

Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura

La práctica de la tortura
como des-integración del sujeto en
Carne de Perra de Fátima Sime

*Informe final de Seminario de Grado para optar al grado de
Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica con mención en
Literatura.*

Alumna: Camila Camacho Ulloa
Profesor guía: Cristián Montes Capó

Santiago, 15 de diciembre de 2010.

Índice

| | Pág. |
|--|------|
| 1. Introducción | 3 |
| 2. Marco Teórico | 7 |
| 3. El cuerpo, la tortura y el des-arme | 19 |
| 3.1. <i>Imposibilidad de sentir</i> | 27 |
| 3.2. <i>Imposibilidad de decir</i> | 34 |
| 3.3. Señales de re-construcción | 42 |
| 4. Conclusión | 47 |
| 5. Bibliografía | 51 |

1. Introducción

La presente investigación se enmarca en el Seminario de Grado sobre la violencia en la narrativa chilena del siglo XX. Dentro de esta temática hemos escogido la novela postdictatorial *Carne de Perra* de la autora Fátima Sime, editada en el 2009.

En la novela, la violencia se encuentra representada en los mecanismos de represión de la dictadura, más precisamente en la tortura física y psicológica. A partir de esto nos proponemos estudiar la violencia de la tortura como mecanismo de desarticulación del sujeto, vaciando su aspecto emocional y dejando solo el aspecto biológico o físico, que quedaría habilitado para funcionar mecánicamente, solo de forma racional, es decir, no emotiva.

A esta hipótesis subyacen dos ideas que también nos proponemos estudiar, que resultan de la práctica de la tortura sobre el individuo. La primera idea dice relación con la dificultad de relacionarse socialmente, sobre todo en el entorno más privado, del sujeto torturado, por carecer éste de la emotividad y afectividad necesarias para ello. La segunda de estas ideas corresponde al problema de la articulación de un discurso propio, por medio del cual se revise el pasado del sujeto en un intento por comprender lo sucedido. Dichas ideas se traducen en la *imposibilidad de sentir e imposibilidad de decir*, respectivamente.

Debido a la reciente publicación de la novela, es muy poco lo que se ha escrito de ella, y por esto, lo que nos proponemos analizar se inserta dentro de las discusiones de la etapa posterior a la dictadura, en cuanto a la memoria, la tortura y el trauma, sobre todo porque esta investigación se enmarca desde el sujeto violentado, fragmentado y anulado en sus sentimientos. Lo que se engarza con otra problemática irresuelta y recurrente del período de la postdictadura, que es la tensión entre recordar y no recordar, como sociedad, un pasado traumático.

De hecho, *Carne de Perra* reabre la interrogante acerca de las razones por las cuales, a más de treinta años del golpe militar de 1973, se sigue escribiendo sobre los horrores de la dictadura. Dicha interrogante encuentra respuesta en el hecho de que Chile como sociedad no realizó un proceso de duelo que le permitiera superar el trauma de la dictadura y que por ello vive los recuerdos de la dictadura como un fantasma que reaparece para traer de vuelta la violencia de aquel período. El duelo irresuelto podría tener razones tanto en el miedo

colectivo a que vuelva el horror de la dictadura o también al desinterés por solucionar los problemas colectivos y embarcarse rápidamente en la “recuperación” de Chile con la transición a la democracia.

En este sentido, Chile no sería más que un heredero del régimen militar, el cual revive una y otra vez el horror de la dictadura al haber pecado de olvidadizo, esto pues, es inevitable que resurjan los temas que ponen en entre dicho la supuesta superación del trauma. Por ejemplo, aquel vergonzoso episodio de los falsos detenidos desaparecido en el memorial del Cementerio General¹, es una burla a la memoria de las familias y del país, sobre todo para aquellos que se han negado a la borrada de la memoria y que sacan a la luz estos temas irresueltos buscando justicia.

En ese tipo de resistencia es que se pueden enmarcar las escrituras de la postdictadura, como una resistencia al olvido y un imperativo a la resolución de los daños causados al cuerpo de las personas (individual) y de Chile (colectivo). En estos casos escribir sobre la dictadura no es abrir la herida sino intentar cerrarla y a esta labor se aboca *Carne de Perra*: indagar en el pasado como víctima de la tortura e intentar entender, con esto, el ánimo aparentemente insensible del presente.

El marco teórico con el cual se trabajará en el siguiente análisis y, específicamente, para estudiar las escrituras de la postdictadura, revisaremos las propuestas de Javier Campos en “Literatura y globalización: la narrativa chilena en los tiempos del *neoliberalismo maravilloso*”², donde encontraremos la descripción de los caminos ideológicamente contrarios que toma la escritura: los que tratan y no tratan de la dictadura.

En cuanto a la contextualización del período postdictatorial se trabajará con los postulados de Tomás Moulian en *Chile Actual: Anatomía de un mito*³, con el fin de indagar en los procesos, conceptos y estrategias (o mecanismos) del poder, en el período de la transición.

¹ Diario La Nación. [consulta: 15 agosto de 2010]

<http://www.lanacion.cl/prontus_noticias_v2/site/artic/20090212/pags/20090212233243.html>

² Campos, Javier: “Literatura y globalización: la narrativa chilena en los tiempos del *neoliberalismo maravilloso*”, en Karl Kohut y José Morales Saravia (eds). *Literatura chilena actual: la difícil transición*. Madrid: Frankfurt/Main, 2002.

³ Moulian, Tomás. *Chile Actual: Anatomía de un mito*. Santiago: LOM Ediciones, 2002.

Para trabajar el tema de la tortura, nos basaremos en los planteamientos de Idelber Avelar en “La práctica de la tortura y la historia de la verdad”⁴, y de Patrick Dove en “Narrativas de la justicia y duelo: testimonio y literatura del terrorismo de Estado en el Cono Sur”⁵, pues en estas teorías se ve cómo la práctica de la tortura es una acción que tiene como objetivo reducir al sujeto, ya que la experiencia del dolor extremo lo convertiría en una persona desprovista de mundo y de *yo*, además de provocar rechazo hacia sí mismo por medio de la vergüenza.

El estado de no-emoción del sujeto, lo condena a una vida des-integrada de las estructuras sociales que antes sí podía integrar, como las relaciones de amistad, amorosas, familia, etc., sin que esté realmente consciente de su inadecuación social y por lo mismo, sin tener la capacidad de generar un duelo. Para estudiar este estado de incompatibilidad con la sociedad en que vive el sujeto torturado, tomaremos las propuestas de Brett Levinson en “Pos-transición y poética: el futuro de Chile actual”⁶, donde señala que el sujeto estaría en un estado de melancolía: al no haber procesado el duelo, tendría un problema de ‘soledad’, puesto que, como sujeto dañado, no podría encajar en las estructuras sociales y culturales.

La tortura y la articulación de un discurso están íntimamente relacionadas, no solo porque el lenguaje es el que transmitiría la experiencia de la tortura, sino porque la tortura, en su intención de desarticular al sujeto, tendría la intención de negarle o impedirle un *habla* posterior. Para establecer la relación entre la tortura y el discurso, retomaremos las ideas de Patrick Dove, con el fin de estudiar al sujeto enmudecido y cómo este sujeto (que es a la vez testigo del horror colectivo) reclama su voz para narrar. Para hablar del tema de la dificultad de dar cuenta, por medio del lenguaje, de la experiencia traumática revisaremos las propuestas de Ricardo Piglia en *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*⁷, en cuanto se estudia al productor de la narración y los procesos a los

⁴ Avelar, Idelber: “La práctica de la tortura y la historia de la verdad”, en Nelly Richard y Alberto Moreiras. *Pensar en la posdictadura*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2001.

⁵ Jelin, Elizabeth y Ana Longoni. *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*. Madrid: España Editores, 2005.

⁶ Levinson, Brett: “Pos-transición y poética: el futuro de Chile actual”, en Nelly Richard y Alberto Moreiras. *Pensar en la posdictadura*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2001.

⁷ Piglia, Ricardo. *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.

que éste se enfrenta al momento de escribir la experiencia (elipsis) y el límite que el lenguaje le presenta. Expresar la experiencia del horror, define cómo utilizamos el lenguaje en relación con la memoria y cómo esta situación establece una relación inestable con el futuro. Para trabajar la fragmentación del discurso que transmite la experiencia traumática, tomaremos las ideas de Elizabeth Jelin y Ana Longoni en *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*⁸. Con ellas podremos dar cuenta de que la escisión no solo se manifiesta en el sujeto, sino también en el lenguaje.

Los distintos tipos y grados de tortura a los que es sometido el sujeto, tienen como fin desarticularlo en sus capacidades humanas para reducirlo y hacerlo objeto moldeable que colabore con el torturador y el sistema al que representa. Por esto nos proponemos constatar cómo la violencia de la tortura tiene como consecuencia la anulación del aspecto emocional del sujeto y que, a partir de ello, se lleva a cabo su objetualización o instrumentalización, teniendo como consecuencias inmediatas: la *imposibilidad de sentir* y la *imposibilidad de decir*.

La importancia e intensidad de investigar este tema radica en atender al sujeto golpeado por la violencia en su ámbito de no-sujeto, en el estado emocional de la no-emoción, como consecuencia de la tortura. Pues es relevante señalar cuáles son las resistencias que tanto el cuerpo como los sentimientos oponen a la violencia y cómo estos actos brutales logran sobrepasarlos, cuáles son sus objetivos y finalmente, cómo logran degradar al ser-humano.

En este sentido es que el presente estudio contribuye con la problemática de la fragmentación del sujeto tras una experiencia límite. Por medio del análisis textual de *Carne de perra*, se puede dar cuenta de esta separación y las condiciones en las que queda el sujeto y sus intentos por reconstruir su cuerpo y su identidad, desde la perspectiva personal del protagonista, en un estado turbulento de víctima, amante incompleto y victimario.

⁸ Jelin, Elizabeth y Ana Longoni. *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*. Madrid: España Editores, 2005.

2. Marco teórico.

La novela que nos hemos propuesto estudiar, como ya hemos dicho, se enmarca en el período de la postdictadura, tanto en la escritura real de la novela (año 2009), como en la articulación de la escritura del personaje central, pues desde este período se sitúa para recordar sus vivencias del pasado dictatorial. En este sentido, se hace fundamental revisar el contexto histórico de la dictadura, pero desde la intención de dilucidar su ambigüedad, con una perspectiva crítica.

La postdictadura o falsa transición.

Como bien decíamos respecto a la novela *Carne de Perra* es importante considerar que está situada en tiempos de dictadura y postdictadura, cuyos cambios políticos, económicos y sociales, son necesarios estudiar en este análisis. Por esto, tomaremos los planteamientos de Tomás Moulian, para quien el período de la postdictadura o transición es una continuación de la dictadura instaurada por Augusto Pinochet⁹. Su visión se basa en el modo en que Pinochet dejó el poder del Estado (de forma dictatorial), para pasar a controlarlo desde la democracia (como senador vitalicio en el Congreso Nacional), presentándose a sí mismo como un posibilitador del orden civilizado, al entregar el mando del país a Patricio Elwin (presidente electo), en sus propias manos. Otro de los fundamentos de Moulian es que el mercado neoliberal se impuso como el único mecanismo de salvación para el resurgimiento del país. Esta dinámica de continuación, implica asumir una condición fundamental: el olvido parcial de la memoria, por medio de un consenso entre país y mercado, sin posibilidad de dilucidar o cuestionar lo ocurrido en el pasado del Régimen.

La memoria de Chile, en este contexto, tendría dificultades para mantenerse en pie, puesto que uno de los problemas que se le presenta al sujeto de la postdictadura, es que mientras intenta dilucidar las maneras de recuperar su espacio y su vida en la sociedad, después del quiebre producido por la dictadura, se le seduce, no con la idea de justicia, sino

⁹ Y más puntualmente, sería un continuo político que vendría desde 1920 hasta la actualidad de escritura del libro (1997), en vías de la concreción de un proyecto económico liberal. Ver Moulian, Tomás. *Chile Actual: Anatomía de un mito*. Santiago: LOM Ediciones, 2002.

con la idea del ‘consenso’. Este consenso vendría desde el poder (para el autor, la Concertación más las presiones del (ex-)Régimen), a solucionar el engorroso trabajo de procesar el duelo y revisar las propias implicaciones en los sucesos de la dictadura, tanto los sufrimientos como las responsabilidades. Esto puede resumirse como un proceso guiado o sugerido de olvido parcial del pasado doloroso, para poder *seguir adelante*.

A este proceso de olvido colectivo Moulian lo llama ‘blanqueo’¹⁰ de memoria, es decir, una estrategia política para reunir a los sujetos a través de un ‘consenso’ en un estado de no rememoración del pasado, para avanzar en la modernización y surgimiento del ‘Chile actual’ (de transición y democracia), que no sería otra cosa que el mismo Chile de la dictadura, pero travestido de democracia (dejando en funcionamiento sus estructuras). Al proceso de entender a Chile disfrazado de democracia lo llama, de igual modo, ‘transformismo’¹¹.

Este olvido, según lo señalado, tiene la característica de ser parcial, debido a que la supuesta tranquilidad que otorga el mercado, como mecanismo de recuperación de la civilidad, funciona contrastando esa paz con el recuerdo macabro de la dictadura y su posible resurrección: “el gobierno chileno posee todas las cartas con respecto a la memoria. Si la gente recuerda el pasado, también recordará la diferencia entre el terror de la tortura/censura, y la relativa no violencia del mercado”¹².

Por lo tanto, este ambiente de bipolaridad entre recordar y sumarse a la modernización, se replica también en la escisión de voces, es decir, en dos tipos de narrativas que siguen dos líneas diferentes e incluso opuestas, cuya diferencia no radica solo en la escritura (estilo), sino también en el tratamiento de lo político, la actualidad y la comunidad (ideología).

Estado de la narrativa chilena de la postdictadura

El contexto de escritura de *Carne de Perra* nos obliga a diferenciar los dos tipos de narrativas que se desarrollan en la postdictadura, puesto que la novela se enmarca en uno de ellos. Para desplegar las características de las narrativas trabajaremos con las ideas de

¹⁰Moulian, Tomás. *Chile Actual: Anatomía de un mito*. Santiago: LOM Ediciones, 2002. Pp. 38.

¹¹ Op. Cit. Pp. 141.

¹² Levinson, Brett: “Pos-transición y poética: el futuro de Chile actual”, en Nelly Richard y Alberto Moreiras. *Pensar en la posdictadura*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2001. Pp. 46.

