

El horror en la TV: Memoria y Violencia en la serie de ficción basada en hechos reales *Mary & Mike* (2018)

Por Eyleen Faure Bascur*

Resumen: Este artículo aborda algunos de los aspectos problemáticos que involucra la representación del horror en producciones audiovisuales inspiradas en hechos traumáticos de la historia reciente, problematizando la relación entre memoria y espectáculo. Se analiza la serie chilena de ficción basada en hechos reales *Mary & Mike* (2018) a partir de las categorías de memoria y violencia, con el fin de observar la manera en que se representa el terrorismo de Estado en esta producción. Al respecto, se han identificado 3 elementos centrales: 1. la idealización de los personajes, 2. la erotización de la violencia y, 3. una relación exageradamente asimétrica entre lo masculino y lo femenino; como componentes a partir de los cuales se articula una retórica visual que podría enmarcarse en una “estética de la crueldad”, que exalta la violencia y relativiza el horror narrado.

Palabras clave: Memoria y representaciones, representaciones en T.V., memoria y violencia, estética de la crueldad.

O horror na TV: Memória e Violência na série de ficção baseada em eventos reais *Mary e Mike* (2018)

Resumo: Este artigo aborda alguns dos aspectos problemáticos envolvidos na representação do horror em produções audiovisuais inspiradas em eventos traumáticos da história recente, problematizando a relação entre memória e espetáculo. A série de ficção chilena baseada em eventos reais *Mary & Mike* (2018) é analisada com base nas categorias de memória e violência, a fim de observar as representações que são feitas nesta produção sobre o terrorismo de Estado. A este respeito, foram identificados três elementos centrais: 1. a idealização dos personagens, 2. a erotização da violência e, 3. uma relação exageradamente assimétrica entre o masculino e o feminino; como componentes a partir dos quais se articula uma retórica visual que poderia ser enquadrada em uma "estética da crueldade", que exalta a violência e relativiza o horror narrado.

Palavras-chave: Memória e representações, representações televisivas, memória e violência, estética da crueldade.

The horror on TV: Memory and Violence in the fiction series based on real events *Mary & Mike* (2018)

Abstract: This article addresses some problematic aspects implied in the representation of horror in audiovisual productions inspired by recent traumatic events, problematizing the relationship between memory and spectacle. The Chilean fiction series *Mary & Mike* (2018), based on real events, is analyzed according to notions of memory and violence. It examines the way in which State terrorism is drawn up in this production. In this regard, three central elements have been identified: 1. the idealization of the characters, 2. the eroticization of violence, and 3. an exaggerated asymmetry in masculine and feminine relations, as components from which a visual rhetoric is articulated. This articulation could be called an "aesthetic of cruelty" and exalts violence, revitalizing the narrated horror.

Key words: Memory and representations, TV representations, memory and violence, aesthetics of cruelty.

Fecha de recepción: 28/06/2020

Fecha de aceptación: 06/12/2020

Introducción

La ductilidad de la T.V. como medio de comunicación le permite superponer programas misceláneos y noticiosos con documentales y producciones de ficción basadas en hechos reales. Ello amplía su influencia sobre los flujos de memoria histórica (Antezana, 2015; Bossay, 2014; Mateos-Pérez & Ochoa, 2019). Esta influencia puede amplificarse en el caso de las producciones televisivas basadas en hechos reales, dado que en estas obras la disputa entre realidad y ficción toma la forma de una contienda entre memoria y espectáculo (Feld, 2003; Langland, 2005). En estos casos, los límites entre la narración factual y la ficción se encuentran difusos, apareciendo, a ratos, como inexistentes (Bossay, 2014; Feld, 2010), por lo que se sostiene que este tipo de producciones circulan en un intersticio o área "gris": "entre los modos de

realización de ficción y no ficción, debido a la forma en que hacen referencia inicialmente a la historia escrita y la memoria” (Bossay, 2014: 45).

En el plano estético y expresivo, estas producciones deben enfrentar el desafío de representar situaciones que se suponen como “irrepresentables” (Villamil y Manero, 2007), en la medida que involucran hechos en extremo violentos. En estos casos, la ética debiera imponer límites a la representación estética, impidiendo que el ejercicio de ficcionar el pasado se constituya como una prolongación del horror, que profane la memoria del acontecimiento (Feld, 2003).

En la serie chilena de ficción basada en hechos reales *Mary & Mike* (2018), se representan hechos enmarcados dentro de la política represiva de la dictadura de A. Pinochet (1973-1990), poniendo en pantalla actos como tortura, secuestro y desaparición de personas, ejecutados por agentes de Estado. En este artículo, se analiza esta producción considerando los modos en que se representa la violencia y se compone una retórica específica, que instala en el espacio público un determinado relato, con el potencial de integrarse a la memoria histórica. A partir de este ejercicio analítico, se han definido tres elementos centrales que actúan como articuladores de las representaciones dentro de la serie componiendo esta retórica:

1. Construcción de personajes seductores e idealizados, exageradamente estereotipados.
2. Erotización de la violencia, aspecto que relaciona la dominación con el deseo y el placer, posicionando a los cuerpos como materialidad “para la dominación”, es decir, como “cuerpos-víctima”; o bien como “cuerpos-desecho”;
3. Una relación exageradamente asimétrica entre lo femenino y lo masculino, con la expresión de una masculinidad hegemónica hipertrófica.

Estos tres elementos se relacionarán con aspectos involucrados en la estetización de la violencia y la crueldad, y con las implicaciones que estas representaciones pueden tener para la configuración de la memoria sobre la historia reciente.

Representaciones ficcionales de la historia reciente de Chile

En Chile, la T.V. abierta concentra la mayor audiencia entre los medios de comunicación (CNTV, 2019), constituyéndose como un soporte relevante a la hora de difundir mensajes y de componer “imaginarios del país” (Bossay, 2014; Antezana, 2015).

Desde el año 2010, el formato de serie de ficción televisiva ha diversificado sus medios de producción y temáticas, alcanzando una presencia frecuente en la televisión abierta nacional. Estas series son reconocidas por los/as telespectadores y la crítica especializada, además de configurarse a partir de ellas un campo de estudio para múltiples investigaciones académicas (Mateos-Pérez y Ochoa, 2019; Antezana, 2015). En este sentido, se afirma que las series se han constituido como productos culturales reconocidos en el ámbito social, industrial y artístico, al mismo tiempo que han pasado a formar parte del patrimonio audiovisual contemporáneo del país.

