

**LA MEMORIA DE LOS CUERPOS. LA REPRESENTACIÓN  
DE LA TORTURA EN *LOS ARCHIVOS DEL CARDENAL***

**MEMORY OF BODIES. REPRESENTATION  
OF TORTURE IN *LOS ARCHIVOS DEL CARDENAL***

Karen GENSCHOW  
*Universidad Goethe de Frankfurt, Alemania*  
genschow@em.uni-frankfurt.de

**Palabras clave:** tortura, representación, verdad, memoria colectiva

**Resumen:** El artículo estudia la puesta en escena de la tortura en la serie chilena *Los archivos de cardenal* (2011) en el contexto de la memoria colectiva en el Chile actual. La tortura como signo más visible y por tanto más “representable” en términos visuales de la dictadura cívico-militar es analizada en relación al concepto de “verdad” que sería el supuesto móvil del acto mismo de la tortura, para luego ver cuál es la “verdad” de su *representación audiovisual* que se revela ante y para el espectador. Se sostiene que dentro de la serie, la tortura es representada como la misma “enfermedad” del régimen dictatorial y no como el efecto/síntoma de una reestructuración del cuerpo social en términos políticos, económicos e ideológicos.

**Key words:** torture, representation, truth, collective memory

**Abstract:** The article studies the mise-en-scène of torture in the Chilean series *Los archivos del cardenal* (2011) in the context of collective memory in present Chile. Torture as the most visible and therefore most “representable” sign in visual terms of the civil and military dictatorship is analyzed in relation to the concept of “truth” as the supposed motive of the act of torture. It then proceeds to analyze the “truth” of the *audiovisual representation* of torture for the spectator. It claims that in the series, torture is represented as the “illness” itself of the dictatorial regime and not as the effect/symptom of a restructuring of the social body in political, economic and ideological terms.

**Mots clés:** torture, représentation, vérité, mémoire collective

**Résumé:** L'article étudie la mise-en-scène de la torture dans la série de télévision chilienne *Los archivos del cardenal* (2011) dans le contexte de la mémoire collective au Chili actuel. La torture comme le signe plus visible et pour cela le plus «représentable» dans un sens visuel de la dictature civil-militaire est analysée par rapport à la «vérité» comme le motif présumé de l'acte même de la torture; ensuite il étudie la «vérité» de la représentation audiovisuelle par rapport au spectateur. Il prétend que dans la série, la torture est représentée comme la «maladie» du régime dictatorial plutôt que comme un effet/symptôme d'une restructuration politique, économique et idéologique du corps social.

## 1 *LOS ARCHIVOS DEL CARDENAL Y LA MEMORIA*

La serie de televisión chilena *Los archivos del cardenal* (Acuña, 2011 y 2014) tematiza por primera vez de manera exclusiva y explícita en un formato docuficcional (que con más precisión se podría denominar como “docuthriller”) la dictadura cívico-militar chilena luego del golpe de estado de 1973 como régimen represivo y pone en escena las violaciones de los derechos humanos en la pequeña pantalla. En este sentido, se puede considerar una producción clave para el discurso de la memoria del Chile actual y sus ambivalencias. El presente trabajo se propone indagar en el aporte de la serie a la memoria colectiva, específicamente en relación a cómo se representa la tortura —como forma específica de violación de los derechos humanos— allí.

La primera temporada de la serie, en la que se centrará mi análisis, está ambientada en el Chile bajo el régimen pinochetista, entre los años 1978 y 1985, y se basa en el trabajo realizado por la Vicaría de la Solidaridad, una organización creada por la Iglesia católica para asistir a las víctimas de la dictadura y sus familiares. La serie se construye sobre un doble eje, de los cuales uno está conformado por el referente real, que abarca algunos de los casos más emblemáticos de las violaciones de los derechos humanos en Chile. El otro eje es una trama casi integralmente ficcionada con personajes ficticios, inspirados remotamente en personas reales, mediante la cual se integran los episodios sueltos de los casos reales en una narración coherente y cruzada por varios géneros narrativos. Ésta se centra en la familia Pedregal, cuyos integrantes (el padre Carlos, la madre Mónica y la hija ya adulta, Laura) están vinculados a la Vicaría, y que, con un valor simbólico agregado, narrativamente está construida como contrapeso a la represión estatal con su cultura familiar progresista, democrática y humanista. El novio de Laura, Manuel, es un personaje que se va radicalizando en el transcurso de la narración en las filas del MIR,<sup>1</sup> y luego, en la segunda temporada, como integrante del brazo armado y clandestino del Partido Comunista, el Frente Patriótico Manuel Rodríguez. Desde el primer capítulo se suma otro personaje, Ramón Sarmiento, abogado de proveniencia acomodada y derechista, que va despertando a la realidad marcada por el terror en su país y empieza una relación amorosa con Laura.

Se tratará a continuación de perfilar las ambivalencias en la propuesta general de la serie y la representación de la tortura específicamente. En relación a esto último hay que constatar en primer lugar que las

---

<sup>1</sup> Movimiento de Izquierda Revolucionaria, un partido político fundado en 1965 de orientación guevarista; después del golpe de estado pasó a la clandestinidad.

violaciones de los derechos humanos son el tema estructurante de la serie, con los diferentes “casos” como móviles y desencadenantes de una trama policial. Por esto el concepto mismo de “violaciones de los derechos humanos” es importante en cuanto que incluye ciertas prácticas y excluye otras para subsumir el impacto del régimen de Pinochet para la sociedad chilena. Los derechos humanos a los que se limita la serie abarcan esencialmente los derechos civiles y políticos y no así los sociales y culturales, es decir los que pertenecen a la llamada primera generación y no a la segunda de los derechos humanos<sup>2</sup> tal como fueron concebidos por las Naciones Unidas —una exclusión que me parece relevante para el análisis. Desde este punto de vista, los cuerpos se constituyen como la base “material” no sólo de la representación de torturas y asesinatos, sino de la serie en su totalidad y su puesta en escena de la historia chilena reciente. En este sentido, resulta interesante la idea articulada por Bisama en su crítica (positiva) de la serie que se refiere a la capacidad de “hablar” de los cuerpos: “Así, *Los archivos...* evade cualquier consuelo y nos recuerda lo que hay en cualquier policial forense: los cuerpos hablan y las marcas sobre los huesos son alfabetos que se pronuncian en un habla pavorosamente parecida a la nuestra.” (Bisama, 2011) Habría que descifrar por lo tanto este alfabeto y el mensaje que contienen estos cuerpos y estas heridas que remiten a cuerpos y heridas reales y materiales con lo cual desde luego se diferencian de “cualquier policial forense” e implican un mensaje *espectífico*. Mi lectura se limita, en primer término, a la tortura, más que a los casos de asesinato,

---

<sup>2</sup> "Im Rahmen der Vereinten Nationen ist auch von drei 'Generationen' von Menschenrechten, den bürgerlichen und politischen Erstgenerationsrechten, den ökonomischen, sozialen und kulturellen Zweitgenerationsrechten sowie den Solidaritäts- oder Drittgenerationsrechten die Rede" (Koenig 2005: 11).

que evidentemente también se tematizan en la serie. Esto obedece a un rasgo inherente a la tortura que la diferencia del asesinato político: según Ballangee “the sense of certainty conveyed by torture covers over the slipperiness of its message” (2009: 9), por lo que el mensaje implicado en la representación de la tortura siempre es polisémico, sobre todo cuando se trata de representaciones visuales. Por otro lado, el desciframiento depende del espectador, por esto *Los archivos del cardenal* es un “producto” que cifra diferentes niveles de “verdad” según el testigo/espectador que mire. Según Vidal (2000), además, hay que considerar precisamente la tortura como parte de un proyecto de reorganización nacional y de disciplinamiento del cuerpo social. A la vez, es el tema de por sí más “espectacular” y más visible, es decir, las heridas se *ven*, a diferencia de la reestructuración ideológica y económica del país que no es visible y que apenas se tematiza en la trama policial de la serie.

