

<https://doi.org/10.32735/S0718-2201201900049742>

57-75

MEMORIA, LITERATURA Y DERECHO: LA REPRESENTACIÓN DEL TESTIGO EN LA LITERATURA SOBRE VIOLACIONES DE DERECHOS HUMANOS EN CHILE

Memory, literature and law: the witness representation in literature about human rights violations in Chile

ANTONIA TORRES AGÜERO

Universidad Austral de Chile (Chile)

atorresaguero@gmail.com

Resumen

El presente artículo revisa los usos de la figura del testigo en dos novelas chilenas de reciente publicación: *La dimensión desconocida* de Nona Fernández y *Monte Maravilla* de Miguel Lafferte, ambos relatos cuyas tramas están basadas en casos, lugares y personajes históricos reales (aunque ficcionalizados) relacionados con violaciones a los derechos humanos en Chile durante la dictadura pinochetista. En ambos casos, la figura del testigo es compleja e intrincada, ya sea porque es un victimario arrepentido, una niña que se convertirá en la narradora del futuro o un fantasma que resulta ser real. De paso, y a la luz del testigo como figura articuladora común tanto para el derecho como para la literatura, el artículo quiere reflexionar acerca de las posibilidades de los procesos judiciales, en tanto narrativas, como fuentes de memoria colectiva para dar cuenta del horror. El rol del testigo resulta clave en ambos campos discursivos: mientras en los procesos judiciales el testigo es el sujeto de la enunciación del testimonio y, con ello, elemento de prueba en la determinación de responsabilidades, en la literatura el testigo tiene implicancias tanto narratológicas como éticas importantes, las que le proporcionan una riqueza al testimonio que lo vuelven una forma eficaz de memoria que más que *contar* lo sucedido, se acerca a *mostrarlo*.

Palabras clave: Memoria; derecho; novela posdictadura; testigo.

Abstract

This article reviews how the witness figure has been used in two Chilean novels that have been recently published: *La dimensión desconocida*, from Nona Fernández and *Monte Maravilla*, from Miguel Lafferte. Both script plots are based in real cases, places and historical characters (although treated as fiction), related to Pinochet's dictatorship. They present a complex and intricate witness figure, through the form a regretful torturer, a girl who will be the future's narrator or a ghost that happens to be real. Meanwhile, in light of the witness understood as an common articulating figure for the law, as well as for literature, the article wants to reflect on judicial processes possibilities, while narrative, as collective memory sources that can be held accountable for the horror. The witness role turns out to be essential in both discourse fields: meanwhile in judicial processes the witness is the subject of the testimony enunciation and, as such, an evidence element for criminal liabilities determination, in literature, the witness has important narrative as well as ethics implications, wich give such richness to the testimony, that it becomes an effective way of memory that not only narrates what happened, it closes to *show* it.

Key words: Memory; law; novel; post dictatorship novel; witness.

La memoria entendida como fenómeno cultural complejo y los procesos de crisis histórica con resultado de violencia estatal del siglo XX y parte del XXI en Occidente, han intensificado la necesidad de recurrir a todo tipo de fuentes documentales y de medios para relacionarse con el pasado (Erll, 2005, pp. 1-5)¹. Desde este punto de vista y debido no solo al carácter de archivo documental que posee el derecho en su dimensión judicial, sino que también al carácter retórico-verbal de sus representaciones jurídicas, se puede presumir que las ciencias de la cultura, sus métodos y sus prácticas interdisciplinarias se enfrentarán cada vez con mayor frecuencia a preguntas relativas a, por un lado, la legitimidad del derecho como forma de construcción de relatos de memoria y, por otro, a su recurrencia en tanto fuente de esa misma memoria colectiva². En ese contexto, resulta particularmente interesante observar el rol que han tenido las investigaciones y los procesos judiciales como fuente para la elaboración de versiones literarias que han permitido hacer públicas, de manera coherente y articulada, las circunstancias y los hechos “efectivamente ocurridos”. En dichas investigaciones y procesos, el testimonio tiene un lugar central en tanto prueba. Al mismo tiempo, dichas narraciones literarias del pasado autoritario ponen de relieve lo problemático del sujeto de enunciación de dicho testimonio: el testigo. La figura del testigo en la representación de la violencia dictatorial estaría cruzada entonces por dificultades éticas, particularmente cuando este constituye, en términos jurídicos, el encubridor, el victimario o, incluso, el desaparecido. Con el objetivo de revisar el papel del derecho imbricado en la literatura, se analizarán las estrategias de representación, con especial interés en la figura del testigo, de dos novelas chilenas de reciente publicación: *La dimensión desconocida* (2016) de Nona Fernández y *Monte Maravilla* (2017) de Miguel Lafferte, las que, desde perspectivas narrativas novedosas, elaboran relatos que hacen memoria de la represión a través de casos o actores emblemáticos, indagando para ello en la compleja figura de un testigo que parece

¹ La citada filóloga y experta en estudios de la memoria Astrid Erll plantea que las razones para la relevancia y la actualidad de la memoria serían, entre otras, la paulatina mengua de la generación de testigos de época (y, por tanto, de la transmisión de testimonios en virtud de la “memoria comunicativa”) de eventos o procesos históricos tan significativos como el fin de la URSS y las memorias de las exnaciones de su esfera, los movimientos migratorios producto de la decolonización y la historia de esas comunidades subalternas y, por cierto, el terrorismo de Estado durante las dictaduras del cono sur de americano (Erll, 2005, pp.1-6).

² Hemos optado aquí por el uso de la noción de “memoria colectiva” por sobre otros múltiples que dan cuenta de la heterogeneidad del término (memoria cultural, memoria histórica, memoria social, memoria comunicativa, etc.). La recién citada Astrid Erll ha sistematizado sus distintas expresiones y propone la de “memoria colectiva” (*kollektives Gedächtnis*) como aquella capacidad de memoria conjunta o colectiva de un grupo de personas que sirve además de marco de dicho grupo. Es decir, la “memoria colectiva” forma la base para un comportamiento de grupo específico entre sus miembros, ya que al individuo le es posible imaginar características comunes. Dicha memoria se remitiría a los comportamientos sociales y culturales contemporáneos, con vista al pasado y transmite un conocimiento compartido (2005).

imposible³; ya sea porque ya no está y hasta sus restos han desaparecido, o porque es un victimario con escasa autoridad moral para dar cuenta.

