficas que han abordado episodios de conflicto y vulneración de derechos humanos han buscado caracterizar histórica y/o sociológicamente la articulación entre estos actores, tendiendo a producir obras dicotómicas centradas ya sea en la posición del sujeto perpetrador

---

6 Originalmente, el concepto de posmemoria, tal como lo definió Hirsch (13), alude a los problemas producidos por la distancia generacional de las memorias del Holocausto, principalmente, en clave de afectividades familiares. Posteriormente, el término ha ampliado su significado, aludiendo al carácter vicario y mediado de la memoria, en tanto promotor de materialización de iniciativas por las cuales las generaciones que no vivieron los acontecimientos traumáticos se apropian de imágenes, documentos y testimonios para crear productos artísticos que referencian el pasado desde el presente (Santamaría 394).

o en el proceso del fenómeno de la violencia política (13). Sin embargo, la autora precisa que en la medida que la posmemoria comienza a adquirir mayor relevancia, los fenómenos de violencia política contemporánea demandan una nueva perspectiva en el tratamiento audiovisual centrada en lo que denomina “trauma de los perpetradores”, es decir la posición del sujeto criminal, su subjetividad y los conflictos éticos y sociales que su accionar genera (17). Ejemplificando su argumento a partir del análisis de la película *Vals con Bashir* de Ari Folman (2008) —obra animada de ficción histórica que interpreta las memorias de antiguos soldados israelíes que perpetraron la masacre de Sabra y Chatila en 1982—, Morag propone complementar los análisis dedicados a los traumas psicológicos de las víctimas, a través del abordaje del trauma ético de los victimarios, entendido como la compleja relación entre la responsabilidad de los crímenes cometidos, los efectos traumáticos que permanecen en los perpetradores y los cuestionamientos morales hacia sectores de la sociedades que se benefician de sus actos. En una perspectiva similar, el análisis de la reconocida *The Act of Killing* de Joshua Oppenheimer (2012) —una obra cinematográfica documental que aborda las masacres cometidas por el gobierno de Indonesia entre 1965 y 1966 desde la voz de los perpetradores— ha generado una apertura hacia la subjetividad de los victimarios (Zylberman, “Una”), en especial, respecto del trauma del perpetrador como en fenómeno relacional de naturaleza psicosocial que transita por diferentes estados (Martín).

Ahora bien, en las investigaciones surgidas desde la experiencia latinoamericana sobre esta materia, existen conexiones directas con las configuraciones conflictivas de la memoria histórica. Agüero y Hershberg, en este sentido, analizan los estudios de las “memorias de la represión”, reconociendo dos nudos principales en los debates de esta región en torno a los represores. En primer lugar, las estrategias políticas y discursivas que los propios organismos militares, de orden e inteligencia han utilizado para construir la memoria de los gobiernos dictatoriales en los escenarios contemporáneos. En segundo término, las diversas batallas en torno a la interpretación del rol de las fuerzas militares y de seguridad en la historia reciente que se han desplegado en la sociedad en general. En la misma perspectiva, Salvi reconoce que, en los estudios de la memoria en Argentina, el lugar de los represores está, principalmente, en sus propias memorias públicas sobre los regímenes que encabezaron,



en los discursos institucionales (tanto de las Fuerzas Armadas como de los oficiales y sus narrativas en primera persona) sobre lo que se ha denominado "memoria completa", y en el estudio histórico acerca de los organismos de seguridad y de la palabra pública de estos sujetos en los contextos de postdictadura. Si bien estas perspectivas en el campo de estudios de la memoria tienden a converger respecto de los ámbitos en que se investiga sobre los victimarios, Salvi y Feld procuran una distinción entre el trabajo académico enfocado directamente en los perpetradores (que busca problematizar las dinámicas y cambiantes conceptualizaciones y marcos sociales de la memoria que han estructurado la figura de estos sujetos), y los estudios de memoria tradicionales centrados en las víctimas que refieren a los represores, cuya finalidad es conocer a aquellos que fueron los responsables de los crímenes, a partir de una lectura ética. Desde esta perspectiva, las mismas autoras indican que las investigaciones acerca de los perpetradores en la región, que apuntan a analizar las construcciones sociales de estos sujetos, tienden a centrarse en cuatro dimensiones: las disputas respecto de la presencia del victimario en la sociedad, las "zonas grises" (es decir sujetos liminales y/o relacionados por vínculos de parentesco), contextos en que la imagen y voz de los perpetradores aparecen y representaciones artísticas.

En Chile, a pesar del robusto y creciente marco teórico existente sobre este campo en la literatura internacional, el problema de los perpetradores sólo ha sido tratado de manera tangencial. Jara y Aguilera (9), en este sentido, indican que no hay un lugar certero desde el que comprender a los represores en los estudios de memoria acerca de la experiencia chilena. Sin embargo, el avance y profundización de la discusión acerca de la figuración de la dictadura y los perpetradores en el espacio público nacional ha permitido la apertura de nuevos y prolíficos debates<sup>7</sup>. En un estudio reciente, Dalla Porta y Sagredo (84-95) lograron identificar los diversos ejes de análisis sobre la realidad chilena en esta materia, observando la existencia de cinco áreas de trabajo, la mayoría de las cuales,

7 Ejemplos existen bastantes: la entrevista realizada en 2013 en CNN a Manuel Contreras, en donde este afirmó conocer el destino de los detenidos desaparecidos (lo que presionó al gobierno del presidente Piñera para cerrar el recinto Penal Cordillera); el debate en Televisión Nacional de Chile en 2013 entre el ex comandante del Ejército Juan Emilio Cheyre y Ernesto Lejderman (hijo de dos detenidos desaparecidos) (hecho que abrió los cuestionamientos contra Cheyre); la polémica clausura de la exposición Hijos de la Libertad del Museo Histórico Nacional de Chile en 2018 (por incluir imágenes y fragmentos de discursos de Pinochet).

sólo otorgan un acercamiento a los bordes del problema: a) las Fuerzas Armadas en su proceso de transición a la democracia, en relación con su postura respecto de las acusaciones por violaciones a los derechos humanos; b) la “memoria militar”, vale decir, los testimonios de los propios perpetradores y/o sus familiares acerca de la dictadura, así como también trabajos historiográficos con sentido exculpatorio; c) la estructura represiva, abordada a partir de las policías secretas, las estrategias de inteligencia, el despliegue represivo y los centros de detención y tortura; d) la participación de civiles en diversas etapas de la dictadura y; e) la representación cultural de los perpetradores. En esta última categoría es en la que se encuentran la mayoría de los estudios que problematizan la presencia y figuración del perpetrador, a partir de su representación en museos (Mallea y Meirovich), sitios de memoria (Rebolledo y Sagredo), obras teatrales (Cápona y Del Campo) y cinematográficas (Jara, “Rompiendo”; Lazzara, “Familiares”; Peris).

### 3. Los perpetradores en las obras audiovisuales en Chile

El cine chileno de inicios de la postdictadura fue calificado como “presentista” (Aravena, “La obturación” 99), es decir, un arte que, basado en la subjetividad y la cultura política heredadas de la dictadura, tendió a censurar y trivializar tanto el pasado como el futuro, por medio de la clausura de la memoria y de los proyectos colectivos, centrándose, por el contrario, en el contexto histórico presente y sus lógicas de inmediatez y consumo. En su trabajo de recuento específico sobre las obras cinematográficas chilenas que abordan la temática de los derechos humanos y la memoria, Chamorro y Donoso (28-29) coinciden con este diagnóstico, aunque precisan que, gracias al esfuerzo sostenido y articulado de sobrevivientes, familiares de víctimas y realizadores audiovisuales comprometidos, se ha logrado dar forma a un espacio de producción cultural rico y diverso de obras relativas al pasado dictatorial. Según estos autores, películas como *La memoria obstinada* de Patricio Guzmán (1997), *Fernando ha vuelto* de Silvio Caiozzi (1998), *Estadio Nacional* de Carmen Luz Parot (2001), *Actores secundarios* de Pachi Bustos y Jorge Leiva (2004), y *La ciudad de los fotógrafos* de Sebastián Moreno (2006), permiten una representación integral tanto de la violencia del Estado, como de los esfuerzos de resistencia, denuncia y lucha contra la impunidad que se gestaron

desde los últimos años del régimen dictatorial. Algunos debates diferentes se han abierto, no obstante, respecto de las producciones de ficción, sobre las cuales existen visiones críticas acerca de la simplicidad en que se representarían los debates por la memoria del periodo de la dictadura y la transición (Silva). Sin embargo, de acuerdo con Aravena ("La producción"), la experiencia de películas que han logrado amplia aceptación entre las audiencias (como *Machuca* de Andrés Wood (2004)) demuestra cómo, más allá de la naturaleza ficcional, algunas obras materializan la condición histórica del cine, en tanto agente, producto y fuente de la historia, abriendo debates acerca de la veracidad de hechos ocurridos en el pasado.

Ahora bien, en aquel marco cultural, y en términos comparados, las obras centradas en la figura de los perpetradores han sido trabajadas en menor medida respecto de las producciones que abordan la experiencia de las víctimas y se presentan en dependencia del contexto. Faure (5-6), organiza las producciones audiovisuales que abordan a los perpetradores en dos etapas. En primer lugar, durante el inicio del periodo transicional, aun cuando, tal como señaló Aravena ("La obturación"), la escena cultural estaba muy restringida por la cultura política del momento, se lanzaron dos filmes: *La Flaca Alejandra* en 1994, una película que trata sobre la vida de Marcia Merino (ex militante del Movimiento de Izquierda Revolucionaria que, luego de ser capturada por la dictadura, se convirtió en una activa colaboradora de los organismos de seguridad del régimen) y; *Chile: Mi vecino es torturador* en 1999, un documental que aborda los complejos encuentros entre sobrevivientes de la represión y sus victimarios en el espacio público durante la postdictadura. En segundo lugar, en el marco del ciclo político iniciado con la detención del exdictador Augusto Pinochet en Londres, y en un contexto de renovación del trabajo documental (De los Ríos y Donoso), surgen una serie de obras cinematográficas que, conservando un sentido de denuncia respecto de las graves violaciones a los derechos humanos, problematizan la relación entre represores, sus familiares y la historia oficial, abriendo espacio a la identificación de criminales civiles. En este segundo momento, que se extendería hasta la actualidad, se emitieron los siguientes trabajos: *El diario de Agustín* en 2008, un filme que explora la labor del periódico El Mercurio tanto en el derrocamiento del gobierno de Salvador Allende, como en los montajes periodísticos usados por la dictadura para ocultar

sus crímenes; *El Mocito* en 2011, una obra que aborda la vida de Jorgelino Vergara, un hombre que sirvió como mozo de servicio en la residencia de Manuel Contreras (mientras este era Director de la Dirección de Inteligencia Nacional, DINA) y luego, cumplió las mismas labores en un recinto de detención y tortura; *Viva Chile Mierda* en 2014, una producción que trata sobre Andrés Valenzuela, un exagente de la dictadura que abandonó sus funciones represivas a mediados de los ochenta y, antes de huir de Chile, testimonió sobre sus acciones; *El Pacto de Adriana* en 2017, que expone la vida de Adriana Rivas, exagente civil de la DINA, a través de la mirada de su sobrina (quien dirige el filme) y; *El Color del Camaleón* estrenada también en 2017, que trata acerca de la relación entre el realizador de la película y su padre, un hombre utilizado por la dictadura con fines criminales.

