

La muerte imaginada

Marije Hristova

El establecimiento de la verdad es uno de los pilares centrales de la justicia transicional. En ocasiones se instauran comisiones de la verdad para constituir la verdad oficial sobre los crímenes cometidos y en contra del revisionismo histórico. Memoria, verdad y justicia son los tres instrumentos que conjuntamente sustituyen el “régimen de verdad” dictatorial—entendido, según describe Michel Foucault, como los mecanismos que producen los discursos que cuentan como la verdad en tiempos y lugares específicos—por un nuevo régimen de verdad pos dictatorial.

La muerte del verdugo, la memorialización de sus restos y la memoria de la propia muerte juega un papel importante en la justicia transicional; no obstante, parecen estar sujetos a rumores y teorías de conspiración. *La muerte del verdugo. Reflexiones interdisciplinarias sobre el cadáver de los criminales de masa* (Garibian) nos presenta varios casos—Pol Pot, Milosevic, Mussolini, Gadafi, entre otros—donde la muerte del perpetrador va acompañada por rumores persistentes sobre las causas de su muerte o el lugar de enterramiento. Es como si la verdad establecida durante el régimen del verdugo-dictador no se dejara reemplazar tan fácilmente. Como si el carisma del perpetrador siguiera activo tras su muerte. Los rumores y teorías de conspiración citados son actualizados por los seguidores del perpetrador y vienen a construir un mito de héroe/víctima *post-mortem*. A la vez, la persistencia de estos rumores socava los esfuerzos para establecer la verdad como parte de la justicia transicional.

Frente a estos ejemplos, en este breve ensayo quisiera pensar los casos de muerte natural del verdugo y los deseos frustrados de venganza y justicia por parte de las víctimas del perpetrador. Como argumenta Sévane Garibian, la muerte natural “permite escapar tanto a la justicia como a la venganza o a la inmortalidad” en la sociedad posdictatorial; “ésta ‘humaniza’ pero no repara” (“La muerte del verdugo o el tiempo incontable de su eternidad” 33).

Arguyo que en estos casos una “muerte imaginada” puede ayudar a construir cierta forma de justicia narrativa tras dar visibilidad a los deseos y afectos de una serie de actores de memoria y así lograr influir sobre el significado de la muerte natural del dictador en el presente.

Mi argumento viene inspirado por la obra de teatro chilena *Yo maté a Pinochet* (2013) de Christian Flores. La obra presenta el monólogo de Manolo, un ex combatiente de un grupo revolucionario chileno, en el que confiesa que él mató a Pinochet. Su confesión provoca un ejercicio de memoria, volviendo a sus años de lucha contra el régimen. La obra pone en duda la historia oficial y expresa el deseo de “muerte-venganza” opuesto a la “muerte-escapatoria” del dictador (Garibian, “La muerte del verdugo o el tiempo incontable de su eternidad”). El texto también establece la verdad de la represión y las víctimas desaparecidas. Con ello, la obra de Flores presenta la necesidad de anular la continua agencia del verdugo. A la vez, este ejemplo propone un acercamiento a la muerte del verdugo desde la perspectiva de los relatos de memoria desde abajo y el rol de la imaginación. La forma de “confesión” que toma el monólogo, conecta con el argumento de Foucault en el que identifica la confesión como una de las técnicas occidentales más valoradas para producir la verdad (Fejes y Dahlstedt).

En Chile, como en España, la muerte natural o “muerte-escapatoria” del dictador verdugo, es acompañada por la impunidad, como señala Rosa Ana Alija Fernández. En ambos casos, independientemente del tratamiento del cadáver, la impunidad tiene influencia sobre la construcción de una memoria democrática que anula el régimen de verdad establecido por el verdugo. La muerte natural llega a pesar como una losa sobre la sociedad posdictatorial, frustrada en poner en marcha parte de los procedimientos capaces de producir, regular y sostener un nuevo régimen de verdad, es decir, procedimientos judiciales de castigo. Ante esta aparente imposibilidad, Flores propone en *Yo maté a Pinochet* una justicia narrativa a través de la muerte imaginada. No obstante, como veremos, no es tanto el establecimiento de una verdad alternativa, sino la explicitación de la construcción del relato y el trabajo de la imaginación en la construcción de la memoria que logra socavar la discurso hegemónico de la impunidad.