Con su énfasis en las violaciones de los derechos humanos (políticos y cívicos) ocurridos durante la dictadura y mediante su carácter docuficcional la serie se inscribe de manera particular en el discurso de la memoria colectiva en el Chile actual y como tal me interesa estudiarla. Un concepto útil en este sentido, para poder analizar la relación entre memoria y representación de la tortura es el de “serie memorialística”, un término propuesto por Erll en relación al cine, refiriéndose a películas que por su temática pueden ser productivas de memoria. Este potencial para devenir película (o serie) memorialística de todas formas tiene que concretarse dentro de un determinado contexto social y de recepción (Erll, 2011: 162). A sabiendas de las diferencias entre ambos medios, cine y televisión, y su respectivo alcance y difusión y sobre todo su situación de recepción (en el espacio público en el primer caso, en el espacio privado en el segundo caso), en tanto producción audiovisual hay de todas formas una serie de similitudes, como por ejemplo su

pertenencia a la llamada cultura popular. Por esto formarían parte según Erll más bien de los “medios de difusión” de memoria y solo excepcionalmente de los “medios de conservación” (aunque esto lo sugiera el título, “los archivos”). Se tratará de estudiar en lo sucesivo de qué manera y con qué objetivos se conciben y se representan los cuerpos en relación a la tortura y cuáles son los “mensajes” que genera esta representación —para así establecer el posicionamiento en muchos sentidos ambiguo de la serie en relación al pasado dictatorial. Desde luego, en lo sucesivo no se trata de ahondar en la parte “técnica” de la tortura, ni en su evaluación moral (tampoco en la psicología del torturador, aunque esto sí juega un rol en la serie), sino en su particular representación y función dentro de la serie —en un sentido narrativo y político-ideológico— o, citando a Ballangee: “how torture is presented to an audience, not how torture actually inflicts pain upon its victim” (2009: 3). Es decir, en relación a la serie la pregunta a responder es cuál es la función *narrativa* y cuál es la función *política* de la puesta en escena de la violencia, la tortura y los cuerpos. Como hipótesis quisiera formular por ahora que la función política se limita esencialmente a *visibilizar* las violaciones de los derechos humanos, rozando a lo sumo o dejando directamente de lado su pertenencia a un proyecto político-económico-ideológico mayor.

## **2 DERECHOS HUMANOS, TORTURA Y REPRESENTACIÓN AUDIOVISUAL**

Para abordar el tema de la representación de la tortura habría que empezar con su definición, y como es de suponer una de las más concisas proviene de Amnesty International: “La tortura se produce cuando una persona en posición de autoridad causa fuertes dolores o sufrimiento a otra persona de forma intencionada y con

un fin específico, como castigarla, intimidarla, amenazarla u obtener información o confesiones”.<sup>3</sup> Esta parece ser, además, la definición a la que se atiene la serie en su representación de la tortura y a la vez la que abarca lo que se entiende como “violaciones de los derechos humanos” en el contexto chileno. Lo que no implica —y por ser una definición general tal vez no puede implicar— es la dimensión ideológica inherente al uso de la tortura en el contexto latinoamericano y chileno en concreto y que agrega a la definición general que “en América Latina, la tortura es un proceso que, en última instancia, proyecta y singulariza en la víctima la situación represiva de la contradicción dominante/dominado que prevalece entre la oligarquía y el pueblo.” (Benfeldt-Zachrisson, 1994: 131)

Para intentar una lectura político-ideológica de la tortura y su representación me parece útil, por consiguiente, el concepto propuesto por Zirfas que entiende la tortura a la luz de la teorías performativas del rito y según la que ésta “es una metamorfosis ritual que no organiza una transición sino un estatus, el de sufrir y morir.” (Zirfas, 2004: 129; mi traducción) También las reflexiones de Vidal, que analizan el caso chileno en particular, apuntan hacia una concepción de la tortura desde el rito: “si relacionamos el ejercicio de la tortura con las matrices míticas de que proceden, a la vez debemos considerar que también fueron actos rituales, festivales en que los militares vencedores celebraron orgiásticamente la victoria de su causa” (Vidal, 2000: 42).

De todas formas, hay que tomar en cuenta algo que parece bastante obvio, pero que a mi modo de ver tiende a complicar las cosas: que la tortura mostrada *como tal* es ficticia, es decir que nos encontramos ante algo diferente que las fotografías de guerra que estudia Son-

---

<sup>3</sup> <https://www.amnesty.org/es/what-we-do/torture/>

tag en *Regarding the pain of the others*. El afecto que producen las imágenes de la serie es efecto de una puesta en escena (inteligente, cuidadosa), lo que produce un afecto diferente a la imagen “real” de un cuerpo en sufrimiento. Pero a la vez la representación de la tortura *remite* a hechos reales, por lo tanto mantiene una relación icónica con el referente. Hay, por consiguiente, una permanente oscilación entre lo ficticio y lo fáctico, o, en otras palabras se trata de una ficcionalización a partir una base histórica, es decir, de “docuficción” en el sentido de von Tschiltschke/Schmelzer, quienes la entienden como “la creación o construcción de sentido que resulta de la elaboración de una trama que relaciona los elementos documentales” (2010: 16).

La oscilación entre lo “docu” y lo ficcional se anuncia con claridad desde los créditos de apertura de la serie,<sup>4</sup> donde por un lado se pone en escena una característica esencial de la serie: su carácter híbrido y su oscilación entre ficcionalidad y factualidad que es característica de toda docuficción. Por otro lado, con la apertura la serie se presenta, además, como una producción altamente reflexiva de los medios y a la vez, y no sólo por extensión, como autorreflexiva: la secuencia abre con claqueta, la información contextual se inscribe en trazos de máquina de escribir (“Chile 1976: el cardenal Raúl Silva Henríquez crea la Vicaría de la Solidaridad, una organización de la iglesia católica que defendió los derechos humanos durante la dictadura militar”; Acuña, 2011), aparece la foto del cardenal Silva Henríquez real (no del actor que lo representa) y el encuadre finge provenir de una cámara superocho, indicando así la dimensión histórica.

En cuanto al contenido que se anticipa aquí se pueden apreciar escenas muy diversas que intercalan amor, sexo, tortura, asesinatos,

---

<sup>4</sup> <http://www.tvn.cl/player/play/?id=1103640&cs=9972>

política y justicia; la velocidad de los cortes a su vez indica el carácter de suspenso del relato y su interpelación afectiva, lo cual revela un problema central en relación a la representación de la tortura al que alude Bee refiriéndose al cine contemporáneo: “La tortura puede ser deslegitimada en el nivel de la trama o percibida como terrible a nivel emocional y no obstante en el nivel de afectos [...] ser percibida como intensa, fascinante y comprometedora” (Bee, 2011: 193).

En cuanto a su representación es importante insertar la serie no sólo dentro del contexto de su referente real, es decir, la historia chilena de los años 70 y 80, sino también dentro del contexto mediático del momento de su producción. Por lo tanto hay que considerar que la representación de la tortura se ha establecido como un tópico tanto en la producción audiovisual como en la investigación interdisciplinaria en los últimos años, si bien partiendo de los casos “reales” más recientes relacionadas con otro 11 de septiembre, el de 2001, que dio lugar a una nueva definición de las técnicas de interrogación a terroristas y los límites borrosos con la tortura. Estos estudios actuales sobre la representación de la tortura en producciones audiovisuales versan, por consiguiente, sobre series como *24* o la película *Zero Dark Thirty* y su apología de la tortura. Por otro lado, existe también, aunque no en televisión, sino en el medio del cine el llamado género del “Torture Porn”, en el que la tortura y la violencia sirven esencialmente para satisfacer la pulsión escopofílica, y el cuerpo torturado se transforma, en este sentido, en espectáculo, pero aparentemente sin ningún fin político, sino meramente pornográfico.<sup>5</sup> Ya el estudio de Susan Sontag, diagnostica una influencia del voyeurismo en la fotografía de guerra, así afirma: “It seems that the appetite for pictures showing bodies

---

<sup>5</sup> Sobre este género cf. el estudio de Plumeyer (2011).

in pain is as keen, almost, as the desire for ones that show bodies naked” (Sontag, 2003: 41).

