



Vol. 12, No. 1, Fall 2014, 89-106

El fenómeno Mocito (Las puestas en escena de un sujeto cómplice)

Michael J. Lazzara

Universidad de California—Davis

Otra irrupción de la memoria

A cuarenta años del golpe de estado que instaló al general Augusto Pinochet (11 de septiembre de 1973), el archivo público de la dictadura cívico-militar se hace y se rehace; evoluciona, revisita, revisa, ilumina y oscurece. Admite, a veces, el ingreso de nuevas voces e historias, nuevos datos cuya instalación en el centro del debate público puede conmover, perturbar o incluso alcanzar el estatus de un verdadero fenómeno. Lo invisible, de repente, se vuelve visible, como novedad o, como también puede suceder, lo *ob-sceno* (literalmente lo que ha quedado fuera de escena), eclipsado pero quizás ya sabido, se hace presente. Pero hay algo más. El archivo, como nos enseñaron Foucault y Derrida, existe siempre en una relación íntima con el poder, siempre mediado por actores y fuerzas que le dan forma a lo que se exhibe, a lo que se deja (o se permite) ver. Así sucedió con lo que aquí llamaré el “fenómeno Mocito”.

En 2010 irrumpió en el escenario público chileno una figura patética apodada el Mocito, cuya imagen logró enturbiar una vez más las

frágiles aguas de la memoria colectiva del Chile post-Pinochet.¹ Jorgelino Vergara, una figura cómplice de la dictadura, que en su adolescencia les servía el café al general Manuel Contreras y sus secuaces, cumplía labores en los centros clandestinos de detención (primero en la DINA y después en la CNI), específicamente en el notorio centro de tortura de la calle Simón Bolívar 8.800, del que solo un preso salió vivo.² Acusado en 2007 de haber matado al destacado dirigente del Partido Comunista Víctor Díaz López, Jorgelino Vergara emergió de su vida clandestina y nómada (o, más bien debería decir, fue pesquisado) para que declarara frente al juez Víctor Montiglio con la intención de evitar su propia inculpación. Su testimonio llevó a una vorágine de confesiones de otros agentes que también facilitaron datos útiles a la justicia. A raíz de sus declaraciones, se confirmó la existencia del Cuartel Simón Bolívar y se consiguió la convicción posterior de 74 ex agentes de la DINA y la CNI. Gracias a sus testimonios, también se han recuperado restos de tres víctimas de la dictadura, a las cuales en julio de 2012, después de 26 años, se les dio debido entierro.³

¿Cómo se ha ido configurando la entrada al archivo público de esta figura enteramente marginal (pobre y sin poder), un cómplice del horror, un lacayo del engranaje dictatorial que veía todo y cumplía funciones horripilantes desde un rango bajo y servil del escalafón? ¿Qué lenguajes posibilitaron que pensáramos, debatiéramos, o hasta consumiéramos voyeristamente a este personaje que evoca, para algunos, lo que Primo Levi llamó la “zona gris” del estado totalitario (36-69)?

En un lapso de solo dos años (2010-2012), se puso en escena repetidamente a Jorgelino Vergara en una serie de formatos y con distintas intencionalidades autoriales. Primero apareció el documental *El Mocito*

¹ El término “irrupciones de la memoria” se le atribuye al politólogo Alexander Wilde, ex director de la Fundación Ford para el Cono Sur (Wilde 1999). El sustantivo *irrupción* es derivado del verbo *irrumper* y connota, en este caso, la forma en que la memoria de un pasado traumático aparece en escena a veces repentina e inesperadamente.

² DINA, Dirección de Inteligencia Nacional, fue la primera policía secreta de la dictadura de Pinochet. Funcionó desde noviembre de 1973 hasta 1977, cuando fue remplazada por la CNI, Central Nacional de Informaciones. Respecto del único sobreviviente del centro Simón Bolívar 8.800, no se nombra en este artículo porque él prefiere mantener su nombre en el anonimato.

³ Se trata de Ángel Guerrero (militante del MIR, Movimiento de Izquierda Revolucionaria); Lincoyán Berríos (PC, Partido Comunista); Horacio Cepeda (PC) y Fernando Ortiz (PC).

(2010), de Marcela Said (1972) y Jean De Certeau (1964), el cual buscaba ofrecer un retrato psicológico e íntimo de un personaje “gris”, un cómplice y “sobreviviente” (palabra elegida por Said) que lidia con sus vergüenzas y sus propios traumas treinta años después de salir de la CNI. La película de Said dejó mucho sin decir, ya que pretendía captar la cotidianidad de Vergara desde una mirada que se desprendía casi enteramente de los detalles (los “hechos”) de la historia; la intención de la cineasta era más bien presentar a Vergara como un “tipo” humano con el que el espectador podía, en algún punto, empatizar. A través de la cámara de Said, que toma distancia con lo que hizo o no hizo Vergara, el Mocito se convierte en un “personaje” al que peligrosamente la cineasta despotencia de su capacidad de acción, desideologizándolo.

