



UNIVERSIDAD DE CHILE

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES

ESCUELA DE POSTGRADO

MUJERES Y COLABORACIÓN EN TRES NOVELAS DE LA DICTADURA CHILENA

Tesis para optar al grado de magíster en literatura

CATALINA OLEA ROSENBLUTH

Profesor guía:
Grínor Rojo

Santiago de Chile, año 2014

MUJERES Y COLABORACIÓN EN TRES NOVELAS DE LA DICTADURA CHILENA

Carne de perra de Fátima Sime, *La vida doble* de Arturo Fontaine y

El palacio de la risa de Germán Marín

FICHA RESUMEN

NOMBRE DEL CANDIDATO: Catalina Olea Rosenbluth

PROFESOR PATROCINANTE: Grínor Rojo De la Rosa

PRÓPOSITO DE TITULACIÓN: Tesis para optar al grado de magíster en literatura

TÍTULO: Mujeres y colaboración en tres novelas de la dictadura chilena

INFORMACION DE CONTACTO: cataolea3@hotmail.com

RESUMEN DE LA TESIS:

El objetivo general de esta tesis es comparar tres novelas que abordan el problema de las mujeres que fueron cooptadas por los servicios secretos de la dictadura de Pinochet: *Carne de perra* de Fátima Sime (2009), *La vida doble* de Arturo Fontaine (2010) y *El palacio de la risa* de Germán Marín (1995). El primer capítulo analiza la obra de Sime a partir de la articulación entre deseo, sometimiento y liberación, tanto a nivel individual como colectivo. El segundo capítulo revisa críticamente el tratamiento que Fontaine da a la memoria traumática. Para ello me detengo de manera especial en la representación de la violencia y en la estigmatización del personaje femenino. El último capítulo explora, por una parte, la incorporación de elementos oníricos en la narración realista de Marín y, por otra, la configuración de Villa Grimaldi como una enciclopedia de las bellas artes que transita desde un período de esplendor decimonónico y oligárquico, a una mercantilización mesocrática y, finalmente, a la barbarie fascista. En este contexto, los personajes femeninos asociados a la represión exhiben la ambigua condición de objetos de fascinación erótica para el narrador y de productos degradados del devenir histórico de la casa-nación.

INDICE

| | |
|--|----|
| Introducción..... | 1 |
| 1. Adicción y resistencia al “cariño malo”, <i>Carne de perra</i> de Fátima Sime..... | 9 |
| 1.1 Testimonio, melodrama y cuento infantil..... | 10 |
| 1.2 Juego de espejos 1: la carne y el cuerpo..... | 17 |
| 1.3 Perversiones..... | 23 |
| 1.4 Juego de espejos 2: dominación y resistencia..... | 26 |
| 2. <i>La vida doble</i> o la Mata Hari fáustica de Arturo Fontaine..... | 31 |
| 2.1 Confesiones pagadas..... | 32 |
| 2.2 La lógica del intercambio..... | 34 |
| 2.3 Degradación femenina y travestismos genéricos..... | 39 |
| 2.4 Fantasías de obscenidad..... | 48 |
| 3. Enciclopedia, pesadilla y masoquismo en <i>El palacio de la risa</i> de Germán Marín..... | 52 |
| 3.1 La crónica pesadillesca..... | 53 |
| 3.2 Las bellas artes..... | 59 |
| 3.3 La reina de la chatarra..... | 68 |
| Conclusiones..... | 73 |
| Referencias..... | 81 |

INTRODUCCIÓN

I

Tres son los casos emblemáticos de mujeres que, pese a su militancia en partidos de izquierda, fueron cooptadas por aquellos organismos de la dictadura de Pinochet que tenían por objetivo la desarticulación, cuando no el exterminio, de esos mismos grupos políticos. Estos son los casos de Luz Arce Sandoval, militante del Partido Socialista (PS), Marcia Alejandra Merino (la llamada “Flaca Alejandra”), perteneciente al Movimiento de Izquierda Revolucionario (MIR), y María Alicia Uribe Gómez (más conocida como “Carola”), también del MIR. Capturadas por la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA) entre marzo y noviembre de 1974, pasaron por varias de las habituales estaciones del horror de esos años: Tejas Verdes, Londres 38, Domingo Cañas y Villa Grimaldi. Tras ser sometidas a torturas físicas y psicológicas, comenzaron a colaborar con sus captores. Primero delatando a sus compañeros de militancia y, más tarde, integrándose a los servicios de inteligencia del ejército en calidad de funcionarias.

Luz Arce, quien antes del golpe formó parte de la Guardia de Amigos Personales del presidente Salvador Allende (GAP), mantuvo su colaboración con el ejército hasta 1980 cuando finalmente fue aceptada su renuncia. En 1990, durante el gobierno de Patricio Aylwin, se presentó voluntariamente a declarar como testigo en el marco de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación, cuyo fin era esclarecer algunos de los crímenes de la dictadura. El suyo fue el primer testimonio desde el interior de la DINA. En 1993, Arce publicó un relato autobiográfico llamado *El infierno*, libro que en ese momento tuvo escasa acogida entre el público y la crítica (Eltit 112).

Marcia Alejandra Merino, en tanto, fue una de las pocas mujeres en integrar la dirigencia del MIR. Una vez cooptada por el ejército, se graduó como segunda antigüedad de la Escuela Nacional de Inteligencia en 1977, donde luego ofició de instructora (*La Nación Domingo*, 1/10/2007). En 1984 se trasladó a Isla de Pascua, pero no logró desvincularse del ejército hasta 1992, fecha en que convocó a una conferencia de prensa

para pedir perdón por su colaboración¹. Al igual que Arce, en 1993 Merino publicó sus memorias: *Mi verdad: más allá del horror, yo acuso*. Ese mismo año, Carmen Castillo realizó un documental sobre ella: *La Flaca Alejandra*.

Por último, “Carola”, quien fuera capturada al ser reconocida por la misma “Flaca Alejandra”, dejó el ejército recién el año 2000 cuando jubiló. Al disolverse la DINA en 1976, pasó a integrar la Central Nacional de Inteligencia (CNI) y, desde 1990, la Dirección de Inteligencia del Ejército, DINE (*Qué pasa*, 3/09/2010).

Aun cuando se tienen referencias sobre otros ejemplos de colaboración por parte de mujeres militantes de izquierda –el de la mirista Soledad Vial Errázuriz o “Pola”², por citar uno- ninguno de ellos alcanzó hasta tal punto el grado de “leyenda negra” como el de estas tres mujeres. El llamado “porroteo” (práctica de la represión consistente en obligar a un secuestrado a reconocer a sus compañeros en la calle o a servir de “cebo” para su captura) permitió asociar, desde muy temprano, las figuras de Marcia Merino y Luz Arce a la detención masiva de militantes, varios de los cuales se cuentan hoy entre los detenidos desaparecidos. Cuando, desde fines del 74, fueron destinadas junto con “Carola” a una dependencia aparte en Villa Grimaldi (pues, evidentemente, a los agentes de la DINA les convenía publicitar esta colaboración), el trío se transformó en un símbolo terrible para los demás detenidos: ellas representaban ora la encarnación más censurable de la traición política, ora el non plus ultra de los devastadores efectos de la violencia dictatorial sobre la subjetividad de sus víctimas³.

Las relaciones de protección y de afecto que Merino, Arce y Uribe establecieron con distintos agentes de los aparatos represivos de la dictadura fue otro de los factores que marcaron sus casos. María Alicia Uribe, por ejemplo, tuvo una larga vinculación con el brigadier Pedro Espinoza Bravo; Luz Arce, con el mayor Rolf Wenderoth.

¹ Ver: http://www.memoriaviva.com/criminales/criminales_m/merino_varga_marcia_alejandra.htm

² Luego de su captura, “Pola” se habría convertido en agente de la SIFA, el Servicio de Inteligencia de la Fuerza Aérea. Ver: <http://www.archivochile.com>

³ Distintos testimonios (literarios o judiciales), dan cuenta de la fuerte impresión que las tres mujeres ejercían sobre los otros detenidos: “...fuimos testigos de los coqueteos de la Carola con los jóvenes matones de Patria y Libertad; de la cara dura y demacrada de la Flaca Alejandra y del enloquecido juego de Luz con los perros” (Nubia Becker, 63)

Ya sea desde la figuración pública que alcanzaron Arce y Merino en los noventa o desde el silencio que hasta hoy rodea a Uribe, es indudable que las tres mujeres han pasado a integrar, en mayor o menor medida, el imaginario colectivo de la transición chilena.

II

No es de extrañar, pues, que las memorias de Arce y Merino hayan sido objeto de variadas lecturas. Es así como Diamela Eltit (1996) y Nelly Richard (2010) las abordan desde la suspicacia que levanta ese momento histórico. En un contexto caracterizado por los “arreglos clandestinos entre poderes indirectos” (Richard 104), el pacto de silencio en torno a las violaciones de derechos humanos o la precipitada adopción de nuevas identidades políticas, los testimonios de estas dos ex militantes de izquierda y ex funcionarias de la DINA/CNI conformarían un ejemplo más del clima de “traición perpetua” (Richard 104) y de transformismo acomodaticio que rige los primeros años de la postdictadura. Asimismo, Eltit caracteriza a las ex colaboracionistas como “cuerpos nómades”, es decir, “espacios por los que el poder transita locamente mutando a la manera de los camaleones” (114). El de ellas, concluye, no es “un drama de la traición” (114), sino “una neurosis política adscrita a la tradición masculina” (114) que las empuja a una “negociación infinita” (114), siempre orientada al reconocimiento de un poder central, ya sea revolucionario, militar o concertacionista.

Autores como María Eugenia Escobar (1999), Michael Lazzara (2007) y las ya citadas Richard y Eltit han destacado el compromiso de estos libros con el discurso oficial de la transición, abocado a ensalzar el perdón y la reconciliación nacional por sobre las demandas de verdad y justicia. Las confesiones de Arce, enmarcadas en su conversión al catolicismo, serían especialmente representativas de ello: “*El infierno* (...) es la *mise en scène* de un sujeto que, habiendo hecho suyo el discurso oficial de la reconciliación, lo emplea para resolver narrativamente la culpa de su colaboración” (Lazzara 120). Richard, en tanto, observa que “la conversión moralizante” (109) de Arce no sólo pretende erigirse como modelo de reinserción política, sino también como un modelo de reinserción genérica en una sociedad caracterizada por su conservadurismo. De ahí que el relato de Arce insista

en la “convención ideológica de una femineidad sometida” (108) a las normas de la iglesia católica, así como en la preponderancia de sus roles de esposa y madre (109).

Desde otro punto de vista, Hernán Vidal (1997) valora las memorias de Luz Arce como “la condensación más violenta del trauma sufrido a partir de 1973” (51). A diferencia de otros testimonios donde “la voz narrativa se concibe a sí misma como ente que porta una verdad doctrinal indiscutible” (86), *El infierno* está narrado por alguien que, debido a su condición de “traidor”, no puede hablar ya desde las certezas doctrinarias. Por ello, en lugar de producir un relato esquemático o meramente informativo, su autora brindaría un texto especialmente complejo, “cargado de energías contradictorias” (87), que ilumina tanto el funcionamiento de la represión como el mundo de la izquierda chilena.

Lazzara, en tanto, sostiene que Luz Arce y Alejandra Merino han sido utilizadas como chivos expiatorios. Mientras ellas son las únicas que han confesado públicamente su colaboración, otros “quebrados” negarían su condición de tales: “Para evitar el estigma esos otros colaboradores guardan silencio, ocultos en casi la totalidad de los casos tras las máscaras del martirio, mientras la culpa colectiva de la colaboración pesa sobre los hombros de Luz Arce y La Flaca Alejandra” (113). La estigmatización de la figura del traidor apuntaría, pues, a la dificultad de parte importante de la izquierda para procesar críticamente la derrota política del proyecto revolucionario.

III

En los últimos años los casos de Arce, Merino y Uribe han inspirado creaciones culturales de variado formato, lo cual da cuenta de su persistencia en el imaginario nacional. Al ya citado documental de Carmen Castillo sobre la Flaca Alejandra se suman, por ejemplo, las obras de teatro *Medusa* (2010) y *Mina antipersonal* (2013), así como un capítulo de la serie televisiva *Los archivos del cardenal*⁴. La narrativa chilena tampoco ha

⁴ *Medusa* fue escrita por Ximena Carrera y dirigida por Sebastián Silva. Los personajes de las colaboradoras fueron interpretados por Nona Fernández, Ximena Carrera y Carmina Riego. *Mina antipersonal* fue escrita y dirigida por Claudia Di Girolamo. Estrenada en el teatro Matucana 100, contó con las actuaciones de Francisca Gavilán, Gabriela Hernández y Marcela Salinas. *Los archivos del cardenal*, en tanto, es una producción de Televisión Nacional dirigida por Nicolás Acuña. El capítulo en que figura un personaje basado en Alejandra Marcia Merino se transmitió el 18 de agosto del 2011.

estado ajena a este asunto: dentro del corpus de novelas que tematizan la represión dictatorial hay un grupo que aborda, específicamente, el fenómeno de las mujeres cooptadas por la inteligencia militar⁵.

El propósito de esta tesis es examinar tres de ellas: *El palacio de la risa* de Germán Marín (1995), *Carne de perra* de Fátima Sime (2009) y *La vida doble* de Arturo Fontaine (2010)⁶. La primera, recrea la historia de Villa Grimaldi desde sus inicios como mansión señorial hasta su transformación en campo de concentración durante la dictadura y su posterior demolición. La descripción del proceso de degradación de la antigua casona se ve cruzada por las especulaciones del narrador en torno al presunto cambio de bando de una antigua amante, Mónica. Aunque éste nunca consigue establecer a ciencia cierta qué fue de ella, al regreso de su exilio entablará una relación sentimental con una ex funcionaria de la DINA: la trastornada María del Carmen, trasunto esperpéntico de la primera mujer.

Carne de perra presenta la historia de María Rosa, una joven estudiante de enfermería mantenida bajo secuestro por un agente de la represión. Objeto de reiteradas torturas sexuales y de un meticuloso proceso de “reeducación”, Rosa colabora con su captor, se enamora de él y, finalmente, accede a participar en el asesinato de un opositor a la dictadura. Aquí el énfasis no está puesto en la traición (pues el personaje ni siquiera tiene militancia política), sino en el progresivo sometimiento de la secuestrada, por un lado, y en sus alternativas de liberación, por otro.

La vida doble, en tanto, adopta la forma de las confesiones que una ex militante revolucionaria, Irene o Lorena, le vende a un escritor desde su lecho de enferma en Suecia. Capturada en dos ocasiones por la CNI, Lorena comienza a colaborar en la segunda de ellas, luego de ser torturada, violada y chantajeada con la seguridad de su hija pequeña. A

⁵ Cabe destacar que el tema de las detenidas que colaboraron con sus captores, o que establecieron relaciones sentimentales con ellos, está también presente en la narrativa argentina. Entre otras obras puedo mencionar: *Esperanto* (1995) de Rodrigo Fresan, *El fin de la historia* (1996) de Liliana Heker, *La mujer en cuestión* (2003) de María Teresa Andruetto.

⁶ A estas obras podría haber añadido *El desierto* de Carlos Franz (2005), novela que narra la colaboración de una jueza con un militar a cargo de la represión en el norte del país. Sin embargo, debido a su extensión y complejidad, incluirla habría excedido los límites presupuestados para esta investigación.

partir de entonces, el personaje no sólo delatará a sus compañeros, sino que se convertirá en una “agente implacable” de la represión.

Más allá de las variadas posiciones que suscita este asunto, pienso que aproximarse a la figura de la mujer “quebrada” desde la literatura permite explorar una serie de situaciones ligadas a nuestra historia reciente. En primer lugar, la relación entre género y violencia política: si algo tienen en común estas tres novelas es el hecho de que sus principales personajes femeninos son víctimas y/o victimarias del terrorismo estatal. Interrogarse acerca de los mecanismos que emplea la represión para fagocitar a sus detenidas, así como por los fantasmas de fascinación y/o repulsión que el personaje de la colaboracionista desencadena en el imaginario de la narrativa nacional, será pues una de las directrices que oriente la lectura de estas obras. En segundo lugar, el tópico de la colaboración o de la traición apunta directamente a problemas medulares de la postdictadura chilena, a saber: el esclarecimiento de las responsabilidades individuales y colectivas frente al horror, la adicción al legado autoritario o el travestismo de la transición. De ahí que otra de las motivaciones de esta tesis sea la de indagar en las relaciones que estas novelas establecen entre la historia particular de cooptación que cada una de ellas construye y la historia nacional. En otras palabras: qué es lo que estos autores busca afirmar sobre el Chile actual a través de la trayectoria de sus personajes femeninos. Finalmente, me interesa comparar las diversas maneras en que estas novelas representan la violencia y qué trato dan a la memoria traumática.

IV

A fin de revisar estas tres novelas he decidido no atenerme al orden cronológico en que fueron publicadas, sino al grado de proximidad con que cada una de ellas elabora el asunto de la colaboración femenina. El primer capítulo de esta tesis estará dedicado, pues, al análisis de *Carne de perra* en el entendido de que, de todas las obras del corpus, es ésta la que asume de manera más plena la perspectiva de la mujer “quebrada”. Mi objetivo será examinar su representación de la colaboración como “un viaje de ida y vuelta” en el que la mujer asume ora el papel de víctima, ora el de cómplice y victimaria, pero donde también es posible una opción distinta: su resistencia frente a la dominación. Para ello, ahondaré en

la estructura especular del relato que confronta, alterna e invierte dos personajes (captor y cautiva), dos cuerpos (uno poderoso, otro maleable), dos tiempos (pasado y presente), dos roles (torturador y torturado), dos estados (dominación y liberación), etc., en un intento por abordar las experiencias de su protagonista más allá del esquematismo o la estigmatización. Asimismo, me detendré de manera especial en la intertextualidad que *Carne de perra* guarda con el folletín sentimental y el relato maravilloso. A través de la subversión irónica de estos géneros el relato tematiza de manera original la violencia sexual de la dictadura, a la vez que plantea cierto paralelo entre el fenómeno de la colaboración y los tópicos literarios del encantamiento y/o la seducción.