El caso de la serie en cuestión parece ser diferente, en cuanto que persigue un fin político-memorialístico (aunque éste haya que aclararlo con más precisión) y la tortura se representa como medio de represión a cuyo reconocimiento (no su apología) se compromete a contribuir la serie, como algo que había sido suprimido y negado por el régimen militar y hasta cierto punto también por los gobiernos de la transición —lo cual es parte de la misma puesta en escena, como veremos más adelante. En este sentido las imágenes de tortura y violencia obedecen a otra lógica que las imágenes de la violencia generadas por EEUU en su lucha antiterrorista y aún las de violencia gratuita como las del “Torture Porn”. Por tener un referente real con casos aún sin resolver tanto jurídica como socialmente, *Los archivos* difiere de manera fundamental de la narrativa “espectacular” de la tortura, ya que su condenación parece ser precisamente un objetivo primordial de la serie. Así y todo, considerando que el género dentro del cual se inscribe es el policial, la tortura cumple una función doble, como “casos”, que inician una trama policial, y como evidencia, es decir que no remite sólo a una dimensión histórica con implicaciones políticas, sino que también es funcionalizada narrativamente. Hay que preguntar, entonces, no sólo por la relación con el referente real e histórico al que remiten las respectivas escenas, sino también por la función narrativa e ideológica de la tortura y los cuerpos dentro de la serie. En relación a lo primero, Bee analiza las representaciones cinematográficas de la tortura en diferentes contextos que según ella “se han convertido en una forma de narrar, transmitir historias o de ponerlas en escena en una cierta paradoja o contradictoriedad” (2011: 194). Los casos, sean de detención ilegal, —siempre en conjunto con la tortura—, sean asesinatos o desapariciones, conforman así un núcleo narrativo

dentro de la trama policial de la serie. Lo que hay que analizar por tanto es dónde se posiciona este cuerpo torturado y/o asesinado dentro de la narración, qué función cumple y cómo se representa. Así, habría que considerar las escenas de tortura también como aquellas que condensan el enfrentamiento entre víctimas y victimarios, entre “buenos” y “malos” —que en realidad obedecen a constelaciones y posiciones ideológicas mucho más complejas. Parte de esta descomplejización es también el hecho de que los torturadores son esencialmente los mismos en cada capítulo. A nivel ideológico hay que comparar el uso real de la tortura dentro del régimen dictatorial chileno con su representación dentro de la serie. En cuanto a la función política e ideológica que ocupa la tortura en la instalación del régimen dictatorial Vidal analiza acertadamente que

los objetivos políticos y económicos del régimen militar chileno implicaban un violento realineamiento de la relación entre cultura y civilización: el potencial de trabajo de la población chilena sería disciplinado para otra forma de apropiación de plusvalía social y para sobrellevar otra forma de escasez en el mantenimiento de la infraestructura institucional capitalista, es decir, el neoliberalismo. [...] Transformar a los oponentes activos a este proyecto en ‘vida bruta’ durante las sesiones de tortura fue la concreción simbólica más compacta y monumental del nuevo orden social (Vidal, 2000: 78-79).

Justamente por su carácter ritualizado y por ser la tortura el síntoma visible y “espectacular” de la dictadura se le da preferencia por sobre un análisis ideológico más profundo y crítico, obedeciendo, desde luego, a convenciones del medio y del formato específico. Por tener un potencial narrativo a nivel de trama policial, la representación

de la tortura pierde o sacrifica su valor ideológico —y en esto tal vez se parece incluso a las representaciones actuales de la tortura en el cine de Hollywood.

### 3 CUERPOS TORTURADOS EN (LA) SERIE

En relación a la serie cabe mencionar, en primer lugar, que como producto televisivo está evidentemente (aunque se emita por el canal público Televisión Nacional de Chile)<sup>6</sup> sometida a la competencia en términos de audiencia y *rating*, como ha dado a entender Nicolás Acuña, su director, en diferentes entrevistas.<sup>7</sup> Este tipo de competencia a las que se enfrentan series televisivas suele articularse tanto al nivel intraserial (entre sus diferentes temporadas) como al interserial (entre diferentes series) y ha generado una solución específica: “En ambos casos, la superación es una de las estrategias más exitosas de trasladar la estandarización a la innovación competitiva” (Jahn-Sudmann/Kelleter, 2013: 207).<sup>8</sup> También en el caso de *Los archivos del cardenal* la representación de la tortura se puede describir como una serialización del terror sujeta a una lógica de aumento y superación, que produce así un efecto espectacular. Concretamente esto se traduce en que por un lado el terror se va acercando cada vez más

---

<sup>6</sup> Sobre el estatus de TVN, su autonomía programática, económica y administrativa, véase Fuenzalida (2002).

<sup>7</sup> Por ejemplo: “Era lógico que una serie que habla sobre las violaciones a los derechos humanos generara polémica, y eso para nosotros fue bueno. La competencia es tan dura que uno espera, por lo menos, que la serie haga ruido para que la gente la vea” (Acuña, 2012).

<sup>8</sup> “In beiden Fällen ist *Überbietung* eine der erfolgreichsten Strategien, Standardisierung in kompetitive Erneuerung zu überführen” (Jahn-Sudmann; Kelleter, 2013: 207).

a los propios protagonistas de la serie y los métodos aplicados son cada vez más drásticos: del secuestro de la madre Mónica Spencer en el segundo capítulo, al secuestro y la tortura de Ramón Sarmiento en el sexto capítulo hasta el degollamiento de Carlos Pedregal en el capítulo final de la primera temporada.

En segundo lugar se puede constatar que la tortura dentro de la serie es mostrada de manera bastante explícita y directa, es decir, se muestran sangre, heridas, dolor y sufrimiento, pero no se *muestra* todo, sino que en algunos casos las torturas sufridas se *narran*. De aquí ya se puede anticipar que un momento importante en la puesta en escena es la relación complementaria entre imagen y lenguaje —una relación a estudiar más en profundidad. Es posible afirmar, además, que la representación de la tortura en la serie establece una relación particular entre el topos de la verdad inherente a la tortura misma<sup>9</sup> y la “verdad” de la representación, es decir, de su dimensión político-ideológica, o como lo pone Ballangee, la función retórica que cumple la tortura en su particular representación: “the presentation of torture has a rhetorical purpose: it is intended to invoke a particular response in its audience or reader by means of the depiction of torment inflicted upon the human body” (2009: 127). En lo sucesivo revisaré en base a tres escenas relacionadas con la tortura los aspectos mencionados de su particular puesta en escena: en primer término la relación entre tortura, lenguaje e imagen y en segundo término entre tortura y verdad.

---

<sup>9</sup> Así lo plantea DuBois al introducir su estudio sobre la tortura desde la antigüedad de esta forma: “I want to show how the logic of our philosophical tradition, of some of our inherited beliefs about truth, lead almost inevitably to conceiving of the body of the other as the site from which truth can be produced, and to using violence if necessary to extract that truth” (DuBois, 1991: 6).