La dificultad por obtener el testimonio de lo que realmente sucedió dentro de los campos de exterminio, los cuarteles militares o las calles durante el toque de queda, se insinúa un misterio casi impenetrable y, por tanto, incomprensible. No obstante ese silencio y ese consecuente enigma, una literatura que pretenda abordar estos temas y que para ello se base en casos documentados de violaciones a los derechos humanos, debería necesariamente recurrir a fuentes racionales y sistematizadas de información. Vale decir, los archivos del terror en cualquiera de sus formas como, por ejemplo, la verdad jurídica obtenida por medio de los procesos judiciales. Desde este punto de vista, resulta razonable preguntarse si acaso el derecho puede constituir en su dimensión judicial —la que supone una investigación, un proceso en el que comparecen las partes y una sentencia basada en pruebas y argumentos— una forma de relato de la memoria que le otorgue un lugar de enunciación tanto a víctimas como a victimarios y con ello a la tan invocada “respuesta debida” a la comunidad. En su pretensión por alcanzar la verdad de lo sucedido, su apego a una supuesta imparcialidad y su imperativo de justicia resulta interesante preguntarse si acaso el derecho es capaz de contribuir a la elaboración de una memoria colectiva que muy frecuentemente requiere del empleo de estrategias más bien propias de la representación estética para su elaboración. Por otra parte, los problemas que conlleva la enunciación o, en términos puramente literarios, el acto de narrar y producir así un relato, tienen como eje aquí al testigo. ¿Qué diferencia existe, entonces, entre el testigo deponente de un proceso y el testigo que ha visto y oído pero que no quiere o no puede testificar? ¿Qué relación tienen todos ellos con el testigo que se convierte en la voz que enuncia en un texto literario? Todas estas preguntas pueden enmarcarse disciplinaria y metodológicamente en aquello que en el ámbito de la filosofía, los estudios literarios y las ciencias de la cultura en general suele identificarse con el problema de los “límites de la representación”. Un asunto que ha ocupado a filósofos e historiadores contemporáneos como Giorgio Agamben, Hayden White o Stuart Hall, particularmente en el plano de los alcances éticos y políticos de la representación de las circunstancias en que tuvo lugar el exterminio. Parte de dicha crisis se expresa en el surgimiento de la noción de memoria y su emergencia como método y “palabra de código cultural” (*cultural code word*), como la denomina uno de los autores citados en el presente texto (Stern, 2016). Un fenómeno considerado un *memory boom*, según uno de sus más destacados promotores, Andreas

³ Magda Sepúlveda emplea la noción de “testigo imposible” en su artículo “El territorio y el testigo en la poesía chilena de la transición” (Revista *Estudios Filológicos* N° 45, 2010, pp.79-92), inspirándose para ello en la tipología que propone Giorgio Agamben en *Lo que queda de Auschwitz* (2009). Sepúlveda señala allí que es la voz de este testigo la que intentan articular las poéticas de los noventa en el Chile de la Transición, con el fin de hablar de las omisiones de la historia reciente: los desaparecidos, la tortura, el aniquilamiento de una generación política y de una cierta idea de comunidad nacional; así como de su propia condición de “náufragos” o perdidos en una contemporaneidad en donde no hay más que vacíos, blancos y silencios.

Huyssen (1995) y que pese a su dispersión disciplinar se ordena bajo el rótulo más general de “estudios de la memoria”.

ENTRE LA MEMORIA Y LA HISTORIA: ¿CÓMO REPRESENTAR LA VIOLENCIA?

Los llamados “estudios de la memoria” son cada vez más frecuentes en las últimas décadas, particularmente en sociedades postdictatoriales o en aquellas que han experimentado eventos de violencia política bajo la forma de totalitarismos, guerras o guerrillas, genocidios, etc. En cualquier caso, como sugiere Marcela Valdata (2009), “hablar de memoria implica remitir a un pasado que en algún momento y por alguna situación determinada quedó en el olvido” (Valdata *en* Szurmuk y McKee, 2009, p.173). Tradicionalmente, la historia había sido la encargada de la re-construcción de la memoria por medio de distintas formas de representación. Su carácter de disciplina científica le otorgaba una cierta autoridad para ello. No obstante, las corrientes postmodernas de pensamiento en las ciencias humanas en general instalaron una dosis de escepticismo en la capacidad de las ciencias sociales para interpretar la historia y la sociedad, un fenómeno que se conoce como “crisis de las representaciones” o, desde una perspectiva filosófica, “caída de los grandes relatos”⁴. El nuevo paradigma habría asumido consciencia de que la reconstrucción de la memoria (mediante la historia o de cualquier otra disciplina) supone, en tanto representación, la concomitancia de uno o varios narradores que implican una subjetividad y una particular capacidad o hasta intención de interpretación. Además, en contraposición, la posmodernidad desconfía de los así denominados “grandes relatos” o “metarrelatos” (*grands récits*⁵) de la humanidad, aquellas grandes narraciones o discursos totalizantes propios de la modernidad que intentaron explicar la realidad a partir de la ciencia, la filosofía, la religión, el arte o la literatura. De este modo, historia y memoria se ven confrontadas problemáticamente a la idea de “verdad histórica”. Como advierten De Mussy y Valderrama (2010), el cuestionamiento bajo el que están hoy ciertas nociones claves de la modernidad para la representación de lo social, como son las de “saber”, “poder”, “apariencia”, “realidad”, etc, son expresión de esta puesta en cuestión epistemológica, así como una clara demostración de que es “en el ámbito de la historiografía en donde la crisis de las ciencias sociales se ha presentado con mayor radicalidad” (p.20). De este modo, nos parece aquí, la idea de memoria ha venido a parchar, de algún modo, los vacíos que dejó a su paso la crisis postmoderna de la ciencia histórica. En este nuevo marco cobrarán importancia las historias de vida individuales (versus la “gran” historia o historia general) y, por tanto, la diversidad con que se experimentan unos mismos hechos históricos. También lo harán los soportes no escriturales que registran memoria, por ejemplo, los lugares, monumentos, objetos artísticos, archivos, etc. Pero más allá de la diversidad de sus expresiones o medios, su

⁴ La expresión aparece por primera vez en *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*, de Jean-Francois Lyotard (Buenos Aires, 1991).

⁵ Lyotard, 1991.

recurrencia actual se puede explicar por medio de su relación con la cultura o, más precisamente, los “marcos sociales” que permiten su emergencia, como lo señaló tempranamente Maurice Halbwachs (2004). Cultura y memoria tendrían, desde este punto de vista, una relación de reciprocidad: el individuo es capaz de recordar en contextos socioculturales que facilitan el recuerdo (familia, barrio, generación, etc.) y, al mismo tiempo, la cultura surgiría mediante el establecimiento de una memoria colectiva: por símbolos, medios e instituciones. Es tal vez precisamente por ello que la memoria (en lugar de la historia) insiste en emerger justamente allí donde el horror ha desarticulado la comunidad (la nación, el pueblo, el partido o la familia) y en donde la subjetividad ha sido en parte (o totalmente) destruida. La memoria se articula entonces como una forma de resistencia tras aquello que desde una perspectiva psicoanalítica se ha denominado el trauma (ya sea el de la *shoá* judía, la Primera o la Segunda Guerra Mundial, las dictaduras del Cono Sur latinoamericano, el genocidio de Ruanda, etc.). Tras la ruina, los sujetos, en particular los sujetos anónimos de la historia, buscan un lugar en ella y en el nuevo orden que intenta reconstruirse sobre los restos. Ya en 1933 Walter Benjamin describía esta crisis de comunicabilidad del sujeto como una “pérdida de la experiencia narrable” a partir del horror de lo vivido en la Gran Guerra. Tras el desastre, pudieron escribirse cientos de libros acerca de sus razones económicas, sus estrategias de trincheras o de los argumentos del tirano. Sin embargo, aquella forma de experiencia narrada de boca en boca, de generación en generación, había sido aniquilada porque “[...] ¿no se pudo acaso constatar entonces que las gentes volvían mudas del campo de batalla? No más rica, más pobres en experiencia comunicable” (Benjamin, 2005, p.134)⁶. Es decir, regresaban no solo devastados, sino demudados. Nada de lo vivido tenía sentido, no había nada rescatable que valiera la pena transmitirse en tanto experiencia o leyenda, como lo hacía antaño el padre con sus hijos en el lecho de muerte en la fábula que parafrasea Benjamin al comienzo del citado ensayo. ¿Por qué insistir en esa memoria, entonces, pese al horror y las dificultades metodológicas y hasta éticas que supone su relato? En último término, porque, como nos recuerda Stern (2016), “la memoria evoca la lección moral de los derechos humanos y la idea asociada del ‘nunca más’” (p.177)⁷. La memoria como imperativo moral. Por tanto, el deber que queda es el de no olvidar, la resistencia al olvido y la desinformación, porque estas fueron justamente parte de las estrategias de una violencia estatal que borró las pruebas, haciendo, hasta hoy, difícil o casi imposible la determinación de responsabilidades:

⁶ En el original: “*Konnte man damals nicht die Feststellung machen: die Leute kamen verstummt aus dem Felde? Nicht reicher, ärmer an mitteilbarer Erfahrung*” (Benjamin, 2005, p.134) (mi traducción).

