

COLONIA DIGNIDAD EN EL CAMPO CULTURAL CHILENO Y
LATINOAMERICANO: APROXIMACIONES TEÓRICAS Y ESTÉTICAS
A UN CORPUS EN CONSTRUCCIÓN

Carl Fischer
Departamento de Lenguas y Literaturas Modernas
Fordham University
carl@fordham.edu

M. Angélica Franken¹
Centro de Estudios Americanos
Universidad Adolfo Ibáñez
maria.franken@uai.cl

INTRODUCCIÓN

Este artículo tiene como objetivo presentar tres aproximaciones teóricas al conjunto de producción cultural que ha surgido en los últimos años en torno a Colonia Dignidad, Villa Baviera en la actualidad. Estas aproximaciones –interdisciplinarias, considerando la naturaleza intermedial y multifacética de las obras bajo estudio– buscan abrir nuevas miradas al estudio de Colonia Dignidad desde una perspectiva estética.

En conjunto con las otras aproximaciones estéticas a la Colonia que se pueden leer en el resto de este dossier –desde la historiografía, los estudios de cine, la historia del arte, la filosofía, y la literatura– buscamos ofrecer varias otras. Primero, damos cuenta de un corpus sistemático –y que seguirá completándose– de las obras de producción cultural acerca del enclave, que puede servir como referencia para futuros estudios. Segundo, ofrecemos una lectura de algunas obras de ese corpus en tanto sus implicaciones para el archivo de Colonia Dignidad: tanto el que existe como el que su producción cultural se imagina. Tercero, contextualizamos los aspectos estéticos de Colonia Dignidad en las estéticas del fascismo global, porque al identificar lo que

¹ Este artículo se enmarca dentro del Fondecyt 3180106, “Infancia(s), memoria(s) e identidad(es): migraciones entre Chile y Alemania en el siglo XX”.

el autoritarismo de Colonia Dignidad tenía en común con el autoritarismo chileno, americano, y europeo, se fortalecen y se vuelven más inteligibles las denuncias de aquello. Y cuarto, desde el enfoque teórico de los estudios de género y sexualidad, indagamos en las implicaciones del abuso sexual infantil en la Colonia, y las representaciones del mismo en la producción cultural.

Dado que lo que ocurrió en Colonia Dignidad tiene mucho en común con ciertas problemáticas pendientes en Chile propiamente tal –su memoria inconclusa, el autoritarismo que sigue al acecho, el encubrimiento de evidencia en los archivos, y el lugar clave pero poco explorado de la sexualidad en sus discursos políticos, entre otras temáticas– lo que proponemos aquí es una manera de abrir nuevos caminos para entender la coyuntura política de este año, en que se conmemoran los 50 años del Golpe de Estado. Bajo esta aproximación crítica, subyace nuestra convicción de que el arte en sus variados medios entrega matices y luces diferentes sobre los hechos ocurridos que las aproximaciones periodísticas o históricas que han abordado hasta la fecha el caso. De hecho, considerando que el poder judicial –tanto en Chile como en Alemania– no ha logrado enjuiciar a la Colonia de forma sistemática, las obras artísticas sobre la misma así como su estudio crítico se vuelven urgentes en tanto funcionan como “trabajos de la memoria”, en palabras de Elizabeth Jelin (2002).

UN CORPUS EN CONSTRUCCIÓN

A continuación, presentamos una lista de obras intermediales, que transitan entre un registro ficcional y documental, realizadas por chilenos, alemanes y/o en coproducciones internacionales, que tratan sobre la ex Colonia Dignidad o la actual Villa Baviera. El orden escogido es cronológico, y se incluyen todas las obras artísticas y de ficción, y aquellas documentales que implican un registro narrativo y de orientación estética por sobre uno periodístico o informativo, además de proponer una mirada particular sobre el caso.

- 1981. Brand, Horst E. *Die Kolonie*, largometraje de ficción, DEFA, República Democrática Alemana.
- 1987. Lübbert, Orlando. *Die Kolonie*, largometraje de ficción, WDR, República Federal Alemana.
- 2006. García, Francisca. *Exterior: Diorama*, video, loswinners films, Chile.
- 2009. List, Steven. *The Colony*, cortometraje, Fox SearchLab Production/ Erudite Digital, Estados Unidos.
- 2010. Fuenzalida, Francisca. *La Fuga*, trailer serie, Hada films, Chile.

2010. Plana, Cristián. *Comida alemana*, obra teatral, Teatro La Memoria, Chile.
2011. Rosa, Fernando. *The non place: Villa Baviera*, libro fotográfico, Ediciones Container Cultural, Chile.
2012. Wormull, Nicolás. *Abweg*, libro fotográfico, Ediciones La Visita, Chile.
2012. Fröhling, Ulla. *Unser geraubtes Leben*, novela, Bastei Lübbe, Alemania.
2015. Gallenberger, Florian. *Colonia*, largometraje de ficción, Majestic Filmproduktion GmbH, Alemania.
2015. Najmanovich, Mariana. *La Colonia I-IV*, serie pictórica, Galería Metales Pesados, Chile.
2015. Monster Truck, *Welcome to Germany. A Cabinet of German Horror*, obra teatral, Monster Truck, Alemania.
2016. Bongers, Wolfgang/ Gallardo, Inti. *Kaffee Morgentau, ¿quieres bajar al sótano?*, documental, independiente, Chile/Argentina.
2016. Larra, Lola. *Sprinters. Los niños de Colonia Dignidad*, novela, Hueders, Chile.
2017. Lafferte, Miguel. *Monte Maravilla*, novela, Random House, Chile.
2018. San Martín, María Verónica. *Dignidad*, instalación y performance, Archivo Nacional de Chile, Chile.
2018. León, Cristóbal/ Cociña, Joaquín. *La casa lobo*, stop-motion, Diluvio, Chile.
2018. Jonuleit, Anja. *Rabenfrauen*, novela, dtv, Alemania.
2018. Hugi, Sonja. *Die Kolonie der Würde*, proyecto novela gráfica, independiente, Alemania.
2019. Jorquera, Julio. *Dignidad*, serie televisiva, Story House Pictures/ Invercine & Wood,

Chile/Alemania.

2020. Hougen-Moraga, Marianne/Wagner, Stephan. *Cantos de represión*, documental, Final Cut for Real/ Viking Film, Chile/Dinamarca/ Holanda.
2020. Baumeister, Anette /Christiansen, Kai /Huisman, Wilfried / Bittner, Heike. *Aus dem Innern einer deutschen Sekte*, documental, LOOKSfilm, Canal 13, WDR, SWR, Arte, Alemania.

2021. Cajas, Édison/Contreras, Daniela. *Baviera*, Obra teatral digital, Núcleo Creativo CC, Chile.
2021. Huismann, Wilfried/ Baumeister, Annette. *Colonia Dignidad: una secta alemana en Chile*, serie documental, LOOKSfilm/Surreal Films/Netflix, Chile/Alemania.
2021. Rojas Valencia, Matías. *Un lugar llamado Dignidad*, largometraje de ficción, Don Quijote Films, Alemania/Argentina/Chile/Colombia/Francia.
2022. Ciervo, Rosario. *Los sobrevivientes. Colonia Dignidad*, serie documental, Boxfish/ Amazon Studios, Chile.
2022. Sepúlveda, Emma. *Cuando mi cuerpo dejó de ser tu casa. Memorias de Ilse en Colonia Dignidad*, novela, Catalonia, Chile.
2023. Grupo de teatro Suyai-Maule. *Fachada*, obra teatral, Corporación Cultural de San Javier, Chile.
2023. Valdeavellano, Rafael. *Surviving a Sinister Sect: Chile's Colonia Dignidad*, cortodocumental, Aljazeera, Chile/Qatar.
- También quisiéramos incluir dentro de este corpus en construcción las siguientes obras intermediales que aluden a través de referencias de diferente grado o intensidad (personajes, espacios, situaciones) al caso de Colonia Dignidad estableciendo ante todo relaciones entre la inmigración alemana en el sur de Chile en los contextos colonizadores del país, el fascismo en su versión nacional y/o la dictadura militar de Augusto Pinochet.
1992. Berenguer, Carmen. *Inés de Suárez*, performance, independiente, Chile.
1994. Agosín, Marjorie. *Sagrada Memoria: reminiscencias de una niña judía en Chile*, novela, Cuarto Propio, Chile.
1996. Bolaño, Roberto. *La literatura nazi en América*, novela, Seix Barral, Chile.
2007. Fernández, Nona. *Av. Huamachuco, 10 de julio*, novela, Uqbar Editores, Chile.
2012. Dünkler, Gloria. *Spandau*, poemario, Ediciones Tácitas, Chile.
2017. Bodenhofer, Andreas/ González, Verónica. *Dominancia o la transgresión autorizada*, obra teatral, Camilo Parada, Chile.
2018. Celedón, Matías. *El clan Braniff*, novela, Hueders, Chile.

2019. Ghigliotto, Galo. *El museo de la bruma*, novela, Laurel, Chile.

APROXIMACIONES A COLONIA DIGNIDAD CON Y DESDE EL ARCHIVO

Una de las razones de agrupar en una suerte de corpus intermedial y transnacional las obras que han girado sobre Colonia Dignidad desde la década de los '80 en adelante y visibilizarlas en instancias académicas se relaciona con una de las tantas funciones que cumple el archivo en su definición más tradicional de orden y catálogo, su llamado carácter archivante vinculado inevitablemente al poder (Farge 1991). Pero para este caso no funcionaría como un repertorio del pasado sino uno de apertura al futuro, a sus potenciales lectores y a múltiples lecturas críticas desde su incompletitud: "El archivo es una suerte de impronta residual, de fragmentos, de restos que discuten y niegan la totalización de una obra, un autor o del mismo cuerpo o archivo" (Guerrero 13). Por ello, no se trata de la muerte de un material diverso, sino más bien de la sobrevida de estas obras y autores –quienes además están vivos– en el ámbito académico y ojalá más allá. Ahora bien, no estamos hablando de una sobrevida material del archivo tal como lo defiende el mismo autor a la hora de hablar de los archivos presenciales y de su lectura desde y con el cuerpo (11) del lector o archivista, sino una que existe solo en el papel de una revista académica que aspira a no volverse en una mirada institucional. Entonces, no presentamos aquí un archivo o repositorio de arte o de memoria sobre Colonia Dignidad que exige un soporte ya sea físico o digital del cual carece hoy (Tello 2018), sin embargo, sí proponemos un orden (sin duda, arbitrario y que se resiste) de este material inconcluso y dinámico, y de algunas interpretaciones teóricas y estéticas posibles, con el fin de hacer hablar también a los archivos presentes en las mismas obras.