De modo paralelo, la película de Said y de Certeau despertó el interés de uno de sus colaboradores, el periodista Javier Rebolledo (1976). Rebolledo había trabajado con ellos en la elaboración del filme y decidió profundizar en los “hechos” que fueron haciendo de este personaje un *best-seller* llamado *La danza de los cuervos: el destino final de los detenidos desaparecidos* (2012). Hasta la fecha, el libro ha constituido un verdadero hito y fue, sin duda, uno de los textos más comentados para la época de la conmemoración de los 40 años del golpe (septiembre de 2013). Con tres ediciones publicadas y más de 15.000 ejemplares vendidos, el texto tiene como meta principal enfrentar a la ciudadanía chilena con un cómplice (civil) del horror, un tipo de sujeto poco discutido públicamente durante los años de la postdictadura. Lo significativo es que Rebolledo, como periodista, presenta al cómplice para la consideración de sus lectores—e incluso lo cuestiona—sin defenderlo ni someterlo a juicios de valor. La visión de Rebolledo, sostengo, es más equilibrada que la de Said y de Certeau. Es el lector que debe emitir juicio después de leer el libro y considerar toda la evidencia presentada.

Después de la publicación de *La danza de los cuervos*, Jorgelino Vergara apareció representado en la esfera pública una tercera vez, ahora como entrevistado del periodista Tomás Mosciatti en su programa nocturno “La Entrevista” de CNN-Chile (11 de julio de 2012). Este montaje mediático-periodístico fue, en una palabra, ofensivo. La puesta en escena

de CNN no solo abusó de Vergara, explotándolo y haciendo de él un espectáculo debido a su extrema marginalidad, sino que también habló de forma sensacionalista de la violencia y la tortura con fines igualmente ofensivos.

Me interesa indagar aquí en este archivo multigenérico organizado en torno a un mismo sujeto: una película, un libro y una entrevista televisiva, todos muy diferentes en cuanto a sus representaciones, usos e incluso abusos del cómplice. Me propongo reflexionar sobre las consecuencias de estos montajes. Reconozco que es delicado evaluar materiales como éstos justamente porque han producido efectos sociales innegablemente positivos. A raíz de las declaraciones de Vergara, hoy hay militares en la cárcel y se ha profundizado en un pedazo más de la historia oculta de la maquinaria represiva dictatorial. También hay familiares que han alcanzado un grado más de paz enterrando las mínimas osamentas de sus desaparecidos. Así y todo, estos efectos no nos eximen de la responsabilidad de mantenernos en alerta frente a la configuración del archivo en el espacio público y, pensando con Nelly Richard, de desconfiar de “la trivialidad de lenguajes demasiado ordinarios” que pueden traicionar a la memoria de las víctimas (117). En el caso del fenómeno Mocito, hay que hacer un balance crítico.

La humanización del cómplice: El Mocito (2010), de Marcela Said y Jean de Certeau

Desde los primeros momentos de *El Mocito*, Jorgelino Vergara aparece como un ser solitario y patético, un hombre pobre y marginal que viene de una familia con doce hijos y que termina trabajando *por necesidad* y *por azar* en la casa del entonces líder de la policía secreta de Pinochet, el general Manuel Contreras Sepúlveda. Tras trabajar durante varios años en el seno del aparato represivo estatal, Vergara se encuentra en 2007 viviendo clandestinamente en Curicó, en el sur de Chile, lejos de la vida urbana y la mano de la justicia. Los cineastas le siguen los pasos y lo filman mientras éste ejecuta su rutina diaria, representándolo bajo una óptica a ratos esperpéntica. La pobreza y la abyección de la figura son notables en el film. Los cineastas están muy conscientes de los *tics* de su personaje y,

mientras nos van acercando a él, simultáneamente generan una distancia importante con el sujeto que filman, a tal punto que éste aparece, por decirlo coloquialmente, como un “bicho raro”. En una de las primeras secuencias, por ejemplo, Vergara aparece matando un conejo a sangre fría. La cámara se enfoca en cómo Vergara despelleja y desangra al animal. En otro momento, lo vemos bañándose en un río, afinando su destreza con los nunchacos (como si fuera Bruce Lee) y mirando al espacio pensativamente. Todas estas secuencias hacen que el espectador se fije en las particularidades de Vergara y se pregunte cómo este sujeto cultivó una capacidad tan metódica de matar, sobre todo si consideramos que dice nunca haber asesinado a nadie durante sus años como “Mocito” y agente de la DINA/ CNI.

Para ser justo, no cabe duda que Said y de Certeau se esfuerzan por trabajar ciertas ambigüedades de su personaje. Les interesa explorar la línea fina que separa a la víctima del victimario. Los cineastas están atentos a las ambigüedades en el discurso del cómplice y las destacan a propósito en el corte final de su documental. Si en un comienzo, como he explicado, las tomas nos distancian de Vergara, tratándolo esperpénticamente, en otros momentos posteriores la cámara lo humaniza, acercándonos a él. En este sentido, parece posible afirmar un arco narrativo, una progresión en la película, que nos lleva desde el distanciamiento y el esperpento hasta la humanización del sujeto y la aceptación de él como “víctima” de la dictadura, más que como victimario. Como me explicó Marcela Said en una entrevista:

Podemos decir que de alguna manera [Jorgelino] también fue víctima de sus circunstancias, de su falta de educación, de su falta de oportunidades, de su pobreza, de su ignorancia en el momento, de su ingenuidad al pretender ser militar porque encontraba que era choro [divertido]... Justamente el personaje es atractivo por su complejidad. (254)

Así que aunque Vergara es un cómplice de la dictadura que puede estar—y probablemente está—ocultando ciertos detalles importantes, Said y de Certeau sostienen que, ante todo, es un ser traumatizado a quien se le debe dar la oportunidad de contar su historia, entenderla más profundamente y, en último término, sanarse. Ellos creen que Vergara se ha esforzado valientemente por rehacer su vida y hacer lo éticamente correcto al pasar

de ser un colaborador con la represión estatal a ser actualmente, en palabras de Said, un “colaborador con la justicia” (252).

