

CÁPONA, Daniela, DEL CAMPO, Alicia (2019). *Figuraciones del Mal. Agresores y violencia política en el teatro chileno contemporáneo*. Santiago de Chile: FONDART¹.

Debemos descubrir los mecanismos que vuelven a los hombres capaces de tales atrocidades, para despertar una conciencia general de los mismos que impidan que hagan de nuevo esas cosas.
THEODOR W. ADORNO

Esta investigación en torno a la representación de la figura del agresor en los escenarios chilenos se inserta en los *perpetrator studies*, encargados de analizar la huella de los perpetradores y actos de perpetración en los productos culturales contemporáneos (Férrer, Sánchez-Biosca, 2019: 46). Estos estudios han sido impulsados por la reciente irrupción del perpetrador en el espacio público y debate de la memoria cultural y el consiguiente desplazamiento del foco de atención de la víctima al victimario (García, 2019: 87). El interés por la figura del perpetrador ha cristalizado, entre otras iniciativas, en la fundación en 2017 de la *Journal of Perpetrator Research*, primera revista dedicada a esta problemática, y la creación del grupo de investigación REPERCRI, encargado del estudio las Representaciones Contemporáneas de Perpetradores de Crímenes de Masas, surgido en la Universitat de València en 2016.

Estas iniciativas académicas proponen la comparación de distintos fenómenos y experiencias totalitaristas a partir del estudio de una gran diversidad de productos y producciones culturales. Investigan, por

ejemplo, aquellos aspectos que son permanentes en la ejecución del Mal absoluto y los que dependen de los contextos locales y regionales. Cápona y Del Campo se suman a estas iniciativas y pretenden sacar a la luz las particularidades del perpetrador chileno a partir de su estudio en las manifestaciones teatrales y, de este modo, sumarse a la demanda global que exige comprender el origen del Mal para que este no vuelva a repetirse.

La heterogénea formación de las autoras² permite reunir en esta obra saberes y conceptos de disciplinas muy variadas (antropología, filosofía, sociología, etc.), para aplicarlos posteriormente al análisis crítico de las obras dramáticas. *Figuraciones del Mal. Agresores y violencia política en el teatro chileno* se divide en dos grandes bloques (teórico y crítico). La primera parte, *Cuestión teórica*, se articula en torno a una serie de preguntas planteadas por Cápona y Del Campo: ¿qué entendemos por “el Mal”? ¿de qué modo toma cuerpo este Mal en los años de dictadura? ¿cómo ha sido representado y en qué medida han influido estas representaciones en la manera de pensar la nación chilena?

Para resolver estos interrogantes, las autoras ofrecen una síntesis de la historia cultural del Mal, repasando su evolución desde la concepción cristiana, que entendía el Mal como antagonista de Dios, a las propuestas de corte filosófico de Kant y Arendt. Tras Auschwitz, el Mal fue identificado con “una serie de acciones abominables que no admiten explicación ni expiación posible y que son la mate-

¹ Esta investigación ha sido publicada en formato de libro digital y distribuida en acceso abierto por el Fondo Nacional de Desarrollo de la Cultura y las Artes (FONDART).

² Daniela Cápona es especialista en teoría y práctica teatral: actriz, directora y dramaturga, pero, también docente e investigadora en la Universidad de Chile. Alicia Del Campo es antropóloga y ejerce de profesora titular de literatura hispánica en la University of California.

realización de las acciones dirigidas al fin de la vida” (37). Sin embargo, este Mal adopta diversas caras, influenciado por el contexto histórico, social y cultural concreto. En el caso de la dictadura chilena, se ha identificado a los militares, ejecutores materiales de la violencia política, con los agentes del Mal³.