El segundo capítulo se ocupará de *La vida doble* ya que, si bien esta novela tiene como tema central la traición de su protagonista, presenta un relato mediado por la entrevista del personaje escritor. En ella, Fontaine echa mano a una variada gama de discursos y géneros: realismo (pues se incluyen pormenorizadas descripciones sobre la militancia política de la época); referencias de alta cultura (ya sean literarias o teóricas); elementos de la literatura de *best seller*, particularmente del *thriller* político (predominancia de la peripecia y de la intriga, presencia de personajes estereotipados, la duplicidad como tópico central); literatura testimonial; relato erótico, etc. Sin embargo, la confluencia de todos estos materiales y formas no parece estar orientada tanto a complejizar los problemas de la colaboración ni de la violencia dictatorial y de género, como a ofrecer una narración efectista. Es por ello que mi crítica a *La vida doble* estará centrada en el tratamiento que su autor da a la memoria traumática y en la elaboración del personaje de la colaboradora como un catálogo de la “infamia femenina”.

El análisis de *El palacio de la risa* se dejará para el último capítulo de esta tesis, pues la novela no describe directamente el proceso de transformación del personaje femenino en funcionaria de la represión. Como queda dicho, en su lugar se despliegan los distintos estadios del palacio Egaña, los recuerdos, rumores y fantasías que la narración teje en torno a la figura de Mónica y, finalmente, el encuentro del narrador con el personaje de la ex agente de la DINA. Mi lectura apuntará, por una parte, a la incorporación de elementos oníricos en la narración realista de Marín y, por otra, a su representación de la mansión como una enciclopedia de las bellas artes que transita desde un período de

esplendor decimonónico y oligárquico, a una mercantilización mesocrática y, finalmente, a la barbarie fascista. En este contexto, los personajes femeninos asociados a la represión exhiben la doble condición de objetos de fascinación erótica para el narrador y de productos degradados del devenir histórico de la casa-nación.

CAPÍTULO I

Adicción y resistencia al “cariño malo”,

Carne de perra de Fátima Sime

En un artículo titulado “Historias de amores prohibidos: prisioneras y torturadores en el imaginario argentino de la postdictadura”, Fernando Reati se pregunta por qué hay un número tan considerable de obras de ficción que abordan este asunto cuando son comparativamente pocos los casos reales de relaciones amorosas, verdaderas o simuladas, entre detenidas y captores. ¿Cómo explicar entonces la enorme fascinación que ejercen en el imaginario social? (27). En el contexto de la postdictadura chilena, la primera novela de Fátima Sime, *Carne de perra*, parece obedecer a la misma ambigua atracción. Su protagonista, una estudiante de enfermería vagamente vinculada a un movimiento de izquierda, es capturada y torturada por agentes de la represión y luego retenida en aislamiento por uno de ellos, Emilio Krank. Desde ese momento la mujer inicia un paulatino proceso de colaboración con su torturador-amante que culminará en el asesinato de uno de los “indeseables del régimen” (históricamente identificable con el ex presidente Frei Montalva¹), crimen donde ella juega un rol clave. Entre los factores que explican el sometimiento del personaje están el miedo y la desorientación, pero también el enamoramiento que siente por su captor... Las preguntas que podemos plantearnos de entrada pertenecen a la misma órbita de aquellas formuladas por Reati: ¿por qué esta opción por el registro erótico-romántico para narrar la relación entre torturador y torturada?, ¿por qué la historia de “amor prohibido” para representar la colaboración?, ¿qué tan adecuado es tratar la memoria de las víctimas desde esta perspectiva?

A modo de hipótesis de lectura, sugiero que si la novela de Sime escribe la historia del “amor imposible” entre torturador y torturada es con la intención de develar que la tal

¹Frei Montalva murió el año 1981 mientras se recuperaba de una intervención quirúrgica en la Clínica Santa María. El año 2009, coincidente con el de la publicación de esta novela, la justicia chilena determinó que su deceso se debió a un envenenamiento progresivo con sustancias químicas, que éste fue urdido por los servicios de inteligencia de la dictadura de Pinochet y que contó con la participación activa de un grupo de médicos. El juez Alejandro Madrid condenó como responsables del asesinato a Patricio Silva Garín (médico), Luis Alberto Becerra Arancibia (ex chofer y hombre de confianza de Frei) y Raúl Lillo Gutiérrez (ex agente de la DINA y la CNI). Ver: <http://ciperchile.cl/2009/12/08/las-huellas-que-dejo-el-magnicidio-de-eduardo-frei-montalva/>

historia no es, pese a las apariencias, una historia de amor. En tanto discurso asociado a los roles de género tradicionales, el romance aparece aquí como correlato de la violenta ideología patriarcal de la dictadura y, por tanto, como otra estrategia de dominación, como una ficción del poder. En tanto trama de erotismo perverso, *Carne de perra* señala la articulación entre deseo, sometimiento y liberación, triada que en este caso trasciende el ámbito de lo privado- sentimental para situarse en el plano de lo colectivo-político.

Testimonio, melodrama y cuento infantil

Justo un año antes de publicar *Carne de perra*, Fátima Sime escribió un libreto teatral que se perfila como su antecedente directo: *El príncipe y su muñeca encantada*. Pese a que son varios los posibles remanentes dramáticos de la novela –la preponderancia de diálogos o las breves descripciones de ambiente que recuerdan acotaciones escénicas son algunos de ellos– lo que me interesa destacar aquí es este primer título, perdido en el trasvase de un género a otro. Su romanticismo, que remite tanto al cuento de hadas como al lenguaje cliché de los enamorados, contrasta irónicamente con el contenido de la historia. En lugar del salvador providencial de los relatos maravillosos, acá el príncipe es un torturador. Su muñeca encantada, el objeto manipulable por excelencia. El mismo contrapunto cruel está presente cuando Krank se refiere al departamento donde mantiene encerrada a Rosa como “nuestro castillo encantado” (74) o cuando, en un tono de amante paternal, se proclama su benefactor al tiempo que la amenaza veladamente: “Mire cómo está dejando los zapatos nuevos. ¿Quién se los compró? ¿Quién le compró ese vestido, la cartera? Yo pues, su príncipe” (73). Aunque esta ironía no es ajena al grotesco sentido del humor que imperaba en los centros de detención de la dictadura (donde todo instrumento o técnica de tortura y muerte era rebautizado con algún nombre bufo)², ella es también ingrediente estructural de la novela de Sime. De hecho, es en la perversión de los tópicos ingenuos de la literatura romántica, cruzados por la violencia, donde radica parte

² En el capítulo sobre *El palacio de la risa* de Germán Marín veremos nuevamente descrita esta estrategia de la represión. Según Pilar Calveiro, la sustitución de palabras para nombrar las acciones criminales de los agentes de la represión y sus resultados responde tanto al objetivo de deshumanizar a las víctimas como al de tranquilizar la conciencia del personal militar (24). Ello explica, tal vez, la ironía macabra común a distintas empresas de exterminio diseñadas desde el estado, tal como ejemplifica la famosa inscripción nazi que coronaba la entrada a Auschwitz: “El trabajo hace libre”.

importante de su efectividad, pues sólo a partir de este juego intertextual (en el que confluyen el cuento de hadas, el melodrama y el testimonio) logran varios de sus objetivos: narrar el horror, desmontar la relación entre secuestrador y secuestrada como un romance falaz y ahondar en la violencia de género.

Respecto al primer punto, resulta especialmente significativa la idea de encantamiento que, ya lo veíamos, estaba presente en el título de la versión teatral de esta historia (*El príncipe y su muñeca encantada*). A ella se vinculan las de metamorfosis, cautiverio y seducción, pues el encantado (piénsese en un cuento tan clásico como el de *La bella durmiente*) es el que pierde su identidad o su libertad tras sucumbir a los medios mágicos de un agresor³. El modo en que son descritas las experiencias de Rosa a manos del agente de la represión Emilio Krank guarda, por momentos, estrecha relación con este tópico del relato maravilloso. Así ocurren la escena donde ella mata el tiempo en el balcón del departamento del Parque Bustamante, “el castillo encantado” en el decir de Krank:

Saca al balcón el piso de la cocina. Es pequeño, plegable. Perfecto para escapar y acarrearlo cuando sea necesario. A veces lo que ve cruzando el parque es un terno, o una corbata. A veces un uniforme, bototos, o pantalón de mezclilla. No importa. Cuando el hombre se acerca, siempre lo reconoce.... ¿Cuántas veces ha cambiado de color el parque? ¿Cuántas veces perdió las hojas? Por lo menos dos años. Después del primer otoño, un día ella dijo: No es necesario mantenerme encerrada. Él le entregó la llave. No se aleja demasiado: compras en el barrio, la peluquería de la esquina. El hombre llega a cualquier hora con el paquete. Todos los días se detiene en los Establecimientos Oriente a comprar pasteles. Siempre de crema. La crema es complicada. Se adhiere al fondo, se pierde entre las rugosidades de

³ En la exhaustiva sistematización que hace Vladimir Propp del cuento maravilloso, estas acciones corresponden a las funciones 6 y 7, engaño y complicidad. En la primera, el agresor toma un aspecto distinto para engañar a su víctima. Luego, el agresor puede continuar su engaño a través de la persuasión, la utilización de algún medio mágico, la perpetración de actos violentos, etc. En la segunda, el protagonista se deja engañar por su agresor, sucumbe a los medios mágicos, accede al pacto engañoso, etc. (40-42).

la vagina. Haga lo que haga, su entrepierna despide un extraño olor a flores podridas. Por eso le gusta matar el tiempo libre en el balcón, le parece que su sexo se ventila, que se va el olor (77).

Aquí, donde el secuestro está ya instalado como rutina, destaca la pasividad de la mujer. Mientras su actitud contemplativa remite a la imagen romántica de la princesa acodada en la ventana de su torre, a la espera a ser rescatada por un caballero, todo el pasaje hace pensar en una suerte de encantamiento: el amplio espacio de tiempo pasado en cautiverio (inmóvil), las distintas apariencias que puede adoptar el secuestrador, el carácter “antinatural” de los pasteles (que aquí no son golosinas sino instrumentos de tortura, objetos con los que Krank penetra a su víctima) o el bosque urbano que rodea el edificio y que parece hacer mayor el aislamiento de Rosa, de algún modo invisible para los vecinos del barrio en tanto ignoran su verdadera condición de detenida... Si es cierto que, tal como sostiene Freud en su estudio sobre lo ominoso, ningún episodio sobrenatural resulta siniestro en un cuento de hadas (ni siquiera cuando Blanca Nieves abre los ojos dentro de su ataúd), sí que resulta siniestra esta convivencia de los lugares comunes de la narrativa infantil con el relato de las experiencias más crudas de la represión dictatorial. La intertextualidad con el género maravilloso se transforma así en una forma de narrar el horror, de mostrarlo como una inquietante coexistencia de los códigos familiares (¿y qué más repetido que el cuento de hadas?) y de lo inimaginable. La posible extrañeza del lector ante la contaminación de una literatura bien conocida, aprendida desde la infancia, replica, en cierto grado, el efecto desorientador que el terrorismo estatal tiene sobre la sociedad a corto y largo plazo. En ambos casos el espacio de lo familiar se muestra como una realidad ominosa, ilegible⁴.

Asimismo, el cuento maravilloso comparte con la represión dictatorial la imposición de lo sobrenatural: la transformación de lo inaceptable en rutina, en evento que se repite a plena luz del día, todos los días. Si regresamos al pasaje citado más arriba, lo que más llama

⁴Respecto a la relación entre lo siniestro y experiencias colectivas traumáticas, la psicóloga Margarita Díaz señala: “El no poder hablar, validar socialmente lo ocurrido, remite al individuo a incorporar el horror a su estructura psíquica. El cuerpo social como metáfora del cuerpo individual está dañado de una manera invisible. Así, la convivencia con lo siniestro, con la negación de lo ocurrido, con el ocultamiento durante largos años, se constituye en un modo habitual de vida conformado un pseudo equilibrio adaptativo, donde el horror y lo ominoso quedaron encapsulados e ignorados en el registro psíquico social” (23).

la atención de él es la normalización de lo anormal, el acostumbramiento del personaje femenino a una experiencia límite. Minada su resistencia (“quebrada” en el lenguaje de la represión), fantasea con la fuga sin ser de veras capaz de alejarse del departamento al que la ha destinado Krank, aun cuando tiene los medios para ello (y por eso no usa el piso para escapar sino para sentarse). Incluso la tortura sexual a la que él la somete conforma una realidad cotidiana que, como tal, cuenta ya con un conjunto de saberes empíricos (la crema es complicada, el aire ayuda a ventilar el sexo). Por ello la metáfora implícita en el texto – la colaboración como encantamiento- no me parece, tal como está tratada aquí, una simplificación infantil, sino una manera de llamar la atención sobre lo que hay de más increíble en la experiencia totalitaria: que ésta es aceptada, ya sea por individuos aislados como es en este caso, o por amplias capas de la sociedad.

Revisemos ahora qué ocurre con el registro sentimental. El reencuentro con un tortuoso amor del pasado, el reconocimiento de los antiguos amantes a través del tacto (“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”, 16) y las referencias al emotivo vals peruano “Cariño malo” son todos elementos de la novela que remiten al melodrama⁵. Incluso sus protagonistas se nos presentan, en una primera instancia, como personajes de folletín. El nombre de la mujer, María Rosa, es una redundancia de “lo femenino”. El hombre, en tanto, es comparado con un galán de cine, es decir, con el prototipo de “lo masculino”: “La voz pertenece a un hombre alto, delgado, de bigote fino. A diferencia de los demás, que llevan uniforme, él viste terno y corbata.... Un cigarrillo colgando de la comisura le da un aspecto de ¿galán de película? Parece ridículo, pero así es. Así lo percibe ella, al menos” (7). La relación que los une – que, recordemos, está narrada desde la perspectiva de la mujer– es descrita, por momentos, en términos igualmente

⁵ En su estudio sobre las novelas de publicación semanal en Argentina, Beatriz Sarlo las define como “textos de la felicidad” asistidos por la certidumbre de que el amor es la más interesante de las materias narrativas (11). Su modelo de felicidad se basa en “Que existe, en primer lugar, una felicidad al alcance de la mano, anclada en el desenlace del matrimonio y la familia; que, en segundo lugar, el mundo no necesariamente debe ser cambiado para que los hombres y las mujeres sean felices” (11). Entre los tópicos que caracterizan este tipo de literatura está el personaje de la bella-pobre, quien atrae el interés de un hombre de mejor posición social. Este último representa una suerte de “cuerno de la abundancia erótico-económico” para la heroína (112). La desigual relación entre la joven y desvalida María Rosa y el poderoso “Príncipe” reproduce irónicamente esta dinámica.

románticos. La escena en que ambos se separan tiene todas las trazas de una ruptura sentimental de novela rosa: champán, ostras, rosas y, sin embargo, ¡el inevitable adiós! La mujer llora mientras el hombre se muestra impasible y exige el olvido. Ella dice entonces: “¿Olvidar? ¿Me estás pidiendo que me olvide de ti, de nosotros?” (103).

Pero lo que a ratos puede ser tomado por una trama romántica nunca oculta completamente ese otro argumento de violencia y manipulación. El prólogo de *Carne de perraes*, en este sentido, decidior:

Otoño. Media tarde. El sol se asoma entre las nubes y una leve brisa levanta las hojas. El Pontiac rojo cruza por el costado de Plaza Italia, dobla en Bustamante hacia el sur, se estaciona. ¿Por qué nos detenemos?, dice ella. ¿No íbamos al cine? ¡Muñeca! La tarde parece de primavera. Caminar por el parque nos va a hacer bien. A mí me gusta ir al cine. Me gusta ver películas. Con parsimonia, él apaga el contacto, apaga, la radio, apaga el cigarrillo. ¿Tendría que importarme lo que a ti te gusta? Hoy no quiero enojarme, ¿sabe? (5).

Antes de conocer nada acerca de los personajes y sus circunstancias, el lector se encuentra con esta escena que, aislada de su contexto histórico, parece extraída del código amoroso universal: un romántico atardecer otoñal en un parque y una pareja camino al cine. Sin embargo, ya en estas primeras líneas la violencia latente del hombre mina la apariencia idílica del episodio. Hacia la mitad de la novela (páginas 73-76) la misma escena se repite, esta vez enmarcada en lo que ya sabemos que es una situación de secuestro y tortura. De manera retrospectiva, la escena inaugural se nos revela como lo que realmente es: no un paseo de enamorados, sino el traslado de la mujer a un nuevo lugar de reclusión. El registro amoroso muestra así su reverso de horror... Es por ello que todos los tópicos del melodrama cobran, en el contexto de la novela, un sentido muy distinto al convencional. La utilización que el hombre hace de la mujer no es exclusivamente erótica: tiene un objetivo político. Por lo mismo, el largodesengaño de Rosa va más allá de lo sentimental: comprende que, además de una mujer burlada, ha sido un instrumento en manos del poder y que, en tanto tal, ha colaborado activamente en un crimen político. Lo mismo puede decirse respecto al olvido demandado por Kranky alambiguo “nosotros” esgrimido por ella durante

su despedida. Lo que no puede ser olvidado, lo que todo lo más puede permanecer encapsulado como recuerdo traumático, es la vivencia del secuestro. El “nosotros” que la mujer consigue superar, puesto que lo ha incorporado, es el de la dinámica torturador-torturado. El miedo a la ruptura, miedo a la ausencia del amo.