Lo que quiero enfatizar, entonces, es cómo, pensado holísticamente, *El Mocito* ofrece un retrato bastante generoso del cómplice que intenta impulsar la empatía en el espectador. Esta línea interpretativa se va sembrando poco a poco desde las primeras secuencias. Cuando hacia el comienzo del documental Vergara es entrevistado por el destacado abogado de derechos humanos Nelson Caucoto, el cómplice argumenta frente a la autoridad jurídica que fue un “actor involuntario” que se sentía “prácticamente como un preso más”. Los comentarios de Vergara—su auto representación—sugieren que su figura posiblemente puede ser leída de esta manera. Más adelante en el documental, ya no es Vergara quien se lee a sí mismo como víctima sino *otros* que lo logran ver bajo la misma óptica, por así decirlo, *desde afuera*. En otra secuencia, por ejemplo, Vergara aparece sentado en una mesa y guarda silencio mientras su cuñado habla por él. El cuñado nota que después de ingresar a la DINA Vergara “nunca fue igual”; “su memoria está llena de vacíos que nadie más puede saber; los sabe él no más”. Más adelante, dos vecinos reafirman que Vergara se integró a la DINA debido a la necesidad económica y que, una vez metido en la organización, el régimen le hizo “un lavado de cerebro”. La presencia en el film de estas voces “de afuera” es de suma importancia ya que tematizan, a mi modo de ver, lo que Dori Laub llama el “oyente empático” cuya presencia, por otra parte, es fundamental para las víctimas del trauma.⁴ La tematización del oyente empático en varios momentos genera un efecto acumulativo de intentar moldear la visión del espectador, compeliéndolo a entender (y quizás perdonar) al cómplice por haber colaborado, no obstante sus silencios. La figura de la empatía lo vuelve un sujeto cuyas acciones, en otras palabras, se hacen “comprensibles”.

La visión “generosa” del cómplice que *El Mocito* plantea culmina en la última secuencia del documental cuando Vergara, habiéndose mirado largamente en el espejo, se convence que al decir la verdad estará ayudando a promover la causa de los derechos humanos. A partir de su re

⁴ “The absence of an empathic listener, or more radically, the absence of an *addressable other*, an other who can hear the anguish of one’s memories and thus affirm and recognize their realness, annihilates the story” (Laub 68).

subjetivación, ya no como victimario sino como “colaborador con la justicia”, acepta reunirse con los hijos de Daniel Palma, un militante comunista que desapareció del cuartel Simón Bolívar en 1976. Cuando Vergara se sienta a la mesa con los hijos de Palma la escena es dramática. Tras largos años de espera, los hijos aguardan descubrir quién específicamente torturó y mató a su padre. En todo esto, la actitud de Ricardo Palma, uno de los hijos, es notable. Dice que no quiere drama sino paz, y que para que eso suceda *ambos lados* tienen que hacer concesiones. Palma está muy consciente de que la familia tendrá que sacrificar la justicia por la verdad si quiere que el cómplice hable. Vergara, por su parte, cumple con su compromiso con la familia Palma al anotar los nombres de los verdugos en un papel. La secuencia es única porque en el espacio del documental vemos ocurrir algo que ni siquiera la “Mesa de Diálogo” (1999-2000) pudo lograr: un intercambio genuino, honesto y significativo entre las víctimas y un victimario.⁵ La secuencia insinúa que algún tipo de reconciliación es posible en Chile si solo víctimas y victimarios dejaran de lado sus rencores y actuaran en pro de la transparencia y la verdad. *El Mocito*, entonces, termina con un cuestionable tono reconciliatorio y pone en escena al cómplice como un personaje reformado.

Las razones por las que Said y de Certeau deciden representar a Vergara tan generosamente son difíciles de deducir con certeza. Cualquier lectura quedará siempre en la esfera de la especulación. Sin embargo, parece relevante remarcar que Said, como muchos chilenos, proviene de una familia con parientes que apoyaban a Pinochet. Por lo tanto, se vuelve interesante observar que la cineasta haya dedicado casi la totalidad de su producción cinematográfica hasta la fecha a la tarea de decodificar la mentalidad de aquellos chilenos comunes y corrientes que apoyaron a la dictadura. Si además del *Mocito* revisamos con cuidado sus primeros documentales—*I*

⁵ La “Mesa de Diálogo” reunió a representantes de las fuerzas armadas, la Iglesia Católica, el gobierno y otros estamentos de la sociedad con el propósito de descubrir el paradero de las víctimas detenido-desaparecidas de la dictadura militar. Empezó durante el mando del presidente Eduardo Frei Ruíz-Tagle y terminó en el primer año del mando del presidente Ricardo Lagos Escobar. Como resultado de la “Mesa”, los militares entregaron a los familiares una lista con datos sobre 200 desaparecidos. Se descubrió posteriormente que mucha de la información entregada fue falsa. La “Mesa”, por tanto, dejó un sentido de malestar entre muchos familiares y organizaciones de derechos humanos que ya habían pasado décadas luchando por la verdad y la justicia.

