# La experiencia traumática de la tortura y sus implicaciones narrativas en la novela *Carne de perra* de Fátima Sime

Henri BILLARD

Université de Poitiers, CRLA-Archivos

**Resumen:** La novela *Carne de perra* (2009) de Fátima Sime describe la intimidad de María Rosa, una mujer víctima de violencia sexual y psicológica durante la dictadura militar en Chile. Ofrece además un cuestionamiento de las dificultades que implica narrar el dolor pasado y presente. Nos interesa, entonces, explorar y analizar las estrategias narrativas mediante las cuales, para decir lo indecible, se estructura esta novela.

**Palabras clave:** Literatura chilena, género, tortura, postdictadura.

El 11 de septiembre de 2013 se conmemoraron los cuarenta años del golpe de Estado que derrocó a Salvador Allende. Pese al tiempo transcurrido, llama particularmente la atención que siga apareciendo un gran número de ensayos, documentales y conferencias sobre los efectos de la dictadura tanto en las personas como en la sociedad chilena en su conjunto. Cabe pensar que el proceso de reconstitución de los hechos y por ende de una toma de conciencia personal y colectiva de lo ocurrido en Chile entre 1973 y 1990 no ha terminado. Según Tomás Moulian: "el consenso [que caracterizó la Transición] se convirtió en una conminación al silencio. Romperlo significaba situarse en un terreno dramático, cuya violación sería atentar contra el proceso, dañarlo" (44). Tras diecisiete años de dictadura, Chile era un país traumatizado que no quería problematizar el pasado ni menos aún expresar los efectos que produce el recuerdo de la violencia ejercida. Por ejemplo, el periódico *La Tercera* publicó el 23 de julio de 1998 los resultados de una encuesta, según la cual "[e]l 35% de los jóvenes encuestados, cuya escolaridad tuvo lugar en parte después de 1990, no sabía qué había sucedido el 11 de septiembre de 1973; 42% de los jóvenes no sabían quién había sido Salvador Allende" (Velázquez 167).

La Concertación, o sea la coalición de partidos de centro-izquierda que tomó el poder el 11 de marzo de 1990, no favoreció completamente el trabajo colectivo de memoria necesario para procesar lo acontecido. Lo que era fundamental para este conglomerado político era mantener la confianza de los inversionistas, presentando al nuevo gobierno como un ejemplo de estabilidad y consenso. Para ello era necesario hablar lo menos posible sobre las desapariciones, los arrestos arbitrarios y la tortura. Es decir, "todo lo concerniente al mercado opera con una lógica donde el pasado corre el riesgo de volverse obsoleto, pues la piedra angular de la mercantilización es el borrar el pasado como pasado" (Avelar 285). Uno de los libros que han buscado indagar en los hechos para denunciar precisamente la verdad incompleta contenida en los informes tanto de la *Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación* (1990/1991) como de la *Corporación Nacional de Reparación y Reconciliación* (1992) es *Páginas en blanco. El 11 de septiembre en La Moneda* de Paz Rojas, Viviana Uribe, María E. Rojas, Iris Largo, Isabel Ropert y Víctor Espinoza publicado en 2001. Como bien señala Oriette Sandoval en una reseña: "los autores se propusieron reconstruir la verdad integral y llenar las páginas en blanco [...] para dar a conocer los antecedentes de las personas que concibieron y ejecutaron el golpe y los datos de los directamente implicados en acciones criminales" (17).