Javier Campos, quien describe en “Literatura y globalización: la narrativa chilena en los tiempos del *neoliberalismo maravilloso*”, que la cultura latinoamericana y chilena está marcada por la postmodernidad, la cual genera una forma distinta (disociada y a la vez global) de entender y vivir la sociedad, debido a la globalización de la información y el sistema económico neoliberal (a grandes rasgos). Para Jameson¹³, la lógica cultural de la postmodernidad, o como él prefiere llamarla: del “capitalismo multinacional tardío”, se caracteriza por 1) “la disolución de la historia como un proceso unitario dotado de cierta coherencia y racionalidad”; sin historia solo se puede pasar a lo contemporáneo y lo simultáneo; 2) la muerte del sujeto, es decir, “del sujeto romántico, el sujeto de rebelión personal para reemplazarlo ahora por un *sujeto o protagonista neutro*”; y 3) al no haber historia “se justifica el eclecticismo y el fragmentarismo o ese *collage* de estilos conviviendo sin problemas”¹⁴.

En este contexto, una de las características de la producción artística es que se mezclan y conviven diversos estilos de culturas muy diferentes, formando un collage de influencias que homogeniza tanto a los productos como a los productores del arte. Del mismo modo, especialmente en la literatura chilena de mediados de los ochenta, “se ha producido definitivamente el quiebre de aquél límite que existía entre las llamadas altas y las bajas o marginadas manifestaciones culturales, mezcladas ahora más que nunca con la imagen cada vez más sofisticada de los medios comunicacionales nacionales/globales”¹⁵.

La sociedad como una “cultura de la imagen”, entretenimiento, espectáculos globalizados e Internet, estaría “alterando considerablemente la imaginación de las generaciones actuales incluidas las nuevas generaciones de escritores”¹⁶, produciendo un ejercicio escritural que comulga con la ideología del mercado globalizado. Con esto no se debe suponer que las conciencias de todos los individuos de la sociedad se ven afectadas, puesto que si algunos escritores se inclinan por seguir las temáticas de la contingencia tecnológica y económica, otros se abocarán a temas políticos y sociales como la dictadura, desde un punto de vista crítico y no abúlico, con la intención también de recuperar la

¹³ Citado por Campos, Javier: “Literatura y globalización: la narrativa chilena en los tiempos del *neoliberalismo maravilloso*”, en Karl Kohut y José Morales Saravia (eds). *Literatura chilena actual: la difícil transición*. Madrid: Frankfurt/Main, 2002. Pp. 235

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Op. Cit.* Pp. 233.

¹⁶ *Ibid.*

discusión sobre qué es lo que se considera arte. Así lo manifiesta Campos al declarar que “en los tiempos de una globalización bastante desigual parece cada vez más difícil determinar *qué es* la literatura que estamos leyendo/consumiendo”¹⁷.

Los primeros desarrollarán un estilo de narrativa denominada por Vargas Llosa como literatura light, de amplia recepción y éxito de ventas. Pero que se explica mejor en el caso chileno con el concepto de Campos: ‘postmodernismo virtual’. Estos escritores se distancian y reniegan de todo lo que pueda entenderse como “realismo mágico”, pues solo promueven lo que llaman un “realismo virtual” (de consumo virtual), cuyas producciones se centran en realidades individuales, privadas, e incluso privatizadas, siguiendo la “fiebre privatizadora mundial”, sin preocuparse de la actualidad o contingencia pública. Entre sus autores más destacados están Alberto Fuguet, Sergio Gómez (ambos impulsores y redactores del manifiesto que reúne las ideas de esta línea: McOndo), Gonzalo Contreras, entre otros.

La segunda línea, denominada por Campos como “postmodernismo alternativo”, en la cual integramos la escritura de *Carne de Perra*, se enmarca en la iniciativa de recorrer y analizar la realidad, presente y pasada de nuestro país, para escribir sobre lo que no se puede olvidar. Estos autores se niegan a la idea de que la globalidad les quite la oportunidad de trabajar la memoria: “esta narrativa no quiere enterrar ni la muerte del sujeto ni el olvido ni privilegiar la *imagen como moneda* ni jugar con lo ecléctico o fragmentarismo, ni menos que la historia ha muerto”¹⁸. Utilizan estrategias escriturales que distan mucho de la palabra rápida de los “postmodernistas virtuales”; utilizan la alegoría, el silencio, el fragmento, las voces cortadas, etc. Entre sus autores podemos nombrar a Diamela Eltit, Ana María del Río, Germán Marín, Mauricio Electorat y Fátima Sime, entre otros.

Esta literatura tendría, por lo tanto, dos responsabilidades: la primera de ellas es no-decir¹⁹, porque, según Patrick Dove, no hay garantías de que “la estética literaria sea capaz de responder adecuadamente a los efectos catastróficos del terrorismo de Estado [pues] [l]os extremos de la violencia y crueldad hacen dudar de la posibilidad de *nombrar*, tarea

¹⁷ Op. Cit. Pp. 234.

¹⁸ Op. Cit. Pp. 237.

¹⁹ Me refiero con esto a las estrategias estilísticas de silencio y fragmento antes mencionadas.

fundamental de la literatura”²⁰. Mientras que la segunda responsabilidad es recordar los hechos lo suficiente (por medio de la escritura) como para evitar su olvido²¹.

El análisis de *Carne de Perra* implica retomar ciertos conceptos para su develamiento, que de alguna manera ya han sido enunciados, entre ellos “tortura” y “duelo”. Ambos conceptos están interrelacionados con el de “discurso” por una especie de causa-consecuencia por un lado, y por otro lado, en cuanto discurso se vincula con los conceptos de “voz testimonial” y “límite de la escritura”, todos ellos fundamentales para el estudio que nos proponemos hacer de la novela.

La tortura y el discurso

La tortura es un tema central en la novela y debe estudiarse en dos aspectos: como despliegue de violencia y también en cuanto a sus consecuencias en el sujeto, como por ejemplo, la imposibilidad de producir un discurso de su experiencia. Por esto, trabajaremos con Idelber Avelar, quien nos señala en “La práctica de la tortura y la historia de la verdad”²², que las escrituras testimoniales se enfrentan al problema de la ‘legitimidad para hablar’.

Las escrituras testimoniales provienen de fuentes muy distintas. La primera de ellas son las recopiladas por los organismos encargados de reivindicar estas voces por medio de la justicia. Son investigaciones de corte social-científico como, por ejemplo, Amnistía Internacional, impulsadas por el Estado. La segunda de estas escrituras las produce el testigo. Este problema de legitimidad consiste en la facilidad con la que el discurso puede replicar los objetivos de la tortura. Es en este sentido que Avelar propone que las investigaciones social-científicas no hacen más que reproducir y exhibir la obscenidad de la tortura como mecanismo de poder, mientras que la escritura que llama del testigo, se ‘resiste al lenguaje’ en tanto intento por representar el dolor, pero se abre a la revisión más respetuosa del dolor del pasado.

²⁰ Dove, Patrick: “Narrativas de justicia y duelo: testimonio y literatura del terrorismo de estado en el Cono Sur”, en Elizabeth Jelin y Ana Longoni. *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2005. Pp. 146.

²¹ Op. Cit. Pp. 152.

²² Avelar, Idelber: “La práctica de la tortura y la historia de la verdad”, en Nelly Richard y Alberto Moreiras. *Pensar en la posdictadura*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2001.

En la literatura el dolor de la tortura es la imagen misma de lo inmedible, ya que “la resistencia al lenguaje no es algo que pueda ser visto como accidental a la existencia del dolor, sino que es constituyente de su esencia misma”²³. A partir de esta premisa, Avelar desarrolla cinco tesis que discuten los problemas de la tortura y la verdad. De ellas, tomaremos las tres primeras, pues desarrollan directamente la relación tortura y discurso, aspectos fundamentales en *Carne de Perra*.

La primera tesis: “Sobre la tortura y la representación” parte con una reflexión de Derrida acerca de cómo el nombre del horror (Holocausto, Apartheid) es un nombre propio, que se escribe con mayúscula, en contraposición a un “nombre común” normalizado y libre de horror. El lenguaje resiste desde el hecho de negarse a ser, en un primer paso, metáfora (el Apartheid como un concepto que reúne la última señal del racismo) y, finalmente, nombre común. La inconvertibilidad del nombre es su rechazo a “devenir signo”²⁴ y por lo tanto, convertirse en el vocero del dolor naturalizado. En este sentido, “la ‘resistencia al lenguaje’, ya apuntada y analizada como rasgo insistente de los testimonios de torturados, no sería sino (...) un librar, desde el nombre propio, una guerra contra el poder gregario del signo, que amenaza la experiencia con la dilución de su singularidad”²⁵. El sujeto torturado se resiste a que su experiencia sea reducida a una historia cualquiera, a que sea naturalizada, y reducir con esto la violencia de la tortura y las consecuencias físicas y psicológicas de todos los que la padecieron. Por eso, los documentos que provienen de, por ejemplo, Amnistía Internacional, terminan siendo una pieza del aparato torturador al exhibir su propio poder y su propia imagen del sujeto torturado.

En una etapa pre-moderna la tortura era un despliegue público con espectadores de testigos (testimoniales), por medio del cual se mostraba la verdad de un crimen en el cuerpo del supliciado, públicamente²⁶. En la etapa moderna, en cambio, el condenado es quien debe atestiguar sobre su experiencia, es “heraldo de su propia condena”, y su verdad es convertida en información susceptible de ser apropiada y monopolizada por el Estado.

En la segunda tesis, “Sobre la tortura y la voz”, Avelar señala que “la funcionalización repetida del dolor en la Biblia hebrea (proveer el lazo que ate al sujeto a la

²³ Op. Cit. Pp. 177.

²⁴ Op. Cit. Pp. 179.

²⁵ Op. Cit. Pp. 180.

²⁶ Íbid.

creencia) hace del cuerpo una *instancia de actualización* de una verdad metafísica encarada en el verbo”²⁷, es decir, la creencia entra en el sujeto por medio del dolor corporal. Para esto, Dios puede materializarse en dos elementos: el cuerpo de los hombres y las mujeres, y en el arma, es decir, en el instrumento para herir el cuerpo. El poder de Dios se manifiesta en tanto voz y cuerpo invisible. He ahí una explicación para la prohibición de representar a Dios, pues mientras permanezca solo en voz, se mantiene su poder infinito.

Avelar liga esta idea de la voz de Dios con la propuesta de Elaine Scarry sobre la “transformación del cuerpo en voz”, consistente en que el cuerpo del torturador está marcado por su ausencia y por esto monopoliza el mundo de la voz y el yo (self), dejando al sujeto torturado desprovisto de mundo, identidad y voz, lo separa, lo divide y lo convierte en un cuerpo traidor²⁸. El torturador tiene voz y no cuerpo, mientras que el torturado tiene cuerpo y no voz.

La tercera y última tesis que recogeremos, titulada “Sobre las condiciones narrativas de la representabilidad del trauma”, parte considerando que el mecanismo de la tortura tiene como efecto definido provocar el odio y el autodesprecio de las víctimas. En este sentido es que prepara, además, uno de “sus efectos más odiosos”²⁹, dice Avelar (y que ampliaremos más adelante con el estudio de Patrick Dove): impedir la producción de un lenguaje posterior al trauma. Cualquier disposición que se tenga para comprender o racionalizar las causas, el dolor y los efectos de la tortura, terminará siendo una falta de respeto para aquellos que la sufrieron. Paradojalmente, no se puede llevar a cabo el duelo sin este intento de comprensión. El discurso del torturado intentará, entonces, ordenar la experiencia para darle significado.

Lo único que posee un sobreviviente, según Avelar, es una narrativa. Esta narrativa se valida en cuanto el sujeto puede tomar la posición de testigo de su pasado, ahí donde todo testimonio había sido negado. El intento por recuperar una narrativa debe entenderse no como el mero ordenamiento lineal de los acontecimientos (“secuencia diegética”), sino como la apertura de un espacio en el que el sujeto se pueda fijar como testigo (“lugar del testigo”).

²⁷ Op. Cit. Pp. 181.

²⁸ Íbid.

²⁹ Op. Cit. Pp. 183.

Del mismo modo trabajaremos con las ideas de Patrick Dove para estudiar más directamente la práctica de la tortura en *Carne de Perra* y, luego, revisar su perspectiva sobre las consecuencias sobre la articulación del discurso, aspectos fundamentales de la novela.

La tortura, según Patrick Dove en “Narrativas de Justicia y duelo: testimonio y literatura del terrorismo”, funciona por medio de técnicas de ‘desubjetivación’ de los sujetos cuyo desarrollo se caracteriza por sus distintos niveles de aplicación, que van desde la tortura extremada a deprivaciones (comida o luz) e invasiones (violaciones) que pueden llegar a parecer insignificantes³⁰. Así mismo, la violencia de dicho mecanismo también está marcada por la asimetría de la relación víctima/victimario, en la que se subraya la intención de reducir a la víctima en su calidad de ser humano, por medio de la distancia que ejerce el que detenta el poder por sobre el sometido.

Por lo tanto, la tortura no solo tendría la finalidad de obtener información de las víctimas, sino que, además, tendría como objetivo principal ‘des-armar’ al individuo, desarticularlo en su subjetividad, constituida por rasgos fundamentales como la identidad, la conciencia y la voluntad. En palabras de Dove, “la tortura intenta producir la pérdida de control sobre las funciones subjetivas, lo cual funciona como signo de la muerte subjetiva” del sujeto³¹.

Las escrituras que se desarrollan después de las dictaduras en el Cono Sur, pueden no tener la capacidad de representar dichos sucesos. Si consideramos el ejercicio escritural de la novela como testimonial (entre comillas, testimonio de vivencia del personaje y no de la autora), nos encontramos con una voz que no puede ser puesta en duda, ya que ella presenció y padeció los hechos. Pues bien, señalábamos, a partir de la “tortura”, que dicho acto de violencia tenía la intención primaria de desarticular al individuo y dejarlo sin capacidad de producir significados de su propia experiencia. La dictadura actuaba desde el supuesto de que no dejaba testigos de sus acciones o los dejaba imposibilitados para la comprensión y representación³². Esto tiene como consecuencia que aquel sujeto que

³⁰ Dove, Patrick: “Narrativas de justicia y duelo: testimonio y literatura del terrorismo de estado en el Cono Sur”, en Elizabeth Jelin y Ana Longoni. *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2005. Pp. 136.