Love Pinochet (2001) y *Opus Dei: una cruzada silenciosa* (2006)—podríamos decir que una de las preguntas claves detrás de su obra es ¿quiénes son los pinochetistas y por qué piensan así? Sumando las tres películas, me atrevo a decir que es casi como si su proyecto filmico fuera una forma de hurgar en su propia biografía ciudadana, subjetividad y linaje como “hija” de la generación que nació para el golpe de estado, aquella generación que, en algún sentido, heredó la violencia de la dictadura sin ser responsable de ella. Puede ser por eso mismo que a la vez que registra sus críticas del cómplice y su actuar, su propia formación biográfica hace que ponga en escena a éste como un sujeto reformado cuya subjetividad es, como ella lo dice, “compleja”.

En este sentido, la estética de Said, que toma distancia de Vergara al mismo tiempo que lo acerca al espectador, encapsula una tendencia que se puede observar en las producciones de cineastas y escritores que emergen en los 2000 y que emplean una serie de mecanismos de distanciamiento (sean la ironía, el humor, la sátira o la parodia) para marcar una postura de impotencia, desacuerdo o vergüenza frente a las acciones del estado chileno o de las generaciones que gestaron y apoyaron el golpe.⁶ Al emplear estos mecanismos—el esperpento podría ser un ejemplo concreto en el caso de *El Mocito*—quieren des-identificarse con el Chile que han heredado.

Me quedo preguntando, entonces, si *El Mocito* puede ser leído como un intento por parte de una cineasta de la generación del posgolpe de lidiar con su propio vínculo familiar y ciudadana con el pinochetismo y su legado, un vínculo que, como artista, activamente rechaza pero del cual no puede escaparse del todo.

Un retrato en gris: La danza de los cuervos (2012), de Javier Rebolledo

Primo Levi alguna vez reparó en que los momentos de la violencia estatal que se suelen recordar son los momentos en “tecnicolor” (es decir, los grandes sucesos emblemáticos, los momentos más álgidos de la violencia y la devastación) y no tanto los momentos en “blanco y negro” (es decir, la cotidianeidad de la represión, o la vida de “antes” o “después”).

⁶ Como ejemplos de esta tendencia, se pueden mencionar los proyectos de artistas como Alejandro Zambra, Nona Fernández o los cineastas Bettina Perut e Iván Osnovikoff, entre otros.

Uno de los méritos de *La danza de los cuervos* es que pone de relieve ambos aspectos: los de tecnicolor y los de blanco y negro. En ese sentido, Rebolledo logra recrear la textura de la represión, su funcionamiento, a la vez que aclara “casos” y ofrece nuevos datos y detalles para la historia. Es sumamente significativo que lo que antes había quedado relegado al ámbito judicial—circunscrito a ese archivo—ahora se ponga a plena disposición de la ciudadanía en la forma de un libro de circulación masiva.

La danza de los cuervos va construyendo un retrato de Jorgelino Vergara que remonta a su infancia de pobre y huérfano en Curicó. Sin ofrecer excusas relacionadas con el origen humilde de su entrevistado, el periodista va dejando una impresión de Vergara como una instancia de lo que podríamos llamar un *fascismo popular*, es decir, como un sujeto vulnerado y precario que internaliza el discurso del poder dominante, otro “cuerpo nómada”, al decir de Diamela Eltit.⁷ Habiendo terminado solo el tercero básico, este sujeto carente de educación formal y con un afán de sobrevivencia (aunque también de arribismo alarmante), busca su escuela entre militares. Lo que más llama la atención son sus fantasías de militar. Vivir en la casa de Contreras constituye, para Vergara, un “lujo” (58), y en relativamente poco tiempo empieza a anhelar la “profesionalización” (175). El decimosexto capítulo, “El bautizo del pajarito nuevo”, es clave en ese sentido porque describe el ritual iniciático requerido para su adoctrinamiento en la cofradía masculina del aparato represivo. Como parte de este ritual, aprende a tomar alcohol, a manejar un arma, y hasta pasa por una suerte de iniciación sexual. El “huérfano” encuentra, por tanto, una familia entre los militares; éstos lo forman, lo pautean y lo transforman en su súbdito, en cuerpo y alma.