En la obra, el protagonista Manolo nos confiesa que, escondido en la cabina del wáter tras la entrada de unos “pacos” en un restaurante, de pronto vio entrar el Dictador.

Yo no pensé nada cuando vi su cara, fue un acto instintivo, salí de la cabina, me acerqué y lo apunté con mi arma, el viejo reculiao se guardó la tula por la vergüenza como no la tenía tan grande, se meó los pantalo-

nes, y se puso a llorar, y me cagué de la risa, pero por dentro, no podía perder el tiempo demostrándole, en ese momento, todo lo que sentía teniéndolo así . . . le puse una patá en los cocos al viejo rechuchesaré que no pudo sacar el resuello y no alcanzó a gritarle a sus perros guardianes, le puse el fierro en la cabeza, lo desarmé, el viejo tenía un corbo, lo hice mirarse en el espejo con el fierro en la cabeza y el corbo en el cogote, le puse una puntiá pa humillarlo, eso me dio un poco de asco, y sin esperar... ás lo degollé . . . como le chorreaba el ñiache al chanchoculiao . . . (Flores 9)

Manolo milagrosamente sale del restaurante sin que le detengan. No obstante, como nos sigue contando, después de la muerte no apareció nada en las noticias. Todo seguía como antes. Manolo se siente como un héroe frustrado, silenciado. Al cabo de unas semanas llega a comprender que la muerte de Pinochet era “algo más de lo concreto, era algo simbólico, muerto el dictador, asesinado, es posible matar todo lo que tenga su marca . . .”. (Flores 11). Manolo decide entregarse a la policía, quienes, después de escuchar todo el relato “con lujo de detalles, del restorant, del baño y de cómo lo degollé frente al espejo” (Flores 11), se burlan de él. La muerte del dictador era un secreto de Estado que Manolo era incapaz de romper.

El texto de Flores va más allá de oponer dos “verdades” para socavar la impunidad del verdugo tras un asesinato ficticio. Es importante apuntar cómo la obra juega con el mismo establecimiento de la verdad. Pues, Manolo termina su monólogo con las palabras:

Yo no maté al pinoche, nadie lo mató, nadie lo derrotó, se inventó el mito del triunfo republicano y se masificó así como una marca, que está en el cuero de nuestra derrota . . . ¿Cómo se mata eso? ¿Sería matarnos nosotros mismos? . . . hay que acabar con su marca, hay que traer la memoria, todavía es posible pelear hasta el final para celebrar su muerte, por construir lo nuevo. (Flores 13–14)

Tras este final, el espectador se queda con la misma sensación de derrota que los excombatientes revolucionarios; con las ganas de que ésa no fuese la verdad, sino que fuese verdad el relato de Manolo sobre su acción heroica— aunque silenciada—en el baño de un restaurante. Minando la verdad alternativa establecida a lo largo del monólogo, Flores nos hace así participe del *deseo* de la muerte-venganza, o, la muerte *imaginada*.

La confesión no solamente se limita a los hechos, sino que verbaliza los sueños, deseos, aspiraciones y miedos. Así, al terminar la obra, la confesión de Manolo llega a ser la confesión de un *deseo*, más que la confesión de la muerte en sí. A través de ese deseo, la confesión de Manolo construye un puente entre verdad e imaginación. Es importante recordar, a la vez, la intrínseca relación entre la imaginación y el teatro, que presupone siempre un pacto entre público y actores de creer la realidad establecida en el escenario. La literatura en general propone un discurso explícitamente imaginado que desdibuja las fronteras entre imaginación, memoria e historia. Astrid Erll elocuentemente resume la relación entre literatura y memoria: “literary narratives mediate between pre-existing memory culture on the one hand and its potential restructuring on the other” (156) (narrativas literarias median entre una cultura de la memoria preexistente por un lado y por otro lado su reestructuración potencial).