El “cariño malo” al que la protagonista está amarrada es por ello comparable al “vínculo apasionado” que, de acuerdo con Judith Butler, mantiene el sujeto con su propia subordinación (17). En tanto el poder regulador explota el deseo de los sujetos de seguir existiendo psíquica y socialmente como tales, su necesidad de reconocimiento y de vinculación, éstos pueden terminar aceptando categorías sociales que “...aun si operan al servicio del sometimiento, suele[n] ser preferible[s] a la ausencia total de existencia social” (31). En determinados casos –y sin duda la dictadura de Pinochet puede contarse entre ellos– el régimen regulador ofrece la desdicha, la angustia o el dolor como “lugares disponibles para la formación de vínculos, y el sujeto se vinculará al dolor antes que no vincularse a nada” (72). En este sentido, el “apego apasionado” que el personaje de Sime desarrolla por su secuestrador, la única persona con la que tiene contacto durante su cautiverio, no deja de tener un paralelo con la adicción que, hasta el día de hoy, manifiesta buena parte de la sociedad chilena en relación a la dictadura y a algunos de sus legados⁶. En palabras de Olga Grau, “Nos aqueja un mal de amor difícil de reparar...” (27), un daño en el nexo social que nos dificulta la construcción de “espacios comunitarios que se sostengan en el tiempo” (27). El contrapunto con el melodrama en *Carne de perra* apunta, precisamente, a lo que hay de más doloroso en esta articulación entre política y eros: la manipulación que el poder ejerce sobre el deseo de los sujetos y el duradero “desamor” al que luego los arroja.

Por otra parte, es indudable que la intertextualidad de la novela con el romance y el cuento de hadas puede ser leída desde una perspectiva de género. La dominación de Emilio

⁶A este respecto, Fátima Sime afirma en una entrevista que todos padecemos el síndrome de Estocolmo en tanto estaríamos enamorados de un sistema que nos destruye y nos tiene secuestrados (citada por Camila Camacho en su informe de seminario de grado *La práctica de la tortura como des-integración del sujeto en Carne de perra de Fátima Sime*, p.48).

Algo similar concluye Fernando Reati para el caso argentino: “...los verdaderos amores prohibidos no son los de unas pocas y desafortunadas mujeres con sus torturadores, sino los de un país entero envuelto en ambivalencias y contradicciones” (31).

Krank sobre Rosa es, sobre todo, una de tipo sexual. Esto no sólo se evidencia en los episodios de penetración, sino en cada una de las facetas que asume la relación entre los dos personajes. Ya sea en su rol de torturador, de “salvador”, de amante o de padre, lo que hace Krankes explotar al máximo una desigualdad de género. Que la narración se valga de aquellos relatos que idealizan los papeles tradicionales de la mujer (enamorada, princesa pasiva) para, por el contrario, describir cómo ésta es cruelmente sometida es una forma de deconstruirlos. Pero lo más interesante de este gesto es, a mi juicio, su capacidad para mostrar cómo la represión dictatorial funciona en base a estereotipos sexistas. Tal como destacan José Olavarría y Carolina Carrera, la lógica de la “contrainsurgencia” contrapone dos modelos de mujer: la “buena”, abocada a la esfera privada y a los roles de madre y esposa (Olavarría, 35) y la “mala”, la “puta/traidora” encarnada por todas las detenidas (Carrera 65). En su calidad de “enemigas” o de “mujeres del enemigo” ellas se convertirán en blanco de la violencia sexual del régimen⁷, interesado en perpetuar la dominación del hombre por sobre la mujer (Carrera 64). La instrumentalización que el personaje de Krank hace de Rosa pone en práctica esta ideología binaria sobre la mujer. Si en los momentos en que la tortura suele tratarla de “puta” o enrostrarle su colaboración, en otros, sus actos están destinados a adecuarla al ideal femenino de la dictadura. Es lo que sucede cuando, por ejemplo, dictamina el cambio de *look* de la mujer: el poncho de lana o el pelo largo (distintivos estéticos de la cultura de izquierdas) son reemplazados por “Melena corta, maquillaje discreto, vestido entallado, sandalias de taco. Cartera” (66). Aunque los estereotipos en juego son distintos el objetivo es siempre el mismo: arrasar la subjetividad de la mujer para dominarla.

Emilio Krank encarna así una aparente paradoja: si como príncipe salvador o galán romántico resulta falaz debido a su patente crueldad, como modelo magnificado de la violencia sexual implícita en estas convenciones es, en cambio, bastante fiel. Podría decirse

⁷Sobre la imagen que tenían los militares de las mujeres militantes Calveiro presenta el siguiente resumen: “Las mujeres ostentaban una enorme liberalidad sexual, eran malas amas de casa, malas madres, malas esposas y particularmente crueles. En la relación de pareja eran dominantes y tendían a involucrarse con hombres menores que ellas para manipularlos. El prototipo construido correspondía perfectamente con la descripción que hizo un suboficial chileno, ex alumno de la Escuela de las Américas, como muchos militares argentinos: “...cuando una mujer era guerrillera, era muy peligrosa: en eso insistían mucho (los instructores de la Escuela), que las mujeres eran extremadamente peligrosas. Siempre eran apasionadas y prostitutas, y buscaban hombres” (58).

que es falso en la forma y verdadero en el contenido. Príncipe-verdugo, galán-grotesco, la inadecuación del personaje con sus patrones revela brutalmente lo que hay en la base de ellos: la imposición de la jerarquía masculina. Para “celebrar” el traslado de Rosa desde el baño del centro de detención clandestino al departamento en Bustamante, Krank compra champaña y ostras. El supuesto festejo de la supuesta pareja por la mudanza a su supuesto nuevo hogar, deriva pronto en una explosión de violencia del hombre. Ésta tendrá su clímax en una nueva sesión de tortura sexual que desvirtúa por entero la ambientación romántica dispuesta por él: “Champaña y ostras, una masa húmeda que se desliza hacia el sexo. Antes de meter la cabeza entre sus piernas, él murmura: Le dije que pusiera música, muñeca” (76).

Juego de espejos I: la carne y el cuerpo

Esta vez me detendré en el que es el título definitivo de la novela, *Carne de perra*. El primer término puede ser inmediatamente asociado a la crudeza. En tanto la tortura tiene por objetivo anular la subjetividad de la víctima busca reducir su existencia a lo puramente corporal o, en palabras de Agamben, a “nuda vida” (citado por Mates Reyes, 14). Despojada de sus dimensiones volitivas, culturales y políticas, el cuerpo se presenta como crudo, pura carne, y, como tal, expuesto a la manipulación. Por lo demás, “carne” es igualmente traducible por “lo carnal”: las torturas a las que es sometida la protagonista tienen claramente un carácter sexual. El segundo sustantivo (en femenino) refuerza la idea de domesticación (recordemos, por ejemplo, la ya citada escena del balcón en la que la protagonista espera mansamente a su captor), al mismo tiempo que añade el anatema de la prostitución. María Rosa es tratada de “puta” no sólo por el torturador (es decir, por el régimen dictatorial) que la usa y luego la desecha, sino por el conjunto de la sociedad democrática (colegas, amantes ocasionales, familiares) que ven en ella a un culpable. De ahí que sea importante destacar que “perro/a” encierra, asimismo, el sentido de infiel o traidor. Apunta así al ya referido estereotipo de la detenida como “puta/traidora”, estereotipo a través del cual los aparatos de la represión justificaron la tortura sexual pero que (es lo que denuncia la novela) se prolongaría más allá del contexto dictatorial.

Del mismo modo en que el título es expresivo de los tópicos centrales de la novela – la violencia sexista y la colaboración–, también lo es en cuanto a su forma. Porque si *Carne de perra* es una frase compuesta por dos términos, la estructura de la novela es igualmente dual. O mejor dicho, especular. Varios elementos de la trama están contruidos como el reflejo inverso de otros: torturada/ torturadora, torturador/ torturado, colaboración/ resistencia.

Para montar este juego de espejos Sime se vale de un recurso sencillo, pero efectivo: el contrapunto temporal. Así pues, el desarrollo de la historia alterna dos planos: de una parte el del secuestro, de otra, el del reencuentro de la protagonista con su antiguo torturador. El primer paralelismo que este procedimiento ofrece al lector es uno de tipo espacial. El centro de detención clandestino (identificable en la realidad con Londres 38) donde Rosa es torturada, incomunicada y finalmente “rescatada” por Krank, contrasta en los primeros capítulos de la novela con la Posta Central donde ella oficia de jefa de enfermeras:

Esa noche la Posta Central era un caos.... Apenas la puerta se abrió y avancé como pude, abriéndome paso en medio del tumulto, pensé en Franklin con Santa Rosa. Siempre que la urgencia estaba a tope, como esa noche, el olor del ambiente me recordaba esa esquina. Una vez se lo comenté a una colega, me trató de loca. En ese barrio, dijo, está el matadero. Allí huele a fruta podrida, a mugre, a sangre vieja, el olor es fétido (11).

En una suerte de *mise en abyme*, el hospital contiene la imagen del matadero a la vez que ambos se reflejan en el centro de detención descrito en las páginas inmediatamente anteriores a este pasaje. El factor común de estos tres espacios engarzados es evidentemente la carne. El dolor físico, los fluidos corporales, la corrupción, el hedor, la desnudez y la pasividad forzada son sus principales expresiones. Por lo mismo, estos son escenarios donde prima la violencia y el caos (en otras palabras, la barbarie) en sus formas más crudas. Son lugares escatológicos en el doble sentido de la palabra: remiten a lo abyecto y a lo ultraterreno a un mismo tiempo. Mientras el hospital es comparado con el infierno –“El desorden era infernal” (12)-, el centro de detención se ordena bajo una espuria lógica teologal: el subterráneo donde son torturados los detenidos (y donde Rosa pasa las primeras

horas de su captura) es llamado “el cielo” por los agentes de la DINA (8). Otra dependencia recibe el nombre de “purgatorio”, la desaparición final es “ir al infierno” (60)⁸.

Aunque homologables en muchos sentidos, centro de detención y hospital se diferencian dentro de la novela por un intercambio en los roles de poder. Si Emilio Krank reinaba en el primero, Rosa lo hace en el segundo⁹. Y como en ambos enclaves la dominación se expresa a través de la manipulación de la carne del otro, asistimos no solo a un contrapunto espacial sino también corporal: los cuerpos del hombre y de la mujer se representan alternativamente como poderosos o maleables.

Capturada, Rosa es “la muñeca” que el secuestrador utiliza como quiere: “El empujón la arroja hacia atrás y se golpea la nuca en el ropero. El elástico del moño salta por el aire. Queda tirada, las piernas abiertas, la espalda apoyada en la puerta, el pelo desordenado sobre el sostén. La falda plato desparramada alrededor” (55). Cuerpo golpeado o penetrado con comida. Cuerpo que sangra, hiede o se orina de miedo (46). En definitiva, un cuerpo despojado de voluntad, desarticulado y que, tal como lo sugiere la cita precedente, es igual a una muñeca rota.

Por el contrario, el cuerpo de Krank en su papel de torturador es uno investido de poder. En primer lugar, porque es su fuerza física la que le permite dominar a la mujer. De ahí que ella asocie el olor del hombre con el alquitrán de los ferrocarriles (35), como si, más que de un olor, se tratara de una emanación del poderío de Krank: tan férreo como el de una maquinaria. En segundo lugar, porque es a través de una metáfora orgánica que éste justifica su autoridad y la de los demás agentes: “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). Esta retórica, típicamente fascista, que iguala la nación con un cuerpo que debe ser

⁸ Sobre las recurrentes referencias “divinas” en los centros de detención, tortura y exterminio de las dictaduras del Cono Sur, Calveiro observa que forman parte del manto de omnipotencia con el que buscaban cubrirse los represores. Junto con los nombres divinos, éstos se atribuían el derecho de decidir la vida o muerte de los prisioneros (31-2).

⁹ Camila Camacho nota que, así como en el primer encuentro entre Rosa y Krank fuera del “Cielo” éste aparece rodeado de papeles y carpetas (en realidad, fichas de detenidos), en el que tiene lugar años después en el hospital es ella quien revisa fichas médicas (32). Podría afirmarse que el poder que ostentan sucesivamente estos personajes es siempre el del burócrata que administra la identidad (y luego los cuerpos) de los ciudadanos.

expurgado de elementos contaminantes (“el cáncer marxista”, por ejemplo), es la que produce y valida la violencia de la que Krank es sólo un representante.

Quizá este es un buen momento para intentar dar un sentido a la extraña anomalía del personaje masculino, es decir, al que es el único “punto débil” de su cuerpo. Pues si bien Emilio Krank no es exactamente un impotente, en un raro momento de debilidad le confesará llorando a Rosa que no puede “estar dentro de ninguna mujer” (55). Para penetrarla a ella sólo utiliza alimentos, desde higos a ostras... ¿Es esta una manera de “humanizar” al torturador al presentarlo como vulnerable? ¿Es un modo de ironizar la masculinidad estereotipada del personaje, de desenmascarar al “macho militar”? ¿Su incapacidad refleja el típico miedo del poderoso ante el subordinado, ese otro que desconoce? ¿O es un regreso al tópico de la perturbación psíquica individual para explicar la práctica sistemática de la tortura ejercida por el Estado? Si se revisa el pasaje en que tiene lugar la confesión, es posible constatar que varias de estas alternativas se encuentran presentes en la construcción del personaje. Con objeto de divertirse ha disfrazado a la mujer como una *teenager* de los años cincuenta y obligado a bailar para él sobre una mesa. Mientras suena el *rock and roll*, anima su fiesta personal con bravatas:

¡Pero cambia la cara, mierda! Esa cara no calienta a nadie. Traje comida, tragos, cartas, ¡esto es una fiesta! Está sentado frente a la mesa con una botella de whisky en la mano y se ha bajado el cierre del pantalón. ¡En cinco minutos quiero a este muchacho en posición de firmes! ¿Oíste?... Él acompaña el ritmo golpeando la silla con la botella. Con la otra mano se acaricia el sexo. La desliza con fruición, sobajea arriba y abajo, la verga cada vez más tensa, lustrosa. De pronto, dejando a un lado la botella, se aproxima a la mesa. Por debajo de la falda, la agarra de la cintura. La eleva. La remece en el aire. Murmura: ¡sexo y *rock and roll*!, ¡sexo y *rock and roll*!” (54).

Toda la escena está dispuesta para la exhibición falocéntrica del rudo “macho militar”: whisky, sexo, órdenes y una mujer que obedece. Y, sin embargo, el asunto deriva en el ataque de llanto del hombre y en la confesión histórica de su secreto (“No lo soporto. ¡No puedo!”), 55). Mientras la mujer se conmueve, él consigue escudarse otra vez tras su posición de superioridad y restablecer así las jerarquías... Pero lo que hay de fallido en este

espectáculo deja en evidencia las contradicciones propias de la violencia de género. De acuerdo con Elaine Scarry, la tortura es un “drama compensatorio grotesco” (28) porque falsifica la naturaleza del dolor que produce al transformarlo en otra cosa: en signo del poder del estado¹⁰. En una línea semejante, Ruth Seifert observa que la violación de mujeres por hombres se traduce en poder masculino y por ello tiene un claro sentido político (citada por Olavarría, 38). Si vinculamos ambas ideas, la actuación de Krank revela la tortura sexual como otro drama compensatorio, esta vez orientado a exaltar la dominación masculina. El ensañamiento del violador impotente es equiparable al del gobierno ilegítimo: ambos necesitan desplegar el terror para convencer a sus víctimas de lo absoluto de su dominio, ambos montan, sobre la base del dolor, una farsa de poder.

La situación se invierte cuando el hombre ingresa a la Posta Central afectado de un (irónico) cáncer terminal a la garganta. El cuerpo viejo y postrado que entonces observa su ex prisionera casi parece una alegoría del poder terrenal derrotado, una suerte de *vanitas*:

El príncipe que yo buscaba era, ahora, un cuerpo empequeñecido, desnudo, cubierto hasta la cintura por un trozo de sábana vieja. Sólo se movía el tórax, una parrilla de huesos perfilados, abriéndose y cerrándose como un fuelle viejo, al ritmo que le imprimía el respirador... Los dientes amarillos por la nicotina, manchados también de sangre, simulaban encías desdentadas. Con los párpados entreabiertos y las pupilas dilatadas por los sedantes que le permitían tolerar el respirador, sus ojos eran un par de huecos oscuros. Parecía una calavera (35).

Este cuerpo consumido, devenido en cosa, casi cadáver, no puede tampoco hablar. Se efectúa así un nuevo trueque entre los personajes. Porque si antes era Rosa quien debía acogerse al silencio o al asentimiento como una estrategia de sobrevivencia, esta vez es Krank quien, producto de una traqueotomía, ha quedado mudo. Pero pese a tanta ruina, el cuerpo del hombre sigue ejerciendo terror: “Parecía una calavera. Sin embargo, yo vi allí a Emilio Krank... listo para aterrorizar, picotear, desgarrar” (35). Pese a no tener voz, sigue dando órdenes a su antigua prisionera a través de una pizarra: “¡Mátame, tú puedes!” (43).