Dentro de este campo, el año 2013 —fecha en que se conmemoró el 40mo aniversario del golpe militar— constituye un hito a partir del cual se abrió un espacio cultural, social y político para la difusión de producciones que abordaban la historia reciente del país a partir de relatos ficcionales, testimoniales y documentales (Antezana, 2015; Bossay, 2014; Mateos-Pérez y Ochoa, 2019). Esto ha sido visible de manera particular en el formato televisivo, espacio donde se comenzaron a transmitir frecuentemente producciones de ficción (películas y series), que abordaban el período histórico de la dictadura.

Así, durante los últimos siete años, se han puesto al aire obras tales como “Los Archivos del Cardenal”; “Ecos del Desierto”; “Amar y Morir en Chile” y “Una historia necesaria”, entre otras, que pertenecen al género de las series de ficción. También se pueden mencionar la exitosa serie “Los ‘80” y la miniserie de ficción basada en hechos reales “12 días que estremecieron a Chile”, producciones en las que se aborda el contexto político, matizado con historias individuales de gran intensidad.¹

En este marco se inscribe la producción de la serie *Mary & Mike*, de los realizadores Julio Jorquera y Esteban Larraín, quienes en el año 2015 ganaron los fondos del Consejo Nacional de Televisión (CNTV) para la realización de esta serie de ficción basada en hechos reales. Esta producción consta de 6 capítulos, cada uno con una duración aproximada de cuarenta y cinco minutos, y su realización tomó cerca de cuatro años, contando con el apoyo de la productora Invercine & Woods. El autor es Esteban Larraín, quien además dirigió la serie junto a J. Jorquera. En el guion participaron E. Larraín, Luis Barrales, J. Jorquera, N. Caravia, L. E. Langlemey y A. Wood. La producción ejecutiva contó con la participación de Chilevisión, canal nacional que emitió la serie por televisión abierta, y Space, corporación trasnacional que garantizó la difusión de la obra en América Latina y Estados Unidos. Este aspecto, de carácter técnico y logístico, resulta ser relevante para comprender, en cierta medida, la orientación que tiene esta producción en lo que respecta al tratamiento de la historia reciente, el que se ve influido por la aspiración de elaborar un producto comercial, susceptible de ser comprendido y valorado como tal en otros países de la región. El elenco de actores y actrices que

¹ La serie “Los ‘80” ha sido una de las más exitosas de la TV chilena. Esta producción fue decisiva en el proceso de apertura hacia el tratamiento ficcional de la década de 1980 en el país. La serie logró representar la vida de una familia chilena que vivía en la ciudad de Santiago durante esa década, reflejando las emociones y problemas que pueden reconocerse como “típicos” de la época, logrando que millones de personas se identificasen con las historias mostradas. La crisis económica de 1982, la vida de barrio de aquellos años, las primeras jornadas de protesta, la militancia política y el plebiscito de 1988, son algunos de los temas que se entremezclan con las vivencias propias de una familia convencional.

participó en la serie está compuesto por Mariana Loyola, Andrés Rillón, Otilio Castro, Consuelo Carreño, Luciana Echeverría, Alejandro Goic y Juan Pablo Ogalde, entre otros. Esta producción se estrenó en la televisión abierta chilena el 13 de marzo de 2018, a las 22:30 horas.

La serie se basa en sucesos ocurridos entre 1974 y 1977, en el contexto del despliegue de la política represiva de la dictadura de Pinochet; inspirándose de manera central en la vida de la pareja conformada por Michael Townley y Mariana Callejas², quienes se desempeñaron como agentes de la Dirección Nacional de Inteligencia (DINA),³ durante el período señalado. Según plantea J.

² Michael Townley es un ciudadano norteamericano llegado a Chile a fines de la década de 1950, quien, luego de algunos años en el país, contrajo matrimonio con la escritora Mariana Callejas. A inicios de los años '70, ambos fueron miembros del movimiento paramilitar de ultraderecha, Patria y Libertad. Entre fines de 1973 y comienzos del '74, Townley comenzó a colaborar como sicario dentro de la DINA y desarrollando explosivos y aparatos tecnológicos, entre otras tareas. Se ha documentado su participación como autor material de los asesinatos de Orlando Letelier y Ronni Moffit en Washington D.C. y los del General Prats y Sofía Cuthbert en Buenos Aires. De igual manera, participó en el atentado contra Bernardo Leighton en Italia y en una cantidad aún incierta de operaciones llevadas a cabo por la DINA entre 1974 y 1976. Mariana Callejas también fue agente de la DINA, aunque en sucesivas entrevistas y en sus propias memorias se ha esforzado en negarlo. Junto a Townley participó en varias operaciones del organismo, tal como el atentado contra el General Prats. Además de su labor como agente, Callejas tuvo una breve carrera como escritora durante la cual se relacionó con varios escritores jóvenes, con quienes participó en el taller literario de Enrique Lafourcade, durante la primera mitad de la década de 1970. Actualmente, Townley vive en Estados Unidos, acogido al Programa de Protección a Testigos del FBI. M. Callejas falleció en el año 2016 en la ciudad de Santiago de Chile.

³ Esta organización se puede caracterizar como una estructura de mando centralizado, que dependía directamente de A. Pinochet. Las facultades otorgadas a esta agencia fueron omnímodas, lo que le permitió operar al filo de la ilegalidad (Muñoz, 2015; Seguel, 2020). Además de su personal estable, militar y de las policías, la DINA contaba con una red amplia de informantes y colaboradores civiles. Según Rivas Nieto y Rey (2009) y Muñoz (2015), el personal estable de la DINA podría estar entre las 500 y las mil personas, todas ellas al servicio de la represión y el exterminio. En la práctica, este organismo pasó a constituir un dispositivo mediante el cual Pinochet logró consolidar su poder personal ante la Junta y ante el país (Muñoz, 2015), tal como señala la ya célebre frase: "En Chile hay 3 fuentes de poder: Pinochet, Dios y la DINA".

Este organismo tuvo un departamento exterior que se encargó de acciones que alcanzaron notoriedad pública y contribuyeron con el desequilibrio de las fuerzas políticas del momento, propiciando la diseminación del horror entre la población. Algunos de estos hechos fueron, el asesinato de Orlando Letelier y Ronni Moffit en Washington D.C., EE.UU. (21 de septiembre de 1976); el atentado en que murieron el General Carlos Prats y su esposa Sofía Cuthbert en Buenos Aires (30 de septiembre de 1974), y el intento de asesinato contra Bernardo Leighton y Ana Fresno en Roma (06 de octubre de 1975). De igual manera, este departamento organizó acciones coordinadas con grupos fascistas italianos y cubanos, con los que se contó para

Jorquera, director y co-escritor de la serie: “Tomamos tres hechos relevantes en los que estuvo involucrada esta pareja: (...) el asesinato de Carlos Prats en Argentina, el atentado a Bernardo Leighton en Roma y la muerte de Orlando Letelier en Washington, a partir de eso también ficcionamos lo que es la familia de este matrimonio” (Radio Universidad de Chile, 2018).

