

La muñeca a la que hay que rellenar o *Carne de perra* de Fátima Sime*

The Doll to be Filled or *Carne de Perra* by Fátima Sime

Jessenia Chamorro Salas

Resumen

La novela *Carne de perra*, representa una visión íntima y personal de la tortura y las vejaciones ocurridas en Dictadura, la dualidad de su voz permite conocer las lógicas de funcionamiento de tal período, a través de las torturas ejercidas por la figura omnipotente patriarcal y hegemónica del Príncipe, Emilio Krank y el uso y abuso que realiza de la identidad de María Rosa, cuya subjetividad fracturada se va reconstruyendo a sí misma a partir del proceso de rememoración que realiza. Al relacionar la novela con su secuela, el cuento *Cicatrices de mi hermana*, se evidencia, que el intento por resolver el trauma vivido resulta imposible, pues fue destruida física, psicológica y emocionalmente por los fantasmas del pasado.

Palabras clave: Identidad fracturada, memoria, proceso de rememoración, trauma, Dictadura.

Abstract

The novel "Carne de perra", represents an intimate and personal vision of the torture and vexations that occurred in Dictatorship, the duality of his voice allows to know the logics of operation of such period, through the tortures exercised by the omnipotent patriarchal figure And hegemonic of the Prince, Emilio Krank and the use and abuse that he makes of the identity of Maria Rosa, whose fractured subjectivity is rebuilding itself from the process of rememoration that realizes. When relating the novel with its sequel, my sister's Scars story, it is evident, that the attempt to solve the trauma experienced is impossible, because it was destroyed physically, psychologically and emotionally by the ghosts of the past.

Keys words: Identity fractured, memory, process of remembrance, trauma, dictatorship.

* Este artículo de investigación forma parte de la Tesis "Narrativa de mujer en la postdictadura: Reconstrucción de la memoria ficcional y de la identidad de personajes femeninos en *En voz baja* de Alejandra Costamagna, *Escenario de guerra* de Andrea Jęftanovic, y *Carne de perra* de Fátima Sime" para optar al grado de Magister en Literatura Latinoamericana y Chilena, de la Universidad de Santiago de Chile, año 2017.

Carne de perra es una novela homónima de Fátima Sime, publicada el año 2009 que contiene una fuerte densidad histórica vinculada a la Dictadura, ya que su protagonista, María Rosa, rememora desde su fracturado y dislocado presente, aquél pasado en que fue torturada y sometida por el hombre quien durante años fue su amo y verdugo. Se trata de una novela potente que en una extensión relativamente acotada ahonda en las heridas más profundas de la historia reciente de Chile, mostrando que pese a los años que han transcurrido, queda mucho qué decir, pues aún no se agota la experiencia del trauma vivido por la sociedad durante diecisiete años bajo el manto de la dictadura y posteriormente varios años de búsqueda de la verdad, justicia, y resolución de los traumas y duelos vividos.

Antes de cualquier análisis es importante dar a conocer la trama de la novela, para luego ir profundizando en aquellos pasajes más relevantes según los ejes a analizar. *Carne de perra* narra la historia de una joven enfermera chilena quien a mediados de la década del setenta, es secuestrada por la policía del régimen (CNI), y posteriormente torturada por el así apodado “Príncipe” (Emilio Krank), física, emocional y psicológicamente, sometida y disminuida a la más mínima expresión de humanidad, y posteriormente “entrenada” para cometer un crimen político que sacudió al país entero, el cual se infiere, se trata del asesinato del ex Presidente Eduardo Frei Montalva (1982), y luego desechada como un trapo sucio y enviada al exilio, Suecia, bajo otra identidad y con aquella macabra experiencia sobre sus hombros. Este pasado es el que María Rosa va reconstruyendo fragmentariamente a través de su memoria dañada y, desde este presente en el que intenta sobrevivir y carga con las huellas irresolutas del trauma. Como enfermera de la Posta Central noche a noche está de frente con la muerte y las desgracias humanas, mientras por el día intenta tener una vida más o menos resuelta aunque las consecuencias de los años de tortura se evidencian diariamente tanto en la imposibilidad de María Rosa de establecer lazos afectivos saludables y permanentes, no solo con amigos, o con algún hombre que pueda convertirse en su pareja, sino también la imposibilidad de recuperar el vínculo emocional con su propia familia, como con la anodinia y sinsentido en el que está sumida su rutina y existencia, hasta que en un turno, se encuentra frente a frente con el torturador, quien ya es un anciano y está desahuciado. Ahora ella es quien tiene el poder y lo ejerce torturándolo con mangueras y medicamentos, aunque en el fondo, como profundizaré más adelante, tanto poder como el intercambio de roles amo/esclavo es relativo, pues María Rosa lo presiente, aquél hombre sigue dominándola incluso estando postrado en la camilla. Mediante el relato íntimo y personal de la historia de María Rosa, se entreteje y reconfigura parte del período dictatorial, pues la reconstrucción de su recuerdo es la memoria ficcional de un pasado histórico que toca a muchos, a todos quienes formaron parte de la subalternidad denigrada y sometida por el poder hegemónico dictatorial.

Ahora bien, es momento entonces de comenzar el análisis propiamente tal, siguiendo los ejes de investigación, sin antes reconocer los estudios previos que la novela *Carne de perra* ha tenido. Hay varias consideraciones que realizar, pues cuenta con un gran número de investigaciones a su haber, las cuales, por una parte, ahondan en la violencia, degradación, tortura y sometimiento ejercido hacia el sujeto femenino (protagonista) víctima del poder hegemónico y del contexto dictatorial, y el trauma que esto conlleva (González 2013, Camacho 2010), por otra parte, analizan el discurso femenino implicado en la novela, y cómo este representa la urgencia de la reconstrucción tanto de la memoria fracturada así como de la propia identidad derivada del trauma (Muñoz 2012). Además, el académico Cristián Montes entrega una arista diferente para analizar esta novela, pues señala que ésta:



(...) representa la legitimidad y persistencia de un imaginario social que se resiste a desaparecer de la trama simbólica del Chile de la postdictadura. Se trata de una disposición colectiva a revitalizar la memoria del país, para no permitir que el olvido se superponga a la necesidad de vivenciar definitivamente el duelo colectivo, hasta hoy suspendido en el tiempo. La novela (...) procesa y elabora estéticamente las demandas de ese discurso social (...) (Montes, 65)

De esta forma Montes enfatiza en el hecho de que *Carne de perra* evidencia la necesidad de que la temática de la tortura, trauma y la escritura como catarsis y huellas del pasado dictatorial, no se olviden sino que se revitalicen y reelaboren. Ahora bien, como último eje crítico a considerar respecto de la novela en cuestión, está el que la analiza dentro de un corpus de novelas en que tienen a mujeres como protagonistas, pero no solo eso, sino que son mujeres torturadas y sometidas que además son utilizadas por los mecanismos y organismos de represión dictatorial (Llanos 2015, Olea C. 2014). Desde esta perspectiva las víctimas pasan a ser colaboradoras de las vejaciones a las que ellas mismas fueron sometidas, convirtiéndose en traidoras y objetos desechables a causa de la estigmatización que la relación ambigua con los torturadores produjo, tal como ocurre, además de en *Carne de perra*, en *La vida doble* de Arturo Fontaine (2010), y *El palacio de la risa* de Germán Marín (1995), entre otras.

Ahora bien, uno de los conceptos fundamentales para comprender *Carne de perra*, es el de cronotopo¹, el cual, será útil para abordar el contexto representado en la novela y que determina su argumento. Este concepto contribuye a entender tanto la situación sociohistórica referida en la novela, como el impacto que ésta produce en la subjetividad de María Rosa. En este sentido, es necesario desentrañar sus implicancias y las consecuencias adyacentes, por un lado, que la dictadura tuvo para la protagonista y la trama argumental, y por otro, que la postdictadura tuvo en la elaboración de estrategias narrativas y discursivas, así como también en las temáticas que abordan y sobre las que vuelven novelas como *Carne de perra*, en los últimos veinte años de narrativa chilena escrita por mujeres.

Antes de continuar, resulta importante saber de qué se habla cuando se habla de memoria, siendo este concepto uno de los fundamentales al abordar analíticamente *Carne de perra*. Por una parte, la memoria es vista como un depósito en donde se guardan y mantienen los recuerdos, a la espera de su evocación, una especie de “baúl de los recuerdos”, por otra parte, en las perspectivas tanto de Le Goff (1991)² como del Dr. Chauchard (1985), la memoria es un proceso tal como la evocación³ de traer el pasado a través del recuerdo al presente. Desde otra arista, la memoria

¹ Para aclarar el concepto es menester considerar, por una parte, los planteamientos de Mijaíl Bajtín, quien *grosso modo*, señala que el cronotopo es una marca espacio-temporal que le permite a los sujetos tomar conciencia tanto de su existencia, como de la existencia del mundo, es decir, es donde el tiempo y el espacio se cruzan, y cruzan la existencia, tanto del Hombre como del mundo, marcando incluso, las subjetividades de la literatura, en donde se imitan los procesos que el espacio-tiempo produce en el ser-humano histórico. Por otra parte, el escritor e intelectual Carlos Fuentes plantea que el cronotopo es el eje de la novela, el tiempo-espacio en donde ésta se construye, de ahí su importancia. Mientras que el académico y escritor, Cristián Cisternas reafirma la relevancia del cronotopo en la construcción narrativa, pues sostiene que éste incide transversalmente en los niveles del relato, determinando su rumbo. *Imagen de la ciudad en la literatura hispanoamericana y chilena contemporánea*. (Santiago: Editorial Universitaria, 2010. 21)

² Le Goff, Jacques. *El orden de la memoria*. (Buenos Aires: Editorial Paidós, 1991).