¹⁰ “The physical pain is so incontestably real that it seems to confer its quality of incontestable reality on that power that has brought it into being... What assists the conversion of absolute pain into the fiction of absolute power is an obsessive, self-conscious display of agency” (Scarry 27).

Incluso cuando Rosa decide empezar a torturarlo el efecto es paradójico, pues someter el cuerpo del ex agente de la DINA equivale a alcanzar el mayor grado de identificación con éste. Sólo cuando la mujer se rebela ante esta introyección el cuerpo de Krank se vacía de todo rastro de poder. Sus últimas palabras, trazadas en el aire con el dedo, se pierden sin que Rosa quiera ya descifrarlas (121).

Perversiones

Sobrevivientes de la represión militar argentina como Calveiro (2004) y Villani (2011), coinciden en describir los campos de concentración como espacios que operan bajo una “lógica perversa” o “sádica”. El detenido nunca puede estar seguro de cómo actuarán sus captores en una determinada situación. Éstos pueden mostrarse ora violentos, ora “generosos” sin ninguna explicación. Beneficiar o perjudicar a un prisionero porque sí. Proporcionarle medicinas y más tarde asesinarlo (Calveiro 48). Esta arbitrariedad refuerza la posición de poder de los secuestradores (quienes se igualan a dioses inescrutables), a la vez que mina la subjetividad de la víctima, desorientada y a merced de fuerzas que no maneja ni entiende (Calveiro49). En la novela de Fátima Sime, esta misma lógica perversa, común a todas las experiencias de violencia totalitaria, aparece cruzada por un sentido sexual. En primer lugar porque, como ya he señalado, *Carne de perra* se concentra en la representación de la violencia de género:

¿Y para qué te traje la prensa? ¿Qué fue lo que te dije la última vez? Yo, el príncipe, quiero saber tu opinión acerca de lo que está pasando. ¡Aquí! ¡No en la puta Grecia! Se incorpora y aplasta el libro que yace abierto en el suelo. El lomo se hace añicos, las páginas se arrugan y crujen con la presión de la bota. Al fin habla. ¿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? ¡Usted, usted!, responde ella. Entonces, ¿por qué mierda no me haces caso? La levanta en vilo. La arrastra a la pared. ¿Qué es lo que pasa cuando no me hacen caso? Con su cuerpo la atraca contra el muro. Perdón, dice ella. La oprime aún más. El olor a maquinaria, a alquitrán que emana de

su cuerpo la inunda. ¡Nunca más, nunca más!, dice mientras siente la orina tibia que escurre por su entrepierna (46).

Más que como un dios todopoderoso, en este pasaje el torturador se presenta bajo los distintos roles que puede encarnar la dominación masculina: el militar que interroga, el benefactor que enrostra los favores otorgados, el amante que reafirma su propia libertad ante la pasividad de la amada (que no escoge nada), el padre temible. Todas estas figuras conforman al “Príncipe”. Ante él, la mujer- niña (la muñeca) está siempre en falta, en deuda. Frente a su poder casi absoluto es imposible ninguna horizontalidad. A un momento de intimidad, placer o de simple cotidianidad, puede suceder, sin previo aviso ni motivo, un estallido de violencia.

En segundo lugar, porque la relación de Rosa y Krank no deja de estar permeada por el deseo y el placer... Esta sensualidad límite, perversa, es sin duda el aspecto más delicado de la novela: ¿al erotizar el vínculo entre los personajes no se corre el riesgo de tergiversar la experiencia de la tortura sexual? El que la narración mantenga la perspectiva de la mujer –con todo lo que en ella hay de ambivalencia, terror o vulnerabilidad– para describir los episodios de tortura es una forma de contrarrestar dicho peligro¹¹:

Dime que no me tienes miedo. Dime: “¡No te tengo miedo!”. No tengo miedo, no tengo miedo, repite ella obediente, aunque tiembla. ¿Te duele?, pregunta él, hurgando en las costras. Se ha sentado a horcajadas sobre ella, la aplasta, comprime sus caderas... Ahora hay que desinfectar, dice, y para eso nada mejor que la saliva, como los perros. ¿Te gustan los perros? ¿Te gustan? Dime: “Me gustan los perros”. La muchacha balbucea: Me gustan los perros. Él gruñe en su oreja, gimotea como un cachorro. Empieza a lamerle el cuello. Luego recorre con parsimonia el rostro de ella. Son lengüetazos fibrosos que hacen arder las llagas. Sin embargo, al rato, esos movimientos rítmicos, calientes, la atontan, la adormecen (10).

En esta escena donde se representa el primer contacto físico entre Krank y Rosa es imposible, pese a la dosis de alivio que finalmente siente ella, obviar que ésta es una sesión

¹¹ Más adelante se revisará cómo aborda Arturo Fontaine este mismo problema. Por ahora baste anticipar que, si bien su novela está íntegramente narrada por un personaje femenino, la perspectiva que ofrece es muy poco solidaria con la mujer.

de tortura. La brutal desigualdad de sus posiciones, el miedo de la víctima (que tiembla o balbucea) o la animalización del hombre (que se repetirá a lo largo del relato) son claros indicadores de ello. Lo mismo vale para la típica manipulación que el torturador ejerce sobre el detenido al presentarse alternativamente como benefactor y como amenazador, y que Krank practicará durante todo el relato, pues la farsa de curación que monta en este episodio seguirá luego la ficción romántica con la que instrumentalizará a Rosa.

En este contexto, al que se suma el sadismo con que es torturada la mujer (recordemos que es penetrada con comida)¹², el placer o su mera posibilidad son expuestos como otra forma de suplicio. Ya sea porque Rosa se horrorice de sí misma: “¿Por qué se queda inmóvil mientras el hombre le revienta higos en los pechos? Al contacto de su lengua se le erizan los pezones, ¿de placer?... Parece un cerdo con el hocico chorreando harinilla. Estaba errada. ¡Odia esos labios que rezuman pulpa de higo!” (32-4); o bien, porque su torturador la acusa de disfrutar con lo que él llama “sus juegos”: “Ahora es noche de juegos. De esos que usted ha aprendido a jugar tan bien. Esos que la hacen jadear” (94). Si el objetivo final de toda tortura es “quebrar” al prisionero, conseguir que éste se traicione o crea traicionarse, es indudable que la violencia sexual contra las detenidas busca humillarlas *en* su identidad de género y *a través* de su identidad de género. Según Carrera, “Es la identidad sexual, aquella construcción de lo femenino, que Bunster plantea como la «doble brutalización» en la medida en que socializa «a las mujeres de un modo determinado para luego utilizar esa propia socialización como método de tortura»” (66). En otras palabras, su objetivo es hacerlas sentir avergonzadas de su diferencia sexual, convencerlas de que efectivamente encarnan a esa “puta traidora” imaginada por los represores. Este es un hecho que la narración no se permite olvidar: parte importante del daño que exhibe su protagonista pasa por la sexualidad. En lo tocante a la identidad de género, porque Rosa no se considera una mujer como las demás, pues ve que su vida no calza con aquellos moldes tradicionales de feminidad que sus hermanas sí cumplen: “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 con la familia... Eso es lo que quiero, quiero tu

¹² “Una de las maneras más desquiciantes del sadismo sexual es el dislocamiento –en el sentido de cambio de lugar- de lo sexual. Tergiversar las funciones del cuerpo, sus orificios, sus zonas erógenas, las simbolizaciones del cuerpo constituyen un ataque brutal a la integridad física de las personas” (Gutiérrez 81).

vida María Luisa, o la vida de la Cristina, o la vida de cualquier mujer” (106)¹³. En lo relativo a la esfera de la afectividad y la sensualidad, porque padece de lo que Grau denomina lo “erógeno herido”:

Cuando pienso en lo erógeno herido, lo pienso en un doble sentido: como lo genital, lugar de ensañamiento preferente en la tortura planificada, y como lo vincular vinculante. Lo dañado es lo erógeno, la posibilidad de constituir lazos confiables, de articulación de espacios comunitarios que se sostengan en el tiempo (27).

Lo mismo que las cicatrices de su rostro o la anorexia, el descomulgado es otra de las improntas que Krank deja en el cuerpo de Rosa, quien se empeñará en revivir el tipo de experiencia vivida con él: “Ese mar de sensaciones, de subir y bajar, era mareador y potente, tanto que luego, durante años, me consumí buscando una y otra vez lo mismo” (51). Si a corto plazo la tortura sexual es uno de los factores que posibilitan la subyugación y posterior colaboración; a largo plazo le impide vincularse afectivamente con una pareja pero también con sus colegas, su familia o cualquier otro nexo social.

Más aún: la incorporación de la dinámica aprendida con Krank la empuja a perpetuar los roles de torturador y torturado, pues, como en otras historias de perversión y dominación (pienso, por ejemplo, en la película *Bittermoon* de Roman Polanski), aquí los papeles se invierten. Al sadismo del hombre, sigue el de la mujer. Mientras lo tortura en su cama de hospital, es decir, mientras monta su propia farsa de curación, Rosa murmura en el oído de Krank: “Sabes, este olor ácido que produce el miedo en tu cuerpo me gusta. Como en “El Cielo”, ¿no? Tú me enseñaste a tomarle el gusto” (112). Sin embargo, y este es uno de los puntos que considero más originales de *Carne de perra*, parte importante de su trama está orientada a describir los esfuerzos que hace su protagonista por liberarse del “cariño malo”, por revincular su deseo en otra dirección y sanar así de lo “erógeno herido”.

¹³En su informe de seminario sobre *Carne de perra* Camila Camacho llama la atención sobre lo conservadoras que son las expectativas del personaje. Siguiendo a Brett Levinson, las atribuye a la tendencia de algunas víctimas traumadas a adoptar las mismas convenciones e instituciones que fueron fundamentales en su condición agónica. En este caso, la familia y la iglesia (31). A esta lectura habría que sumar, pienso yo, la identidad de género. Por otra parte, hay que recordar que el personaje de Rosa no es uno politizado, comprometido con la Unidad Popular o la lucha contra la dictadura, sino una muchacha convencional que tiene un novio de izquierda y que es capturada, fundamentalmente, por su oficio de enfermera.

Juego de espejos 2: dominación y resistencia

El contrapunto temporal le permite al relato representar los efectos de la violencia a largo plazo. Por ello resulta significativo que los capítulos dedicados a narrar el período del secuestro estén en presente, mientras que los dedicados al reencuentro entre Rosa y Krank (más cercanos al momento de la enunciación) estén, no obstante, escritos en tiempo pasado. En tanto experiencia que escinde la vida de la mujer en un antes y un después, la memoria de la tortura muestra un relieve mayor al de cualquier otra época. La tortura es ese pasado que sigue presente y que, por tanto, imprime una serie de secuelas en su víctima. En este mismo sentido, Cristián Montes destaca la alternancia de dos modalidades de enunciación para cada una de estas temporalidades: tercera y primera persona, respectivamente (70). A ellas se suma la relevante presencia del diálogo, todo lo cual redundando en una alta “inestabilidad de la enunciación” (70) que, de acuerdo con Montes, es “consecuencia de la dificultad de narrar una experiencia límite respecto a la cual las palabras y el lenguaje parecen quedar obsoletos” (70). En definitiva, tiempo y voz dan cuenta aquí de la pervivencia del trauma.

La jefa de enfermeras María Rosa es, a todas luces, un personaje dañado: vive aislada, sus hábitos alimenticios lindan con la anorexia, su sexualidad no la satisface y hasta tiene cierta dificultad para “percibir olores agradables” (49). A ratos podría parecer que la manera en que la novela trata este problema bordea el esquematismo pedagógico de las causas y las consecuencias: a un lado la tortura, al otro sus terribles e imborrables efectos. Sin embargo, la novela escapa a estos determinismos al proponer otro juego de espejos: el contrapunto narrativo de los procesos de sometimiento y resistencia por los que atraviesa la protagonista.

El primero de ellos empieza por la comida. Alimentarse, no dejarse morir de hambre, es la primera forma en que Rosa “cede” ante Krank: “Para salvar a su familia, ella ha empezado a comer nuevamente, ¿qué otra cosa podía hacer? Se ha acostumbrado a la cara, a los ojos amarillos, a las manos velludas. ¿También se acostumbra a la idea de vivir?” (31). Pronto, será también con comida que el torturador penetra a Rosa. Aunque éste la llama desde un inicio “muñeca”, es ahora cuando la comparación de la mujer con

este juguete aparece de modo explícito: “Rellenando con aserrín una muñeca de trapo. Así lo imagina cuando el hombre empieza a embutir, frenético, los higos” (33). A partir de ese momento los distintos grados de sumisión de la mujer comienzan a sumar. Luego de ser rellena con comida, la muñeca será rellena con ideas y conceptos. En este sentido es importante recalcar que la novela no nos pinta a Krank sólo como un sádico o un simple “gorila” militar. Es también un ideólogo entusiasta y un artero agente de la inteligencia. La facilitación de diarios y libros a la prisionera – los que en un primer momento constituyen vías de escape para ella- se demuestran, a la larga, como armas de doble filo, pues la obligación de comentar tales lecturas (“coménteme sus lecturas, muñeca”) con su torturador la expone a la influencia intelectual de éste¹⁴. Y movida por el deseo de evitar sus explosiones de violencia, Rosa aprenderá también su lenguaje: “Pero conteste como a mí me gusta. Diga qué son los indeseables. Ella: Gente capaz de destruir el nuevo país que se está construyendo” (97).

El plan de conversión de la mujer continúa a través de la ropa y la apariencia. Más que nunca, Krank se dedica a “jugar a las muñecas” (observemos que, según Helene Cixous, “son los hombres los que disfrutan jugando a las muñecas”, [17]): es él quien decide cómo debe peinarse, vestirse y maquillarse Rosa. Podría decirse que marca su rostro dos veces: primero con las heridas que él mismo le infringe, luego moldeándolo. Como un Pigmalión totalitario, Krank no deja de advertirle a la mujer que, en tanto obra suya, le pertenece: “Cuando llegaste eras un bicho, una garrapata perdida entre chalecos de lana chilota. ¡Mírate en el espejo! ¡Mírate en el espejo, mierda! Una reina, una muñequita. Que no se te olvide: ¡mi muñeca!” (66).

La cooperación directa de la detenida –transformada ya en muñeca o niña asustada- se inicia asesorando con sus conocimientos de medicina a los torturadores, prosigue realizando trabajo burocrático (ordena y clasifica fichas) y, finalmente, culmina con su

¹⁴ Compárese con lo testimoniado por Marcia Alejandra Merino respecto de su relación con Miguel Krasnoff: “Creo que Krasnoff inició una nueva estrategia para interrogarme y mantenerme doblegada: largas sesiones en que me hablaba del rol de las Fuerzas Armadas en ese período, justificando lo que hacían. Paralelamente me llevaban a un sector contiguo en su oficina, y por orden suya, me obligaban a escribir sobre mí, sobre mi infancia, de por qué había ingresado al MIR, qué pensaba de las Fuerzas Armadas en ese momento, etc. Lo hice” (<http://flacaalejandra.blogspot.com/2012/12/marcia-alejandra-merino-mi-verdad-mas.html>).

participación en el asesinato de uno de los llamados “indeseables”. Es entonces cuando Krank pone fin al juego y se deshace de su muñeca mandándola a Suecia bajo la última identidad que éste le impone: exiliada política...

En cuanto al proceso de liberación de la protagonista, éste es descrito de forma igualmente gradual. Su primer movimiento, su primer ensayo, es la huida: tras comprobar que su ex torturador permanece internado en el hospital, Rosa sale de allí a la carrera:

Una vez en la calle, apuré el paso. Él también. No el veterano escuálido, jibarizado, acribillado de sondas y sueros, ahogado en su propia sangre. No el paciente que yacía en la cama seis de la UTI. No, ese no. El que me perseguía, el que iba tras de mí, era el otro, el verdadero Príncipe. El recuerdo de sus ojos amarillos me daba vueltas en la cabeza, me punzaba, haciéndome daño. Ese olor a alquitrán, a ferrocarril, la suavidad de sus manos, el timbre de su voz cuando decía mi nombre. ¡Todo había vuelto!... Hasta que me detuvo el semáforo en rojo de Portugal con la Alameda, yo sólo pensaba en huir. En esa esquina, al lado de la casa Central de la Universidad Católica, había un puesto de flores. Nunca antes lo había visto. Esta vez, quizás porque mis pulmones trabajaban a toda máquina tratando de recobrar el resuello, o vaya uno a saber por qué, un fuerte aroma llamó mi atención. Era un olor dulzón a rosas (35-36).

Ante un pasado que ha vuelto a materializarse con toda su violencia –son los ojos, el olor, la voz y el tacto del torturador los que la acosan- la narradora arranca espantada. Pero a mitad de su carrera el repentino olor de las rosas le trae recuerdos de su infancia y, junto con ellos, la idea de que esta vez no es necesario huir. De ahí que sea significativo que el olor a alquitrán, a máquina, del secuestrador (especie de indicador de su omnipotencia) sea contrarrestado con el de las rosas. Es a partir de entonces que la protagonista, quien lleva el mismo nombre que estas flores, comenzará a recobrar una serie de sensaciones perdidas (aromas, colores, apetito), como si su cuerpo estuviese despertando de un largo secuestro (y aquí nuevamente tiene sentido la comparación con el encantamiento del relato maravilloso). Lo mismo ocurrirá respecto a su vida personal: Rosa intentará acercarse otra vez a su familia o establecer una mayor intimidad afectiva con su amante de turno. Sin embargo,

ninguno de estos avances resulta pleno: la comida vuelve a asquearla, sus parientes no la acogen como esperaba y su proyecto romántico fracasa¹⁵. Para ella no parece haber escapatoria posible de Krank, ni sano ni enfermo.