Dentro de la serie se muestra a este matrimonio interactuando con altos mandos del Ejército y otros personajes del mundo de las letras y de la política. Muchas de las escenas transcurren en la casa que la pareja ocupó temporalmente, una mansión aislada y enclavada en Lo Curro,⁴ propiedad que pertenecía a la DINA. En este lugar se realizaban sesiones de tortura, experimentos químicos e innovaciones tecnológicas para perfeccionar las técnicas de exterminio.

Algunos de los personajes, que serán aludidos en la sección posterior, son: Mary, Mike (esposo de Mary), ambos agentes de la DINA; Mónica, también agente y amante del director del organismo, el General Sarmiento; el General Urrutia, Aqueveque (ayudante de Mike), Danilo Barraza (químico de la DINA); Cony y Simón (hijos de la pareja protagonista) y Javier (novio de Cony). También puede mencionarse al mentor literario de Mary, Enrique; y a Homero y Ramiro, amigos de Mike, cubanos y anticastristas.

Dentro de esta serie han sido modificados los nombres de los criminales de la dictadura, en este caso los protagonistas, mientras que se han mantenido los nombres y apellidos reales de las víctimas, para identificar a los personajes que las representan dentro de la producción.

diseñar y llevar a cabo la Operación Cóndor, en alineación con las otras dictaduras del cono sur.

⁴ Esta propiedad de grandes dimensiones se identificó dentro de la DINA como Cuartel Quetropillán, ubicado en Vía Naranja 4275, comuna de Lo Barnechea, Santiago. Funcionó como centro clandestino de detención y tortura entre 1974 y 1976.

Memoria y Violencia en *Mary & Mike*

El análisis de esta producción se realizó desde una perspectiva que contempla el uso complementario de distintos elementos, buscando examinar la retórica de la imagen (Valenzuela y Pizarro, 2016) que se compone en la obra, considerando las categorías violencia-cuerpo y memoria, como ejes que guían este examen.

Respecto a esta última categoría, la perspectiva de los estudios de memoria ofrece la posibilidad de abordar la serie como un producto cultural, que actúa narrativamente sobre los procesos de configuración de memoria histórica en el espacio social (Bossay, 2014; Antezana, 2015; Feld, 2010).

1. Personajes seductores e idealizados

Un primer elemento de la retórica visual de esta serie es la composición de una estética seductora, tanto desde el punto de vista de los colores y los recursos visuales que se utilizan, como en lo que respecta a las personalidades y características de cada uno de los personajes y de las locaciones.

En este sentido, se observa un uso exagerado de estereotipos físicos y psicológicos, con los que se apela a sentimientos y sensaciones, a la vez que se simplifican una serie de rasgos complejos de los personajes y de las situaciones que se representan. Un aspecto que ejemplifica este rasgo es el vestuario de todos y cada uno de los personajes, el que podría estar salido de una pasarela de moda de la época en que está ambientada la producción, observándose el uso de colores característicos de representaciones icónicas de los años '70 producidas, sobre todo, por ficciones hollywoodenses.

En el campo de la semiótica, las teorías del aprendizaje y las representaciones sociales, se ha estudiado que los colores conforman redes semánticas complejas, que el cerebro humano interpreta y relaciona con información previa (Manjón, 2008). Los colores cumplen funciones como “impresionar, representar y como valor de signo” (Heller, 2008:43), por lo que su uso es relevante para la composición de un lenguaje audiovisual determinado. Dentro de la serie se utilizan los denominados “colores de época”, que serían las tonalidades de naranja, morados, verdes y, en general, la mezcla de colores fuertes y contrastantes. El uso de chaquetas de cuero, vestidos coloridos, zapatos y botas de taco alto en el caso de las mujeres, completa este cuadro; destacándose, además, los peinados, que de manera llamativa evocan personalidades estereotípicas, ya visitadas en series norteamericanas. Tal como plantea Schlikers (2010), la producción de ficción debe utilizar estereotipos en la medida que ellos permiten interpelar al espectador y captar su atención gatillando referencias a representaciones previas, a partir de las cuales se construye o completa el significado de la imagen ofrecida.

En el caso de los protagonistas de la serie, Mike y Mary, ambos visten según la tendencia comercial de la época. Mientras él aparece como “guapo y deseable”, ella disfruta siendo el centro de atención en las reuniones sociales a las que asiste, donde logra convertirse en “objeto de deseo” de los hombres.

Respecto a los demás personajes, la convencional belleza física de los actores y actrices escogidos es un factor que contribuye a construir una imagen atractiva. Un ejemplo claro de este punto lo constituye el personaje de Mónica (interpretado por la actriz chilena Luciana Echeverría), quien destaca por ser una mujer bella, a la que los personajes masculinos manifiestan desear. La seducción aparece como un componente constante a lo largo de la serie, como una fuerza narrativa que produce una especie de continuum del relato y que se construye, en buena medida, a partir de la apariencia de los personajes.

Este punto se relaciona con el carácter de la producción, la que, en tanto bien de consumo, debe presentarse como un producto atractivo para el mercado televisivo. Al respecto, debe considerarse la influencia que ejerce sobre el lenguaje audiovisual la relación existente entre productos televisivos como este y las configuraciones contemporáneas del capitalismo, que han modificado distintos planos de la existencia. Sayak Valencia (2010) plantea que las nuevas formas de circulación de bienes, dentro de lo que denomina capitalismo gore,⁵ han transformado todo en mercancía consumible, inclusive a la violencia. En este caso, la belleza de los personajes y sus personalidades estereotipadas los representan como sujetos admirables, posicionando al contenido violento de la serie como un bien que se consume y se digiere de manera agradable.

De igual manera, es posible afirmar que en la serie se efectúa un ejercicio de “desrealización” (Valencia, 2010), que se refuerza a través de la presentación de estos personajes estereotipados. Este consiste en mostrar los hechos violentos a través de una nociva superposición de realidad y ficción, que logra distanciarlos de los espectadores, exhibiéndolos como “irreales” (Valencia, 2010). La construcción de personajes en extremo ideales y estereotipados contribuye con esta “desrealización”, en la medida que estos sujetos y sus personalidades aparecen como lejanos a la complejidad y las dificultades propias de la “vida real”.