### 3.1 Lenguaje e imagen de la tortura. La puesta en escena

Si tomamos en cuenta la aproximación de Ballangee a la función retórica de la tortura hay que considerar que si bien la serie expone métodos de tortura terribles, estos son a la vez los más soportables dentro de la gama de los testimonios que se han recogido en el informe de la Comisión Valech.<sup>10</sup> Así, se excluyen por ejemplo la violencia sexual y otros métodos más difíciles de soportar desde la perspectiva del espectador. Algunos métodos se relatan en la serie como testimonios, pero no se *muestran* —lo cual puede ser una simple concesión a las convenciones de lo mostrable y narrable en la televisión pública.<sup>11</sup> Por otro lado, hay tomar en cuenta que “las representaciones fílmicas de la tortura se pueden describir como situaciones paradójales y como tensión, ya que son utilizadas para humanizar, generar compasión y —a veces al mismo tiempo— para privar de humanidad, es decir, para desobjetivar” (Bee 2013: 166). Entre estos dos ejes se sitúa la representación de la tortura en la serie, por lo que el hecho de no mostrar ciertas imágenes da cuenta de cómo la serie intenta solucionar precisamente este conflicto entre mostrar las atrocidades y a la vez no desobjetivar a las víctimas (que aunque son ficticias remiten a una realidad histórica y a personas reales o un grupo de personas reales).

---

<sup>10</sup> La comisión para registrar e investigar los casos de violaciones de derechos humanos, constituida en el año 2003: <http://www.derechoshumanos.net/paises/America/derechos-humanos-Chile/informes-comisiones/Informe-Comision-Valech.pdf>

<sup>11</sup> Esta misma estrategia representacional refiere Ballangee en el caso de los noticieros norteamericanos que en vez de mostrar las imágenes de soldados estadounidenses muertos en su totalidad, mostraban solo algunos fragmentos menos violentos "and then described for their viewers the frightening nature of what was not being shown" (2009: 130).

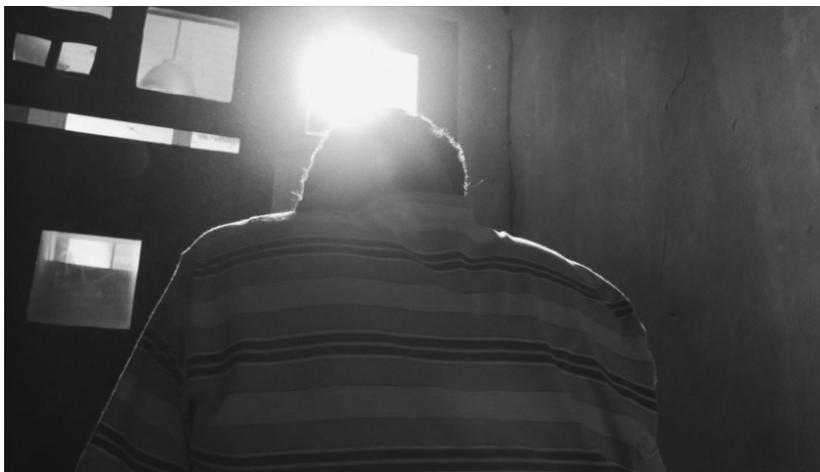
En cuanto a la representación visual de la tortura hace falta considerar su carácter de supuesta “inmediatez”: “the sense of ‘immediacy’ conveyed in the visual representation makes it a uniquely potent rhetorical tool: the image, which seems to recreate a ‘present’ moment that has now passed, prompts with its ‘presence’ an immediate and empathetic response in the witness” (Ballangee, 2009: 3). Por esto el efecto y el afecto que causa la serie en tanto producción audiovisual es otro (como muestran también las polémicas en torno a su estreno)<sup>12</sup> que el que han podido causar por ejemplo los documentales televisivos —que evidentemente nunca incluyen *imágenes* de torturas. Esta dimensión afectiva de la serie como producción mediática implica, como afirma Landsberg, un posible cambio en la cultura memorialística al generar “memorias protéticas” producidas por la cultura de masas a una escala ya no solo comunitaria o nacional sino global: “these memories, like an artificial limb, are actually worn on the body; these are sensuous memories produced by an experience of mass-mediated representations” (Landsberg, 2004: 20). Estas memorias protéticas transmitidas por los medios de masas según Landberg se diferenciarían de las formas más tradicionales que reclaman para sí “authenticity, ‘heritage’, and ownership” (Landsberg, 2004: 3).

Por otro lado, la serie se esfuerza en lo visual por recrear y autenticar a nivel de la producción en el sentido que menciona Sontag acerca de la calidad de fotografías que muestran atrocidades: “Pic-

---

<sup>12</sup> La serie creó polémicas incluso desde antes de su estreno: por ejemplo, su financiamiento por parte del Consejo Nacional de Televisión mediante un fondo concursable se aprobó con solo un voto a favor; luego hubo una serie de pronunciamientos de políticos de derecha en contra de la serie y políticos de izquierda a favor. Sobre la recepción de la serie cf. Genschow (en prensa).

tures of hellish events seem more authentic when they don't have the look that comes from being 'properly' lighted and composed, because the photographer either is an amateur or —just as serviceable— has adopted one of several familiar anti-art styles” (Sontag, 2003: 26-27). Hasta cierto punto este “descuido” estético es apreciable también en la serie que recrea en todas las escenas de tortura un ambiente de sordidez (lugares decaídos con paredes desconchadas, mal iluminados etc.); incluso la misma imagen televisiva parece ser a momentos casi de amateur, con tomas filmadas a contraluz, lo que se puede apreciar por ejemplo en la detención de un mirista en el capítulo 4 (véase fig. 1).



El primer caso de tortura que presenta la serie —en su segundo capítulo— es el de Rafael Ríos, un personaje “inocente” (como se reitera) cuyo “crimen” consistió en haber escondido a una amiga militante del MIR. Rafael es secuestrado y luego llevado a un cuartel

secreto de la CNI.<sup>13</sup> La puesta en escena obedece a la lógica descrita por Scarry en cuanto a la relación que establece la tortura entre dolor, lenguaje y poder: “In torture, it is in part the obsessive display of agency that permits one person’s body to be translated into another person’s voice, that allows real human pain to be converted into a regime’s fiction of power” (1985: 18). Ríos es presentado como objeto en un doble sentido, como entregado a la violencia de su torturador y a la mirada del espectador: se muestran su desnudez y sus ojos vendados, lo que traduce en imagen su transformación en un mero objeto, tanto de la voluntad del torturador como de la mirada del espectador. La imagen de un cigarrillo extinguido en su espalda no se muestra, pero se presenta a través del sonido, el grito de dolor, y la sucesión temporal y causal de dos encuadres. Mediante la puesta en escena, en la que se complementan el plano audio y el plano visual, se esfuerza por revertir la esencial imperceptibilidad del dolor ajeno que constata Scarry: “This part of the pain, like almost all others, is usually invisible to anyone outside the sufferers body [...]” (1985: 47). En el plano del lenguaje este tipo de enunciación, gritos de dolor y manifestaciones de inocencia, es el único que emite este personaje que por ser “inocente” no está relacionado con política, lo cual está en plena coherencia con la observación de Scarry: “Before destroying language, it first monopolizes language, becomes its only subject: complaint, in many ways the nonpolitical equivalent of confession, becomes the exclusive mode of speech” (1985: 54).