Es aquí cuando el código del melodrama reaparece bajo un nuevo signo. Si antes los lugares comunes del relato sentimental habían sido usados para representar la doblegación de la mujer, ahora sucede lo opuesto. El cantinero- confidente (otro tópico del género romántico) del bar *La urgencia* “lee” a la protagonista desde ese registro: “...no hay que ser muy inteligente para darse cuenta que lo que usted tiene son penas sentimentales” (119). Los compases de “Cariño malo” que suenan de fondo y las palabras de Rosa mientras apura su vaso de alcohol – “Ayer pensé que al fin me estaba liberando de un hombre maldito, pero me di cuenta que lo tengo acá dentro, conmigo” (119) – parecen darle la razón. Incluso las diferentes actitudes que ha ensayado frente al Príncipe enfermo recuerdan en algo las que ofrece el código del despecho romántico: indiferencia, revancha... ¿perdón? Aun así, no es a una imborrable imagen amorosa a lo que alude la mujer. Los tormentos a los que ha estado sometiendo a Emilio Krank en el hospital le revelan hasta qué punto lo ha introyectado: ella es ahora él. Entiende que la única forma de resistir su poder es la de sustraerse a la lógica del secuestro. O, en palabras de Grínor Rojo, realizar aquel trabajo de “autolimpieza” (14) que consiste en expulsar de sí a Krank y su legado traumático. Tal como observa el crítico, éste tiene lugar a través de la “diarrea explosiva” (Sime 117) que acomete a la protagonista. Sólo entonces María Rosa puede distanciarse del “cariño malo” que, como decíamos, no es otra cosa que el vínculo apasionado con su propia subordinación. Es así como en el capítulo siguiente, desenlace delatrama, ella le aplica la eutanasia al ex torturador,

No porque la esclava esté obedeciendo por última vez la orden del amo. La seducción he llegado a su término antes de eso. En consecuencia lo que en dicho acto ella busca desalojar, expulsar, expeler, defecar en suma la mierda

¹⁵“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” (Sime41).

encriptada, la ha sido hasta entonces razón de su melancolía. Además, si esa suya es una eliminación de la inmundicia externa, que es Krank, también lo es, o lo es sobre todo, de la inmundicia interna, que es el feto contrahecho que Krank le puso adentro suyo” (Rojo 14).

Al asumir la perspectiva de la mujer colaboradora, *Carne de perra* evita la condena total del personaje sindicado de traidor. Su sometimiento ante Krank, que culmina en la cooperación directa, es representado como un proceso gradual y complejo donde confluyen múltiples factores y cuya explicación última no radica en la perfidia innata de la mujer. En este sentido, el recurso al registro melodramático o al del cuento maravilloso puede ser interpretado como una estrategia para subvertir los estereotipos que regulan no sólo a estos relatos tradicionales, sino también a los discursos políticos y de género. Así, cuando el romance es usado para narrar cómo la mujer es doblegada y manipulada, éste se revela como relato de la violencia sexual. Cuando, por el contrario, es empleado para describir la resistencia de la protagonista (y no la superación de un conflicto sentimental) la novela rompe igualmente con los principios habituales de este género, al mismo tiempo que discute la entrega, la traición y la condena (el devenir “carne de perra”) como destinos absolutos para la mujer violentada. Al presentar la dominación como un proceso reversible, la novela de Sime no sólo se aleja de aquellas polaridades insalvables – entrega/ resistencia y héroe/traidor– a las que a veces es reducida la experiencia de la tortura; también cuestiona el manido tópico del poder como una realidad omnívora e incontrarrestable.

CAPÍTULO II

La vida doble o la Mata Hari fáustica de Arturo Fontaine

Publicada en España por la prestigiosa editorial Tusquets, ganadora de la primera versión del premio Las Américas (2011), recientemente traducida al inglés, elogiada por Carlos Fuentes y Mario Vargas Llosa¹ la última novela de Arturo Fontaine ostenta credenciales canónicas y un halo de obra del *boom*. A ello se suman su no despreciable extensión (trecientas páginas), su intertextualidad de alta cultura, su especulación en torno a tópicos universales de la literatura (el dolor, la culpa o la traición) y la larga bibliografía que en las últimas páginas del libro certifica la seriedad del trabajo de documentación realizado por su autor.

Grandes expectativas, las de la novela y las del autor. Porque si en 1992 éste había marcado un hito dentro de lo que se llamó la Nueva Narrativa Chilena con *Oír su voz* – una acuciosa panorámica de la oligarquía nacional en tiempos de crisis (véase Rojo)- esta vez su apuesta era otra: describir la dictadura de Pinochet desde la otra acera (la de los vencidos), ojalá con la misma exhaustividad y profundidad.

La empresa parece todavía más ambiciosa si se compara la persona del autor con el personaje de la narradora: cuando esta última hace una defensa de la lucha armada, maldice del capitalismo y de la transición pactada, ¿puede el lector olvidar que es Arturo Fontaine Talavera, el mismo que por treinta y un años fuera director del Centro de Estudios Públicos, *think tank* del liberalismo nacional, quien está detrás de sus palabras? Y si no lo olvida, ¿cómo interpreta esa distancia?, ¿amplitud de miras del escritor realista?, ¿o resbalón por la cuesta de la verosimilitud? Tal vez estas interrogantes no pasarían de insinuar una crítica

¹ Según Carlos Fuentes: "*La vida doble* delves into moral dilemmas and betrayal. No one better represents contemporary Chilean narrative than Arturo Fontaine."

Según Mario Vargas Llosa: "The first pages of *La vida doble* are so powerful, of such truly convulsive dramatic composition, that it seems almost impossible for the story to maintain the tension until the end. Nonetheless, the truth is that almost all the novel's action scenes regain the electrifying atmosphere of the beginning, making the reader live through extraordinary suspense and emotion. Likewise, the moral complexity of the protagonist's experience is very well drawn. A novel that as a whole shows great ambition, a very serious documentary undertaking, and a great dexterity in structure and style. It should be read in one sitting, and one emerges from its pages quite shaken."

(<http://yalepress.yale.edu/yupbooks/reviews.asp?isbn=9780300176698>)

odiosa y simplista (“¿qué hace un intelectual de centroderecha novelando la militancia revolucionaria?”), si una disonancia similar no irrumpiera en otros niveles: ¿es efectivamente una perspectiva femenina la que nos presenta la novela?, ¿es de veras un tratamiento complejo el que da Fontaine al problema de la traición política?, ¿hay aquí una representación fiel de la violencia dictatorial?, etc.

Bien podría sostenerse que *La vida doble* no pretendía ser, como *Oír su voz*, un nuevo ensayo del realismo clásico y que la pregunta por la verosimilitud estaría por tanto de más. Sobre todo cuando, como muchas otras obras contemporáneas, tiende a la hibridez: en ella confluyen realismo, documentalismo, “novela psicológica” (Echeverría, E 22), “tragedia universal” (Carlos Franz, s/p) y, habría que agregar, novela de espías y relato erótico, entre otras cosas. Pero hay hibrideces e hibrideces y, en este caso, por lo delicado del tema (y por los bombos y platillos que acompañaron la publicación de la novela), el resultado de la mezcla no deja de levantar suspicacias. Y es que el problema de la verosimilitud o de los géneros narrativos no es aquí una cuestión exclusivamente estética, sino que pasa por “el debido trato con el recuerdo” (Richard 21)².

Confesiones pagadas

Entre la bibliografía consultada por Fontaine para la escritura de *La vida doble* figura *El infierno* (1993) de Luz Arce, sin duda, uno de sus principales referentes. De este testimonio el escritor no sólo recoge mucha de la “materia prima” a partir de la cual elabora su ficción, sino también su estructura confesional. Tan estrecha es la relación entre ambas obras que, de acuerdo a la terminología intertextual de Genette, habría que calificar el relato biográfico de Arce como el hipotexto de la novela de Fontaine.

Publicado durante los primeros años de la transición y prologado por un sacerdote católico, *El infierno* se postuló como una trama modélica cuyos principales nudos eran, según María Eugenia Escobar, la conversión, la penitencia y la reconciliación (188). En

² “no todas las formas de configurar el pasado son equivalentes entre sí, por mucho que todas ellas se sientan animadas por la misma voluntad de condena a lo siniestro de ese pasado de torturas y desapariciones. Cada una de estas formas, tal como se manifiesta en documentos, archivos, testimonios, confesiones, placas, memoriales, etc., debe ser juzgada según el tipo de operaciones simbólicas narrativas que modula la relación entre acontecimiento, experiencia, narración, voz y discursividad” (21).

palabras de esta misma autora, “Se trataría, ni más ni menos, de la transformación e inserción de un discurso subjetivo en un discurso hegemónico nacional” (189-90), orientado por las ideas de perdón, consenso y “paz social” que, hasta hoy, forman parte del repertorio oficial de los gobiernos de postdictadura. Para Nelly Richard, la autobiografía de Arce también pretendía ser un ejemplo de reinserción genérica en una sociedad conservadora. De ahí que la ex militante socialista y ex agente de la DINA anunciara su reencuentro con dos “verdades esenciales”: Dios y su propia “*naturaleza* de mujer: una naturaleza ideológicamente resumida en la vocación de esposa y madre. Esta doble reconciliación arma el final feliz de una vuelta al recto camino de la buena conducta para aquellas mujeres que traicionaron no sólo los ideales políticos de la militancia revolucionaria sino también la idealización del rol femenino” (108, subrayado de Richard). En resumen, el catolicismo, la política concertacionista de los acuerdos y el patriarcado, suerte de trinidad ideológica de la transición, adoptan en la trama religiosa de Arce el carácter de revelaciones.

Diecisiete años después, Fontaine, quien parece querer tomar distancia de la “conversión moralizante” (Richard 109) exhibida en *El infierno*, construye un relato que invierte los principales tópicos del género confesional. De partida, el piadoso prólogo del testimonio de Arce es reemplazado aquí por un marco lucrativo: es una entrevista pagada la que da pie al relato de la protagonista de *La vida doble*. Por ello no es un cura sino un novelista (narratario siempre silente) quien llega hasta la cama de enferma de Irene- Lorena en un hospital de Suecia, a fin de tomar notas para un proyecto literario. Luego de escuchar su extenso monólogo, en lugar de la extremaunción le entrega una suma en dólares que la desahuciada se apresura a contar: “Van tres mil... me pica la nariz. No sé por qué me viene ahora esta picazón en la nariz y la arrugo así, ¿ves?, y me rasco y se pasa. Ya. Está justito” (300). Tres mil dólares, como los trescientos escudos del Shylock de Shakespeare o las treinta monedas de plata de Judas. La comparación parece verse reforzada con la mención a la nariz de la mujer (¿estimulada por el olor del dinero?), infaltable en el estereotipo antisemita del “judío codicioso” y “traidor” que, de manera inconsciente, parece estar en la base del retrato de la traidora que aquí nos ofrece Fontaine. Al carácter marcadamente mercantil (y nada cristiano) de la operación, se añaden las ocasionales bravatas de Lorena

que, como el don Juan de Tirso o algún otro personaje maldito, dice despreciar el arrepentimiento: “Hay algo indigno en el arrepentimiento y el deseo de perdón, algo cristianoide que me molesta. El Demonio, incluso en la derrota, sigue siendo fiel a sí mismo y su propia contradicción” (40). Por último, esta narradora ni siquiera busca ser creída. Sus primeras palabras son para relativizar su propio testimonio: “¿Podría yo decirte la verdad? Ésta es una pregunta para ti. ¿Me vas a creer o no? A eso sólo respondes tú. Lo que yo sí puedo hacer es hablar. Y allá tú si me crees” (11). Si la confesión no tiene aquí el sentido expiatorio que le atribuye el catolicismo, tampoco entraña la pretensión de verdad que posee el testimonio del sobreviviente³. La historia de Lorena es, como su militancia, un bien intercambiable cuyo valor es relativo. Este marco conmutativo traspasará, como veremos luego, varios niveles de la novela.

La lógica del intercambio

La novela de Fontaine aborda en extenso un tema que no suele aparecer mucho en la narrativa chilena de postdictadura: la militancia armada de izquierda⁴. Sin embargo, tal como es representado el enfrentamiento entre revolucionarios y represores, éste consistiría, más que nada, en una encarnizada “lucha por la información” (19). Mientras los primeros se empeñan en ocultar la verdad bajo una serie de “chapas” y “mantos” –recordemos que la consigna de Canelo, el combatiente que muere sin hablar, es “La verdad se inventó para no decirse” (23) – los segundos tienen la misión de extraerla bajo tortura: “Estás en un proceso de producción de la verdad, tu cuerpo será la verdad viva” (19).

Este énfasis de la novela en la circulación de “inteligencia”, pero también de otras cosas, da lugar a una serie de correspondencias (y acaso promiscuidades) dudosas. La tortura, aunque evidentemente cruel y destructiva, figura de pronto como correlato de la entrevista que sostienen narradora y narratario: “Mientras te hablo, te miro y calibro tus

³ De acuerdo con Reyes Mate: “La memoria no consiste tanto en recordar el pasado en cuanto pasado, como en reivindicar esa historia *passionis* como parte de la realidad... la memoria tiene una pretensión de verdad, es decir, es una forma de razón que pretende llegar a un núcleo oculto de realidad inaccesible al raciocinio. En esta pretensión de verdad de la memoria se esconde la explicación de por qué el olvido es injusticia” (24).

⁴ Otros ejemplos que conozco son la novela testimonial *Una larga cola de acero* del ex frentista Ricardo Palma Salamanca y *Carne de perro* de Germán Marín, breve novela sobre una célula de la Vanguardia Organizada del Pueblo.

reacciones. Lo que te voy contando está pensado para ti [...] Lo mismo ocurre en un interrogatorio. Quien pregunta qué y cómo va moldeando lo que tú vas respondiendo y ocultando” (285). Esta homologación no sólo sitúa al personaje del escritor (¿y de paso al lector?) en la posición del torturador, algo sobre lo cual volveré más adelante; además, inscribe la tortura en la misma lógica económica que tienen sus confesiones. Ambas constituirían una suerte de regateo en el que cada parte obtiene su “beneficio”: “A veces se da como un instante de intensa, aunque breve, comunión espiritual. Por fin él te da la inteligencia que tú necesitas ya, ahora mismo: el próximo punto, hora y lugar, los nombres, la célula, su jefe, la última misión. Y tú le das la paz que necesita su cuerpo” (169).

En segundo lugar, pareciera que esta “lucha por la información” encierra el grueso del enfrentamiento político (y de la violencia dictatorial) en una batalla subterránea entre dos turbias sectas enemigas. Ya lo observaba Ignacio Echevarría en su reseña sobre esta novela: “El tránsito, por parte de la protagonista, de un bando a otro, sugiere una cierta equivalencia y labilidad entre ambos, y todo parece jugarse, en efecto, en la guerra a muerte que sostienen los dos” (E 22). Así, aunque la narradora insista en lo radical de su metamorfosis, al lector le cuesta trabajo percibir en ella alguna profundidad pues, en la fábula de contraespionaje que nos propone *La vida doble*, la diferencia entre una militancia y otra es puramente argumental. Aisladas de cualquier contexto social, autonomizadas por el relato, la Central Nacional de Inteligencia (CNI) y “Hacha Roja” (guerrilla urbana de ficción) recuerdan a “Kaos” y “Control”, los dos absurdos organismos de inteligencia de la serie de televisión *El súper agente 86* (*Get Smart* en inglés). Con las importantes salvedades de que la motivación no es aquí paródica y que, en última instancia, ambos grupos serían identificables con “el malvado Caos” o, para recurrir a una de las numerosas referencias de alta cultura de la novela, con el dios Moloch y su culto a la muerte (157). En tanto heraldos de la barbarie, unos y otros compartirían oscuros ritos atávicos donde los iniciados pueden dar rienda suelta a sus impulsos dionisiacos⁵. Porque si los rebeldes tienen las barricadas, la CNI tiene sus partusas de discoteca. Para la autoría no hay mucha

⁵ Según Calveiro, parte importante de la sociedad argentina de postdictadura adscribe a la llamada “teoría de los dos demonios”. Es decir, responsabilizan de la violencia exclusivamente a los militares y a la guerrilla, como si encarnasen “fuerzas oscuras ajenas a la sociedad” (91). Algo de eso parece haber aquí, además del típico cuco de la polarización.

diferencia entre una instancia y otra. Todo se reduce al peligroso *tum- tum* de los tambores ancestrales, capaces de despertar a la bestia dormida en el interior de cualquier ciudadano.

Compárese:

Nosotros llamábamos a esas noches de barricadas, noches de los aucayes, de los alzados. Porque en esa oscuridad que nosotros producíamos se conseguía por unas horas la igualdad, y la ciudad volvía a ser de todos. Las fogatas transformaban la urbe impersonal de Santiago en nuestro quitrahue, nuestro lugar de fogatas. Desertaba del fondo oscuro de la raza esa fascinación primordial por el fuego y se reconocían las caras y genotipos a la luz de las llamas y en los silbidos agudos uno imaginaba el aullido fatídico de las pifilcas hachas con las tibias de los conquistadores españoles muertos llamando a la guerra ancestral y homicida (132).

Con:

Ahí dentro, en esa casona transformada en discoteca con hotel, resbalando en la oscuridad movediza con esos ritmos de guitarras agudas y tambores enardecedores, nos fundíamos en un solo mar de alto voltaje y el odio comulgaba con la atracción y el rencor con el olvido y la rabia con la misericordia y el miedo con la risa y la violencia con la ternura y el desamparo con la intimidad. No es verdad nada, créeme, de lo que nos enseñaron (176).