⁵ Sayak Valencia define este concepto como “la reinterpretación dada a la economía hegemónica y global en los espacios (geográficamente) fronterizos y/o precarizados económicamente. Tomamos el término gore de un género cinematográfico que hace referencia a la violencia extrema y tajante. Entonces, con capitalismo gore nos referimos al derramamiento de sangre explícito e injustificado (como precio a pagar por el Tercer Mundo que se aferra a seguir las lógicas del capitalismo, cada vez más exigentes), al altísimo porcentaje de vísceras y desmembramientos, frecuentemente mezclados con el crimen organizado, la división binaria del género y los usos predatorios de los cuerpos, todo esto por medio de la violencia más explícita como herramienta de necroempoderamiento” (Valencia, 2010:55). En el capitalismo gore, la violencia es un bien de consumo, incluso decorativo, pero es también un lenguaje, un negocio y un articulador de la organización política, social y económica.

Este ejercicio presenta a los sujetos dentro de la serie como personajes de culto, que adquieren la forma de glamorosas fantasías, dentro de las cuales resaltan sus personalidades y sus actos. Esto contribuye a desensibilizar al espectador respecto a los hechos que se exhiben.

La imagen idealizada de estos personajes se inserta en una narrativa que refiere a hechos reales de la historia reciente chilena. Los protagonistas de la serie, ejecutores de actos extremadamente violentos y miembros de una organización criminal clandestina -que operó la política terrorista del Estado chileno durante esos años-, se presentan como hábiles agentes, que destacan por su belleza y su singular forma de siempre conseguir sus objetivos.

Desde la perspectiva de la memoria histórica, la construcción de estos personajes es problemática, en la medida que contribuye a relativizar el horror de los actos que cometen, como también el contexto en que se realizan y el objetivo que estas acciones perseguían. La “desrealización” mediante la cual se presenta a la violencia, sustentada en buena medida sobre los rasgos ideales y admirables que se asignan a los personajes, espectaculariza los sucesos de la historia reciente, poniendo en lo público esta “memoria de la crueldad” (Franco, 2016) como un relato sangriento y fabuloso a la vez, y presentándola como una apasionante historia de espías y agentes secretos.

2. Erotización de la violencia y usos del cuerpo

A lo largo de la serie, es posible percibir y observar de manera recurrente e intensa una erotización de la violencia en todas sus expresiones (tortura, asesinatos, palizas, violencia sexual, bofetadas, etc.), relacionada estrechamente con la representación que se hace de los cuerpos.

Dentro de esta producción, el cuerpo se exhibe en cuanto carne para la dominación, como superficie “para” ser subyugada y para el placer de otro. Tal como plantean Manero & Villamil (2007), “El cuerpo-símbolo no es ya cuerpo-pecado, cuerpo-corrupción, cuerpo-tentación. Ahora es cuerpo-víctima, cuerpo erótico de un erotismo que jamás como ahora resulta el erotismo de la violencia, una forma de la estética de la crueldad” (23). Este erotismo se entiende como el consumo total del ser del otro (Segato, 2001; Cavarero, 2009); que se ejerce con el fin de reafirmar el poder propio, como una usurpación o un robo de la plenitud y la autonomía de la otra persona (Segato, 2001). Es un erotismo que no puede existir sin someter al otro (Deleuze, 2001), y que se estructura a partir de esa sumisión obligada (Manero, 2017), de manera tal que se relaciona directamente con la violencia.

Dentro de la serie, las expresiones del ejercicio del poder sobre los cuerpos se muestran como momentos culmines, que brindan placer a quienes las ejercen, signo de dominio que, además, se constituye como piedra angular de la construcción de la masculinidad de los hombres en la serie. Esta relación entre masculinidad y ejercicio de la violencia es recurrente dentro de la obra, y expresa el vínculo estructural que existe entre masculinidad hegemónica, violencia y erotismo (Rozitchner, 1987), dentro del cual la violencia actúa como restauradora del orden. En América Latina esta relación se encuentra en la base de la conformación del Estado (Franco, 2016; Segato, 2001), y, en el caso de la dictadura chilena, la violencia estatal se racionaliza como un “deber patriota”, cuyos efectos deberían ser el exterminio del enemigo interno y la refundación nacional.

Asimismo, es en el contexto del ejercicio de la violencia que los personajes masculinos se vinculan entre ellos, a la vez que fortalecen su propio estatus ante otros hombres. La violencia y el sometimiento de otros les conduce a

estados eufóricos, en medio de los cuales reafirman su propia masculinidad, la validación ante sus pares y su poder personal.

Por medio de la violencia, los cuerpos se convierten en dóciles, aspecto patente sobre todo en la corporalidad femenina, que aparece representada tanto entre las “víctimas” de las agresiones del Estado, como entre quienes figuran como agentes de la represión. Sobre las mujeres víctimas, la violencia se ejerce bajo la imagen del cuerpo-ofrenda, una especie de sacrificio magnánimo, que profundiza además la carga erótica de ese cuerpo entregado al varón. En este marco, se comprende también a ese cuerpo como la dádiva de lo femenino (Segato, 2001), que en este caso va a otorgar al hombre un reconocimiento de sus habilidades por parte de su grupo, la “fratria masculina” (Segato, 2001).

Esto ocurre, por ejemplo, en el capítulo 3, “Ratas”, cuando el químico de la DINA Danilo Barrera necesita un cuerpo “de 80 kilos”, para experimentar con el gas sarín. Los acuerdos entre los hombres de la serie conducen a que varios de los personajes vayan en busca de ese cuerpo. Se dirigen entonces a un club nocturno de corte popular, donde conocen a una de las bailarinas y la secuestran. Ella proveerá “el cuerpo femenino”, que posteriormente es erotizado y torturado, simultáneamente, como una ofrenda de la carne que se entrega para un “bien mayor”.

Otra forma de aparición de la violencia extrema erotizada se despliega en el marco de las escenas de tortura que transcurren en el subterráneo de la casona de Lo Curro, donde vive la pareja protagonista. En estas escenas es posible observar un exacerbado sadismo en los agentes, el que, expuesto sobre la base de una imagen seductora de los mismos, constituye una peligrosa representación, que exhibe pornográficamente la violencia del Estado ejercida sobre los cuerpos.

Los cuerpos torturados, serán cuerpos marcados, que contendrán la memoria de la inscripción del poder del Estado y el terror en los espacios más íntimos. En este sentido, el cuerpo carne se articula con una memoria, con un recuerdo, indeleble en el sujeto que la recibe (Villamil & Manero, 2007; Aranguren, 2010). El cuerpo en la tortura es el cuerpo sometido, totalmente despojado de su potencia, pero es también el cuerpo vehículo de la más cruel humillación psicológica, sería un cuerpo habitado totalmente por el poder del Estado. En este caso, dominado por el sádico que disfruta con la derrota del sujeto, con la sumisión total y forzada en medio de lo que podría denominarse una “carnicería erótica” (Cavarero, 2009).