El bloqueo de la memoria se manifestó en la realidad cotidiana de los chilenos a través de la fuerte continuidad del modelo económico neoliberal implementado por la dictadura y al mismo tiempo por la ausencia de ruptura con los valores tradicionales sobre los cuales se fundamentaba dicha dictadura en los planos ético y moral. Estas continuidades también se traslucen en la literatura. Efectivamente, con la vuelta de la democracia se creía que los diferentes actores sociales y políticos iban a favorecer la emergencia de una reflexión individual y colectiva sobre los traumatismos dejados por los militares. Es más, como lo señala Montes Capó "se esperaba [que dicha recuperación de la conciencia histórica del país] se tradujera en la aparición de una literatura testimonial que operaría al modo de una catarsis colectiva que el país necesitaba con urgencia" (63). Es cierto que la detención de Pinochet en 1998, durante un viaje a Londres, ordenada por el juez español Baltasar Garzón, quien buscaba someterlo a juicio por su responsabilidad en los crímenes de ciudadanos españoles ocurridos durante su gobierno, creó las condiciones para que se hablara en Chile de los excesos cometidos. El humillante arresto y posterior procesamiento de Pinochet, quien por entonces disfrutaba del fuero parlamentario en su calidad de senador vitalicio, modifica la percepción que los chilenos tenían de esa experiencia histórica traumática. El impacto de lo ocurrido produce cambios de actitudes: los que guardaban silencio comienzan a dar testimonio de sus experiencias y se incrementa, sobre todo en esta última década del siglo XX, la aparición de textos que, desde distintos ámbitos, indagan en el pasado.

Al analizar el discurso ficcional presente en la narrativa postdictatorial –y asumiendo que la dictadura no concluyó completamente en 1990 y que en realidad se prolongó en el tiempo mediante la consolidación del modelo neoliberal impuesto por ella– podemos ver que cohabitan dos maneras de representar el mundo. Por un lado, encontramos las novelas de Alberto Fuguet, Gonzalo Contreras, Pablo Simonetti y Sergio Gómez, por mencionar solamente a algunos autores, en las cuales los personajes prácticamente

Published in : M. Areco, F. Moreno, C. Quintana (dir.), *Narrativa chilena actual. Dictadura, neoliberalismo, subjetividad y textualidad*, Editions des archives contemporaines, ISBN: 9782813003966, doi: 10.17184/eac.9782813003966

no conocieron el Chile anterior al golpe, no tienen mayor preocupación por el pasado ni tampoco por problematizar el presente. En sus obras notamos que lo individual predomina por sobre lo colectivo, manifestando una clara falta de compromiso con la historia reciente. Según el escritor Pedro Lemebel "[l]a ficción literaria [postdictatorial] se escribía en la sábana blanca de la amnesia" (Blanco y Guelpi 93). Al mismo tiempo, "convive una narrativa de características opuestas, donde sigue siendo relevante la presencia de la historia, la memoria y la necesidad de no permitir que el olvido de la catástrofe dictatorial triunfe en la conciencia del país" (Montes Capó 64). En estos textos se pueden desentrañar precisamente "algunas de las claves espirituales" de Chile (Orellana 49). Entre los representantes de esta corriente, podemos mencionar, entre otros, a Roberto Bolaño, Diamela Eltit, Carlos Franz, Germán Marín y Fátima Sime. En esta línea, Bieke Willen, en su libro *El espacio narrativo en la novela chilena postdictatorial*: *casas habitadas,* realizó un estudio sobre la representación del espacio (lo adentro y lo afuera), al que llama un espacio "concreto (no metafórico)" (Willen 4), por medio de un corpus[1] que incluye precisamente a varios de los escritores mencionados. El aspecto relevante de este estudio lo constituye el análisis de la manera en que las novelas dan cuenta de cómo la dictadura convirtió tanto la calle (mediante las ejecuciones y las detenciones) como la casa (a través de los registros y allanamiento) en sitios de riesgo (Willen 8) en los que se disuelve la diferencia que estructura las sociedades democráticas entre lo íntimo y lo público, lo individual y lo político.