Sin embargo, si bien Vergara es para Rebolledo un sujeto vulnerado y abusado por el estado dictatorial—de eso no cabe duda—, tampoco

⁷ Diamela Eltit, en un artículo sobre la filiación nazi del escritor chileno Miguel Serrano, define el “fascismo popular” de la siguiente manera: “Grupos de oprimidos sociales [...] internalizan cada uno de los presupuestos excluyentes que emanan de las voces dominantes. Ellos se apropian de esas voces discriminatorias y las ejercen contra sus pares sociales y así reproducen, en sus espacios, una idéntica jerarquización a la que experimentan en sus transcurso de vida. Ése es el fascismo popular” (Eltit 2012). Eltit acuña la frase “cuerpos nómadas” para hablar de aquellos sujetos que se adaptan y metamorfosean ideológicamente, acomodándose a los poderes dominantes (Eltit, *Emergencias* 61-77).

podemos decir que carece de agencia. El mundo militar genera en Vergara una atracción enceguecedora que Rebolledo registra. Las armas le producen placer. Se cree el personaje Rocky Balboa y hasta aprende con el tiempo a “odiar” al enemigo (216). Su performance de militar, en cierto modo, lo termina convenciendo de su actuar. En efecto, el mundo militar le brinda la oportunidad de alcanzar un prestigio que nunca tuvo (a pesar de que nunca deja de ser un marginado también en ese mundo) pero, quizás más que eso, le da una promesa material, lo cual le otorga una mínima seguridad económica (62). Sobre el cuerpo de Vergara, entonces, se ensaya el nexos insidioso entre violencia, dinero y poder.

Jorge Escalante tiene razón cuando afirma en el prólogo a *La danza de los cuervos* que “la violencia es el corazón del relato” (12). Efectivamente hay pasajes en el libro que dejan al lector estupefacto ante la brutalidad y la barbarie de los verdugos. El léxico del libro—“corvos”, “empaquetamientos”—pasa revista a un vocabulario que se normaliza y se naturaliza escalofriantemente en el mundo de la represión. El texto es extremadamente gráfico y directo en sus descripciones del horror. No obstante, en Rebolledo la representación de lo mórbido siempre se maneja con intención. Lejos de estar interesado en generar una mirada voyerista de lo más macabro, el interés del periodista parece radicar en revelar el carácter burocrático del horror, lo que Agamben (siguiendo a Heidegger) llamó “la fabricación de cadáveres”, un campo de exterminio que funciona como una máquina de producción de cadáveres en serie.⁸

En cualquier entrevista, el poder se esgrime entre el que pregunta y el que responde. Más de treinta horas de entrevistas grabadas se convierten en material de base que Rebolledo maneja y enmarca con destreza. En todo momento, el periodista interviene la voz de su entrevistado y, por tanto, son siempre los intereses comunicativos del periodista los que priman. Y así debe ser, porque sabemos que la verdad de Vergara ha tenido límites, en particular respecto del período entre 1977 y 1985 cuando él ya es mayor de edad y sigue desempeñando labores en la CNI. En las partes del libro

⁸ “[L]a expresión ‘fabricación de cadáveres’ implica que aquí no se puede hablar propiamente de muerte, que la muerte de los campos no era tal muerte, sino algo infinitamente más escandaloso. En Auschwitz no se moría, se producían cadáveres. Cadáveres sin muerte, no-hombres cuyo fallecimiento es envilecido como producción en serie” (Agamben 74).

correspondientes al primer período de su trabajo de “mocito” y su vinculación con la Brigada Lautaro (1974-1977), Rebolledo integra la voz de Vergara orgánicamente en su texto sin emplear comillas, ya que todo lo que dice el sujeto está declarado y comprobado por las cortes. En otras palabras, los testimonios recopilados en la primera parte del libro tienen el aval judicial. Rebolledo, a través de este gesto gráfico, confía en la veracidad del habla de su informante. En cambio, cuando Vergara se refiere a su etapa de CNI, el periodista genera una distancia escritural con la voz de éste, poniendo en jaque su “verdad” al presentar las declaraciones del informante siempre entre comillas. Este detalle es significativo porque en último término Rebolledo se aproxima escépticamente a la “verdad” del cómplice, dejando en entredicho el estatus de víctima o victimario del mismo, tema respecto del cual nunca emite un juicio definitivo.

El horror para todo espectador: la entrevista de CNN-Chile

El 11 de julio de 2012, los telespectadores chilenos fueron asediados una vez más por la imagen en pantalla de Jorgelino Vergara, esta vez entrevistado por Tomás Mosciatti en su programa nocturno de CNN-Chile (“Ex agente”). Sentados en el estudio del canal, en una escena que hacía posible lo que Leonor Arfuch llamó “la facultad performativa de la interrogación”, Mosciatti expuso al sujeto cómplice-popular y su “verdad” ante el ojo del consumidor televisivo (Arfuch, *El espacio biográfico* 124).

Pensada fríamente, la entrevista no aportó ningún detalle nuevo. Todo ya se había dicho en el libro de Rebolledo. Mosciatti no jugó el rol ni del juez ni del investigador. Su papel, claro y simple, fue *des-cubrir*, poner en escena lo ya dicho en el libro y sacar provecho de su valor noticioso. En ese sentido, la larga entrevista de cincuenta minutos se desarrolló como una serie de informaciones, un desfile de datos que buscaba impactar y marcar, siempre sujetas al ritmo veloz de lo mediático.