En línea con el giro archivístico –*archival turn*– (Tello 2018) que ha caracterizado cierta crítica cultural de las últimas décadas y años sobre todo, nos proponemos en las próximas líneas leer algunas de las obras del corpus expuesto desde este lente que problematiza también nuestros ejercicios de memoria. Tal como afirma Wolfgang Bongers, "los archivos son complejos sistemas culturales y epistemológicos que dependen de las técnicas de archivación, mientras que las memorias son elaboraciones de segundo grado, un trabajo específico (social, personal) con los materiales disponibles desde el archivo" (87). Es decir, las obras que analizaremos buscan aportar a la memoria reciente del país justamente desde el trabajo con y desde el archivo. No se trata de un archivamiento de la memoria o una memoria del archivo (Murguía 2011), sino de obras artísticas que problematizan el acceso a la memoria y la representación del pasado reciente desde el archivo y las nuevas posibilidades afectivas de lectura que éste ofrece. La pregunta clave que subyace a la gran mayoría de las obras, ya sea

implícita o explícitamente, es qué rol cumple el archivo para leer las catástrofes de nuestra historia reciente (Calveiro 2019).

Para este análisis, la memoria se entiende de modo procesual y activa (Saban 386). Siguiendo a Aleide Asmann, la memoria cultural de un país necesita tanto de una memoria de almacenamiento –donde cabría el lugar de los archivos– como de la memoria funcional que permite que estos archivos del pasado sean reactualizados, releídos y resignificados en el presente (386). En este punto cabe destacar que un porcentaje importante de los autores de las obras artísticas en el corpus anteriormente propuesto fueron niños o adolescentes durante el tiempo de la existencia de Colonia Dignidad y la dictadura militar. Resulta forzoso incluirlos en el concepto de posmemoria de Marianne Hirsch (2012) puesto que estos autores no son portadores de un trauma heredado o intergeneracional de las víctimas directas de Colonia Dignidad, sino más bien, se apropian de una memoria que no tiene que ver con una experiencia vivida propiamente tal y relativa sólo a un grupo reducido, sino a una recibida a través de la reproducción de imágenes y relatos gracias a los medios de masas (Landsberg 150). En este sentido, estos artistas construyen su mirada sobre lo que sucedió en Colonia Dignidad a partir de sus investigaciones, de los imaginarios de su infancia y de una disposición tal vez ética de suplir los silencios de un pasado colectivo reciente, de “hacer memoria”. Estas nuevas generaciones escriben los eslabones perdidos de la historia y se valen del archivo para ello. Siguiendo a Landsberg, introducirse en los archivos implica un acto de empatía y de solidaridad con quienes sí vivieron estos horrores, y asumir estas memorias como una “prótesis” (150).

Cabe agregar que, en la actualidad, existen archivos institucionales sobre Colonia Dignidad que han sido claves para la construcción de la memoria nacional: entre ellos, principalmente el Fondo Colonia Dignidad en el Archivo Nacional de Chile y el Archivo oral sobre Colonia Dignidad en la Corporación Parque por la Paz Villa Grimaldi. A su vez, destacamos la creación reciente del CDOH, Colonia Dignidad: un archivo de historia oral chileno-alemán, que aúna la colaboración internacional entre ambos países (Universidad Libre de Berlín, Universidad Católica del Maule y Universidad Alberto Hurtado) creando un espacio polifónico de memoria. El año 2013, el cineasta chileno Cristián Leighton recibió de manos del camarógrafo de Colonia Dignidad, Wolfgang Müller, más de 400 horas de material audiovisual y 9.000 imágenes para su restauración (Meding 2023). Este fue usado para la serie documental del servicio de streaming Netflix, y parte de este archivo restaurado es desde hace poco de acceso público a través de la gestión de la agencia PROGRESS.

Por lo anterior, proponemos tres categorías o modos de leer algunas obras del corpus en relación a los usos y abusos que hacen de los archivos institucionales recién mencionados o de otros desconocidos públicamente sobre Colonia Dignidad. Nos interesa ahondar de qué modo hacen hablar los archivos en sus obras, cómo son modificados dentro de ellas y qué importancia tienen dentro de las mismas ficciones.

Esta estructuración no es estática, y varias obras cabrían en más de una de las propuestas. Sin embargo, destacamos ciertos principios distintivos en su apropiación estética y narrativa del archivo.

a) **El archivo intervenido:** en este eje, quisiéramos destacar el trabajo *Colonia I-IV* (2015) de la artista visual Mariana Najmanovich (1983) y el documental experimental de Wolfgang Bongers (1964) e Inti Gallardo (1985) titulado *Kaffee Morgentau, ¿quieres bajar al sótano?* (2016). Najmanovich trabaja con la intervención de fotografías o recortes de diarios relativos al enclave con el fin de crear el archivo perdido o silenciado por décadas. Tal como ella misma afirma, busca hacer un archivo paralelo al recolectado que transita entre lo documental y lo ficcional (Najmanovich²). Algunas fotografías intervenidas pertenecen efectivamente a la Colonia y otras no, pero el soporte inicial siempre es documental. La técnica utilizada implica retocar, borrar o matizar los colores originales creando finalmente otra imagen que materializa un cambio a nivel de forma y contenido.



Figura 1. “Mestizos”. Créditos M. Najmanovich

² Conversación con Mariana Najmanovich, 25. 09.2023



Figura 2. “Coro”. Créditos M. Najmanovich

En la pintura “Mestizos” (fig. 1), el énfasis en el color de la piel de los bailarines refuerza la idea de una diferencia racial y simbólica entre los niños colonos alemanes y los chilenos. Los niños alemanes bailaban de parejas solo entre ellos y así también los niños chilenos adoptados. De hecho, no había mestizaje, sino justamente lo contrario: segregación. El trabajo estético de reafirmar la diferencia en el color de la piel así como titular “Mestizos” a su obra, propone un mensaje e interpretación diferente de la fotografía original reforzando el discurso racista que caracterizaba a Schäfer y los miembros de la Colonia, y su afán de mantenerse como un grupo cerrado y no híbrido (Franken 2022). Esto a pesar de que se aparentara, en esos años, lo contrario para la comunidad externa (parralinos y otros chilenos) que solía visitar la Colonia y ser agasajada con cantos, bailes y acrobacias.

En el caso de la pintura “El coro” (fig. 2), la difuminación de los colores, la posición erguida –uniformidad militar– de los niños, el contraste entre sus camisas blancas y la oscuridad en el lado del director –que sabemos solía ser Schäfer–, la presencia solo de niños varones. Todas estas opciones estéticas refuerzan la dimensión inquietante y siniestra que adquiere una actividad aparentemente tan pueril o positiva como es la práctica coral e instrumental (Franken 2022), que efectivamente fue un método de control de Schäfer sobre los niños que debían tocar separados de las mujeres el instrumento asignado y ejercitar de modo extenuante (Bauer 2009). En

ambos casos, la intervención de la artista sobre una imagen inicial termina contando una historia socio-afectiva muy diferente, un archivo intervenido y más apegado a la verdad histórica que conocemos actualmente. Es decir, una imagen que busca mostrar los hechos ocurridos dentro de la Colonia respecto a las separaciones raciales, de sexo y a las prácticas musicales, un eslabón de la historia ocultado y no la imagen propagandística de la que se valió el enclave para perpetuar su poder en el espacio y tiempo.

El documental de Bongers y Gallardo es un ejercicio experimental sobre la memoria. Su núcleo rizomático es la casa que tuvo durante décadas Colonia Dignidad en la comuna de Ñuñoa en las cercanías del Estadio Nacional, específicamente en la dirección Campo de Deportes 817. La casa perteneció hasta el año 1974 a la familia Grau, y luego fue comprada por el enclave y utilizada como centro de tortura durante la dictadura militar. En los 90 acogió el nombre de Kaffe Morgentau donde se vendían productos alimenticios de la Colonia y fue recientemente comprada por una empresa de limpieza que la estaba remodelando en el momento de la grabación del documental.



Figura 3. Archivos Familia Grau



Figura 4. Cable del sótano con marcador en alemán

Quisiéramos destacar la inserción que propone el documental de archivos caseros sobre esta casa, particularmente las películas familiares del clan Grau donde prima el encuadre de la infancia, la armonía familiar y un discurso de cotidianidad feliz ajeno a algún conflicto (fig. 3) (Lagos 2008). La introducción de estos archivos de los años 40 y 50 –la construcción de la casa data del año 1939– permite que la voz en off problematice, por un lado, el discurso de blanqueamiento que ha caracterizado a la sociedad chilena en contextos modernizadores así como el olvido de cierta memoria del país en relación a la práctica de violencia sistemática contra disidentes políticos. Las imágenes caseras se confrontan con los primerísimos planos de materiales residuales (cables, enchufes, parlantes, interruptores, entre otros) de la casa en su actualidad, especialmente de su sótano que sabemos por la voz en off también funcionó como lugar de tortura y espionaje décadas atrás.