Entre las novelas que manejan ese cambio en los significados del espacio urbano y que además tratan el tema de la violencia de la tortura durante la dictadura, ha llamado nuestra atención *Carne de perra* de Fátima Sime (1959), publicada el año 2009. El discurso ficcional escenifica la intimidad de María Rosa Santiago López, una mujer víctima de violencia sexual y psicológica en manos de un agente de la dictadura. Cabe destacar que la historia no se limita solamente a la narración de la experiencia traumática individual de la tortura y del exilio forzado. Encontramos además una voluntad de combatir el olvido colectivo que caracteriza al periodo postdictadura chileno desde una perspectiva de género. El mundo ficticio ofrece a la vez un cuestionamiento de las dificultades que implica narrar el dolor pasado y presente. Nos interesa, entonces, explorar y analizar las estrategias narrativas mediante las cuales, para expresar "lo inexpresable, lo indecible, lo imposible" (Willen 16) se estructura esta novela.

Para abordar el contexto histórico representado trabajaremos con los contenidos del ensayo *Chile actual. Anatomía de un mito* de Tomás Moulian. El tema de la tortura lo trataremos siguiendo algunos de los postulados de Idelber Avelar en "La práctica de la tortura y la historia de la verdad". Las dificultades de la representación por medio de lenguaje de las experiencias traumáticas, lo estudiaremos siguiendo los contenidos del libro *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)* de Ricardo Pligia, del ensayo ya citado *El espacio narrativo en la novela chilena postdictatorial: casas habitadas* de Bieke Willen y del artículo "Cuerpo, memoria, escritura" de Raquel Olea. Otro elemento importante de nuestro marco teórico lo constituirán los trabajos de la psicoanalista Melanie Klein.

[1] *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño, *El palacio de la risa* de Germán Marín, *10 de julio Huamachuco* de Nona Fernández, *Los vigilantes* de Diamela Eltit, *Camanchaca* de Diego Zúñiga y *Bonsái*, *La vida privada de los árboles* y *Formas de volver a casa* de Alejandro Zambra.

Published in : M. Areco, F. Moreno, C. Quintana (dir.), *Narrativa chilena actual. Dictadura, neoliberalismo, subjetividad y textualidad*, Editions des archives contemporaines, ISBN: 9782813003966, doi: 10.17184/eac.9782813003966

María Rosa es una enfermera universitaria de 24 años en el momento de su detención, nacida en Limache, una pequeña ciudad de provincia, ubicada a 141 Km de Santiago. Es una de las tres hijas de un matrimonio formado por un chofer de taxi nacido en Bolivia y una profesora de Castellano. Es detenida y torturada por estar ligada sentimentalmente a Alexis Leiva, un militante de los Banderas Rojas, "un grupo más a la izquierda que el MIR" (Sime 50) aunque ella no ha tenido ninguna participación política activa: "Ella insiste: Hace un año que no veo a Alexis Leiva, que no tengo contacto con nadie" (9). Para los servicios de seguridad mantener detenida a este tipo de mujer era algo corriente porque podía servir para obtener informaciones o para lograr que la pareja involucrada en actividades clandestinas se entregara. Nicole Muñoz nos dice que "[d]e esta manera, el régimen no solo castiga[ba] a la mujer que sobrepasa[ba] los límites asignados a su género, sino que también la volvía un objeto de chantaje para sus propósitos" (99).

En el centro de tortura María Rosa va a encontrar a Emilio Krank, alias el Príncipe. Según Cristián Montes Capó:

> [...] este personaje remite ficcionalmente a quien fuera, en tiempos de la dictadura, uno de los torturadores más crueles y temidos que pasaron por el Estadio Chile, apenas ocurrido el golpe militar. Se trata de Edwin Dimter Bianchi, alias "el Príncipe", como se hacía llamar y como terminaron llamándolo los detenidos. Al igual que la descripción que se realiza en la novela, el apodo provenía de su tipo físico: alto, rubio y de ojos azules (69).