Aun cuando la generación de material audiovisual es escasa, los análisis académicos sobre las obras cinematográficas relativas a los represores han logrado concretar reflexiones y planteamientos sólidos y con capacidad de proyección. Analizando los documentales *El pacto de Adriana* y *El Color del Camaleón*, Lazzara (“Familiares”) y Jara (“Rompiendo”), coinciden en señalar que se trata de obras que articulan el tratamiento de cuestiones contemporáneas críticas en el campo de la memoria colectiva (como la transmisión intergeneracional y la implicación de sujetos que no perpetraron los crímenes) con asuntos de más larga data, como la impunidad y el negacionismo de los represores y los sectores que apoyaron a la dictadura. Lazzara (“Familiares” 245), por una parte, problematiza no sólo el lugar de los directores de ambos filmes, en tanto familiares de los perpetradores que abren cuestionamientos, sino que, además, establece conexiones entre los victimarios, su propio silencio y el de sus familias, y la crisis de los marcos de memoria oficiales que han buscado la reconciliación por sobre la verdad. Jara (“Rompiendo” 186-187), por otro lado, destaca que ambas obras instalan el problema de la transmisión intergeneracional de la memoria como un asunto que atañe tanto al aprendizaje histórico, como a los afectos que perturban las posibilidades de criticar el pasado, añadiendo que trabajos audiovisuales de esta naturaleza son relevantes pues dan cuenta sobre cómo, al hacer inteligible al otro, en tanto perpetrador, es posible notar sus condiciones de posibilidad.

Las películas *Flaca Alejandra* y *El Mocito* son otros referentes en materia de análisis. Respecto de la primera obra, Peris (155-156) utiliza sus te-

máticas centrales (la colaboración, la delación y la traición), para instalar interrogantes acerca de la ambivalencia entre víctimas y perpetradores en contextos de represión política. Desde una perspectiva relativamente similar, Albornoz (32-33) plantea que el filme sobresale por desarrollar un formato de testimonio dual, en donde los cuestionamientos que Marcia Merino realiza sobre su propio actuar son puestos en diálogo con la experiencia de la directora, Carmen Castillo, quien, al representar un devenir político opuesto, otorga al argumento de la película una naturaleza crítica respecto del contexto de convivencia forzada entre víctimas y victimarios de la postdictadura chilena. Acerca de *El Mocito*, existe consenso en los estudios realizados respecto del modo en que esta obra elude la cuestión de la responsabilidad de Jorgelino Vergara. Faure (15), por una parte, indica que si bien en la película este sujeto es representado como un "victimario-cómplice", no se acentúa su responsabilidad autoral más allá de su participación en el sistema represivo de la dictadura, entendido como un aparato alienante, es decir, se presenta a Vergara como una víctima de sus circunstancias. Lazzara ("El fenómeno" 104-105), por otro lado, habla de un efecto social a partir de la representación de Vergara tanto en este documental como en los medios de comunicación, tendiente a diluir responsabilidades por los crímenes de la dictadura a través del mensaje de "todos somos víctimas".

Desde una mirada general acerca de los contenidos centrales de los documentales recientes elaborados en Chile en que se trata la figura del perpetrador, existe un juicio común respecto de la relevancia del fenómeno de la posmemoria como perspectiva de abordaje del pasado. Tanto Jara ("Hacia una agenda" 86) como Estefane y Thielemann (189) reconocen que las actuales estrategias de representación de los perpetradores y la dictadura efectuadas por gestores audiovisuales que nacieron y/o crecieron al inicio de la postdictadura, dan cuenta de tensiones en la lógica de la transmisión de la memoria (en especial en obras que abordan discusiones familiares), abriendo debates no sólo acerca de los cuestionamientos que las nuevas generaciones plantean sobre el pasado y sus silencios, sino que, además, respecto del discurso de gradualidad y reconciliación de la transición a la democracia.

Ahora bien, las obras anteriormente mencionadas pertenecen al género del cine documental, por lo tanto, sus análisis responden, principalmente, a las interrogantes propias de la figuración de los perpetradores

en este medio (Zylberman, “Los victimarios” 182; Jinks 333). Al contrario, las producciones de ficción histórica en Chile que han abordado la represión dictatorial (principalmente, las series televisivas *Los archivos del Cardenal* y *Los 80*) han sido estudiadas tanto desde las maneras en que en su hilo argumental se construye la violencia y el antagonismo político (Del Valle), como desde sus estructuras melodramáticas como promotoras de los aprendizajes sobre el pasado reciente (Cabalin y Antezana). Sin embargo, a diferencia del cine documental, en el género de ficción histórica la figura del perpetrador ha permanecido prácticamente inexplorada<sup>8</sup>, con la excepción de dos obras. La primera de ellas es *Amnesia* de Gonzalo Justiniano (1994), una película que narra el reencuentro de dos ex torturadores, quienes, en el contexto de postdictadura, rememoran, con énfasis contrapuestos, lo sucedido en el centro de detención en que actuaron. En segundo lugar, se encuentra el cortometraje que se propone analizar en este texto, *Los anillos de la serpiente*. Al tratarse de obras de ficción, ambos filmes plantean una serie de preguntas que sitúan la cuestión de la historia, la memoria y la representación audiovisual desde ángulos provocadores. Algunos autores han propuesto el concepto de “ficción del perpetrador” (Crownshaw 75; Eaglestone 14), para referirse, justamente, a la heterogénea producción artística de generaciones de posmemoria que, a partir de fuentes documentales (tales como testimonios de perpetradores y antecedentes recogidos por las Comisiones de Verdad) y observaciones de sus apariciones en medios de comunicación, elabora narrativas ficcionales sobre el pensamiento, discurso y comportamiento de estos sujetos en variados ambientes. Recogiendo esa idea, el presente análisis se sustenta en la revisión de este último cortometraje a través no sólo de elementos audiovisuales que buscan entender las formas de representación, sino que, además, a partir de un marco conceptual que reconoce las subjetividades implicadas en el tratamiento histórico de la impunidad en Chile.

8 Este es un fenómeno global, pues la escasa representación del perpetrador tiende a ser plasmada sólo en obras históricas documentales (Popescu 322). Algunas excepciones son películas internacionales como la citada *Vals con Bashir* de 2008 y *La vida de los otros* de 2006. Todo lo anterior determina que los análisis se centren en obras individuales (Faure) o en ejercicios de comparación con muestras pequeñas (Del Valle). De todos modos, para profundizar en la ficción en la representación de la figura del perpetrador en Chile se recomienda revisar las obras teatrales *Lucía* (2016), *El hotel* (2016), *En el Jardín de Rosas: Sangriento Vía Crucis del Fin de los Tiempos* (2015) y *Cordillera* (2015), todas las cuales han sido analizadas en Cápona y Del Campo (9).

#### 4. "Los anillos de la serpiente": representación de una perpetradora civil al inicio de la postdictadura en Chile.

##### *Descripción de la trama*

Como se señaló al comienzo, el cortometraje *Los anillos de la serpiente* de Edison Cajas (2020), relata la ficticia historia de Ana, una médico y docente universitaria que, al revelarse públicamente su participación en los organismos represores de la dictadura, comienza a ver alterada su vida, la cual, hasta ese momento, había sido desarrollada en completa impunidad. El filme comienza con un primer plano de Ana, una mujer de entre cincuenta y sesenta años, quien se encuentra en una sesión terapéutica (de carácter psicológica o psiquiátrica). La protagonista habla con su terapeuta (de quien sólo se escucha su voz), acerca de una "presencia" (como si se tratase del relato de un sueño recurrente). Enseguida, la obra cambia de escenario y nos lleva a la llegada de Ana a su casa, en lo que aparenta ser un retorno rutinario desde su trabajo. Antes de avanzar hacia el interior de su residencia, Ana revisa la correspondencia y encuentra una citación judicial. Sobre la pantalla aparece un texto que dice "Chile, 1991", con el objetivo de ubicarnos histórica y políticamente en los inicios de la postdictadura. En la escena, se muestra posteriormente a la hija de la personaje, "Úrsula", una joven que sufre de autismo severo que le impide moverse y comunicarse con normalidad, y a "Elena", una mujer que trabaja como empleada doméstica y se encarga de los cuidados de la primera mientras Ana se encuentra fuera. Luego, se observa a estas últimas escuchando un noticiario de la televisión, en el que se informa sobre la publicación de un listado de exagentes de la Central Nacional de Informaciones (CNI) involucrados en la muerte de prisioneros políticos al interior de una clínica clandestina en Santiago. La voz de la lectora de noticias indica que se trataría de cinco agentes, cuatro exmilitares y una médico civil, momento en el cual la cámara se aproxima a la citación judicial y logra leerse que se trata de un requerimiento de declaración en el Ministerio de Justicia.

En la escena siguiente, Ana aparece dictando clases de medicina forense en la universidad. Al terminar su jornada, la personaje es visitada por un exagente quien, en un tono amenazante, le solicita que no hable.

Al retornar a su casa, Elena, quien se muestra atemorizada, le informa que renuncia a su trabajo y que no volverá. Ana, temerosa, le pregunta si ha pasado algo y esta responde que un hombre llamó por teléfono. El acto deja entender que el llamado fue de amedrentamiento, pues Elena dice que el hombre afirmó “conocer” a Ana (en referencia a que sabe sobre sus acciones criminales). Volviendo a su trabajo en la universidad, Ana encuentra en su escritorio un trozo de carne en descomposición. En ese instante, mientras la médico intentaba averiguar quién había dejado ese objeto allí, ingresa a su oficina otro exagente para hablar con ella. Este hombre también la exhorta a no declarar. Su intervención finaliza con palabras y gestos intimidantes, mencionando a Úrsula como amenaza para que Ana no rompa su pacto de silencio. En su casa, la protagonista comienza a recibir llamados conminatorios de sujetos que le exigen no decir nada. Al día siguiente, Ana, por miedo a las amenazas, lleva a Úrsula a su trabajo. En la escena, se ve a ambas en el escritorio central de la sala de clases, mientras los estudiantes rinden un examen. Úrsula se muestra intranquila, mientras una funcionaria administrativa entra a la sala para avisarle a Ana que un policía la llama por teléfono. Al intentar calmar la situación, la funcionaria le dice a la protagonista que en la universidad todos se enteraron de lo que sucede y le exige que salga. Al mismo tiempo, un grupo de estudiantes comienza a increpar a Ana, señalando algunos de los métodos de tortura que involucraban a los médicos en los centros de detención de la dictadura. Al salir del salón, los estudiantes le gritan. De regreso en su casa, al activar las llamadas registradas en su contestadora automática, Ana escucha un mensaje del primer exagente que la visitó, quien, en un acto de intimidación extremo, asesina de un disparo a Elena.