³ Tal como se evidencia desde la mirada de Le Goff: “Capacidad de conservar determinadas informaciones, remite ante todo a un complejo de funciones psíquicas, con el auxilio de las cuales el hombre está en condiciones de actualizar impresiones o informaciones pasadas, que él se imagina como pasadas” (Le Goff 1991, 131), y cuando Chauchard sostiene: “La memoria no es por tanto, sino la evocación de los recuerdos: esta evocación supone que los

puede categorizarse, y es aquí donde se distingue la memoria individual de la colectiva, siendo la primera para Paul Ricoeur (citado en Méndez Reyes), la memoria de las experiencias personales (126), mientras que la segunda, alude a una pluralidad⁴. Por último, la memoria también puede ser entendida, según Ruiz Vargas⁵, como *memoria histórica*, acotada a un grupo o una sociedad (71). Además, Ruiz Vargas profundiza sobre el estudio de la memoria en el nivel de la selección que ésta conlleva, afirmando la existencia de tres procesos básicos que rigen la memoria, a saber: codificación, almacenamiento y recuperación (2008: 58), procesos que tienen estrecho vínculo con lo que a continuación abordaré respecto de “trauma” y “duelo”. Es a partir de éstos tres procesos, que la memoria ejerce su función selectiva, pues, como he dicho anteriormente, la memoria no puede recordarlo todo, sino que recuerda sólo lo que es útil y tiene sentido para ella (2008, 58).

Una de las intenciones de María Rosa en la novela es recordar para no olvidar, es decir, recordar con el fin de resolver de alguna forma el trauma y el duelo a nivel personal e íntimo, y a la vez, recoger y conservar un trozo de la memoria histórica, dolorosa y traumática, que vivió toda una generación de chilenos. En relación con lo anterior, es pertinente comprender de qué hablamos cuando hablamos de “duelo” y de “trauma”, abordando las implicancias que poseen a nivel psicológico. Por una parte, entenderemos el concepto de “trauma” a partir de la explicación que Cristián Montes propone al respecto:

El trauma deja una huella que no logra ser procesada, ya que no puede ser significado ni elaborado por la subjetividad individual o colectiva. Por esta razón el trauma deviene paradójica al inscribirse como un vacío que pide ser llenado, pero que nunca logra alcanzar tal plenitud. En este sentido la mente, presa de un vacío de significación, intentará una y otra vez alcanzar aquello que ha dejado huella por su ausencia. La constante petición del consciente por la significación del trauma, da origen a la pulsión que reclama siempre la necesidad de llenar dicho vacío simbólico (Montes, 2011: 67).

Esta cita permite entender al trauma como la secuela de un hecho que sucedió pero que a pesar de ya no existir, tiene repercusiones y consecuencias a nivel psico-emocional, lo que se transforma en una pesada carga de la cual le cuesta al sujeto resarcirse. Por otra parte, Montes también sistematiza el concepto de “duelo”, del siguiente modo:

Hablar del trauma vigente en el imaginario social de Chile implica, a la vez, incorporar necesariamente la noción de duelo. En su célebre ensayo “Duelo y melancolía”, Freud afirma que el trabajo del duelo se desarrolla en el transcurso de tres etapas: recordar, repetir y elaborar. Estas etapas permiten, de una manera

recuerdos ya han sido registrados, conservados, y que disponemos del poder de evocarlos (...) el pasado deja en nosotros una huella mucho mayor que la conciencia que de ello tenemos”. Chauchard, Paul. *Conocimiento y dominio de la memoria*. (Bilbao: Editorial Mensajero, 1985).

⁴ Tal como explica Méndez Reyes refiriéndose a la postura de Maurice Halbwachs: “Para Halbwachs lo que denominamos memoria tiene siempre un carácter social (...) y le parece inadmisibles la existencia de una memoria pura individual (127). Méndez, Reyes Johan. “Memoria individual y memoria colectiva: Paul Ricoeur”, *Revista Ágora* 11, n° 22 (julio-diciembre 2008): 121-230.

⁵ Ruiz Vargas, José María. “¿De qué hablamos cuando hablamos de 'memoria histórica'? Reflexiones desde la Psicología cognitiva”. *Revista Entelequia*: Monográfico, n° 7, (septiembre 2008) 53-76.



positiva y liberadora, la integración de lo perdido. En caso contrario, es decir en una experiencia de pérdida que no logre elaborarse a través del trabajo del duelo, dicha imposibilidad conduce ineludiblemente a la melancolía. El sujeto se identifica con el objeto perdido, lo introyecta y se niega a reconocer y aceptar la pérdida. (Montes, 2011: 66)

Cita de la que se desprende, por un lado, que los conceptos de trauma y duelo están ligados, ya que éste es consecuencia de aquél; por otro, que la resolución de este proceso conlleva una serie de etapas que, de no cumplirse, dificultarán la sobrevida del sujeto que lo ha padecido. Esto resulta de suma importancia en cuanto a las novelas a analizar, ya que, adelantaré, las protagonistas tienen profundos conflictos internos y externos que les impiden la resolución total del duelo, y por ende, poder superarlo satisfactoriamente, por lo que esto las podría sumir en un estado de melancolía e incapacidad para salir de su estado traumático y subsanar las secuelas de los dolorosos eventos vividos, tal se representa en la experiencia vivida por María Rosa en *Carne de perra*.

Siguiendo lo anterior, es necesario comprender a qué se refiere el concepto de “memoria ficcional”, el cual corresponde a la memoria cultural que queda en el texto literario, y que el lector debe reconstruir con el fin de extraer la imagen de mundo que aquella posee. Además, la memoria ficcional es la suma entre los contenidos memoriales ficcionalizados en el texto literario, más los contenidos memoriales históricos, y los contenidos memoriales individuales (tanto del autor como de los lectores), pues la memoria abarca contenidos que posee un sujeto, el que a su vez contiene un discurso, el cual puede ser de varios tipos: testimonial, autobiográfico, público/privado, y ficcional; he aquí entonces, otro acercamiento al concepto pues es importante tener en cuenta que dentro de la representación ficcionalizada habita el espacio de la memoria, y que ésta existe en cada uno de los niveles insertos en la ficción. Quien actualiza los contenidos memoriales, es el lector, quien los concretará según su memoria generacional y sus propias experiencias de vida, con quien comparte cierta visión de mundo. Asistimos mediante este concepto, a la creación de una *pseudomemoria* que tiene su propia lógica de funcionamiento, que no es simplemente la ficcionalización de contenidos memoriales, sino que implica distintos procesos, como por ejemplo, la alegorización, mitificación, y desacralización del pasado recordado, tal como en el caso de María Rosa, quien procesa sus recuerdos según el impacto que lo vivido tuvo en su memoria, a la vez que según las impresiones que de las experiencias absorbió y reelaboró como material discursivo.

En la introducción de la presente investigación mencioné la importancia que las mujeres escritoras, novelistas, dramaturgas y poetas tuvieron en la escena literaria bajo la sombra de la Dictadura y la representatividad de aquello queda en evidencia en autoras como Diamela Eltit y Ana María del Río, entre otras. Ahora, profundizaré respecto a la relación entre las mujeres y la escena literaria de la post dictadura (entiéndase, en este sentido, Transición y la primera década del siglo XXI). Por una parte, Eugenia Brito en la introducción a *Campos Minados* entrega una panorámica respecto del período de fines de la dictadura (1988), señalando que desde la fractura del Golpe hubo un deseo por explorar diversos sentidos literarios, los cuales durante los 80 generaron un cambio de paradigma dentro de la literatura chilena⁶, en donde la literatura, se

⁶ El que tuvo como consecuencia, por ejemplo, la llamada por Brito “Nueva Escena” (1994: 11), movimiento cuyo afán de construir la literatura como alegoría del cuerpo ocupado y oprimido por la dictadura, reformuló lo existente para crear una nueva expresión, la que debió transgredir, sostiene Brito, el opresivo y represivo orden dictatorial para poder generar nuevos espacios en donde habitar. Brito, Eugenia *Campos minados*. (Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1994).



convirtió en un escenario performativo de protesta, espacio en donde el trauma se encarnó con el fin de “hacer memoria”, de esta forma, señala, se promovió una toma de conciencia respecto de tanto de la herida causada por la dictadura, así como por la marginalidad que tuvo como consecuencia. Brito agrega, que el rol del escritor en este contexto fue el de encontrar nuevos lugares de enunciación (Brito 1994, 14), desde donde posicionarse, sobre qué expresar, además de resignificar los que ya existían y de buscar el no-lugar como un lugar posible y válido. Todo lo cual generó en el país un clima de desesperanza que se enfrentó y resistió a través de la reconstitución del Otro (19), del sometido, acallado, subyugado, degradado, cuya presencia vino a resignificarse y reivindicarse a través de la palabra, la ficción y la performance, de ahí entonces que la figura de la mujer cobre vital importancia, debido tanto a su carácter históricamente desplazado (20), como al sometido literal y metafórico durante la dictadura, en donde el cuerpo de la mujer resulta fundamental para las escritoras del período, ya que representa la subyugación y degradación a la cual se vieron sometidas las mujeres, y a su vez Chile, considerado también como un cuerpo. Este punto es de vital importancia, ya que se ve reflejado en *Carne de perra*, pues allí, la relación del cuerpo femenino como objeto de tortura es potente en María Rosa, quien sufre vejámenes no solo por haber sido víctima de los aparatos de tortura de Dictadura, sino que también, y aún más, por haber sido mujer, hecho que la somete a aparatos de represión patriarcales y heternormativos aún más potentes.