Este hombre, bien ubicado en la jerarquía de los servicios de seguridad, le hace creer que ha recuperado su libertad después de haber pasado un año en un centro de detención cuando en realidad la secuestrará para llevarla luego a un departamento donde la someterá a una serie de vejámenes y torturas. El irá poco a poco adueñándose de la conciencia y de la voluntad de María Rosa, hasta lograr instrumentalizar tanto su cuerpo como su voz para que cometa un crimen político que la dictadura ve como indispensable. Más tarde logra que la contraten como enfermera en el centro hospitalario en el que se encuentra el líder político que la dictadura quiere eliminar. Aquí constatamos la ambigüedad entre el mundo representado y sus referentes reales. La novela alude en efecto a la muerte de Eduardo Frei Montalva, expresidente de Chile (1964-1970) y principal voz de la oposición a Pinochet, en una clínica privada el 22 de enero de 1982. Hasta hoy la familia Frei sostiene que el expresidente fue asesinado por orden de los servicios de inteligencia de la dictadura. Una vez cumplida la misión, el Príncipe la enviará exiliada a Suecia contra su voluntad, país en el que obtendrá el estatuto de refugiada política, regresando a Chile años después mezclada entre los tantos retornados que buscaban volver a reintegrarse en su país de origen.

El relato de Fátima Sime ofrece una estructura compuesta de 30 pequeños capítulos, sin título, que presentan una trama fragmentada de las vivencias de la protagonista. En 19 de estos se da cuenta del período de detención y tortura, periodo en el cual estableció una relación compleja de dependencia emocional con el Príncipe. Los 11 restantes remiten al retorno a Chile después del "exilio" forzado en Suecia, las

Published in : M. Areco, F. Moreno, C. Quintana (dir.), *Narrativa chilena actual. Dictadura, neoliberalismo, subjetividad y textualidad*, Editions des archives contemporaines, ISBN: 9782813003966, doi: 10.17184/eac.9782813003966

dificultades encontradas para poder insertarse en un país que le resulta inhóspito, las tensiones del reencuentro con su familia, la impresión que le produce volver a ver al Príncipe y la muerte de este último. Cada uno de estos dos ámbitos narrativos se caracteriza por un tipo de narración y un sistema de enunciación diferente. La parte que representa la detención, la tortura y la implicación emocional de María Rosa con su victimario, está narrada en tercera persona. El retorno a Chile será narrado en primera persona, permitiendo comprender mejor la evolución psíquica y emocional del personaje.

La novela comienza con la descripción comprimida y rápida del estado en que se encuentra la protagonista luego de una reciente tortura: "Está desnuda, tirada sobre un piso de baldosas" (Sime 7)[2]. No sabe por qué la han traído a esta habitación. Está desorientada, perdida. Junto a ella yace: "[…] un cuerpo, una respiración ronca, fatigosa" (7). De pronto una voz desconocida ordena que la preparen para hablar con él: "No más "Cielo" para ella. Que se duche, se vista y coma algo" (8). El hombre trata de reconfortarla por medio de un lenguaje y una parsimonia que no se corresponden con los tratamientos que ha sufrido durante su detención. El siguiente pasaje de la novela describe esta transición:

> Son unos brutos. Mire lo que le han hecho. Le pido disculpas. Emite órdenes que se cumplen de inmediato. Liberan sus manos, cubren sus hombros, le retiran la venda. Después de tres días en la oscuridad, pestañea para acostumbrar sus pupilas a la luz. La voz pertenece a un hombre alto, delgado, de bigote fino. A diferencia de los demás, que llevan uniforme, él viste terno y corbata. Está frente a ella, con las manos a la espalda y el tórax desafiante (7).

Por un momento cree que sus captores la liberarán, pero rápidamente comienza a comprender que seguirá detenida. El Príncipe abre un expediente donde están las informaciones relativas a su vida y la de su familia. Él sabe todo. Lo controla todo. Comienza entonces la dinámica de la relación que los unirá durante un año: "La observa en silencio. Ella […] se encoge en la silla hasta casi desaparecer" (9). Es decir, una situación de inequidad absoluta, en la que tanto el cuerpo real como la situación de enunciación (con la desaparición del yo), reproducen a la vez la asimetría de los roles verdugo/víctima y la desigualdad de género correspondientes a las regulaciones sociales.