En este sentido, la introducción del archivo familiar contrastado con las imágenes sobre las huellas materiales de un espacio donde se vivió violencia brutal permite poner en diálogo las dos memorias que alberga una misma vivienda: “casa para vivir, para celebrar, para esconder, para vigilar, casa para borrar huellas”, dice el narrador. En un primer nivel de lectura, la inserción de imágenes de archivos caseros en el documental permite confrontar las caras de una historia nacional materializadas en un espacio tangible y afectivo como una casa. En un segundo nivel, la casa se vuelve un “archivo” en sí misma, un espacio de memoria vivido e intervenido por muchos y por diferentes razones a lo largo del tiempo.

b) **El archivo visual y el relato-montaje:** aquí quisiéramos problematizar las dos series documentales estrenadas recientemente en plataformas reconocidas de streaming. Nos referimos a *Colonia Dignidad: una secta alemana en Chile* (2021) estrenada en una primera versión en Alemania con el título de *Aus dem Innern einer deutschen Sekte* (*Colonia Dignidad - Desde el interior de una secta alemana* (2020) y luego a nivel internacional por Netflix, y *Los sobrevivientes. Colonia Dignidad* (2022) estrenada en Amazon Prime.

La primera consta de seis capítulos (La misión, La tierra prometida, El fantasma del comunismo, Un pacto con el diablo, El intocable, La caída) y narra la historia del enclave, siguiendo un orden cronológico, desde sus inicios en la Alemania de posguerra hasta después de la detención de Paul Schäfer en Argentina. *Los sobrevivientes: Colonia Dignidad* (2022) tiene cinco capítulos (Una realidad pesadillesca, Todo redondo, Una fiesta de linternas, El far west, Los colonos y la Colonia) articulados más bien en torno a ciertos hitos o problemáticas del enclave sin seguir necesariamente una lógica temporal aunque también recorre la historia de la Colonia. Ambos documentales dan voz a diferentes víctimas y testigos claves de esos años; ahora bien, pareciera que el documental de Ciervo opta por dar una voz más preponderante a estos, dejar que ellos hablen por sí solos e incluir en la voz en off de Benjamín Vicuña –una figura mediática del mundo artístico chileno– que ofrece una reflexión sobre los hechos

ocurridos. Vicuña dará espacio ante todo a preguntas que interpelan a una afección por parte de los espectadores y a cómo sobrevivir a lo ocurrido: por ejemplo, afirma ¿qué queda de esta maraña de horrores?, ¿cómo suceden los días? En este sentido, el título de la serie documental no se refiere sólo a los que sobrevivieron los ultrajes de Paul Schäfer, sino a todos los que siguen sobreviviendo al día de hoy a las heridas padecidas por largo tiempo.

En el caso de la serie de los directores alemanes, el optar por Salo Luna como el narrador propone también una lectura de los hechos desde las víctimas chilenas, pero una más dirigida y apelando a una mayor conexión con una audiencia nacional e internacional que poco sabe sobre el enclave, pero seguramente recuerda la historia mediática que fue la fuga del joven colono alemán Tobías Müller y su compañero chileno Salo Luna en el año 1997. Ambos fueron niños abusados sexualmente por Paul Schäfer –lo que se aborda más abajo en el artículo– y su escape significó el declive final del enclave como Sociedad Benefactora.

En ambas docuseries, las imágenes de archivos pertenecientes a la Colonia –en el caso de la serie alemana, el material que Cristián Leighton recibió de parte de W. Müller– cumplen con ser un registro de verdad sobre las características materiales del enclave, la cotidianeidad de las vidas colonas, y las festividades y eventos especiales para el exterior. Gracias a estas, sabemos qué personeros del mundo militar fueron visitas asiduas a la Colonia como, por ejemplo, Manuel Contreras. Sin embargo, estas imágenes de archivo leídas sin un relato crítico –que no es el caso de ambos documentales– pueden dar cuenta de una realidad distorsionada. Muchas de estas pertenecen a las grabaciones realizadas por los mismos colonos como propaganda de limpieza frente a los constantes rumores que surgían cada cierto tiempo después de algunas fugas y sobre todo después de la acusación de Amnistía Internacional del año 1977. De hecho, en el material donado a Leighton priman imágenes de una colonialidad feliz y aceptada por los vecinos y amigos chilenos, de una naturaleza paradisíaca, de una vida en comunidad idílica, de la exitosa educación y formación de niños chilenos y alemanes, de un servicio ejemplar a la comunidad de Parral a través del hospital. En otras palabras, las imágenes por sí solas cuentan una historia muy diferente de lo que sabemos fue la vida real de los colonos y el líder, es decir, mienten o tal vez no dicen toda la verdad.

Por ello, el registro de estas imágenes tenía que necesariamente ser confrontado y expuesto en ambos documentales por los testimonios de las víctimas que atestiguan en sus relatos una historia totalmente distinta a la que las imágenes cuentan. Las imágenes pueden hablar por sí mismas, sin embargo, en el montaje –relato de las fotografías del presente, de las imágenes de archivo del pasado y de los testimonios de las víctimas y victimarios– se construye el relato del horror y un atisbo –siempre borroso– de lo que verdaderamente sucedió allí. A su vez, la superposición de imágenes del pasado con las del presente, ya sea del paisaje o de los mismos colonos en la actualidad de Villa

Baviera, permite graficar una continuidad del pasado en el presente, y lo inconcluso y abierto de la problemática que es la tesis que subyace a ambas docuseries.

c) **el archivo y los roces con la ficción**: en esta categoría quisiéramos exponer la propuesta de Lola Larra (Claudia Larraguibel) en su novela *Sprinters. Los niños de Colonia Dignidad* (2016). La novela se estructura en una trama que conecta el pasado y el presente a través del personaje de Lutgarda, colona que ha vivido toda su infancia en el enclave con quien la narradora –una periodista hija de exiliados que regresa a Chile y que tiene la intención de escribir un guión cinematográfico sobre la Colonia– establece una relación³. El hito del pasado que las vincula es la muerte accidental de un niño, Harmut Münch, en una cacería liderada, en la ficción, por Schäfer y un amigo de la Colonia, hecho real que ocurre en el año 1987 y cuyo autor material fue Manuel Contreras (Salinas y Stange 90), jefe de la DINA.

Junto con la trama ficcional de la historia de Lutgarda, Larra introduce en el libro testimonios de otros colonos víctimas y de habitantes de la zona de Parral, algunos artículos de los estatutos fundacionales de la Sociedad Benefactora y Educacional Colonia Dignidad, entre otros, así como el storyboard de una película nunca filmada que muestra la fuga del joven colono Tobías y su amigo el Chico, quien parece aludir referencialmente a Salo Luna. En este storyboard también aparecen personajes claves de la historia del enclave como el abogado Hernán Fernández que ha defendido a las víctimas por décadas.

La novela entra parcialmente en lo que Macarena Areco define como “ficciones de archivo”⁴ y que presentan, al menos, cuatro rasgos: primero, la importancia de la familia y la fotografía; segundo, la presencia de una pesquisa que vincula la historia familiar con la del país; tercero, la yuxtaposición de la historia y la ficción; cuarto, viajes, migraciones y exilios como motivos recurrentes. La novela de Larra comparte los cuatro aspectos mencionados en la trama novelar, sin embargo, el archivo original –que puede ser una imagen, una fotografía, un expediente, entre otros– es, en este caso, ficcionalizado en el storyboard de Rodrigo Elgueta (fig. 5). Este funciona como otro relato en paralelo al de Lutgarda y la periodista, además de las transcripciones de testimonios cuyo momento de emisión y proveniencia son desconocidos para los lectores. Solo sabemos de una página web relativa a la novela, mencionada al final del libro, donde Larra da cuenta de una cronología del enclave, donde aparecen también

³ Más adelante en el dossier se encuentra el artículo de Mayne-Nicholls que profundiza en esta trama.

⁴ Esta definición sobre las características de las ficciones de archivo fue entregada por la académica Macarena Areco en el I Congreso GIMAL, Espacio Memoria y Derechos Humanos (ex ESMA), Buenos Aires, Argentina, septiembre 2022.

los mismos testimonios de víctimas, victimarios y conocidos; todo lo anterior para atestiguar la investigación previa a la escritura.

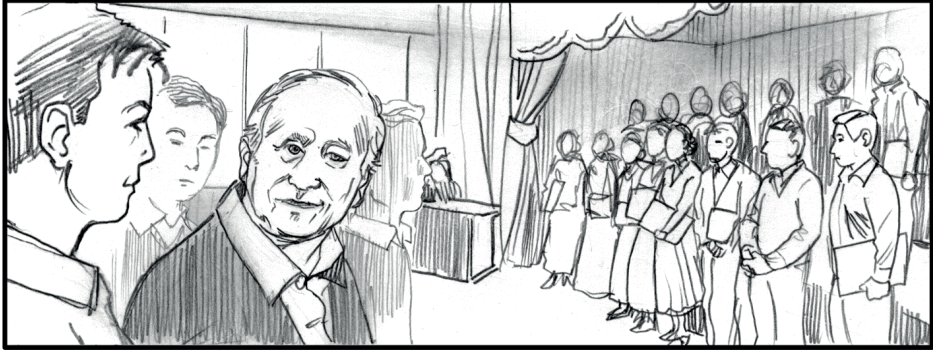


Figura 5. Storyboard. Créditos Rodrigo Elgueta

La simultaneidad de estos tres formatos narrativos –o cuatro si incluimos la web– plantean, en la obra de Larra, una reflexión justamente sobre los roces y derivas de la ficción y la historia, de cómo la literatura se hace cargo de hechos siniestros, de cómo crear otro archivo frente a la ausencia de uno y de cómo la ficcionalización del archivo permite acercarse tal vez mejor a los hechos del pasado.