Durante los primeros años de post-dictadura fue notable la ausencia de los perpetradores de la represión estatal en los escenarios teatrales chilenos. Su existencia era como un espectro que se manifestaba a través del dolor de las víctimas. Paulatinamente, esta situación ha ido cambiando en las décadas posteriores. En un primer momento, hubo algunas producciones (como *La puta madre*, 1998, de Marco Antonio de la Parra, por ejemplo) que sacaron a escena a los victimarios, pero siempre ubicándolos en el presente histórico en el que ejercieron su poder. Sin embargo, en los años 2015-2016 irrumpen en la escena nacional una serie de obras que focalizan su trama en la exploración subjetiva de la figura histórica del perpetrador de la violencia dictatorial. Todas ellas articulan una especie de “poética de la venganza” ejecutada “a través de la violencia escritural, la exhibición escatológica o el ensañamiento vengativo contra las figuras que materializan el horror” (25) vivido durante la dictadura.

En esta primera parte, las autoras estudian la evolución de la figura del perpetrador en el teatro chileno y los discursos ideológicos y sociales que subyacen en su construcción (extensibles a otros productos y producciones culturales). Destacan la Doctrina de la Seguridad Nacional impartida por la Escuela de las

Américas, la revisión sobre la historia del ejército chileno realizada por Hernán Vidal y la propuesta de los “sujetos endriago” de Sayak Valencia. En la segunda parte aplican al análisis de las obras dramáticas este corpus de ideas y conceptos recogidos en la primera parte.

Lecturas críticas. Figuraciones del Mal, los perpetradores en escena, contiene el análisis de cuatro obras teatrales que coinciden en presentar a los victimarios “desde un lugar de abyección marcado por la senilidad, el aislamiento, el anacronismo y el deterioro físico e intelectual” (9). Estas son: *Cordillera* (2015) de Felipe Carmona, *En el Jardín de las Rosas: Sangriento Vía Crucis del Fin de los Tiempos* (2015) de Carla Zuñina, *Lucía* (2016) de Ximena Carrera y *El Hotel* (2016) de Alexis Moreno. Todas ellas presentan propuestas estéticas muy diferentes, pero con un objetivo común: la revisión crítica de los resultados del proyecto transicional “que ha dejado por legado una democracia negociada, una democracia discapacitada, limitada en funciones y representatividad” (p. 10). Tras ofrecer la ficha informativa sobre las obras y las compañías que las representaron, Cápona y Del Campo proceden a la lectura crítica de las piezas, revisando las diferentes propuestas estéticas y recogiendo los principales rasgos que se repiten en distintos capítulos.

“El cuerpo senil: Deterioro y degradación” aborda la unánime representación de los agentes del Mal como sujetos seniles que han perdido el control sobre sus facultades físicas. Posiblemente, esta figuración condense aquello que la comunidad chilena hubiera deseado como realidad: una “justicia traída por la vejez y el

³ Esta identificación resulta sumamente reduccionista, puesto que deja al margen a los ideólogos y altos funcionarios que, desde su despacho, orquestaban los exterminios sin tomar participación directa en las medidas represivas.

deterioro del cuerpo en un contexto en el que la justicia institucional no logra cumplir a cabalidad con las expectativas sociales” (63). Algunos hechos históricos se encontrarían en la base de esta dramatización, como la detención de Pinochet y su posterior liberación a causa de los problemas de salud ocasionados por su longevidad. Esta argumentación, empleada tiempo después por otros militares para solicitar la rebaja de sus condenas, habría popularizado la imagen del perpetrador como una persona de avanzada edad en del imaginario chileno.

En *Cordillera* y *Lucía*, “La memoria incontrolable y el habla desatada” se apodera de los agresores y se materializa en “una verborrea senil que ofrece hechos, fechas, procedimientos y métodos de tortura” (68). Estos parlamentos suponen la contrapartida del silencio, falsas declaraciones y negación por parte de los militares de la represión estatal, que, durante la postdictadura, impidieron la construcción de un discurso de verdad sobre lo acaecido en los campos de detención clandestinos. Son declaraciones que, al producirse en un ámbito privado, no tienen ninguna trascendencia en el devenir jurídico del presente dramático. En ambas obras, los personajes tratan de justificar su participación en la violencia estatal, no obstante, su discurso irá desarticulándose con cada nueva intervención hasta dar paso, momentáneamente, a la expresión de la culpa. Esta representación, según han explicado los mismos dramaturgos, obedece al deseo colectivo de presenciar el reconocimiento público de la violencia que los victimarios ejercieron sobre los individuos chilenos y su posterior arrepentimiento.