Leigh Payne, en *Unsettling Accounts: Neither Truth nor Renconciliation in Confessions of State Violence* (2008), apunta que las versiones mediáticas de las confesiones de los verdugos “tienden a obliterar el original” (traducción mía, 23). Y así fue en el caso de la entrevista de Mosciatti. La primera media hora se interesó por bosquejar (otra vez) los

“orígenes” precarios de un sujeto popular extraño y patético: su pasado pobre y marginal, los maltratos físicos y psicológicos, su caída azarosa y repentina en la casa del “Mamo” Contreras. Vestido humildemente para cumplir con la representación que tenía que dar de sí, Vergara habló con una voz pausada y escueta, midiendo cuidadosamente sus palabras para no inculparse o salirse del guión ya bien ensayado. (Y con razón. Después de la corte, el libro y la película, se lo sabía; se lo sabía de memoria.) Para completar la escena, Mosciatti igualmente actuaba frente a las cámaras. Su voz tranquila y soez, entrecortada, entonó performativamente una gravedad digna de los temas que iba tratando. Hasta aquí ninguna novedad.

Después de una pausa comercial, sin embargo, el tenor de la entrevista cambió bruscamente al poner sobre el tapete el tema del “régimen interno” del Cuartel Simón Bolívar. Ahora fueron los detalles gráficos y macabros de la represión los que primaron, impactando en el espectador: el “gigí”, el “submarino mojado”, el “submarino seco”, el “empaquetamiento” de cadáveres. Nada quedó fuera de este relato del horror, cuya puesta en escena obligó a revisitar las críticas que hace años Nelly Richard ofreció cuando analizó el “obsceno” discurso televisado del torturador Romo (Richard 117-133). ¿Qué sentido tenía volver a los detalles del horror cuando todo lo macabro estaba ya documentado por las comisiones oficiales de la verdad? ¿Por qué pegarle un golpe irresponsable a la memoria de las víctimas y sus familiares, dejando en manos de los victimarios el control del relato? ¿Qué ética operaba en esta exposición de marginalidad y horror que dejó a sus espectadores estupefactos y también violentados por el hechizo voyerista que impedía que el televisor se apagara?

Pero quizás lo que más llamaba la atención en la entrevista con Mosciatti fue el juego de poder entre voces, muy diferente del de *La danza de los cuervos*. En este nuevo juego, el entrevistador y su entrevistado competían por el control de la palabra, cada uno esgrimiendo la suya con destreza, con ganas de ganar la batalla. Era evidente que Vergara se protegía en todo momento, aunque hubo momentos en que su discurso podría haberse salido de marco:

Mosciatti: ¿Quiénes eran los asesinos en ese lugar?

Vergara: Todos. Prácticamente.

Mosciatti: ¿Todos mataron?

Vergara: No, no todos mataron, pero hay una complicidad que en el fondo prácticamente los hacía ser asesinos a todos.

*Prácticamente.*⁹ Llama la atención que Vergara no se incluya, aunque paradójicamente habla de una complicidad que se hace extensiva a todos. Si bien casi se inculpa en un momento de enredo discursivo, después se cuida y dice que él no empaquetaba cuerpos; solo ayudaba a empaquetarlos, a moverlos de un punto a otro.

Respecto de su participación en grupos operativos después de 1977, en su etapa de CNI, Vergara niega todo involucramiento y prefiere guardar silencio. Mosciatti trata de acorralarlo al hacer referencia repetida a la última frase del libro de Rebolledo, en la que Vergara insinúa (en condicional, siempre hipotéticamente) que *podría* haber participado en patrullajes en poblaciones que pudieron haber resultado en asesinatos.¹⁰ En *La danza de los cuervos*, esta respuesta hipotética y en condicional cumple una función clara: abre una puerta para que el periodista ponga en jaque la veracidad del discurso de su entrevistado porque sabe que éste guarda secretos. En cambio, cuando Mosciatti confronta a Vergara con este mismo condicional, tratando de que su entrevistado lo convierta en un pretérito (un ‘así fue’), Vergara no hace más que aferrarse aún más fuertemente a lo hipotético de su palabra. Para Mosciatti, resulta ser una oportunidad perdida ya que, como sucede a lo largo de la entrevista, el entrevistado mantiene el control más estricto y riguroso de su hablar.

Lo que no hace Mosciatti en ese momento es empujar a Vergara, forzarlo a elaborar su protagonismo en los allanamientos de poblaciones en

⁹ La palabra *prácticamente* se repite muchas veces en el discurso público de Jorgelino Vergara, casi siempre para atenuar la gravedad de su propia complicidad con la dictadura. Lo traigo a colación en este contexto, pero habría que tener en cuenta que también aparece reiteradamente en el documental *El Mocito*. La secuencia hacia el comienzo del filme en la que Vergara es entrevistado por el abogado Nelson Caucoto es notable en ese sentido.

¹⁰ *La danza de los cuervos* cierra con el siguiente comentario de Jorgelino Vergara: “Usted, incorporado a ese grupo operativo que anda patrullando, con la posibilidad de que lo pueden matar, ve cómo empiezan a dispararle y para repeler el fuego dispara. Y por esas cosas mata o le da a alguien, obvio en defensa propia. ¿Qué pasaría? ¿Qué haría usted? ¿Cierto? Esas son situaciones que se podrían haber dado muchas veces” (275).

los años 80, lo cual hubiera revelado a Vergara por lo que probablemente fue en ese momento, un paramilitar hábilmente entrenado para matar.