Fuera de este exotismo selvático, agentes y militantes compartirían, pese a lo contrapuesto de sus discursos, el mismo fanatismo intransigente, obediencia obcecada a la autoridad, talento para la simulación y, claro, similar contingente de hombres duros, pero nobles, y mujeres sensuales, pero peligrosas, que exige un *thriller* político. La descripción de los agentes de la CNI oscila entre la abyección más completa (una “pandilla de sádicos” señala Ignacio Echavarría) y cierto halo épico. Las figuras infames están representadas por los torturadores, el Rata y el Gato, burócratas grises pese a su crueldad, de aspecto insignificante, maneras groseras e inclinaciones sexuales perversas. Además de vulgares (visten trajes casposos, huelen a ajo y almuerzan sándwiches baratos), son personajes “feminizados”. El Gato, por ejemplo, tiene una voz aflautada, carnes blandas y, en sus ratos

libres, disfruta de ser azotado por hombres jóvenes. Sin embargo, es precisamente a ellos, a los funcionarios del subsuelo, a quienes la narración hace caer de pie durante la transición. Mientras el primero se transforma en inspector de la Policía de Investigaciones y tiene a su cargo varias causas criminales en las que están involucrados sus ex “colegas”, el segundo vende información a la justicia (297). Las mujeres de la CNI, aunque presentan el mismo imperdonable estigma de ordinariez que los torturadores, y que bien podría ser la máxima condena dentro del sistema de valores de la narración, son en cambio aguerridas e indudablemente sensuales, casi unas “chicas Bond”⁶. Finalmente, personajes como el Flaco Artaza y el Macha constituyen la pseudo aristocracia de la Central: “El Macha Carrasco, tú sabes, daba la impresión de ser una de esas personas que no tienen dudas. Sus actos no emanaban de una deliberación cerebral sino que de un palpito, una fuerza oscura. Por eso le hice esa pregunta. No se la habría hecho jamás a un banal burócrata del exterminio estilo Eichmann” (275). A diferencia del Rata y el Gato, “las hormigas grises” (275) de la CNI, quienes consiguen camuflarse gracias a sus atributos de animales pequeños y arteros, la distinción de estos otros dos los convertirá en blancos de la justicia. Muy masculinos, de “buena facha” (145) y padres cariñosos, la protagonista se siente sucesivamente atraída por los dos. Si uno calza con cierto perfil intelectual, el otro es caracterizado como un hombre de acción: participa activamente en los “operativos” de la CNI, que en la novela equivalen siempre a enfrentamientos armados, se mueve por instinto, no se arredra ante nada y hasta cuenta con ese mentón partido que, en el código hollywoodense, es distintivo del “tipo recio”: “Pero el Macha casi no habla. Es tímido, es pétreo. Pero, ¿sabes? Le hablan a él. Su diferencia. Su distancia. Su contenida tristeza [...] Los pómulos marcados, su mentón partido, las líneas filosas de su cara, sus ojos peligrosos, sus pestañas de potrillo: todo eso me intriga” (178). Es el “animal sin escrúpulos” (234), el “mero macho” –contracara del burócrata, del idealista y del intelectual– que, por eso mismo, enciende el deseo de la narradora. La autoría, que parece compartir algo de la fascinación de Lorena por este

⁶ Pancha Ortiz, la eterna rival de la protagonista por el interés sexual del Flaco Artaza y el Macha, es una de ellas: “La mujer de polera negra apretada, Pancha, Pancha Ortiz, se acercó sin miedo pero con precaución. Sus manos diestras y seguras, sus dedos carnosos, sin anillos y de uñas cuidadas, abrieron la bolsa negra, sella con huincha aisladora: eran dos largos y oscuros y flamantes AKMS calibre 7,62 de culata plegable, fabricados en Polonia. Me dan ganas de acariciarlos, me dijo Pancha con sonrisa buscadamente sensual [...] Hay armas que son bellas, ¿no encuentras tú? ¿Y sería posible separar esa belleza de su función?” (155).

personaje, le reserva un lugar especial en el relato. En el enfrentamiento final entre los agentes de la CNI y el Hacha Roja, clímax de la novela, será él quien protagonice una suerte de duelo cara a cara con el misterioso jefe de la organización revolucionaria, por fin descubierto:

- El MIR, el Frente, tienen líderes reales- le estaba diciendo el Macha, ahora calmado e ignorando el grito-. Pero en Hacha Roja el jefe no existió, ¿verdad, Hueso? El comandante Joel era tú. ¿O no?

- Ganaste, Macha Carrasco, pero sin honor. Un hombre como tú... -Escupió otro poco de sangre. Y encarándolo-: Llévate tu victoria, asesino cabrón, llévala a tu fétido cuartel. La gloria queda aquí, con nosotros.

El Macha se lo quedó mirando impertérrito.

-Palabras bonitas, Hueso, pero... sólo palabras” (292).

En lo que es una salida completamente inverosímil y donde tampoco falta la sorpresiva voltereta de última hora de la protagonista, quien evita la captura del Hueso al descerrajarle un tiro piadoso, el inaprensible comandante Joel resulta no ser más que una chapa vacía, un héroe semi inventado tras el que se esconde un líder inválido. La última réplica del diálogo, puesta en boca del Macha, resume así la sentencia que la narración reserva para los dirigentes de los movimientos revolucionarios: embaucadores románticos, tal vez admirables por su idealismo pero desprovistos de verdadero poder. Más allá del contenido de este dictamen, es la forma en que se lo entrega la que se revela aquí como ideológica. Es el agente de la represión el que no sólo descubre “la verdad” y clausura la intriga, sino también el que parece más real (¿más humano?) en este diálogo. Mientras el rebelde hace uso de un lenguaje rimbombante y acartonado, completamente retórico y algo histérico, el Macha permanece calmo y usa palabras que, en contraste, suenan auténticas. Mientras el primero se desangra (“Quiso agregar algo, pero se lo impidió un vómito de sangre negra. Su guata siguió hinchándosele como a una embarazada”, 291), esto es, se vacía de toda sustancia una vez desenmascarado, el otro permanece entero. De esta manera, el relato caracteriza a los aparatos de la represión como infames en sus métodos pero, a la vez, como portadores de la verdad. Personajes como el Macha gozan, por lo demás, de esa

aureola de coraje con que ciertas películas de acción engalanan hasta a los peores criminales⁷.

La lógica conmutativa de la novela va todavía un paso más allá al trucar las posiciones de víctimas y victimarios. Es lo que ocurre, por ejemplo, cuando se nos describen las aficiones masoquistas del Gato: “Más, así, así, más- exclama la *víctima*- eso es, sigue, sigue, sigue” (225, subrayado mío). Si bien la narradora inmediatamente matiza: “Esa inversión era un juego cruel, pero consentido. Completamente diferente, al horror unilateral, al poder impuesto de un cuerpo sobre otro” (225), ello no borra lo que hay de obscuro en este cuadro donde el torturador suplanta a la víctima para gozar.

Ya hacia el final, las declaraciones de la protagonista ante los tribunales, a través de las que sólo buscará exculparse, constituyen una prueba más de su duplicidad: “Viajé a Chile de incógnita, con una nueva identidad falsa y protección, y declaré por horas, ante un juez. Declaré durante varios días. Los delaté” (294). Por el contrario, aquellos agentes a quienes acusa, entre ellos el Flaco Artaza, aparecen ahora como víctimas respetables, dolidas por una injusta traición. Más aun, los términos que describen su actitud (“callaba”, “aguantó”) evocan en algo a la de un detenido sometido a tormento:

Me saludó con dignidad y un resto de cariño. Estaba entero. Mientras yo contestaba las preguntas del juez, él callaba. Se fue hundiendo poco a poco en sí mismo. Pero nunca perdió la calma. Aguantó con nobleza. Nunca pensé que tú querías destruirme la vida, me dijo al salir. No estaba enrabiado sino entristecido, decepcionado, me pareció. ¿Por qué a mí? ¿Por qué así?, me dijo (294-5).

Degradación femenina y travestismos genéricos

En *La vida doble*, donde los “mejores” agentes de la CNI pueden llegar a figurar como hombres investidos de la dignidad de la derrota, o bien, de aquella “épica antiemotiva” (s/p) de la que habla Franz, la protagonista femenina es de una perfidia casi monocorde. Tal es el alarde que hace de su talento para la seducción y la duplicidad, que

⁷ Para el escritor Carlos Franz, esta “afinidad perversa entre insurgencia y represión” (s/p), este correlato entre la “épica sentimental de los revolucionarios” y “la épica antiemotiva de los represores” (s/p), es una de las principales fortalezas del libro de Fontaine y prueba de su “valentía” (s/p).

sus confesiones son las de una *femme fatale* que enumera y describe detalladamente sus conquistas, sobre todo entre las filas enemigas. Una *femme fatale* intelectual, eso sí, una cruza entre Mata Hari y Fausto capaz de enloquecer a los hombres, para luego traicionarlos, al mismo tiempo que recita a Nietzsche: “*Esta existencia es inmoral... Y esta vida reposa sobre hipótesis inmorales: y toda moral niega la vida. Yo fui una agente implacable. Eso sé. Tenía una rabia feroz. Nunca nadie sabrá a cuántos me cagué. Fui la traidora máxima, la puta reina que se los mamó a estos conchudos...*” (167).

Su relato puede transitar sin empacho desde una pregunta por el horror: “¿Me creerías si te dijera que más de alguna salía de su calabozo de noche a bailar y a besarse con sus carceleros en alguna discoteca y que eso fue parte del horror?” (148), a la enumeración gozosa del botín de un día de compras en su nuevo papel como favorita del Flaco Artaza:

En *Privilege* escogí sin asomo de duda un pantalón negro con su chaqueta de terciopelo y una polerita de lycra imitación leopardo que se me apegaba al cuerpo (el original, me dijo la vendedora, era un diseño Versace). Compramos un par de anteojos oscuros. De ahí nos fuimos a Mingo a buscar unas botas de cuero suave y brillante. Estaba dichosa. Me sentía como una niña chica recibiendo regalos del Viejo Pascuero (148).

Más adelante, cuando rememore la entrega de valiosa información sobre el “Hacha Roja” a uno de los agentes de la CNI, simplemente dirá: “revelar un secreto es delicioso” (275). Y cuando describa las torturas sexuales a las que ha sido sometida Tomasa, su compañera de celda, concluirá: “Yo tengo los pezones rebonitos” (42). Acorde al estereotipo sexista de la mujer parlanchina que habla sin ton ni son, la sofisticada Lorena es incapaz de la mínima reserva o de jerarquizar su discurso. Tal vez, si la novela hubiese llevado la frivolidad del personaje hasta el final el resultado podría haber sido sugestivo⁸. El lector habría distinguido en la voz de Lorena aquella “banalidad del mal” que Hanna Arendt reconoce en las declaraciones de Eichmann, o bien, habría atribuido su discurso hueco al colapso de su identidad o a un cinismo espeluznante. El problema aquí es que el

⁸ Es lo que hace (con mucho humor negro) el escritor argentino Martín Kohan en *Dos veces junio*. El narrador de esta novela es un soldado meticoloso y obsesivo que no se inmuta ante la posibilidad de que se torturen niños y, en cambio, se altera ante una falta de ortografía (citado por Elsa Ducaroff en *Los prisioneros de la torre*).

autor no se decide: pretende que su narradora se haga preguntas sobre “el horror”, que sea lúcida y luciferina, profunda y contradictoria, un personaje trágico y, al mismo tiempo, una mujercita voluble⁹.

La misma ligereza que tiene para pasar de una cosa a otra mientras habla, es la que manifiesta a la hora de actuar. Porque, tal como nos repite a lo largo de sus confesiones citando a Rimbaud, ella simplemente es otra (84). Así como adopta su nuevo *look* de mujer sensual con entusiasmo, se involucra con distintos agentes de la Central, entrega información sobre sus antiguos compañeros, asume tareas de “interrogadora” o participa de las orgías que Artaza y sus secuaces celebran en una discoteca de Malloco, aspecto en el que la narración insiste con especial complacencia. Y aunque no falten las escenas de abatimiento, ni los lamentos proferidos en tono erudito ni las reflexiones *ad hoc* sobre el horror –“Lo que no se puede imaginar es mejor no tratar de imaginarlo” (24) –, es difícil sostener que su historia efectivamente dé cuenta de tal horror.

En este sentido, es interesante comparar *La vida doble* con la novela de Fátima Sime analizada en el capítulo anterior. Si esta última presentaba el sometimiento de su protagonista como un proceso gradual, doloroso y, en alguna medida, reversible; *La vida doble* lo describe como un fenómeno vertiginoso. Tras ser torturada y violada, Lorena acaba por quebrarse cuando recibe amenazas concernientes a la seguridad de su hija. A partir de ese momento, inicia una suerte de caída libre de la que ya no podrá recuperarse: “Y entonces hablé. Hablé como si ya fuera una de ellos. Se me fue quien había sido [...] Fue un cambio de piel, de lengua. Y eso nunca es inocente. Una nunca es la misma en otro idioma. Hubo dolor, pero antes. Ya no. Mi confesión terminó siendo un vómito de odio a mis hermanos, a mí misma, la de antes” (143). Completamente sometida a la voluntad de sus nuevos “dioses”, la disciplinada y culta militante de izquierda no sólo habla sino que se suma, con saña de conversa, a la misión de exterminio que los anima. En esta

⁹ Acerca de las expectativas que Fontaine tenía para su criatura, expresa: “La quería bien intensa, bien mujer, bien mamá, bien sexual... No quería una mujer que se incorporara al mundo guerrillero en función de sus carencias emocionales o eróticas. Tampoco que fuera pura intuición como la Nadja de Breton o la Maga de Cortázar: ‘Yo describo los ríos metafísicos y ella los nada’- dice el protagonista de *Rayuela*. Pues bien: yo no quería eso: quería una mujer que los describiera y los nadara” (*La Tercera* 5 de septiembre del 2010).

metamorfosis, que ella compara con un “pacto fáustico” (155), no dejará de encontrar “algo mañosamente atractivo” (155).

Más allá de las formas contrapuestas en que es planteada la colaboración –después de todo, ambas opciones se han revelado como posibles– lo que separa radicalmente una novela de otra es el grado de complejidad con que es abordada esta experiencia límite. En principio, podría sostenerse que Fontaine suma más elementos para explorar el porqué de la traición. Además de la tortura y las amenazas que sufre su protagonista a manos de la CNI, *La vida doble* quiere ahondar en elementos psicoanalíticos (Lorena tiene una obsesión por complacer que se remonta a una mala relación con su madre), políticos (y aquí se inscriben las amargas críticas de la narradora a la estrategia armada) y hasta metafísicos (pues no faltan alusiones al destino y otras fuerzas oscuras). Sin embargo, la adición de aristas no redundará aquí en una mayor profundidad o verosimilitud. Así, por ejemplo, la tortura y la violencia sexual, aspectos que en *Carne de perra* conformaban el núcleo punzante del relato, en la novela de Fontaine no terminan de cuajar. O bien la tortura es descrita desde una perspectiva sobreintelectualizada: “El amo logrará ir doblegándome como si llegase a ser una animalito suyo. El rostro que no puedes ver empieza a ser un todopoderoso, mi aterrador *deus absconditus*, mi dios escondido” (16); o bien, es reproducida desde el feroz lenguaje de los torturadores, amplificado hasta la náusea. Incluso en la escena de la violación de Lorena, es el torturador el que se impone, con toda su crudeza, por sobre la voz de la víctima. Más que realista, el resultado es en este caso de un mimetismo morboso, una duplicación de la violencia¹⁰.

El enamoramiento que Lorena desarrolla por el Flaco Artaza, en tanto, no se aparta gran cosa del esquema que tendría una relación sentimental en libertad: atracción física, citas románticas, gestos galantes, celos, despecho, etc.:

Al día siguiente, el Flaco me citó de nuevo en su oficina. Me tenía una sorpresa: una *palette de maquillage Lancôme*. Así dijo él y a mí me encantó

¹⁰ “y me toqueteaban hurgando, sin deseo, y más encima seca la pulguienta, y riéndose con unas carcajadas duras y burlonas, tan remala pa la cachá que ha de ser esta hueona sin gusto a ná, que no dan ni ganas de lo puro murienta y mala pu que es la huona reculíá [...] ¿Y no era ésta la que decían que era requeterrica, ricaepartirlaconuña, ah? Fue un roce áspero, brusco y doloroso, como si me desgajara, fue una apropiación agobiante a la que no opuse la menor resistencia. Después me llegó un golpe en el estómago con la cachá de una pistola. Ya pu, mierdosa. Por lo menos te gustara el aire, hija e puta” (139).

su gesto y el empeño con el que mal pronunció el francés. Eso me fascinó: poder maquillarme de nuevo. Almorzamos juntos. Era algo tarde y el casino estaba casi vacío. Yo lo miraba tratando de no mirar. Su sonrisa me derretía las rodillas [...] Se le habían quedado los cigarrillos en la oficina. Fuimos, después de almorzar, a buscarlos y ahí lo besé. Fue un impulso. Lo besé con una calma exquisita y él supo adivinar que cualquier apuro lo estropearía todo (147).