En las escenas de tortura, la representación está centrada en el sujeto perpetrador, no en la víctima, de modo tal que estas imágenes operan visualmente como una exaltación de quien ejecuta la acción, quien es el protagonista de la escena. La satisfacción que exhiben los torturadores completa este ejercicio de exaltación, dentro del cual, tanto la práctica misma de la tortura como la víctima, han pasado a un segundo plano. La puesta en imagen, es decir, el develamiento de aquello que estaba oculto, se ejecuta entonces de manera tal que el perpetrador deviene en figura digna de admiración, y la práctica de la violencia en mera rutina.

Esta forma de presentar la tortura en el espacio audiovisual es concordante con las formas que ha adquirido la circulación contemporánea de la violencia y su estetización en los medios de comunicación. Se expresa en este sentido lo que A. Cavarero denomina como “horrorismo”, neologismo que la autora utiliza para nombrar “una forma peculiar del horror”, “aquel trato repugnante que, aunando muchas escenas de la violencia contemporánea, las engloba en la esfera del horror” (2009:57). La particularidad que este concepto introduce es que enfatiza en la necesidad de una nueva forma de nombrar este modelo de horror, en el que la exhibición de la violencia, la tortura y la muerte adquiere nuevos modos.

A partir de esta noción podría comprenderse la puesta en imagen de las escenas de tortura, que operan como un ejercicio de develamiento de una verdad que, visualmente, había permanecido oculta durante muchos años en Chile. En estas escenas, se observa un desequilibrio absoluto entre un cuerpo vulnerable e inerte (Cavarero, 2009) y el/la torturador/a. Es una violencia que se expresa como deshumanización en el sentido pleno del término, en la que la víctima es objetivada “por la realidad misma del dolor, en el centro de la escena está un cuerpo sufriente sobre el cual la violencia trabaja tomándose mucho tiempo” (Cavarero, 2009:60).

Resulta llamativa en este sentido la figura de Mónica, a partir de la cual podría discutirse la relación entre violencia y femineidad, que se explicita en este personaje. En este sentido, la representación de la violencia ejercida por una figura femenina otorga un matiz oscuro, contribuyendo con potenciar la repugnancia que el crimen exhibido suscita, “como si el horror tuviese necesidad de lo femenino para revelar su auténtica raíz” (Cavarero, 2009:33). La repugnancia acentuada que podría generar la tortura ejercida por una mujer (estereotipo de madre compasiva o cuidadora) se matiza y se imbrica con la imagen de Mónica, una mujer bella y deseada, que deviene en figura de poder exclusivamente en esos espacios. Es el ejercicio de la violencia aquello que la dota del poder al que aspira y que le es negado en otras instancias.

La relación entre mujer, violencia y poder, culturalmente profundiza la magnitud de los crímenes más terribles. En América Latina, tanto el Estado, como organizaciones criminales de distinto tipo, han utilizado a las mujeres como un símbolo que lleva al extremo la crueldad, y que contribuye con exacerbar el horror de sus acciones (Cavarero, 2009; Franco, 2016). En este caso, el cuerpo de Mónica y su actitud durante el ejercicio de la violencia dan cuenta de la fascinación que genera en ella el poder que detenta, el que le está vetado en tanto mujer (Fig. 1). Así, accede al erotismo de la sumisión de otros en el

espacio de la tortura, aquello que no logra ni siquiera en los momentos de intimidad, ni mucho menos, en los de socialización, con los personajes masculinos de la serie.

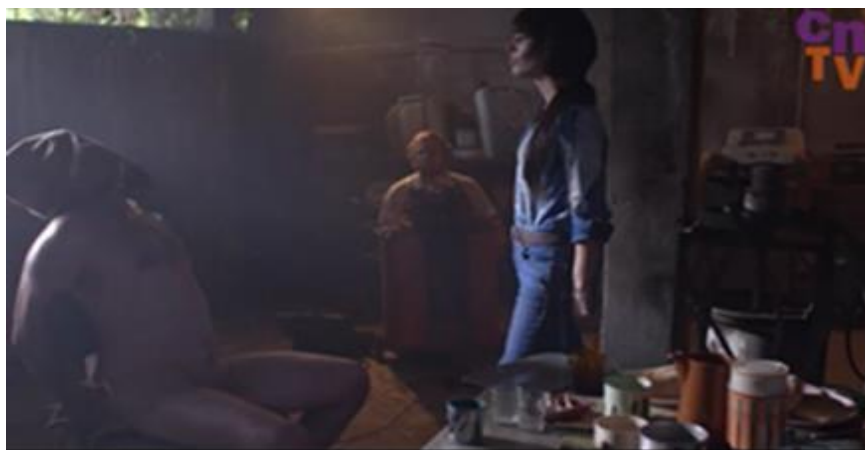


Fig. 1. Mónica en sesión de tortura.

Finalmente, la erotización de la violencia dentro de la serie se profundiza mediante el uso de algunos recursos visuales, que refuerzan los significados elaborados a lo largo de cada capítulo. Así, a través del uso de la técnica del montaje paralelo se superponen imágenes que quedan situadas en la retina, por la rapidez con la que aparecen y se sustituyen unas a otras, evocando sensaciones contradictorias. Por ejemplo, en el capítulo 3: “Ratas”, a la escena que muestra a Cony teniendo relaciones sexuales con Javier, su novio, se superponen sucesivamente imágenes de la tortura con gas sarín que se está cometiendo contra una mujer en el sótano; siguiendo con una toma general de una fiesta que se está celebrando en el patio de la casa, sucedida de primeros planos de Mary y Mike bailando y besándose, para, posteriormente, volver a la imagen del sótano, a la sesión de tortura. El montaje se completa con la muestra de ratas sufriendo por los efectos del gas. La erotización de la violencia extrema y el sadismo como posesión del otro (Deleuze, 2001) aparecen como articuladores de la retórica visual de la serie. Estos

componentes imbricados, además, aparecen como los pilares de la masculinidad de los personajes varones de la serie.

3. Asimetría exagerada entre lo masculino y lo femenino

Un tema central dentro de la serie es el de la construcción de la masculinidad de los personajes varones. Este aparece desarrollado nítidamente en el personaje de Mike, a través de varios componentes de su personalidad y su biografía, los que el guión explota en función de mostrar una cierta tensión para la constitución de una masculinidad de tipo hegemónica. Así ocurre, por ejemplo, con el sueño frustrado de Mike de convertirse en militar, deseo con el que es frecuentemente tentado por los altos mandos de la DINA. Pareciera que el logro de este anhelo podría reforzar su poderío, sobre todo ante su esposa, una mujer mayor que él, la que, en repetidas ocasiones, se impone ante su marido.