En *Lucía* y *Cordillera* los perpetradores presentan estructuras psicológicas muy semejantes a las humanas, por el contrario, en *El hotel* y *En el Jardín de las Rosas* la estética y lógica de los perpetradores se encuentran más cercanas a lo monstruoso. En “Figuración monstruosa: el perpetrador monstruo” se analiza la construcción de los personajes que desbordan las lógicas de lo humano, tanto física como éticamente. El imaginario chileno todavía es incapaz de esgrimir una lógica capaz de explicar la crueldad que desplegaron los victimarios, no concibe que personas corrientes pudieran alcanzar tales grados de abyección. Por ello, lo monstruoso se convierte en la opción más idónea para la representación de un mal que no se acaba de comprender: “lo monstruoso aparece allí donde la razón cesa de proporcionar una explicación, se localiza en el límite de la inteligibilidad” (75).

Esta representación monstruosa, síntoma del colapso de sentido o de la renuncia a encontrar una explicación del Mal, no facilita la comprensión de los personajes ni de la lógica de sus acciones. Al contrario, invisibiliza la vinculación del Estado con las prácticas represivas llevadas a cabo: los dramaturgos “erradican el rol de la burocracia estatal en la organización y sistematización de las prácticas represoras” (88), alejándose de la interpretación de Hanna Arendt sobre la banalización del mal.

En “El género en la representación del Mal”, se corroboran los postulados de Jelin (2002) acerca de la división de géneros en la representación de la violencia estatal⁴. La mayoría de las construcciones dramáticas de víctimas y victimarios responden al

⁴ “También el poder que se ejerce y ejercita en la represión directa se da en el marco de relaciones de género” (Jelin, 2002: 101).

paradigma patriarcal. Los agresores varones siguen el modelo tradicional de masculinidad, basado en la agresividad, violencia y crueldad como tributos. En cuanto a la dramatización de la víctima, llama la atención que la mayoría de los dramaturgos escojan representar el cuerpo victimizado de la mujer cuando solo un 5% de las personas desaparecidas y torturadas fueron mujeres.

Teniendo en cuenta que “para los hombres, la tortura y la prisión implicaban un acto de feminización, en el sentido de transformarlos en seres pasivos, impotentes y dependientes” (Jelin, 2002: 103), para los dramaturgos resulta más compleja la representación de una masculinidad herida y derrotada. Además, la represión y abuso del cuerpo femenino les permite la denuncia de la violencia política-sexual sufrida en los campos de detención clandestinos⁵, a la vez que alegoriza el ultraje del cuerpo social, privado de sus derechos y dignidad.

Sin embargo, los personajes femeninos que actúan como agentes del Mal son necesariamente elaborados a partir de los desvíos de la norma de género, de digresiones de la feminidad normativa. Para superar la incompatibilidad entre el constructo femenino y el ejercicio del Mal latente en el imaginario occidental, la perpetradora solo puede ser representada desde una feminidad truncada, que la aleje de la esencia que le es propia según las

convenciones⁶. Estos personajes han sido clasificados y estudiados según su grado de implicación en la violencia estatal. Cápona y Del Campo distinguen cuatro grandes grupos: agresoras, traidoras, simpatizantes, esposas y amantes de agresores. Todos los casos estudiados han sido elaborados a partir de referentes históricos femeninos.

La construcción de la agresora toma como modelo las integrantes de la escuela femenina de la DINA, formada por 70 mujeres entrenadas por Ingrid Olderock⁷, oficial de Carabineros, para tomar parte en las acciones represivas. A diferencia de los agresores varones, la configuración de la victimaria incorpora el ámbito emotivo: en sus intervenciones expresan la infelicidad y desagrado que les produce ocupar esta posición que “les aleja del canon de femineidad convencional” (83). Emerge en el escenario su dificultad para sentirse hermosas y admiradas, para agradar a los hombres. Pese a los testimonios de la participación de mujeres en el sistema represivo, la figura de la agresora no se encuentra arraigada en el imaginario chileno y apenas aparece en los productos culturales.