⁷ En el original: “*Memory evokes the moral lesson of human rights and the associated idea of ‘never again’*” (Stern, 2016, p.117) (mi traducción).

Por sobre todo, la memoria importa porque los regímenes de la atrocidad son también regímenes del eufemismo y la desinformación. La desinformación fomenta la indiferencia y el olvido, socava la responsabilidad⁸ (Stern, 2016, p.117).

El olvido y la desinformación en Chile no solo hicieron desaparecer personas, como sugiere el mismo autor en otro texto, sino que fue una estrategia premeditada para hacer desaparecer a todo tipo de víctima, así como a los hechos represivos de la cultura y la memoria nacionales (Stern, 2013). Fue, sobre todo, una maniobra por hacer desaparecer a aquella figura clave en lo que, a la postre, debía ser la reconstrucción de una memoria mutilada y la representación discursiva de un pasado traumático: el propio sujeto de su enunciación, es decir, el testigo.

TESTIGOS SIN TESTIMONIOS, TESTIMONIOS SIN TESTIGOS. LA LITERATURA COMO HERRAMIENTA DE MEMORIA

En términos generales, podríamos decir que las víctimas sobrevivientes de cualquier período de violencia sistemática por parte de un Estado organizado como lo fue la dictadura chilena, se dividen en dos grandes grupos: aquellos que quieren efectivamente dar cuenta de lo vivido y aquellos que optan por el silencio⁹. Es decir, una de las principales dificultades para informar y representar el horror es la voluntad de los sobrevivientes por testimoniar. Para Agamben (2009), el caso de Primo Levi¹⁰ es ejemplar en este sentido: se trata de un testigo directo del horror que, primero, ha efectivamente sobrevivido, quiere testimoniar después y que se transforma premeditadamente en escritor para ello. Se trata entonces, en sus palabras, de un tipo de “testigo perfecto”. En cualquier caso, una de las principales dificultades para la representación del horror la constituye precisamente la ausencia de cualquier clase de testigo. Los testigos-víctimas muertos ya no están para contar cómo fueron detenidos, torturados y asesinados. En muchos casos ni siquiera contamos con los restos de sus cuerpos para reconstruir los eventos, ya que estos han desaparecido. Luego, una segunda

⁸ En el original: “Above all, memory matters because regimes of atrocity are also regimes of euphemism and misinformation. Misinformation encourages indifference and forgetting; it undermines accountability” (Stern, 2016) (mi traducción).

⁹ Desde el punto de vista psiquiátrico, dicho silencio o imposibilidad de decir se debe al fenómeno que Freud tempranamente denominara “trauma”. No es el objeto del presente artículo discutir ni ahondar en dicha noción, no obstante resulta útil toda vez que es recurrentemente empleada por los profesionales de la salud mental en casos de pacientes que fueron sometidos a tortura durante la dictadura chilena. Como dirá la neuropsiquiatra experta en la atención de víctimas de violaciones de derechos humanos, Paz Rojas Baeza, “esta experiencia deja a las víctimas sin palabras para comunicar lo vivido. No existe lenguaje, lo que predomina en lo inmediato y más tarde, en el recuerdo, son el estupor, la perplejidad y, por ende, el silencio” (Rojas, 2005, p.164).

¹⁰ Primo Levi (Turín, 1917-1987). Escritor italiano de origen judío y uno de los más célebres sobrevivientes del exterminio por parte de los nazis. Estuvo detenido en el campo de concentración de Monowitz (Polonia), subcampo de Auschwitz. De formación químico, en palabras de Agamben, “se hace escritor con el único fin de testimoniar” (2009, p.14).

dificultad la constituye el fenómeno de deshumanización que han experimentado muchas de las víctimas, el que ha menguado, si acaso no suprimido del todo, cualquier forma de subjetividad. Ejemplo de ello son a quienes, al interior de los campos, llamaban “musulmanes”; los más débiles e ineptos de los que habla Primo Levi (2015), aquellos que “han tocado fondo” y que no pueden hablar ni en nombre de sí mismos¹¹. Los “musulmanes” son, para Agamben, los “testigos integrales” o los verdaderos testigos: “los que no han testimoniado ni hubieran podido hacerlo”, y en nombre de quienes testimonian los sobrevivientes de manera incompleta, porque dicho testimonio “vale en lo esencial por lo que falta en él; contiene, en su centro mismo, algo que es intestimoniable, que destruye la autoridad de los supervivientes” (p.34). Desde este punto de vista, los sobrevivientes son sujetos llenos de limitaciones para testimoniar. En primer lugar, debido a que no serían los verdaderos testigos del horror, precisamente porque no son ellos los que “tocaron fondo”, como señala Agamben junto con Levi. Luego, el sobreviviente es una minoría, ya que la mayoría de las víctimas han desaparecido o no están en condiciones de informar. No obstante estas restricciones, con todo, dicho testigo sobreviviente se erige en narrador y lo hace no solo para dar cuenta de lo que le ocurrió a él mismo, sino que también para relatar lo que le ocurrió a los demás. Es en esa transición cuando puede producirse narrativamente una alteración no solo gramatical, que es el paso de la primera a la tercera persona; sino que también narratológica en lo que Gérard Genette (1972) llamó “modo” en el que se nos presenta el relato¹². Es decir, y siguiendo con dicha categoría y con la distinción que al interior de esta hace su autor, existen dos modos de regular la información: la distancia y la perspectiva. Al interior de la distancia, se puede distinguir entre un relato que tiende al *showing* (mostrar lo que está pasando) y otro al *telling* (contar lo que pasa). El *showing* puede ser identificado con una forma más mimética de relato y el *telling* con una más diegética de este. El segundo modo de regulación, la perspectiva, puede poseer distintos grados de focalización: interna, externa o cero¹³. El relato “por cuenta de terceros”, como lo llama Primo Levi, no estaría exento

¹¹ “(...) son ellos, los *Muselmänner*, los hundidos, los cimientos del campo, ellos, la masa anónima, continuamente renovada y siempre idéntica, de no hombres que marchan y trabajan en silencio, apagada en ellos la llama divina, demasiado vacíos ya para sufrir verdaderamente. Se duda en llamarlos vivos: se duda en llamar muerte a su muerte, ante la que no temen porque están demasiado cansados para comprenderla” (Levi, 2015, pp. 98-99).