En otros momentos del relato, la experiencia límite de la tortura conduce a una desestabilización del sistema enunciativo y de la narración. La interpretación única de lo sucedido tiende a desaparecer debido a la violencia y la presión física y psicológica a la que está sometida la protagonista: "Ella insiste: Hace un año que no veo a Alexis Leiva, que no tengo contacto con nadie. El, paternal: Chiquilla, eso es lo que sabemos. A tu novio ya lo tenemos. Tú, tranquila" (9).

Esta tensión y la complejidad en la narración de la experiencia de la tortura remiten directamente al problema de su representatividad posible en el lenguaje. En esta

[2] A partir de ahora todas las citas de la novela aparecerán con el número de la página entre paréntesis.

Published in : M. Areco, F. Moreno, C. Quintana (dir.), *Narrativa chilena actual. Dictadura, neoliberalismo, subjetividad y textualidad*, Editions des archives contemporaines, ISBN: 9782813003966, doi: 10.17184/eac.9782813003966

perspectiva, los problemas planteados por la novela *Carne de perra* entroncan con los que han encontrado los autores que han intentado describir las situaciones límite, especialmente la experiencia de la cotidianidad de la muerte de las víctimas de torturas, genocidio o etnocidio. Fátima Sime no parece considerar que estas experiencias entren en la categoría de lo inefable y que por lo tanto habría que ubicarlas en un más allá del lenguaje y del recuerdo. Al contrario, asume su transmisión como parte del compromiso del escritor y del testigo. Así ya lo aseveraba Jorge Semprún en el inicio de *La escritura o la vida*:

> Siempre puede expresarse todo, en suma. Lo inefable de que tanto se habla no es más que una cortada. O una señal de pereza. Siempre puede decirse todo, el lenguaje lo contiene todo. Se puede expresar el amor más insensato, la más terrible crueldad. Se puede nombrar el mal, su sabor, su adormidera, sus dichas deletéreas. Se puede expresar a Dios, que no es poco. (26)

La complejidad narrativa de *Carne de perra*, por lo tanto, va a ser consecuencia de la dificultad de narrar una experiencia límite respecto a la cual las palabras y el lenguaje parecen –un momento– quedar obsoletos, pero que finalmente pueden, gracias la creación literaria existir. En este sentido, la novela estudiada remite a los planteamientos de Ricardo Piglia, quien, teniendo como referencia la catástrofe de los crímenes de las dictaduras latinoamericanas, señala que hay acontecimientos imposibles de ser transmitidos y que suponen una relación nueva con las palabras (31).

En la novela la nominación "perra" es la expresión que concentra la estrategia de destruir en el otro cualquier atisbo de dignidad humana: "Pero no voy a estar viajando todo el tiempo, ¿verdad, perra de mierda? Como una pluma la levanta del camastro. La tira en la silla. Le hunde la cara en los porotos. La levanta. La hunde nuevamente. Ella parece un mono con esa maraña de pelos y la cara amarilla" (19). La violencia física realiza un contrapunto con una violencia psicológica que va revelando los rasgos psicopáticos del torturador, lo que obliga al cuerpo torturado a elaborar estrategias impensables de resistencia. Los confusos gestos de amor se confunden con un sadismo sexual y psicológico:

> No pues, mi reina. ¡Yo soy el Príncipe! […] Se monta sobre ella. De un solo tirón le arranca la blusa. Le saca el sostén. ¡Qué pechos más lindos, muñeca! ¡Cómo se va a querer morir! ¡Hay que aprovechar esos pezoncitos! El hombre toma el plato de la mesa, lo da vuelta encima, se lo restriega en la piel desnuda. No la estoy quemando, ¿verdad? (19)

Como dijimos anteriormente, la relación entre victimario y víctima reproduce, en *Carne de perra*, la figura del amo y el esclavo, y el ejercicio del poder en su versión más radical. Dicha forma de relación se exterioriza desde el momento que el Príncipe saca a María Rosa del centro de detención y la lleva a vivir a un departamento. Se evidencia ahora cómo el mundo de María Rosa se ha ido reduciendo, desde la perspectiva de