³¹ *Ibid.*

³² *Op. Cit.* Pp. 132.

suponemos sobreviviente o testigo de la violencia no es tal, ya que la tortura eliminó al sujeto “que yacía dentro del hombre” y por lo tanto, no existe el testigo: “nadie que estuvo verdaderamente allí lo estuvo como sujeto”³³, señala Dove.

La tortura, como se ha podido ver, es un mecanismo capaz de desarticular la estructura integral del sujeto, pero en el caso de la novela *Carne de Perra*, esto también sucede en la estructura de la narración. En este mismo sentido, la consecuencia de producir un discurso fragmentado también tiene su correlato estructural, puesto que la voz de la protagonista oscila entre el presente y el pasado de la historia (estructura) y entre la primera y la tercera persona (sujeto).

Hemos señalado también que una de las soluciones viables para la reestructuración o sanación del sujeto torturado es llevar a cabo un proceso de duelo. En la novela *Carne de Perra*, como en otras narrativas de la postdictadura, el duelo se lleva a cabo a través de la redacción de un discurso en el que se relatan las propias experiencias. El discurso vendría a servir de soporte a los recuerdos para que estos sean analizados, asumidos y recordados sanamente. A simple vista parece ser una tarea fácil, pero como vemos en la novela el sujeto que intenta articular un discurso está desarticulado en sí mismo, por lo que la redacción de la historia propia (que se extiende a la historia colectiva) resulta un reto no siempre superable.

El duelo y el discurso

Otra de las problemáticas que se nos propone en *Carne de Perra* es la del duelo. Recogeremos los planteamientos de Brett Levinson debido a que sus ideas nos entregarán diversos matices sobre lo que sucede al personaje central de la novela (y a los sujetos afectados en general) frente a la imposibilidad de generar un duelo. Para Levinson, el proceso del duelo está relacionado con el terror que se presenta frente a una situación o emoción inmedible. Siguiendo a Freud, diremos que el duelo es exitoso solo si el objeto amado es rememorado y asumido como un objeto del pasado. En cambio, el duelo fracasa

³³ Op. Cit. Pp. 152.

cuando la no-representación del objeto se materializa y el objeto muerto toma la forma del horror. Cuando un sujeto fracasa en el proceso de duelo, le sobreviene la melancolía³⁴.

El sujeto violentado por la dictadura, traumatizado, que sigue en un estado de melancolía y no entra en el duelo, tendría un problema de “soledad”, lo que le impide relacionarse normalmente con el resto del colectivo. Como sujeto dañado no podría encajar en las estructuras sociales y culturales tradicionales³⁵. Para intentar reparar esta soledad, el sujeto intentaría repetir alguna de las convenciones o instituciones del orden anterior (que para el autor, representarían incluso el fundamento de “la situación agónica” de la dictadura) o buscaría, o incluso, crearía una razón que explique que las decisiones que tomó fueron razonables (por ejemplo, de delatar y convertirse en traidores) y así poder sanarse.

No es extraño que un sujeto violentado no encuentre en los espacios disponibles socialmente un lugar donde pertenecer. Ese sentimiento de soledad que mencionábamos más arriba, deviene también de la necesidad de hacer del recuerdo propio, particular de la experiencia vivida, un recuerdo que pertenezca a la memoria colectiva.

Según Andrea Pagni en “Memoria y duelo en la narrativa chilena actual: ensayo, periodismo político, novela y cine”³⁶: “la memoria colectiva se configura en el acto de narrar, de volver público un recuerdo individual y ponerlo a dialogar con otros recuerdos para elaborar un duelo colectivo por una experiencia colectiva de pérdida”³⁷. Es decir, el relato o narración del pasado, permitiría traducir las vivencias y emociones de la experiencia traumática, para que el sujeto pueda recordar y asumir el pasado, sin que se le aparezca como un fantasma, es decir, concretar el duelo³⁸.

A un sujeto afectado por el horror de la dictadura, como la protagonista de *Carne de Perra*, se le hace necesario articular por medio de la palabra un discurso que represente su

³⁴Levinson, Brett: “Pos-transición y poética: el futuro de Chile actual”, en Nelly Richard y Alberto Moreiras. *Pensar en la posdictadura*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2001. Pp. 48.

³⁵ Op. Cit. Pp. 51

³⁶ Pagni, Andrea: “Memoria y duelo en la narrativa chilena actual: ensayo, periodismo político, novela y cine”, en Rolland Spiller, (eds.). *Memoria, duelo y narración. Chile después de Pinochet: literatura, cine y sociedad*. Vervelet Verlag: Frankfurt am Main, 2004.

³⁷ Op. Cit. Pp. 10.

³⁸ En este punto, es necesario aclarar que, la producción discursiva no es una actividad que automáticamente sanará las heridas de la dictadura. Junto con el trabajo colectivo de recordar y nombrar, es necesario que se posibiliten también circunstancias materiales que le permitan al sujeto recobrar su integridad física, emocional y psicológica, que, por ejemplo, provengan desde el gobierno y que vayan más allá de las compensaciones monetarias a los familiares de las víctimas o las condenas menores de los culpables (como Manuel Contreras).

experiencia (individual y colectiva a la vez). Para estudiar dicho problema de representación, seguiremos a Ricardo Piglia en *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*, para profundizar lo que sucede con la actividad escritural tanto desde el punto de vista del productor literario, como de la víctima (o testigo) de los hechos de violencia.

Para Piglia, el escritor tiene una tarea que es fundamental: la de oír las voces de la comunidad para articular el discurso que la represente. Este discurso *de oídas* se hará con los fragmentos de los distintos discursos que cada miembro del colectivo entregue, haciendo una labor de reconstrucción a partir de los testigos: “el escritor es el que sabe oír, el que está atento a esa narración social y también el que las imagina y las escribe”³⁹. La producción de dicho relato implica un trabajo de elipsis para dejar fuera ciertos aspectos y no decir aquello que, según Piglia, es lo más importante de la historia. Esta elipsis debe presuponer un lector que sea capaz de reconstituir ‘lo que se dice en lo no dicho’, un lector que de cierta forma conoce y descubre la historia que se alude en el silencio de las palabras.

Pero hay una tensión entre el discurso que produce el escritor desde la voz de la comunidad y el discurso que produce y difunde el Estado. El Estado intenta ocultar las atrocidades de la dictadura (argentina en el caso de Piglia), por medio de un discurso que intenta imponer una *verdad* que es dicha por medio de una metáfora: ‘de la cura y la enfermedad’⁴⁰, es decir, que los militares serían los médicos que salvarían a la sociedad de la enfermedad que la afecta. A este discurso oficial se enfrenta la escritura de los testigos, de las ficciones anónimas, como las de las postdictaduras latinoamericanas.

Piglia señala, entonces, que la experiencia del horror define cómo utilizamos el lenguaje en relación con la memoria y cómo esta situación establece una relación inestable con el futuro y el sentido, puesto que esa inestabilidad deviene en un límite que impide que el horror sea retratado. El esfuerzo de quien escribe está en transmitir la experiencia del horror y no solo informar de ella o retratarla; esto es lo que nos pone frente a este nuevo límite con el lenguaje. Una de las soluciones que se plantea para sobrellevar este límite es generar un desplazamiento de la voz narrativa propia hacia la de otro que sea capaz de

³⁹ Piglia, Ricardo. *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001. Pp. 25.

⁴⁰ Op. Cit. Pp. 23.

hablar por “el yo”⁴¹. Para Piglia, el legar la voz a otro “es una metáfora del modo en que se muestra y se hace ver la experiencia límite”⁴² y a la vez, para efectos de esta investigación, representa también la necesidad de colectivizar la experiencia.

Elizabeth Jelin y Ana Longoni, en la introducción de *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*, retoman la clásica interrogante de Theodor Adorno sobre si es posible escribir poesía después de Auschwitz, para trasladarla repensada a Latinoamérica. La literatura y el arte en general tomarán la responsabilidad de la representación de la violencia experimentada en situaciones límites, asumiendo que dicha producción no será completa por parte de los autores. Sus representaciones estarán basadas en ciertas estrategias o modalidades con las que narrarán lo acontecido (vivido y ocurrido): “a menudo con fisuras y huecos, con rupturas y vacíos”. El real problema es, para Jelin y Longoni, “que lo incomunicable e irrepresentable escapa, por su propia naturaleza, del campo de la acción o del discurso humano”⁴³.

La tortura, como hemos visto, guarda estricta relación con la imposibilidad que tienen sus víctimas para dar testimonio de su experiencia. Por esto, es que nos proponemos analizar que la violencia de la práctica de la tortura anula la dimensión emocional del sujeto, provocando un estado de no-emoción, que solo mantiene activado lo biológico, racional y mecánico, para funcionar aparentemente bien dentro de las estructuras sociales, sin que esto conlleve una inestabilidad identitaria. Y a partir de esto, delinear lo que hemos llamado la *imposibilidad de sentir* y la *imposibilidad de decir*, rasgos fundamentales de la subjetividad, que le permitirían al sujeto iniciar su cuestionamiento interno para entender su pasado, su dolor, medir sus responsabilidades y concretar el duelo.

⁴¹ Este desplazamiento se enmarca en el mismo mecanismo que comentábamos sobre el escritor, quien prestará su voz para que se cuente la historia de otro y de muchos que representan en suma a la sociedad.

⁴² Piglia, Ricardo. *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001. Pp. 33.

⁴³ Jelin, Elizabeth y Ana Longoni. *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*. “Introducción”. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2005. Pp. XVII.

3. El cuerpo, la tortura y el des-arme.

El Príncipe se metió en mi cuerpo. También en mi conciencia

Fátima Sime⁴⁴.

La práctica de la tortura es central en el curso de la novela, debido a que junto con ser inherente a los hechos de violencia de las dictaduras, en este caso chilena, marca todo el desarrollo de la víctima, María Rosa, en cuanto a su intento por reconstituirse como sujeto posteriormente a la dictadura.

El mecanismo de la tortura, según señala Patrick Dove⁴⁵, está compuesto básicamente por una víctima y un victimario entre los cuales se establece una relación asimétrica de dominación, la cual se concreta en la imposición de la fuerza sobre el cuerpo (por ejemplo el hecho de vendar los ojos), acompañada de lo que Scarry⁴⁶ llama ‘la voz’, la cual da las órdenes y colabora con la disminución física y psicológica del sujeto. La ‘voz’ adquiere un carácter omnipotente, pues al igual que el poder de Dios, se manifiesta *en abstracto* para concretar sus acciones, sumándose además su absoluto anonimato.

Como bien decíamos, la tortura puede darse tanto en el aspecto físico del sujeto como también en el psicológico o emocional. Históricamente se ha entendido el cuerpo del hombre como un objeto dual en base a las oposiciones carne/alma, materia/espíritu, organismo/mente. Sin embargo, para efectos del presente estudio, consideraremos *cuerpo* como la unión indisoluble de lo material o biológico y lo espiritual o subjetivo que componen al hombre como ser humano. En este sentido, si el cuerpo (lugar donde se concretan las experiencias del hombre⁴⁷) es dañado en una de sus partes, este daño afectará a la totalidad de este, ya sea de lo físico a lo emocional y viceversa⁴⁸.

⁴⁴ Sime, Fátima. *Carne de Perra*. Santiago: LOM Ediciones, 2009. Pp. 85. A partir de ahora, cito la novela con el número de la página entre paréntesis.

⁴⁵ Dove, Patrick: “Narrativas de justicia y duelo: testimonio y literatura del terrorismo de estado en el Cono Sur”, en Elizabeth Jelin y Ana Longoni. *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2005. Pp. 136.

⁴⁶ Avelar, Idelber: “La práctica de la tortura y la historia de la verdad”, en Nelly Richard y Alberto Moreiras. *Pensar en la posdictadura*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2001. Pp. 181.

⁴⁷ Le Breton, David. *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2002. Pp. 7.

⁴⁸ Para señalar un ejemplo simple, una depresión merma no solo la sensibilidad del sujeto, sino también el funcionamiento de las funciones biológicas como la disminución del hambre o los trastornos del sueño. Por

El cuerpo forma parte de la matriz social, siendo más importante en las sociedades occidentales su carácter individualizador, mientras que en las sociedades primitivas es más difuso y cercano⁴⁹. En sociedades como las nuestras (occidentales modernas), el cuerpo como emisor o receptor, “produce sentido continuamente y de este modo el hombre se inserta activamente en un espacio social y cultural dado”⁵⁰, es decir, “la existencia es, en primer término, corporal”⁵¹.

El *cuerpo*⁵² como existencia se presenta *invisible* cuando su funcionamiento es correcto, es decir, con buena salud, en las proporciones adecuadas o en relación armónica con el entorno. Contrariamente, cuando el cuerpo deja de funcionar correctamente o presenta fallas en su órganos, extremidades, emociones, etc., este se nos vuelve evidente y no solo eso, sino que también se nos hace *pesado* y hasta cierto punto *odioso*. Ahora bien, si esta falla es provocada por la violencia de la tortura, las condiciones de pesadez e inadecuación del cuerpo se repiten, en tanto el cuerpo del hombre se hace incompatible consigo mismo como lugar de su propia existencia (territorio de sí mismo) y, a la vez, como pérdida de la conexión de su individualidad con el organismo social, puesto que se ha producido un desequilibrio entre sus componentes lo que impide que el cuerpo se relacione armónicamente como un todo.

El proceso desequilibrador de los cuerpos que implica la tortura, se repite de forma paradigmática en la novela. En una sala de torturas de la dictadura llamada “Cielo” la protagonista es agredida (según se intuye no es la primera vez) y es dejada agonizante en las baldosas del suelo en compañía de otro cuerpo anónimo. Este es el comienzo de la novela, en el que quisiéramos destacar un rasgo particular de la escena de tortura, puesto que, si proponemos como hipótesis que la tortura desarticula la subjetividad del ser humano, debemos señalar que no es inmediata, sino paulatina; es un proceso lento pero invasivo en el cual el sujeto es despojado de toda posibilidad de conmoverse del dolor del otro. Esta situación no ha sucedido aún: “De pronto percibe a su lado un cuerpo, una respiración

otro lado, la pérdida de una extremidad también afecta el autoestima del sujeto, enfrentándose al cuestionamiento sobre su calidad de individuo.

⁴⁹ Le Breton, David. *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2002. Pp. 30.