Por último, está el caso del stop-motion *La casa lobo* (2018) de León y Cociña. En este se cuenta la historia de María, una niña alemana que huye de la Colonia tras ser castigada y se interna en el bosque escapando del lobo. Allí encuentra refugio en una casa que se convierte en su hogar y el de dos cerditos, quienes más adelante devienen niños, Ana y Pedro. Más allá de la trama que toma ribetes siniestros, quisiera destacar la primera parte del film que corresponde a un fragmento documental donde se representan las características paradisíacas y las motivaciones benéficas del enclave alemán (no se dice que es Colonia Dignidad), justificando sus labores y señalando que mostrarán un filme hallado entre los anaqueles pertenecientes a la comunidad. Esta secuencia inicial (fig. 6 y 7) está construida a partir de una serie de imágenes de archivos de granjas amish, de los servicios de la comunidad, de paisajes naturales y fragmentos diversos que, en su conjunto, simulan los videos de propaganda que realizó la Colonia con mayor frecuencia en los años 90 para acallar los rumores negativos en su contra. En este sentido, a partir de imágenes de otras fuentes sin ninguna relación directa con el enclave, construyen un archivo imaginado –cabe destacar que los realizadores no habían tenido acceso al archivo donado a Leighton– por lo que el

espectador podría no necesariamente darse cuenta que no son propias de la Colonia⁵. El uso de las estrategias y juegos de la ficción para crear un archivo también ficcional –que, en este caso, vincula la historia del stop-motion con una existencia real– vuelve a problematizar los usos del archivo y su lógica representacional, y cómo se puede volver muy complejo el acceso referencial a los hechos del pasado, si es que esto es finalmente posible.



Figuras 6 y 7. Imágenes secuencia inicial de *La casa lobo*. Créditos Diluvio.

⁵ Más adelante en el dossier, Moscoso y Wiedemann profundizan en esta obra justamente desde una lógica no representativa.

COLONIA DIGNIDAD EN EL CONTEXTO DE LOS FASCISMOS GLOBALES

No solo es necesario contextualizar los hechos de Colonia Dignidad dentro de la historia latinoamericana y global del fascismo; es urgente. Se han hecho varias comparaciones de la Colonia con el Nacionalsocialismo alemán, pero eso se ha hecho a base de rumores, como ha demostrado Jan Stehle (2021: 43-44)⁶. Sin embargo, es posible afirmar que el enclave sí manifiesta varias de las características del fascismo, en términos más generales. En este sentido, es útil la definición provisoria del fascismo propuesta por el historiador Robert Paxton, quien afirma que este ofrece “a powerful amalgam of different but marriageable conservative, national-socialist and radical Right ingredients, bonded together by common enemies and common passions for a regenerated, energized, and purified nation at whatever cost to free institutions and the rule of law” (207)⁷. Si bien Paxton se rehúsa a definir una “esencia” fascista estática o limitante, en Colonia Dignidad sí se puede reconocer el fascismo al mirar la manera en que el enclave se pensaba geopolíticamente: dialogando con otros actores fascistas en Chile y en el extranjero, e imponiendo el orden y el control autoritarios sobre los cuerpos y las mentes de los colonos. En lo que sigue, se tratarán las formas en que Colonia Dignidad se ciñe a estos aspectos del fascismo, para ubicar su historia no solo en diálogo con el fascismo global, sino también con el fascismo chileno.

La naturaleza transnacional de Colonia Dignidad –situada política, geográfica, y culturalmente entre Chile y Alemania– es clave para pensar el fascismo. De hecho, Federico Finchelstein señala hasta qué punto el fascismo se tiene que pensar más allá del contexto europeo: es “a transnational theory and practice adapted to the spirituality of every country” (19)⁸, y por lo tanto, hay que examinar el fascismo más allá de las aproximaciones que estén “theoretically static and nationally limited” (17)⁹. Los vínculos de Colonia Dignidad con otros fascismos, tanto en Chile como en otras partes, eran justamente lo que le permitía sostener sus aspectos más autoritarios. Por ejemplo, las prácticas deportivas y las performances altamente coordinadas de los jóvenes de la Colonia –reminiscentes de las proezas de la época nazi en Alemania– se asemejan a lo que dice Susan Sontag en su análisis de la película *Olympia* (1938) de Leni Riefenstahl. La representación en la serie de Netflix *Colonia Dignidad: Una*

⁶ Véase también el análisis en este mismo dossier de Holle Meding, quien desmiente los vínculos entre la Colonia y el nazismo.

⁷ “[U]n amalgama poderoso de ingredientes distintos pero maridables de conservadurismo, nacional-socialismo y derechismo radical, moldeados juntos por enemigos comunes y una pasión colectiva por una nación regenerada, energizada, y purificada, sin perjuicio de las instituciones libres y el estado de derecho”.

⁸ “[U]na teoría y una práctica transnacional, adaptadas a la espiritualidad de cada país”.

⁹ “[T]eóricamente estáticas y nacionalmente limitadas”.

secta alemana en Chile (2021), de las rígidas actuaciones de los jóvenes de la Colonia, en las que hacían formaciones altamente coordinadas, todos con el mismo uniforme (fig. 8), evoca lo que Sontag escribe sobre los valores de control, esfuerzo, y sumisión entre los jóvenes alemanes:

The relations of domination and enslavement take the form of a characteristic pagentry: the massing of groups of people; the turning of people into things; the multiplication or replication of things; and the grouping of people/things around an all-powerful, hypnotic leader-figure or force. [...] Its choreography alternates between ceaseless motion and a congealed, static, “virile” posing (91)¹⁰.

La cosificación de la juventud que Sontag enfatiza, al servicio de una muestra de la pureza y limpieza de los colonos, es algo que corroboran no solo las imágenes de archivo de la docuserie sino también las descripciones novelísticas sobre el enclave. La protagonista de *Cuando mi cuerpo dejó de ser tu casa*, de Emma Sepúlveda (2022), describe la manera en que la doctora de la Colonia la obliga a presenciar el parto de su madre, el cual sigue un protocolo deshumanizante: “No tenía guantes ni alcohol. ‘Para qué tanta modernidad y limpieza si la Virgen María dio a luz en medio de un montón de paja, embarrada con la mierda de los animales. [...] Estás aquí para que aprendas cómo es el dolor de dar a luz y veas lo horrible... y repulsivo que es el parto’” (29). Los valores estéticos del fascismo que Sontag describe sobre los vínculos entre la pureza y el sacrificio (77) están presentes en la descripción brutal del parto que da la doctora.

¹⁰ “Las relaciones de dominio y esclavitud toman la forma de una fastuosidad característica: las aglomeraciones de gente; la cosificación de las personas; la multiplicación o réplica de las cosas; y el agrupamiento de las personas/cosas en torno a una fuerza o una figura-líder todopoderosa, hipnótica. [...] Su coreografía alterna entre el movimiento incesante y una pose congelada, estática, ‘viril’”.



Figura 8. *Colonia Dignidad: una secta alemana en Chile*. Créditos Baumeister y Huismann.

En efecto, la juventud es un aspecto clave de la estética transnacional del fascismo. Para Yanko González Cangas, “la juventud es una metáfora del cambio social” (41), por lo que las expresiones de juventud durante la dictadura chilena funcionaron para reprimir todo tipo de cambio social que pudiera haberse propuesto durante la época de Allende: “[e]l [...] accionar de las juventudes disciplinadas [...] leales a la dictadura militar, representa las formas en que por primera vez el Estado y un segmento de la sociedad civil asumen de manera estratégica [...] la construcción unívoca de las imágenes, prácticas y modelos del ‘ser joven’” (41). Esta “univocidad” del actuar y de la forma de ser juveniles es algo que tienen en común estas expresiones del fascismo en las películas de Riefenstahl, en la dictadura pinochetista¹¹, y en *Colonia Dignidad*.

El hecho de que desde sus comienzos el enclave haya sido llamado una colonia es acaso el aspecto más importante de su orientación fascista. El fascismo no se puede entender sin el colonialismo y la expansión territorial. Las redes de espionaje a las que *Colonia Dignidad* pertenecía –*Dignidad* (2018), uno de los trabajos artísticos

¹¹ González Cangas, en este sentido, habla del pelo corto (61), las prácticas ceremoniales (128), y las expresiones religiosas e incluso místicas relacionadas con la admiración del sacrificio mortal en la guerra (262) como expresiones juveniles del fascismo. Justifica su vínculo de Chile con el fascismo como tal: el “proceso de *fascistización* del Estado” (énfasis en original) implica que “paulatinamente y sostenidamente, la dictadura chilena no solo se apropia literalmente de las claves represivas del fascismo y se hace ‘compañera de cama’ con el capitalismo...sino que implementa herramientas comunicativas e instrumentos simbólicos y retóricos de raíz fascista para fortalecerse y, sobremanera, una política juvenil de encuadramiento, fidelización y movilización para perpetuarse generacional e ideológicamente” (125-126).

de María Verónica San Martín, ha incorporado grabaciones de llamados de Schäfer y sus secuaces con ex agentes nazis en otras partes de Latinoamérica, por ejemplo— demuestran que el enclave también tenía pretensiones no solo de colonizar el terreno en el sur chileno donde se asentaron, sino también de dominio político transnacional. Era justamente esto lo que quería enfatizar Horst E. Brandt, el director de la película *Die Kolonie (La Colonia)*, 1981), hecha por la empresa cinematográfica estatal DEFA de Alemania Oriental. Como demuestra Holle Meding en este dossier, Brandt decidió situar la película en un país sudamericano indefinido —en vez de en Chile específicamente— para enfatizar los vínculos entre el autoritarismo del enclave y el “fascismo imperialista” en toda la región.