Efectivamente, en varias escenas en las que Mike aparece “dominado” por su esposa, el personaje masculino exhibe gran frustración, sobre todo cuando el entorno le hace notar que ha sido públicamente emasculado por su pareja. Este rasgo se ve reforzado por la diferencia de edad que existe entre ambos, por la cual muchas veces se produce una modificación de los roles, dotando a su relación de pareja de una carga materno-filial. En estas ocasiones el personaje de Mike se muestra “feminizado”, según la opinión de los demás, asumiéndose estas instancias como momentos de debilidad, en los cuales el personaje debe desplegar sus cualidades de macho.

Se observa de manera general que la construcción de la masculinidad de los personajes se sustenta en el ejercicio de la violencia, expresada, por ejemplo, en escenas en las que se utilizan y prueban explosivos, en las que se representan sesiones de tortura y en aquellas en que se maltrata a animales.

Sin embargo, este rasgo se expresa de modo extremo cuando las agresiones son dirigidas al cuerpo de las mujeres, instancias en las que los hombres aparecen ejerciendo el dominio y posesión total sobre los personajes femeninos.

En este sentido, se advierte una circulación bidireccional entre los rasgos de la masculinidad hegemónica y la erotización de la violencia como expresión de dominio y del placer que brinda, especialmente, la sujeción de las mujeres. Es decir, existe una interrelación entre violencia, erotismo y masculinidad, dentro de la cual esta última se sustenta en un ejercicio dominante de la violencia como práctica sádica, que otorga a quien la ejerce el estatus de macho.

A partir de esto, se afirma que la violencia ejercida sobre los personajes femeninos se configura como expresiva, y ya no meramente instrumental. Esto, tanto por el estatus que brinda al hombre que la ejerce, como por el sentido pedagógico que se le atribuye, cuando cumple con la función de reubicar a las mujeres en una posición subordinada. Cada vez que alguna de las mujeres de la serie incurre en conductas que exceden el marco normativo de género, realizando acciones “poco femeninas” (tales como dar órdenes, emborracharse, bailar con más de un hombre en la misma fiesta), son disciplinadas por alguna de las figuras masculinas.

Así, por ejemplo, en el capítulo 4, “Trópico de Cáncer”, Mónica se emborracha y baila libremente en la fiesta que se celebra en la casa de Lo Curro. En la celebración están los amigos cubanos de Mike, y uno de ellos se acerca a Mónica y baila con ella. El General Sarmiento observa la escena y se manifiesta cada vez más lleno de ira, al igual que lo hace Mike, quien en ese momento mantiene una relación secreta con Mónica. Esta última, visiblemente afectada por el alcohol, empieza a gritar y reír de manera desinhibida y le lanza

un trago en la cara a uno de los cubanos, Ramiro, luego que éste intentara besarla. Sarmiento, indignado toma del brazo a Mónica y la saca del lugar.

La siguiente escena muestra a Sarmiento y Mónica dentro del auto del General y, a través del parabrisas, es posible observar al militar, quien golpea repetidamente a la mujer, mientras le grita “maraca conchetumadre” junto a otros insultos. Mike y Mary observan la escena desde la terraza de su casa, cuando Mike hace un ademán de acercarse al auto e intervenir, pero Mary lo detiene y le dice “déjalo”. Mike, frustrado, se queda con Mary y esta lo abraza.

El disciplinamiento de las mujeres por parte de los hombres, es una constante que va acentuando la asimetría entre femenino y masculino al interior de la producción. Los personajes varones se constituyen como dominantes, a la vez que estas acciones validan su posición frente a otros hombres. Esta forma de poner en escena los rasgos de la masculinidad hegemónica y relacionarlos con el poder del terrorismo de Estado, se relaciona con el concepto de “masculinidad mafiosa”, planteado por J. Franco (2016: 355). Con esta noción, Franco designa las configuraciones específicas que han alcanzado en América Latina las agrupaciones mafiosas masculinas, que han ejercido una violencia criminal y cruel, tanto bajo el amparo de los Estados como en el marco de las acciones de grupos paramilitares, vinculados con el narcotráfico y otras formas contemporáneas de la guerra (Franco, 2016).

En el ámbito de las mafias masculinas los crímenes portan un mensaje específico, aspecto que dentro de la serie se manifiesta de modo particular a través de la violencia sexual, ejercida por los varones contra los personajes femeninos. Puntualmente, los actos de desacato de las mujeres, casi siempre relacionados con una actitud desafiante o un cuestionamiento a la masculinidad de alguno de los personajes, son castigados con la violencia sexual. Se representa de esta forma lo que Segato denomina como la “economía

simbólica de la violación como crimen moralizador” (2006:17). Por ejemplo, en el capítulo 5, “Fiestas Patrias”, estando Mónica y Mike semidesnudos después de tener relaciones sexuales, ella lo amenaza de muerte con una de las armas que porta, abordándolo de forma autoritaria, y diciéndole “¿Crees que no puedo matarte?” (Fig. 2), actitud con la que intenta mostrar dominio sobre él. A esta provocación, él responde sometiéndola y violándola. Con este acto, Mike la disciplina, restaurando su poder, constituido en torno a su propia masculinidad y su capacidad de dominio sobre el cuerpo de Mónica.

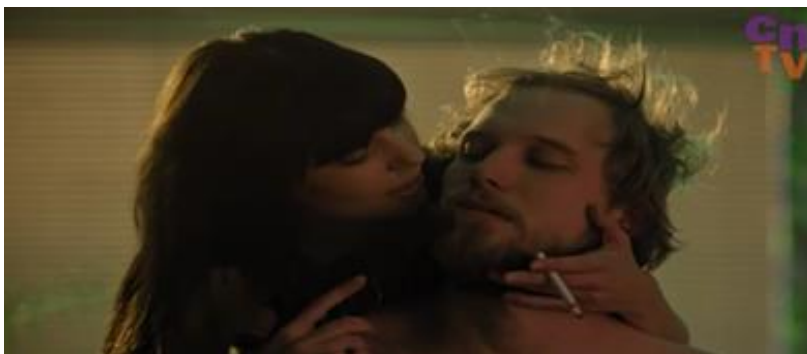


Fig 2. Mónica amenaza a Mike con una pistola, luego él la viola

Esta violación no constituye un acto impulsado por el deseo, sino que es una acción que busca transmitir un mensaje de poder, relacionado con la posición de subordinación que le corresponde a Mónica en cuanto mujer, independiente de su rol como agente. Asimismo, es expresión de la tensión que se construye en torno a la masculinidad del personaje de Mike, quien, a través de acciones de este tipo, repetidamente intenta reafirmar su condición de macho ante los otros hombres, militares de alto rango, que en ocasiones le hacen ver su debilidad de carácter. En suma, dentro de la relación que existe entre masculinidad, poder y violencia, el ejercicio de ésta última aparece como un recurso expresivo, lo que se manifiesta en dos sentidos: uno, en el contexto de la “masculinidad mafiosa” (Franco, 2016), dentro del cual se constituye una muestra de hombría y de valor frente a otros hombres; otro, cuando se ejerce la

violencia, preferentemente sexual, contra las mujeres, adquiriendo ésta un sentido disciplinador.