La escena siguiente presenta un sueño de la médico, en donde se ve acostada junto a un detenido que sufre por las heridas de la tortura. Al despertar, Ana busca una jeringa e inyecta a Úrsula con lo que parece ser una dosis letal. Mientras Ana se lamenta al lado del cuerpo de su hija, se escucha una transmisión radial que destaca el valor del derecho a la verdad. Más tarde, mientras la protagonista duerme en un sofá, se escucha el discurso que el entonces presidente Patricio Aylwin emitió al momento de publicarse el Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación, en particular, el segmento en que el mandatario solicita a las



Fuerzas Armadas y de Orden que colaboren con la justicia. Mientras esto ocurre, un grupo de exagentes ingresa al departamento de la médico.

El filme finaliza mostrando nuevamente a Ana en la sesión terapéutica del inicio. La protagonista responde la pregunta acerca de la "presencia", diciendo que esta criatura la observa "con ojos de fuego". La terapeuta le pregunta si estos sueños tienen que ver con su pasado, frente a lo que Ana no responde, mostrándose apesadumbrada y ensimismada. La última toma muestra una imagen de la pintura "Eva tentada por la serpiente" de William Blake.

### *Análisis de la discursividad verbal y visual y de las modalidades de representación*

Según la propuesta metodológica de Zylberman ("Los victimarios"), en este cortometraje la figuración discursiva de tipo verbal se estructura a partir de un relato que expresa el tránsito de la perpetradora, desde su situación inicial de impunidad, representada en la dinámica de su trabajo académico, y que avanza hacia un deterioro subjetivo provocado por la presión tanto de sus antiguos compañeros como de su círculo social actual. El filme parece desarrollar dos narrativas que construyen hacia el espectador al personaje de Ana. Por una parte, hay una discursividad tangencial, que se desarrolla entre la protagonista y su terapeuta. Los diálogos entre ambas permiten interpretar a Ana como una mujer evidentemente perturbada, acosada por pensamientos, recuerdos y/o sueños que se representan en la imagen de una "presencia" que la atormenta. Frente a la pregunta que Ana recibe sobre lo que siente frente a esta existencia espectral, ella responde que se trata de una "serpiente" que la abraza y la mira tan profundamente que cree que este ser tendría la capacidad de leer sus pensamientos. Se trata de un primer acercamiento a la subjetividad de la protagonista, siendo una entrada al cortometraje que invita al espectador a ingresar en recuerdos y pensamientos que dificultan distinguir, hacia el final, entre lo verdadero y lo imaginado.

Por otro lado, la narrativa central presenta a una exagente civil inserta en una cotidianidad propia de una docente universitaria de clase media, representada por diversos diálogos: con sus estudiantes en la universidad (ambiente en que se muestra a Ana como una profesora seria, estricta e inquisitiva), con su empleada y su hija (con quienes desarrolla

conversaciones de cercanía e intimidad, mostrándose mucho más afectiva) y con otros exagentes (a través de diálogos en que estos se refieren a ella con respeto, diciéndole “doctora”, sin tutearla, aunque expresan una agresividad implícita que aumenta progresivamente).

En primer lugar, el desarrollo verbal, tanto con los estudiantes como con Elena y Úrsula, permite recrear un contexto normalizado, pero al mismo tiempo, dicotómico. Con estas últimas, Ana desarrolla diálogos de cotidianidad doméstica, en especial respecto de los cuidados de su hija, mientras que con los estudiantes los intercambios son no sólo distantes, sino que también acusativos respecto del conocimiento que estos deben mostrar. Al finalizar su clase, Ana increpa al único estudiante que respondió una compleja pregunta, señalándole que debe cambiar su actitud “soberbia” ya que “el mundo de afuera es muy distinto”. Ciertamente, la diferenciación entre las palabras usadas en entornos íntimos, como el hogar, y en espacios laborales es natural y común. Sin embargo, lo que el cortometraje plantea es construir, argumentalmente, a una personaje de facetas contrapuestas. Se trata de una argumentación que el filme intencionalmente propone, mostrando a Ana como una mujer con personalidades distintas, del mismo modo en que los perpetradores se comportaban en la realidad, expresando diferentes personalidades frente a los detenidos y a sus propias familias. En un estudio acerca de la representación de los victimarios en el Parque por la Paz Villa Grimaldi, Rebolledo y Sagredo identificaron, mediante la revisión de documentos históricos del sitio, que los perpetradores presentaban diversos modos de comportamiento. Por una parte, se observa una distinción entre agentes (torturadores e interrogadores) y guardias (216-217), observando matices en la labor de estos últimos<sup>9</sup>. Por otro lado, este estudio notó también que en la estrategia de transmisión que el sitio desarrolla se menciona que los agentes utilizaban algunos espacios al interior del lugar con fines de esparcimiento, planteando una reflexión acerca de lo paradójico de la conducta de los represores. La siguiente referencia es un fragmento de la

---

9 Estudiando referencias en los testimonios de sobrevivientes de este recinto, los autores indican también que los guardias eran sujetos ambivalentes para muchos detenidos, pues su comportamiento oscilaba entre la violencia y el trato respetuoso (220).

audioguía del Parque por la Paz Villa Grimaldi<sup>10</sup>, que los autores rescatan para fundamentar este punto:

A pesar de que durante su etapa como Cuartel Terranova la Villa Grimaldi era ocupada para esconder y torturar, conservaba cierto encanto de su pasado como casa familiar. Por eso es que paradójicamente se convirtió en un lugar de descanso para los agentes de la DINA y sus familiares. Algunos sobrevivientes que estuvieron en la Torre, recuerdan que en tardes de verano escuchaban a familias de paseo y niños bañándose en la piscina. Algunos cuentan que se oían carcajadas, música y sonidos de vasos chocando en brindis. Los agentes de la DINA estimaban que el mismo cuartel donde torturaban y asesinaban era un buen lugar para descansar con sus familias en sus días libres. (Rebolledo y Sagredo 216).

Del mismo modo, el director del cortometraje ha hallado estas divergencias en el comportamiento de los victimarios, a partir de su labor de escucha y registro de testimonios de sobrevivientes de prisión política y tortura.

Rescatamos de los mismos testimonios de sobrevivientes algunas historias con agentes. Hay algunas historias que son tremendas respecto a la relación que los agentes tenían con los detenidos, con los secuestrados. No puedo decir en ningún momento que eran de cordialidad, sino, más bien, que la tortura se disfrazaba de cordialidad. En esta especie de relación de "policía-bueno" y "policía-malo", algunos agentes invitaban a fumarse un cigarro al patio a algunos de los secuestrados o les permitían sacarse un rato la venda para barrer algunos sectores en Villa Grimaldi. Eso aparece en los testimonios de Villa Grimaldi, específicamente, que son los que he escuchado con más atención, en profundidad. (...) Recuerdo, ahora muy presente, el testimonio de un señor que decía que lo más impactante era que, mientras te torturaban te hablaban como chileno, te decían los mismos garabatos que uno empleaba, escuchaban la misma música y la misma radio que se escuchaba

10 Las audioguías son dispositivos tecnológicos que reproducen un texto que da cuenta de la historia del sitio de memoria Parque por la Paz Villa Grimaldi. Contienen dieciocho pistas de audio, organizadas de modo que las/os visitantes estructuren su recorrido a partir de los relatos. En el sitio web de este lugar de memoria, es posible escuchar todas las pistas: <http://villagrimaldi.cl/audioguias/>

en su casa o en las fiestas. Había muchas historias de este tipo. Por ejemplo, los fines de semana donde los agentes, de alguna manera, entre comillas, se “relajaban” de este trabajo que les correspondía, se producían un montón de situaciones que son, realmente, esquizofrénicas. Hay cierta bipolaridad en los agentes, lo que termina siendo otro motivo de tortura para la semana que venía, para los que estaban implicados en el barrer el patio de Villa Grimaldi, o los que estaban obligados a hacer alguna otra actividad. (Cájas y Contreras 282-283).

En segundo término, las articulaciones discursivas con los exagentes que interactúan con Ana constituyen la elaboración narrativa de su pasado como perpetradora. Es decir, es a través de estos diálogos que el espectador conoce las acciones criminales de la personaje, aunque el cortometraje opta por una representación indirecta, caracterizada por intervenciones que hablan sobre “lo que hizo” sin expresar directamente los hechos. En ese sentido, el primer sujeto que se dirige a la protagonista con el objetivo de asegurar su silencio le pide recordar que “todo lo que hicieron fue por salvar al país” y enfatiza en el orden que le imprimieron a la sociedad, como un modo de destacar positivamente lo realizado por los organismos de seguridad del régimen dictatorial, minimizando las violaciones a los derechos humanos. Su intervención discursiva contribuye a delinear, definitivamente, al personaje de Ana, en especial, respecto de su pasado como un ámbito controversial e incómodo de su vida. Además, se instala la idea de una verdad no revelada que Ana debe contribuir a mantener en secreto. Luego, el segundo exagente que increpa a la médico realiza una acción narrativa similar, pues dice “nadie sabe lo que pasó, salvo, las personas que estuvieron allí”, “ahora, nos toca cuidarnos entre nosotros” y que lo que hicieron fue “lo correcto”. Existe un refuerzo respecto del planteamiento anterior de no contar lo sucedido y de destacar la labor represiva como un acto de salvación del país. Sin embargo, se suma el hecho de que lo ocurrido (aquello que la personaje debe mantener en secreto) es algo ignorado socialmente, a excepción de aquellos que fueron partícipes. Con este segundo exagente, Ana tiene un intercambio narrativo en que rechaza lo que considera “imposiciones morales” respecto tanto de la obra del régimen como del acuerdo tácito de no hablar. Posteriormente, la argumentación verbal del filme acentúa

el escenario de presión que vive Ana, presentando un llamado telefónico en que el primer exagente extrema su condicionamiento de mantener el secreto a través de una amenaza de muerte directa, diciendo: "Doctora, entre nosotros no necesitamos mártires. Usted no necesita decir nada, porque nada pasó".