⁵⁰ Op. Cit. Pp. 8.

⁵¹ Op. Cit. Pp. 7.

⁵² Que identifiquemos *cuerpo* como la unión integral de lo físico y psicológico, no significa que no podamos hacer la distinción entre tortura y violencia física o psicológica.

ronca, fatigosa. Y a ti, ¿en qué momento te trajeron? Háblame, por favor; tienes que aguantar (...). Se arrastra con dificultad hasta quedar junto a ese otro cuerpo. No sabe si la oye, pero como un mantra, como una letanía, le susurra frases de consuelo” (7) y, por esto, es de suma relevancia que se muestre al sujeto *íntegro* antes de los efectos de la tortura reiterada.

Sin embargo las sucesivas torturas incluidas en la novela ya no se dan en el “Cielo” ni bajo las mismas condiciones paradigmáticas anteriores, pues su sistemático victimario, Emilio Krank, apodado el Príncipe, actúa a cara descubierta (subrayemos que actúa con nombre y apellido), en encierros de cierta forma personales, sin privar a su víctima de luz, comida y agua, manteniendo el encierro e integrando a este la tortura psicológica, pero para obtener los mismos objetivos: ‘des-armar’ al sujeto en su constitución humana, anularlo en sus emociones e instrumentalizarlo a su favor.

Detengámonos en este punto para reflexionar brevemente sobre el concepto ‘des-armar’. Mantenemos el guión del concepto señalado por Dove en su análisis sobre la tortura, pues abre el significado del término en dos direcciones: la primera y más literal es deshacer lo armado, des-unir las piezas o componentes de un todo. En este sentido, implica un romper con la estructura del sujeto, fragmentarlo si se quiere, al punto que ya no puede ser considerado un todo sino que implica repensar sus componentes para dar cuenta de su no-articulación.

Por otro lado, la segunda dirección se encamina hacia el significado de no tener armas, en el sentido de herramientas o útiles, lo que señalaría directamente la situación de vulnerabilidad del sujeto que ve sobrepasadas sus barreras de defensa, sus ‘armas’, y que permite la entrada de lo nocivo. Si bien las direcciones propuestas parten de un significante diferente ‘armar’ (de piezas) y ‘arma’ (de instrumento), ambas convergen en la inestabilidad del sujeto violentado, consecuencia fundamental para el análisis de la novela.

Para ‘des-armar’, el Príncipe ha dispuesto dentro del mismo edificio un lugar en el cual puede llevar a cabo su intervención sobre María Rosa, sin mayores impedimentos. Así mismo al ubicarla ahí, habiéndola sacado del "Cielo", se posiciona como su *salvador* o *benefactor*, pues a él debe agradecer su vida y la de su familia, no obstante, él no deja de evidenciar la fuerza y el dominio que tiene sobre todas las situaciones en que incluye a ‘la muñeca’. Ejemplo de cómo, violentamente, se posiciona como el benefactor de María Rosa

son los siguientes extractos: “¿Sabe lo que iban a hacer esos imbéciles? Una bomba. Querían poner una bomba en el taxi del papá (...). Les dije que si alguien le toca un pelo a la familia de mi muñeca, se las va a ver conmigo” (19) o “¿Quién te trae libros o esas huevadas de cremas que se te antojan? ¿Quién te trae pasteles? ¿A quién le gustó esa carita? ¿Quién te eligió?” (46).

Esta situación genera una relación ambigua entre torturador y torturado: al mismo tiempo que Emilio Krank es el salvador, también es el opresor de María Rosa y esto es clave dentro de sus técnicas de tortura, pues contribuye a la desintegración del sujeto por medio de la confusión de sus emociones. Si bien ella, en un principio, puede distinguir racionalmente que él no es más que su torturador, accede a cumplir sus deseos, a ser su muñeca, su perra, incluso en situaciones en las que podía negarse y escapar. Esta violencia paulatina es la que finalmente sirve a Krank como adiestramiento psicológico, al que llamaremos *instrumentalización*, buscando que María Rosa cometa el crimen que la dictadura necesita. La relación ambigua que se da entre víctima y victimario se conoce en psicología como el Síndrome de Estocolmo, que brevemente se define como la situación en que la víctima se enamora de su victimario⁵³.

En este contexto de encierro privado se dan las torturas más extremas, tanto por su carácter violento en sí mismo, como por la violencia de su distorsión. Una de ellas es la violación sexual que de manera reiterada impone Krank por medio de comida, la que introduce en el cuerpo de la víctima empujándola con su lengua. Esta situación se da con platos preparados, frutas y pasteles, todos por igual sirviéndole al Príncipe como objeto de penetración, puesto que para él es imposible penetrar a una mujer. De igual modo, “juega” con ella al ahorcado, hace que baile, la humilla llamándola perra o muñeca, la incita a celebrar, todo desde la dominación sexual que va encaminándose a afianzar dicha relación amorosa que implica el Síndrome de Estocolmo.

La situación de encierro privado nos remite, siguiendo a Avelar, al cambio esencial que se da del castigo, desde la etapa pre-moderna hasta la moderna. En un tiempo pre-moderno la tortura se hacía en un lugar público para producir sobre los testigos una suerte de escarmiento o advertencia. Otro punto esencial de esta situación es que el testigo es (o

⁵³ Por motivo del limitado espacio del que se dispone para el desarrollo de esta tesis, decidimos no incluir el Síndrome de Estocolmo en el desarrollo del análisis de la relación entre los personajes.

son) otra(s) persona(s) y por ello, el testimonio que den de dicho acto está filtrado por su experiencia de observador y no de vivenciador. En tiempos modernos, para Avelar, la tortura o castigo público se habría trasladado al espacio privado, como sucede con distintas esferas de la sociedad, que pasan de lo público a lo privado por impulso de las economías modernas. En este sentido el torturador puede ejercer la tortura desde su propia casa, con sus propias armas y ya no para un fin general, o colectivo, como se planteaba en la intervención pre-moderna (aunque sabemos que ella también se condice con las ideas del poderoso y no necesariamente con las de un colectivo). En esta nueva etapa, además, el testigo del castigo es el propio sujeto, quien es condenado a ser el ‘heraldo de su propia condena’⁵⁴ y que, por lo tanto, produciría un discurso truncado por el efecto de la violencia y se vería impedido para decir aquello que sufrió.

Si bien el ‘Cielo’ es un espacio privado para ejercer la tortura, también lo son el baño y el departamento a los que sucesivamente traslada Krank a su víctima, con la diferencia de que en estos últimos la tortura, sus instrumentos y sus efectos también se privatizan, pues todo lo que se espera lograr con la instrumentalización de María Rosa depende de esta privatización. En este punto recordamos la similitud que hay entre este encierro y el del acusado de *La colonia penal* de Franz Kafka, quien es encerrado y torturado de forma *privada* por una especie de oficial que mantiene en un lugar no público sus herramientas. Al igual que este sujeto, María Rosa es sometida a las torturas sin saber cuál es su condena, cuál es la finalidad de su encierro y por qué la escogieron a ella.

Si reunimos todos los factores de violencia, el encierro y la soledad, la tortura física de violaciones y golpes, la tortura psicológica de insultos, de montaje amoroso, de desviación ideológica o *lavado de cerebro*, y sobre todo el carácter privado o personal de estas intervenciones, tenemos como resultado el despliegue de mecanismos por medio de los cuales se logra que las defensas del cuerpo cedan en favor del *des-arme*. Se ha vulnerado la integridad del sujeto y se ha vuelto susceptible a la rearticulación de sus partes según los intereses de su opresor, en otras palabras, es la preparación para llevar a cabo el adiestramiento o instrumentalización del sujeto, que seguirá la misma lógica de “privacidad” de la relación torturador-torturado.

⁵⁴ Avelar, Idelber: “La práctica de la tortura y la historia de la verdad”, en Nelly Richard y Alberto Moreiras. *Pensar en la posdictadura*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2001. Pp. 180.

La instrumentalización se lleva a cabo, entonces, gracias a que las barreras corporales y psicológicas (emocionales, identitarias e ideológicas) del sujeto se han disuelto por medio de la tortura. Según señala Patrick Dove: “Las invasiones convierten al cuerpo, a la voz y a las emociones de la víctima en instrumentos de poder disponibles para ser usados en su contra. La tortura intenta producir la pérdida de control sobre las funciones subjetivas, lo cual funciona como signo de la muerte subjetiva”⁵⁵.

Los aspectos que son generalmente considerados como constitutivos de la subjetividad humana son: la identidad, la conciencia y la voluntad⁵⁶. Al coartar la subjetividad de la persona esta deja de ser quien era. Recordemos que si se afecta una parte del cuerpo, todo el resto se ve perjudicado. En este sentido, María Rosa ya no es *la María Rosa* de antes: es una mujer que no entiende bien qué pasa con sí misma, qué le producen los encuentros con el Príncipe incluso en el presente de la narración y, por lo tanto, no tiene conciencia propia. Parecerá obvio señalar que en cautiverio ella no sea dueña de sus actos, pues debemos recordar que incluso teniendo las llaves del departamento donde está recluida, pudiendo salir a comprar o ir al cine con el Príncipe, no es dueña de sí. Racionalmente sabe que lo que debería hacer es escapar y lo manifiesta a su captor, sin embargo se queda, obedece y jamás cumple sus amenazas, puesto que ya no se entiende a *sí misma* sin el Príncipe, pues él constituye su única compañía.

Al no pertenecerse ni habitarse a sí misma, María Rosa pasa a ser la pieza central de los planes de Emilio Krank, a quien sí le pertenece. En este sentido, el texto nos entrega luces sobre las razones por las que habría sido secuestrada (‘elegida’ y ‘salvada’). La más relevante es su profesión de enfermera, no por ser mujer, ni hermosa, ni dócil, puesto que lo único que necesitaban era su oficio y su persona como fachada para intervenir a través de ella *otro cuerpo*, que es el que se interpone en los planes del régimen.

La primera parte de la instrumentalización de la mujer se realiza en términos psicológicos, con la intención de introducir en la mentalidad de ella el peso ideológico de la tarea que llevará a cabo. Gracias a que Krank se posicionaba continuamente como un benefactor, no implicaba mayor dificultad, ahora, agregar que las tareas del Grupo de

⁵⁵ Dove, Patrick: “Narrativas de justicia y duelo: testimonio y literatura del terrorismo de estado en el Cono Sur”, en Elizabeth Jelin y Ana Longoni. *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2005. Pp. 136.

⁵⁶ Op. Cit. Pp. 137.

Operaciones Especiales (G.O.E.) de la dictadura que él dirigía, eran las únicas herramientas para salvar al país y a ellos mismos de la destrucción de los indeseables (socialismo): “Somos como los órganos. Como los riñones, el páncreas, los intestinos. El individuo, por fuera: sano y fuerte. ¿Gracias a qué? A que nosotros estamos trabajando, día y noche, callados, sin que nos noten. Nadie nos ve, pero si fallamos se desmorona el sistema. ¡Somos el corazón!” (62).

Las primeras colaboraciones de María Rosa con el Régimen son dentro de las salas de tortura, revelando nombres y equilibrando la salud de los torturados para que los torturadores puedan seguir haciendo uso de ellos en tanto cuerpo o información (o cuerpo de información). Incluso toma en sus intervenciones una actitud de seriedad e inflexibilidad: no permite bromas ni errores, se expresa de forma concisa y fría: “No le quiten la manta y esperen al menos veinte minutos antes de reintentarlo, dice ella cuando termina. ¿Y qué hacemos si se vuelve a desmayar? (...). No sé. Supongo que tendré que volver y estar presente en el próximo interrogatorio” (63-64). Al volver a su encierro retoma la actitud débil e insegura de antes, pero eso no importa, puesto que el Príncipe ha confirmado que, por él y su romance, la mujer es capaz de trabajar sin escrúpulos sobre el cuerpo de los demás hombres y esto es fundamental para que lleve a cabo la intervención del cuerpo maligno, que se vincula ficcionalmente con la muerte de Frei, en el año 1982.

La segunda parte de la instrumentalización se realiza en términos prácticos, en otras palabras, consiste en los movimientos mecánicos (pasos) que la mujer debe aprender para concretar el plan de Emilio Krank. Esta intervención consiste en entrar a trabajar en una clínica en la cual estará internado, esperando una cirugía, el hombre que representa la amenaza para el Régimen. En esta cirugía ella manipulará las gasas del pabellón quirúrgico para provocar la muerte. Es fundamental destacar en este punto que a María Rosa no le son revelados los fines de sus acciones; le enseñan todos los movimientos, le inventan una vida falsa que debe memorizar como si fuese la suya y la obligan a memorizar los rostros de aquellos con los que trabajará en la clínica y que son parte del plan, aunque jamás se le menciona cuales son las consecuencias que tendrá su intervención.

Como hemos postulado hasta el momento, la disolución de la integridad del sujeto no implica que este no maneje ciertos conceptos racionales con toda naturalidad, los que pueden socialmente distinguirse como *hacer el bien* y *hacer el mal*, pero que si bien

parecen aparentemente identificables, no son realmente comprendidos en su profundidad. Un ejemplo de esto es el breve diálogo que se presenta en medio de la “instrumentalización” de la mujer: “¿Para qué me necesitas a mí en la clínica? (...) Debes pensar que yo tengo una buena razón y punto. A ese indeseable hay que neutralizarlo. ¿Me estás pidiendo que mate a alguien? Muñeca, ¿matar, usted? ¡Cómo se le ocurre!” (97-98). La ingenuidad de su pregunta y la tranquilidad que le causa la respuesta que recibe, subrayan la poca capacidad que tiene la protagonista para distinguir los límites de las palabras de Krank y, por lo tanto, de sus propias acciones.

Todos los entrenamientos de María Rosa los lleva a cabo Emilio Krank. Es él quien, como ha sucedido a lo largo de la prisión de la mujer, le enseña en primera persona cuáles son los detalles del plan. Tienen “noches de ensayo” en las que, durante dos semanas, él la obliga a repetir una y otra vez todos los pasos que debe seguir para no fallarle. Subrayemos, en este punto, que el éxito de la misión radica en la dependencia que Krank creó sobre su víctima, pues ella no tiene otros motivos más que ayudarlo a él y, así, en caso de fallar es a él a quien le está fallando.