La relación entre el fascismo y el imperialismo ha sido ampliamente documentada por Hannah Arendt y otros. Arendt, por ejemplo, escribe que en el marco del colonialismo la “expansión le dio al nacionalismo un nuevo respiro” (249), vinculando los sentimientos nacionalistas del “populacho” —según ella, un elemento clave del fascismo— con el dominio imperialista. Y el trabajo colonizador de Colonia Dignidad se puede conectar no solo con otras colonizaciones alemanas del sur de Chile que databan del siglo XIX (y los despojos de tierras indígenas que esas colonizaciones implicaban), sino también con el proyecto fascista de la dictadura chilena y el nazismo, como ha demostrado M. Angélica Franken¹². Franken identifica la manera en que Gloria Dünkler traza estas continuidades en sus poemarios *Füchse von Llafenko* (2009) y *Spandau* (2013) (344). Por otra parte, el novelista Galo Ghigliotto identifica continuidades similares en su novela *El museo de la Bruma* (2019), conectando el genocidio indígena en la Patagonia con el complejo legado del nazismo en Chile, donde el genocida Walther Rauff¹³ se asentó con impunidad en la misma Patagonia después de la Segunda Guerra Mundial. En el museo ficticio de Ghigliotto, hay una fotografía “tomada durante un entrenamiento de artes marciales en Villa Baviera” en 1974, en la que Rauff “es el hombre en kimono en posición *zenkutsu dachi*, con el brazo derecho extendido hacia el abdomen de un pupilo, Franz Bäär”¹⁴ (263, énfasis en original). De hecho, para entender los aspectos fascistas del siglo XX en Chile como el racismo (cuyas consecuencias se hacen ver hasta el presente, por cierto), hay que mirar los procesos expansionistas del estado chileno en el XIX. Como argumenta

¹² Franken muestra que “cierta literatura chilena y mapuche reciente... ha releído los discursos colonizadores decimonónicos que atravesaron este periodo y les otorga nuevas actualizaciones en contextos de violencia contra los pueblos originarios o en la violencia dictatorial presente durante el siglo XX en el cono sur de América Latina” (334).

¹³ A Rauff se le responsabiliza por la muerte de medio millón de personas en Auschwitz.

¹⁴ Bäär es uno de los protagonistas de la docuserie *Los sobrevivientes, Colonia Dignidad* (2022) de Amazon, dirigida por Rosario Cervio.

Ericka Beckman, el efecto más duradero de la colonización en el sur y la Guerra del Pacífico en el norte sobre la identidad chilena “was the claim to a ‘white’ identity, specifically in contradistinction with the ‘non-white’ subjects of Peru and Bolivia”¹⁵ (75). Desde su establecimiento en 1961 gracias a los buenos oficios de Arturo Maschke, embajador chileno en la República Federal Alemana entre 1959 y 1965 que invitó a Schäfer a asentarse en Chile, el enclave ha tenido una ideología *settler*¹⁶ que lo ha permitido expandirse en territorio indígena.

Además, como muestra Carlos Basso, Schäfer fue admirador de William Branham, un pastor evangélico estadounidense a quien escuchó cuando estaba de gira en Karlsruhe, Alemania, en 1955 (14-15). Branham fue muy influyente para varias sectas a lo largo del mundo, y más adelante fue parte del Ku Klux Klan, la organización más grande de supremacía blanca del siglo XX en Estados Unidos. Vaughn Raspberry ha demostrado los vínculos extensos entre los movimientos estadounidenses de supremacía blanca y el fascismo global (3) –de hecho, el segregacionismo del sur de EEUU fue una especie de hoja de ruta para el nacionalsocialismo (19)– y esta es una manera en que se puede ubicar a Colonia Dignidad en un mapa mundial del fascismo racista.

El gran soporte ideológico detrás del expansionismo colonial –y, más tarde, fascista– del estado chileno ha sido la geopolítica, que fue altamente influyente tanto para los nazis como para los dictadores del Cono Sur. Creada como campo disciplinario en la Europa del fin de siglo XIX para sistematizar el manejo del espacio territorial, sobre todo en las colonias, la geopolítica se originó en la pretensión de volver visible el globo, según Gerard Toal, desde la perspectiva cartesiana de una “neutral and disembodied gaze” (22), para justificar “the superiority of the white European races and the naturalness of imperialism”¹⁷ (23). Y a pesar de perder prestigio en Europa después de la Segunda Guerra Mundial (Child 42), la geopolítica siguió teniendo gran impacto en América Latina. Friedrich Ratzel, el fundador de la geopolítica en tanto disciplina, postuló que los países eran como organismos vivos que necesitaban “espacio vital”, *lebensraum*, al que expandirse y así garantizar su sobrevivencia. En Latinoamérica, el concepto de *lebensraum* no solo servía para que las dictaduras justificaran fines bélicos para la expansión de sus territorios¹⁸, sino también para extender la metáfora

¹⁵ “[E]l reclamo de una identidad ‘blanca’, específicamente en contraste con los sujetos ‘no blancos’ de Perú y Bolivia”.

¹⁶ Sobre el vínculo teórico entre Colonia Dignidad y la ideología de *settler colonialism*, véase el trabajo de Tomás Villarroel en este mismo dossier (2023).

¹⁷ “[U]na mirada neutral e impersonal” para justificar “la superioridad de las razas blancas y europeas y de la naturalidad del imperialismo”.

¹⁸ Pinochet fue el autor del libro *Geopolítica de Chile*, cuyo prólogo profesa la pretensión del texto de “justificar ‘científicamente’ el expansionismo territorial chileno” (1). La disputa

del “organismo nacional” a los cuerpos de sus ciudadanos. Según Mary Louise Pratt, Pinochet y otros dictadores de la región “usualmente describían su deber [político] en términos de la curación de un cuerpo nacional”, enfermo por el comunismo (162). En varias representaciones de Colonia Dignidad, Schäfer hacía lo mismo, intentando “purgar” los supuestos males morales de los colonos a través de castigos corporales y tratamientos médicos cuestionables. Por ejemplo, en *Cuando mi cuerpo dejó de ser tu casa* (2022), Schäfer castiga así a una mujer que había intentado visitar a su hijo, el cual ya no le pertenecía por estar bajo el cuidado del “tío permanente”: “Esa noche, el tío Paul bramó como enloquecido y describió el espanto de lo ocurrido. [...] Al dar el nombre de la tía María, ella tuvo que ir al frente de la asamblea y arrepentirse. [...] Aceptar que fue tentada por el diablo y que no tuvo la fuerza necesaria para vencer el poder satánico” (Sepúlveda 51-52). Por otra parte, el mismo Franz Bäär que sale mencionado en la novela de Ghigliotto aparece como sujeto en la docuserie *Los sobrevivientes, Colonia Dignidad de Amazon* (2022): en el primer capítulo, muestra marcas en el brazo de las drogas que le daban en el hospital del enclave. Es decir, la geopolítica tenía implicaciones no solo para la soberanía fronteriza, sino también para biopolítica.

El aspecto cartesiano de la geopolítica –aquella mirada abarcadora, incluso cartográfica de un territorio que funciona como una vigilancia constante– es clave para pensar en los aspectos paranoicos inherentes a la Colonia y a todo fascismo. A medida que la Colonia iba desarrollándose, Schäfer hacía cada vez más uso de técnicas sofisticadas de vigilancia, como rejas con alarmas, cámaras, y perros, para controlar el movimiento dentro y fuera del recinto y para estar al tanto de los movimientos de los colonos. Pinochet, por su parte, famosamente insistió en octubre de 1981 en que “no se mueve una hoja en este país si yo no la estoy moviendo”. En ese sentido, muchas representaciones de Colonia Dignidad incluyen el motivo de mapas aéreos del enclave, para demostrar sus pretensiones paranoicas al dominio territorial. Fredric Jameson llama esto una “estética geopolítica”: “un intento de [...] pensar un sistema tan vasto que no se puede abarcar con las categorías naturales e históricas de percepción que los seres humanos normalmente usan para orientarse” (1-2). Para Jameson, distintos objetos, en el contexto de una narrativa, se pueden leer como alegorías de dinámicas interconectadas de poder que suelen ser más bien invisibles; a partir de ellos se puede tramar “un mapa cognitivo” (15) en el que dichos objetos, ya conectados entre sí, revelan una verdad conspirativa que de otra forma estaría invisible. Varias representaciones del

entre Chile y Argentina por dos islas en el Canal del Beagle en 1978 -en la que tuvo que mediar el Papa Juan Pablo II para evitar una guerra entre los dos países- no se puede entender sin la doctrina de la geopolítica, pues ambos países, en esa época bajo el control de militares muy influenciados por la geopolítica, veían las islas como espacios soberanos para sus respectivas expansiones. Lo mismo se puede decir sobre la Guerra de las Malvinas en 1982.

fascismo en Colonia Dignidad se sirven de este motivo cartográfico para escenificar la mirada paranoica inherente a la orientación fascista del enclave.

Una de las primeras representaciones literarias de la Colonia Dignidad apareció en *La literatura nazi en América* (1996), la novela de Roberto Bolaño en la que el autor construye un canon apócrifo de escritores y artistas fascistas. Uno de esos, Willy Schürholz, nació en lo que Bolaño llama la Colonia Renacer, y luego publicó una serie de libros que combinaban poesía y planos arquitectónicos: “insiste [Schürholz] en el mismo tema: planos de campos de concentración sobreimpuestos al plano de la Colonia Renacer o al plano de una ciudad específica [...] o instalados en un espacio bucólico y vacío” (Bolaño 103-4). Luego, en el Desierto de Atacama, Schürholz usa una retroexcavadora para “el plano del campo de concentración ideal: una imbricada red que seguida a ras de desierto semeja una ominosa sucesión de líneas rectas y que observada a vuelo de helicóptero o aeroplano se convierte en un juego grácil de líneas curvas” (104). Los dibujos siniestros de Schürholz evocan campamentos de concentración de Pisagua a Bergen-Belsen; generan una distancia de los objetos, o estos solo son legibles desde lejos. Con esto, Bolaño posiciona la creación y el consumo del arte fascista en el contexto de configuraciones firmemente jerárquicas del espacio, para enfatizar la mirada distante, vigilante, y paranoica del Chile dictatorial. Como demuestra James C. Scott, los proyectos coloniales y gubernamentales usan mapas y otras operaciones geopolíticas para alcanzar una perspectiva que cataloga a las personas y los lugares desde arriba, por más que quede excluido el “papel de conocimientos y saberes locales” (6) que solo se verían desde más cerca. De hecho, el autoritarismo –y su producción cultural– privilegia lo que Laura Marks llama el “ocularcentrismo” (133) por encima de métodos más bien feministas de “acercar la imagen al cuerpo y a los otros sentidos” (152).