Por otra parte, Raquel Olea en *Lengua Víbora*⁷, profundiza en torno a las implicancias de la escritura de mujer desde la dictadura, señalando que ellas enarbolan lenguajes subrepticios que se abren paso en el espacio público, transformándose en una escritura con poder y repercusión, que se transforma en una resistencia contra-hegemónica que se lanza en picada para subvertir el binarismo masculino/femenino, es decir, una discursividad que representa a una sujeto de poder legitimada culturalmente, que se hace cargo de la necesidad de escenificar la heterogeneidad escritural, y por tanto, de visibilizar la escritura antes excluida y silenciada (la de mujer, por ejemplo). Olea al igual que Brito, se pregunta por el lugar de la mujer en la producción discursiva (1998: 24), sosteniendo que su escritura resulta prolífica al ser resemantizada. Enfatiza la eroticidad de los cuerpos y la necesidad de hablar desde la marginalidad para poder resignificarla y reivindicarla (35), lo que precisamente realiza Sime, al visibilizar y problematizar el cuerpo femenino como objeto de sometimiento al que se le ha cercenado su intimidad y eroticidad debido a la tortura ejercida.

Ahora bien, ya la llegada del siglo XXI le entrega nuevos aires a la escena literaria chilena, ligada aun a temáticas referidas a la dictadura y transición, pero renovadas al incluir aspectos que desde la década de los noventa se han acentuado, tales como la hiper-tecnologización, el neoliberalismo, la influencia de los *mass media* y la cultura pop, entre otros, los cuales junto a la estructura fragmentaria y evocaciones continuas al pasado, dotan a la literatura de este período de características propias, tal como lo señala la académica Alejandra Botinelli en su artículo “Narrar (en) la Post”⁸, el cual sostiene que la literatura de la post-

⁷ Raquel Olea. *Lengua víbora*. (Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1998).

⁸ La Post es el nombre que este ensayo da a un tiempo: el que sucede a la reposición de la autoridad política legítima en Chile en los años 90, y a un deseo: el del retorno de una potencia de organización del sentido que había existido antes de la catástrofe de la cultura que fue la dictadura, y a su expectativa en el largo período que siguió a la bella pero breve epifanía del triunfo popular que la derribó (el ‘NO’). Las escrituras que aquí se hermanan expresan las tensiones de un proceso histórico cuya carencia de nombre propio (la “transición”) evidencia la vocación elusiva de una realidad que pospone (no concluye aún de posponer) el encuentro de los sujetos en horizontes comunes. Voces, las de estos escritores, que se exponen desde esa falta constitutiva y que intentan la recomposición de un sentido posible, de un crucigrama formado por otras voces, también perdidas, en medio del ruido intenso que aún no permite



dictadura-post-2000, sigue marcada por las huellas históricas y contextuales que la antecedieron, pero también por el afán de dar cuenta de las consecuencias de aquello, a la vez de recomponer los vidrios rotos del pasado. Un nuevo espíritu de época marca la novelística escrita por mujeres desde la post dictadura, la cual mira con un ojo al pasado y con otro al presente, atendiendo tanto a la necesidad de reconstruir la memoria traumática de lo vivido como a las consecuencias de aquello en el hoy que viven sus protagonistas y el espacio en donde buscan posicionar su existencia, intentando reconstruirse para poder continuar.

MEMORIA FICCIONAL: RECONSTRUCCIÓN DE LA TORTURA

Carne de perra está marcada por dos temporalidades fundamentales que estructuran y elaboran la memoria ficcional, por una parte, el presente de la narración en que una María Rosa adulta trabaja como enfermera en la urgencia de la Posta Central y se configura como una mujer cuyas vivencias pasadas le traen enormes dificultades para entablar vínculos afectivos, a la vez dificultades para lograr una vida plena. Por otra parte, el pasado al cual hace referencia la narración, y que relata tanto las atrocidades que el torturador le realizó a María Rosa, como la relación disfuncional que se produjo como consecuencia de aquello, Síndrome de Estocolmo, y las consecuencias que ésta conllevó para la identidad de María Rosa. Lo particular de estas temporalidades es la estructura narratológica que poseen, ya que por un lado, los capítulos que narran el presente lo hacen desde la voz de la propia María Rosa, quien cumple la función de narradora protagonista, y con ello tenemos acceso a su mente, su sentir y su visión sobre la realidad que vive y le tocó vivir. Sin embargo, los capítulos referidos al pasado están narrados desde una voz omnisciente que nos entrega una panorámica respecto tanto del actuar de María Rosa, como del secuestrador, a quien apodaremos “Príncipe”, lo que a su vez genera un distanciamiento respecto de los hechos ocurridos. En relación con lo anterior, cabe preguntarse por qué *Carne de perra* está estructurada desde estas dos temporalidades y tipos de narrador, considero desde mi perspectiva que hay dos aristas posibles, la primera, que el cambio desde una narración en primera persona hacia una en tercera radica principalmente en el distanciamiento de los hechos que la protagonista busca hacer respecto de lo vivido con el fin de, por un lado, entregar la información con mayor objetividad al no involucrar sensaciones y percepciones personales respecto a las acciones ocurridas, información que permite ahondar en las prácticas de tortura de manera más directa, tal como señala María Teresa Castro, analizando el mismo punto:

Lo que propongo es que, a partir de la utilización de dos narradores, la novela consigue lidiar con las dificultades de la narrativa testimonial post-traumática y mediante este alejamiento de la narración únicamente testimonial a partir de un segundo narrador extradiegético, consigue exponer de forma detallada la sistematicidad de los métodos de tortura de índole sexual que fueron utilizados en Chile en el periodo dictatorial. Lo que quiero postular a partir de esto es que *Carne de perra* construye un discurso que resulta sintomático de la violencia de

oírlas, en la Post. Alejandra Botinelli. “Narrar (en) la Post: la escritura de Álvaro Bisama, Alejandra Costamagna, Alejandro Zambra”. Revista Chilena de Literatura, N° 92, 2016, pp. 7-31. URL <http://www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/viewFile/41239/42775>



Jessenia Chamorro Salas

género existente en Chile, cuya naturalización termina siendo exacerbada y se configura finalmente como violencia de Estado.⁹

Y por otro lado, el relato a través de una narración extradiegética, me atrevo a señalar, evidenciaría la imposibilidad de narrar el trauma, la imposibilidad de explicar y contar el dolor y las aberraciones vividas, lo cual solo puede ser posible a través de la estrategia discursiva del distanciamiento, logrando una pseudo objetividad que permitiría narrar el dolor y el trauma sin re-elaborar el vínculo afectivo y emocional con aquél, sino solo representándolo como suceso acaecido a un “otro”, cuyo vínculo con la propia subjetividad resulta superficialmente ajeno, y por ende, permite una descripción profunda y detallada, sistemática, como señala Castro, de la violencia y tortura vivida por María Rosa. En este sentido, resulta interesante aludir a al planteamiento del crítico Rafael Pérez¹⁰, quien señala respecto a las particularidades del testimonio en cuanto a relato de un testigo vivencial de una experiencia traumática, lo siguiente:

El relato biográfico de la testigo no hacía referencia a contenidos concretos como cuántos de sus familiares o amigos fueron enviados a los crematorios, o cuántas chimeneas fueron levantadas en el campo. Trataban sobre un problema diferente. Constituían síntomas de la propia idiosincrasia del testimonio y del carácter traumático de los acontecimientos. Dan cuenta de la ruptura de los marcos de comprensión de la fuente oral de la historiografía. O lo que es lo mismo, de la crisis histórica del testimonio (11).

Ahora bien, la elaboración del recuerdo y por tanto, del pasado, se realiza en el cruce de estas dos temporalidades, de estas dos maneras de narrar, las cuales entablan una relación causal que permite la generación de la memoria ficcional, vinculada al proceso de rememoración que María Rosa va realizando, el cual permite que ella intente solucionar las marcas que le dejó la violencia a la cual fue sometida, y logre finalmente, su resolución al encontrarse a sí misma, aunque posteriormente analizaré si aquello se logra efectivamente o no.

⁹ María Teresa Castro, “Violencia de género como violencia de estado: Carne de Perra de Fátima Sime”. (Trabajo presentado en el XX Congreso Internacional de la Sociedad Chilena de Estudios Literarios, Santiago, 25-28 de octubre de 2016).

¹⁰ Rafael Pérez, *Historia, memoria y crisis del testimonio en el siglo XX*. (Trabajo presentado en las II Jornadas Doctorales de la Universidad de Murcia). URL

https://www.academia.edu/28426119/Historia_memoria_y_crisis_del_testimonio_en_el_siglo_XX

¹¹ Agregando luego: “El testigo se revela, por lo tanto, como una figura que se encuentra fundamentalmente en crisis, en la medida en que sus estructuras comprensivas han caído bajo el peso del trauma. Pero a la vez sigue siendo una de las fuentes más importantes de conocimiento histórico. Esta crisis del testimonio es descrita por Dori Laub, Shoshana Felman y Giorgio Agamben como un proceso de desobjetivación de cada individuo, derivado del ocaso de sus habilidades comunicativas, cuyo caso límite es la figura del musulmán. El musulmán es el testigo integral que Agamben considera el eje que da sentido a la experiencia de los campos de concentración y que sintetiza la presencia de una realidad intestimoniable. En la jerga de los campos de concentración, el término musulmán se utilizaba para referirse a aquel preso que, producto del derrumbe psíquico sufrido por la gravedad de los eventos en los que estaba inmerso, reaccionaba desconectándose del mundo externo y volviéndose completamente indiferente a las circunstancias del mismo. El musulmán era aquel que había dejado de ser hombre, que había muerto psíquicamente, pero que seguía perteneciendo a la especie humana en sentido biológico, por un breve período de tiempo. Es el caso extremo del proceso que interpretamos como la erosión de las relaciones comunicativas del superviviente con su entorno, a través de su convivencia con el acontecimiento límite”. Rafael Pérez, *Historia, memoria y crisis del testimonio en el siglo XX*. II Jornadas Doctorales de la Universidad de Murcia.