Esta situación se deja entrever en los capítulos de la novela en los cuales se narra la preparación a la que aludimos y se muestra de forma explícita en el texto, por medio de la voz del narrador, la mañana del asesinato: “Teme quedar en blanco, equivocarse, o perder la valentía en el último minuto. ¿Qué pasaría con el Príncipe si la misión fracasara? Él le importa. La tranquiliza pensar en él” (99). Además, en este fragmento, parte de la importancia de su operación es que él le ha enseñado todo lo que ella sabe, pues en la reconstrucción de María Rosa como sujeto, se reemplazaron, incluso, parte de sus conocimientos médicos para ocultar los fines de la operación, una cita que deja ver esta alteración es la siguiente: “En la enfermería del aeropuerto me inyectaron un sedante. Por lo visto, “sedar” significaba para los suecos algo diferente de lo que yo había aprendido” (25). Este fragmento nos permite proponer que María Rosa tiene la convicción de llevar a cabo esa tarea por amor y obediencia a Krank, cuyos conocimientos descansan en su plena confianza.

Una vez concretada la operación viene la revelación de la verdad de la importancia de la protagonista como pieza de un plan general. Ella no es capaz de dimensionar de inmediato esta verdad que le ha sido revelada. La modificación que sufrió su *cuerpo* la

lleva a sentir el éxito de la operación como un triunfo que le pertenece a los dos, a ella y al Príncipe unidos, pero de vuelta en su departamento choca con la noticia de que tiene que irse a Suecia para completar el plan del G.O.E. y separarse del Príncipe, es decir, lo que significa para todos, menos para ella, volver a la libertad. Esta noticia no le da tiempo ni siquiera para analizar su situación de víctima o de culpable, de engaño o desengaño, solo el lazo sentimental es el que la sobrepasa, pues la relación víctima y victimario era hasta entonces su completa y única realidad. La mujer existe pues fue reconstruida para servir como herramienta personal, ahora tendrá que volver a la vida siendo poco de ella o, lisa y llanamente, siendo nada de lo que era, pues el imperativo del Príncipe a modo de su última orden es olvidar todos los años que estuvieron juntos:

“En este juego somos peones. Lo has sabido siempre. Cambié la estrategia y punto. Mírame a los ojos. Apenas salgas por la 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).

3.1. Imposibilidad de sentir.

Señalábamos al comienzo de este capítulo que la tortura, con el objetivo de ‘desarmar’ la emocionalidad del sujeto, genera, además, dos consecuencias: la imposibilidad de sentir y la imposibilidad de decir. En el siguiente apartado nos abocaremos a la primera de estas.

La violencia de la tortura desequilibra las emociones del sujeto. Hemos llamado imposibilidad de sentir a todas las inadaptaciones que se le presentan al sujeto al momento de reintegrarse a la sociedad y también de convivir consigo mismo como integrante de una colectividad. En este sentido es que la superación del trauma de la tortura tiene gran importancia, puesto que la capacidad de reintegrarse en la comunidad a la que pertenecía (sin perder parte de lo que era) depende del trabajo racional y emocional que se lleve a cabo en el sujeto.

En la novela, producto de la experiencia traumática de la tortura y el enamoramiento enfermizo, María Rosa demuestra tener *suspendidos* (aunque no anulados) los sentimientos y las emociones. Para Levinson, al sujeto que no ha resuelto el duelo, le sobreviene un

problema de soledad que, de cierta forma, lo obliga a buscar en las instituciones o estructuras más conservadoras de la sociedad su reintegración con el otro⁵⁷. En el caso de María Rosa esto se verá en ámbitos como las relaciones amorosas, laborales y familiares.

La primera de estas situaciones se nos presenta al momento de analizar las relaciones amorosas posteriores a Emilio Krank que experimenta la protagonista. Se relaciona con varios hombres con los que no puede, ni quiere, tener una relación estable o tradicional. Esta sola idea le produce asco y temor al mismo tiempo, pues no son ellos a los que busca sino al Príncipe, en quien reconoce al culpable del *vaciamiento* de su sensibilidad, quedando en ella la necesidad del otro en tanto *cuero físico*, pero no en cuanto *ser humano*. En ellos solo replica el ritual por medio del cual, a través del cuerpo de su opresor, lograba sentirse un poco viva dentro de su encierro. Recordemos que él era su único contacto con el mundo.

El primero de estos hombres fue un peruano, camillero del hospital donde trabajaba en Estocolmo, con quien tras un encuentro sexual casual, pudo sentir ese vacío que la inundaba y el consiguiente rechazo a entablar una relación amorosa con el hombre: “nunca más le pude hablar. La sensación de que mi cuerpo era solo una carcasa, mi alma un vacío desolado, no se apartaba de mí. ¿Por qué buscar hombres para llenar ese abismo?” (38). La misma situación se repitió con la colonia de latinos en Estocolmo, compañeros de trabajo, vecinos e incluso después, cuando ya ha asumido su condición incompleta y su necesidad de hallar *vida* en el cuerpo del otro, recorre bares con una vestimenta estratégica de monja o niña inocente y una conducta lasciva para intentar sanarse. Pese a que María Rosa puede sentir placer sexual, este acto no le permite volver a sí misma como espera.

A su regreso a Chile continúa estas relaciones supuestamente sanadoras, pero fallidas, con los integrantes de una flota de colectivos (taxistas) que se reúnen cerca de su departamento. La relación que se relata es la que mantiene con Raúl (uno de los taxistas), con quien lleva un tiempo manteniendo una relación estrictamente sexual. María Rosa, consciente ya de su problema⁵⁸, intenta hacer de sus encuentros con Raúl una relación real,

⁵⁷ Levinson, Brett: “Pos-transición y poética: el futuro de Chile actual”, en Nelly Richard y Alberto Moreiras. *Pensar en la posdictadura*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2001. Pp. 51.

⁵⁸ El detonante de la toma de consciencia de la protagonista es la aparición repentina de Emilio Krank en su vida, en el presente de la narración. Cuando María Rosa ha visto en reiteradas ocasiones al Príncipe demacrado en la posta central, se le comienzan a mostrar sus heridas y vacíos y comprende, de cierto modo,

lo invita a su departamento con la excusa de tener una de sus ‘urgencias’, habiendo preparado todo: algo de comer, algo de beber y flores. Al llegar al lugar, Raúl se extraña de sus repentinos deseos de ser *algo más* y, en la conversación, ella se descubre escuchando acerca de la vida personal de él, de sus sueños, y también compartiendo cosas personales de su propia vida, cosa que jamás le había importado hacer: compartir su vida no era parte de su cotidianidad y ni siquiera de las excepciones. Este encuentro también falla, sus deseos de amanecer junto a otro cuerpo sin sentir asco y despertar abrazada a ese otro repentinamente se disiparon, puesto que el recuerdo del Príncipe invadía todo pensamiento y todo sentimiento, ya que a pesar de que racionalmente María Rosa quisiera olvidar, su cuerpo seguía recordando a su opresor:

“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 en dos, 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).

La situación de inadaptación en las estructuras tradicionales de la sociedad, también se replica en sus relaciones laborales con las demás enfermeras de la Posta Central. Llegó asumiendo el puesto de enfermera jefe, hiriendo sensibilidades y egos dentro del personal y luego, con su evidente conducta sexual, quedó marcada como la Puta, sobrenombre con el que sus colegas la nombrarían de ahí en adelante: “No me querían. No perdían oportunidad de hacerme sentir como una advenediza en esa especie de feudo que son los pabellones de la Posta” (21). A pesar de que ella reconoce el rechazo que produce por sus cicatrices en la cara, por su comportamiento misántropo, por su forma de relacionarse con los hombres, no se integra y ni siquiera intenta encajar. En este ámbito de su vida no se esfuerza por recuperar la sensación de amistad, de confiar en un otro, de tener complicidad o descansar en sus consejos, ayuda o apoyo. Por más que necesite compartir las conversaciones banales que mantienen las enfermeras en los camarines como una persona normal, María Rosa no lo hace, puesto que es incapaz de ver esa carencia.

cuáles son las posibles soluciones a sus problemas de duelo irresuelto. Se profundizará sobre este relevante aspecto más adelante en este capítulo.

En cuanto a la reintegración a su familia, volvemos a ver esfuerzos por recuperar el lugar que ocupaba antiguamente. Los dieciocho años de separación, en los que su familia la creyó desaparecida, luego muerta y más tarde a salvo en Suecia, afectaron no solo a María Rosa, sino también a los integrantes de su núcleo familiar, pues entre ellos ya se había deshecho el lazo filial, instalándose una incomodidad o extrañeza general. Por esto, la celebración de su vuelta se mezcla con la incertidumbre de su ausencia, la impresión que producen las marcas en su cuerpo, su repentino retorno y las culpas, tanto de su madre y hermanas al buscarla, como la de María Rosa por no llamar ni dar señales de vida. “Una vez superada la etapa del recibimiento, las felicitaciones por mi regreso, los saludos iniciales, yo notaba que la gente quería alejarse. (...) Estoy segura de que era estar conmigo lo que no soportaban” (82-83).

Su hermana María Luisa es quien finalmente le revela la rabia que le produce su vuelta: “¡Pasa que nos cagaste la vida a todos y nos estás cagando de nuevo! ¿Nunca lo pensaste Rosa? ¡Dime que en realidad no tienes idea de cómo nos cagaste la vida!” (104). Su rabia no es menor pues ella carga su propio duelo irresuelto, por ella y por su familia, por las heridas que abrió la desaparición de su hermana, por tener que deambular por calles, hospitales y embajadas con la foto de su hermana pegada en el chaleco, como hacían los familiares de los detenidos desaparecidos (mayoritariamente mujeres). La reintegración en su familia se le presenta a María Luisa como un absurdo, puesto que es imposible no recordar el dolor de la pérdida que no era de muerte, sino de *ingratitude*, puesto que pudiendo llamar desde Suecia María Rosa nunca lo hizo, nunca alivió la incertidumbre de su familia y no les permitió resolver su pérdida: “¿sabes por qué lo hacíamos? (...) ¡Por sentimiento de culpa! ¡Nos sentíamos culpables de estar vivas y tú muerta! (...) ¿Qué pretendes apareciéndote así como un cadáver viviente?” (105). La idea del ‘cadáver viviente’ al que alude María Luisa nos retrotrae al planteamiento que Levinson toma de Freud: “El objeto muerto toma la forma del horror porque sale a la superficie como el muerto-viviente que rehúsa escabullirse, o llegar a ser historia”⁵⁹ y corroboramos con esto la propuesta de que María Luisa, así como toda su familia, tiene su propio duelo irresuelto el cual se evidencia con la aparición repentina de su hermana María Rosa.

⁵⁹ Levinson, Brett: “Pos-transición y poética: el futuro de Chile actual”, en Nelly Richard y Alberto Moreiras. *Pensar en la posdictadura*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2001. Pp. 48.

Lo que pretende María Rosa, como ya lo habíamos anunciado, es reemplazar la experiencia traumática con una vida que se espera normal, libre de recuerdos o de situaciones que la lleven a replicar su condición de víctima, de amante o de traidora. Nadie puede saber más que ella qué es lo que pasó en sus años de desaparición y tortura y, además, solo ella sabe cuánto necesita librarse de ellos.

Aunque se nos hace extraño que la forma que busca se acerque más a la ideología conservadora de derecha, que profesaba la dictadura, su conducta se comprende en cuanto la estructura familiar ha representado históricamente una fuente (aparente) de estabilidad y seguridad: “Quiero estar casada y volver del trabajo a cuidar hijos, hacer tareas con ellos (...). Quiero tejer, a lo mejor ir a misa el domingo y juntarme después a comer empanadas en familia (...). Eso es lo que quiero, quiero tu vida María Luisa, o la vida de la Cristina, o la vida de cualquier mujer” (106). Este argumento, es compartido también por Levinson, quien señala que “una víctima traumada, interesada en superar su situación, no puede evitar el riesgo de adoptar, por lo tanto de repetir, normalizar y ritualizar algunas de las convenciones e instituciones que fueron fundamentales en la creación de la misma situación agónica”⁶⁰. Entre estas instituciones se encuentra la familia, como también la Iglesia Católica.

Emilio Krank des-armó la forma de sentir de la protagonista. En las torturas sexuales y supuesto amor ella recobraba la vida, recordaba a su familia y sentía tranquilidad que no había tenido en mucho tiempo: “Cuando recorría sus cuerpos con esa humedad caliente, ellos se volvían locos. Y al mismo tiempo, en lo profundo de mí, todo era árido y frío. ¿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” (39). La tortura le imposibilitó volver sobre su integridad social y emocional, sobre su rol de mujer, de hermana, de hija, etc. No era *ingratitude* lo que le impedía comunicarse con su familia, era su vacío, la parte que le faltaba (emocionalidad) la que no la dejaba volver. Por esto, enfrentar nuevamente a Emilio Krank en su reaparición literal de ‘muerto-viviente’, significa curar las heridas que había dejado sin cerrar. Se enfrentará a su imposibilidad de amar al otro y relacionarse con él sanamente, así como se enfrentará a la tarea de equilibrar

⁶⁰ Op. Cit. Pp. 51.

sus sentimientos de traidora y víctima, revisando sus culpas en tanto colaboradora del régimen.

“Alguien me jaló el delantal y aprisionó mi mano. Las yemas de mis dedos reconocieron su tacto al instante y entonces giré la cabeza. Era él. Me solté dando un tirón” (16). La aparición de Krank en la Posta Central nos retrotrae a la antigua relación asimétrica entre María Rosa y su victimario, pero esta vez invertida. El Príncipe ya no es aquel sujeto de figura imponente, que derrocha poder, fuerza y elegancia, ahora es un hombre viejo y demacrado que sufre de un cáncer a la laringe que lo sume en una agonía constante. La mujer, antigua figura vulnerable y sometida, es la que ahora domina la situación, teniendo todo el poder que le confiere su puesto de trabajo.

El primer acercamiento a la inversión de roles se esboza en un pasaje en el que se hace referencia a la persona, por medio de su ficha médica: “no revisé la ficha. El nombre de ese paciente quedó escrito en un papel, dentro de una carpeta, encima de un escritorio” (16). Este hecho engarza la primera interacción cara a cara entre Krank y María Rosa, fuera de ‘El Cielo’: “El hombre, rodeado de papeles y carpetas, ha perdido ferocidad” (...). El tipo la mira un rato en silencio, abre una carpeta y lee en voz alta” (8). Estos acontecimientos definen el rol de cada sujeto en cada situación.