El trabajo *Dignidad* de San Martín, en este sentido, marca un contraste importante con la supuesta aproximación de Schürholz: en vez de tomar una perspectiva distanciada de los mapas de la Colonia, privilegia los cuerpos, los saberes y los matices de una perspectiva más cercana y háptica. Rompe, por tanto, con las formas distanciadas y jerárquicas del arte fascista que Bolaño denunció, para revelar los horrores que tomaron lugar ahí, siguiendo los valores feministas de la cercanía, la diferencia, y el respeto para el prójimo. San Martín hace una performance con esculturas de metal que ella reconfigura continuamente para ilustrar y revelar lo que los planos de la Colonia pueden ocultar. Esas esculturas, desplegadas de un modo, se revelan como esvásticas; desplegadas de otro modo, representan los túneles de la Colonia, por los que San Martín se adentra en sus performances. Tocando e interviniendo los planos del enclave, aproximándose a ellos en vez de mirarlos desde arriba, San Martín cuestiona la mirada autoritaria inherente a la geopolítica (fig. 9 y 10).



Figuras 9 y 10. Imágenes de la performance *Dignidad*, de María Verónica San Martín.
Créditos Catalina Riutort.

Al mirar Colonia Dignidad dentro de este contexto transnacional en el que circulan múltiples fascismos, es posible distinguir y criticar su autoritarismo con mayor detalle y más propiedad. Las exaltaciones a la juventud y las denuncias de la mirada geopolítica del fascismo-jerarquizada, distanciada, y construida al servicio del expansionismo colonial- son solo algunas de las maneras en las que la Colonia dialoga con el fascismo transnacional. Al examinar lo que las pretensiones paranoicas al poder de Schäfer, Pinochet, y Hitler tenían en común, es posible distinguir lo que tenía Colonia Dignidad de seductora para los colonos, que es “una de las dimensiones más poderosas e interpelantes del fascismo como religión política: el éxtasis psicológico y emocional” (González 270).

EL ABUSO SEXUAL INFANTIL COMO UNA CLAVE PARA ENTENDER LA COLONIA

De todos los aspectos reprobables de Colonia Dignidad, el único que nadie ha podido justificar, ni al invocar el anticomunismo más férreo de la época ni al contextualizarlo en la religiosidad de Schäfer y los colonos, es el abuso sexual infantil. Las torturas, el asentamiento colonial en tierras indígenas, el espionaje, los asesinatos, la explotación laboral, y la negación sistemática de los derechos de los colonos a la educación sí han sido justificados o matizados, por algunos al menos¹⁹, pero el abuso sexual infantil jamás. La larga historia de la pedofilia de Schäfer –posibilitada, hay que decirlo, por la complicidad de muchos otros, como los jefes de la Colonia, otros colonos que tienen que haber observado abusos, y las autoridades gubernamentales de Chile– es el aspecto más deleznable de la historia del enclave.

A pesar de que el tema del abuso sexual infantil ha aparecido en múltiples obras de representación cultural en Chile²⁰, sigue siendo un tabú. Sin embargo, urge

¹⁹ Un ejemplo de esto es la manera en que el político de derecha Hernán Larraín adjudicó las acusaciones en contra de la Colonia a “la infiltración marxista en los medios de comunicación de las democracias occidentales” en 1982 (Saleh). Otro es el hecho de que “Pinochet [...] aprovechó los conocimientos del enclave alemán en materia de búnkeres y túneles” para la construcción de su propia residencia privada; es decir, los conocimientos de los colonos en materias de represión y secretismo fueron evaluados por la dictadura como útiles (Seitz). Eduardo Salvo, víctima de abusos de Schäfer, tuvo que irse de Parral a los 21 años debido a los insultos que recibía de los aldeaños por haber hecho una denuncia; muchos en ese entonces parecían capaces de bajarle de perfil incluso al abuso sexual (Arellano). Para más información, véase Salinas y Stange (2006).

²⁰ Véanse, por ejemplo, las películas *El club* (2015), de Pablo Larraín, y *El Bosque de Karadima* (2015), de Matías Lira, las cuales tratan el abuso sexual de parte de sacerdotes católicos. Mientras tanto, las películas *Volantín cortao* (2013) de Diego Ayala Riquelme y Aníbal

abordar el tema, ya que no se pueden entender a manera cabal los horrores de la Colonia Dignidad sin tomarlo en cuenta. Explorar la representación cultural del abuso sexual infantil implica comprender su envergadura y sus implicaciones, y posibilita el fortalecimiento de nuestra denuncia y el robustecimiento de nuestro análisis. Aquí nos remitimos al trabajo de teóricos cuir como Heather Love (2007), Kadji Amin (2017), y Jack Halberstam²¹ (2011), quienes resaltan la importancia de desenterrar las historias incómodas sobre la sexualidad, sobre todo cuando están vinculadas con el fascismo, en tanto una forma de entender el escenario político contemporáneo y particularmente el Chile actual. En lo que sigue, ofreceremos algunos lineamientos teóricos –provisorios y tentativos– para futuras exploraciones del tema del abuso sexual infantil en aquel contexto.

Existen muchas contradicciones en torno al tema de la infancia en la literatura y la cultura, lo que dificulta aún más nuestra capacidad de acercarnos al tema del abuso. Antes que nada, hay que pensar en el gran cambio que sufrió el concepto de la infancia en la época moderna. Pareciera que los niños siempre han sido pensados como una fuente “sagrada” de amor y sonrisas, pero Kathryn Bond Stockton (2009) muestra que la infancia es una construcción sociocultural relativamente nueva. No había tanta distinción entre la adultez y la niñez hasta el siglo XIX, cuando “adulthood [was] seen as a wholly different state, as something the child initially does not possess and therefore must acquire in the place of innocence” (40).²² Los niños perdieron su valor económico a medida que el trabajo infantil iba quedando penado en los distintos países. Según Stockton, siguiendo el trabajo de Viviana Zelizer, la infancia se volvió un estado no comercial en un mundo comercializado: los niños eran “economically ‘worthless’ but emotionally ‘priceless’” (Stockton 46)²³. El hecho de que para Stockton el concepto de la niñez es inseparable del concepto del trabajo es particularmente rele-

Jofré, y *Mis hermanos sueñan despiertos* (2021), de Claudia Huaiquimilla, tratan el tema en el marco de los hogares infantiles del estado chileno.

²¹ Halberstam escribía en el contexto de la emergencia de políticos gay de derecha en Europa, como Pim Fortuyn y Jörg Haider (161); en el Chile de hoy, la desviación sexual es una denuncia esgrimida por la derecha hacia los políticos de izquierda, a quienes han acusado de “adoctrinar” a los niños con ideas progresistas promoviendo la educación sexual integral y cuestionando los binarios de géneros y las ideas homofóbicas y transfóbicas en general. Esas acusaciones de “adoctrinamiento” suelen, además, llevar tintes homofóbicos y transfóbicos, en tanto cuestionamientos de los motivos supuestamente pervertidos de quienes “adoctrinan”.

²² “[L]a adultez [tenía] que ser vista como un estado enteramente distinto, y como algo que el niño no posee, al menos inicialmente, teniendo que adquirirla desde un lugar de la inocencia”. Al mismo tiempo del desarrollo de la idea moderna de la infancia, evolucionó bastante el tema de la sexualidad también (Kincaid 14).

²³ “[S]in valor, económicamente hablando, pero sin precio a nivel emocional”.

vante para analizar la Colonia Dignidad, donde el trabajo sí fue un componente clave de la infancia y, por lo tanto, de los abusos del recinto. La novela *Cuando mi cuerpo dejó de ser tu casa* (2022) representa este abuso en la narración de la protagonista de la novela, Ilse, que tiene que trabajar en el campo bajo el sol abrasador. Tenía que tomar agua pero no la dejaban ir regularmente a orinar:

Las mujeres tenían autorización de hacer sus necesidades solo a determinadas horas y tras el permiso y la vigilancia de las *tías* [...] Vi a muchas jóvenes caer desmayadas en medio del campo y ser levantadas a azotes y patadas por la *tía* Hilde y por eso llegué a creer que tener sed era peor que aguantar las ganas de orinar (Sepúlveda 47, énfasis en original).

La infancia en Colonia Dignidad, por lo tanto, no seguía el transcurso de la infancia moderna: giraba en torno al trabajo, no a la inocencia. Mientras en Chile la tasa de trabajo infantil iba bajando, en Colonia Dignidad seguía sin tregua²⁴. Eso sentaba las bases para que los jóvenes de la Colonia no fueran vistos ni tratados como “inocentes,” y acaso iba de mano con la permisibilidad de otros abusos de corte sexual.

Hay muchos tabúes en torno a la sexualidad infantil, y sin embargo hay un discurso incesante sobre la protección a los niños del peligro y un sensacionalismo mediático persistente cuando los niños sí son abusados. La producción incesante de discurso en torno a la sexualidad infantil parece confirmar la crítica de la hipótesis de la represión de Michel Foucault, en su *Historia de la sexualidad* (1977): la estigmatización de ciertas expresiones de la sexualidad no se ha llevado al silenciamiento de estas, sino a la “diseminación e implantación de sexualidades polimorfos [...] la voluntad de saber no se ha detenido ante un tabú intocable sino que se ha encarnizado [...] en constituir una ciencia de la sexualidad” (20). Es decir, la pedofilia ha sido clasificada legal y científicamente como un delito, y el discurso en torno a él –en los medios de comunicación y otros foros– ha proliferado.