La memoria de María Rosa funciona fragmentariamente, va ahondando en aquellos pasajes pasados que le dan sentido y son causal de los momentos que vive en el presente, configurando se este modo, un paralelismo entre las dos temporalidades representadas, ya que cada momento que se refiere a su presente tiene un correlato en el pasado, hasta el punto en que ambas temporalidades se cruzan, al encontrarse María Rosa a su torturador. Respecto a esto, cabe señalar también que su memoria se va representando a través de las percepciones y sensaciones que tuvo en el secuestro, recuerda a partir de las sensaciones que tuvo en aquellos momentos; olores, texturas, visiones, dolor, son los elementos que permiten la reconstrucción de su pasado, tal como se evidencia en el siguiente fragmento:

Liberan sus manos. Cubren sus hombros, le retiran la venda. Después de tres días de oscuridad acostumbra sus pupilas a la luz. La voz pertenece a un hombre alto, delgado, de bigote fino. A diferencia de los demás, que llevan uniforme, el viste de terno y corbata. Está frente a ella, con las manos en la espalda y tórax desafiante. Un cigarro colgando entre la comisura le da un aspecto ¿de galán de película? Parece ridículo, pero así es. Así lo percibe ella al menos. (Sime, 2009: 7)

Percepción que preconiza tanto el tipo de relación que van a sostener como determina el punto de vista con que ella lo mirará. Sin embargo, el “galán de película” al poco andar da cuenta de su aspecto más bestial:

Está embelesado jugando con su cara ¿Te duele? Ella asiente con la cabeza. Espera, no te muevas (...) Saca del bolsillo de su pantalón una navaja pequeña. Clava la punta en una herida, levanta entera la costra y se la muestra. Si queremos bonita la cara, sin cicatrices, hay que descostrar donde hay infección, pues, muñeca. En cada acometida, la chica siente la hoja pequeña, filosa, bailar cerca de su ojo (...) Cuando termina, manan hilos de sangre de las heridas. Ahora hay que desinfectar las heridas, dice, y para ello no hay nada mejor que la saliva, como los perros (...) Empieza a lamerle el cuello. Luego recorre con parsimonia el rostro de ella. Son lengüetazos fibrosos que hacen arder las llagas. (10)

Cicatrices que además de dolorosas y traumáticas, se convertirán en las huellas de un pasado que a pesar de haber quedado atrás temporalmente y al deseo de olvido, le recuerdan que todo aquello fue real, que existió, tal como profundizaré posteriormente. Todas estas sensaciones, junto a las que provocaron en ella los “juegos” sexuales con higos y pasteles, entre otros, conforman un tejido memorístico de índole traumático que la envuelve y persigue a través de los años, coartando su existencia, impidiéndole alcanzar la plenitud, pues cada vez que intenta “olvidar” o “dar vuelta la página” para continuar con su vida, retorna al infierno vivido bajo el dominio del Príncipe, quien determinó el sentido a la vez que el sinsentido de su existencia, lo cual se observa por ejemplo cuando ella intenta tener un romance con uno de los taxistas, Raúl:

Finalmente, con cara de ofendido, dijo: Lo mínimo que merezco es una explicación de qué es lo que está pasando. Me estaba haciendo una escena, no sé por qué se sentía con ese derecho. Cómo explicarle lo que había provocado en mí el encuentro con el Príncipe, si ni yo misma entendía. Quería hacer el amor con caricias, despertarme abrazada a un cuerpo, quería... pensaba, no sé por qué, que esa noche iba a ser feliz (...) No quería que Raúl me hiciera preguntas, no quería



Jessenia Chamorro Salas

que nada interfiriera mi recuerdo (...) Hasta ahí, hasta que me saqué la ropa todo iba como yo lo imaginaba, pero luego, en la cama, mi fantasía se derrumbó. Mi cuerpo no estaba convencido, tenía su propia memoria y seguía prisionero. En cada poro que se estimuló, en la humedad, en la congestión, en la turgencia, continuaba la marca del Príncipe. Junto a mi amante, me penetró también él. Jugó conmigo, me separó nuevamente, y a pesar de gritar, de revolcarme, de sacudirme, de intentarlo todo, logró que mi orgasmo fuera vacío. Insípido. Además de puta eres loca, dijo Raúl cuando le pedí que se fuera en medio de la noche. (41)

En donde queda claro que María Rosa desea rehacer su vida y dejar la clandestinidad, marginalidad existencial en la que se ha sometido desde su regreso a Chile, además desea entablar un vínculo afectivo profundo distinto a las relaciones sexuales insatisfactorias y vacías que esporádicamente mantiene con alguno de los otros taxistas. Sin embargo, sus deseos se ven coartados e imposibilitados ya que el recuerdo traumático habita en ella y le hace sentirse indigna de afecto, de felicidad e incluso de plenitud, pues en cada intento la presencia del Príncipe la atormenta. María Rosa, por tanto, no se siente merecedora de rehacer su vida, de volver a empezar, porque sigue ligada a ese pasado que la persigue, a esa figura omnipotente que la denigró, pero con la cual guarda un vínculo emocional enfermizo y anómalo que la limita (Síndrome de Estocolmo), gracias al cual, el Príncipe continúa aún dominándola y determinando su existencia inclusive hasta el final de la narración, cuando en el hospital le pide que lo mate. Este acto podría ser tomado de dos maneras, la primera, como una venganza y la oportunidad de María Rosa de saldar la deuda e invertir los roles para así lapidar de una vez por todas la presencia fantasmal del Príncipe en su vida; la segunda, en cambio, guarda relación lo anterior, con el hecho de que esta “venganza” y “redención” no sería tal, ya que sería una más de las órdenes del Príncipe que María Rosa cumpliría, esto precisamente es lo que ocurre posteriormente a la muerte del Príncipe:

Entré al cubículo del Príncipe con la bandeja. Dejé la bandeja en el velador y tomé la sonda del suero por donde pasaba la morfina. No creas que estoy haciendo esto por ti, le dije, lo hago por mí, porque sabes, yo tengo sentimientos, aunque no lo creas. Ni se inmutó. Te lo voy a pasar por la sonda de la morfina, vas a sentir que te entra vidrio molido (...) Él levantó su mano rozando la mía, con el índice apuntando 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 (...) De pronto, como si ya no tuviera más qué decir, el índice quedó estático y fue cayendo lentamente sobre la cama. (122)

Tras la muerte María Rosa queda con la incertidumbre derivada del duelo inconcluso que no podrá resolverse pues ella, incluso después de estar muerto él, cargará encima el trauma, las huellas y el dolor vividos, los cuales imposibilitarán que ella rehaga su vida, tal como se evidencia en el cuento “Cicatrices de mi hermana” de la obra *Noticias sobre ti misma* (2013)¹² de Sime, en donde tenemos la posibilidad de concluir la historia de María Rosa, ya que este cuento funciona a modo de secuela de *Carne de perra*. En este, una de las hermanas de María Rosa, ya anciana, va a visitarla a un hospital que se da entender, es un hospital psiquiátrico en donde

¹² Fátima Sime, “Cicatrices de mi hermana”. *Noticias sobre ti misma*. (Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2013).



María Rosa está abandonada. Los lectores somos testigos, tal como la propia hermana, quien durante años no tuvo noticias de ella, de qué es lo que pasó con esta mujer que ahora se encuentra recluida en la urgencia del hospital:

La anciana no la oyó. Se sentó junto a la hermana y le tomó las manos temblorosas con gran ternura. – Rosa- dijo. La hermana siguió con la viste fija en algún punto invisible, tan quieta la mirada que por un momento la anciana pensó que estaba ciega. Sin embargo, fue en esos ojos inmóviles, y no en otra cosa, que la reconoció. Un hilo de saliva le corría por entre las comisuras. La anciana se lo limpió con una de las colchas.

-Me dolió – dijo la hermana mirándola. Hablaba con dificultad-. Malditos remedios... Tienes... Sácame de aquí... (...) De pronto, con una mano más temblorosa que nunca, apuntó al vacío. – Ellos- dijo. Ellos... tienen la culpa. Son ellos. –Rosita-. - Quieren... volverme loca... Yo estoy... Quieren trastornarme. Mira cómo... -Rosa-. La anciana le tomó la cara entre sus manos para aquietarla. - Tienes que tranquilizarte. Tranquilízate, Rosa-. El esfuerzo que hacía acrecentaba sus movimientos involuntarios. (...) -¿Te vigilan a ti también? ¿Te llaman por teléfono y te cortan? ¿Los papás saben? No puedes decirles nada. - Rosa, los papás están muertos. Tú lo sabes-. - ¿Los mataron? ¿Cómo los encontraron?-. - Rosa, el papá murió de cáncer, la mamá tenía una diabetes muy avanzada. Murió no mucho después-. La anciana volvió a tomar las manos de su hermana, que había vuelto a fijar la vista en un punto invisible. (Sime, 2009: 44)

En esa escena queda en evidencia que María Rosa no pudo resolver el duelo ni superar el trauma pues los fantasmas nunca la abandonaron, el miedo y la culpa continuaron atormentándola hasta la ancianidad, lo que da cuenta que a pesar de la muerte del Príncipe, María Rosa no pudo rehacer su vida, y por el contrario, las grietas de su existencia se marcaron y hendieron profundamente hasta hacerla vivir en su memoria, en el espaciotemporal de ese pasado traumático y violento que le tocó vivir; pues, como se infiere en el fragmento anterior, María Rosa vive en sus recuerdos de ese pasado que presentiza y que denota la imposibilidad de haber proseguido con su existencia habiendo resuelto su duelo y trauma.