En la obra de Flores, la confesión del deseo de la muerte-venganza media entre la verdad frustrante de la muerte-escapatoria de Pinochet y su peso sobre la cultura de olvido por un lado, y una cultura de memoria y justicia por otro lado. En vez de construir una verdad alternativa, que sería parecido a los rumores y teorías de conspiración citados en *La muerte del verdugo*, Flores usa las técnicas de la imaginación y la confesión para exponer la naturaleza construida del discurso dictatorial. Así consigue finalmente acabar con “la marca” de la dictadura chilena. Más allá de exponer las mentiras y silencios del régimen, esta reflexión aborda la construcción y permanencia de mitos y relatos, tanto dictatoriales como posdictatoriales. El formato de la confesión, tan estrechamente relacionado con la producción de la verdad, introduce el deseo de la muerte-venganza por parte de la sociedad chilena como parte de la verdad posdictatorial. También propone la imaginación y el arte como posible vía para dar voz a ese deseo. El deseo a la muerte-venganza así se libera de una posible esfera de tabú.

Asimismo, la obra desestabiliza la categoría de verdugo y la oposición binaria verdugo-víctima. Manolo se presenta como el verdugo del verdugo, producto de una sociedad y una subcultura en la que la violencia estaba naturalizada.

. . . [E]ra como estar de una fiesta, todos participábamos . . . Saben, de lo único que no la queríamos hacer era de paco o milico. En verdad, cuando chico sí, mis viejitos me disfrazaban de milico y me gustaba. (Flores 6)

Cuando Manolo describe cómo mató al dictador, exhibe formas de placer y venganza que solemos conocer de las narraciones de tortura del Estado. Más

aún, Manolo llega a encarnar al Otro tras la puesta en escena performativa. Así, el texto no solamente va más allá de oponer dos “verdades” alternativas, sino también desdibuja la frontera entre víctima y victimario.

Sin negar la existencia de ambas categorías, Michael Rothberg emplea el término “sujeto implicado” para hablar del espacio existente entre víctima y verdugo y producir una imagen más compleja de la violencia. Con el término, Rothberg quiere dar cuenta de las posiciones fluctuantes de víctima y victimario, y la implicación indirecta en la violencia (“Multidirectional Memory”; “Memory and Implication”). Más que de identidades, hablamos de posiciones cambiantes que el sujeto puede ejercer. Una vez conscientes de las posiciones de implicación, la pregunta sería cómo desvincularse e ir más allá de la implicación.

El concepto del sujeto implicado de Rothberg nos puede ayudar a entender cómo la muerte *imaginada* por Flores/Manolo deshace el régimen de verdad establecido por la dictadura. Entiendo aquí el régimen de verdad establecido por la dictadura chilena como una violencia que continúa en el presente. El sujeto implicado entonces es aquél que participa indirectamente en el sostenimiento de ese régimen de verdad, la “marca” del triunfo republicano, que Manolo relaciona al final de su monólogo con posiciones implicadas al olvidadizo capitalismo contemporáneo en Chile. En este caso, la muerte imaginada es la necesidad para salir del régimen establecido y desvincularse de la posición de implicación. Como subraya el monólogo en varias ocasiones, soñar o imaginar es la base para “poder ser o hacer algo mejor”.

Sévane Garibian nos presenta la historia real del asesinato vengador de Mehmet Talaat Pashá, absuelto por la justicia alemana como representante de lo humano (“Ordenado por el cadáver”). Christian Flores, nos presenta como espejo la historia ficticia del asesinato vengador de Pinochet. En ninguno de los casos el asesinato vengador tiene efectos reales sobre la memorialización oficial del verdugo. No obstante, ambos casos—real e imaginado, y en ambos casos *deseado*—nos hacen soñar con un mundo más humano y más justo. Pues, la memoria no solamente tiene que ver con la verdad de la víctima como una contra-memoria a la memoria oficial establecida por el régimen del verdugo, sino también con la posibilidad de imaginar un futuro distinto. En los casos de sociedades posdictatoriales frustradas por la impunidad del dictador, son esos ejercicios de imaginación que pueden ayudar a superar la pesada carga de la muerte-escapatoria del verdugo.