Es por eso que el sensacionalismo mediático en torno al abuso sexual infantil es la gran preocupación de James Kincaid (1998), para quien las narrativas existentes sobre el abuso sexual infantil se enfocan en la protección, por más que al mismo tiempo incitan al abuso. Por ejemplo, dice Kincaid: “these stories of protection are also stories

²⁴ Si bien no hay una ley explícitamente penando el trabajo infantil en Chile, “el desarrollo social, económico, sus efectos sobre la distribución del ingreso y el aumento en las expectativas sociales, así como las políticas educacionales... finalmente redujeron las tasas de participación laboral infantil, a partir de los años sesenta y setenta” (<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-95306.html>). Actualmente, se estima que más de 200.000 niños trabajan en Chile (González): otro aspecto incómodo de la Colonia Dignidad que refleja la sociedad chilena más de lo que quisiera.

of incitement; the denials are always affirmations. The stories we tell of the monsters are also stories of home and family (our home and our family), and when we speak of the unspeakable, we keep the speaking going” (21)²⁵. Esta oscilación entre el abuso y la protección se representa en la película *La casa lobo* (2018), de Joaquín Cociña y Cristóbal León. Ahí, nunca queda claro si la monstruosidad del abuso queda fuera de la casa, que al principio parece un refugio para María, una chica que se ha escapado de la Colonia, o si ha estado girando en torno a ella todo el tiempo. María está sujeta en todo momento a la vigilancia del “lobo” (Paul Schäfer, por supuesto), y los cerdos que la acompañan terminan abusando de ella a pesar de toda la protección que ella les brindó; ella incluso tiene que apelar al lobo para salvarla al final. De hecho, León y Cociña han dicho que la película está estructurada como si fuera un video instruccional para convencer a los colonos, siempre en clave infantil, de que no se escaparan. Finge ser un objeto mediático cuyo mensaje es que a los niños de la Colonia Dignidad les conviene la protección del lobo, por más que esa protección sea abusiva. Para Kincaid, el sensacionalismo mediático en torno al abuso sexual infantil funciona más bien para que quienes se sientan atraídos por ese sensacionalismo puedan decirse que están actuando en contra del abuso (6) sin efectuar cambios estructurales reales que remedien el problema (7, 9). Ese sensacionalismo despolitiza el discurso público sobre el abuso al desplazar las discusiones de sus causas estructurales (en el caso de Colonia Dignidad, la no intervención del gobierno chileno a causa de su complicidad criminal con los jefes, entre otras razones²⁶), a favor de clichés falsos, por ejemplo, la idea de que el abuso sexual infantil es peor que el asesinato (es decir, más vale un niño muerto que un niño violado) (Kincaid 16-17).

Si bien la pedofilia ha sido vista como una amenaza directa a las estructuras de la familia tradicional, es menester reconocer que hay vínculos cercanos –y altamente incómodos– entre la pedofilia y las estructuras heterosexuales convencionales. Amin, por ejemplo, habla del vínculo semántico entre la pederastia y la paternidad, pues el pederasta muchas veces toma el rol de padre benefactor. El “pederastic kinship” (parentesco pederasta) es una manera del pederasta de justificar su abuso: al colocar

²⁵ “[E]stas historias de protección también lo son de la incitación; las negaciones siempre son afirmaciones. Las historias que contamos de los monstruos también son historias del hogar y de la familia (de nuestro hogar y de nuestra familia), y cuando hablamos de lo indecible, mantenemos el discurso.”

²⁶ La disposición de la derecha política a hacerle caso omiso a los abusos de Schäfer es parte de un esfuerzo de larga data en su sector de negarse a enfrentarse con los problemas estructurales de la pobreza y la injusticia social en Chile: el establecimiento de Colonia Dignidad era una forma de des-estatizar la reconstrucción del país tras el terremoto de 1960 (Kressel y Kandler), y H. Larraín defiende el labor benéfico de la CD durante la dictadura que también intentaba reducir/privatizar el estado, para dar algunos ejemplos.

el abuso en el marco de los vínculos familiares, el pedófilo “implicitly dignifies it, redeems it, and invests it with pathos” (111)²⁷. Esto es acaso del mismo modo en que Schäfer pedía que los niños de la Colonia le dijeran “tío permanente”. Y efectivamente, hay una larga tradición, en la literatura occidental, de relaciones eróticas entre tíos y sobrinos (Amin 114)²⁸, y también era común, bajo el régimen del colonialismo inglés, que un colono adoptara a un “hijo” con quien tenía sexo (Amin 115)²⁹. El hecho de que los niños de la Colonia eran separados de sus padres para que así se construyeran formas alternativas de parentesco –tíos y tías que cuidaban a los jóvenes en común– dejaba más vulnerables a los jóvenes, seguramente propiciando el abuso. Aquello queda demostrado en una escena de la novela de Sepúlveda en la que Schäfer golpea a la joven protagonista por tener una máquina de fotos. En el acto, la protagonista mira a su madre, a la que ya se refiere como tía, pues ella ya ha renegado de su hija: “Tía Waltraud [estaba] mirando al cielo y aplaudiendo, como los demás” (36). Finalmente, Amin habla del concepto del “expósito” (*foundling*) en las representaciones culturales de la pedofilia (112): un niño exiliado de su familia que evoca piedad y vulnerabilidad (121) y quien a su vez queda recogido por un pedófilo, quien lo “apadrina”. Ya que los colonos tenían la práctica de apropiarse de niños chilenos vulnerables de la zona, alojándolos en el enclave y separándolos de sus familias, este término es relevante en el contexto chileno también.

Tal vez el más perturbador de los vínculos conceptuales entre la familia heterosexual y la pedofilia es el hecho de que, como señala Kincaid, “Our culture has enthusiastically sexualized the child while denying just as enthusiastically that it was doing any such thing” (13)³⁰. No es casual que “We see children as [...] sweet, innocent, vacant, smooth-skinned, spontaneous, and mischievous” mientras que “[w]e construct the desirable as [...] sweet, innocent, vacant, smooth-skinned, spontaneous, and mischievous” (Kincaid 14)³¹. El deseo sexual se articula en muchos de los mismos términos que la juventud. Por lo tanto, ese Niño sobre el que se basa no solo el “futurismo reproductivo” de la familia heterosexual sino también toda estructura

²⁷ “[I]mplicitamente lo dignifica, lo redime, le inyecta con *pathos*”.

²⁸ En este sentido, Amin cita el libro de Alan Sinfield, *On Sexuality and Power* (2004).

²⁹ Aquí, Amin cita dos libros: *The Homoerotics of Orientalism* (de Joseph Boone, 2014) y *Colonialism and Homosexuality* (de Robert Aldrich, 2002).

³⁰ “Nuestra cultura ha sexualizado al niño de manera entusiasta, mientras que deniega con la misma cantidad de entusiasmo que estuviera haciendo tal cosa.”

³¹ “Vemos a los niños como [...] dulces, inocentes, vacantes, lisos de piel, espontáneos, y traviosos. Construimos a lo deseable como [...] dulce, inocente, vacante, liso de piel, espontáneo, y travioso.”

política contemporánea, según Lee Edelman (18), no se puede pensar sin sus vínculos culturales con la sexualidad.

El término “expósito” que evoca las culpas colectivas de la sociedad chilena de una manera perturbadora, es particularmente relevante a propósito de Salo Luna Garrido, un joven homosexual chileno que creció viviendo en la Colonia. Luna ha sido acaso el representante de más alto perfil público entre los sobrevivientes del abuso sexual de Schäfer, y un enfoque en su historia es una manera apta de concluir esta discusión. La historia de Luna se hizo conocida tras su escape del enclave junto a Tobias Müller en 1997. Mientras tanto, Luna ha sido entrevistado múltiples veces en los medios chilenos, la docuserie de Netflix está estructurada en torno a su historia, y ha sido el protagonista de una denuncia legal del enclave por “daños morales”.

Rastreado múltiples entrevistas a Luna –particularmente una del programa televisivo *Mentiras Verdaderas* (en el canal La Red) en marzo del año 2013– es posible vislumbrar varias de las razones por las que el tema del abuso sexual infantil en Colonia Dignidad es tan importante de tratar. Primero, cuando Luna destaca las conexiones entre los abusos que ocurrieron en Colonia Dignidad y otros abusos pedófilos en Chile, como en la iglesia católica, es un recordatorio de la sistematicidad de esos abusos: “en todo ámbito donde hay abuso contra menores, lo encuentro detestable. Es un tema que se está tocando hoy en día [...] y lo mejor es [por eso] que hay gente que está denunciando, porque antiguamente les daba vergüenza, porque lamentablemente esta es una sociedad que no empatiza con las víctimas”³². Segundo, Luna señala que la inacción de las autoridades del gobierno relativo al abuso se debía en parte a la discriminación homofóbica, sobre todo cuando se hacían burlas de su posible relación sexual con Müller: “Fui víctima de muchas mofas en muchos programas de televisión”, recalca, y “nadie escuchaba”. Más adelante en la misma entrevista, invoca el caso de Daniel Zamudio, un joven que había sido asesinado el año anterior en un ataque homofóbico, para recalcar que la discriminación homofóbica sigue existiendo: “Chile es una sociedad extraña [...] predicamos mucho, pero a la hora de la práctica, nos cuesta [...] Dudo mucho, que a pesar de lo que pasó con Daniel Zamudio, haya familias [...] que impongan el tema de conversación...y que digan, ‘¿saben por qué murió Daniel Zamudio, o por qué lo mataron?’”³³ Sin decirlo explícitamente, Luna apunta a un problema muy común: los niños homosexuales son más propensos a ser abusados sexualmente³⁴, y la homofobia generalizada de la sociedad a veces significa que esos abusos no se denuncian.

³² <https://www.youtube.com/watch?v=-W6GW16w0HY> (4:30 aprox.).