Ahora bien, en relación a este cuento un punto importante a considerar es el hecho de que las alucinaciones de María Rosa y sus recuerdos no se relacionan en momento alguno con el Príncipe, sino con su secuestro, ya que habla de “ellos” y en ningún momento hace alusión a un “él”. En relación con esto, un segundo punto abre otra interpretación respecto de lo sucedido a María Rosa, el hecho de que la hermana señala que no la había visto hasta entonces y que durante muchos años no había tenido noticias de ella: “-No sé cómo está ahora. No la he visto en años, ya le dije. Cuando me llamaron por teléfono por lo de la crisis yo ni sabía que había vuelto a Chile. Sufrió una crisis nerviosa en una cafetería de aquí, en el centro (...) parece que se volvió loca de remate-” (38). Lo cual sugiere, por una parte, que al contrario de lo que la propia María Rosa narra en *Carne de perra*, ella después de su vuelta a Chile, realmente nunca se reencontró con su familia ni viajaba a Linares a ver sus padres y hermanas en aquellas reuniones familiares: “Empecé a visitar Limache hasta el día de la pelea con mi hermana. Iba en mis días libres. Todos estaban felices con mi regreso, al menos eso decían.

Yo tenía mis dudas. Mi presencia provocaba una familiaridad forzada que saltaba a la vista.” (103). Pues tal como afirma la hermana, ésta supo de su regreso en aquella crisis nerviosa



Jessenia Chamorro Salas

que le dio en la cafetería, la cual, podemos especular, pudo ocurrir solo en dos momentos fundamentales dentro de la narración de María Rosa, al comienzo, cuando antes de terminar su turno en la urgencia se topa frente a frente con el Príncipe y sufre de un colapso:

Era él (...) Me aparté a una esquina. Estaba mareada, perdiendo el control. Me concentré en la lámpara que colgaba encima de la mesa de operaciones. Mis pupilas no resistieron la potencia de los focos, me encandilé. Con los ojos nublados veía las paredes avanzando hacia mí. Todo se me venía encima. Oía gritar ¡clave azul! ¡clave azul! (...) No pude evitar salir corriendo. Tenía que esconderme. No quería que me vieran paralizada de esa manera, temblando, helada. (17)

O bien, al finalizar la narración, después de la muerte del Príncipe, en donde queda inconclusa la información respecto a qué pasó con María Rosa después, ya que se dice solo que siguió trabajando: “Su pelo canoso fue lo último que vi perderse por el pasillo. Me di vuelta y continué con mi trabajo” (122), y podríamos especular y sobre interpretar que luego de lo ocurrido, al terminar su turno, se fue a la cafetería y se produjo la crisis a la que se refiere la hermana. Sin embargo, la primera opción me parece plausible ya que la segunda sería solo una especulación y no tiene asidero textual. Ahora bien, si fuese así y la crisis de la cual habla la hermana en el cuento *Cicatrices de mi hermana* es la que se narra en *Carne de perra* respecto a la que tuvo María Rosa al ver al Príncipe, significaría que después de aquello la internaron en el hospital y que por eso nunca tuvieron noticias de ella, además, implicaría que la “venganza” que llevó a cabo no fue real sino solo producto de su imaginación, e incluso, todo esto significaría que la narración de *Carne de perra* es producto del colapso nervioso y alucinaciones provocado por el fuerte trauma que para María Rosa fue imposible de superar.

El motivo de relacionar *Carne de perra* con su secuela *Cicatrices de mi hermana* es, por un lado, establecer una relación intertextual que permite tener una visión *a posteriori* de lo ocurrido con María Rosa, y por otro, problematizar la novela respecto a las acciones narradas en el presente de la protagonista, así como también la reconstrucción de su memoria, de su identidad y la posible “resolución” del duelo y el trauma vividos en su presente a través de los sucesos inherentes a la muerte del Príncipe.

En relación con el presente acápite, es interesante vincular en análisis del proceso rememorativo que experimenta María Rosa, con la llamada “crisis de la experiencia” o “crisis del testimonio”, cuyo origen radica en la experiencia del Holocausto de la Segunda Guerra Mundial, abordada entre otros autores, por Cathy Caruth¹³, quien sostiene que estar traumatizado es estar poseído por una imagen o evento que retorna al individuo en contra de su voluntad, y que es intrínsecamente necesario poder contar para intentar resolverlo. Caruth, además, señala que el trauma no es un síntoma del inconsciente, es un síntoma de la historia, de lo que pasó en realidad, de la “verdad” que experimentó la víctima, en este caso, María Rosa, quien intenta dar cuenta en su narración, de su vivencia. Por otra parte, las psicoanalista y críticas Doris Laub y Shoshana Felman¹⁴ argumentan que el Holocausto significó un colapso testimonial por la imposibilidad de ser testigo de un evento desde dentro del propio evento y la imposibilidad de conocer lo que lo provocó, debido al exceso de subjetividad que este proceso implica y que, podría sesgar la representación de los hechos históricos, estas autoras examinan el funcionamiento de la memoria en relación con el testimonio de la experiencia traumática del Holocausto, hecho que implica el

¹³ Cathy Caruth, *Exploraciones en la memoria*. (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995).

¹⁴ Shoshana Felman y Doris Laub. *Testimonios: Crisis de Testimonios en Literatura, Psicoanálisis e Historia*. (Routledge Chapman and Hall, 1992).



surgimiento de la llamada crisis del testimonio. Precisamente esto es lo que Sime problematiza en la novela, ya que da cuenta de las consecuencias de un hecho histórico (dictadura), a través de una subjetividad (María Rosa), para re-presentar su experiencia traumática causada por la tortura y sometimiento que vivió.

Volviendo al análisis del proceso rememorativo que realiza María Rosa, cabe considerar que su relato roza con lo testimonial en el sentido de que ella busca dar cuenta de la experiencia vivida y de cómo ha podido lidiar en su cotidianidad con el pasado que la atormenta. El proceso de rememoración implica en este sentido, una *catársis* para la protagonista, quien ahonda en sí misma, en sus problemáticas existenciales y de relación con los otros, en donde la expulsión de los recuerdos dolorosos se transforma en la única posibilidad de sobrevivirlos en un intento por explicarlos y con ello justificar su presente, a la vez que también se convierte en un intento desesperado por superarlos, aunque aquello implique a la vez, una imposibilidad, dado el desenlace inconcluso que presenta la novela y que genera las especulaciones anteriormente abordadas.

IDENTIDAD EN MARÍA ROSA: CICATRICES EN CUERPO Y ALMA

Resulta interesante el hecho de que el Príncipe utiliza recuerdos de la infancia de María Rosa para degradarlos, vaciarlos de sentido y luego resignificarlos violentamente, provocando un trauma en ella, tal como ocurre en el caso de los alimentos, por ejemplo, los higos:

La presión disminuye. Se saca al hombre de encima con un empujón. Claro, mi muñeca adivinó. Son higuitos maduros que le traje, ¿No me contó que en su casa había una higuera? No recuerda haberle mencionado el detalle de la higuera en casa de sus padres. Pero hay cosas que se le pierden, se le confunden. No confía en sí misma. A veces no distingue los recuerdos de los sueños. (Sime, 2009: 32)

En esta escena, el Príncipe toma un elemento que resulta evocativo de la niñez de María Rosa, en donde vivía tranquila, resguardada y feliz junto a su familia, y lo transforma en un elemento repulsivo que nunca volverá a evocarle lo mismo, sino que por el contrario, guardará en su memoria afectiva implicancias dolorosamente traumáticas:

¿Le gusta a ella? ¿Por qué se queda inmóvil mientras el hombre le revienta los higos en los pechos? Al contacto de su lengua se le erizan los pezones. ¿De placer? ¿La excita oír al hombre acezando entre sus piernas? Rellenando de aserrín una muñeca de trapo. Así lo imagina cuando el hombre empieza a embutir, frenético, los higos. Los aplasta entre sus dientes y luego los empuja. Como si su vagina fuera la tripa de un animal. ¡Animal! ¡Mil veces animal! Parece un cerdo con el hocico chorreando harinilla. Estaba errada. ¡Odia esos labios que rezuman pulpa de higo! (33)

Pues los higos que antes eran recordados por ella con la nostalgia que evoca la infancia, y que simbolizaban la casa familiar, después de este evento y los venideros serán recordados por María Rosa con repulsión, reproche y dolor, simbolizando no solo la violencia sino además la degradación a la cual fue sometida sistemáticamente y que la desgarró no solo física, sino emocional y psicológicamente:



Está bajo la ducha (...) Se concentra en el jabón (...) Decide actuar: cierra los ojos y puja. No soporta la idea de acarrear la fetidez si los restos de fruta se descomponen en su interior.