Published in : M. Areco, F. Moreno, C. Quintana (dir.), *Narrativa chilena actual. Dictadura, neoliberalismo, subjetividad y textualidad*, Editions des archives contemporaines, ISBN: 9782813003966, doi: 10.17184/eac.9782813003966

la víctima, a lo que su victimario afirma como la única realidad existente: "Perra de mierda. No te dije que pusieras música […]. Perdona, salí a mirar. Tú me miras a mí, ¿entendiste? Usted contempla a su Príncipe y punto" (76).

La identificación con el Príncipe se consolida cuando María Rosa ya no establece distinción entre el discurso como representación mental del torturador y el de ella. Internaliza así una determinada construcción imaginaria del enemigo: "Diga que son los indeseables. Ella: Gente capaz de destruir el nuevo país que se está construyendo" (97). Por tal razón siente como propia la misión de cumplir con el asesinato que le es encomendado: "El Príncipe se metió en mi cuerpo. También en mi conciencia. Es imprescindible eliminar al enemigo, muñeca. Yo dependía de él. Completamente. Quería hacer todo lo que él me pidiera. Y lo hice" (85). La satisfacción del torturador se confunde ahora con la euforia de María Rosa y su alegría de haber cumplido exitosamente con la misión encomendada: "¡Sí! Me vine corriendo de la clínica para contarte. Sin detalles, muñeca, supe que fue un éxito y basta. Ella, besándolo: ¡Lo hicimos! ¡Lo hicimos! […]. La tiende en la cama, se inclina para morderle el cuello. Ella se ríe, lo atrae, lo abraza con las piernas" (102). Finalmente, al saber que deberá irse a Suecia como refugiada política, María Rosa expresa su deseo de seguir en el único tipo de vínculo que ha concebido en el último tiempo:

> ¿Pero por qué? Yo iba a seguir un tiempo en la clínica. ¿Te acuerdas de que dijiste que te iba a seguir ayudando? ¿Te acuerdas? ¿Hubo algún problema? Muñeca, el plan sería un fracaso si no apareces en Suecia como refugiada política. ¿Lloriqueos? Déjate de huevadas. En este juego somos peones. Lo has sabido siempre. (103)

Años más tarde María Rosa vuelve a un Chile que ha recuperado la democracia como una retornada más. Pese a que encuentra rápidamente un trabajo de enfermera en un hospital público, los fantasmas del pasado siguen presentes acentuando la pérdida del sentido de pertenencia y el corte con el lazo social: "Ahora cuando camino hacia mi trabajo me envuelve un silencio más profundo que el de las calles con nieve en Suecia, porque ése de allá es verdadero y aquí simplemente yo dejé de escuchar. Y, por lo visto, a pesar de compartir el mismo idioma con mis colegas, dejé de hablar" (27).

Hacia el final de la novela aparece el reencuentro de María Rosa con el Príncipe. El hombre todopoderoso del pasado hoy yace postrado en una cama de un hospital público. Padece un cáncer terminal a la laringe. Cuando la reconoce, le solicita que lo ayude a morir. Como no puede hablar, se expresa a través de mensajes escritos en una pizarra: "Mátame, tú puedes" (57). Sin embargo, ahora los papeles se han invertido: "Es mi territorio. Esta vez yo tengo el poder" (57). La imaginería de una venganza se inscribe entonces en el texto: "Ahora te toca escuchar. Voy a jugar contigo hasta… ¿hasta cuándo?, hasta que me dé la gana, hasta que sé yo […] [c]uando se me antoje dejarte, tú vas a seguir sufriendo" (115). El Príncipe experimentará entonces la tortura: "Presioné sobre las antiguas punciones, cicatrices azules diseminadas en el antebrazo: la piel se abrió y empezó a sangrar […]. Hundí el plumón en su carne abierta. El Príncipe jadeaba […]. El brazo duele, pero ni se compara con la suspensión de la morfina de la otra noche, ¿verdad?" (116).