Scarry diagnóstica, además, una función política de la tortura cuando describe la disolución del lenguaje como un elemento central

---

<sup>13</sup> Nombre de la policía secreta en Chile a partir del año 1978: Central Nacional de Informaciones.

dentro de la tortura, ya que el dolor se apodera por completo de la víctima: “the purpose of [interrogation] is not to elicit needed information but visibly to deconstruct the prisoner’s voice” (1985: 20). De hecho, a esto apunta Vidal en su análisis de la tortura como rito que se emplea para expulsar la ideología marxista del cuerpo social y para esto la voz (que en potencia articula esta ideología) tiene que deconstruirse. Aquí de todas formas es ambigua la puesta en escena de la serie, porque sugiere que sí se trata de conseguir información; así, Mauro Pastene, el torturador interpela a Rafael Ríos: “Es mejor que empieces a hablar ahora” (00:11:30). Pero su lenguaje se transforma en mero sonido, grito, quejido, y como no tiene nada que “confesar”, sus palabras no serán audibles en tanto lenguaje: “Just as the words of the one have become a weapon, so the words of the other are an expression of pain, in many cases telling the torturer nothing except how badly the prisoner hurts” (Scarry, 1985: 46).

En este procedimiento se evidencia también lo planteado por Scarry cuando constata la presencia de dos instituciones en el proceso de la tortura, una de las cuales es el juicio legal, aunque a la inversa:<sup>14</sup> “torture is the inversion of the trial, a reversal of cause and effect. While the one studies evidence that may lead to punishment, the other uses punishment to generate the evidence” (1985: 41). Así, cuando Rafael Ríos no tiene nada que decir, porque no es del MIR, el hecho de que la Vicaría de la solidaridad se esté haciendo cargo de su caso, es prueba suficiente de su culpa: “Viste que eres del MIR” (00:25:20). Esto es lo que logra la serie: mostrar la suspensión de la civilización y sus instituciones —aunque no muestra la otra parte, la reestructuración económica e ideológica del país.

---

<sup>14</sup> La otra institución es la medicina, que se obvia en la serie —a pesar de que la presencia de médicos era muy común.

El elemento complementario que plantea Scarry es la reducción del mundo, un elemento que no se enfatiza aquí, en el caso de Rafael (pero que evidentemente estaría presente), y es posiblemente por no estar involucrado en política:

World, self, and voice are lost, or nearly lost, through the intense pain of torture and not through the confession as is wrongly suggested by its connotations of betrayal. The prisoner's confession merely objectifies the fact of their being almost lost, makes their invisible absence, or nearby absence, visible to the torturers (Scarry, 1985: 35).

Estas pérdidas se muestran con más claridad en el caso de Fabián (capítulos 5 y 6). Este personaje, amigo de la protagonista Laura y su novio Manuel, está involucrado en política como militante del MIR y por lo tanto sí tiene algo que decir, pero su lenguaje es disuelto completamente, él se transforma en traidor, que no sólo habla sino que incluso colabora finalmente con sus propios torturadores. Él es detenido en una acción política y luego llevado a un cuartel de la CNI, donde cae en manos de dos agentes —los mismos que en el caso de Rafael Ríos— Mauro Pastene, el jefe, y “El Troglo” como su subalterno. Una exmilitante del MIR y actual colaboradora con la CNI (inspirada en los casos reales de Luz Arce y Marcia Alejandra Merino)<sup>15</sup> les revela que Fabián es un “subversivo”. Tras esta revelación, sin que se le haga ninguna pregunta, él es golpeado ferozmente. La escena es preparada minuciosamente por el torturador Pastene: entra

---

<sup>15</sup> Dos casos famosos de exmilitantes del Partido Socialista y del MIR respectivamente que tras ser torturadas se convirtieron en colaboradoras e incluso agentes de la DINA, el servicio de inteligencia hasta 1978.

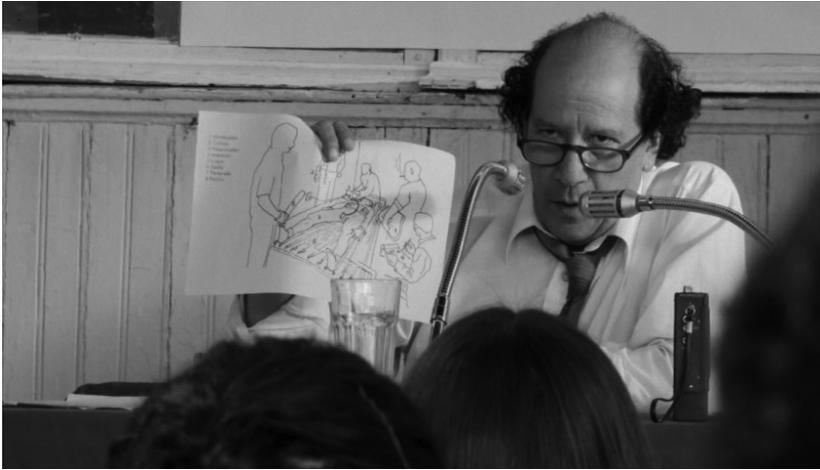
al cuarto donde se encuentra Fabián vendado, no pronuncia una sola palabra, luego pone música a todo volumen, baila, lo que sólo es visible para los espectadores y no para Fabián; este detalle no es gratuito y su función no sólo consiste en poner en escena el abuso de poder sino también lo ritual de la tortura como “festivales en que los militares vencedores celebraron orgiásticamente la victoria de su causa” (Vidal, 2000: 42).

La violencia comienza sin anuncio previo: Pastene tumba a su víctima de la silla de una patada; las patadas que siguen no se ven, porque la imagen está enfocada en el rostro de Pastene con su mueca de esfuerzo y las gotas de sudor. La víctima se ve solo después de dos cortes y un cambio de escenario, con la cara hinchada y ensangrentada. Y sólo ahora Pastene le dirige la palabra y le pregunta por su identidad. De hecho, recién cuando se le amenaza de hacerle daño a su madre, Fabián revela su pertenencia a una célula de la resistencia armada y da el primer paso a lo que puede parecer su traición. Aquí hay que tomar en cuenta la aclaración de Scarry en relación al término de “traición”: “the verbal act, in turn, consists of two parts, ‘the question’ and ‘the answer’, each with conventional connotations that wholly falsify it. ‘The question’ is mistakenly understood as the ‘the motive’; ‘the answer’ is mistakenly understood to be ‘the betrayal’” (1985: 35). Mediante la tortura y la amenaza el mundo de Fabián ya ha sido disuelto, pero al revelar su identidad su mundo ya deja de existir definitivamente, y es así como se convierte en colaborador de la CNI, entregando a compañeros de lucha, primero a Manuel, luego a otros. Los agentes de la CNI hacen un montaje para fingir su muerte y lo hacen adoptar una nueva identidad con lo cual la pérdida de su mundo se objetiviza. Es decir, él no pierde “sólo” su humanidad como Rafael, sino también sus convicciones y su ideología porque literalmente él ya dejó de existir en y para ese mundo. En el capítulo siguiente él es

descubierto por Laura y Ramón que lo incitan a escaparse, pero él se queda —su mundo ya no existe, y finalmente él es asesinado por Pastene cuyo actuar se evidencia tal como propone Scarry en “making and unmaking of the world”.

La escena de tortura de más peso narrativo y de más duración es la del protagonista Ramón Sarmiento que estructuralmente se ubica al centro de la serie, en el capítulo 6 de 12. Ramón funciona claramente como figura identificatoria, como personaje cuyo proceso de despertar a la realidad oculta del país conforma una micronarración dentro de la trama, y en este sentido, su aprehensión y sometimiento a torturas se puede considerar también como un rito de iniciación. Las torturas incluyen una gran parte de los métodos que se conocen: ahogo, golpes, una ejecución fingida. Su postura frente a la situación de prisión es distinta tanto de la de Rafael Ríos como de la de Fabián. Se le muestra en la misma postura, pero sus palabras difieren, tratando de mantener una posición de agencia: “Soy abogado de la vicaría. Saben que estoy acá” (00:29:20). Desde luego, sus intentos de conservar su lenguaje no lo preservan de ser torturado. Pero esto permite que él se vuelva a integrar a la sociedad después de ser torturado —a diferencia de Rafael Ríos y de Fabián. Esta reintegración se anticipa (también por las convenciones genéricas según las que el protagonista no muere) en un detalle interesante bajo un punto de vista de la tortura como rito incompleto —a diferencia de “los probandos en los ritos de iniciación clásicos [que] cuentan como muertos, ‘prima materia’, para luego ser resucitados a una nueva vida social” (Zirfas, 2004: 129). De hecho, la última toma de Ramón torturado lo muestra *como si* estuviera muerto, con la cabeza hundida en el agua, quieto, sin movimiento, enfocado desde abajo —como “prima materia” que resucitará después para reafirmar su compromiso contra las violaciones de los derechos humanos.