Presiente que aún hay más, que no todo cayó en el retrete (...) Entonces, con el dedo índice y anular lubricados de jabón hurga en su interior hasta encontrar el bulto blando de fruta mascada. Desesperada raspa con las uñas. Nunca parece suficiente. Siempre quedan restos entre las rugosidades de la vagina. El agua se tiñe de violeta (...) Ella se detiene solo al ver que entre sus piernas hay más sangre que agua (34)

Siguiendo el fragmento anterior, otro de los elementos de la memoria afectiva de María Rosa que resignifica el Príncipe en función de la tortura ejercida hacia ella, son los pasteles, los cuales también tenían una primigenia relación con la infancia que se ve trastocada al evocar ahora parte de la degradación que involucraban los juegos sexuales a los cuales ella era sometida por Emilio:

El hombre llega a cualquier hora con el paquete. Todos los días se detiene en los Establecimientos Oriente a comprar pasteles. Siempre de crema. La crema es complicada. Se adhiere al fondo, se pierde entre las rugosidades de la vagina. Haga lo que haga, su entrepierna despiden un extraño olor a flores podridas. Por eso le gusta matar el tiempo libre en el balcón, le parece que su sexo se ventila, que se va el olor. (77)

Cita en la que se interpreta que para María Rosa, tal como en el caso de los higos, estos elementos además de haber sido tergiversados al evocar en su memoria sensaciones totalmente distintas a las que anteriormente sentía, provocan en ella una relación problemática con la comida, ya que todo lo que es alimento o comestible, Krank lo convierte en objeto de tortura, violencia y degradación, tal como se observa además, en la siguiente escena:

Queda desnuda sobre el piso de parquet. Esperando. La boca abierta, las piernas abiertas. El hombre, también desnudo, de rodillas, con la botella de champaña como un pequeño surtidor. El líquido, sobre su cara, sobre sus pechos. Las ostras derramadas en el vientre. Champaña y ostras, una masa húmeda, viscosa que se desliza hacia su sexo. Antes de meter la cabeza entre sus piernas él murmura: Le dije que pusiera música, muñeca. (76)

Lo cual genera en María Rosa una repulsión y asco respecto a la comida, la sensación de no poder comer nada ni sentir gusto por comer: “Con los dedos en pinza toma una ostra, suavemente la deposita sobre su lengua. Nuestro manjar preferido muñeca. Ella siente el sabor ácido, metálico, que le repugna. Piensa escupirla, pero finalmente se la traga haciendo arcadas. ¡Qué imbécil!, cómo me fui a olvidar que no le gustan las ostras, al menos no en la boca ¿verdad?” (102). Señala el Príncipe justo antes de decirle a María Rosa que la pasarían a buscar para llevársela a Suecia y retomar su antigua, -y ahora nueva- vida. Las ostras le repugnan, los pasteles le repugnan, los higos le repugnan, al ir retomando su vida después del secuestro todos los alimentos comienzan a serle repulsivos y se vuelve inapetente, come por necesidad, para no morir, pero no haya gusto en aquello. La primera ocasión en la que come por necesidad, con



asco, es cuando la obliga el Príncipe, antes de llevarla consigo, poco después de su detención, ya que ella se negaba a hacerlo porque quería morir:

Como una pluma la levanta del camastro. La tira en la silla. Le hunde la cara en los porotos. Ella parece un mono con esa maraña de pelos y la cara amarilla. Conque no quieres comer ¡Límpiate la cara con las manos y empieza chupándote los dedos! Ella obedece. Bien. Ahora la cuchara. Ella la toma y empieza a comer (...) Ya pues, no se me entusiasme (...) Yo también quiero comer (...) ¡Yo soy el príncipe! Los príncipes comemos en plato especial (...) La empuja sobre el camastro. Se monta sobre ella. De un tirón le arranca la blusa (...)

El hombre toma el plato de la mesa, lo da vuelta encima, se lo restriega en la piel desnuda (...) Así le gusta comer al Príncipe (...) Se portó bien muñeca. Como una reina. Pero cuidado. Los muertos no comen y yo la salvé para que viva. (20)

Son entonces las connotaciones y resignificaciones que adquiere la comida lo que profundiza el trauma el María Rosa problematizando posteriormente su relación con los alimentos a raíz de las evocaciones que éstos le producen, llevándola a revivir en el presente los momentos de tortura a través de la carga simbólica que los alimentos han adquirido en su memoria y que se vinculan automáticamente tanto con la tortura vivida, como con el sinsentido de su presente, tal como se infiere en el siguiente fragmento en que María Rosa recuerda su regreso a Chile desde Suecia:

Aquí me dio por no comer. En los turnos de noche daban una colación: una taza de leche, una marraqueta y un huevo duro. El personal estaba obligado a traer comida desde sus casas. Eso de acarrear viandas no me gustó nunca y caminar por algo tan escuálido hasta el casino, al otro extremo de mi lugar de trabajo, me pareció una soberana pérdida de tiempo. Descubrí que perfectamente podía estar toda la noche sin comer. No me hacía falta (...) muy pronto dejé de comer también en la casa. Me bastaba un bocadillo de tanto en tanto. Mi compra del supermercado se reducía prácticamente a latas de cerveza. Casi me alimentaba de pura cebada. Cuando me miraba al espejo, imaginaba esos últimos frutos colgados, arrugándose al sol, en los árboles de mi casa paterna, esa casa que pasaba y pasaba el tiempo y yo no me atrevía a visitar. (36)

De donde se desprenden al menos dos cosas, la primera, María Rosa no sentía gusto ni necesidad por comer, salvo por tomar cerveza, y la segunda, las evocaciones que le traen esos frutos (higos) de su familia resultan dolorosas. Es por eso que sostengo que memoria, identidad y comida se vinculan en *Carne de perra* en un correlato, pues María Rosa está subyugada tanto por sus propios recuerdos, como por la dificultad que encuentra de resolver las huellas del pasado que la atormenta, y es por esto que no puede re-construir los trozos de su identidad por medio del proceso de rememoración.

El elemento primordial en este correlato es la figura omnipotente de Emilio Krank y la enfermiza relación que mantiene con María Rosa, ya que es ésta la que tergiversa y transforma las evocaciones de los alimentos, así como también, transforma su identidad al someterla y denigrarla hasta la nada, ya que no solo ella siente repulsión hacia los pasteles, ostras o higos, sino hacia sí misma, hacia su propio cuerpo que es el cuerpo que Krank usó, humilló y vejó como si María Rosa fuese una muñeca de trapo con la cual él jugó a su antojo. En relación con esto,



resulta interesante el análisis que María Teresa Castro hace respecto de la relación entre María Rosa y Krank, la cual distorsiona la relación del Príncipe y la Princesa (o “muñeca”), en donde ésta pasa de ser “reina” a convertirse en la “puta” al arbitrio de este sujeto que rompe con todo el ideal romántico y amoroso:

La primera imagen que genera María Rosa de Krank es altamente influenciada por el imaginario heteropatriarcal: Krank es un hombre fuerte, con poder, que la salva a ella; un ser disminuido y despojado de su humanidad. Esta imagen de salvador será constante en el discurso de Krank, pero se construirá a partir de una dosis de terror (...) La imposición de Krank, reforzada por el imaginario de género, genera que, de algún modo, el acto de tortura conlleve entremezclado con el terror cierto placer erótico (...) De muñeca pasa a ser perra: es decir, Krank construye a María Rosa a partir de la antítesis de género imperante durante dictadura: la santa versus la puta. (6)

Lo cual significa que Krank no solo representa la figura del torturador, sino que, además, representa al poder patriarcal que (de)construye a la mujer con fines únicamente utilitarios. Agregando luego, en relación con esto:

Krank lleva a cabo un trabajo sistemático para precisamente aumentar su rol de género: se sirve de las construcciones naturalizadas en la sociedad chilena y las utiliza para conseguir la sumisión y posterior colaboración de María Rosa. A pesar de que la tortura, la viola y la tiene privada de libertad, María Rosa desarrolla una dependencia y un amor hacia Krank y se identifica ella misma como responsable del placer de éste, lo cual, según la perspectiva que busco plantear, se debe principalmente a que esta estructura de dominación era parte del imaginario cultural en el que se encontraba inserta María Rosa, produciéndose de este modo, en palabras de Bourdieu una violencia simbólica. (7)

Lo cual resulta sumamente clarificador respecto a mi hipótesis de trabajo, ya que la identidad de María Rosa es trastocada y liquidada por Krank, al punto de que ella deja de ser quien es para convertirse en lo que a él le interesa y conviene. Transformándola al comienzo mediante la tortura, violencia y amenaza, en una mujer sumisa, sometida a todos sus deseos, para luego convertirla en un títere al cual domina por completo, y por último, le impone una identidad que le resulta ajena pero que a la vez es lapidaria respecto a su experiencia de vida, tal como se observa en el siguiente fragmento:

Tus maletas están listas, no te va a faltar nada. El chofer te va a entregar el pasaporte y el pasaje. ¿Pero por qué? Yo iba a seguir un tiempo en la clínica. ¿Te acuerdas que me dijiste que te iba a seguir ayudando? (...) Muñeca, el plan sería un fracaso si no apareces en Suecia como refugiada política. ¿Lloriqueos? Déjate de huevadas. En este juego somos peones. Mírame a los ojos. Apenas salgas por esa puerta vas a olvidar por completo estos años conmigo. ¿Olvidar? ¿Me estás pidiendo que me olvide de ti, de nosotros? Mírame y grábalo en tu mente: nosotros nunca existimos. Nada de esto existe. ¿Escuchas el timbre? Ese sonido es real. Llegaron a buscarte. Vuelves a ser María Rosa Santiago López, la enfermera

torturada. En Suecia te están esperando. Estás libre. Libre para hacer con tu vida lo que quieras. (103)

En este diálogo hay varios puntos a considerar respecto de la destrucción y reconfiguración identitaria que María Rosa sufre en el proceso de tortura y secuestro. El primero, debido al “Síndrome de Estocolmo” que padece y a la relación de dependencia que mantuvo con Krank, la noticia de su liberación y la posibilidad de retomar su vida no son alentadoras para ella, por el contrario, las cuestiona ya se siente abandonada y rechazada por Krank, sentimiento que la acompañará durante años, mermando su vida a causa del trauma que conllevó la tortura y el posterior duelo que implicó la abrupta separación con el Príncipe. El segundo punto está vinculado con el eje de la memoria, ya que Krank se impone inclusive en los recuerdos de María Rosa, al comienzo, obligándola a que olvide su vida pasada, a su familia, e incluso degradando los recuerdos de su infancia, y posteriormente, obligándola nuevamente a olvidar, pero esta vez a olvidar los años que vivió junto a él, como si aquella experiencia traumática a la vez que lapidaria en su vida nunca hubiese existido. Lo cual genera posteriormente en María Rosa, no solo una sensación de abandono, sino también de vacío y sinsentido que intenta llenar sumiéndose en una vida oscura, solitaria, y carente de afectividad, a modo de reflejo y proyección de la vida que tuvo junto a Krank:

El soñado regreso. Ninguna de mis expectativas se ha cumplido, dije ¡Ninguna! ¿Ustedes saben que allá en Suecia, en el invierno se oscurece a las tres de la tarde? (...) Durante esos meses parecía arrastrar un duelo eterno, dije (...) No toleraba el frío, a veces me detenía a observar a los que patinaban: hombres, mujeres y niños, familias enteras haciendo piruetas sobre el hielo, con cara de felicidad. No podía entenderlos (...) El departamento que arrendé en Santiago a mi vuelta, dije, pasó a ser una broma macabra, una ironía del destino (...) Aquí en las Torres de San Borja, cerca de mi trabajo, pero en el piso menos uno, o sea, mi departamento ocupa el zócalo del edificio. (29)

Lugares que se asemejan al sitio en donde estuvo secuestrada el primer período en “El Cielo”, y que coincidentemente replican la sensación de frío, humedad y oscuridad que ella sufrió cuando estaba amarrada y permanecía con los ojos vendados en el desván de aquella casona y posteriormente en aquél departamento el cual, pese a tener vista despejada al parque, era su prisión:

¿Me vengo a vivir acá? ¡Por supuesto! Tontita, esa es la sorpresa. ¿Cuánto tiempo más iba a vivir mi reina en esa covacha en que la tenían? ¿Sacó la cuenta de cuánto tiempo ha pasado en esa cueva? Se ha portado bien, merece el cambio. De aquí en adelante voy a venir a verla acá. Al departamento del parque. (75)

Es aquí en donde María Rosa a pesar de tener la posibilidad de escapar, permanece bajo el dominio de Krank, la razón de aquello es que su mente, decisión e integridad está tan sometida a éste que la dependencia absoluta hacia él le impide incluso esbozar la oportunidad que tiene de huir de ahí. Pasa el tiempo y ella permanece cual amante al arbitrio de lo que el Príncipe hace y deshace con -y en- ella. En este sentido, no hay que dejar de considerar, además, que la construcción identitaria que Krank hace de María Rosa la convierte en cómplice de un asesinato, el que se infiere, se trata del asesinato de Eduardo Frei Montalva, por lo que la experiencia vivida por ella adquiere una dimensión pseudohistórica dentro de la ficción narrada. La justificación



respecto de su participación en el hecho, es explicada por Krank del siguiente modo: “Yo te voy a llevar. No logro entender por qué me necesitas a mí en ese trabajo ¿Por qué no lo hace uno de ellos? Tontita, no ve que los indeseables también tienen sus métodos. ¿Qué pasaría si uno de nosotros apareciera conectado con la clínica? En cambio, ¿quién sabe de tu existencia? Tú existes solo por mí” (99). Lo cual implica que la existencia, y por tanto, la identidad de María Rosa está reducida a tal punto a la nada, que es él quien, como su verdugo/salvador, la dota de existencia, brindándole no solo una identidad sino que también, una misión en la vida, la cual es útil a sus propias conveniencias.

En relación a cómo María Rosa va reconstruyendo su identidad en el proceso de rememoración al cual se alude en la novela, cabe señalar que tanto el develamiento de los hechos traumáticos vividos por ella, como el proceso de desintegración así como de anulación identitaria al que es sometida por Krank, permiten que María Rosa se vea a sí misma, lo que vivió, cómo su vida ha sido determinada por este sujeto desde aquellos momento, pero por sobre todo, contribuye a modo de *anagnórisis* al reconocimiento de la verdad, de que ella realmente no vivió un romance frustrado con aquél Príncipe, sino que fue brutalmente torturada física y psicológicamente por Emilio Krank, y que solo haciéndose cargo de aquella verdad y enfrentándola cara a cara –literalmente enfrentándose a aquél hombre convertido ahora en un anciano desahuciado-, será capaz de resolver el trauma y el duelo que la han acompañado durante tantos años. Es por esto que emprende la venganza, torturarlo lentamente para provocar posteriormente su muerte, sin levantar sospechas, ya que, por un lado, la muerte era algo esperable dada la condición de salud del anciano, y por otra, dada su labor de enfermera manejaba todos los elementos y procedimientos necesarios tanto para provocarle dolor, como para producirle la muerte:

Quedamos el Príncipe y yo solos, en un cubículo de tela. Me estaba esperando, lo vi en su mirada (...) él se las había arreglado, no sé cómo, para alcanzar el plumón y la pizarra. La tenía sobre su pecho. “Esta noche”, decía el mensaje. El hombre no tenía dudas, yo estaba ahí para cumplir su voluntad (...) Caminé alrededor de la red de tubos y aparatos que cuidaba su vida, con disimulo. Ni siquiera él lo notó. Me acerqué a su oído. Esta noche, va a ser una noche de juegos. De esos juegos que tanto te gustaban. Que tanto te gustaban a ti y a tu muñeca, los recuerdas, ¿verdad? (...) Tomé la sonda y la retiré. ¿Te gustan mis juegos? Cuando sus labios tomaron un leve tinte oscuro, volví el oxígeno a su lugar (...) ¿Disfrutas los juegos? Es delicioso. Tengo más (...) ¿Crees que los juegos van a terminar con la muerte? Te equivocas, dije retirando la pinza. Yo me voy a encargar de que los juegos no lleguen a ese extremo. (110)

En esta escena se observa el cambio de roles que ocurre entre María Rosa y Krank, ahora él está al arbitrio de ella, quien utiliza su poder para devolverle en parte la tortura que él ejerció durante tanto tiempo sobre ella, aunque aquello implique ciertos cuestionamientos:

Quería obligarme a que yo pusiera fin a su dolor. Que cometiera eutanasia. Que me pusiera en riesgo nuevamente por él. En mi cabeza comenzó un concierto de voces (...) ¿Por qué el Príncipe se abandonaba así ante mí, con esa confianza? (...) Pero después hablaba otra voz muy diferente, exultante, excitada: en la sala, decía, la enfermera es el amo. Es mi territorio. Esta vez yo tengo el poder. Las



máquinas, las sondas, los sueros, son cosas que me pertenecen. Me sentía dueña de manejar la decadencia de su cuerpo, de regular su deterioro. Con todo eso en mis manos, voy a poder acercarme a la felicidad, parirme de nuevo hacia otra vida. Pero, decía una voz triste, aunque me pariera mil veces, ¿podría cambiar? Era como si algo contrahecho se hubiera enquistado en mí, quizá para siempre. (57)

La venganza que realiza María Rosa contiene implícitamente dos elementos que la coartan imposibilitando que su realización sea satisfactoria e implique la resolución del trauma con el cual ella carga. El primero lo indica en las últimas líneas del fragmento, aunque Krank muriera por sus manos, ella no podría rehacer su vida porque el pasado ya no se puede corregir, y su presente es lo que es gracias a esa experiencia, no la puede borrar, aunque mate al que la produjo. El segundo se relaciona con el hecho de que es el mismo Krank quien le pide que lo mate, lo que, en páginas anteriores ya señalé, implica que él aún le da órdenes a María Rosa, y matarlo sería caer en su juego y seguir sometida a sus decisiones, lo cual a su vez, significaría que incluso la venganza llevada a cabo por ella, estaba determinada por el mismo Krank. Ambos elementos contribuyen a que María Rosa no pueda realmente sanar sus heridas ni salir adelante, el pasado ha quedado marcado en ella para siempre, pues ni la muerte del Príncipe la liberará del peso con el que carga, ni menos aún, permitirá la resolución del trauma y duelo permanente con el cual vive, “Su pelo canoso fue lo último que vi perderse en el pasillo. Me di vuelta y continué con mi trabajo” (122) señala María Rosa al finalizar su narración, sin aclarar ni explicar qué fue de ella tras este evento, ni si logró reconstruirse a sí misma satisfactoriamente, ni si pudo reestablacer vínculos afectivos con su familia o alguien más. Su futuro queda en una interrogante hasta la lectura del cuento *Cicatrices de mi hermana*, en donde se relata, como expliqué páginas atrás, qué fue de María Rosa, quien aparece en su senectud recluida en un hospital psiquiátrico.

En relación con este cuento analizaré ahora un importante eje que se vincula con el proceso de destrucción/reconstrucción al que es sometida María Rosa, a saber, su cuerpo. Ella posee una relación problemática tanto con su corporalidad como con su femineidad, derivada del trauma vivido. Un aspecto fundamental en este sentido es el que se vincula con las cicatrices que tiene María Rosa en su rostro, las cuales son la huella física de la primera tortura a la que fue sometida, cuando en *El Cielo* le quemaron con cigarros la cara y, posteriormente, Krank le saca las costras con un cuchillo y le lame las heridas para, según él, desinfectarlas (10). Estas marcas que quedan en su rostro la acompañan hasta el fin de sus días como expresión física de la violencia a la que fue sometida, la cual tuvo como consecuencia el trauma emocional y psicológico con el que cargó por décadas. En relación a las cicatrices de su rostro, la propia María Rosa señala que es algo que la distancia de los otros, quienes la observan cuestionadoramente: “A las personas le llama la atención mi cara con cicatrices, es obvio, pero en general preguntan directamente qué me pasó, o bien, disimulan. Mis colegas no. Las recuerdo frente a mí, petrificadas, los ojos fijos, mudas. Me daban ganas de gritarles: ¡tóquenme las cicatrices, mierdas, métanle los dedos!

Nunca dijeron nada al respecto. No me querían” (21). Lo cual demuestra que a pesar de los años, las cicatrices en el rostro de María Rosa permanecían indelebles tanto a nivel físico como psicológico, lo cual queda en evidencia al relacionar *Carne de perra* con *Cicatrices de mi hermana*.