¹² El “modo”, junto al “tiempo” y a la “voz”, es una de las categorías narratológicas para el relato que describe Gérard Genette (1972) en *Figuras III*. El “modo” regula la narración y constituye una de las formas o modalidades de representación. En él se expresan las relaciones entre narración (o situación de enunciación) y relato (o texto). Genette sostiene que, en lo fundamental, el “modo” del relato es indicativo o afirmativo, ya que indica o afirma que han sucedido unos determinados hechos, sean estos reales o ficticios (y no, como en el verbo, dar una orden, manifestar un deseo, etc.). Sin embargo, existen distintas formas de indicar o afirmar: con mayor o menor énfasis, así como desde distintos puntos de vista.

¹³ Genette distingue tres niveles de focalización generales: a) el relato de focalización *cero* es el relato no focalizado, comúnmente asociado con el narrador omnisciente. Se trata de un narrador que parece estar “mirando desde atrás” y sabe más que todos los personajes involucrados en la

de esa variación en sus modulaciones narrativas. Se tendería a pensar que el testigo que habla por sí mismo debiera inclinarse por un relato que *muestra* lo que pasó (*showing*) y que emplea una narración de focalización interna (el foco que ve está al interior de la historia). Por el contrario, cuando dicho relato está hablando por otros o “por terceros”, su distancia debiera ser aquella que nos *cuenta* lo que pasó (*telling*), empleando para ello una narración de focalización externa o cero (el foco de visión está fuera de la historia narrada o, simplemente, no posee focalización alguna y es neutro). No obstante ello, en la práctica, sucede lo inverso y las novelas aquí analizadas lo demuestran: cuando el testigo-protagonista relata la historia, lo hace *contando* lo que pasó. En cambio, cuando se trata de un narrador que no ha sido testigo directo de la historia, tiende a *mostrar* las cosas como se supone sucedieron. En cualquier caso, resulta interesante observar que en los relatos acerca de hechos extremos como los que nos proponemos revisar aquí, dichos modos se intercalan alternadamente expresando en ello la dudas por el lugar desde donde debe ser enunciada la tragedia. Esta vacilación adopta, a ratos, la forma de un experimentalismo formal que pareciera ser la única manera de construir un narrador-testigo capaz de informar y elaborar el trauma. Porque, si seguimos a Agamben y Levi, la tarea narrativa del testigo sobreviviente sería una aporía: si bien este se arroga la tarea de narrar lo sucedido en nombre de un testigo ausente, lo hace además en el lugar de un testimonio que falta. Actúa como delegado, en representación de otros y la aporía radica, como dirá Agamben (2009), en que “quien asume la carga de testimoniar por ellos sabe que tiene que dar testimonio de la imposibilidad de testimoniar” (p.34). Allí radica la fatal inviabilidad de la delegación: ¿se puede hablar en nombre de uno que no está y cuyas circunstancias y pensamiento ignoramos? ¿Uno que ni aún con vida era capaz de comunicar, ya que habrían sido borradas todas las huellas en él que le permitían configurar una voz, esto es, una identidad y una conciencia? El propio Levi se muestra pesimista al respecto: “hablar de delegación no tiene aquí sentido alguno: los hundidos no tienen nada que decir ni instrucciones *ni memorias que transmitir*. No tiene ‘historia’ ni ‘rostro’ y, mucho menos, ‘pensamiento’” (Agamben, 2009, p.34, la cursiva es nuestra)¹⁴. Resulta significativamente dramática aquí la renuncia a la memoria que sugiere Levi en este párrafo, la que implica evidentemente un punto de vista escéptico acerca de las posibilidades de la representación estética del trauma. Sin embargo, esta renuncia parece

historia. b) el relato de focalización *interna*, en tanto, es aquel en donde el foco desde donde conocemos la historia está ubicado en su interior. Es decir, posee un punto de vista identificable y, por tanto, es un “relato de campo limitado” en donde el narrador sabe exactamente lo mismo que los personajes que forman parte de la historia. Puede ser una forma de focalización interna *fija* (desde el punto de vista de un solo personaje), *variable* (desde el punto de vista de varios personajes distintos que van cambiando) o *múltiple* (desde el punto de varios personajes al mismo tiempo). c) por último, está la focalización *externa*, cercano al “relato objetivo” o “relato desde fuera” que sabe menos que los personajes de la historia que narra.

¹⁴ Agamben (2009) hace notar que ya a fines de la década de los ochenta había quienes hablaban de esta imposibilidad de testimoniar el horror. Entre ellos Lyotard y, en Yale, Shoshana Felman y Dori Laub, quienes acuñan la noción de la *shoá* como “acontecimiento sin testigos” (p.35).

no haberse cumplido del todo, según podemos constatar en el sinnúmero de expresiones que ha adoptado la memoria en la actualidad. Aun cuando el “imperativo de registro” que demandan la lucha contra el olvido, el nunca más, la búsqueda de la verdad y la adjudicación de responsabilidades, contiene a lo menos dos riesgos: por un lado, que la comprensión derive en la justificación de lo injustificable; y, por otro, que no existan palabras para describir lo acaecido. No obstante allí, en ese intersticio entre lo posible (la lengua) y lo imposible (la no lengua del balbuceo), emerge como alternativa el lenguaje de la imaginación estética.

LA IMAGINACIÓN COMO RECURSO DE REPRESENTACIÓN. LA MEMORIA DE LO NO VIVIDO EN *LA DIMENSIÓN DESCONOCIDA* DE NONA FERNÁNDEZ Y *MONTE MARAVILLA* DE MIGUEL LAFFERTE

Parece existir cierto consenso acerca del rol destacado y temprano que tuvo el arte –por sobre otras formas de comunicar– en la representación y posterior denuncia de la memoria traumática. El arte no poseería los límites y las dificultades de la ciencias sociales en este sentido, cuya potencialidad estaría determinada por su particular ventaja a la hora de articular las nociones de subjetividad e intersubjetividad en función de la memoria (Nicholls, 2013), todas ellas involucradas en el fenómeno de la representación. Representar la masacre, por ejemplo, ha levantado suspicacias morales incluso desde las ciencias humanas. No obstante ello, y respecto del estudio histórico de la representación de la masacre o el genocidio en Occidente, Burucúa y Kwiatkowski (2014) sostienen en su capítulo introductorio:

Deseamos comprender mejor sus usos y apropiaciones en diversos contextos, tanto por parte de los perpetradores cuanto en la voz y la imaginación de los defensores de las víctimas, pues creemos que es posible entender un hecho límite como la masacre a partir de su inclusión en marcos retóricos y estéticos que garantizan una distancia objeto-sujeto capaz de desvelarnos algo contundentemente real de aquel *factum* de otro modo intolerable (págs.13-14).

Un problema adicional lo supone la escasez o la legitimidad de las fuentes, el que se agudiza, por cierto, en procesos de transición desde regímenes dictatoriales a gobiernos democráticos que han tenido que “negociar” la verdad y la justicia por medio de leyes de amnistía o con la prescripción de las causas –y salvo con algunos excepciones– como ha sido el caso de la historia de la transición chilena. Por esa razón, Etxebarria (2013) sostiene que en casos como el chileno, fuentes tan distintas como la historia contada desde el punto de vista y con los métodos de las ciencias sociales, así como la creación artística y sus estetizaciones de la memoria, han resultado ser claves en la producción de la llamada “memoria social”¹⁵. Para algunos, la forma literaria, por ejemplo, puede “conciliarse con

¹⁵ Etxebarria habla preferentemente de “memoria social”, ya que, debido a que la memoria es siempre individual “y lo que llamamos memoria colectiva –prefiero llamarla social pues sugiere algo más dúctil, plural y dinámico– es un discurso que se mueve en el espacio público [...] [la

el testimonio precisamente porque su materia supera la imaginación” (Rastier, 2016, p.133). Es en ese sentido que proponemos aquí una interpretación del uso intensivo de la imaginación como herramienta de representación de la violencia para una cierta literatura chilena del exterminio.