El segundo acercamiento a esta nueva relación asimétrica es más explícito. En un principio nos extraña el hecho de que un hombre con el poder que tuvo Emilio Krank aparezca moribundo y sin familia en un servicio de salud pública, pero comprendemos la razón a partir de la primera interacción entre los personajes. El hombre le escribe en una pizarra a María Rosa: “Mátame, tu puedes” (43). Estas palabras son a la vez un ruego y un imperativo. El otrora Príncipe le pide a María Rosa que lo mate, apoyándose en el hecho de que él le enseñó a ella a matar y, por eso, exige su muerte: “Quería obligarme a que yo pusiera fin a su dolor. Que cometiera eutanasia. Que me pusiera en riesgo por él. Nuevamente. En mi cabeza comenzó un concierto de voces” (56). La protagonista comprende que la situación está en sus manos, que ya no es la esclava de nadie, puesto que, si bien se siente obligada en un momento a actuar a favor de Krank y motivada por sus recuerdos cumpliría esta nueva orden, también descubre que no es por él, sino por ella misma, por su propia sanación y venganza que *cumplirá* los deseos del Príncipe. ‘Mátame,

tú puedes' es ahora un imperativo de salvación de María Rosa, lo que la convertiría en el victimario.

Al enfrentarse a este hecho la narración de la mujer retoma la escisión de voces, que detallábamos más arriba, dentro de un mismo plano. En el presente del relato María Rosa tiene un 'concierto de voces' que surge desde ella misma para decidir cómo enfrenta el imperativo de Krank. Principalmente escucha dos voces que representan su condición de víctima y también de victimario:

“en esta sala, decía, una enfermera es el amo. Es mi territorio. Esta vez yo tengo el poder. Las máquinas, las sondas, los sueros los medicamentos, 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, decía la voz, 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?” (57).

Esta es la primera vez en toda la novela en que la protagonista se cuestiona explícitamente sobre su condición fragmentada y su necesidad de volver a *re-unir* sus partes y *habitar* nuevamente. A partir de esto no solo intenta resolver las implicaciones de lo que significaría asesinar al Príncipe, sino que también intenta resolver su percepción de sí misma, que se mueve entre víctima y traidora, puesto que el haber ayudado a Krank (y por lo tanto al Régimen) le disminuye la capacidad de compadecerse de sí misma: “Por qué lo hice. ¡Qué mierdas hice! ¿Y entonces? Entonces cambié como el viento. La torturada, me creí la torturada heroica, la prisionera política que había sobrevivido, la víctima. ¿Pero me lo creía realmente?” (85). Es la primera vez que busca saber si es culpable y, si bien esto es algo que no se resuelve concretamente en la novela, podemos inferir que si María Rosa va a ser culpable, prefiere serlo de la muerte de su victimario, aunque esto implique convertirse por un momento en él. Profundizaremos sobre esto más adelante.

En este punto se subraya la inversión de los roles de víctima y victimario, pues la protagonista no solo decide matar a su opresor, sino que también decide torturarlo antes de hacerlo. Para esto toma la ostentación de superioridad que tiene la tortura *paradigmática* y varios otros aspectos de la *nueva condición de la tortura*, como llevarla a cabo cara a cara, de forma privada, con utensilios privados (los insumos del hospital) y para un fin personal y específico. María Rosa manipula las vías de oxígeno, disminuye la morfina, bloquea la sonda que recolecta la orina, etc.

Torturando a Krank intenta sanarse de su propia tortura, una venganza que le parece necesaria pero no justa, pues a pesar de que le sirve para encarar los fantasmas de su pasado, esto no le permitirá volver a ser la misma mujer. Si concreta el duelo volverá a ser María Rosa, pero con una cicatriz que muestra cerrada la herida de la violencia: “¿Qué? ¿Qué quieres decirme? ¿Que esa condición de perra, puta, maldita, asesina, colaboradora, ha estado siempre dentro de mí? ¿Quién crees que soy? ¿Tú crees acaso que yo lo sé? ¿Sabes lo que es vivir con esa duda?” (112).

Las preguntas que hace la mujer están dirigidas a sí misma. Krank no puede hablar como consecuencia del cáncer de laringe, pero ella utiliza su presencia y su mirada como una interpelación y, por ello, siente que tiene que defender su dignidad imponiendo la persona que es. El problema es que todavía no sabe quién es, *¿Quién crees que soy? ¿Tú crees acaso que yo lo sé?*, pero por lo menos admite que sobre la percepción de sí misma hay matices. Recordemos la otra pregunta que se hace la protagonista con respecto a su situación de víctima: *¿Pero me lo creía realmente?*.

Estas preguntas posicionan la escritura como mecanismo para aclarar las ideas que se mueven en su cabeza. El proceso de escritura ordena, limpia y refresca los pensamientos del sujeto de tal modo que este puede revisarlos, es decir, volver a ellos como si fueran un *borrador* de sus experiencias acontecidas.

3.2. Imposibilidad de decir.

Lo que hemos llamado *imposibilidad de decir* es la otra consecuencia que produce la tortura y que refiere a la dificultad del sujeto para narrar su experiencia traumática. Recordemos que, según señalan tanto Idelber Avelar como Patrick Dove, el objetivo primero de la tortura es impedir la generación de discurso al sujeto violentado.

La imposibilidad de decir se desarrolla a partir de dos aristas diferentes y no necesariamente interrelacionadas. Estas son la *legitimidad y representabilidad del lenguaje y la apertura del discurso de la experiencia personal a la colectividad*.

En primer lugar el problema de la legitimidad del discurso del sujeto torturado es uno de los más recurrentes en los estudios de las narrativas de dictadura y postdictadura. Esta situación nos pone en una paradoja, puesto que el sujeto torturado es el único testigo

de sus experiencias, ‘heraldo de su propia condena’ y, a su vez, es el único redactor de su historia. En este sentido no sabemos si podemos evaluar como fiel la narración de un sujeto desequilibrado psicológica y emocionalmente. Según señala Dove, la Dictadura actuaba desde este supuesto, es decir, trabajaba sobre el hecho de que no dejaba *testigos* de sus acciones al confiar en que la tortura eliminaba el lado humano de los hombres. De hecho podemos considerar, para este caso, lo que de forma certera señala Dove con respecto a los campos de concentración, extrapolándolo a los hechos de violencia que nos convocan:

“ser testigo significa ser un sujeto —que estaba presente durante el evento y que ahora es responsable de su propio testimonio— mientras que los campos de concentración fueron diseñados precisamente para anular la subjetividad. Nadie que estuvo verdaderamente allí lo estuvo como sujeto”⁶¹.

Uno de los problemas es que si bien el lenguaje es una de las alternativas que se ofrece al sujeto (única alternativa para Avelar) también presenta la dificultad de no ser suficiente para llevar a cabo el duelo. En el intento por relatar una situación extrema, no solo describiéndola, sino dando real cuenta de ella, al sujeto se le hace presente lo que los teóricos llaman el ‘límite del lenguaje’, es decir, el momento en que las palabras ya no dan cuenta del hecho real en sí, tal como fue vivido. El límite con el lenguaje constituye el centro de la segunda propuesta que Piglia presenta en su texto:

“la experiencia del horror puro (...), una experiencia que a menudo parece estar más allá de las palabras, quizás define nuestro uso del lenguaje y nuestra relación con la memoria y por lo tanto nuestra relación con el futuro y el sentido”⁶².

Así también lo señalan Jelin y Longoni quienes destacan lo siguiente de una experiencia traumática:

“lo incommunicable e irrepresentable escapa, por su propia naturaleza, del campo de la acción o del discurso humano. Solo podemos captar las huellas que logran traspasar los límites de la

⁶¹ Dove, Patrick: “Narrativas de justicia y duelo: testimonio y literatura del terrorismo de estado en el Cono Sur”, en Elizabeth Jelin y Ana Longoni. *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2005. Pp. 152.

⁶² Piglia, Ricardo. *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001. Pp. 31.

incomunicación y la imposibilidad de expresión –que algo se diga o se exprese (...) es en el fondo una manifestación del triunfo de la palabra por sobre la ausencia”⁶³.

Por ello junto con la problemática de la fidelidad del lenguaje, se engarza el problema de la representabilidad del lenguaje, en el sentido de la capacidad que este tiene para dar cuenta de los hechos de violencia, es decir, para traducir dichos hechos en palabras. La capacidad representativa del lenguaje es también una pregunta recurrente en el estudio de las narraciones de dictadura y postdictadura: ¿cómo relatamos los hechos de violencia si el recuerdo se resiste a ser representado y las palabras no alcanzan a abarcar lo esencial de la experiencia? La respuesta a dicha pregunta se resuelve, siguiendo a Ricardo Piglia, mediante el desplazamiento de la voz del narrador a la voz de otro y por medio de estrategias escriturales implicadas en dicho desplazamiento, comúnmente el fragmento, el silencio, la confusión de voces, la alegoría, etc.

En *Carne de Perra* el mecanismo principal para sobrellevar el límite del lenguaje y de la representación de la experiencia se lleva a cabo por medio de dos *oscilaciones* que se producen en distintos niveles de la narración y de forma distinta en cada uno. La primera de ellas, que podríamos llamar *oscilación estructural*, es la construcción narrativa que *salta* indistintamente por los capítulos del pasado al presente y viceversa. La segunda de estas oscilaciones actúa más bien en el plano del *significado*, pues consiste en que la voz varía entre dos personas gramaticales: se usa la primera persona singular para hablar del presente y la tercera persona singular para referirse al pasado.

Esto que hemos llamado *oscilación estructural* y de *significado* da cuenta de la condición fragmentaria del sujeto torturado. En el intento por desarrollar un discurso propio el sujeto se encuentra con que para hablar del pasado se le hace necesario poner cierta distancia, entregada por la tercera persona gramatical, para poder volver sobre sus recuerdos sin involucrar directamente sus emociones, ya que estas aún no están en condiciones de revivirse. Esto engarza con la idea de Piglia sobre la estrategia narrativa de desplazar la voz propia hacia la de otro que sea capaz de articular el discurso que el *yo* no puede:

⁶³ Jelin, Elizabeth y Ana Longoni. *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*. “Introducción”. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2005. Pp. XVII

“Me parece que ese movimiento, ese desplazamiento, darle la palabra al otro que hable de su dolor (...), ese desplazamiento, casi una elipsis, una pequeña toma de distancia respecto a lo que está tratando de decir, es una metáfora del modo en que se muestra y se hace ver la experiencia límite, alguien habla por él y expresa el dolor de un modo sobrio y directo y muy conmovedor”⁶⁴.

Levinson comparte la perspectiva de Piglia sobre la necesidad del *otro* para ayudar a narrar el propio discurso, pero Levinson cree, además, que el límite no sobreviene solo al lenguaje, sino también al sujeto. El sujeto traumatizado se encuentra con el límite de sus esfuerzos por *contar la historia* y con el límite del lenguaje para abarcar dicha historia. En este momento la tarea de narrar se desplaza a otro, quien, a su vez, nos delega la tarea de relatar su propia experiencia. Con el apoyo mutuo de ambas voces es como finalmente se genera el discurso⁶⁵.

La tercera persona, o el *apoyarse* en la voz de otro, es un juego narrativo en que María Rosa intenta ser otra, lográndolo solo parcialmente. Este es el primer paso para decir aquello que se le obligó a callar y olvidar. Por medio de la separación de las voces narrativas la protagonista tiene la posibilidad de volver sobre su propia vida desde una perspectiva lejana al Síndrome de Estocolmo y a la instrumentalización, para poder articular el relato de su experiencia sin reproducir los objetivos de la tortura.

La dificultad que enfrenta dicho mecanismo de *oscilación* en determinado momento de la novela es que el presente y el pasado se juntan para detonar la condición fragmentada de la protagonista.

María Rosa está escindida en dos mujeres: la mujer del pasado, víctima de la tortura (tercera persona) y la mujer del presente que intenta saber qué es lo que sucedió con aquella primera mujer (primera persona): “solo estaba allí la figura de una mujer de abrigo verde sentada en un banco. Yo, yo andaba lejos, atrapada en esa escena del pasado” (68). Dicha condición des-armada se hace manifiesta con la aparición de su victimario, Emilio Krank, en el presente de su vida (como veíamos anteriormente) y, a la vez, sirve como un *detonante* que la obliga a examinar su presente y su pasado para acabar con su condición fragmentada.

⁶⁴ Piglia, Ricardo. *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001. Pp. 33.

⁶⁵ Levinson, Brett: “Pos-transición y poética: el futuro de Chile actual”, en Nelly Richard y Alberto Moreiras. *Pensar en la posdictadura*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2001. Pp. 53.

Hemos mencionado que la protagonista había estado viviendo su vida de forma mecánica y aparentemente normal, pero cargando un duelo irresuelto que ni siquiera había tenido intenciones de comenzar. Desde su partida a Suecia hasta su vuelta a Chile la mujer no había indagado en sus emociones truncadas, sino que las había asumido como dañadas a partir de sus experiencias con los hombres. Solo tenemos señales de una necesidad inconsciente de hacer el duelo, por ejemplo, en su estadía en Suecia: “le conté que permanecer tantas horas bajo la luz artificial me irritaba los ojos, me lagrimeaban (...). Durante esos meses parecía arrastrar un duelo eterno” (28).

A partir del *reencuentro* con Krank, María Rosa comienza a comprender y medir su inestabilidad social en las estructuras tradicionales y, además, descubre que con la tortura no perdió sus sentimientos, sino que solo los dejó atrapados en un estado de no-emoción y que, por lo tanto, podría volver a recuperarlos. Estos aspectos los analizamos anteriormente, pero los retomamos aquí por el sentido fundamental que tiene para la protagonista el hecho de saberse escindida, como condición para poder sanarse.

La segunda arista que constituye la *imposibilidad de decir* es la apertura del discurso de la experiencia personal a la colectividad. Mencionábamos más arriba que los hechos de violencia determinan cómo utilizamos el lenguaje y, a partir de ellos, cómo nos relacionamos con el presente y el futuro. En este sentido la escritura del sujeto torturado toma la forma de testimonio que sirve de guía para llevar a cabo el duelo.

De este modo, a pesar de la dificultad de considerar la voz del testigo como fidedigna, Avelar y Dove coinciden en que la narración, el discurso y la voz del testigo, son la única forma disponible que tiene el sujeto para realizar el duelo y librarse de los fantasmas del pasado terrible. Dicho discurso individual del sujeto violentado se *abre* en cuanto pasa a representar la experiencia de un colectivo que vivió hechos similares. En este sentido la comunidad social, e incluso la nación, pueden realizar un proceso de duelo por medio de las narraciones que se produzcan.