Las colaboradoras y simpatizantes aparecen vinculadas a la vida nocturna de los círculos militares, donde realizaron distintas labores de inteligencia. Se habla de cierta Brigada rosa, cuya existencia no se ha podido confirmar, formada por hermosas mujeres, pertenecientes a la oscura farándula

⁵ “Todos los informes existentes sobre la tortura indican que el cuerpo femenino siempre fue un objeto especial para los torturadores. El tratamiento de las mujeres incluía siempre una alta dosis de violencia sexual. Los cuerpos de las mujeres eran objeto de la tortura sexual” (Jelin, 2002: 103).

⁶ Cápona y Del Campo pasan revista a la tradición occidental que, culturalmente, asocia la agresividad y la crueldad con la masculinidad. Para la mujer quedaban reservados características como la protección o la suavidad, ligadas a la idea de bondad. No obstante, se niega a la mujer la posibilidad de ocupar un lugar central en esta oposición articulada sobre Bien/Mal. La esencia femenina debe ser modificada para tomar parte en el conflicto: la mujer participa del Mal a partir de una falla, de su debilidad y fragilidad.

⁷ Ingrid Olderock es conocida por haber sido una torturadora especialmente cruel, se le acusa de haber utilizado en sus interrogatorios perros entrenados para violar sexualmente a las mujeres.

de los años 70 y 80, cuya misión era “involucrarse sexualmente con los miembros del evento y sacar información sobre quiénes eran, de donde venían y si tenían contacto con algún grupo opositor de izquierda” (Campusano, Chinni, González, 2015: 81). Estos personajes se inspiran en personalidades televisivas como Patricia Maldonado o Maripepa Nieta. Frente a la masculinización de las agresoras, las colaboradoras y supuestos miembros de la Brigada rosa activan en su configuración aspectos femeninos considerados tradicionalmente negativos, como el poder de seducción y la instrumentalización de su sexualidad.

La figura de la traición, como sucede con la representación de la víctima, suele ir asociada a sujetos femeninos, “reactivando tópicos patriarcales como el que las caracterizara como *putas* o señalara que *las mujeres no saben callar*” (Peris, 2019: 158). La dramatización de las traidoras ha permitido durante largo tiempo la exploración morbosa de “las relaciones de dependencia emocional y sentimental que algunas mantuvieron con sus superiores” (Peris, 2019: 168). Aunque, en los últimos años ha devenido símbolo de la postdictadura y la transición chilena, multiplicando su presencia en las producciones culturales. La figura de la traidora se ha convertido en un espacio de disputa cultural sobre “la naturaleza de la dictadura y de la violencia de estado” (Peris, 2019: 174).

El acto de delación sitúa a estos personajes a medio camino entre las categorías de víctima y perpetrador, un lugar problemático que plantea preguntas incómodas para la esfera pública: ¿deben ser consideradas víctimas legítimas de la violencia de Estado y, por tanto,

beneficiarias de las políticas de reparación? ¿Son responsables de los crímenes que propiciaron y deben tomar parte, por ello, en las consecuencias judiciales promovidas por los movimientos de los derechos humanos? Obras como *Medusa* (Ximena Carrera, 2010) revisan los casos particulares de mujeres militantes de izquierdas que, tras su detención y largas sesiones de tortura, terminaron por delatar a sus compañeros y se transforman en agentes de la represión. *Medusa* actualiza los casos históricos de Luz Arce, Marcia Alejandra Merino y María Alicia Uribe, mujeres que fueron doblegadas en las sesiones de torturas y que optaron por la delación como estrategia de supervivencia. Ximena Carrera nos presenta unos personajes consumidos por la tensión y angustia psicológica tras haber traicionado a sus compañeros de militancia. Generalmente, como sucede en *Medusa*, la representación de las traidoras obedece a un modelo realista, no coincide con la figuración monstruosa de los agresores varones. Esto permite al auditorio la posibilidad de empatizar con estos personajes y disculparles por su actuación.