La escritora Nona Fernández¹⁶ es autora de varios libros de narrativa contemporánea que elaboran la memoria personal y colectiva de Chile durante la dictadura militar. En su última novela, *La dimensión desconocida* (2016), intercala las formas narrativas de la crónica, la carta y hasta la poesía para articular un relato a medio camino entre la ficción y la no ficción, en el que se recrean las circunstancias en que el personaje histórico Andrés Valenzuela, alias el “Papudo”, ex agente del Comando Conjunto y miembro de la Dirección de Inteligencia de la FACH, se acerca en 1984 a la oficina de la periodista de la revista *Cauce*, Mónica González, para confesar su participación en las brutales acciones represivas que llevó a cabo dicha unidad desde su creación. En esa y en otras oportunidades Valenzuela relatará, entre otras cosas, la manera en que los prisioneros políticos eran detenidos, torturados y asesinados, así como detalles de cómo eran subidos a helicópteros Puma del Ejército y lanzados al mar con el fin de hacerlos desaparecer. Para la escritura del libro, la autora consultó principalmente los archivos de la Vicaría de la Solidaridad, el testimonio de Valenzuela (que es parte de varias causas) y realizaron entrevistas a actores claves, además de su propia investigación como guionista de documentales¹⁷. No obstante, como ha declarado en múltiples ocasiones, no tuvo nunca contacto directo con él, pese a haber intentado establecerlo en varias oportunidades. Actualmente Valenzuela vive bajo una identidad falsa, en las cercanías de París, Francia.

La dimensión desconocida se articula a partir de un narrador en primera persona que declara tempranamente el carácter de ejercicio de memoria que llevará a cabo, consignando claramente desde el epígrafe inicial su principal recurso: la imaginación. De este modo, la narración, que parte con la escena de Valenzuela llegando por primera vez a las oficinas de la revista *Cauce*, se abre de manera elocuente: “Lo imagino caminando por una calle del centro. Un hombre alto, delgado, de pelo negro, con unos bigotes gruesos y oscuros” (Fernández, 2016, p. 15). Así, a lo largo de todo el relato, este narrador

memoria social] se trata de una memoria que se expresa como conjunto estructurado de recuerdos socialmente compartidos y sostenidos suficientemente en el tiempo por entidades colectivas con auto-identidad –aquí privilegio las identidades políticas– que son más que la suma de recuerdos individuales, hasta el punto que podemos hablar de *comunidades de memoria* donde son relevantes los recuerdos de los triunfos, logros y traumas” (pp.17-18).

¹⁶ Nacida en Santiago de Chile en 1971, es además de novelista, actriz y autora de obras de teatro. Ha publicado el libro de cuentos *El cielo* (2000), las novelas *Mapocho* (2002), *Av. 10 de Julio Huamachuco* (2007), *Fuenzalida* (2012), *Space Invaders* (2013), *Chilean Electric* (2015) y *La dimensión desconocida* (2016).

¹⁷ Nona Fernández ha sido también guionista de películas y teleseries chilenas, así como del documental *Los archivos del cardenal* (TVN, 2011-2014), basado en el trabajo de defensa e investigación de crímenes cometidos durante la dictadura chilena que llevó a cabo la Vicaría de la Solidaridad.

—que presumimos mujer, que fue niña durante la dictadura y que ahora está recordando— intercala la experiencia directa pero distanciada de los hechos narrados (recordando, como testigo lejano, lo que supo por la prensa, la radio o por medio de sus padres), al tiempo que asume emplear intensamente la imaginación estética para configurar un relato mediante la experiencia indirecta pero, paradójicamente, cercana, casi íntima: “Lo imagino entrando a un edificio en la calle Huérfanos al llegar a Bandera. Se trata de las oficinas de redacción de la revista *Cauce*, pero eso no lo imagino, eso lo leí” (p.15; la cursiva es mía). Es decir, se trata de un narrador que, desde el punto de vista de la perspectiva, oscila entre un conocimiento de la historia desde dentro (focalización interna variable, en este caso), así como por momentos lo hace dando muestras de un punto de vista externo (focalización externa). Lleva a cabo, por un lado, un ejercicio extremo de metatextualidad (haciendo referencia en el propio texto a los recursos narrativos que emplea para construirlo) en el que se entremezclan la representación casi mimética (*showing*) de las escenas que tuvieron lugar (sin pudor de explicitar el recurso de la imaginación implicado en ello), y la representación más bien diegética (*telling*) que admite estar contando algo que pasó (haciéndolo a base de una información que está bien documentada, como es el caso de esa primera entrevista entre Valenzuela y la periodista Mónica González: *pero eso no lo imagino, eso lo leí*. En la escena inaugural, en que el agente se presenta ante la periodista declarando su intención de confesar, podemos observar claramente esta oscilación narrativa:

Quiero hablarle de cosas que yo he hecho, le dice el hombre mirándola a los ojos e *imagino un leve temblor en su voz en el momento de pronunciar estas palabras que no son imaginadas*. Quiero hablarle de desaparecimiento de personas (p.16).

Las palabras no son imaginadas porque han quedado exhaustivamente documentadas en declaraciones, entrevistas y testimonios. Sí lo es la escena que recrea esta testigo indirecta de la historia: la narradora *imagina* el leve temblor de la voz. La imaginación estética adquiere así un rol protagónico a lo largo de toda la narración, ya sea para explicitar su uso, como para recordarnos su omisión. El modo de la distancia es, en este ejemplo, uno que “muestra” (*showing*), como si la mejor manera de contar los momentos claves de la trama y los más intensos, desde el punto de vista dramático, fueran acortando la distancia entre la instancia de enunciación y la historia, creando la ilusión de *ver* exactamente cómo sucedieron las cosas.

De alguna forma, *La dimensión desconocida* es la historia de la narradora-niña (que entrevió la violencia, pero no fue su testigo directo) y que una vez adulta le otorga voz al testigo directo (el agente). ¿Pero por qué lo hace? La narradora se sabe testigo de ese horror y se siente llamada a hablar en nombre de esa suerte de subalterno que es el victimario hoy, al que se le ha negado la voz y la representación de sí mismo. Por una parte se le ha hecho desaparecer del debate público por su condición de victimario, así como también se le ha hecho desaparecer en su estatus civil, toda vez que vive en el anonimato y con la identidad cambiada para proteger su vida y su privacidad. Esta narradora, entonces, tomará el rol de la intelectual capaz de *representar* en las dos