En esta relación, que más parece un flechazo entre colegas que otra cosa, no están presentes ni la violencia de género ni el miedo ni la manipulación cruel que tiñe la de Krank y Rosa, los personajes protagónicos de *Carne de perra*. Ciertamente esta vez no son torturador y torturada los que conforman la pareja, sino captor y detenida. Aun así, la desigualdad basal que rige estas posiciones se desdibuja demasiado rápidamente. Mientras el agente de la CNI es pintado como un amante atento, incluso un poco conmovedor en su anhelo por agradar, la mujer secuestrada es quien toma la iniciativa. Y no por cálculo o en vistas a su sobrevivencia, sino por “impulso”, como si el contexto de detención no tuviera ningún peso particular, como si entre ella y él el deseo corriera libre, sin mayores contradicciones. Cuando la novela intenta profundizar en las razones de dicho impulso, lo hace enfatizando la necesidad del personaje torturado de ser reconocido, de gustar o ser acogido por otros: “Conversamos. Sentí su mirada. Nadie ahí dentro me había mirado a mí. Él sí. No puedes saber lo que es eso, es el calor del nido” (145). Sin embargo, este delicado aspecto del secuestro es prontamente relegado a un segundo plano. Lo que ocupará su lugar en cambio será la descripción reiterativa de las expediciones sexuales de los dos personajes por la discoteca de Malloco. Allí, y a instancias de su amante voyerista, Lorena se entrega al sexo grupal con desconocidos. La primera figura, la de la detenida en busca de protección, es reemplazada, casi sin transición, por esta otra de la vampiresa narcisista: “Estoy acezando de nervios, de angustia, de placer maldito: me vuelve loca gustarles [...] Entonces me subo al sofá y me levantó y mis pechos los fulminan [...] Van a quedarse soñando conmigo [...] Los tengo, me digo [...] ¡Cómo los tengo a estos carajos!” (163- 4).

Y es que al representar la colaboración como un pacto fáustico la narración no sólo tiende a simplificar el asunto, sino a pintar el precipitado “descenso a los infiernos” de su

protagonista con visos atractivos. Lo mismo que el sedentario Fausto, la disciplinada Lorena ha vendido su alma al diablo pero, a cambio, ha obtenido la posibilidad de disfrutar de placeres hasta entonces desconocidos:

Nos enseñan a avergonzarnos de nuestros instintos. Nuestra hipócrita educación, esa mordaza. Hay un placer tiránico en la degradación de uno mismo. También somos eso. En el submundo de esa casa oscura y embrujada lo viví con frenesí, como quien vuelve a un paraíso perdido, que no es el estilizado y anodino paraíso del *Génesis*, sino que un desatarse cruel y delicioso, un arrebatarse en el ardiente y confuso mar de los orígenes, una fusión súbita con el animal salvaje que nos habita y nos prohibimos (225-6).

Que este excitante “paraíso perdido” esté alojado en los meandros de la represión dictatorial es uno de los aspectos más discutibles de *La vida doble*. La turbia espiral erótica en que se adentra Lorena cobra con ello un signo muy distinto a la esbozada por Sime, quien vincula perversidad sexual y perversidad política. En *Carne de perra* el sadismo del torturador persigue un objetivo claro, a medias logrado: arrasar con la subjetividad de la mujer para convertirla en un instrumento del poder dictatorial. La posibilidad del personaje de reconstituirse, de liberarse del dominio del “Príncipe”, pasa en tanto por la reapropiación de su deseo, enajenado o maleado por éste. Por otra parte, la focalización en la víctima, la descripción de las terribles secuelas que la tortura sexual imprime en ella (entre las cuales figura la reproducción del sadismo) o la grotesca crueldad del personaje del torturador hacen imposible una lectura erótica (o preponderantemente erótica) de los episodios sádicos de la novela. Si el erotismo aparece en ella es como herida.

Por el contrario, la tematización del voyerismo y el exhibicionismo en *La vida doble* no pretende representar la persecución dictatorial ni reflexionar en torno a la violencia de género¹¹. Estos son aspectos que Fontaine tiende a desalojar de su novela. Su foco está puesto en los variados cuadros eróticos que protagoniza su narradora, donde no falta el trío

¹¹ Cosa que sí ocurre, por ejemplo, en novelas como *Si te dicen que caí* de Juan Marsé o en películas como *La piel que habito* de Pedro Almodóvar. Mientras la primera recurre insistentemente al tópico del voyerismo para satirizar al franquismo y a la sociedad española de posguerra, la segunda lo vincula a la construcción de género. En ambos casos, la mirada es representada como un antecedente directo de la violencia material. Para un estudio sobre la mirada en la narrativa hispanoamericana ver: Persino, María Silvana. *Hacia una poética de la mirada*. Buenos Aires: El Corregidor, 1999.

de mujeres de rigor, siempre mediados por la mirada del hombre, ya sea por el personaje del Flaco Artaza, el narratario silente o el lector implícito. Porque, si bien es Lorena quien lo cuenta todo, la suya es una voz travestida, un eco de las fantasías eróticas masculinas de la autoría. Ello es bastante notorio en la obsesión del relato por llamar la atención sobre el cuerpo sensual de la protagonista. Incluso en los momentos en que ésta se encuentra devastada por una reciente sesión de tortura, no puede ahorrarse un comentario sobre su “buen culo” (29) o lo mucho que le gustaría tener un par de sostenes *Triumph* para resaltar sus bonitos pechos (42). Podría afirmarse que el travestismo de la novela es genérico en los dos sentidos de la palabra. Así como la narradora femenina disfraza una perspectiva masculina, el discurso sobre “el horror” sirve de tapadera para un relato erótico. Si el primer desplazamiento no tiene por qué ser negativo en sí mismo, el segundo resulta a todas luces cuestionable, pues exhibe algunas de las peores manifestaciones del terrorismo estatal como si fuesen un espectáculo sensual. Las partusas organizadas por la CNI son descritas por Fontaine como peligrosamente transgresoras con mucha droga, mucho alcohol, mucha libertad sexual y promiscuidades de todo tipo, pero nunca como actos de violencia sobre las detenidas que son llevadas allí a la fuerza. Así, por ejemplo, la narradora evoca sus noches en la discoteca de Malloco con cierta nostalgia de libertina retirada (y posmoderna) que añora los buenos viejos tiempos:

No se es ‘lesbiana’ ni ‘maricón’ ni ‘sádica’ ni ‘hetero’ ni ‘masoca’ ni ‘leal’ ni ‘traidora’ ni ‘héroe’ ni ‘villana’... *Hay que destruir el lenguaje para tocar la vida.* Una solamente hace ciertas cosas. Nunca nos bañamos en el mismo río. Ahí, en esa casa de luces y sombras dionisíacas conocí falos grandes y alargados, y anchos y cortos, y rectos y curvos, en fin, las mil y un formas en que pueden presentarse estos diablillos (205).

Lo que hay de violencia sexual y de farsa grotesca en estas “celebraciones” y salidas a bailar parece escapársele del todo. En ellas Lorena, así como también la autoría, pues aquí no hay nada que contrarreste la perspectiva del personaje, se abandonan a sus nuevos

placeres con pasión, sobre todo si entre los compañeros figura alguno de sus captores¹². La culpa o el miedo, si es que aparecen, son sólo afrodisiacos: “¿Y sabes qué más? Me encendía por dentro imaginando que eran nuestros enemigos, los mismos mafiosos que nos habían derrotado y capturado y envilecido, los mismos homicidas que mañana o pasado tendidos en un tejado nos podían tirar a matar” (165). Las aventuras de la exhibicionista Lorena podrían compararse a las imaginadas por Pierre Klossowski en *La Revocación del Edicto de Nantes*, si no fuera porque éste último es un relato erótico (y algo humorístico) sobre una pareja de burgueses parisinos. Pero en esta novela, que se postula como una “obra seria” sobre una materia dolorosa, las confidencias verdes de la narradora resultan, en el mejor de los casos, banales y, en el peor de ellos, obscenas.

En el que es, a mi juicio, uno de los pasajes más odiosos de *La vida doble*, Lorena visita en su celda a un detenido que ha soportado la tortura sin hablar. Aunque éste permanece postrado y apenas consciente, ella intenta seducirlo: “Me imaginé la carne bajo la piel y pensé que debía ser rico comérsela. En otros tiempos, cuando éramos antropófagos, me habría comido esa carne a mordiscos. Noté una rendija de luz en sus ojos: me miraba. Me saqué de golpe la polera y mis pechos saltaron al liberarse del sostén [...] Eres un bravo- le dije” (172). Ante la indiferencia del hombre, Lorena ruega por todo tipo de violencias y humillaciones: “Pégame, le supliqué, patéame [...] Escúpeme, por favor, méame la cara [...] Entonces lloré y me tendí de espaldas y me abrí. Fóllame, le dije” (173). Al no obtener la respuesta que desea, finalmente se enfurece, lo insulta y lo golpea... Si la novela pretendía explorar así “ese punto de no retorno” (Calveiro 82) de la colaboración, en que las víctimas se transforman definitivamente en victimarios, o si buscaba representar el anhelo del personaje quebrado de ser, de alguna manera, reconocido por aquel otro que ha resistido, la irrupción de lo pornográfico desbarata cualquiera de estas posibilidades. La alusión inicial al canibalismo, que no es sino una versión de la fantasía de la mujer-devora-hombres, la actitud teatralmente sensual de Lorena (“eres un bravo”, “fóllame”), su rápido paso del sadismo al masoquismo y otra vez al sadismo, la imagen de los pechos saltando o las piernas abriéndose, y ni qué decir la del hombre torturado siendo

¹² “Lo reconocí por el olor. De nuevo usaba camiseta, pero ahora sin mangas y sus brazos eran más duros de lo que recordaba. Me miró en la oscuridad, pero no se acordaba de mí. Me saltaba el corazón sintiendo el abrazo de mi captor y la mirada pegajosa del Flaco” (Fontaine 223).

objeto de un asalto erótico semejante, son todos elementos propios de una película triple equis. Su lectura puede quizá generar excitación morbosa, indignación o risa, pero en ningún caso contribuir a la reflexión sobre estos temas.

Parafraseando a Diamela Eltit¹³, *La vida doble* tampoco sería “un drama de la traición” (114) sino un festín con la degradación moral de su protagonista, donde la venta de sus confesiones, suerte de escena de prostitución, es el remache final. Pese a algunos intentos de la narración por añadir una perspectiva de género a la historia de Lorena¹⁴, el personaje termina por conformar un catálogo de tópicos y fantasmagorías sexistas que van desde el estereotipo de “puta y traidora” con el que la represión atacó a las mujeres detenidas, pasando por el de parlanchina y caprichosa, para llegar incluso al de antropófaga.

Desprovista de la complejidad material de *Carne de perra*¹⁵, la novela de Fontaine sólo puede ostentar una profundidad retórica. Para intentar dar cuenta de la violencia, están las citas a Artaoud o a Foucault; para investir de visos trágicos la historia de Lorena, los tópicos literarios de la fatalidad, el pacto fáustico o el descenso a los infiernos; para representar la magnitud de su traición, las alusiones a Dante con sus condenados; para recrear de manera realista el mundo de la guerrilla, un alud de referentes culturales e históricos de la izquierda latinoamericana de los setenta, y así suma y sigue. El resultado es irregular. Si de pronto la intertextualidad ilumina algún aspecto del pasado, es el caso de *El infierno* de Dante, la mayoría de las veces es superflua. Las menciones al ELN boliviano, a Roque Dalton, a Marx o a los habanos Montecristo no terminan de prestar verosimilitud al “Hacha Roja”, ni a su fantástico líder, ni sustancia a la militancia política de la protagonista. Las frases de Foucault, endilgadas en medio de la descripción de una sesión de tortura, resultan someras y pedantes: “Él también se encapuchaba. Se les corre la venda, a veces, me decía, y se ponía sus guantes de goma. No fueran a reconocer sus manitos de dedos pequeños. *El poder disciplinario se ejerce volviéndose invisible*” (167). Las

¹³ Es la conclusión a la que llega Eltit luego de leer las biografías de Arce y Merino. El de ellas, sostiene, no es un “drama de la traición” sino “una neurosis política adscrita a la tradición masculina” que las empuja a una “negociación infinita”, siempre orientada al reconocimiento de un poder central (114).

¹⁴ Es la voluntad que parecen albergar algunos pasajes dedicados a la adolescencia de Lorena, por ejemplo, o el énfasis en el conflicto entre maternidad y militancia política armada.

¹⁵ Por complejidad material me refiero, por ejemplo, al énfasis que Sime imprime a lo corporal. La elaboración de factores como el dolor físico, la alimentación, los olores, el deseo o su contracara, son los que hacen verosímil la representación de la experiencia traumática de la protagonista.

parrafadas de la narradora sobre el horror –“yo viví en el corazón del mal. Yo viajé por los intestinos de la bestia” (168) – nada dicen en una trama que constantemente lo desvirtúa... El lector podría verse tentado a suscribir, respecto a esta novela, las mismas palabras que Lorena tiene para sus saberes académicos: “Nada de lo que aprendí suena real” (17).

Fantasías de obscenidad

Fontaine, que no quería escribir una historia moralizante como la de Luz Arce, parece empeñado en lograr que la suya sea lo más obscena posible. Que la novela es consciente de su obscenidad se evidencia en una serie de citas que considero autoreflexivas. Refiriéndose a su propio relato, la narradora sostiene: “No quería la obscenidad de la descripción detallada que todo lo rebaja” (21). O bien, interpela al personaje del escritor en estos términos: “La verdad es demasiado inquietante, espinuda, contradictoria y espantosa. La verdad es inmoral. No debe imprimirse. Tú no escribirás lo que te cuente. Lo que vas a oír no te va a gustar nada” (39-40). Más adelante, Lorena asistirá a un largo monólogo proferido por uno de los torturadores, el Gato, con frases del tipo: “El interrogatorio es un arte. Yo sé llevar a quien sea, al más pintado, al lugar de la desesperanza. Ahí cede y se rinde. ¿Te escandalizo?” (213). Mientras ella lo escucha en silencio, percibe su olor a ajos y lo ve zamparse un sándwich que escurre mayonesa, piensa “esta obscena cercanía me repugna” (212). ¿Por qué la novela insiste, precisamente, en esta “repugnante cercanía” con los torturadores?, ¿por qué se lanza a una “pornografía del horror” (39) que se complace en la descripción directa de la violencia?

En una ponencia sobre *La vida doble*¹⁶, el estudiante Carlos Cordero sugería que lo pornográfico tiene aquí el objetivo de transferir parte de la culpa del personaje protagónico al lector. Para ello, la autoría le ofrece el lugar del espectador morboso bajo el supuesto de que –como dice la narradora echando mano a otro de sus referentes literarios– el hipócrita lector es su semejante, su hermano (40). Es decir, un potencial torturador o colaborador. Efectivamente, la novela invita a esta suerte de “propuesta indecente” y la figura del narratario juega en ella un rol central. A la manera del personaje voyerista en los relatos

¹⁶ “Cuerpos rememorados y archivos traicioneros. La estetización del relato de la mujer torturada en la obra *La vida doble* de Arturo Fontaine”. *Jornadas de Cultura y Literatura Latinoamericana Palabra abierta*. Universidad de Chile, 2 de agosto del 2013.

eróticos (Persino 24), este “cuervo con pico de oreja” (39) es introducido en el relato para que el lector se identifique con él. Lorena lo describe del siguiente modo: “No me gusta tu mirada curiosa, las comisuras de tu boca no me gustan, un dejo obsceno. Siento que me humillo y ensucio mientras te cuento” (24). En otras palabras, un morboso y un sádico. Alguien que se ha mantenido apartado de la violencia, un “alma bella” (40), pero que paga gustoso el derecho a oír, al pie de la cama de la protagonista, todos sus detalles. Alguien que, a juzgar por su silenciosa fascinación, está dispuesto, si no a participar directamente de ella, a dejarla pasar, a disfrutarla como espectáculo. Sin embargo, para que esta “propuesta indecente” tenga algún sentido, para que realmente lleve al lector a cuestionarse su posible papel de cómplice, falta una mayor distancia de la autoría respecto a la complacencia del narratario¹⁷. El predicado de esta novela no es “parte de la sociedad que asistió al horror en silencio colaboró también con él”, sino, simplemente, “a todos nos atrae el horror” o “todos tenemos una veta sádica”.

Por mi parte, estoy lejos de creer que este lugar común que afirma que, bajo ciertas circunstancias, cualquiera pueda ser un monstruo contribuya a iluminar un tema tan complejo como el de la colaboración. Más bien, conduce a encogerse de hombros porque convierte el problema de las culpas individuales y colectivas en un asunto puramente relativo¹⁸. Tampoco creo que arrojar al lector al lugar del espectador morboso sea el modo apropiado de abordar las traumáticas experiencias del terrorismo estatal pues, tal como señala Richard, “Debemos salvaguardar el pudor y la reticencia (ética y moral) de una memoria que no quiere ceder al efectismo del desnudamiento del recuerdo que se exhibe tal cual, para no contribuir a la espectacularización de un recuerdo transparentemente descubierto para cautivar una fantasía de lo obsceno” (132). La insistente exposición que el relato de Fontaine hace de los balbuceos de los torturados y de las feroces palabrotas de los

¹⁷ A diferencia de lo que se observa en *Estrella distante* de Bolaño, por ejemplo, donde la transformación del horror en espectáculo es evidenciada, asimismo, como monstruosa. O, en otro contexto, lo que ocurre en películas como *Tesis* de Alejandro Amenábar donde de veras se cuestiona (y no sólo se señala) la morbosidad del telespectador.