Frente a las cámaras de CNN-Chile, entonces, un sujeto del margen (cómplice) goza de sus cinco minutos de fama, jugando astutamente con la autoridad que en varios momentos lo trata de delatar. Al preguntársele si tiene miedo de que un juez investigue su accionar en sus últimos años de la CNI, Vergara le sonríe a Mosciatti diciéndole: “¿Por qué, si se lo estoy narrando a usted en este minuto?” Solo su lenguaje corporal lo delata. No suelta la palabra y su leve sonrisa revela que lo disfruta.

A fin de cuentas, aunque el discurso de Vergara se inscribe en la línea de lo confesional, no se trata de una confesión propiamente dicha, ya que según señala Arfuch, en su versión cristiana—y Vergara dice haber descubierto a Cristo—, la confesión conlleva a un acto de arrepentimiento y de expiación (Arfuch, *Crítica cultural* 36):

Mosciatti: ¿Usted se arrepiente de qué? ¿Se arrepiente de algo?

Vergara: No.

Mosciatti: ¿De nada?

Vergara: De nada. ¿Le explico por qué? ¿Qué sacaría yo de arrepentirme a esta altura del partido si en el fondo no logré ni siquiera profesionalizarme como yo quería dentro de este sistema?

Asombra la audacia de su falta de arrepentimiento, que hace reconsiderar el estatus de “víctima” que algunos comentaristas (como Caucoto y Said) le han asignado. Al final, no cabe duda que Vergara es un sujeto vulnerado y vulnerable, pero a pesar de todo, sigue allí con sus fantasías de militar sin remordimiento, lo cual hace cuestionar el estatuto ético de su palabra. El sujeto se expone, sí, pero no se expone al punto de entregarse completamente a un juicio del público ni de las autoridades.

Lo que quizás hubiera servido para sanar el dañado tejido social sería escuchar una voz arrepentida que al confesarse abiertamente hubiera abierto puertas hacia un verdadero “Nunca Más”. Sin embargo, el abuso que presenciamos en vivo y en directo por CNN-Chile no hizo más que reciclar una línea narrativa ya ensayada hace tiempo por el mismo Manuel Contreras: la del militar abandonado por sus superiores (Zalaquett 2004).

Responsabilidades, representaciones

En un ensayo de 1964 titulado “Responsabilidad personal bajo dictadura”, Hannah Arendt ofrece algunas ideas que ameritan nuestra consideración. Primero, Arendt, haciendo hincapié en el fenómeno de la obediencia debida, observa que “no existe la obediencia cuando se trata de asuntos políticos o morales” (traducción mía, 48). Sin ignorar el amplio espectro de complicidades que los sistemas autoritarios producen, Arendt afirma con convicción que “mucho se ganaría si lográramos eliminar de nuestro vocabulario político y moral esta palabra perniciosa ‘obediencia’” (48). Según Arendt, la pregunta que se le debe dirigir a quien participó y obedeció órdenes no debería ser “¿por qué obedeciste?” sino “¿por qué apoyaste?” (48). A diferencia de Primo Levi, quien argumentó que la culpa reside en último término en el “sistema”, Arendt recuerda que culpa e inocencia solo tienen sentido cuando son aplicadas a individuos concretos.¹¹

Sorprenden en ese sentido las declaraciones del distinguido abogado Nelson Caucoto en Radio Cooperativa (12 de diciembre de 2011) cuando, tomando la línea argumentativa establecida por Levi, afirma que Vergara fue “víctima de las circunstancias”: “Es una persona que ha sido muy dañada, y fue dañada por el Estado de Chile. Perfectamente podría postular a que se le diera alguna pensión para poder vivir y para poder reparar el daño que se le causó” (Nelson Caucoto). Si bien el tema de los militares conscriptos ha estado, de alguna manera, en la reciente discusión pública de las reparaciones que el Estado debería hacer para mitigar los daños causados por la dictadura, el caso de Vergara parece distinto por dos razones: primero porque era su voluntad estar allí (más allá de que nunca fue técnicamente militar) y segundo, porque da señales de haber apoyado ideológicamente a la dictadura. Se hace evidente que Jorgelino Vergara probablemente hubiera continuado hasta el final y hubiera sido agente leal a la dictadura si solo lo hubieran valorado y solo le hubieran dado la

¹¹ “Before discussing separately the motives that impelled some prisoners to collaborate to some extent with the Lager authorities, however, it is necessary to declare the imprudence of issuing hasty moral judgment on such human cases. Certainly, the greatest responsibility lies with the system, the very structure of the totalitarian state; the concurrent guilt on the part of individual big and small collaborators (never likable, never transparent!) is always difficult to evaluate” (Levi 44).

oportunidad. Además, también está claro que si la Policía de Investigaciones (PDI) nunca lo hubiera acusado de matar a Víctor Díaz, probablemente tampoco hubiera roto el pacto de silencio con los militares.

Determinadas estructuras económicas, sociales y políticas hacen posible que sujetos tales como Jorgelino Vergara existan. A un sistema represivo le interesan los sujetos sin poder económico, sin cultura, sin respaldo familiar, con sueños de hambre y poder. Por supuesto que este sistema que produce a los “mocitos” los explota, pero también es cierto que los “mocitos” aprenden a explotar el sistema sin asumir su responsabilidad posterior. Cuando se intenta generar un punto de identificación entre Vergara y el espectador, presentándolo como un hombre común (lo cual parece ser uno de los motivos de Mosciatti y quizás también de Said y de Certeau), se corre el riesgo de diluir responsabilidades. Los relatos naturalistas y deterministas no nos sirven para analizar casos como éste.