La crueldad como pedagogía política

Los tres componentes básicos que han sido identificados en la serie-construcción de personajes idealizados; erotización de la violencia y asimetría exagerada entre lo masculino y lo femenino, actúan produciendo una retórica visual caracterizada por la exaltación de la violencia y la relativización del horror que se representa.

Esta retórica se constituye en el marco de una estética de la crueldad (Exposto, 2017), comprendida como una forma de disponer de estos elementos de modo tal que la violencia, el terrorismo de Estado y las personalidades de los protagonistas aparecen como atractivas e, incluso, admirables; lo que tiene como efecto una prolongación de los actos de horror que se muestran (Feld, 2003). La reiteración de los elementos señalados, a lo largo de 6 capítulos, estimula una serie de sensaciones. De una constante estupefacción, se podría llegar a un estado de “asfixia por proliferación” (Didi-Huberman, 2004), en el que la presencia sostenida de los elementos descritos en este análisis logra saturar los espacios narrativos y visuales.

Según plantea R. Segato, la repetición sucesiva de las imágenes de la violencia, generan a nivel psíquico la incitación a la mimesis del crimen (Segato, 2017). El ojo público además de ser rapiñador, hoy enseña a rapiñar y a despojar (Segato, 2017), es decir, cumple un rol pedagógico al instruir sobre cómo utilizar los cuerpos hasta su conversión en residuos, estableciéndose lo que la autora llama “la pedagogía de la crueldad” (Segato, 2017). Este argumento puede vincularse con la noción de horrorismo, desarrollada por A. Cavarero, a partir de la cual se conceptualizan estas nuevas formas de

circulación de la violencia, como un nuevo modelo de horror, dentro del cual cobra relevancia la repugnancia que producen los actos que se muestran.

En gran medida, la crueldad en la imagen se relaciona con la construcción de la masculinidad representada en la serie, dentro de la cual se destacan todos aquellos rasgos que el patriarcado considera como propios del ser hombre, constituyentes de la llamada masculinidad hegemónica (Connell, 1998). Los elementos representados en la serie como lo “masculino” son: el ejercicio de la violencia como una prueba de valor ante otros hombres, la violencia sexual contra el cuerpo de las mujeres como crimen expresivo y el placer sádico en el ejercicio de la violencia y el logro de la sumisión de otros. Estos elementos conforman lo que J. Franco denomina como “masculinidad mafiosa”, que los grupos criminales heredaron del Estado, y que se asienta en una violencia de género de tipo estructural.

Sobre la representación de la violencia dentro de la obra, esta aparece como restauradora del orden y de los equilibrios de poder, siendo los hombres quienes aparecen llamados a ejercer ese dominio y controlar el orden. Los modos de representar la violencia, sustentados en la idealización de los personajes, el erotismo y la masculinidad hipertrófica de los personajes, la normalizan (Valencia, 2010; Cavarero, 2009) a la vez que la distancian de la realidad, en la medida que la presentan como una fantasía protagonizada por personajes estereotípicos.

Esta forma de circulación de la violencia extrema en la TV puede contribuir con ampliar el marco de la violencia considerada como permisible, “naturalizando su uso indiscriminado a través de la participación-consumo ciudadano, el cual legitimará este sistema emparentado con la violencia, y lo establecerá como habitual, al concebirlo simplemente como otro producto de consumo” (Valencia, 2010:157). El bombardeo de imágenes televisivas, que sobresaturan el espacio

audiovisual con el horror, desensibiliza al espectador respecto a estos hechos. De igual manera, esta crueldad, además de incitar a la mimesis, funciona como una anestesia, que esconde la violencia sistémica fundamental del capitalismo (Zizek, 2009), y, en este caso en particular, banaliza la gravedad que tuvo la violencia del terrorismo de Estado en Chile.

Finalmente, la proliferación de imágenes producidas como ficción se superpone a imágenes de archivo documentales mostradas al final de cada capítulo, en las que es posible acceder al hecho histórico que ha inspirado cada uno de los episodios. Desde el punto de vista de la memoria histórica, se puede afirmar que este ejercicio amplifica el carácter problemático de las representaciones que se construyen, tensionando además la relación entre espectáculo visual y memoria. Por esta superposición, las imágenes producidas durante el capítulo adquieren un estatus de verdad, o, a lo menos, se genera un “efecto de verdad” (Antezana, 2015) en relación con ellas.

Reflexiones finales

La importancia de la memoria histórica dentro de una sociedad es un hecho irrefutable, que ha sido profusamente planteado desde diferentes perspectivas (Jelin, 2001; Pollak, 2006; Todorov, 1999; Piper, 2005). Las formas en que la memoria colectiva se manifiesta nos hablan del propio presente más que del pasado, por lo que atender a los modos de recordar constituye un ejercicio fundamental para comprender la contemporaneidad. Asimismo, los actos de memoria involucran un gesto político de resignificación que puede tener consecuencias reparatorias o, por el contrario, efectos devastadores para quienes recuerdan, dependiendo de cómo esto se lleve a cabo.

Respecto a la serie *Mary & Mike*, se plantean tres puntos que problematizan la relación entre memoria histórica y producciones televisivas basada en hechos

reales. En primer lugar, las formas de representar la violencia y su relación con la masculinidad, punto dentro del cual se destaca la relación entre masculinidad mafiosa y ejercicio de la violencia. En segundo lugar, la crueldad como un elemento articulador, en un sentido narrativo y estético, que contribuye con la composición de una retórica visual caracterizada por una exaltación constante del crimen de la violencia cruel. Y, finalmente, la superposición de imágenes históricas de archivo con escenas de ficción, que amplifica el efecto de verdad que la serie construye en torno al mundo proyectado.

Lo dicho, pone en relieve la importancia que hoy adquiere la reflexión acerca de los modos de circulación de la violencia en los medios audiovisuales y su relación con la memoria histórica. La representación del pasado en el espacio televisivo involucra un desafío ético para los/as realizadores/as, en el que debería manifestarse un compromiso con la memoria, que no ignore el hondo dolor de las víctimas y los nefastos efectos de la violencia dictatorial en nuestras sociedades.