Por cierto, este es el modo en que el cortometraje introduce la representación del "pacto de silencio" chileno. Conceptualmente, estos acuerdos son considerados convenciones tácitas de los principales actores de las transiciones a la democracia, cuyo objetivo es impedir los avances de la justicia, por medio de la eliminación de referencias públicas sobre pasados de violencia o gobiernos autoritarios (Ysàs 371). Ciertamente, los ficticios diálogos de los personajes en esta dimensión del cortometraje contribuyen a ilustrar clara y sintéticamente cómo estos pactos se sostienen "desde abajo". Es decir, el filme no explica las características de los acuerdos de las elites o las garantías de impunidad materializadas en forma de normas (como eran la Constitución Política de 1980 y la Ley de Amnistía de 1978), sino que muestra el rostro más rudimentario de los pactos de silencio, mediante los modos en que los propios exagentes represores (los sujetos que poseen la información sobre las violaciones a los derechos humanos en tanto fueron sus ejecutores), buscan protegerse de eventuales sanciones penales a través del aseguramiento (a veces coercitivo) del silencio colectivo.

El cortometraje, en ese sentido, expone directamente los métodos de protección de los perpetradores: convencimiento ideológico (expresado en frases como "hicimos lo correcto", "salvamos al país", "aseguramos el orden"), excusa coercitiva (manifestada en la frase "nadie sabe, salvo nosotros", lo que implica mantener el silencio por temor a las represalias de los antiguos compañeros y/o por lealtad al grupo) y amenaza directa (representada en la frase "no necesitamos mártires"). Estas categorías se corresponden con la tipología que establece Elster (169-170) respecto de las justificaciones que han argumentado históricamente los victimarios. En especial, se relacionan con lo que el autor denomina "afirmaciones contrafácticas", vale decir, construcciones discursivas basadas en la "justificación del mal menor" ("si yo no lo hubiera hecho, podría haber ocurrido algo peor") y en excusas de coacción o futilidad ("si yo me hubiera negado a hacerlo, me habrían matado"). Estas categorías extienden el argumento hacia la idea de perfiles psicológicos de los perpetradores, buscando

analizar, a partir de las motivaciones iniciales, las respuestas frente a la presión de la posibilidad de ser juzgados. Mann (40-41) y Elster (161-162) coinciden, en este ámbito, en reconocer que entre los victimarios es posible identificar distintos niveles, reconociendo dos categorías principales: perpetradores directos (motivados por la ideología y las eventuales ganancias socioeconómicas) y perpetradores burocráticos (aquellos que actuaron como parte de una estructura sistémica que “facilita” la obediencia). Considerando las construcciones dialógicas del cortometraje en análisis, se evidencia esta distinción entre los personajes que representan a exagentes. Si bien desconocemos las motivaciones originales de cada uno de los personajes respecto de su participación en el esquema represivo, sus reacciones ante la denuncia de sus crímenes posibilitan un cierto reconocimiento de sus lugares al interior de las operaciones. Mientras Ana reacciona con temor y es hostigada, los otros exagentes aparecen como actores convencidos y asediados, lo que permite distinguir entre la posición de civiles y militares respecto de la protección institucional que estos últimos poseían.

Más tarde, tanto sus colegas de trabajo como sus estudiantes colaboran en esta elaboración discursiva, presionando a la protagonista. Mientras que los diálogos con los exagentes se encargaron de construir a Ana como una antigua victimaria, los relatos que ocurren con los personajes en la universidad exponen la otra faceta de su vida en el presente, caracterizada por la impunidad. En primer lugar, la persona que busca a Ana en el salón de clases, para avisar del llamado de la policía, le recrimina sobre su pasado, diciendo “¡Sé perfectamente lo que está pasando! ¿O tú creías que no nos íbamos a enterar?”. Sus palabras permiten una distinción entre lo que es sabido actualmente y aquellas sensaciones de rechazo que este nuevo conocimiento, antes oculto, genera entre sus colegas. Enseguida, se muestran los diálogos con que intervienen los estudiantes, quienes recriminan a Ana por su pasado como represora. Uno de sus estudiantes la increpa, relatando el trágico devenir de un detenido, el cual, luego de haber sido torturado en Villa Grimaldi, habría sido trasladado a una clínica en la que, según dice, “habría visto médicos. Médicos que lo habrían sanado para seguir torturándolo. ¿Y tú que hiciste?”. Mientras Ana se retira del salón, diciendo “yo no hice nada”, los estudiantes le gritan “asesina”.

Esta sección del cortometraje ilustra lo que actualmente se conoce como "funa" o "escrache", en referencia a las acciones de denuncia pública que se realizan sobre un perpetrador que no ha sido condenado por la justicia, en su residencia o lugar de trabajo, y que buscan sancionarlos socialmente al exponer los crímenes en que estaría involucrado (Peña-loza 163). La pregunta que los estudiantes plantean ("¿Y tú que hiciste?"), sintetiza lo ocurrido en toda esta escena, pues remite tanto al conocimiento que se tiene de sus acciones criminales, como a la movilización de denuncia que los otros comienzan a desplegar. Se puede leer esta recreación a partir de la corriente teórica de los "legados espectrales", en especial, respecto de aquellas verdades negadas u ocultas (relativas a violencias del pasado) que, permanecen como injusticias, pero que, una vez que salen a la luz, generan recursos simbólicos de movilización social (Gordon 2-3).

El último diálogo relevante se muestra en la escena en que Ana inyecta a Úrsula. En ese momento, está última parece mostrar un semblante más equilibrado que en sus apariciones anteriores (como si no estuviera afectada por el autismo) y mirando a la protagonista la joven dice: "Esa es la gran verdad, mamá. Todos tenemos el bien y el mal adentro, porque son la misma cosa". La explicación de este diálogo remite a la complejidad de la naturaleza humana en el contexto de una sociedad de postviolencia. Para fundamentar esta construcción narrativa respecto de los perpetradores, el director del cortometraje recurre al trabajo de Paul Ricouer, en especial, a la concepción del mal que transita desde la exterioridad a la interioridad. En una entrevista con el autor de este escrito, Cajas señaló:

[Sobre la frase de Úrsula] hay varios elementos. Uno es el rol de los médicos. Pienso en el emblema de la vara de Esculapio, esta figura del báculo con la serpiente, y en la teoría del bien y el mal en Paul Ricouer, sobre el origen del bien y el mal en la alegoría de Adán y Eva. Por eso, al final dejé el símbolo del cuadro de William Blake, "Eva tentada por la serpiente", que me parecía que era la figura central de la película. (...) el báculo del Colegio Médico, la medicina como el conocimiento en el mundo, eso me parecía muy interesante de asociarlo con la figura del bien y el mal, en especial con la figura de Eva. Ahí empezó a cuajar en mí la idea de que la dicotomía del bien y el mal no estaba funcionando para entender

estos personajes, sobre todo, para entender la historia de Chile. El bien y el mal en la historia de Chile han sido tratados como una cuestión dicotómica, cuando, en realidad, era una dualidad más orgánica y eso me parecía muy interesante de plasmar en la figura de Ana, porque ella tiene todos estos elementos: es una madre, es una académica respetada por su carrera; por otro lado, al mismo tiempo, ejerció la tortura por mucho tiempo en una clínica clandestina. Esa conjunción de elementos me ayudó a plasmar la idea central del corto. (Cájas).

Por otra parte, en lo que respecta a la forma discursiva de tipo visual propuesta por Zylberman (“Los victimarios”), al tratarse de un cortometraje de ficción, no es posible aplicar los criterios de este enfoque de manera directa (ya que estos apuntan a analizar las fuentes históricas desde donde se construye la figuración de los represores). Sin embargo, de manera adaptativa, esta estrategia metodológica permite analizar también las formas de representación de tipo recreacional que, en este caso, ponen a la perpetradora en acto, centrando la atención en los contextos y los escenarios. En este sentido, el primer elemento a considerar es la escenificación inicial del cortometraje, en donde se observa el interior de un departamento amplio (en que no destaca algún objeto en particular), que funciona como introducción a una construcción argumentativa basada en la cotidianidad de los personajes. Este lugar contribuye a elaborar un espacio de intimidad, con el objetivo de ser un contraste con los escenarios posteriores. Sin embargo, existen dos asuntos visuales disruptivos. En primer lugar, el mensaje “Chile, 1991” que cubre la pantalla por algunos segundos no es sólo una contextualización temporal, sino que, más bien, es una ubicación histórica. Como se señaló al comienzo de este escrito, 1991 fue el año de publicación del Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación, el principal esfuerzo del primer gobierno de postdictadura para reconocer oficialmente las violaciones a los derechos humanos cometidas durante los años de régimen autoritario e intentar avanzar en materia de verdad y justicia. El contexto sociopolítico era de una completa impunidad, la cual estaba garantizada por los enclaves autoritarios heredados del pasado dictatorial: la Ley de Amnistía de 1978 que impedía enjuiciar a quienes fueran responsables de los crímenes cometidos entre 1973 y aquel año; el exdictador Pinochet

que continuaba como comandante en jefe del Ejército; la Constitución de 1980 permanecía vigente; el Poder Judicial no fue reformado y; hasta ese momento, el reconocimiento de las víctimas de la dictadura todavía no se abría a la consideración de los sobrevivientes. El segundo elemento para destacar es la carta que Ana recibe con la citación judicial que requería de su declaración. Este documento marca la transición (tanto argumental como visual) entre la escenificación de la vida cotidiana de una perpetradora que se había mantenido impune y un futuro de asedios por parte de antiguos compañeros en la represión y de sus actuales estudiantes y colegas de trabajo.

Precisamente, este último hecho marca la estrategia ficcional que el cortometraje desarrolla respecto de la historia reciente en Chile en materia de perpetradores. La argumentación fílmica, en términos de discursividad visual, desde este punto se desarrolla a través de escenarios que aportan a la construcción de una atmósfera de persecución. Por un parte, las locaciones al interior de la universidad muestran salones grises, en los cuales, al tratarse de estudios de medicina, se observan signos relacionados con la muerte, como huesos humanos y elementos propios de un depósito de cadáveres. Allí también transcurre la escena en que Ana encuentra el trozo de carne en descomposición sobre su escritorio, existiendo incluso una toma de cerca de los insectos que se mueven sobre este objeto. Por otra parte, las escenas al interior del departamento de la protagonista también se tornan inquietantes, destacando el uso del recurso onírico para describir cómo Ana es también perseguida en su espacio más íntimo. En este segmento, se inscriben los acontecimientos que la médico vive cuando sueña con un detenido que sufre y todos los hechos que continúan luego de eso, ya que parecen suceder de manera surrealista.