Últimamente, ha sido común en Chile reparar en la idea que durante un estado de excepción “todos fuimos víctimas”. Según esta lógica—altamente cuestionable—incluso el ex presidente de Chile Sebastián Piñera (heredero directo de la dictadura cívico-militar) puede aseverar, como lo ha hecho, que él y su esposa casi fueron detenidos por los militares después del golpe y, por tanto, de alguna manera, también son víctimas. Esta lógica falla completamente cuando recordamos que Piñera estuvo de lado de la dictadura en los años 80 (aunque haya votado por el “NO” en el plebiscito de 1988) y ha actuado consistentemente para apoyar la neoliberalización de Chile que el pinochetismo promovió. Dicho de otra manera, la postdictadura ha producido una noción generalizada de la víctima que peligrosamente puede metamorfosearse para cooptar una gama de posiciones subjetivas bien distintas. Éste es un peligro que veo operando en cualquier puesta en escena de Jorgelino Vergara que enfatice sus características y debilidades personales antes que su compromiso ideológico con un estado violentamente contrarrevolucionario. Yo sostengo que jamás nos podemos olvidar de su *agencia*. No nos podemos olvidar que hubo gente que mató (o ayudó a matar) y otra gente que fue asesinada. Menos que eso sería relativizar peligrosamente las posiciones.

Lo que he llamado aquí el “fenómeno mocito” trae a colación un peligro final: el que emerge cuando el archivo y sus contenidos se vuelven espectáculo público. Como espero haber demostrado, el “Mocito” es un *personaje* que se presta a muchas lecturas, configuraciones y re configuraciones. Si el cine documental (Said y de Certeau) repara en el Mocito como una especie de converso y “colaborador con la justicia”, tomando distancia de él y desideologizándolo, el periodismo (Rebolledo), al narrarlo, repara en los “hechos” sin dejar de enfatizar las responsabilidades del cómplice. En cambio, la puesta en escena televisa (Mosciatti) abusa del sujeto y del público, reinscribiendo a Vergara en un relato determinista que, de manera preocupante, no busca más que generar *rating* e, imprudentemente, deja al represor con la última palabra.

Referencias

- Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz: el archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Valencia: Pre-Textos, 2000. Impreso.
- Arendt, Hannah. *Responsibility and Judgment*. New York: Schocken Books, 2003. Impreso.
- Arfuch, Leonor. *Crítica cultural entre política y poética*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008. Impreso.
- . *El espacio biográfico: dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002. Impreso.
- Eltit, Diamela. *Emergencias: escritos sobre literatura, arte y política*. Santiago de Chile: Planeta/Ariel, 2000. Impreso.
- . “Hagamos memoria: cretinos filonazis”. *The Clinic Online*. 10 abril 2012. Web. 30 marzo 2014 <<http://www.theclinic.cl/2012/04/10/hagamos-memoria-cretinos-filonazis/>>.
- “Ex agente de la DINA relata los horrores y el exterminio en el Cuartel Simón Bolívar”. *YouTube*. 10 jul. 2012. Web. 30 mar. 2014 <<http://www.youtube.com/watch?v=wHybxU8i85g>>.

- Laub, Dori M.D. "Bearing Witness or the Vicissitudes of Listening". *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. Eds. Shoshana Felman y Dori Laub, M.D. New York: Routledge, 1992. 57-74. Impreso.
- Levi, Primo. *The Drowned and the Saved*. New York: Vintage International, 1988. Impreso.
- El Mocito*. Dir. Marcela Said y Jean de Certeau. Screening copy. 2010. DVD.
- "Nelson Cauco: Protagonista de *El Mocito* también es una víctima". Radio Cooperativa: 12 dic. 2011. Web. 30 mar. 2014 <<http://www.cooperativa.cl/noticias/pais/dd-hh/nelson-cauco-protagonista-de-el-mocito-tambien-es-una-victima/2011-12-12/132259.html>>.
- Payne, Leigh A. *Unsettling Accounts: Neither Truth nor Reconciliation in Confessions of State Violence*. Durham: Duke University Press, 2008. Impreso.
- Rebolledo, Javier. *La danza de los cuervos: el destino final de los detenidos desaparecidos*. Santiago de Chile: Ceibo Ediciones, 2012. Impreso.
- Richard, Nelly. *Crítica de la memoria (1990-2010)*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2010. Impreso.
- Wilde, Alexander. "Irruptions of Memory: Expressive Politics in Chile's Transition to Democracy". *Journal of Latin American Studies* 31.2 (mayo 1999): 473-500. Impreso.
- Zalaquett, Cherie. "Pinochet nos dejó absolutamente solos. Entrevista a Manuel Contreras". *El Mercurio* [Santiago de Chile] 11 sept. 2004, Web. 30 jun. 2014 <<https://es.groups.yahoo.com/neo/groups/testimonios-chile/conversations/messages/3262>>.