En consecuencia, en el cuento podemos ver que las cicatrices que marcan a María Rosa la han acompañado hasta su senectud, identificándola como un registro personal que le permite a la hermana, encontrarla en el hospital:



Jessenia Chamorro Salas

-Esta tiene cicatrices-, dijo de pronto la mujer gorda. Apareció una mujer mayor, de cara letárgica y espectral. Una mirada de ojos inmóviles y muy abiertos. Dos costurones rosados le cruzaban la mejilla. La anciana le retiró con cuidado el mechón de su boca, tieso de saliva. –No es-, dijo tras un momento. Las cicatrices de mi hermana parecen quemaduras de cigarro, son chicas y redondas. Tiene la cara como si le hubiera dado viruela. (42)

La descripción de estas cicatrices permite encontrar a María Rosa, transformándose éstas en el umbral exterior que las acerca a las cicatrices más profundas que ella posee: “La hermana siguió con la vista fija en algún punto invisible. Tan quieta la mirada que la anciana por un minuto pensó que estaba ciega. Sin embargo, fue en esos ojos y no en otra cosa, que la reconoció” (43), y que se manifiestan en su mirada, en sus gestos, y en el trauma que aún expresan sus palabras, cuando señala que “ellos” la vigilan y quieren volverla loca (44).

Otro punto importante de considerar respecto a la relación problemática que María Rosa mantiene con su cuerpo y femineidad radica en la sexualidad, ya que el período de torturas y vejaciones que pasó bajo el dominio de Krank, fracturaron su visión del amor, del cuerpo y sobre todo, de lo que implica la sexualidad, lo cual, tras su liberación, adquiere dimensiones traumáticas debido al hecho de que las concepciones de María Rosa estaban determinadas por lo que Krank había hecho con/de ella, y a pesar de lo enfermizo que pudiese ser, ella buscaba las mismas sensaciones y experiencias que el Príncipe le había hecho sentir, lo cual derivaba un posterior sentimiento de culpa y vacío propio de lo contradictorio que resultaba la situación y que se vincula con el trauma que fracturó para siempre sus concepciones respecto a las relaciones interpersonales, el cuerpo, y la sexualidad, entre otras. Esto se puede ver, por ejemplo, cuando en Suecia, luego de las sesiones con la terapeuta, busca encuentros sexuales casuales con el fin de satisfacerse pero no establecer vínculo afectivo alguno, lo cual replica en Santiago, entre otros con los taxistas (incluido Raúl), con la consecuencia de sentirse insatisfecha sexualmente a la vez que sumamente vacía cada vez que lo hacía, debido a la presencia fantasmal del Príncipe, cuyo recuerdo le impedía relacionarse plenamente con algún hombre.

Ni siquiera recordaba la cara de los tipos con que me acostaba. Mi modo de relacionarme con los hombres no era algo que me enorgulleciera. Simplemente no podía evitarlo. ¿Cuándo empezó? En Suecia, por un buen tiempo viví completamente aislada, sola, una ermitaña. Hasta aquél día en que conocí a aquél chico peruano, uno de los camilleros del hospital donde trabajaba (...) Me sentía mal, asqueada (...) La sensación de que mi cuerpo era una carcasa, mi alma un vacío desolado, no se apartaba de mí. ¿Por qué buscar hombres para llenar ese abismo? Fueron muchos: la colonia latina, compañeros de hospital, vecinos. Una vez me bastaba. No me sentía bien en una relación más larga (...) Buscando caras nuevas terminé recorriendo los bares como una puta de verdad (...) ¿Qué buscaba? Es cierto que al terminar esos encuentros soñaba con la casa quinta de mis padres, el mar, la cordillera, y por un momento me sentía viva. Pero apenas despertaba, el hombre que estaba a mi lado me parecía una masa de carne peluda, fétida. Un monstruo del cual tenía que arrancar de inmediato. (37-39)

Dos aspectos resultan interesantes de analizar en este fragmento, por una parte, el hecho de que María Rosa haya mantenido tantas relaciones con tantos hombres indica la férrea necesidad de llenar el vacío que Krank había dejado en ella. Sin embargo, el monstruo que veía a



su lado cada vez que despertaba junto a un hombre era la representación misma del trauma que la atormentaba, del Príncipe, y a causa del sentimiento contradictorio que éste provocó en ella, busca hombres para satisfacer su vacío a la vez que los rechaza por asemejarlos al lado más oscuro de Krank, quien solo la utilizó como una muñeca de trapo. Por otra parte, la promiscuidad de María Rosa, es decir, las relaciones clandestinas y fugaces que mantiene con varios hombres tienen que ver con el intento desesperado de intentar llenar el vacío existencial que vive y que la sometió la omnipotencia patriarcal y hegemónica del Príncipe.

A MODO DE SÍNTESIS PRELIMINAR

La novela *Carne de perra*, representa una visión íntima y personal de la tortura y las vejaciones acaecidas en Dictadura, sin embargo, tal carácter no significa que la novela no pueda proyectarse a una realidad general, por el contrario, a través de la experiencia narrada por María Rosa desde la dualidad que adquiere su voz, podemos conocer las lógicas de funcionamiento de un período que se caracteriza tanto por las aberraciones cometidas, como por la utilización de las personas a los fines que la Dictadura requería. En este sentido, María Rosa representa a este ser conflictuado por su realidad, la cual la determina y marca de por vida. Así, la novela va configurando su identidad fracturada, quien se va reconstruyendo a sí misma a partir de la recuperación de su memoria dolorosa, rememorando las atrocidades vividas bajo la omnipotencia del Príncipe, Emilio Krank, relacionando estos recuerdos con su presente, estableciendo de este modo, vínculos entre estas dos temporalidades, explicando con ello cómo ese pasado traumático determinó su presente, y además, al relacionar *Carne de perra* con su secuela, el cuento *Cicatrices de mi hermana*, su futuro. Se evidencia de este modo, un intento por resolver tanto el duelo como el trauma vividos, aunque en la novela quede inconclusa la resolución, y solo en el cuento se esclarezca la imposibilidad de resolución que ambos procesos implicaron para María Rosa, quien finalmente fue destruída física, psicológica y emocionalmente por los fantasmas del pasado, quienes impidieron que ella diera vuelta la página y pudiera rehacer su vida.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bajtín, Mijaíl. *Estética de la creación verbal*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores, 1997.
- Bottinelli W. Alejandra. “Narrar (en) la Post: la escritura de Álvaro Bisama, Alejandra Costamagna, Alejandro Zambra”. *Revista Chilena de Literatura*, n° 92 (2016):7-31.
- Brito, Eugenia *Campos minados*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1994.
- Camacho, Ulloa Camila Camacho Ulloa. *La práctica de la tortura como des-integración del sujeto en Carne de Perra de Fátima Sime*. (Tesis de Licenciatura, Departamento de Literatura Literatura, Universidad de Chile, 2010). URL http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2010/fi-camacho_c/pdfAmont/fi-camacho_c.pdf
- Caruth, Cathy, *Exploraciones en la memoria*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995.
- Castro, María Teresa. “Violencia de género como violencia de estado: *Carne de Perra de Fátima Sime*”. Trabajo presentado en el XX Congreso Internacional de la Sociedad Chilena de Estudios Literarios, Santiago, 25-28 de octubre de 2016.
- Chauchard, Paul. *Conocimiento y dominio de la memoria*. Bilbao: Editorial Mensajero, 1985.
- Felman Shoshana y Laub Doris. *Testimonios: Crisis de Testimonios en Literatura, Psicoanálisis e Historia*. Routhledge Chapman and Hall, 1992.



Jessenia Chamorro Salas

- Fuentes, Carlos. *Valiente mundo nuevo*. México D.F: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- González, Daniuska. “Un estropajo. Un instrumento desechable. Eso fui, Carne de perra de Fátima Sime”. *Nueva Revista del Pacífico*, n° 58 (2013): 27-44.
- Le Goff, Jacques. *El orden de la memoria*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1991.
- Llanos, Bernardita. “Memoria y traición femenina en la ficción y el testimonio”. *Kamchatka Revista de análisis cultural*, n°6 (2015): 853-863.
- Menéndez, Reyes Johan. “Memoria individual y memoria colectiva: Paul Ricoeur”, *Revista Ágora 11*, n° 22 (julio-diciembre 2008): 121-230.
- Mercier, Claire. (2013). Subversión de la figura del mártir en la narrativa chilena contemporánea. *Estudios filológicos*, (51), 55-67. URL <https://dx.doi.org/10.4067/S0071-17132013000100005>
- Montes, Capó Cristian Montes Capó. “‘Carne de perra’, de Fátima Sime: la persistencia de lo urgente”, *Revista Iberoamericana*, n° 44 (2011): 63-78.
- Muñoz Albornoz, Nicole Elizabeth. “El discurso femenino de resistencia frente a la violencia dictatorial en Carne de Perra de Fátima Sime”. *Revista Nomadías*, n°15 (Julio 2012): 91-106.
- Olea, Raquel. *Lengua víbora*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1998.
- Olea, Rosenbluth, Catalina. *Mujeres y colaboración en tres novelas de la dictadura chilena*. Tesis de Magíster, Departamento de Literatura, Universidad de Chile, 2014.
URL <http://www.repositorio.uchile.cl/handle/2250/117037>
- Pérez Rafael, *Historia, memoria y crisis del testimonio en el siglo XX*. II Jornadas Doctorales de la Universidad de Murcia URL. https://www.academia.edu/28426119/Historia_memoria_y_crisis_del_testimonio_en_el_siglo_XX
- Ruiz Vargas, José María. “¿De qué hablamos cuando hablamos de 'memoria histórica'? Reflexiones desde la Psicología cognitiva”. *Revista Entelequia: Monográfico*, n° 7, septiembre 2008.
- Sime, Fátima. *Carne de perra*. Editorial LOM, Santiago, Chile, 2009.
- Sime Fátima, “Cicatrices de mi hermana”. *Noticias sobre ti misma*. Editorial Cuarto Propio. Santiago, Chile. 2013.