La secuencia de la tortura dialoga con otra del mismo capítulo 6, donde Carlos Pedregal, el abogado de la Vicaría, informa en una rueda de prensa en la misma Vicaría sobre las violaciones de los derechos humanos cometidos Chile. Allí aparecen otros métodos, que se muestran en dibujos esquemáticos y por eso mismo soportables; luego Pedregal lee el testimonio detallado de un exdetenido que fue torturado (véase fig. 2). Esta escena puede ser considerada como clave de la representación de la tortura en la serie que alterna entre la palabra y la imagen para abordar el tema. Aquí se evidencia una estrategia de la serie para resolver el dilema esencial inherente a la representación audiovisual de la tortura, ya que con su “apertura y relacionalidad fundamentales, o sea la exposición fundamental hacia el otro, la escena de tortura en la película integra al espectador” (Bee, 2011: 208). Es decir, precisamente la situación básica de la tortura, la exposición de la víctima, su transformación en objeto, incluye al espectador como sujeto de la mirada y lo hace partícipe de la objetivación. Así, los personajes aparecen a menudo vendados, con lo que se refuerza su exposición al no poder devolver la mirada. El posterior registro de los testimonios, que constituye la tarea central de la Vicaría y se muestra en diversas ocasiones, en cambio, se plantea desde una perspectiva ética como una forma de reintegración y de volver a convertirse en sujeto según Vidal: “el testimonio convertía al deponente en un sujeto [...]. Es decir, el torturado daba los primeros pasos para dejar de ser víctima inválida y recuperar su calidad de actor histórico y, por tanto, de persona” (Vidal, 2000: 193). En relación a la representación de la tortura en la serie y su alternancia entre lo visual y lo auditivo se articula la tensión entre mostrar la víctima y restablecer su condición de sujeto.



Es interesante, en este sentido, el caso del testimonio de Ramón que al ser liberado depone ante Carlos Pedregal, porque de su relato son audibles sólo las primeras frases que se integran mediante un “soundbridge” a la escena previa al testimonio mientras Ramón todavía está en su casa y —esto, desde luego, agrega un alto valor simbólico— se mira al espejo, como reconociendo su propia imagen, similar al estadio de espejo, tal como plantea el psicoanálisis. El resto de la declaración es acallado por la música en off, obedeciendo por un lado a razones de economía narrativa, ya que sería redundante volver a escuchar lo que ya se *mostró* anteriormente. Por otro lado, el gesto de testificar cumple una función fundamental aunque *no se escuche* su contenido, porque en este gesto se resume, tal como sostiene Vidal, el proceso de recuperar la subjetividad y el lenguaje por parte de Ramón. Esto es a la vez el rito de pasaje que lo hace formar parte de los afectados; es decir, este gesto implica (aparentemente) un cambio fundamental de postura en él y lo hace cono-

cedor de la verdad de lo que sucede en Chile —un conocimiento que comparte con el espectador/testigo.

Finalmente, hay una última escena en la que la relación entre imagen y lenguaje me parece altamente relevante en cuanto a la dimensión política de la tortura y también a la ambivalencia de la serie en su potencial crítico. El último capítulo, que culmina con el secuestro y la muerte de Carlos Pedregal, empieza con una secuencia de apertura en la que se ve a un hombre atado a la llamada “parrilla” luego de una sesión de tortura. Es la primera y única vez que se ve esta técnica de tortura que es probablemente la más característica en el imaginario sobre las dictaduras del Cono Sur. La superposición de los créditos en esta secuencia podría indicar una especie de embrutecimiento y desgaste de la puesta en escena de la tortura, porque ni siquiera se le da un lugar propio y destacado a la víctima y sugiere una especie de indiferencia hacia su sufrimiento (véase fig. 3). Por otro lado es precisamente esto lo que establece la tortura como algo normal y la marca como práctica institucionalizada, constituyéndose así como una estrategia de representación muy sutil e inteligente que tiene un efecto chocante por la “normalidad” con la que se presenta la tortura. En su totalidad la serie se esmera por poner en escena y en evidencia mediante la imagen y el lenguaje los efectos destructivos de la tortura y a la vez su institucionalización dentro del régimen militar —los mensajes implicados en estas representaciones sobre la dictadura se estudiarán a continuación.



### 3.2 Tortura y verdad / significado

La posición de testigo/espectador de la representación de una escena de tortura es perturbante no sólo por el supuesto voyeurismo que implica sino también porque como testigo tiene que describir su mensaje ya que “it is [...] by means of the response of the witness to torture that torture conveys its message” (Ballangee, 2009: 10). En lo sucesivo se tratará de establecer la relación entre la representación de la tortura y su significado, es decir, de intentar una respuesta a la pregunta acerca de cuál es, dentro de la serie, la “verdad” que se negocia y —sobre todo— de qué manera se negocia.

En una primera instancia, la violencia ejercida parece estar en función de una verdad desde la perspectiva del torturador, transformando la herida en signo visible de su propio poder y de la “verdad”, tal como afirma Ballangee: “the painful wound of torture *signifies* the truth that the torturer intends to extract [...]” (2009: 8). Esta

relación se evidencia en el caso de Fabián, donde el momento en el que revela su militancia es acompañado en la imagen con un primer plano de su cara sangrienta y herida. Desde la instancia del testigo/espectador, en cambio, el mensaje transmitido mediante el cuerpo y sus heridas es esencialmente polisémico y es según Ballangee incapaz de transmitir un mensaje unívoco (2009: 10). De esta manera, “significance emerges from the associations and interpretations of a witnessing audience” (2009: 138). En la representación de la serie parece ser evidente que la verdad que intenta obtener el torturador no coincide con el significado que adquiere el cuerpo torturado para el espectador, y de esta forma pierde su significado primero y adquiere un nuevo significado que aparentemente está a la vista. Pero hay que mirar más a fondo esa verdad que se articula en y mediante los cuerpos torturados.

Una secuencia reveladora en este sentido se desarrolla nuevamente en torno a la figura de Rafael Ríos, cuando tras un recurso de amparo interpuesto en su favor, es llevado ante un juez. Los torturadores preparan minuciosamente este “espectáculo”, primero maquillándolo cuidadosamente para que no se le noten las secuelas y obligándolo luego a declarar ante una cámara que no ha sido torturado (una práctica común en Chile al soltar a un prisionero). Aquí se despliega nuevamente el uso del lenguaje como arma en la situación de la tortura y su esencial desigualdad de poder. La maldad del personaje siniestro principal, Mauro Pastene, se reitera mediante las instrucciones que le da a Rafael que niegan todo el sufrimiento por el que ha pasado: “Más tranquilito, parece que te hubiéramos hecho algo” (00:26:05). A pesar del maquillaje que se la aplica a Rafael, sus heridas siguen siendo visibles y se imponen por sobre el intento de cubrirlas y negarlas (véase fig. 4). Esta puesta en escena es bastante compleja, porque lo que presenciamos aquí es el maquillaje del maquillaje, ya que desde luego los moretones,



rasguños, la sangre no son reales, sino producto de un maquillaje previo, que no es visible como tal dentro de la ficción. Así, a través de las huellas del maquillaje *mal maquillado*, la herida (ficticia) establece una comunicación con el espectador. A este nivel doblemente autorreflexivo (como grabación audiovisual dentro de la serie y como maquillaje maquillado) se revela la verdad de la tortura al espectador, es decir que aquí la herida se dice a sí misma como “verdad” sobre la dictadura. Pero al mismo tiempo al no ser una herida “real”, como las heridas a las que se refiere Sontag en su análisis, sino una herida ficticia, pero que remite a una real se reproduce a la vez la tensión entre mentira/verdad, factualidad/ ficcionalidad, es decir, en este juego se negocia a la vez la veracidad de la puesta en escena y la verdad sobre la dictadura: un régimen que violó los derechos humanos (e intentó encubrir/quitar eso).