Para Ricardo Piglia el escritor tiene una responsabilidad especial en la constitución de los discursos que narran situaciones horribles para la humanidad, puesto que el escritor deberá oír las distintas voces individuales y colectivas que relatan la experiencia traumática

de distintas personas, para construir a partir de ellas, un discurso que represente a la comunidad⁶⁶.

En este sentido *Carne de Perra* recoge distintos acontecimientos, reales y ficticios, de la época de la dictadura chilena; el autor escucha las diversas voces que dictarán su relato. Dicho discurso ficcional viene a contradecir, desarmar y desarticular, el discurso que plantea el Estado⁶⁷ con la intención de atenuar la crisis que significaría seguir recordando la dictadura. En este sentido es que queremos retomar la primera tesis de Idelber Avelar, en la cual señala que la palabra que nombra el *hecho de horror* se escribe con mayúscula para resistir su normalización.

La Dictadura y el Régimen, al impartir sus propias narraciones (la Historia oficial), justifican sus acciones e intentan disminuir la violencia y la crudeza de las experiencias de tortura y desaparición⁶⁸. La literatura con solo escribir *Dictadura*, ‘resiste’ la normalización y la conversión de la Tortura en sustantivo común. El aparato opresor pretende borrar dicho concepto imponiendo otros como ‘Consenso’ o ‘Transición’, además, la dictadura cubre sus acciones, según Andrea Pagni, en cuanto nombra con un concepto ‘retrospectivo’, *postdictadura*, y no con uno ‘prospectivo’ que diga en sí mismo que la actualidad ya no tiene que ver con el pasado dictatorial; un nombre ‘prospectivo’ como ‘redemocratización’ prometería verdaderamente un cambio⁶⁹.

En este sentido se subraya lo que señalábamos en la introducción de este estudio: escribir sobre la dictadura no es abrir la herida sino intentar cerrarla. La intención no es recordar para traer de vuelta el dolor, sino para evitar que, con el olvido, dichas heridas nunca se cierren.

La recolección de voces que hace el autor y que se manifiesta en el ‘concierto de voces’ que oye la protagonista de la novela, constituyen las diversas perspectivas desde las cuales son leídos los actos de la dictadura, de la resistencia y de los ciudadanos comunes y

⁶⁶ Piglia, Ricardo. *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001. Pp. 25.

⁶⁷ Op. Cit. Pp. 29.

⁶⁸ Avelar, Idelber: “La práctica de la tortura y la historia de la verdad”, en Nelly Richard y Alberto Moreiras. *Pensar en la posdictadura*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2001. Pp. 180.

⁶⁹ Pagni, Andrea: “Memoria y duelo en la narrativa chilena actual: ensayo, periodismo político, novela y cine”, en Rolland Spiller, (eds.). *Memoria, duelo y narración. Chile después de Pinochet: literatura, cine y sociedad*. Vervuelet Verlag: Frankfurt am Main, 2004. Pp. 10.

corrientes. Al reunir y relatar conjuntamente una historia, esta se colectiviza y *crece* de tal manera que comienza a representar las vivencias de tantos otros sujetos: “llevar a cabo el duelo es poder contar una historia”⁷⁰.

En este punto se hace necesario distinguir la escritura testimonial de la escritura ficcional sobre la dictadura. La escritura testimonial, según señala Dove, intenta acercarse lo más posible a la realidad de los hechos encontrándose de inmediato con el límite representativo del lenguaje o de la palabra en la escritura. Mientras que la literatura ficcional sobre la dictadura, como es *Carne de Perra*, no está obligada a mostrar la verdad tal y como fue, sino que a partir de esa verdad (o varias verdades siguiendo la idea de las diversas voces), construye un relato sobre aquello que le interesa destacar y que generalmente se constituye como lo más factible de olvidar⁷¹.

La literatura de la postdictadura permite generar un duelo literario con el cual, a pesar de los límites del lenguaje, se puede organizar un discurso que intente restablecer la unión del fraccionamiento social y personal que produjo la dictadura. Según esto la literatura puede jugar con *lo verdadero* y *lo falso* de las historias oficiales y de las marginales. De hecho Piglia señala, para esta situación, una paradoja entre la lengua privada del escritor y la lengua social: “Paradójicamente la lengua privada de la literatura es el rastro más vivo del lenguaje social” (39). El objetivo último de la narración colectiva es que esta exista y se exhiba a todos los ciudadanos, contradiciendo (o resistiendo si se quiere) la intención de la tortura de coartar el discurso posterior al trauma.

Cuando la literatura de dictadura y postdictadura se encuentra con el ‘límite del lenguaje’ esta lo aprovecha y trabaja sobre él para doblarlo. En el caso de la novela hemos visto que frente al impedimento de hablar del pasado se toma una voz ajena y distante (narrador en tercera persona singular) para que *hable* por el sujeto que narra.

Queremos decir, en síntesis, que el límite con el lenguaje se puede superar, parcialmente, por medio de las estrategias escriturales y, en este sentido, que la novela de dictadura puede ser escrita. Hemos escuchado más de alguna vez que jamás se podrá

⁷⁰ Pagni, Andrea: “Memoria y duelo en la narrativa chilena actual: ensayo, periodismo político, novela y cine”, en Roland Spiller, (eds.). *Memoria, duelo y narración. Chile después de Pinochet: literatura, cine y sociedad*. Vervuelet Verlag: Frankfurt am Main, 2004. Pp. 10.

⁷¹ Dove, Patrick: “Narrativas de justicia y duelo: testimonio y literatura del terrorismo de estado en el Cono Sur”, en Elizabeth Jelin y Ana Longoni. *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2005. Pp. 158.

escribir *la* novela de la dictadura puesto que el lenguaje no da cuenta del horror, pero se nos hace necesario manifestar que dicha afirmación merece ser matizada. La escritura es un todo en sí mismo. Si el discurso desarrollado para llevar a cabo el duelo personal o colectivo no representa la totalidad de la experiencia, sí representa *una* experiencia que debe ser valorada tanto como si fuera ese discurso utópico que pretende ser abarcador de todas las experiencias, como un *aleph* del dolor y la violencia.

Por todo lo dicho anteriormente la articulación de un discurso, que sea capaz de reflejar una experiencia traumática, constituye un proceso de duelo fidedigno. En la novela la fuerte escisión que existe entre las voces de María Rosa, la voz en tercera persona singular del pasado y la voz en primera persona singular del presente, va atenuándose por medio del discurso mismo, posibilitando que el recuerdo y la narración del pasado pueda hacerse por medio de la voz del presente. Esta situación se da en dos hechos puntuales de la novela, los cuales observaremos a continuación.

El primero de estos recuerdos surge en el bar *La Urgencia*, el cual visita la protagonista desde que reapareció el Príncipe en su vida. Allí recuerda a Alexis Leiva su novio en la Universidad, activista político que “era jefe de los Banderas Rojas un grupo más a la izquierda que el MIR” (50). Por él ella entró a la política, sin tener otro interés que él. El segundo recuerdo aparece en el capítulo siguiente, de vuelta en la Posta Central, donde recuerda el comienzo de su relación con Krank cuando la sacó de ‘el Cielo’: “recuerdo cuando me rescató. Pensé que me estaba salvando” (50).

El recuerdo que tiene María Rosa de la situación está mediado por el discurso del Príncipe, pues dice haber sido *rescatada*, pero inmediatamente reconoce su equivocación al señalar *que pensó* que la estaba salvando. Uno de los grandes peligros que se corre con la escritura *del testigo*, según Avelar, es que su discurso reproduzca el objetivo de la tortura. En este sentido podemos ver la lucha que mantiene la protagonista entre librarse de lo inculcado por Krank como la *verdad* de los dos, de los salvadores, y la restitución de sus propias ideas. Aquella lucha, insistiremos en este punto, se lleva a cabo por la resistencia del lenguaje. El hecho de transformar los recuerdos en palabras le permite a la mujer ir quitando poco a poco todo lo que Krank le impidió pensar y ver acerca de sí misma.

3.3. Señales de re-construcción.

En el siguiente apartado quisiéramos señalar las distintas situaciones, por medio de las cuales, el sujeto torturado se encamina hacia la re-construcción de su integridad psicológica. Al término del apartado anterior veíamos cómo, discursivamente, la distancia entre *la voz del pasado* y *la voz del presente* se acorta. Ahora analizaremos la vuelta a las emociones, cómo se retoman los sentidos como el gusto y el olfato, que se encontraban anestesiados.

Consideraremos la reconstrucción como un *redescubrimiento* de las emociones que yacían sedadas en el cuerpo. Dicho redescubrimiento se da en situaciones muy sencillas que llevan a la protagonista a conectarse con aquello que creía perdido por el trauma.

El primer redescubrimiento que nos proponemos analizar es el del apetito. Recordemos que producto del encierro, en primera instancia, y luego de las torturas sexuales que Emilio Krank llevaba a cabo con la comida, María Rosa pierde las ganas de comer. Todo alimento le parece grosero, tiene dificultades para sentir hambre, pero también para tragar cualquier cosa, pues su cuerpo ya no está acostumbrado a recibir comida. No es que ella se esfuerce en *reconciliarse* con la comida, sino que un día sin pensarlo demasiado, vuelve a sentir hambre y decide comer: “El mozo pasaba por mi lado acarreado bandejas con sándwiches, platos y bebidas. Como si mi estómago hubiera estado acostumbrado al sabor de la comida (...). Me di cuenta de que tenía hambre.” (70). Sin embargo el problema no se soluciona solo con comer. El trauma ha impedido que se alimente como una persona normal y que vuelva a probar bocado no significa que se haya sanado del trauma. Como señalábamos anteriormente, todo proceso de recuperación (así como también de des-integración) es un proceso paulatino y lento, en el que puede haber progresos, pero también retrocesos:

“Comí con ganas al principio, porque tenía hambre de verdad y la carne, las papas, incluso el zapallo que detestaba de niña, me parecían deliciosos pero cuando iba en la mitad del plato volvió la repulsión que sentía siempre en la superficie de la lengua. La comida perdió por completo su sabor y solo pude tragar la cerveza” (71).

Otro de los sentidos que recupera en el transcurso de la narración es el olfato. En las primeras páginas de la novela se hace referencia solo a olores de sudor, de sangre y de

muerte, una mezcla de olores con los que revive en la Posta Central los horrores de su encierro en ‘el Cielo’. Recuerda también el olor a alquitrán tan característico de su victimario, el que describe como ‘olor a tren’. María Rosa dejará de percibir solamente estos olores y volverá a sentir los aromas que le recuerdan su niñez y su familia.

La relativa comodidad que le ofrece mantener la mente en blanco, no pensar en su pasado, no reconstruir esas ‘imágenes fragmentarias’, le impiden, después de tanto tiempo, hacer el duelo. En medio de su abatimiento por haber encontrado a Krank como paciente en la UTI de la Posta, sale a la calle caminando rápido hasta que la detiene un aroma que venía de un puesto de flores: “vaya uno a saber por qué, un fuerte aroma llamó mi atención. Era un olor dulzón a rosas (...). De pronto recordé el rosal que había en medio de la plaza, en Limache, y me vi de pequeña, con mi familia, paseando” (36).

Nuevamente los aromas la sorprenden ya que, en otra ocasión, el oler un poco de perfume en su muñeca la *trae de vuelta* sobre las sensaciones agradables, de hecho, ponerse un poco de perfume ya era una señal de querer cambiar la forma en la que vive su vida, pues el perfume constituía un detalle de su encuentro con Raúl: “De pronto se me ocurrió llevarme el dorso de la muñeca a la nariz: olía a jazmín (...). Recordar el aroma de las rosas, al pasar junto al puesto de flores, no había sido una casualidad. ¡Otra vez podía percibir olores agradables! Eso me dio valor” (49).

La protagonista no solo había perdido la capacidad de apreciar los olores y la comida, sino que había dejado de saber qué era *disfrutar*. El olor de las flores le trajo de vuelta a su familia, recuerdos de niña y la sensación de placer: “las visiones de mi infancia, que me habían llegado como olas, tan nítidas. Cerré los ojos y me dejé llevar” (49).

De igual forma María Rosa había perdido la capacidad de conmoverse de los demás y de sí misma, en este sentido, jamás sentía ganas de llorar. Tradicionalmente le otorgamos al llanto la capacidad de liberar nuestros sentimientos, de quitar la angustia y de acabar con la pena. Esta función tradicional del llanto la relacionamos con el duelo, puesto que es una función que ayuda a sobrellevar la pérdida. En este sentido la pérdida del llanto de la protagonista es sumamente simbólica, en cuanto representa el duelo irresuelto. En el momento en que ella se da cuenta de que no ha podido llorar comienza su trabajo de duelo: “Era agradable llorar con lágrimas. También un fastidio” (79).

Otra de las situaciones que se desencadenan producto de la reaparición de Krank, es que María Rosa vuelve a reconocer la importancia del otro, de la existencia de las demás personas y en las cuales puede reconocerse. Esto sucede cuando se dispone a comer, situación que mencionábamos más arriba: “¿Cómo sería comer rodeada de gente común y corriente? Personas que hasta ese momento me parecían de otro planeta, pero que al fin y al cabo viven en el mismo mundo que yo” (70). La estrategia que tenía para evadir la realidad ya no funciona automáticamente. Las personas a su alrededor logran llamar su atención de tal modo que comprende que ella *es* una persona tanto como ellos.

Pasar por todo lo anterior permite, como ya hemos mencionado, que María Rosa contrarreste el *des-arme* al que fue sometida. La sensibilidad deja de estar trunca y el estado de no-emoción comienza a ceder, de tal modo que hacia el final de la novela, la protagonista puede afirmar que tiene sentimientos, que ya no es ninguna *cáscara vacía*. Ahora puede compadecerse de lo que sucedió con su vida, de su soledad y comprender las consecuencias que su desaparición tuvo para sus padres.