Por último, considerando todo lo anterior, la modalidad de representación de la perpetradora es, adaptando lo señalado por Zylberman ("Los victimarios" 182), una performance representacional y presentacional, ya que las evocaciones son dispuestas por Ana o se dirigen a ella por medio de otros personajes. Considerando que se trata de una obra ficcional sobre un contexto histórico real, la trama es construida sobre las acciones, decisiones y relatos de la protagonista, por medio de quien se reconoce una problematización principalmente subjetiva en torno a su relación con el entorno. En ese sentido, *Los anillos de la serpiente* no podría tra-

bajar sobre la modalidad de representación de tipo “archivo” o “declarativa”. Sin embargo, si se considera que el guion fue escrito a partir de las referencias que hacían sobre los represores los propios sobrevivientes de prisión política y tortura, es posible observar un cierto acercamiento a la modalidad de representación de tipo “evocativa”, en tanto, de manera mediada, son los testimonios los que conforman al personaje de Ana. Cajas se refiere a este trabajo de delineación del personaje a partir de su labor como realizador audiovisual en el sitio de memoria Parque por la Paz Villa Grimaldi, en especial, respecto de la atención que le importaron asuntos como la dinámica “laboral” de los represores al interior de los recintos:

Mencionó a Villa Grimaldi porque para mí trabajar allí como realizador audiovisual y conocer de primera fuente lo que había pasado en ese lugar me llevó a pensar, durante mucho tiempo, a sopesar, la figura del represor, de los que ejercían la represión en la Villa. Siempre me preocupaba de entender, de comprender, cómo es que un chileno podía llegar a un lugar de trabajo, con un horario, con una mecánica de jornada laboral, y que ese trabajo significaba ejercer la tortura. Eso me pareció muy interesante como material de investigación, de estudio. A partir de toda la investigación, de mi experiencia como realizador audiovisual en Villa Grimaldi, llegué a darme cuenta de que allí hay algo que todavía no ha sido completamente indagado y que es, precisamente, la figura del represor de la dictadura en Chile. (Cajas).

### *Análisis desde la teoría del sujeto implicado*

A partir de la mencionada teorización de Rothberg acerca del “sujeto implicado”, el análisis del cortometraje *Los anillos de la serpiente* puede ser extendido hacia la dimensión de elaboración tanto de sus personajes como de su trama, respecto del modo en que se trata el problema de la representación de perpetradores civiles. Como se mencionó anteriormente, la teoría del sujeto implicado propone pensar más allá de la dualidad víctima-victimario, buscando problematizar el sentido de la “responsabilidad” en la generación, ejecución y/o perpetuación de la violencia. En situaciones de violaciones a los derechos humanos en que participaron



civiles que, una vez finalizado el régimen dictatorial, retornaron a su labor profesional, esta noción de "implicación" es doblemente compleja, pues comprende elementos de tipo histórico (como las ideas que fundamentan y justifican la violencia en toda la sociedad) y de naturaleza contemporánea (como las estructuras políticas y jurídicas que permiten la impunidad) (Rothberg 8-9).

Tal como se indicó, el estudio de los victimarios en Chile es escaso, centrándose, principalmente, en el abordaje institucional y de la representación cultural de perpetradores pertenecientes a las Fuerzas Armadas y de Orden (Dalla Porta y Sagredo). Si bien existen una serie de importantes trabajos históricos acerca de la complicidad civil (Rubio; Rebolledo; Boholavsky, Fernández y Smart), la labor de los médicos no ha recibido la atención necesaria<sup>11</sup>, aun cuando el Informe de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura de 2004 oficializó la participación de profesionales de esta disciplina en diversos recintos de detención de la dictadura.

(...) la CNI contaba ocasionalmente con la colaboración de médicos en sus sesiones, quienes facilitaban certificados en que acreditaban que el detenido había abandonado sus recintos en perfecto estado de salud, de modo que, en caso de presentar lesiones, éstas no le concernían. Dicho procedimiento se aplicó hasta con detenidos muertos a causa de torturas. (Comisión Nacional de Prisión Política y Tortura 175).

Debido a los riesgos inherentes a la aplicación de electricidad como método de tortura bajo cualquiera de sus formas, los agentes de seguridad se hicieron asesorar por médicos y otros profesionales de la salud, a fin de preservar con vida al detenido. (233).

Al aplicar el enfoque de la implicación de Rothberg al problema de los médicos como parte de la estructura represiva, un primer asunto que emerge es el desdibujamiento de la imaginación unidimensional de la figura del perpetrador. Basado en la teorización acerca de las "zonas grises"

11 El primer acercamiento al reconocimiento del rol de los médicos en los centros de detención y tortura fue realizado por Francisco Rivas en su libro "La traición de Hipócrates. Médicos en el aparato represivo de la dictadura" de 1991. Posteriormente, en el marco de la conmemoración de los cuarenta años del golpe de Estado, en 2013, la abogada de derechos humanos (y actual Diputada) Carmen Hertz, publicó un listado de veintiocho médicos que habían participado en torturas y que, a la fecha, continuaban ejerciendo su profesión impunemente.

de Primo Levi, Rothberg propone pensar la responsabilidad política de la implicación como una categoría que admite matices, en tanto se trata de una posición múltiple en la que convergen y se sobreponen diversas acciones (12-13). De acuerdo con el autor, la noción de implicación contempla variaciones de un mismo sujeto, considerando su participación en diferentes momentos de la perpetración, en roles diversos. En ese sentido, el cortometraje en análisis se concentra en la figura de los médicos, diacrónicamente, en dos momentos: en el pasado, a través de la acción represora que la protagonista realizó durante la dictadura (y que el filme sólo menciona a partir del relato de otros), y en el presente, primero, mediante su vida en la impunidad y luego, en el asedio ante la revelación de su condición oculta. Como afirma el director Cárjaga, el cortometraje buscó develar la naturaleza civil de la perpetración, no sólo como una forma de complejizar la escritura de un personaje represor, sino que, además, como una contribución, desde el cine, a la representación de los victimarios como sujetos no maniqueos.

Elaboré durante mucho tiempo este corto, porque, primero, me quería enfocar en la figura del represor. Segundo, quería enfocarme en la figura del represor civil, las personas que ejercieron la represión, pero no desde una mecánica institucional, como la DINA o la CNI (...). En este caso, me interesaba mucho la figura de los médicos, es decir, la gente que había ejercido las torturas clandestinas en centros como la clínica Santa Lucía, pero también en otros lugares (...).

En esa triada [mujer, médico, civil] está lo que yo quería contar. Sacar, primero, de la figura de la represión a esta especie de maqueta, de caricatura, que se había hecho durante todos estos años del torturador como alguien que está fuera de la comunidad, como alguien que está loco, alguien que está totalmente deshumanizado, un psicópata. Eso era lo primero. Entonces, ahí aparece la figura del médico. Después, está la figura del hombre, del hombre grande, del hombre violento, el hombre que no puede controlar sus impulsos. Entonces, acá, hay una mujer, médico y académica. La mayoría de los agentes eran militares o personas que estaban vinculadas a las ramas de las Fuerzas Armadas, pero también hubo este otro tipo de personas que ejercieron la represión y que fueron



cómplices activos o pasivos (en este caso, activo), que eran los médicos. Ahí, se cumplía para mí una especie de lugar que no había sido tocado por el cine y que me interesaba mucho rescatar que era esa figura de una mujer que me permitía a mí transformar a este personaje, hacerlo transitar desde su figura de represora a su figura de madre; una figura de madre que estaba trastocada por su labor. Hasta ese momento no había aparecido algo así en el cine. (Cajas).

Por una parte, el concepto de sujeto implicado invita a concentrarse en las dinámicas que permitieron la violencia a través del estudio de las condiciones políticas que posibilitan que las condiciones de injusticia varíen en su forma, pero se mantengan, en el fondo, inalteradas en el presente (16-17). Como se mencionó, el trabajo de Rothberg plantea reconocer implicaciones diacrónicas y sincrónicas, observando cómo, en la permanencia de las condiciones subjetivas que permiten la ejecución de los crímenes, existen relaciones de poder y privilegio de carácter histórico que fundamentan dinámicas sociales de violencia naturalizada (20). A través de un ejercicio genealógico, la teoría de la implicación de este autor propone centrarse en las dinámicas propias de la interseccionalidad y la memoria multidireccional, identificando cómo las inequidades sistémicas se configuran desde la superposición de diferentes factores sociales (tales como el género, la etnia y la clase social) y, al mismo tiempo, recociendo en qué medida las prácticas del recuerdo al ser dialógicas, abren nuevas preguntas acerca de memorias no consideradas inicialmente y que hablan de injusticias de larga data (34-35). En este sentido, *Los anillos de la serpiente*, según su director, intenta impugnar la representación del agente represor a través de la exposición de relaciones de poder que se ejercen sobre un actor (en este caso, sobre Ana), que comienza a ser asediada por la misma estructura que antes la benefició. De esta manera, el cortometraje busca posicionarse como una obra que inscribe la perpetración y la impunidad en la historia (larga y corta) de la injusticia en Chile.

[Durante la postdictadura, en democracia y luego del estallido social] esa figura del represor varía, pero sigue teniendo una línea de relación con los represores clásicos de la DINA y la CNI. Y mi conclusión fue que esto [la represión] no respondía a una institución,

sino que respondía a una forma de experimentar el país en dictadura o en democracia, que tenía que ver con relaciones de poder que se establecen en cualquier momento en Chile, atravesando de forma profunda la historia política de Chile. Es decir, esto no tiene que ver sólo con las instituciones represivas, sino que, con una forma de entendernos, de pensarnos. En los últimos cincuenta años de historia de Chile, estos personajes [los perpetradores] han ido mutando, se han posicionado en diferentes lugares, pero responden a la misma personalidad. Si bien es cierto que muchos de los agentes eran militares (por lo que respondían a la jerarquía militar), también es cierto que muchas veces estos agentes eran civiles y ahí, aparece esta otra cosa que me interesa más: el ser chileno con una moral acomodaticia que se va moviendo, dependiendo de las circunstancias. (Cájas).

Sobre los principios de responsabilidad colectiva de Hanna Arendt, Rothberg sostiene que para reconocer los diferentes sentidos del poder, la disciplina, la dominación y el control que aparecen al estudiar las perspectivas de la implicación, es necesario interpretar la violencia (pasada y presente) como un asunto que afecta en/la cotidianidad (47). Si bien los sujetos implicados pueden no ser responsables directos (en tanto ejecutores de los crímenes), actitudes como la indiferencia, el desinterés, la complacencia y la apacibilidad respecto de la violencia, los posicionan como actores que contribuyen a la perpetuación de las injusticias (48). En tal sentido, sectores importantes de una sociedad pueden ser un “sujeto implicado”. Esta reflexión es promovida, indirectamente, en el filme en estudio, al proponer una argumentación basada en el comportamiento de todos los personajes que rodean a Ana, quienes representan las diferentes formas en que los sujetos implicados en Chile se han posicionado frente a las violaciones a los derechos humanos de la dictadura y la impunidad de la postdictadura.