Published in : M. Areco, F. Moreno, C. Quintana (dir.), *Narrativa chilena actual. Dictadura, neoliberalismo, subjetividad y textualidad*, Editions des archives contemporaines, ISBN: 9782813003966, doi: 10.17184/eac.9782813003966

Pese a dirigir la agresividad hacia el Príncipe, María Rosa terminará por percibirlo en su totalidad (lo que fue y lo que es). La inversión de los roles es ahora evidente: ahora es ella la que tiene el poder. Por un lapso de tiempo lo torturará. En el penúltimo capítulo del relato, describe el punto álgido de esta regresión a la que la enfermedad y ella misma le condenan: "El intentaba balbucear, sacando y entrando la lengua. Manoteaba haciendo esfuerzos por alcanzar la pizarra en el velador. ¿Qué? ¿Qué quieres decirme?" (112). Aquí tanto la privación de la pizarra, único instrumento con el que su otrora verdugo puede comunicarse con el mundo, como la regresión a un estado pre-verbal, en el que él ya no puede dominar su cuerpo, parecen haber fijado definitivamente los papeles: el verdugo se ha vuelto la víctima y viceversa. Sin embargo, inmediatamente después se activará lo que Melanie Klein llama "la faceta benevolente de la madre, la conducta reparatoria de la misma" (Klein 237), después de una secuencia particularmente reveladora:

> A pesar de que el Príncipe no dejaba de tirarme el delantal, me sorprendí atendiéndolo como a un paciente cualquiera, con dedicación. Terminé de aspirarlo, vigilé la curación de sus heridas y me fui corriendo al baño. Apenas alcancé a bajarme los calzones antes de vaciarme entera. Era una diarrea explosiva, con retortijones que me llegaban al alma. Alguien más ocupó el baño del lado. El ruido me daba vergüenza y traté de frenarme, o al menos de silenciar mi estado. Luego ya no me importó, me dejé llevar por el movimiento de las tripas y agradecí el alivio de sentirme vacía. ¡Por fin vacía! ¿Se encuentra bien? Preguntó alguien golpeándome la puerta. No me había dado cuenta de que estaba llorando. (117-118)

La purgación que aquí se escenifica ha de leerse a diferentes niveles. Física, evidentemente, con los excrementos y los llantos que brotan como una liberación; psicoanalítica y literaria también, puesto que el rechazo de los traumas se produce a través y gracias al espacio narrativo, social y colectivo, dado que en el capítulo siguiente se describe cómo se acaba el ciclo infinito de la represión abierto por el intercambio de los roles verdugo/víctima. El Príncipe ya no está en el centro de su imaginario y de su conciencia, se ha convertido en un ser anónimo, un "cualquiera", al que ella atiende, como los demás, con competencia y con la humanidad de la que es capaz a diario con los otros pacientes ("dedicación").

Ahora el Príncipe es un "veterano escuálido, jibarizado, acribillado de sondas y sueros, ahogado en su propia sangre" (35). Ese hombre ya no es el que la torturó y no tiene ningún poder para hacerle daño. Rosa María se libera poco a poco del odio y del sentimiento de venganza, permitiendo que surja la compasión. Finalmente, ella va a inducir la muerte del Príncipe para aliviarlo. Decide administrarle una doble inyección mortal de cloruro de potasio, para liberarlos del dolor que aqueja a ambos:

> Entré al cubículo del Príncipe y me acerqué. No quería que viera mis ojos. Pero lo miré y los dos comprendimos […]. No creas que estoy haciendo esto por ti, […] lo hago por mí, porque, sabes, yo tengo sentimientos, aunque no lo creas […]. El levantó la mano rozando la mía, con el índice apuntando

Published in : M. Areco, F. Moreno, C. Quintana (dir.), *Narrativa chilena actual. Dictadura, neoliberalismo, subjetividad y textualidad*, Editions des archives contemporaines, ISBN: 9782813003966, doi: 10.17184/eac.9782813003966