Es muy relevante que el sujeto que anestesió los sentidos de la mujer sea el mismo que provoca que sus sensaciones se encaminen de vuelta a la normalidad y, más aún, la antigua abulia que caracterizaba a la protagonista se transforma en un seguimiento atento de lo que siente y piensa. Recordando su llegada a Estocolmo, por ejemplo, cuando frente a las preguntas de los chilenos residentes sobre la contingencia del país ella no tenía respuestas: “los oía sin entender. Sin sentir. ¿Sentir? Yo sentía” (108-109). Luego, el sentimiento movilizador de saberse sensible se expone frente a su victimario como una ostensión nerviosa y casi fingida. Racionalmente María Rosa sabía que *sentía* pero emocionalmente no estaba tan segura de identificar cómo eran esos sentimientos, pero intentaba explicárselos a sí misma: “yo sentía ese algo sin nombre aflorando dentro de mí, inundando la superficie” (120), o “las cicatrices que me pesan no se pueden ver, son internas. ¿Cómo una cicatriz del alma, dice usted? Del alma, o del espíritu, o lo que sea eso que tenemos dentro y nos hace sentir como la peor mierda del mundo” (119).

Recobrar los sentidos no significa inmediatamente recobrar *el sentido*. El cuerpo de María Rosa está dañado y, por más que se encamine a su sanación, no deja de estar desequilibrada por su trauma. Al recobrar parte de su emocionalidad es capaz de identificar

el mal que le hizo Krank y, junto con ello, comprende que puede hacerlo pagar por su dolor y el de su familia.

La decisión de convertirse en victimario de Krank la toma de forma meditada. Esto no quiere decir que ella crea que es lo correcto, pero está convencida de que es para sanarse y, en este sentido, la venganza sería parte de su duelo. Entendamos que este duelo no es racional, al sujeto se le imponen dos situaciones emocionalmente inmedibles: la tortura física y psicológica y el abandono de su amor. Por lo tanto ella no busca vengarse solo de los crímenes políticos cometidos contra ella (y a través de ella a otras personas afectadas o al *cuerpo* de Chile), sino también por el desengaño del amor torcido que creía que había entre el Príncipe y ella.

En esta decisión de venganza está, para María Rosa, la reafirmación de sus sentimientos. Ella lo mataría no para seguir una orden sino para salvarse: “No creas que estoy haciendo esto por ti, le dije, lo hago por mí, porque, sabes, yo tengo sentimientos, aunque no lo creas” (121).

La culpa que siente la protagonista de haber colaborado con el servicio de inteligencia a cargo de Emilio Krank le ronda constantemente. Si bien antes nunca se lo había planteado ahora se le hace absolutamente necesario, pues debe averiguar cuál será el precio que deberá pagar por sus culpas.

María Rosa debe, en primer lugar, medir cuánta de esa culpa realmente le corresponde. En este proceso intentará justificarse aludiendo a su inexperiencia y a su juventud, en parte también a su cobardía, por no escapar del encierro, así como también a su enamoramiento: “¿Cómo iba a saber que todo era parte de un plan finamente urdido? Entonces era casi una niña, una cría, una pendeja... Ni siquiera tenía ideas propias” (85). En una escena en la casa de sus padres, a medida que miraba los libros de su madre, recordaba las lecturas que Krank le llevaba a su encierro y se preguntaba a través de los títulos de las obras por qué había hecho una cosa tan horrible: “Empecé a sacar libros. Como si en uno de ellos pudiera encontrar la explicación de lo que yo había cometido. Una clave para librarme de la rabia” (85). Pero la confusión que había en sus emociones no la dejaban distinguir que las culpas que buscaba las encontraría dentro de sí y no en los objetos que la rodeaban. Solo en ella encontraría la explicación de todo lo que había hecho.

Como mencionábamos en el apartado anterior, María Rosa no decide si considerarse una traidora o una víctima, puesto que fue ambas cosas, y ambas también, provocadas por el Príncipe. Librarse de su culpa está en estricta relación con librarse para siempre de Krank. En un principio cree que solo basta con ver al hombre demacrado, consumido por el cáncer de laringe, verlo humillado y disminuido en su propio cuerpo. Luego cree que bastará con torturarlo pero, a pesar de que la pesadez de su cuerpo ha disminuido, no consigue librarse de él: “Ayer pensé que al fin me estaba liberando de un hombre maldito, pero me di cuenta de que lo tengo acá dentro, conmigo” (119). Por último al decidir matarlo, hace un gesto doble: en un sentido la libera físicamente de la presencia de Krank y con ello de haberlo ayudado con el crimen que la dictadura necesitaba y por otro lado, la hace culpable de su muerte, asumiendo así una nueva culpa y una nueva condena: ¿Usted cree que llevando una vida miserable, me refiero a miserable de verdad, peor que una cárcel, uno paga sus culpas? (119).

El camino de María Rosa por recuperarse a sí misma como persona va acercando de a poco las dos separaciones que provocó la tortura a la que fue sometida. La *imposibilidad de sentir* y la *imposibilidad de decir* van atenuándose del tal modo que en la medida que recupera los afectos, las sensaciones y las emociones, también recupera la capacidad de poner en palabras todo lo que ha sufrido, articulando el relato de su verdad y con ello el relato de su posterior sanación.

4. Conclusión.

En el transcurso de esta investigación hemos podido revisar las distintas problemáticas sobre la tortura y las consecuencias que tiene en el sujeto.

Entre ellas hemos podido ver cómo se cumple la función de la tortura en cuanto desarticulador del sujeto. Según se ha revisado en la novela, con la tortura, efectivamente, se cumple el objetivo de des-armar la humanidad del sujeto, dejando solo su aspecto biológico, el que se desenvuelve de forma mecánica y puramente racional en su entorno.

Señalábamos también nuestro interés por constatar dos de las consecuencias que trae la desarticulación del sujeto por medio de la práctica de la tortura. Ellas eran la *imposibilidad de sentir* y la *imposibilidad de decir*.

Esta primera consecuencia nos presentaba la oportunidad de discutir cómo se ve afectado el sujeto para desenvolverse en su entorno social. El sujeto está marcado por una incomodidad al momento de expresar sus sentimientos, puesto que estos yacen desconectados de su cuerpo, teniendo como constante la inadecuación a las estructuras socialmente dispuestas.

En este sentido identificamos una cierta comodidad social con respecto a la *imposibilidad de sentir* en cuanto no se hace necesario, en una sociedad moderna e individualista, que el sujeto esté plenamente consciente de su emocionalidad y de su sensibilidad. Esta situación favorece, por sobre todo, que no se lleve a cabo el duelo necesario en la sociedad chilena, debido a que recordar el dolor implica un trabajo que no se ha hecho urgente hasta ahora y, por lo tanto, la dinámica será seguir evitándolo mediante la evasiva de no recordar el dolor, por más que esto implique no sanarse.

La sociedad asume el rol del olvido como válido para solucionar los dolores que produjo la dictadura militar y esto, no solo le acomoda al sujeto, sino que también al Estado chileno, puesto que si los horrores de la dictadura ya fueron sanados por el olvido y con esto los culpables han sido perdonados, entonces el Estado ya no necesita comisiones de reconciliación, no necesita hacer justicia, ni indemnizar a las familias de los afectados.

La segunda de las consecuencias anunciadas es la *imposibilidad de decir*, hecho que engarzamos con la dificultad tradicional, en las narraciones de postdictadura, de dar cuenta de los hechos de horror por medio de la palabra. Si bien hemos señalado que no se puede

dar cuenta del horror de forma fiel y real, es decir, tal y como ocurrió en la experiencia de los sujetos, dicha objetividad no es necesaria. No se necesita conocer objetivamente cada detalle del horror, sino que lo que realmente importa es cómo el sujeto filtra, por medio de la palabra o el discurso, sus experiencias vividas y cómo puede liberarse de la experiencia traumática gracias a dicho ejercicio: el duelo por medio de la escritura.

En este sentido la escritura ficcional de la dictadura no intenta mostrar la situación social en cuanto calco de los hechos históricos, sino que aparecen permeados por la subjetividad de cómo son vividas sus consecuencias.

La novela *Carne de Perra* muestra una historia traumática de una mujer que fue secuestrada y torturada en tiempos de dictadura pero, así mismo, la novela narra la historia de hombres y mujeres que fueron secuestrados y torturados en tiempos de dictadura, sujetos que fueron reducidos en su dignidad y que experimentan en su diario vivir las consecuencias que estas situaciones dejaron en ellos, en sus pares y en el resto de su país.

Por esto nos permitimos señalar que la no universalidad del discurso de un sujeto, en el caso de la novela, *María Rosa*, no anula la posibilidad de que dicho discurso represente las vivencias de tantos otros hombres y mujeres que padecieron la violencia de la dictadura. El límite del lenguaje, por lo tanto, se transgrede. La novela se abre a representar una voz colectiva que sufrió directa o indirectamente los daños provocados por la dictadura militar y cumple dicho rol sin ser necesariamente un testimonio real, de un sujeto real, que vivió en carne propia todo lo que allí se narra.

En cuanto discurso, la novela se enmarca en una resistencia política al *olvido* de la sociedad moderna mercantilizada. Para ello afirma directamente un *no* al olvido categórico. La sociedad completa ha sido movilizada por una serie de caminos que llevan al olvido del dolor, al perdón por omisión de los culpables, a la satisfacción de optar a objetos materiales que nos entreguen una felicidad inmediata y no una felicidad conseguida por medio del doloroso camino del duelo. En este sentido según señala la propia autora, todos padecemos del síndrome de Estocolmo, puesto que estamos enamorados de un sistema que nos destruye y nos tiene secuestrados⁷².

⁷² Diario La Nación. [consulta: 20 de noviembre de 2010]
Entrevista de Rodríguez Villouta, 30 de agosto de 2009.
http://www.lanacion.cl/prontus_noticias_v2/site/artic/20090829/pags/20090829173419.html

La revisión de la memoria como sociedad es fundamental. El aporte que las escrituras de resistencia hacen a este trabajo es de gran relevancia pues contribuyen a estimular la memoria de adultos y jóvenes para que se nieguen al olvido. Recordar el dolor y poder sobrellevarlo es el primer paso para que dichas acciones inhumanas no se repitan. Al olvidarlas no solo posibilitamos su resurgimiento, sino que también las validamos como mecanismo de control y salvataje.

La novela se propone como una especie de recordatorio a la memoria. Por ello muestra la dificultad de comprenderse a sí mismo como un *olvidadizo* o como alguien que, lisa y llanamente, no quiere hacerse cargo de recordar su pasado o el pasado de su propio país, el que es su propia historia.

No se ha discutido en esta investigación el problema del género como variable discursiva debido al acotado espacio del cual disponemos y, también, a que dicho tema desviaría nuestro foco de análisis. Solo haremos mención de este tema brevemente para contradecir una perspectiva común en las escrituras de mujeres afectadas por los crímenes de la dictadura, según la cual el discurso femenino, en estas situaciones, es doblemente marginal.

La duplicidad de la marginalidad del discurso femenino consiste en que, en primer lugar, la voz femenina ha sido desplazada al margen del discurso hegemónico masculino y, en segundo lugar, en que es un discurso que se opone al discurso oficial de la dictadura militar. Desde nuestra perspectiva el discurso femenino de la novela hoy (recordemos que fue publicada en el año 2009 y no durante la dictadura) no presenta dicha marginalización, debido a que la escritura de mujeres tiene un espacio amplio (aunque siga entendiéndose por muchos como menor) de desarrollo y que cuenta con crítica especializada y centros de estudio dedicados exclusivamente para ellos, pues constituyen un género literario por sí mismo, a pesar de que la demanda por la *des-marginalización* consista en incluirse en los discursos tradicionales. La escritura se plantea marginal en contextos que realmente la desplazan y, en este sentido, la novela *Carne de Perra*, tendría que haber sido escrita en tiempos de dictadura o las primeras décadas de la transición para ser considerada marginal.

Por otro lado la escritura contra hegemónica no es necesariamente marginal, desde el punto de vista de no tener un espacio en la opinión pública, pero sí lo es en cuanto constituye una demanda social y política sólida que, a pesar de los años que han pasado de

acabada la dictadura, aún no ha sido acogida por los distintos gobiernos para darles solución.

El discurso de resistencia es un arma contra el discurso del poder. Según se ha desarrollado en el transcurso de esta investigación, la función opositora de la narrativa de postdictadura tiene plena vigencia como arma para evitar el olvido y conseguir con ello un duelo colectivo necesario, así como también, la demanda de que nunca más se permita que se violen los derechos humanos como se hizo durante la dictadura. Ambos caminos, insistiremos en este punto, han sido facilitados por el lenguaje, ya que al tener conciencia de las emociones o de las sensaciones se le puede dar sentido a la vida, que hasta ahora para la protagonista había sido vaciada de significado.

Los conceptos de *sentir* y *sentido* se unen en este punto para posibilitar un ápice de esperanza en la recuperación de los sujetos torturados. Y que dicha recuperación se puede llevar a cabo, parcialmente, aunque no se posibiliten desde el gobierno, sus comisiones y corporaciones, las circunstancias materiales para que el duelo se complete, lo que no quiere decir que estas no sean absolutamente necesarias.

5. Bibliografía.

- Avelar, Idelber: “La práctica de la tortura y la historia de la verdad”, en Nelly Richard y Alberto Moreiras. *Pensar en la posdictadura*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2001.
- Campos, Javier: “Literatura y globalización: la narrativa chilena en los tiempos del neoliberalismo maravilloso”, en Karl Kohut y José Morales Saravia (eds). *Literatura chilena actual: la difícil transición*. Madrid: Frankfurt/Main, 2002.
- Diario La Nación. <<http://www.lanacion.cl>>
- Dove, Patrick: “Narrativas de justicia y duelo: testimonio y literatura del terrorismo de estado en el Cono Sur”, en Elizabeth Jelin y Ana Longoni. *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2005.
- Jelin, Elizabeth y Ana Longoni. *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*. “Introducción”. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2005.
- Le Breton, David. *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2002.
- Levinson, Brett: “Pos-transición y poética: el futuro de Chile actual”, en Nelly Richard y Alberto Moreiras. *Pensar en la posdictadura*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2001.
- Moulian, Tomás. *Chile Actual: Anatomía de un mito*. Santiago: LOM Ediciones, 2002.
- Pagni, Andrea: “Memoria y duelo en la narrativa chilena actual: ensayo, periodismo político, novela y cine”, en Rolland Spiller, (eds.). *Memoria, duelo y narración. Chile después de Pinochet: literatura, cine y sociedad*. Vervuelet Verlag: Frankfurt am Main, 2004.
- Piglia, Ricardo. *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Sime, Fátima. *Carne de Perra*. Santiago: LOM Ediciones, 2009. Pp. 85.