En ese sentido, creo que al ser la problematización de la sociedad chilena lo que aparece en el cortometraje, la figura del represor chileno no se piensa como alguien que está aislado de la sociedad. El represor no nace fuera del contexto de los códigos culturales y eso me parece importante. *Los anillos de la serpiente* (...) lo que hace es hablar de qué manera nos hacemos cargo de cómo somos no-

sotros, como sociedad, los que vamos creando a estos monstruos y al mismo tiempo, de qué manera nosotros somos monstruos al permitir eso, al ser cómplices. (Cajas).

Por otro lado, la teoría de Rothberg permite acercarse a lo que el autor denomina "correas de transmisión de la dominación", es decir, no sólo a las ideologías y estructuras histórico-políticas, sino que a los sujetos que posibilitan que los entramados de injusticia y vulneración funcionen (22). En ese sentido, el llamado es a reconocer el carácter elemental de las personas en el proceso de ejecución y perpetuación de la violencia. En el cortometraje en análisis, esta perspectiva se traduce en lo que el director Cajas llama "humanización" de los perpetradores, es decir, su representación como sujetos, en este caso, chilenos, que comparten un marco social de identidad nacional común con sus víctimas. Esta situación es lo que el filme plantea como el verdadero ámbito del horror de lo vivido.

(...) yo tenía la percepción que puede tener cualquier persona respecto de un agente de la DINA o la CNI, es decir, una persona totalmente deshumanizada, que está preparada física y mentalmente para la tortura. Pero luego, gracias a las entrevistas [del Archivo Oral de Villa Grimaldi] me di cuenta de algo que era muy interesante acerca del rol del torturador. En un sentido que me chocó muchísimo (porque para mí representa el horror máximo) es que los torturadores estaban humanizados. Había una relación entre los torturadores y la gente torturada que me chocó mucho, porque eso para mí es la cara real del horror. O sea, entender que hay una persona que no está deshumanizada, que no está en un estado de locura permanente (...). Eso es súper importante para mí a la hora de representar al represor. El que está torturando no es una máquina, no es alguien despersonalizado, sino que es alguien que se conecta con mis códigos culturales. Eso es súper chocante porque permite entender que el represor funciona en tus mismos ámbitos de acción. Eso es lo más macabro. (Cajas).

Todo lo anterior parece coincidir con los objetivos de los recientes estudios acerca de la memoria colectiva en América Latina, los cuales, están experimentando profundas transformaciones conceptuales y prácticas relativas a la renovación del modo histórico en que se aborda la violencia política, sus efectos y los modos en que es representada, a

partir de la inclusión de experiencias más allá del Cono Sur y de víctimas de violaciones a los derechos humanos de segunda y tercera generación (Lazzara y Blanco 1-3). Al problematizar el estudio de las comunidades vulneradas, según Jelin (274-275), estas nuevas investigaciones buscan integrar el discurso afirmativo de los derechos humanos (de “segunda generación”, tales como educación, ecología, salud, vivienda, identidad de género, representación indígena, etc.) junto con las operaciones de memoria colectiva, interrelacionando complejas tramas de memoria intergeneracional que están en cambio permanente. En ese sentido, el uso del concepto de “memorias largas” (Rivera 268) está posibilitando interpretar las violaciones a los derechos humanos en sentido histórico, articulando un relato “largo” del ejercicio de la violencia y la represión, permitiendo un acercamiento a la experiencia de violencia impresa en las matrices de desigualdad originarias de la conquista y la colonización. Desde esta perspectiva, se resalta, de acuerdo con De Vivanco y Johansson (26-27), el carácter ubicuo de la violencia (agravada por jerarquías raciales y culturales), entendiendo que la violencia perpetrada en conflictos y/o dictaduras es la continuidad de aquella que existe en tiempos de paz.

Finalmente, una última interpretación de *Los anillos de la serpiente* refiere a un ejercicio de ficción histórica que tiene que ver con el modo en que se analiza lo sucedido con Ana. El cortometraje no cierra la posibilidad de que todo lo mostrado sea parte de la imaginación de la protagonista. Considerando que la primera y última escena son parte de la misma conversación entre Ana y su terapeuta (en un momento histórico no determinado), es plausible interpretar que todo lo ocurrido no haya sucedido en la realidad. Esta es una lectura intencionada del director, quien buscaba, de esta manera, problematizar la impunidad en que han vivido la mayoría de los civiles que fueron parte no sólo de los aparatos represivos, sino que, del gobierno dictatorial en general.

¿En qué momento ocurre todo esto? ¿Es en el futuro, es en el pasado? ¿Esta mujer está presa o esta sesión [terapéutica] ocurre cuando ella estaba libre? Esa es la intención del guion, es decir, poner un espejo sobre lo que ha ocurrido con estos casos durante todos estos años. En algunos casos, los torturadores están presos, están cumpliendo condenas, pero en muchísimos otros casos eso no ha sucedido, en especial con los civiles. Me interesaba dejar la



puerta abierta a la idea de que hay una gama de posibilidades. En ese sentido, una posible lectura de la película es que se trata de la ensoñación de alguien que está en la crisis máxima de sus culpas. Ver el martirio y el proceso de la protagonista como un proceso, como una película que sucede dentro de la cabeza de estos personajes, es interesante porque invita a pensar en cómo funcionan las culpas, sobre todo en los médicos, en todos los civiles (en los abogados, los periodistas, etc.), en todos lo que tuvieron que ver con la "legalidad" de las muertes. ¿Cómo funcionan los niveles de culpa? No para mostrarlos como víctimas, sino que, más bien, para mostrarlos en ese proceso de crisis. (Cajas).

## 5. Reflexiones finales

El presente escrito buscó reconocer algunas de las principales problemáticas asociadas a la representación cultural de los perpetradores a partir de la experiencia de un cortometraje chileno, no desde un análisis de tipo semiótico ni audiovisual, sino que, mediante un marco conceptual y metodológico basado en los modos de figuración tanto de sujetos controvertidos como de sus propios contextos y acciones. El esquema teórico escogido, el campo de estudios de la memoria histórica desde el giro hacia al perpetrador, introdujo un encuadre basado en la interrogante acerca de las maneras en que la representación de los represores se piensa, modela y ejecuta, excediendo las formas tradicionales de figuración propiciadas por el Holocausto y sustentadas en la idea del mal encarnado, y valorando los aportes de la ficción histórica en clave de posmemoria. Considerando lo planteado en el mencionado campo de estudios acerca del enfoque centrado en la perpetración y no en el perpetrador, la cuestión de la representación de estos sujetos en creaciones culturales audiovisuales ha abierto interesantes tensiones no sólo acerca de la "mirada" del represor en las obras que se analizan, sino que, especialmente, respecto del modo en que se problematiza su subjetividad y sus relaciones con la sociedad en que se desenvuelven tras sus crímenes. La propuesta de observación de formas y modalidades de Zylberman y la teoría del sujeto implicado de Rothberg contribuyeron, en este sentido, para que este estudio lograra identificar cómo el cortometraje en análisis recrea,

desde la ficción histórica, una imagen del pasado cercano. En tal sentido, la perspectiva de la ficción filmica, en tanto reconstrucción del contexto histórico del tiempo que se narra y del momento en que se elabora el producto cinematográfico, conecta tanto con el problema de los pactos de silencio y la impunidad de los médicos que participaron en los organismos represivos, como con la sensación de injusticia y desconocimiento que existe en el tiempo en que se grabó la película respecto de los civiles que formaron parte de la red de violencia del régimen dictatorial.

Por una parte, a través de la revisión de las formas discursivas de tipo verbal y visual, se logró observar cómo la estructura narrativa de *Los anillos de la serpiente* dispuso dos fórmulas que representan el comportamiento de los perpetradores. Replicando, de manera figurativa, las lógicas que el director del filme observó en los testimonios de prisioneros políticos respecto de la conducta de los represores, se reproducen dinámicas de trato y escenarios disímiles, en las que es notorio el cambio de personalidad de la protagonista. Así también, el cortometraje diseñó fórmulas de representación que exceden al personaje de Ana, dando cuenta de procesos y situaciones críticas en torno a la impunidad. En primer lugar, se representan los pactos de silencio a partir de sus dinámicas básicas, es decir, la posición y las justificaciones que los perpetradores adoptan con el objetivo de evitar el eventual castigo penal, mediante acciones de aseguramiento del silencio de todos los implicados. Reconociendo la existencia de una postura generalizada de no cooperación con la justicia por parte de todos los exagentes, el cortometraje explora en las diversas maneras en que los personajes fundamentan su perspectiva y los modos en que buscan comprometer el secreto de los demás. En segundo lugar, son representadas también las “funas”, mostrándose cómo los personajes que hacían parte de la vida en impunidad de Ana se vuelcan en su contra, ya sea abandonándola (como es el caso de su empleada doméstica) o exponiendo públicamente sus crímenes (en el momento en que sus colegas en la universidad se enteran y los estudiantes le gritan). Esta última escena revela la reacción de Ana frente al juicio público, negando su participación en los organismos represores e insultando a los impugnadores, todo lo cual, ilustra los modos en que han actuado los médicos que han sido “funados” en la realidad.

Visualmente, el cortometraje representa, además, la problemática distinción entre el bien y el mal, a través de escenas y diálogos que



no intentan matizar el actuar represivo de Ana en el pasado, sino que, al contrario, contribuyen a presentar a una persona que, más allá de su aparente posición social de normalidad y reconocimiento, busca acomodarse en parámetros éticos nebulosos. Esta reproducible conducta es reflejada en el asedio psicológico de Ana, y se expresa en sus conversaciones en las sesiones terapéuticas del inicio y el final del filme, las cuales, a su vez, develan una interpretación abierta que busca instalar, en forma de pregunta, todo lo vivido por la protagonista como un modo de referirse al incierto presente de los médicos colaboradores de la tortura. Desde esta perspectiva, esta obra se inscribe en la actual corriente de trabajos culturales en Chile que tratan acerca de la subjetividad de los perpetradores, en los cuales, estos sujetos no aparecen representados en su etapa de detentación del poder, sino que, al contrario, son expuestos en momentos de debilidad y/o crisis mental (Cápona y Del Campo). Del mismo modo, el cortometraje se hace parte del ejercicio de reflexión sobre el perpetrador como un objeto de estudio indirecto, puesto que el foco de atención está tanto en la representación como en el ojo y la mente de quien la diseña. El sujeto que creó la figuración, por lo tanto, da cuenta de las huellas culturales de la represión en su propio tiempo histórico.