³³ <https://www.youtube.com/watch?v=MNeVA9BVOCM> (3:20 aprox; 5:20 aprox)

³⁴ <https://news.vumc.org/2022/02/24/study-finds-lgbq-people-report-higher-rates-of-adverse-childhood-experiences-than-straight-people-worse-mental-health-as-adults/>

Luna demuestra las contradicciones en torno al abuso sexual infantil en Chile: si bien dice que hablar del abuso de Schäfer “es incómodo”, insiste en que tiene que entrar en detalles “para que la gente no olvide”. El entrevistador del programa, Jean-Philippe Cretton, también se contradice: aclara que no va a “entrar en el tema de las tocaciones, o del abuso sexual, que no me parece pertinente... porque me parece a estas alturas morboso”, pero sí se ve en la necesidad de preguntarle a Luna si acaso “¿nunca hubo una penetración, solo tocaciones?” No hay manera de evitar el sensacionalismo al hablar del abuso sexual infantil, lo que se enfatiza con la cuña que aparece por escrito en un *chyron* en la pantalla: “Paul Schäfer me forcejeó para que pasara a su cama”.³⁵

Estas referencias sensacionalistas ¿son formas de evitar el abordaje de los problemas estructurales que causan el abuso sexual infantil, tal y como hipotetiza Kincaid? Una posible respuesta está en algo que dice Luna en el último capítulo de la serie de Netflix –algo que repite, además, en varias otras entrevistas: después de los abusos que recibió de Schäfer, “juré vengarme” (*Colonia Dignidad*, cap. 1). La venganza de Luna es a la vez una acción estructural –un gesto de denuncia política del abuso, en foros abiertos– y un ajuste de cuentas altamente personal. De cualquier manera, es importante que las víctimas del abuso hablen por sí mismas; pero solo hay acceso amplio a eso, tal y como dijo Stockton, retrospectivamente, desde la adultez. Salo Luna queda como una especie de Casandra, un profeta de la fatalidad, y un recordatorio de hasta qué punto lo que ocurrió en la Colonia es un reflejo de la sociedad chilena en general, mucho más de lo que se quisiera admitir.

BIBLIOGRAFÍA

- Aldrich, Robert. *Colonialism and Homosexuality*. New York: Routledge, 2002.
- Amin, Kadji. *Disturbing Attachments: Genet, Modern Pederasty, and Queer History*. Durham: Duke University Press, 2017.
- Arendt, Hannah. *Los orígenes del totalitarismo*. 1973. Trad. Guillermo Solana. Madrid: Alianza Editorial, 2015.
- Arellano, Alberto. “Líderes de Villa Baviera niegan validez de acuerdo para indemnizar a víctimas de Schäfer”. *Ciper Chile*. 15 octubre 2015. <https://www.ciperchile.cl/2015/10/19/lideres-de-villa-baviera-niegan-validez-de-acuerdo-para-indemnizar-a-victimas-de-schafer/>
- Basso, Carlos. *La secta perfecta. Los secretos más oscuros de Colonia Dignidad*. Santiago: Aguilar, 2022.

³⁵

<https://www.youtube.com/watch?v=5dCNBc2H-qw>

- Bauer, Susanne. "The Meaning of Music in a German Sect in Chile: Colonia Dignidad". *ResearchGate*. 2009. https://www.researchgate.net/publication/237693805_The_Meaning_of_Music_in_a_German_Sect_in_Chile_Colonia_Dignidad.
- Beckman, Ericka. "The Creolization of Imperial Reason: Chilean State Racism in the War of the Pacific". *Journal of Latin American Cultural Studies* 18.1 (2009): 73–90.
- Bolaño, Roberto. *Literatura nazi en América*. Barcelona: Anagrama, 1996.
- Bongers, Wolfgang. *Interferencias del archivo: Cortes estéticos y políticos en cine y literatura*. Berlín: Peter Lang, 2016.
- Boone, Joseph. *The Homoerotics of Orientalism*. New York: Columbia University Press, 2014.
- Calveiro, Pilar. *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Colihue, 2019.
- Child, Jack. *Antarctica and South American Geopolitics: Frozen Lebensraum*. New York: Praeger, 1988.
- Edelman, Lee. *No al futuro: La teoría queer y la pulsión de muerte*. Trad. Javier Sáez y Adriana Baschuk. Madrid: Egales, 2014.
- Farge, Arlette. *La atracción del archivo*. Trad. Anna Montero. Valencia: Edicions Alfons El Magnànim, 1991.
- Finchelstein, Federico. *Transatlantic Fascism: Ideology, Violence, and the Sacred in Argentina and Italy, 1919-1945*. Durham: Duke University Press, 2010.
- Foucault, Michel. *La historia de la sexualidad, volumen I: La voluntad de saber*. 1977. México: Siglo XXI, 2007.
- Franken, M. Angélica. "Bosques afectivos y cuerpos migrantes: la colonización alemana del sur de Chile en literatura chilena y mapuche reciente". *Altre Modernità* 25.1 (2021): 332-347.
- Franken, M. Angélica. "Cuerpos juveniles y prácticas nacionalistas: cuatro aproximaciones artísticas al caso de Colonia Dignidad". *Catedral Tomada. Revista de Crítica Latinoamericana* 19.10 (2022): 171-199.
- González, Francisca. "Protección social universal para poner fin al trabajo infantil". *El Mostrador*. 12 junio 2022. <https://www.elmostrador.cl/noticias/opinion/2022/06/12/proteccion-social-universal-para-poner-fin-al-trabajo-infantil/>
- González Cangas, Yanko. *Los más ordenaditos: Fascismo y juventud en la dictadura de Pinochet*. Santiago: Hueders, 2020.
- Guerrero, Javier. *Escribir después de morir: El archivo y el más allá*. Santiago: Ediciones Metales Pesados, 2022.
- Halberstam, Jack. *The Queer Art of Failure*. Durham: Duke University Press, 2011.
- Hirsch, Marianne. *La generación de la posmemoria. Escritura y cultura visual después del Holocausto*. Madrid: Editorial Carpe Noctem, 2012.

- Jameson, Fredric. *La estética geopolítica: cine y espacio en el sistema mundial*. Barcelona: Paidós, 1995.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI, 2002.
- Kincaid, David. *Erotic Innocence: The Culture of Child Molesting*. Durham: Duke University Press, 1998.
- Kressel, Daniel, y Philipp Kandler. "The Chilean Right Made Colonia Dignidad Possible". *The Wire*. Sin fecha. <https://thewire.in/history/the-chilean-right-made-colonia-dignidad-possible>
- Lagos, Paola y Figueroa, Arturo. "Patrimonio Audiovisual y Memoria Regional. Una aproximación a Film de Familia". *Revista Austral de Ciencias Sociales* 15 (2008): 97-114.
- Landsberg, Alison. "Prosthetic memory: the etics and politics of memory in an age of mass culture". *Memory and popular film*. Ed. Paul Grainge. Manchester: Manchester University Press, 2003: 144-161.
- Love, Heather. *Feeling Backward: Loss and the Politics of Queer History*. Cambridge: Harvard University Press, 2007.
- Marks, Laura. 2000. *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham and London: Duke UP.
- Murguía, Eduardo Ismael. "Archivo, memoria e historia: cruzamientos y abordajes". *Íconos. Revista de Ciencias Sociales* 41 (2011): 17-37.
- Paxton, Robert. *The Anatomy of Fascism*. New York: Vintage, 2005.
- Pinochet, Augusto. *Geopolítica de Chile*. México: El Cid, 1978.
- Pratt, Mary Louise. "Des-escribir a Pinochet: Desbaratando la cultura del miedo en Chile". *Nomadías* 4 (octubre 2000): 17-32.
- Rasberry, Vaughn. *Race and the Totalitarian Century*. Cambridge: Harvard University Press, 2016.
- Saban, Karen. "De la memoria cultural a la transculturación de la memoria: un recorrido teórico". *Revista Chilena de Literatura* 101 (2020): 379-404
- Saleh, Felipe. "La ficha de Colonia Dignidad sobre Hernán Larraín que el ministro prefiere olvidar". *El Mostrador*. 18 abril 2018. <https://www.elmostrador.cl/noticias/pais/2018/04/18/la-ficha-de-colonia-dignidad-sobre-hernan-larrain-que-el-ministro-prefiere-olvidar/>
- Salinas, Claudio, y Hans Stange. *Los amigos del Dr. Schäfer. La complicidad entre el Estado chileno y Colonia Dignidad*. Santiago: Random House Mondadori, 2006.
- Scott, James C. 1998. *Seeing like a State: How Certain Schemes to Improve the Human Condition Have Failed*. New Haven and London: Yale UP.
- Seitz, Max. "Exclusivo de BBC Mundo: los macabros detalles de Colonia Dignidad que escondían los archivos desclasificados por Alemania". *BBC Mundo*. 22 julio 2016. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-36792543>

- Sepúlveda, Emma. *Cuando mi cuerpo dejó de ser tu casa. (Memorias de Ilse en Colonia Dignidad)*. Santiago: Catalonia, 2022.
- Sinfield, Alan. *On Sexuality and Power*. New York: Columbia University Press, 2004.
- Sontag, Susan. *Under the Sign of Saturn*. New York: Vintage, 1981.
- Stehle, Jan. *Der Fall Colonia Dignidad. Zum Umgang bundesdeutscher Außenpolitik und Justiz mit Menschenrechtsverletzungen 1961-2020*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2021.
- Stockton, Kathryn Bond. *The Queer Child: Or Growing Sideways in the Twentieth Century*. Durham: Duke University Press, 2009.
- Tello, Andrés Maximiliano. “Una archivología (im)posible. Sobre la noción de archivo en el pensamiento filosófico”. *Síntesis. Revista de Filosofía I.I* (2018): 43-65.
- Toal, Gerard. *Critical Geopolitics: The Politics of Writing Global Space*. Minneapolis: University Press of Minnesota, 1996.