dimensiones que identificó Spivak en su ya clásico ensayo acerca de la subalternidad (2003): la política (hablar en nombre de) y la estética (representación artística), para hablar de aquello que nadie más puede hablar. Podríamos decir también, que *La dimensión desconocida* es la historia de la problemática relación entre dos tipos de testigo o *testis* (en latín) que conviven en tensión al interior de este relato: el *terstis*, o tercero en un litigio entre dos que se enfrentan; y el *superstes*, que es quien ha vivido una realidad hasta el final (o sobrevivido a ella) y que está en condiciones de ofrecer un testimonio al respecto¹⁸. El *terstis* (o testigo como tercero) equivale aquí a la narradora, figura que se pretende neutra y que tan solo muestra los distintos puntos de vista de una historia. El *superstes* (el sobreviviente que testimonia), en tanto, es el ex agente Valenzuela, aun cuando sea un victimario el que deviene en testigo. La narradora convierte esa relación en parte de la historia relatada, por lo que la novela constituye también la historia del testimonio en tanto práctica. El *terstis* tiene una relación ambigua con el *superstes*: a la narradora el agente le produce rechazo y fascinación, al mismo tiempo. *Terstis* y *superstes* se funden y se confunden, por momentos, en ese *testis* más general. Ello se expresa narrativamente cuando, por ejemplo, la narradora se topa por casualidad, entre los archivos audiovisuales de la investigación, con un video de una entrevista a Andrés Valenzuela: “En eso estaba, en medio de testimonios, entrevistas e imágenes de archivo conocidas y revisadas millones de veces, cuando inesperadamente apareció él, el hombre que torturaba” (Fernández, 2016, p. 22). El video corre; ella lo ve por primera vez en movimiento y lo escucha, atenta, recordar las primeras marchas de los familiares de los detenidos desaparecidos mientras él los observaba con atención: “miraba las fotos que andaban trayendo y yo decía: / ellos no saben, pero yo sí sé dónde está esa persona, / yo sé qué pasó con él” (4). De pronto, la voz de enunciación la recobra la narradora, para revelar una especie de visión en la que su “yo” se funde con el de él, y el *testis* es, por un momento, uno solo, sin escisiones:

Mi rostro se refleja en la pantalla del televisor y mi cara se funde con la suya. Me veo detrás de él, o delante de él, no lo sé. Parezco un fantasma en la imagen, una sombra rondándolo, como un espía que lo vigila sin que se dé cuenta (pp. 24-25).

El otro, lo desconocido, lo oscuro, el mal, aquel que habita esa dimensión desconocida que fue el infierno de la dictadura y sus agentes repartidos anónimos por las calles del país se transforma de pronto en un rostro familiar: el propio. A lo largo del relato y de manera constante, la narradora lleva a cabo efectivamente ejercicios por ponerse en el lugar del otro (el victimario): “¿Los leí en el testimonio que usted entregó a la periodista o los escuché yo misma alguna vez? ¿Son parte de una escena suya o de una escena mía?” (pp. 26-27). Lo desconocido se nos vuelve familiar. Como si algo de nosotros habitara en él, como si él habitara un poco en nosotros. Es precisamente esa zona gris de indeterminación moral (materializada aquí en la pantalla como metáfora de ese limbo) la

¹⁸ Agamben precisa la genealogía latina del término “testigo” al principio de *Lo que queda de Auschwitz* (2009, p.15).

que explora el testigo-*superstes* de Agamben y, de algún modo, la figura del testigo en la novela de Fernández: el verdugo convertido en víctima. Esta zona gris en la que víctima y victimario se confunden no solo se encarna en el personaje de Valenzuela, sino que aparece expresada también en el relato del caso de Carol Flores y la transformación que este sufre tras su detención y tortura junto con sus hermanos. Los tres Flores, Boris, Lincoyán y Carol, fueron detenidos en la casa paterna y, más tarde, torturados en la Academia de Guerra de manera alternada cada uno en presencia de los demás hermanos. Andrés Valenzuela, el hombre que torturaba, fue su carcelero. La escena que relata este episodio parte con Valenzuela mirando sus fotos en un salón parroquial, mientras le entrega información a un abogado de la Vicaría. Los reconoce por la imagen fotográfica y los desaparecidos les hablan desde ese mundo, pidiéndole ser reconocidos: “Recuerda quién soy, dice. / Recuerda dónde estuve, recuerda lo que me hicieron. / Dónde me mataron” (p.80). Carol Flores, no pudiendo soportar la tortura propia y menos aún la de sus hermanos, termina por convertirse en informante del grupo de choque antisubversivo cuyo principal objetivo era desintegrar al Partido Comunista. En una confesión más tarde a su padre, Carol admite que firmó un pacto con sus enemigos: colaboraría a cambio de que liberaran a sus hermanos. “El hombre que torturaba dice que Carol Flores, o el Juanca, se transformó en uno más de ellos. Tenía su propia arma y comenzó a participar de las detenciones y de los interrogatorios de sus antiguos camaradas” (p. 89). Carol estaba convencido que su traición había tenido sentido, que era un gesto salvador. El hombre que torturaba, Andrés Valenzuela, cuenta que Carol fue asesinado tiempo después por sus propios compañeros agentes. Probablemente cometió algún error o, tal vez, no quiso seguir colaborando: “Su cuerpo apareció en el río, con las falanges cortadas, con el impacto de diecisiete proyectiles, una fractura completa de la columna vertebral y los genitales estallados” (p. 92). Este trata de un fenómeno conocido y observado en muchos casos de detenidos políticos: las víctimas que llegan a convertirse en sus propios enemigos tras “quebrarse” durante la tortura, aceptando colaborar como delatores, convirtiéndose así en los victimarios de sus propios compañeros¹⁹. “No es tan difícil convertimos en lo que más tememos”, afirma uno de los personajes de esta novela, porque, a la manera de varias de las poéticas que han intentado representar al victimario, la de Nona Fernández, explora el fenómeno de trasposición e intercambio de los roles que se produce en esa zona de indeterminación: de víctima a informante y de victimario a víctima. Como si el límite que separa a los perseguidores de los perseguidos, a los

¹⁹ El caso de exmilitantes de izquierda que fueron detenidos por los agentes represivos y que, más tarde, durante la tortura experimentan lo que se ha llamado “quebrarse”, está consignado con frecuencia en la experiencia chilena de la dictadura pinochetista. Es decir, el fenómeno de no resistir y perder el control emocional y psíquico durante el interrogatorio, aceptando entregar información a sus interrogadores e, incluso, delatar a sus compañeros y salir a “porotear” o reconocer personas en las calles, indicando domicilios o casas de seguridad. Un caso emblemático es el de la exmirista Marcia Merino Vega, conocida también como la “Flaca Alejandra”, quien termina convirtiéndose en una activa colaboradora de la DINA. Su testimonio ha quedado documentado en el libro *Mi verdad. Más allá del horror, yo acuso* (1993), de su propia autoría.

amigos de los enemigos, al “Yo” del “Otro” fuera impreciso, delgado, casi invisible. En este sentido, resulta significativo el retrato de Andrés Valenzuela que hace la narradora ya al principio de la novela, dando cuenta de la normalidad de ese “otro”, de la banalidad del victimario; como una forma de mostrar que el mal no requiere de mentes sofisticadas ni de personajes complejos para ser administrado y llevado a cabo:

No parecía un monstruo o un gigante malévolo, tampoco un psicópata del que había que huir. Ni siquiera se veía como esos carabineros que con bototos, casco y escudo nos daban lumazos en las manifestaciones callejeras. El hombre que torturaba podía ser cualquiera. Incluso nuestro profesor del liceo (Fernández, 2016, p.19).

Es tal vez por eso que al sobreviviente no le importa el juicio y, menos aún, el perdón, como sugiere Agamben. El testigo sobreviviente parece estar más allá de las dicotomías que oponen bien/mal, justicia/injusticia, verdad/ficción, ya que transita por las zonas más problemáticas del relato dictatorial, “parece incluso que lo único que le interesa es lo que hace que el juicio sea imposible: la zona gris donde las víctimas se convierten en verdugos y los verdugos en víctimas” (pp. 15-16), aquel lugar donde ambos son igualmente innobles. No obstante, no debe entenderse esto como la clausura a los juicios morales o jurídicos, sino el constatar que la verdad es una zona más compleja que no puede ni debe ser agotada por el derecho, ya que esta tiene una consistencia que no es necesariamente jurídica²⁰. A causa de que el derecho parece haber contaminado el concepto de “responsabilidad”, aquella zona gris de irresponsabilidad puede ser pensada más productivamente por el arte.