Por otro lado, a partir de la conceptualización del sujeto implicado, aparecen una serie de aristas que complejizan el análisis del cortometraje, incorporando lecturas que intentan descifrar la construcción profunda de las dinámicas históricas expuestas en clave de relaciones de poder. Como se mencionó, tanto a través de la revisión del filme como en la conversación con su director, se observa que la trama argumentativa de *Los anillos de la serpiente* propone una problematización de la tradicional representación del perpetrador en el medio audiovisual en Chile. En este sentido, el cortometraje busca reemplazar las características más reconocibles del victimario (pensando habitualmente como hombre, militar y, por lo general, violento), por una serie de propiedades contrapuestas, a través de la construcción del personaje de Ana, una mujer civil que es una académica respetada. De esta manera, el filme materializa la teoría de la implicación en tanto fenómeno complejo, compuesto de distintos niveles y expresado en diversos momentos. Es decir, como un proceso dinámico, representado en las cambiantes posiciones que experimenta Ana, en el marco de un entramado de relaciones de poder que deja de ser una garantía de protección permanente para ella.

En definitiva, *Los anillos de la serpiente* representa una obra de ficción histórica que contribuye a enriquecer el universo de películas, documentales y productos culturales audiovisuales que han abordado la figura del perpetrador de la dictadura en Chile, proponiendo un tratamiento novedoso respecto de los médicos civiles que colaboraron con la represión dictatorial y luego, permanecieron en el silencio de la impunidad. Si bien su condición de cortometraje puede significar una condensación de asuntos histórico-políticos complejos que se desarrollaron al inicio de la transición chilena, lo cierto es que su revisión, tanto por estudiosos de la memoria histórica como por la sociedad en general, permite resituar el problema de la impunidad en nuestro tiempo, ligando la discusión de la injusticia por casos de violaciones a los derechos humanos de la dictadura con el necesario debate acerca de la reelaboración permanente del pasado en búsqueda de nuevos sujetos implicados.

## Referencias bibliográficas

- Agüero, Felipe y Eric Hershberg. "Las Fuerzas Armadas y las memorias de la represión en el Cono Sur". *Memorias militares sobre la represión en el Cono Sur: visiones en disputa en dictadura y democracia*, compiladores Felipe Agüero y Eric Hershberg, Siglo XXI Editores, 2005, pp. 1-34.
- Albornoz, Ignacio. "'Entre el espanto y la ternura': voces de colaboración y resistencia en el Chile de la transición". *Ética y Cine Journal*, vol. 9, no. 1, 2019, pp. 27-35. DOI: <https://doi.org/10.31056/2250.5415.v9.n1.23891>.
- Aravena, Pablo. "La producción de verdad histórica en un film de ficción. (Machuca de Andrés Wood)". *Cine condicionado por el mundo contemporáneo*, compilado por Esteban Mizrahi, Editorial La Crujía, 2011, pp. 113-140.
- Aravena, Pablo. "La obturación del futuro en el cine chileno de inicios de los años 1990". *La mirada obediente. Historia nacional en el cine chileno*, editores Claudio Salinas y Hans Stange, Editorial Universitaria, 2017, pp. 99-109.



- Azcárraga, Bárbara. "Reflexiones en torno al cine documental como objeto de estudio para la historiografía. Un acercamiento a propósito de la figura de Augusto Pinochet en la sociedad postdictadura chilena". *Aproximaciones teóricas y conceptuales en estudios sobre cultura política, memoria y derechos humanos*, editores Ximena Faúndez, Fuad Hatibovic y Jaime Villanueva, Ediciones del Centro de Estudios Interdisciplinarios sobre Cultura Política, Memoria y Derechos Humanos de la Universidad de Valparaíso, 2020, pp.169-190.
- Bohoslavsky, Juan, Karinna Fernández y Sebastián Smart. *Complicidad económica con la dictadura chilena: un país desigual a la fuerza*. LOM Editores, 2019.
- Busch, Christophe. "Some Remarks on the Complexity of Collective Violence: Understanding the Whole". *Journal of Perpetrator Research*, vol. 2, no. 1, 2018, pp. 26-32. DOI: <http://doi.org/10.21039/jpr.2.1.21>.
- Cabalin, Cristian y Antezana, Lorena. "Melodrama y pedagogía pública: La construcción de memoria desde la ficción televisiva". *Comunicación y Sociedad*, Año 17, pp. 1-19. DOI: <https://doi.org/10.32870/cys.v2020.7362>.
- Cajas, Edison y Daniela Contreras. "'Proyecto Villa'. Teatro, testimonio y memoria". *Archivo Oral de Villa Grimaldi. Patrimonio ciudadano de testimonios y memoria*, editores Omar Sagredo e Isidora Salaberry, Ediciones de la Corporación Parque por la Paz Villa Grimaldi, 2020, pp. 271-292.
- Canet, Fernando. "Introductory Reflections on Perpetrators of Crimes Against Humanity and their Representation in Documentary Film". *Continuum*, vol. 34, no. 2, 2020, pp. 159-179. DOI: <https://doi.org/10.1080/10304312.2020.1737429>.
- Cápona, Daniela & Alicia del Campo. *Figuraciones del mal. Agresores y violencia política en el teatro chileno contemporánea*. FONDART, 2019.
- Cárcel, Irene y Juanjo Monsell. "Los restos documentales del perpetrador: imágenes y textos". *Thémata. Revista de Filosofía*, no. 65, enero-junio 2022, pp. 10-35. DOI: <https://doi.org/10.12795/themata.2022.i65.01>.
- Chamorro, Andrea y Juan Donoso. *Cine chileno y Derechos Humanos. Apuntes audiovisuales para hacer memoria*. LOM, 2009.

- Comisión Nacional de Prisión Política y Tortura. *Informe de la Comisión Nacional de Prisión Política y Tortura*. Ministerio del Interior, Gobierno de Chile, 2005.
- Critchell, Kara, Susanne Knittel, Emiliano Perra y Ugur Üngör. "Editors' Introduction". *Journal of Perpetrator Research*, vol. 1, n° 1, 2017, pp. 1-27. DOI: <http://doi.org/10.21039/jpr.v1i1.51>.
- Crownshaw, Richard. "Perpetrator Fictions and Transcultural Memory". *Parallax*, vol. 17, no. 4, 2011, pp. 75-89. DOI: <https://doi.org/10.1080/13534645.2011.605582>.
- Dalla Porta, Constanza & Omar Sagredo. "El estudio de los perpetradores de la dictadura en Chile. Una aproximación a las principales dimensiones de abordaje del problema chileno". *Sudamérica. Revista de Ciencias Sociales*, vol. 16, 2022, pp. 76-108.
- Dellarciprete, Rubén. "La verdad de la ficción y la verdad del discurso historiográfico". *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 15, no. 1, 2013, pp. 141-159. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/lthc/article/view/39808>.
- De los Ríos, Valeria y Catalina Donoso. "Apuntes sobre el documental chileno contemporáneo". *Revista Nuestra América*, vol. 10, 2017, pp. 207-220.
- De Vivanco, Lucero y María Johansson. "Tendencias del presente en el paradigma de los derechos humanos en América Latina". *Pasados contemporáneos. Acercamientos interdisciplinarios a los derechos humanos y las memorias en Perú y América Latina*, editoras Lucero De Vivanco y María Johansson, Iberoamericana, 2019, pp.15-38.
- Del Valle, Javiera. "La representación en la ficción televisiva del antagonista político en la dictadura chilena". *Comunicación y Medios*, vol. 27, no.38, 2018, pp.66-80. DOI: <http://dx.doi.org/10.5354/0719-1529.2018.49033>.
- Dunnage, Jonathan. "Perpetrator memory and memories about perpetrators". *Memory Studies*, vol. 3, no. 2, 2010, pp. 91-94. DOI: <https://doi.org/10.1177/1750698009355672>.



- Eaglestone, Robert. "Avoiding Evil in Perpetrator Fiction". *Holocaust Studies*, vol. 17, no. 2-3, 2011, pp. 13-26. DOI: <https://doi.org/10.1080/17504902.2011.11087280>.
- Elster, Jon. *Rendición de cuentas. La justicia transicional en perspectiva histórica*. Katz, 2006.
- Estefane, Andrés y Luis Thielemann. "El mal, la libertad y Pinochet". *Atenea*, vol. 521, 2020, pp. 189-209. DOI: <http://dx.doi.org/10.29393/at521-14mael20014>.
- Faure, Eyleen. "El victimario como sujeto de dolor. La figurabilidad del perpetrador en la película documental chilena «El mocito» (2011)". *Papeles del CEIC*, vol. 2021/2, papeles 205, 2021, pp. 1-19. DOI: <http://doi.org/10.1387/pceic.22451>.
- Feld, Claudia y Valentina Salvi. "¿Qué hacen los perpetradores cuando hablan? Aportes metodológicos a partir de una investigación sobre declaraciones públicas de represores (Argentina 1976-2018)". *Quaderns de Filologia: Estudis Literaris*, vol. 26, 2021, pp. 181-204. DOI: <https://doi.org/10.7203/qdfed.26.22107>.
- Ferrer, Anacleto y Vicente Sánchez-Biosca. "En una selva oscura. Introducción al estudio de los perpetradores". *El infierno de los perpetradores. Imágenes, relatos y conceptos*, editores Anacleto Ferrer y Vicente Sánchez-Biosca, Ediciones Bellaterra, 2019, pp. 11-54.
- Gordon, Avery. "Some Thoughts on Haunting and Futurity." *Borderlands*, vol. 10, no. 2, 2011, pp. 1-21.
- Hilberg, Raul. *Perpetrators, Victims, Bystanders. The Jewish Catastrophe 1933-1945*. HarperCollins, 1992.
- Hirsch, Marianne. *La generación de posmemoria. Escritura y cultura visual después del Holocausto*. Editorial Carpe Noctem, 2021.
- Huget, Montserrat. "Historia y ficción cinematográfica". *Cuadernos de Historia Contemporánea*, no. 21, 1999, pp. 375-389.
- Jara, Daniela. "Rompiendo el pacto de silencio: representaciones culturales intergeneracionales en torno a perpetradores en la postdictadura chilena". *El infierno de los perpetradores. Imágenes, relatos y conceptos*, editores Anacleto Ferrer y Vicente Sánchez-Biosca, Ediciones Bellaterra, 2019, pp. 177-190.