Mientras que la justicia transicional pone mucho énfasis en la recuperación y el establecimiento de la verdad en la sociedad posdictatorial, por lo general hay poco interés por los mecanismos de la memoria social o colectiva que pueden acabar con los mitos y relatos que tienen origen en la dictadura. Cómo deshacer el régimen de verdad establecido por el verdugo puede ser

tan importante como el ejercicio de establecer la verdad acerca de las víctimas. Sobre todo en los casos donde la muerte natural del verdugo no permite dismantelar su poder y carisma a través de la vía judicial, las propuestas de memoria desde el arte pueden ayudar en imaginar futuros distintos desmantelando mitos persistentes.

La confesión de la muerte imaginada en *Yo maté a Pinochet* ayuda a re-imaginar los mitos y narraciones de la memoria colectiva chilena a partir de reflexiones sobre las categorías fijas establecidas en la sociedad: muerte, justicia, realidad/imaginación y víctima/victimario. Así, nos ayuda a pensar más críticamente la construcción de la memoria y los mitos en relación con la muerte del verdugo y su relación con la construcción de la sociedad post-dictatorial. Los trabajos de la memoria en sociedades transicionales van más allá del testimonio. La memoria como práctica performativa es un proceso continuo de actuación, configuración y selección que incluye mucho más que imágenes y relatos. Como recuerdan Jean François Macé y Mario Martínez Zauner, “mientras que todo régimen de visibilidad y enunciación ocurre en el escenario de lo público, hay además todo un conjunto de relaciones estratégicas de deseos y afectos que ocurren entre bastidores, y que no por ser menos visibles o más difícilmente enunciables son menos reales” (19). La obra de Flores propone explícitamente introducir las emociones, los afectos, los deseos y la imaginación en la base de una nueva cultura de memoria capaz de deshacer el régimen de verdad dictatorial y el discurso de impunidad tras la muerte natural del verdugo.

Obras citadas

- Alija Fernández, Rosa Ana. “El inextricable camino entre el lecho de muerte y la lucha contra la impunidad: los casos de Franco y Pinochet”. *La muerte del verdugo. Reflexiones interdisciplinarias sobre el cadáver de los criminales de masa*. Ed. Sévane Garibian. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2016. 101–21.
- Erl, Astrid. *Memory in Culture*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011.
- Fejes, Andreas, y Magnus Dahlstedt. *The Confessing Society: Foucault, Confession and Practices of Lifelong Learning*. New York: Routledge, 2013.
- Flores, Christian. *Yo maté a Pinochet*. 2013. Obra de teatro. Manuscrito.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar: El nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1976.
- Garibian, Sévane. “La muerte del verdugo o el tiempo incontable de su eternidad”. *La muerte del verdugo. Reflexiones interdisciplinarias sobre el cadáver de los criminales de masa*. Ed. Sévane Garibian. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2016. 21–36.

- _____. ed. *La muerte del verdugo. Reflexiones interdisciplinarias sobre el cadáver de los criminales de masa*. Buenos Aires: Miño y Dávila. 2016.
- _____. “Ordenado por el cadáver de mi madre. Talaat Pashá o el asesinato vengador de un condenado a muerte”. *La muerte del verdugo. Reflexiones interdisciplinarias sobre el cadáver de los criminales de masa*. Ed. Sévane Garibian. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2016. 189–211.
- Macé, Jean François, y Mario Martínez Zauner. “Introducción crítica”. *Pasados de violencia política: Memoria, discurso y puesta en escena*. Ed. Memorias en Red. Madrid: Anexo, 2016. 10–24.
- Rothberg, Michael. “Memory and Implication at the Limits of the Human: A Response to Nathan Snaza”. *Parallax* 23.4 (2017): 512–16.
- _____. “Multidirectional Memory and the Implicated Subject. On Sebald and Kentrige”. *Performing Memory in Art and Popular Culture*. Ed. Liedeke Plate y Anneke Smelik. New York: Routledge, 2013. 39–58.

Hristova, Marije. “La muerte imaginada.” Reflexiones en torno a *La muerte del verdugo*. Ed. Sévane Garibian, Zahira Aragüete-Toribio y Ana Forcinito. *Hispanic Issues On Line Debates* 9 (2019): 93–99.