El caso de *Monte Maravilla* (2017), segunda novela del escritor Miguel Lafferte²¹, es distinto en su relación con la verdad histórica, ya que, en este caso, el relato posee una naturaleza abiertamente ficcional en cuanto a su historia. No obstante ello, desarrolla un relato cuyo nivel de verosimilitud lo convierten en una obra compleja que evidencia una exhaustiva investigación de casos de desapariciones y torturas en el enclave que fue Colonia Dignidad, así como de las relaciones que sus jerarcas mantenían con la dictadura de Pinochet. Antes de esta novela, el autor apareció en la escena literaria nacional con *Máquinas de escribir* (2012), un texto que elabora la memoria de la represión pero desde una perspectiva contemporánea: las vicisitudes de un exmirista que en la actualidad vende chucherías en un auto viejo, su relación con una organización marginal encargada de esclarecer casos de violaciones a los derechos humanos, así como con un joven que trabaja para un Ministerio anodino de gobierno. *Monte Maravilla*, en tanto, aparece cinco

²⁰ Agamben (2009) lo explica de este modo: “Lo decisivo es solo que las dos cosas no se confundan, que el derecho no albergue la pretensión de agotar el problema. La verdad tiene una consistencia no jurídica, en virtud de la cual la *questio facti* [cuestión de hecho] no puede ser confundida con la *questio juris* [cuestión de derecho]. Esto es, precisamente, lo que concierne al superviviente: todo aquello que lleva a una acción humana más allá del derecho, todo aquello que la sustrae radicalmente al proceso” (p.16).

²¹ Miguel Lafferte nació en Santiago de Chile en 1982. Es antropólogo y trabaja como académico en el ámbito de la antropología social.

años después y relata las circunstancias a las que se ve enfrentado Pablo Alfaro, un joven y aburrido abogado de la oficina jurídica Mate & Lancaster. Narrativamente, el relato se articula principalmente a partir de un narrador en primera persona de focalización interna fija. Ocasionalmente, el narrador adopta una focalización cero, con la que obtenemos información de otras investigaciones judiciales, libros y hasta detalles de la vida íntima de alguno de los personajes. También aquí el relato oscila de manera intermitente entre el *telling* y el *showing* de la narración. Alfaro recibe de parte de su ausente y extravagante jefe, Aldunate, la tarea de investigar las apariciones de un espectral personaje que estaría hostigando a algunos de los “conspicuos” clientes del bufete en sus propios domicilios. Las víctimas del acoso son todos exmilitares involucrados en casos de derechos humanos, además de defendidos del estudio jurídico en cuestión. El único sospechoso: un detenido desaparecido que, al parecer, no estaba muerto y que regresa de esta curiosa forma a tomar venganza contra sus antiguos victimarios. El jefe encomienda al desocupado e incauto abogado la imprecisa misión de investigar este caso. “Incauto”, porque en Alfaro se resumen los rasgos de la apatía política y la amnesia histórica de muchos de los jóvenes (y los no tanto) de su generación: sujetos a los que la memoria de la dictadura pinochetista y su violencia les es indiferente. Alfaro no es una víctima de la dictadura en forma alguna, así como tampoco tiene amigos ni parientes que lo fueran. Luego, se trata de una misión “imprecisa” porque Aldunate no es nada de explícito con su inexperto subalterno. Como si acaso no quisiera realmente dar con el supuesto desaparecido que está acosando a sus clientes, antaño poderosos militares que torturaron, mataron, mandaron a matar o desaparecieron personas. Hoy, unos inofensivos viejecitos retirados de la vida pública que comienzan poco a poco a morir. La tarea parece ser encomendada con el mismo titubeo con el que se han llevado a cabo las investigaciones de crímenes de lesa humanidad perpetrados durante la dictadura chilena, lo que se expresa, por ejemplo, cuando el jefe le pide “sondear información que en un futuro hipotético permita conformar un caso”. Hay aquí un primer asunto clave en cuanto a la representación que la literatura hace del derecho y su rol en la elaboración de la memoria del horror: el derecho aparece retratado en un lugar incómodo y vacilante. Como advierte Agamben, como incapaz de acceder a la verdad y menos a la justicia, ya que su naturaleza parece estar más centrada en la celebración de los procesos y los rituales que en saber qué es lo que sucedió realmente²². Por esta razón, el jefe del joven abogado Alfaro previene a su empleado —de alguna manera su iniciado en las artes de la ley— de antemano sobre esta suerte de no caso. Es decir, respecto del verdadero rol que parece tener, para este bufete al menos, el derecho en el esclarecimiento de crímenes de lesa humanidad. No obstante, será paradójicamente

²² Agamben acusa “la tácita confusión de categorías éticas y de las categorías jurídicas” (16), [...] como los juristas saben perfectamente, el derecho no tiende en última instancia al establecimiento de la justicia. Tampoco al de la verdad. Tiende exclusivamente a la celebración del juicio, con independencia de la verdad o de la justicia. Es algo que queda probado más allá de toda duda por la *fuerza de la cosa juzgada* que se aplica también a una sentencia injusta. La producción de la *res judicata* , merced a la cual lo verdadero y lo justo son sustituidos por la sentencia, vale como verdad aunque sea a costa de su falsedad e injusticia, es el fin último del derecho” (págs.16-17).

este joven abogado de carácter desganado, disperso, descomprometido políticamente y hasta algo indolente, quien a partir de escasas pistas y mucha imaginación logre configurar –si bien, no de resolver– una historia silenciada: la historia de un desaparecido que “aparece” y que con ello viene a molestar las adormecidas conciencias de algunos. Una víctima que, como proyección inconsciente del miedo nacional a la memoria, se le aparece a sus antiguos victimarios. Esta antigua víctima, Esteban Carranza, es un testigo *superstes* o sobreviviente, en los términos que propone Agamben y prácticamente asume el papel límite del “testigo integral”. Se trata de un exmilitante de izquierda, detenido y hecho fusilar y quien, en forma de fantasma, “regresa para encarar a sus asesinos”. Porque este desaparecido que vuelve no ha testimoniado ni hubiera podido hacerlo: ya sea en su papel de espíritu molesto (y los fantasmas no testifican) o en el de exvíctima, hoy transformado radicalmente tras su paso por el infierno. Una transformación en la que ha perdido la fe en la utopía político-social, en la justicia y en última instancia en sí mismo. Hacia el final de la novela se revelará la dramática verdad de este aparecido: haber sobrevivido a un fusilamiento y, con el tiempo, haberse convertido efectivamente en otro. También a Esteban Carranza la dictadura lo metamorfoseó hasta convertirlo en su propio antagonista: con una identidad cambiada, hoy transita en las zonas oscuras de la sociedad como guardia de seguridad. Misma transformación, pero a la inversa en su rol, que sufre el exagente Andrés Valenzuela en la novela de Fernández, quien ha perdido su identidad civil y vive oculto como una víctima de la dictadura, obliterado por la democracia. Porque, como el propio Carranza le dirá a Alfaro: “Me llevaron hasta un camino remoto en medio de la noche con el fin de asesinarme de un tiro y hacer desaparecer mi cadáver. Dijeron que nunca había sido detenido, después que no existía. Ya ni siquiera tengo mi nombre” (p. 313). Como se puede constatar, la idea de un testigo ideal y sin fisuras se revela, como lo advierte Agamben, en un imposible. O tal vez como sugiere Magda Sepúlveda en su análisis de la poesía chilena de Transición y el sujeto poético que elabora la angustia tras la catástrofe, la voz de un testigo solo sea posible por medio de la ficción:

A partir de ahí [el testigo como mártir] uso la idea de testigo imposible para referirme al que vio todo y que, por tanto, la experiencia acabó con su vida. La voz de este testigo solo es posible dentro del carácter ficcional de estos poemas. Todo el lenguaje submarino desde el cual son elaborados estos textos es el universo de los sacrificados lanzados al mar (Sepúlveda, 2010, p. 84).