En *Lucía* y *En el Jardín de las Rosas sangriento* aparece la esposa del dictador, dramatizada a partir del referente histórico de Lucía Hiriart, viuda de Pinochet, pero trabajada desde estéticas muy diferentes. En ambas se alude al trabajo realizado en los “centros de madres”, en los que, históricamente, enseñaba a sus compatriotas cómo cuidar a los hijos o la correcta gestión del hogar, con la intención de hacer una parodia grotesca del modelo de feminidad convencional. Las dramaturgas ofrecen el retrato de una mujer sumisa que renuncia al pensamiento, esto la sitúa en el lado del crimen y la corrupción, la convierte en su cómplice. No obstante, no alcanzan a

articular “una lógica que permita comprender racionalmente su accionar” (89).

Para Ximena Carrera son la inferioridad e imperfección femenina las que empujan a las mujeres a tomar parte del Mal: la falencia ética e intelectual son las responsables de la crueldad de la esposa del agresor en *Lucía*; o, la debilidad física las lleva al quiebre moral, como les sucede a las traidoras en *Medusa*. Carla Zuñiga opta por masculinizar el personaje de Lucía Hiriart, indicando explícitamente en las acotaciones que debe ser representado por un actor. De este modo, distanciándola de la feminidad convencional, resta humanidad al personaje y exagera su perversidad, dificultando la capacidad de generar empatía entre el auditorio.

En “Visualidades y espacialidades escénicas de la memoria de la dictadura” se aborda la geografía habitada por los perpetradores. Todas las obras sitúan a los agentes del Mal en un presente anacrónico en el que han sido desplazados a los márgenes del escenario social, relegados a espacios cerrados sin una conexión orgánica con el exterior ni con el devenir ciudadano. Esta localización podría ser interpretada como “el reverso del aislamiento sufrido por las víctimas en los centros de detención y tortura” (96). *Cordillera* es la única que reelabora un referente real, la acción dramática tiene lugar en el centro penal que da nombre a la obra, creado ex profeso para la reclusión de militares condenados por la justicia chilena. Las restantes obras emplazan a los agresores en un hotel de la Antártida, en un asilo de ancianos en medio de un bosque fantástico en el sur de Chile y una oficina abandonada en un edificio público, lugares que quedan separados del devenir histórico.

En “Estrategias escénicas para la representación del cuerpo del Mal” las propuestas estéticas son puestas en relación con sus posibles lecturas políticas. El cuerpo del agresor es caracterizado a partir de cuatro estrategias que varían en cada obra según la concepción del Mal que quiera plasmar su autor. Ximena Carrera entiende el Mal como una capa que cubre un nodo humano pre-existente. Este queda alegorizado en el vestuario de la protagonista: un Chanel dos piezas, color rosa palo. No es la réplica de un vestuario usado por la viuda de Pinochet, sino que se inspira y trae a la mente a otras mujeres vinculadas al poder, como Imelda Marco o la reina Isabel de Inglaterra.

Para Carla Zuñiga el Mal consiste en la ejecución de actos perversos y se materializa en el escenario mediante la reproducción de acciones violentas llevada a cabo por los actores. En *Cordillera*, se trabaja con la relación mimética de los personajes con sus referentes históricos, se busca el parecido físico de los actores con Manuel Contreras, Miguel Krassnoff, Odlanier Mena y Marcelo Morén Brito. La corporalidad de los agentes del Mal, por tanto, es muy similar a la de nuestros cuerpos humanos. Finalmente, en *El hotel* los cuerpos de los actores son deformados con postizos de látex para evitar toda mimesis con el cuerpo humano, para que los perpetradores no parezcan seres humanos, sino síntesis de fuerzas malignas.