Hay otro momento revelador en este sentido: A la antes mencionada conferencia de prensa sobre la situación de los derechos

humanos en Chile asiste también el padre de Ramón, funcionario del gobierno de Pinochet y hasta ese momento sordo y ciego a la represión y la tortura. Su asistencia a la conferencia marca un cambio, una toma de conciencia sobre “la verdad” de la situación en el país. Al escuchar el testimonio de una víctima de tortura y ver las imágenes presentadas por Carlos Pedregal, el padre lo relaciona con el secuestro de su propio hijo, y la toma lo muestra muy afectado y conmovido —tanto que tiene que abandonar precipitadamente la sala para no seguir escuchando atrocidades e imaginándolas en el cuerpo de su hijo. El padre, cómplice del régimen, se transforma así en testigo indirecto de la tortura y ocupa así el lugar que le corresponde al espectador de la serie, anticipando la reacción deseada a la presentación por el registro visual (las imágenes esquemáticas) y el auditivo (el testimonio) que coincide con la de la misma serie. La reacción del padre de querer escaparse del terror ofrece a la vez una explicación de por qué no se muestra y no se dice todo, del abismo considerable entre los testimonios recogidos por las Comisiones de Verdad, que sobrepasan lejos cualquier imaginación y capacidad de soportarlos aunque sea *como relato*, y lo que se muestra en la serie. De esta forma, ella pone en escena la manera en que quiere ser receptionada: pretende despertar a los espectadores, revelarles también a ellos la verdad sobre lo que sucedió en Chile en esos años. Al enmarcar esta toma de conciencia en un relato familiar, se evidencia a la vez su inscripción ideológica en el relato de Chile y los chilenos como una gran familia. La serie proyecta este relato al presente/futuro e invita así a la reconciliación de la familia chilena mediante el reconocimiento de la historia de la represión y la tortura. El cuerpo de los torturados es entendible entonces como el cuerpo de la nación chilena que tiene que sanar, a lo cual la serie quiere contribuir.

Esta lectura se confirma en relación a un tópico recurrente en la serie que tiene que ver justamente con la verdad: en reiteradas ocasiones se discute sobre el conocimiento o la ignorancia de cómo es la realidad chilena “realmente”. En primer lugar el mismo Ramón entra en la trama como personaje que ignora totalmente lo que sucede en el país; luego de haber presenciado el secuestro de Rafael Ríos le reprocha a su propio padre pinochetista: “No tienen idea de lo que está pasando ahí afuera” (Cap. 2, 00:38:10). Después una militante del MIR le repite a Ramón la misma frase: “Tú realmente no tienes idea de lo que está pasando” (Cap. 2, 00:50:20). La verdad a la que parecen referirse siempre estos diálogos son las violaciones de derechos humanos cometidos por el régimen. En este sentido habría que entender la tortura representada como retórica que remite a sí misma: en ella está la verdad de lo que pasa/pasó en el país. Pero hay otra verdad que se insinúa. Una conversación entre Ramón, que acaba de entrar como abogado a la Vicaría, y Carlos Pedregal retoma este topos de la verdad. Ramón, para justificar por qué no quiere decirle a su padre que trabaja para la Vicaría, explica:

—Mi papá y los que trabajan con él, no tienen idea de lo que está pasando en Chile. Se lo aseguro.

—¿Te refieres a las desapariciones, los fusilamientos, las torturas, detenciones ilegales; que todo esto es producto de milicos con la mente desquiciada que se arrancan con los tarros? Que los civiles en el gobierno no tienen idea de eso, no saben?

—Sí, me refería a eso (00:47:50).

Aquí la serie insinúa una relación diferente entre tortura y sistema ideológico-económico impuesto por la dictadura que generalmente se excluye de la serie, tal como lo plantea Vidal:

Desde la vertiente neoliberal, la tortura se hizo funcional como instrumento de disuasión contra toda organización que intentara interferir en las leyes automáticas del mercado libre, distorsionándolas con criterios políticos. [...] El “cuerpo enfermo” de Chile debía ser “normalizado”, “saneado”, debía sufrir un tratamiento de “shock” intenso y prolongado (Vidal 2000: 40).

Como mencionado anteriormente, el personaje de Ramón es esencial como figura identificatoria para el espectador chileno “corriente”, es decir, como ciudadano no involucrado en ninguna militancia de izquierda ni de derecha, como figura apolítica, pero preocupada por los derechos humanos.

A mi modo de ver es debido justamente a esta función que Ramón es el único personaje al que se le atribuyen síntomas de estrés posttraumático. Los *flashbacks* como medio visual se cruzan aquí con el *flashback* como síntoma del estrés posttraumático, como una repetición del trauma. Éste se caracteriza por la

penetración de partes traumáticas en diferentes formas, por ejemplo como pesadillas y flashbacks. Además, los enfermos evitan (inconscientemente) a personas, lugares y situaciones que les podría recordar el trauma, y se constata un aumento masivo del nivel de nerviosismo vegetativo, que se expresa principalmente en la incapacidad de concentración, desvelos, inquietud etc. (Mühlleitner, 2013: 19).

Este trauma de Ramón tiene la función retórica de reiterar en la imagen su valentía (porque a pesar de todo sigue trabajando por los derechos humanos), y funciona, en cierto modo, como un rito de iniciación que inscribe en su propio cuerpo el conocimiento de

lo que sucede en Chile. En este sentido, se puede afirmar que en su caso, según lo plantea la puesta en escena, la tortura implica un rito completo (que consiste del “desprendimiento, transformación e integración”) a diferencia de lo que significa la tortura para Zirfas (2004: 129) que la considera como un rito incompleto que imposibilita precisamente la reintegración social. Ramón, a pesar de los flashbacks, a pesar de que duerme y come mal —como responde a la pregunta de Laura, que está preocupada por él— sigue trabajando incansablemente y casi obsesivamente por la defensa de los derechos humanos y por lo tanto por la futura sociedad democrática. El trauma no aparece en relación a ningún otro personaje, por lo que se puede afirmar que la serie plantea una postura bien determinada respecto del trauma: éste tiende a desaparecer detrás de una clara orientación hacia el futuro/presente (según se mire desde la trama o desde el tiempo de los espectadores/testigos) que adopta la serie.

Esta lectura se refuerza en el capítulo 7 que sigue a la tortura de Ramón y se inicia con una especie de pesadilla diurna de éste, donde él mismo aparece como torturador que está a punto de inyectarle una droga a Laura, su prisionera, y le formula la pregunta: “¿Cuál es tu verdad?” Esta pesadilla tiene por un lado la función de flashback y por otro lado, la de volver a poner sobre el tapete otro aspecto de la cuestión de la “verdad”. Esta vez se relaciona con la “verdad” de la futura pareja Laura-Ramón, es decir, la verdad vuelve a proyectarse sobre otro aspecto de la familia chilena y la pregunta de cuál es su verdad *amorosa* y por lo tanto su futuro, que a mi modo de ver es también legible en un modo alegórico: la opción entre él y Manuel, el novio mirista y revolucionario de Laura es también la opción entre el camino del terror y las armas y el camino legalista —y a la vez la opción a nivel político-ideológico entre el socialismo (pasado) y la Concertación (futura).