- Jara, Daniela. "Las comisiones de verdad, sus narrativas y efectos en el largo plazo: disputas en torno a la representación de los perpetradores en la posdictadura chilena". *Atenea*, vol. 521, 2020, pp. 249-264. DOI: <http://dx.doi.org/10.29393/at521-17cvdj10017>.
- Jara, Daniela. "Hacia una agenda de investigación: perpetradores y memoria cultural en la posdictadura". *Aproximaciones teóricas y conceptuales en estudios sobre cultura política, memoria y derechos humanos*, editores Ximena Faúndez, Fuad Hatibovic y Jaime Villanueva, Ediciones del Centro de Estudios Interdisciplinarios sobre Cultura Política, Memoria y Derechos Humanos de la Universidad de Valparaíso, 2020, pp. 85-102.
- Jara, Daniela, y Carolina Aguilera. "Pasados inquietos. Dilemas en torno al lugar de los perpetradores en las sociedades postconflicto". *Pasados Inquietos*, editoras Daniela Jara y Carolina Aguilera, Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Foro Urbano, 2017, pp. 8-15.
- Jara, Daniela, Carolina Aguilera y Loreto López. "Presentación del Dossier 'Límites y dilemas de la representación de los perpetradores de violaciones a los derechos humanos en los espacios públicos'". *Atenea*, vol. 521, 2020, pp. 181-187. DOI: <https://doi.org/10.29393/At522-106PDDJ30106>.
- Jelin, Elizabeth. *La lucha por el pasado. Cómo construimos la memoria social*. Siglo XXI Editores, 2018.
- Jinks, Rebecca. "Cultural Codes: Holocaust Resonances in Representations of Genocide Perpetrators". *The Routledge International Handbook of Perpetrator Studies*, editores Susanna Knittel y Zachary Goldberg, Routledge, 2020, pp. 332-342.
- Martins, Inés y Juliana Faria. "Cine, representación social y educación". *Série-Estudos*, vol. 24, no. 51, 2019, pp. 165-183. DOI: <https://doi.org/10.20435/serie-estudos.v24i51.1295>.
- Lazzara, Michael. "El fenómeno Mocito. Las puestas en escena de un sujeto cómplice". *A contracorriente*, vol. 12, no. 1, 2014, pp. 89-106.
- Lazzara, Michael. "Familiares de colaboradores y perpetradores en el cine documental chileno: memoria y sujeto implicado". *Atenea*, vol.



- 521, 2020, pp. 231-248. DOI: <http://dx.doi.org/10.29393/at521-16fm-110016>.
- Lazzara, Michael y Fernando Blanco. "Introducción. Los futuros de la memoria en América Latina. Sujetos, políticas y epistemologías en disputa". *Los futuros de la memoria en América Latina. Sujetos, políticas y epistemologías en disputa*, editores Michael Lazzara y Fernando Blanco, Editorial A Contracorriente, 2022, pp. 1-22.
- Loy, Benjamin. "'Solamente cumplo con mi deber'. La banalidad de mal y las dictaduras militares en las novelas y el cine contemporáneo de Chile y Argentina". *Culto del mal, cultura del mal. Realidad, virtualidad y representación*, editora Susanne Hartwig, Iberoamericana-Vervuet, 2014, pp. 183-198. DOI: <https://doi.org/10.31819/9783954877980-011>.
- Luengo, Ana & Katherine Stafford. "Introducción. Recordando a los perpetradores: juicio moral y empatía en la producción cultural de España a partir de la transición". *Hispanic Issues On Line*, vol. 19, 2017, pp. 1-12. <https://conservancy.umn.edu/handle/11299/192192>.
- Mallea, Felipe & Sigal Meirovich. "¿Por qué (no) se puede incluir a Pinochet en una muestra museográfica?". *1988-1968: de la transición al largo '68 en Chile*, editores Andrés Estefane, Carolina Olmedo y Luis Thielemann, Ariadna, 2019, pp. 284-286.
- Mann, Michael. *El lado oscuro de la democracia*. Publicacions de la Universitat de València, 2009.
- Martín, Álvaro. "Relatar a través del trauma del perpetrador. Memoria y representación en *The Act of Killing* de Joshua Oppenheimer". *Fonseca, Journal of Communication*, no. 23, 2021, pp. 253-273. DOI: <https://doi.org/10.14201/fjc202123253273>.
- Míguez, Antonio. "El perpetrador en su laberinto. Un análisis comparado de cómo los perpetradores habitan los espacios de memoria". *Quaderns de Filologia: Estudis Literaris*, vol. 26, 2021, pp. 163-180. DOI: <https://doi.org/10.7203/qdfed.26.22106>.
- Morag, Raya. "On the Definition of the Perpetrator: from Twentieth to the Twenty-First Century". *Journal of Perpetrator Research*, vol. 2, no. 1, 2018, pp. 13-19. DOI: <http://doi.org/10.21039/jpr.2.1.19>.

- Morettin, Eduardo, Marcos Napolitano y Fernando Seliprandy. "El perpetrador en el cine brasileño: genealogía de un personaje (1979-2007)". *Papeles del CEIC*, vol. 2021/2, papel 252, pp. 1-18. DOI: <https://doi.org/10.1387/pceic.22493>.
- Peñaloza, Carla. "Escrache". *Diccionario de la memoria colectiva*, director Ricard Vinyes, Gedisa, 2018, pp. 162-163.
- Peris, Jaume. "Figuras y ficciones de la colaboración en Chile: espacios de ambivalencia entre víctima y perpetrador". *El infierno de los perpetradores. Imágenes, relatos y conceptos*, editores Anacleto Ferrer y Vicente Sánchez-Biosca, Ediciones Bellaterra, 2019, pp. 233-260.
- Popescu, Diana. "Representing Infamous Others: Perpetrator Imagery in Visual Art". *The Routledge International Handbook of Perpetrator Studies*, editores Susanna Knittel y Zachary Goldberg, Routledge, 2020, pp. 321-331. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315102887-28>.
- Rebolledo, Javier. *A la sombra de los cuervos: los cómplices civiles de la dictadura*. Planeta, 2015.
- Rebolledo, Daniel y Omar Sagredo. "¿Cómo representar a los represores en un sitio de memoria? El caso del Parque por la Paz Villa Grimaldi". *Revista Atenea*, vol. 521, 2020, pp. 211-230. <https://doi.org/10.29393/At521-15CDRH20015>.
- Rivera, Silvia. *Sociología de la imagen. Nociones Comunes / Tinta Limón*, 2015.
- Rollet, Sylvie. *Una ética de la mirada. El cine frente a la catástrofe, desde Alain Resnais a Rithy Panh*. Prometeo Libros, 2019.
- Ros, Violeta., María Rosón y Lurdes Valls. "Contrafiguras de la violencia. Imágenes, relatos y arquetipos de la perpetración de los crímenes del franquismo". *Quaderns de Filologia: Estudis Literaris*, vol. 26, 2021, pp. 9-19. DOI: <https://doi.org/10.7203/qdfed.26.22095>.
- Rothberg, Michael. *The Implicated Subject. Beyond Victims and Perpetrators*. Stanford University Press, 2019.
- Rubio, Pablo. *Los civiles de Pinochet: la derecha en el régimen militar chileno, 1983-1990*. Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 2013.

- Salinas, Claudio y Hans Stange. "Preguntar al cine por la historia, preguntar a la historia a través del cine". *La mirada obediente. Historia nacional en el cine chileno*, editores Claudio Salinas y Hans Stange, Editorial Universitaria, 2017, pp. 25-40.
- Salvi, Valentina. "Los represores como objeto de estudio". *Cuadernos del IDES*, vol. 32, 2016, pp. 22-41.
- Salvi, Valentina y Claudia Feld. "La construcción social de la figura del perpetrador: procesos sociales, luchas políticas, producciones culturales". *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, vol. 15, 2020, pp. 5-15. DOI: <https://doi.org/10.7203/KAM.15.17681>.
- Sánchez, Pablo. "'Esa tranquilidad terrible'. La identidad del perpetrador en el 'giro' victimario". *Memoria y Narración*, no. 1, 2018, pp. 167-183. DOI: <https://doi.org/10.5617/myn.5484>.
- Sánchez-Biosca, Vicente. "Elogio de la sonrisa. Qué perpetrán las imágenes de perpetradores". *El infierno de los perpetradores. Imágenes, relatos y conceptos*, editores Anacleto Ferrer y Vicente Sánchez-Biosca, Ediciones Bellaterra, 2019, pp. 297-338.
- Santamaría, Sara. "Posmemoria". *Diccionario de la memoria colectiva*, director Ricard Vinyes, Gedisa, 2018, pp. 394-395.
- Stam, Robert, Robert Burgoyne y Sandy Flitterman-Lewis. *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Paidós, 1999.
- Silva, Rocío. "Ficción y transformaciones de la memoria histórica en NO de Pablo Larraín". *Comunicación y Medios*, vol. 28, no. 39, 2019, pp. 174-185. DOI: <http://dx.doi.org/10.5354/0719-1529.2019.52879>.
- Skloot, Robert. "Whose Evil is This? Perpetrator in the Theater". *The Routledge International Handbook of Perpetrator Studies*, editores Susanna Knittel y Zachary Goldberg, Routledge, 2020, pp. 311-320. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315102887-27>.
- Sorensen, Kristin. *Los medios, la memoria y los derechos humanos en Chile*. RIL Editores, 2015.
- Straus, Scott. "Studying Perpetrators: A Reflection". *Journal of Perpetrator Research*, vol. 1, no. 1, 2017, pp. 28-38. DOI: <http://doi.org/10.21039/jpr.v1i1.52>.

- Üngör, Ugur. "Perpetration as a Process: A Historical-Sociological Model". *Perpetrators of International Crimes: Theories, Methods, and Evidence*, editores Alette Smeulers, Maartje Weerdesteijn y Barbora Holá, Oxford University Press, 2019, pp. 117-131. DOI: <https://doi.org/10.1163/15718123-02003004>.
- Üngör, Ugur y Kjell Anderson. "From Perpetrators to Perpetration: Definition, Typologies, and Process". *The Routledge International Handbook of Perpetrator Studies*, editores Susanna Knittely Zachary Goldberg, Routledge, 2020, pp. 7-22. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315102887-2>.
- Véliz, Mariano. "Inflexiones de los (in)visible: la postdictadura chilena en los documentales de Marcela Said y Jean de Certeau". *Dixit*, vol. 33, 2020, pp. 26-40. DOI: <https://doi.org/10.22235/d33.2375>
- Waller, James. *Becoming Evil: How Ordinary People Commit Genocide and Mass Killing*. Oxford University Press, 2002. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctv47w635>.
- Ysàs, Pere. "Pacto de Silencio". *Diccionario de la memoria colectiva*, director Ricard Vinyes, Gedisa, 2018, pp. 371-372.
- Zorroza, María. "Ficción, experiencia y realidad. ¿Qué tiene que ver el cine con la vida?". *Revista de Comunicación*, vol. 6, no. 1, 2007, pp. 70-81, <https://revistadecomunicacion.com/article/view/2829>.
- Zylberman, Lior. "¿Una película sobre el olvido? Sobre *The Act of Killing* de Joshua Oppenheimer". *TOMA UNO*, vol. 4, 2016, pp. 57-70. DOI: <https://doi.org/10.55442/tomauno.n4.2015.9488>.
- Zylberman, Lior. "Los victimarios en el cine documental. Una posible taxonomía". *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, vol. 15, 2020, pp. 161-192. DOI: <https://doi.org/10.7203/KAM.15.14114>.

## Entrevistas

- Edison Cajas, 40 años. Licenciado en Filosofía, cineasta y realizador audiovisual chileno. Director de la película "Los anillos de la serpiente" (2020).