HACIA ALGUNAS CONCLUSIONES

La emergencia de la memoria como disciplina y género, así como sus usos para darle forma al relato de la violencia y del exterminio, ofrece alternativas importantes a la supuesta imposibilidad de representar el terror. Una de ellas es el uso de los archivos de la represión que representan los procesos judiciales como fuente de memoria. En este sentido, para el derecho y los procesos, el testigo y su declaración tienen un rol clave en la configuración de la prueba, más aún cuando están ausentes las pruebas materiales del delito, como es el cuerpo. Por ello, su método no está exento del empleo de la imaginación

en su producción, ya que los distintos testimonios y las presunciones que de él derivan, ayudan al tribunal a elaborar un relato razonable de lo que efectivamente sucedió. En el caso de la literatura inspirada en el testimonio, la figura del testigo tiene, entre otros, el rol de *mostrar* lo sucedido de una manera verosímil, por lo que la relación entre el testigo deponente de un proceso y el testigo sobreviviente se modula productivamente en la figura del testigo que construye el texto literario: ya sea este la voz que enuncia el relato o el personaje al que dicha voz le ha otorgado un lugar de enunciación. Es por ello que tras la ruina, los sujetos anónimos, desaparecidos o derrotados de la historia, pueden aspirar a un lugar en el nuevo orden posdictatorial por medio de la imaginación estética y, con ello, a la comunidad. De este modo, el relato literario constituye una herramienta de resistencia a la desaparición total de ese sujeto y de su testimonio. Por otra parte, resulta más coherente pensar aquella zona de indeterminación moral que supone el *lager* por medio de la misma indeterminación que caracteriza al lenguaje literario: uno que vacila en sus puntos de vistas, que alterna la distancia desde donde conocemos los sucesos y que enfrenta la figura del testigo en toda su complejidad. La tesis de Agamben (2009) que sostiene que han sido los procesos judiciales los responsables de una confusión intelectual que ha impedido pensar Auschwitz en toda su complejidad (sobre todo una vez que las sentencias habían sido firmes y sin posibilidad de impugnación), abre posibilidades a que el pensamiento estético haga justicia allí donde no llega la ley y, de paso, revele los mecanismos con que esa misma justicia elabora el relato de su verdad jurídica. Ficción y testimonio se refuerzan entre sí y trabajan en concomitancia para decir aquello que se pensaba indecible. El testimonio tanto literario como judicial pueden configurarse, entonces, como una advertencia que, más que declarar el “nunca más” sobre lo ya sucedido, constituya un relato potencial, porque, como dirá Rastier (2016),

[...] todo hombre, víctima potencial, debe responder en tanto que miembro de la humanidad, pero también en tanto que verdugo o cómplice potencial: el testimonio levanta acta de una crítica interior y funciona a modo de amonestación (p. 232).

Si acaso el derecho advierte mediante la justicia, lo mismo puede llegar a hacer la literatura cuando imagina lo que somos capaces de hacer y en quienes podemos llegar a convertirnos.

El presente artículo es parte del proyecto de investigación Fondecyt Regular No. 1151528, “Prueba judicial y justicia transicional”, cuya responsable es la Dra. Daniela Accatino de la Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales de la Universidad Austral de Chile y del que fui co-investigadora.

OBRAS CITADAS

- Agamben, Giorgio (2009). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Valencia: Pre-Textos.
- Benjamin, Walter (2005). “Erfahrung und Armut”. En: *Sprache und Geschichte. Philosophische Essays*. Frankfurt/M: Reclam.
- Burucúa, José Emilio y Kwiatkowski, Nicolás (2014). “Cómo sucedieron las cosas”. *Representar masacres y genocidios*. Buenos Aires: Katz.
- De Mussy, Luis G. y Valderrama, Miguel (2010). *Historiografía Postmoderna. Conceptos, figuras, manifiestos*. Santiago: RIL Editores.
- Erll, Astrid (2005). *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*. Stuttgart/Weimer: J.B. Metzler.
- Etxeberria, Xabier (2013). *La construcción de la memoria social: el lugar de las víctimas*. Serie Ideas. Santiago: Colección Signos de la Memoria, Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.
- Fernández, Nona (2016). *La dimensión desconocida*. Santiago: Literatura Random House.
- Genette, Gérard (1972). *Figuras III*. Paris: Éditions du Seuil.
- Huysen, Andreas (1995). *Twilight Memories. Marking Time in a Culture of Amnesia*. New York: Routledge.
- Lafferte, Miguel (2017). *Monte Maravilla*. Santiago: Literatura Random House.
- Levi, Primo (2015). *Si esto es un hombre*. Buenos Aires: Paidós/ Ariel.
- Lytard, Jean-Francois (1991). *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Buenos Aires: Cátedra.
- Merino Vega, Marcia (1993). *Mi verdad. “Más allá del horror, yo acuso...”*. Santiago: Impreso por A.G.A.S.A.
- Nicholls L., Nancy (2013). *Memoria, arte y derechos humanos: la representación de lo imposible*. Serie Ideas. Santiago: Colección Signos de la Memoria, Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.
- Rastier, Francois (2016). *Ulises en Auschwitz. Primo Levi el sobreviviente*. Madrid: Sequitur.
- Rojas, Paz (2005). “Romper el silencio”. En: Verdugo, Patricia. *De la tortura no se habla. Agüero versus Meneses*. Santiago: Catalonia.
- Sepúlveda Eriz, Magda (2010). “El territorio y el testigo en la poesía chilena de la Transición”. En: *Estudios Filológicos* 45, 79-92.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (2003). “¿Puede hablar el subalterno?”. En: *Revista Colombiana de Antropología*. Nota introductoria de Santiago Giraldo. Volumen 39, pp. 297-364, enero-diciembre.
- Stern, Steve J (2016). *Memory. The Curious History of a Code Word*. *Radical History Review*, Issue 124 (January 2016): 117-128.
- (2013). “La ironía de la política de la memoria en una época post-heroica: Chile y la cultura mundial”. En: Collins, Cath; Hite, Katherine y Joignant, Alfredo. *Las políticas de la memoria en Chile: Desde Pinochet a Bachelet*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales; 9-21.

- Szumuk, Mónica y McKee Irwin, Roberto (Coord.) (2009). *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México D.F.: Siglo XXI Editores.
- Valdata, Marcela (2009). Entrada para “Memoria”, en: Szumuk, Mónica y McKee Irwin, Roberto (Coord.). *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México D.F.: Siglo XXI Editores (173-177).