Bibliografía

- Antezana, Lorena (2015). *Las imágenes de la discordia. La dictadura chilena en producciones televisivas de ficción*. Buenos Aires: CLACSO.
- Aranguren, Pablo (2008) "Las inscripciones significantes en el cuerpo y la memoria". *Reflexiones conceptuales y metodológicas sobre el testimonio, el cuerpo y la violencia política*. Documento de trabajo. Argentina: FLACSO.
- Bossay, Claudia (2014). "El protagonismo de lo visual en el Trauma Histórico: Dicotomías en las lecturas de lo visual durante la Unidad Popular, la dictadura y la transición a la democracia" en *Comunicación y Medios*, número 29. Disponible en: <https://comunicacionymedios.uchile.cl/index.php/RCM/article/view/30176> (Acceso en: 10 de junio de 2019).
- Cavareto, Adriana. (2009). *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*. México: Anthropos Editorial.
- Connell, Raewyn (1998). *Masculinities*. Berkeley CA: University of California Press.
- Didi-Huberman, Georges (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Buenos Aires: Paidós.

Deleuze, Gilles (2001). *Presentación de Sacher-Masoch: Lo Frío y lo Cruel*. Buenos Aires: Amorrortu.

Exposto, Emiliano (2017). "Contra el terror (León Rozitchner) y la crueldad (Rita Segato) como pedagogía política: Antonin Artaud" en *Identidades*, número 12, junio, pp. 49-69. Disponible en: <https://iidentidadess.files.wordpress.com/2018/04/03-identidades-12-7-2017.pdf> (Acceso en: 12 junio de 2019).

Feld, Claudia (2003). "Memoria y televisión: una relación compleja" en *Oficios Terrestres*, número 15-16, pp. 70-77. Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/46029> (Acceso en: 20 junio de 2019).

____ (2010). *Imagen, memoria y desaparición. Una reflexión sobre los diversos soportes audiovisuales de la memoria*. Buenos Aires: CONICET.

Franco, Jean. (2016). *Una modernidad cruel*. México: Fondo de Cultura Económica.

Heller, Eva (2008). *Psicología del color: cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. Barcelona: Gustavo Gili.

Jelin, Elizabeth (2001). *Los trabajos de la memoria*. España: Siglo XXI.

Kornbluh, Peter (2013). *Pinochet: Los archivos secretos*. Barcelona: Crítica.

Langland, Victoria (2005). "Fotografía y memoria" en Elizabeth Jelin (editora). *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*. Madrid, Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, p. 87-91.

Manero, Roberto (2010). "Violencia y Erotismo II. El Estudio de la Violencia" en *Subje/Civitas*, número 5. Disponible en: http://www.sub-jecivitas.com.mx/num5/manero-violenciaerotismo_II.pdf (Acceso en: 10 de septiembre de 2020).

Manero, Roberto y Raúl Villamil (2007). "Notas sobre violencia, tortura, terrorismo de Estado y erotismo" en *El Cotidiano*, volumen 22, número 143, pp. 18-25. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=32514303> (Acceso en: 01 de junio de 2019).

Manjón, Antonio (2008). "Redes semánticas naturales: los colores" en *Docencia e Investigación*, año XXIII, número 18, Toledo: Impresa.

Mateos-Pérez, Javier y Gloria Ochoa (2019). *Chile en las series de televisión. Los 80, Los Archivos del Cardenal y El Reemplazante*. Santiago: RIL Editores.

Muñoz, Alejandro (2015). "La Dirección de Inteligencia Nacional: una breve aproximación a la policía político-social de la dictadura chilena (1973-1977)" en *Revista Historia Autónoma*, número 6, pp. 101-116. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5115938> (Acceso en: 01 junio de 2019).

Piper, Isabel (2005). "Obstinaciones de la memoria. La dictadura militar chilena en las tramas del recuerdo". Tesis para optar al grado de Doctora en Psicología Social, Departamento de Psicología Social, Universidad Autónoma de Barcelona.

Pollak, Michael (2006). *Memoria, Olvido, Silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*. La Plata: Ediciones Al Margen.

Radio Universidad de Chile (2018). "Entrevista a Julio Jorquera, guionista de la serie 'Mary & Mike'" (21-02-2018). Disponible en: <https://radio.uchile.cl/2018/02/21/mery-mike-el-regreso-del-terrible-matrimonio-callejas-townley/> (Acceso en: 30 mayo de 2019).

Rivas Nieto, Pedro y Pablo Rey García (2009). "La Dirección de Inteligencia Nacional (DINA) chilena y la hybris autoritaria" en *Presente, pasado y futuro de la democracia*, pp. 667-676, Disponible en: <https://www.saavedrafajardo.org/Archivos/respublica/Suplementos/001/S001-081.pdf> (Acceso en: 2 junio de 2019).

Rozitchner, León (1987). *Freud y el Problema del Poder*. México: Plaza y Janés.

Schlickers, Sabine (2010). "La representación literaria y cinematográfica de las dictaduras militares sudamericanas" en *Amerika 3, La Mémoire et ses représentations esthétiques en Amérique Latine*. Disponible en: <https://journals.openedition.org/amerika/1468?lang=en>. (Acceso en: 28 mayo de 2019).

Segato, Rita (2001). *Las estructuras elementales de la violencia*. Buenos Aires: Prometeo.

____ (2006). *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez. Territorio, soberanía y crímenes de segundo estado*. México: Universidad del Claustro de Sor Juana.

____ (2017). *La guerra contra las mujeres*. Buenos Aires: Traficantes de Sueños.

Seguel, Pablo (2020). "La organización de la represión y la inteligencia en la dictadura militar chilena. Del copamiento militar del territorio al surgimiento de la Dirección de Inteligencia Nacional: Región Metropolitana, 1973-1977" en *Izquierdas*, número 49, abril, pp. 767-796. Disponible en: <http://izquierdas.cl/ediciones/2020/numero-49> (Acceso en: 20 junio de 2019).

Todorov, Tzvetan (1999). *La memoria del mal. Después del horror: la memoria y el olvido*. París: UNESCO/ONU.

Valencia, Sayak. (2010) *Capitalismo Gore*. España: Melusina.

Valenzuela, Luis y Violeta Pizarro (2016). "Vacíos e imágenes de la memoria. Algunas novelas y películas en la postdictadura chilena y argentina, 2001-2015" en *Meridional. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, número 6, pp. 137-162. Disponible en: <https://meridional.uchile.cl/index.php/MRD/article/view/40102> (Acceso en: 30 mayo de 2019).

Zizek, Slavoj (2009). *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Buenos Aires: Paidós.

IMAGOFAGIA

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia - N°23 - 2021 - ISSN 1852-9550

* Eyleen Faure Bascur es Doctoranda en Estudios Americanos, especialidad Pensamiento y Cultura, IDEA, Universidad de Santiago. Historiadora y Magíster en Estudios de Género y Cultura, Universidad de Chile. Investigadora y Docente universitaria. Becaria del PFCHA, CONICYT Chile. E-mail: faurebascur@gmail.com.