#### **4 LOS ARCHIVOS DEL CARDENAL Y SUS “VERDADES”**

En resumen, hay una ambivalencia fundamental en la serie en su totalidad y también en cuanto a su representación de la tortura. Según Vidal, el hecho de limitar durante mucho tiempo la tematización de la tortura al campo de la psicoterapia y de la jurisdicción sería un efecto de la misma dictadura y su poder

de convencernos de que la tortura no es un asalto contra toda una colectividad nacional sino el castigo legítimo de ‘unos pocos’ que transgredieron criminalmente normas fundamentales de buen gobierno. Por tanto [...] el trauma no debe ser expuesto a la mirada pública sino escondido con vergüenza en el espacio de lo íntimo y de lo privado (Vidal, 2000: 9).

Es en este sentido en el que la serie puede considerarse como serie memorialística en cuanto que difunde masivamente imágenes de las prácticas de violaciones de los derechos humanos haciéndolas entrar de esta manera en el imaginario y la memoria colectivos, algo que se valoró ampliamente en las apreciaciones positivas de la serie. A través de Ramón y su familia establece un relato conciliador y colectivo y afirma la posibilidad y la necesidad de saber lo que sucedió. Así, como producto mediático tiene la función de memoria protética para el espectador, es decir, la posibilidad de asumir la memoria de otros, oprimidos, de manera experiencial a través de una narración *mass* mediática: “The resulting prosthetic memory has the ability to shape the person’s subjectivity and politics” (Landsberg, 2004: 2).

En relación a la verdad la serie es legible en al menos dos niveles: la verdad que revela pueden ser “solo” las violaciones de los derechos humanos, como primer mensaje al espectador. En un segundo nivel

aparecen también en algunos pocos momentos “verdades” sobre el sistema en sí, implicando una lectura de la tortura no como la enfermedad sino como su síntoma. Pero hay aún un tercer nivel, extradiegético, en el que la misma serie aparece a su vez como un síntoma, aunque no como la enfermedad: Como dato interesante que no he podido confirmar (que sólo aparece en una crítica de un blog sobre la serie)<sup>16</sup> el actor principal, Benjamín Vicuña, sale en de los mismos comerciales que interrumpen la serie en su emisión televisiva, haciendo propaganda para una tienda, Almacenes París, es decir que aparece dentro la lógica ideológico-económica que en Chile se instaló mediante la tortura y el terror. Y aunque esto no fuera cierto, podrían mencionarse, dentro de la misma línea de argumentación, las palabras del director de la serie, Nicolás Acuña, que se refiere en diferentes entrevistas a la serie como “producto”.<sup>17</sup>

Así, la memoria se ha convertido, hasta cierto punto en un producto consumible, lo que incluso según la versión optimista de Landsberg implica una “comodificación”, aunque ésta tenga también un potencial emancipador: “What separates prosthetic memory from those other experiences [of passing on memories] and makes it a phenomenon unique in the early twentieth century is its reliance on commodification” (Landsberg, 2004: 18). Aquí conviene retomar el concepto de “serie memorialística” mencionado al comienzo. Creo que la serie cabe plenamente en este concepto, no sólo por la recepción en sí (que previsiblemente fue bien acogida por parte de los familiares de las víctimas y criticada severamente por parte de la derecha), sino también y sobre todo porque da cuenta intencio-

---

<sup>16</sup> <http://gugulson.com/2011/08/los-archivos-del-cardenal-la-perversion-y-el-fetichede-la-tortura/>

<sup>17</sup> Por ejemplo habla de “un producto que fuera un policial” (Acuña, 2012).

nalmente y a la vez sin querer del estado actual de la memoria en Chile y la verdad que sigue siendo determinada por la “medida de lo posible” (por citar a Patricio Aylwin, el presidente de la transición a la democracia). Es decir, la verdad sobre el régimen de Pinochet según la serie está en la tortura y en las violaciones de los derechos humanos. La narración *mass* mediática de *esta* verdad y su memoria —a diferencia de lo que propone el concepto de la memoria protética de Landsberg— está al servicio de un proyecto nacional similar al que plantea el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. La otra verdad, la económica e ideológica a lo sumo se menciona y es legible para el espectador que la quiere leer.

## REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- BALLANGEE, Jennifer (2009): *The Wound and the Witness. The Rhetoric of Torture*, Albany: State University of New York Press.
- BEE, Julia (2011): “Folterszenen und Narration im Film”, in: Görling, Reinhold (ed.): *Die Verletzbarkeit des Menschen : Folter und die Politik der Affekte*, Paderborn: Fink, pp. 193-212.
- (2013): “Folter und die Grenzen des Humanen. Zu einigen aktuellen und historischen Konfigurationen von Folter und Film”, in: Altenhain, Karsten/Görling, Reinhold/Kruse, Johannes (eds.): *Die Wiederkehr der Folter? : Interdisziplinäre Studien über eine extreme Form der Gewalt, ihre mediale Darstellung und ihre Ächtung*, Göttingen: V&R, pp. 165-226.
- BENFELDT-ZACHRISSON, Fernando (1994): “La tortura como forma de represión intensiva en América Latina: Psicología de sus métodos y práctica”, in: Ugalde, Antonio/Zwi, Anthony (comp.): *Violencia política y salud en América Latina*, México D.F.: Nueva Imagen.

- DUBBOIS, Page (1991): *Torture and Truth*, London/New York: Routledge.
- FUENZALIDA, Valerio (2002): “The Reform of National Television in Chile”, en: Fox, Elisabeth/Waisbord, Silvio (eds.): *Latin Politics, Global Media*, Austin: University of Texas Press, pp. 69-88.
- JAHN-SUDMANN, Andreas/KELLETER, Frank. 2013. “Die Dynamik serieller Überbietung. Amerikanische Fernsehserien und das Konzept des Quality-TV”, en: Eichner, Susanne et al. (eds.). *Transnationale Serienkultur. Theorie, Ästhetik, Narration und Rezeption neuerer Fernsehserien*. Wiesbaden: Springer.
- KOENIG, Matthias (2005): *Menschenrechte*, Fráncfort del Meno: Campus.
- MÜHLLEITNER, Elke (2013): “Repräsentationen, Definition, Narrationen. Eine medizinisch-psychologische Perspektive”, in: Bee, Julia/Görling, Reinhold/ Dies. (eds.): *Folterbilder und -narrationen*. Göttingen: V&R, pp. 15-22.
- PLUMEYER, Florian (2011): *Sadismus und Ästhetisierung. Folter als kultureller und filmischer Exzess im Gegenwartskino*, Stuttgart: ibidem.
- SCARRY, Elaine (1985): *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*, Oxford et al.: Oxford University Press.
- SONTAG, Susan (2003): *Regarding the Pain of Others*, New York: Farrar, Straus and Giroux.
- VIDAL, Hernán (2000): *Chile. Poética de la tortura política*, Santiago: Mosquito Editores.

## FILMOGRAFÍA

- ACUÑA, Nicolás (2012): “Nicolás Acuña (Los archivos del cardenal: ‘Siento que la serie quedó excesivamente oscura’”, en: <http://>

[www.paniko.cl/2012/09/segunda-temporada-los-archivos-del-cardenal-tvn/](http://www.paniko.cl/2012/09/segunda-temporada-los-archivos-del-cardenal-tvn/)

BISAMA, Álvaro (2011): “Los archivos del cardenal: El alfabeto de los huesos”, en: <http://www.quepasa.cl/articulo/cultura/2011/07/6-6210-9-los-archivos-del-cardenal-el-alfabeto-en-los-huesos.shtml>  
<http://gugulson.com/2011/08/los-archivos-del-cardenal-la-perversion-y-el-fetichede-la-tortura/>