> al vacío comenzó a hacer signos en el aire [...]. El dedo, como escribiendo algo en un cuaderno imaginario, no dejaba de moverse. ¿Qué me estaría diciendo? Ya no quería saberlo. (121)

Esta última secuencia de la obra muestra cómo en *Carne de perra* se pueden escuchar las aspiraciones, las frustraciones y las demandas de una sociedad que sigue rodeada por las sombras del pasado. Si bien María Rosa acepta dar una muerte apacible a su verdugo, y de esta manera, liberarle y liberarse del dolor de torturar y ser torturado, no pronuncia ni alude en ningún momento al concepto cristiano de perdón. Sin embargo, la muerte por sedación es, para el personaje, una manera de incluirse de nuevo en el mundo presente, el de los vivos, que pueden enunciar y asumir "tener sentimientos". Pero al mismo tiempo, ella rechaza entender el relato que él quiere seguir escribiendo. Por lo tanto, la palabra de los verdugos, cualquiera que sea, no puede ser leída, ni escuchada. El pasado todavía no puede escribirse de manera lineal. Articular los fragmentos de memoria aparece entonces como la única posibilidad de que el recuerdo se filtre para dar cuenta de lo ocurrido durante la dictadura y así resolver el trauma y el duelo inconclusos.

## Referencias


Avelar, Idelber. "La práctica de la tortura y la historia de la verdad". En Nelly Richard y Alberto Moreiras (eds). *Pensar en/la Postdictadura*. Santiago: Cuarto Propio, 2000.

Blanco, Fernando, y Gelpí, Juan. "El desliz que desafía otros recorridos. Entrevista con Pedro Lemebel". *Revista Nómada Nº 3* (1997): 93-98.

Klein, Melanie. "Envidia y gratitud". *Obras Completas de Melanie Klein 3*. Barcelona, Buenos. Aires, México: Ediciones Paidós (1988): 181-240.

Montes Capó, Cristian. "Carne de perra, de Fátima Sime: la persistencia de lo urgente", *Iberoamericana, XI, 44* (2011): 63-78.

Moulian, Tomás. *Chile actual. Anatomía de un mito*. Santiago: LOM-ARCIS, 2002.

Muñoz, Nicole. "El discurso femenino de resistencia frente a la violencia dictatorial en *Carne de Perra* de Fátima Sime". *Revista NOMADÍAS Nº 15* (2012): 91-106. doi:10.5354/0719-0905.2012.21054 / Web. 20 Oct. 2020.

Olea, Raquel. "Cuerpo, memoria, escritura". En Nelly Richardy Alberto Moreiras (eds). *Pensar en/la Postdictadura*. Santiago: Cuarto Propio, 2000.

Orellana, Carlos. "¿Nueva narrativa o narrativa chilena actual?", *Nueva Narrativa chilena*. Carlos Olivarez (éd.). Santiago: LOM (1997): 43-51.

Piglia, Ricardo. *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.

Sandoval, Oriette. "Más allá de la historia oficial". *Rocinante (Santiago) N.º 43* (2002): 17.

Semprún, Jorge. *La escritura o la vida*. Barcelona: Tusquets, 1995.

Sime, Fátima. *Carne de Perra*. Santiago: LOM, 2009.

Velázquez Soto, Armando Octavio. "Ficciones de la memoria en la narrativa latinoamericana contemporánea". Tesis Universidad Nacional Autónoma de México, 2015. Web. 20 oct. 2020.

Willem, Bieke. *El Espacio Narrativo en la novela chilena postdictatorial*: *casas habitadas.* vol. 52, Boston: BRILL, 2016.


Published in : M. Areco, F. Moreno, C. Quintana (dir.), *Narrativa chilena actual. Dictadura, neoliberalismo, subjetividad y textualidad*, Editions des archives contemporaines, ISBN: 9782813003966, doi: 10.17184/eac.9782813003966