Cápona y Del Campo, con este trabajo, ponen de relieve el rechazo de la sociedad chilena a imaginar al victimario como un hombre corriente y ordinario, como propuso Arendt. Las representaciones culturales, como el teatro, insisten en situar el origen de la perversidad en las características excepcionales de los perpetradores ya que nos

resulta estremecedor aceptar que en el yo se encuentra, innata, la capacidad para ejecutar el Mal. Coinciden también en la invisibilización de la planificación ideológica de la muerte y la tortura, en dejar de lado a los ideólogos y cómplices civiles del exterminio. Según la propuesta de Arendt, el Mal no radica en el ser humano sino en la maquinaria burocrática que lo contiene, emana del Estado y es ejecutado por hombres corrientes, funcionarios a su servicio. La representación dramática de los postulados de Arendt implicaría admitir el potencial criminal del mismo Estado que, durante tantos años, se ha erguido como protector de la nación y sus ciudadanos. Y es que “¿acaso no es más soportable pensar que la abyección de la tortura obedece a inexplicables impulsos individuales y no a un proceso organizado?” (119).

Las obras dramáticas estudiadas han sido pioneras en articular “un espacio de fabulación en torno a un oscuro silencio de la memoria: el lugar de los perpetradores del Mal” (p. 115), en proponer un acercamiento a la subjetividad de los agresores. Pero, la exhibición de los victimarios en los escenarios no consigue explicar ni humanizar la lógica de sus actos, sino que, debido a la incompreensión de sus acciones, son exhibidos grotescamente desde estéticas monstruosas y deshumanizadas. Abandonan toda mimesis con el presente histórico en favor de la representación de los deseos colectivos de la comunidad chilena.

Esta investigación saca a la luz las cuentas pendientes del teatro chileno con las demandas de Adorno (giro hacia el sujeto) y

Ludewig⁸ (giro ético de la literatura). Lejos de ofrecer una lógica que permita conocer al espectador las motivaciones y propósitos de los victimarios, los dramaturgos nos hablan sobre el modo en que la sociedad chilena percibe e imagina las vidas y lógicas de los responsables de la represión estatal contra la población civil. Por ello, “la descripción e interpretación de las formas del Mal parecen retratar más al observador que al observado” (Hartwig, 2014: 9).

En definitiva, Cápona y Del Campo con *Figuraciones del Mal. Agresores y violencia política en el teatro chileno* nos incitan a recordar que:

los monstruos existen, pero son demasiado poco numerosos para ser verdaderamente peligrosos, los que son realmente peligrosos, son los hombres comunes
PRIMO LEVI

⁸ Para Ludewig “la fuerza de la literatura no radica en posiciones éticas sino en su capacidad de aumentar la empatía del receptor” (2014: 12). La representación monstruosa de los victimarios bloquea la empatía y comprensión del espectador, impidiéndole establecer un razonamiento lógico acerca del origen y organización del Mal en la dictadura chilena.

BIBLIOGRAFÍA

CAMPUSANO, Daniel, CHINNI, Macarena, GONZÁLEZ, Constanza (2015). *Álvaro Corbalán, el dueño de la noche*. Santiago de Chile: Ceibo Ediciones.

FERRER, Anacleto, SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (2019). “En una selva oscura. Introducción al estudio de los perpetradores”. Ferrer, Anacleto, Sánchez-Biosca (eds.). *El infierno de los perpetradores. Imágenes, relatos y conceptos*. Barcelona: Bellaterra: 11-49.

GARCÍA PASCUAL, Cristina (2019). “Formas de pensar lo impensable. Los perpetradores del mal extremo”. Ferrer, Anacleto, Sánchez-Biosca (eds.). *El infierno de los perpetradores. Imágenes, relatos y conceptos*. Barcelona: Bellaterra: 71-91.

HARTWIG, Susanne (2014). “Introducción”. Hartwig, Susanne (Ed.). *Culto del mal, cultura del mal: Realidad, virtualidad y representación*. Madrid: Iberoamericana-Vervuet: 9-17.

JELIN, Elisabeht (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores.

PERIS BLANES, Jaume (2019). “Figuras y ficciones de la colaboración en Chile: espacios de ambivalencia entre víctima y pepetrador”. Ferrer, Anacleto, Sánchez-Biosca (eds.). *El infierno de los perpetradores. Imágenes, relatos y conceptos*. Barcelona: Bellaterra: 155-176.

MARIA MORANT GINER
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
(ESPAÑA)

Mamogi4@alumni.uv.es

<https://orcid.org/0000-0003-3569-4551>

Envío: 2019-10-26

Aceptado: 2019-10-28