¹⁸ Remito a Primo Levi en *Los hundidos y los salvados*: “no sé, ni me interesa, si en mis profundidades anida un asesino, pero sé que he sido una víctima inocente y que no he sido un asesino; sé que ha habido asesinos y no sólo en Alemania, y que todavía hay, retirados o en servicio, y que confundirlos con sus víctimas es una enfermedad moral, un remilgo estético o una siniestra señal de complicidad; y, sobre todo, es un servicio precioso a que se rinde (deseado o no) a quienes niegan la verdad” (59).

agresores, tal vez redunde en una mayor verosimilitud de las escenas de tortura (y digo “tal vez” porque, a ratos, el efecto no deja de ser absurdo¹⁹) pero, más que nada, renueva el trauma: “el exceso de literalidad del recuerdo puede volver a golpear brutalmente a la víctima si su efecto se agota miméticamente en la repetición del daño” (Richard 77). Según destaca Zizek, lo paradójico de la pornografía es que “al revelar todo lo que hay allí por revelar” (183) va siempre “demasiado lejos” (183) y por ello deja atrás el núcleo (enigmático o sublime) del goce. De forma análoga, una “pornografía del horror”, un relato que muestra vivamente todos sus detalles, nos impide “detectarlo y mantenerlo como ‘resto’ no asimilable” (Viñar, citado por Richard 132). Que el horror es “indecible” se ha vuelto, quizá, un tópico repetido; pero el valor de esta afirmación radica en recordarnos que, para respetar el recuerdo, hay algo que debe permanecer irreductible al lenguaje en estas experiencias colectivas traumáticas.

Con mayor razón, la erotización de la tortura o la banalidad con que son representadas algunas situaciones de violencia son aspectos de la novela que traicionan la “memoria sufriente” (Richard 117) de los sobrevivientes. *La vida doble* abusa de esa memoria para tejer un relato cuyo verdadero interés está puesto en ciertas fantasías eróticas de degradación femenina. A saber, la de la mujer atractiva y sofisticada (una jovencita educada por las monjas y experta en literatura francesa) arrastrada por “las pulsiones de erotismo y violencia” que, según Fontaine, suelen desencadenarse en los individuos cuando falta el Estado de derecho²⁰. De forma similar a lo que se observa en una película pornográfica –donde la historia es sólo un débil pretexto para escenificar diversos fantasmas sexuales– aquí, nuestro pasado reciente parece servir de pivote para aquel de la “niña bien” demudada en bacante o prostituta. Por eso el último círculo del infierno que el autor imagina para su protagonista está constituido por la discoteca de Malloco. Este lugar encarna lo que la novela entiende por “horror”. Es decir, no el terrorismo estatal, no la masacre ni la tortura ni la violencia sexual de la represión, sino la explosión de atavismo

¹⁹ “El pun...to, digo tiritando y sin poder evitarlo, ...el punto fue en la eeeestaación de metro Looos Héro... Heroés, en el andén que va al Pooniente” (25).

²⁰ “El punto para mí está en que no hay monstruos etiquetados, malos a tiempo completo, es la situación institucional de impunidad la que hace que surja el monstruo que todos llevamos dentro. Y que se desaten las pulsiones de la violencia y del erotismo de una manera descontrolada. Cuando se retira el Estado de derecho, se potencian estas situaciones” (Arturo Fontaine, *Revista de Cultura* Ñ, 10 del 12 del 2010)

que transforma a una intelectual en vampiresa. Posibilidad que espanta y fascina a la autora.

CAPÍTULO III

Enciclopedia, pesadilla y masoquismo
en *El palacio de la risa* de German Marín

El palacio de la risa recrea la historia de Villa Grimaldi desde sus orígenes como palacete de la elite tradicional chilena hasta su transformación en centro de detención, tortura y exterminio durante los primeros años de la dictadura de Pinochet¹. Su narrador, identificable con el propio Marín, es un “escritor en bancarrota” (79), recién retornado de un largo exilio de diecisiete años, lo cual sitúa el momento de la enunciación alrededor de 1993. El evento que gatilla el relato es la visita de este personaje al erial donde antes se levantaba la antigua casona, asolada hasta sus cimientos por la misma “mano furiosa” (13) que antes la utilizara como campo de concentración. Alrededor de estos vestigios – verdadera “alegoría de la derrota” en el decir de Idelber Avelar²– se perfilan las nuevas edificaciones (18) del mapa urbano trazado por la “mano invisible” del mercado y desconocido para el repatriado. Tiempos de “borrón y cuenta nueva” y escenario de tierra arrasada por la dictadura conforman así el contexto espacio-temporal (cronotopo de la ruina) desde el cual la novela elabora su *leitmotiv*: la metamorfosis. Como se verá a lo largo de este capítulo, ella opera en varios niveles: el país, la ciudad, la casa y la mujer amada, todos pervertidos por la historia reciente. Inscrita en esta lógica, la colaboración del personaje femenino con la represión figura como otra mutación asociada a ese espurio “juego de manos” que practican violencia y mercado para negar el pasado. Mutación que, si bien llena de espanto al protagonista, no por ello deja de ejercer sobre él una intensa fascinación erótica...

¹ Para una historia de Villa Grimaldi, ver: Salazar, Gabriel: *Villa Grimaldi (Cuartel Terranova). Historia, testimonio, reflexión*. Santiago: LOM, 2013.

² Sostiene Avelar: “La alegoría es la faz estética de la derrota política [...] porque las imágenes petrificadas de las ruinas, en su inmanencia, conllevan la única posibilidad de narrar la derrota. Las ruinas serían la única materia prima que la alegoría tiene a su disposición” (99). Cristóbal Moya, por su parte, realiza una lectura de esta novela desde los postulados del crítico brasileño.

La crónica pesadillesca

“Hiperrealismo obsceno” (Moya 183), “realismo minucioso” (Willem 2), “cronista de sí mismo” (Milton Aguilar 41), son algunos de los conceptos acuñados por la crítica académica y periodística para referirse al tipo de verosímil –sin duda llamativo– que Marín desarrolla en *El palacio de la risa*. Pese a su brevedad, la novela es generosa en datos históricos (donde no faltan minucias como el recorrido de un antiguo tranvía), recabados en diversas fuentes documentales: publicaciones periodísticas (*Le Monde*, *Punto final*, *Ecran y Estadio*), testimonios de sobrevivientes de Villa Grimaldi, libros de historia (*Historia de la música en Chile* de Eugenio Pereira Salas, por ejemplo) y numerosas obras de arte (a las que me referiré más adelante). Todos estos elementos emparentan la narración con la crónica o el relato historiográfico:

Como señalan los libros, la casa de Peñalolén se construyó, por encargo de la familia Egaña, a mediados del siglo diecinueve, delante del frondoso bosque de la hacienda donde, durante la época de la Colonia, existió cierto convento jesuita. Si se quisiera tener una idea de cómo era entonces aquel paisaje soñoliento, por el que cruzaban las carretas de bueyes, debería examinarse el óleo sobre tela *Vista del Valle de Santiago desde Peñalolén*, del pintor Alejandro Cicarelli, realizado el año 1853 (25).

Al mismo tiempo, el realismo de la novela se ve perturbado por la aparición fantasmal del pasado traumático, rastreable en las siniestras ruinas de la casa, la naturaleza putrefacta que la rodea, las visiones (siniestras o diáfanas) que el protagonista tiene acerca de su pasado, o bien, en su extemporánea invocación a los desaparecidos moradores del palacio: “Constituía un desvarío haber llamado a Antonio pues sabía que él jamás respondería. Los fantasmas nunca devuelven la palabra y, si lo hacen, como algunos afirman, contestan de otra manera” (21). A la presencia de lo espectral y de lo ominoso (incluso de lo gótico)³, se suma cierta ambigüedad del relato que, pese a su acabada

³ Cristián Cisternas examina la presencia de elementos góticos en *Una casa vacía* de Carlos Cerda, otra novela chilena que tiene por tema los centros de detención y tortura de la dictadura de Pinochet. Entre otros tópicos góticos destaca: la descripción ruinoso de la casa, la presencia de sueños y visiones que tienen el objetivo de preparar la atmósfera siniestra, la mirada extrañada sobre la casa, ruidos enigmáticos, etc. Como señala el mismo autor, varios de estos elementos se encuentran también presentes en *El palacio de la risa* (88).

documentación, no consigue arribar a ninguna certeza respecto al destino de Mónica, personaje que fuera amante del narrador antes del golpe militar, y de quien se sospecha que terminó colaborando con la DINA. El resultado es una suerte de crónica, sí, pero una crónica pesadillesca, tanto por su contenido como por su forma.

Cabe destacar que la primera edición de *El palacio de la risa* (1995) contaba entre sus epígrafes con la conocida cita de Joyce: “La historia es una pesadilla de la que quiero despertar”. Esta misma idea es reformulada varias veces a lo largo de la novela:

La Historia es la historia de la sempiterna biografía de Saturno que devora a sus hijos (19)... No había modo de pensar como evasión, en medio de las ruinas terrosas, que sólo fuera el capítulo de un mal sueño (85)...Luego de echar un último vistazo al lugar, me dirigí sorteando la mañana, llena de ortigas y zarzas, en dirección a la salida, mientras le decía adiós a ese sueño convertido en pesadilla (122).

Indudablemente, para Marín la historia nacional es sinónimo de decadencia, un hermoso sueño devenido en pesadilla. De ahí que, al momento de escribirla, eche mano de los mismos recursos empleados por el inconsciente en la elaboración onírica: supresión del tiempo lineal, desplazamientos y condensaciones. Esta es una lectura que no descarta el problema de la memoria, evidentemente central en la novela e imposible de obviar. Después de todo, memoria y sueño son mecanismos semejantes, basados ambos en la selección y la asociación. Mi propósito de ahondar en los posibles aspectos oníricos de *El palacio de la risa* apunta, más bien, a esclarecer por qué el realismo de Marín es a ratos tan perturbador o, más relevante aún, barajar cuáles son los alcances de una historia nacional concebida y narrada como pesadilla.

Justo hacia la mitad de la novela, en el capítulo tres, su protagonista y Mónica recorren la antigua casona de los Arrieta, convertida en discoteca juvenil. Es un paseo en el que, gracias a la imaginación y los recuerdos del narrador, confluyen casi todas las identidades asumidas por el palacio a través del tiempo: espacio de reunión de la elite cultural (“la Colonia Inspirada” como la bautizara el crítico literario Alone); hogar de una familia feliz que el narrador frecuentó en su infancia; local *kitsch* para ‘la juventud dorada’ de los setenta y, mediante unas cuantas prolepsis macabras, centro de detención y tortura.

El resultado es similar a un sueño donde, como observa el mismo narrador en otro momento del relato, citando nuevamente a Joyce, “todas las edades se convierten en una” (50). Así, por ejemplo, cuando la pareja visita la cocina el protagonista no sólo cree revivir los buenos tiempos de la casa sino que, a la vez, anticipa el horrible futuro que tendrán los mismos elementos que antes le fueron cotidianos y, por lo mismo, inocentes:

Me parecía escuchar a doña Amanda que regañaba a Jarita, el chofer de la casa. La llave de la despensa estaba a su cargo y, al mirar hacia la puerta del aposento creyendo encontrarla cerrada, divisé la barra de la que ella colgaba las carnes saladas que preparaba cada mes. El cuarto se hallaba hoy ocupado por encerados de limpieza. Este detalle en la despensa no es superfluo, pues, como he podido inferir de testimonios acerca del centro clandestino, la barra fue utilizada como instrumento para practicar la tortura llamada Pau de Arara, inventada en Brasil, consistente en amarrar la víctima de pies y manos juntos con la cabeza vuelta hacia el suelo (67).

Es esta yuxtaposición de tiempos⁴ tan distintos lo que, en gran medida, pareciera prestar a éste y otros pasajes de la novela un dejo onírico que amenaza con romper la superficie realista de la narración. Según la teoría freudiana del sueño, uno de los mecanismos a través de los cuales éste elabora su contenido manifiesto es el de la condensación, consistente en la asociación de múltiples impresiones, situaciones y sucesos en un único elemento (Freud 81). La descripción que hace el protagonista de su visita a la discoteca opera bajo idéntica lógica: una misma unidad (por ejemplo, la cocina) aglutina fragmentos de recuerdos e imágenes dispares, incluso contradictorios. De ahí que el recorrido de los personajes sea comparable con esos sueños angustiantes en los que se revisitan las desaparecidas casas de la infancia y donde éstas nunca figuran tal cual eran, sino contaminadas por otros lugares y otras épocas. El irónico nombre de la discoteca es expresivo al respecto: el género de la pesadilla sólo permite volver a paraísos corrompidos.

⁴ La yuxtaposición temporal y/o espacial de la narración ha sido notada por otros autores, quienes le dan distintas interpretaciones. Para Andrea Kottow, ésta da cuenta de la imposibilidad del protagonista para habitar el presente (41), lo cual representaría un fracaso existencial. Para Bieke Willem, en tanto, es metáfora de la historia reciente, donde el horror y la belleza cohabitan (8).

Ciertos detalles que la narración nota al pasar refuerzan esta impresión onírica del capítulo tercero. Tal es el caso de la siguiente observación del narrador: “Los autos ocupaban las veredas próximas vigilados por un cuidador de uniforme, cuyas charreteras de hilos dorados denunciaban cierto hálito circense...” (58). Si bien este ‘hálito circense’ resulta verosímil (esto es, realista) en el marco de la estética chillona de la discoteca setentera es, asimismo, una alusión al Palacio de la risa, “nombre circense que mereció de sus responsables el centro de torturas” (32). El modo desplazado en que aparece este segundo contenido hace presentir, otra vez, una fórmula pesadillesca subyacente al realismo dominante en la novela⁵.

El modelo anatómico de madera, otrora propiedad del padre médico de Antonio, que decora el vestíbulo de la discoteca, genera un efecto similar. Al tiempo que expresa la degradación del gusto clásico sufrido por la casa, es descrito por el narrador como un objeto ominoso:

Me causaba desazón aquel cuerpo de ébano inspirado, según una leyenda que se leía en la placa de bronce, en los bocetos del profesor Gabrielle Fallopio, publicados el año 1541 en el libro *Observaciones anatomicae*. A través de unas delgadísimas estrías, casi transparentes, se podían seguir las líneas de las arterias y el tejido amarillo de las ramificaciones musculares. Sobre todo me causaba inquietud en aquel hombre artificial, a punto de moverse desde la nada de su materia, la mirada petrificada. Parecía escudriñar en mi conciencia como un dios maligno, semejante en sus ojos de porcelana a alguno de los santos afiebrados, perdidos en éxtasis, que flotaban en la penumbra de los altares menores de la iglesia del Colegio San Ignacio. El modelo anatómico permanecía eterno en su misterio, si bien una mano insolente, falsamente graciosa, había introducido un cigarrillo en esos labios de madera entreabiertos” (p. 59).

⁵ Junto con la condensación, el desplazamiento es otro de los procesos de elaboración onírica definidos por Freud. Mientras aquella aglutina, éste “transmuta los valores síquicos” (88), es decir, resalta en un primer plano contenidos secundarios al tiempo que relega los primordiales a un segundo plano. Es la unión de ambos mecanismos la que confiere a los sueños su carácter confuso.

Más adelante, en la escena en que el narrador y Mónica se besan en alguno de los pasillos de la casa, él acotará: “lo que no me impidió darme cuenta, al espiar por una fracción de segundo el rostro de Mónica junto al mío, que las luces de colores del vitral iluminaban sus ojos de muñeca, medio redondos” (64). De este modo, la figura de madera y la mujer comparten, en la imaginación del protagonista, la ambigua condición de autómatas: manipulables y, al mismo tiempo, inquietantes en su humanidad artificial. Algunas páginas atrás, ya el narrador había señalado que aspiraba a que Mónica “fuera solo eso que veía en su persona, liviano, dúctil, agradable, cuyo cuerpo aún adolescente era muelle, cargado de tibieza” (55-56), es decir, la muñeca en su sentido ‘positivo’. Sin embargo, también creía adivinar en sus ojos “ciertas llamas venidas del infierno” (55) que prefería ignorar (esto es, el lado ominoso del autómata).

Volviendo al argumento onírico, creo que se puede postular que si la figura de madera le resulta tan perturbadora al narrador es porque, en alguna medida, representa (de manera desplazada) la misma contradicción que funda su relación con Mónica: muñeca dúctil y objeto siempre inasible⁶. Novia joven, sin otra cualidad que la de ser agradable y “muelle”, es, a la vez, una virtual funcionaria de los aparatos de represión de la dictadura. Tal como observa Willem, Mónica condensa (lo mismo que la casa señorial) la belleza y el horror: “No es por casualidad que el perro durmiendo a su lado se llama Diablo. Marín nos ofrece aquí una imagen sintética de la constatación expresada con asombro por algunos intelectuales chilenos, de que la belleza pudiera convivir con el mal, incluso dormir al lado del mal, “abstraída de cuanto sucedía alrededor”” (8).

Por lo demás, la actitud inquisitorial que el protagonista atribuye al muñeco instala en este pasaje el tema de la culpa. Si bien para un personaje educado por los jesuitas ésta puede tener múltiples orígenes, no puede descartarse que uno de ellos sea el de su complicidad, involuntaria, con el horror encarnado en la atractiva figura de Mónica. Más aún cuando el narrador parece sentirse fascinado por esta oscura faceta de su ex amante. No es sólo asombro o desconcierto, como postulan Kottow y Willem, lo que éste experimenta

⁶ Respecto al carácter inquietante de algunos objetos y fetiches en la cultura occidental, Agamben señala: “la muñeca es, por una parte, infinitamente menos, porque es lejana e inasible (“sólo de ti, alma de muñeca, no se puede decir nunca dónde estás realmente”), pero, por otra, quizá justamente por eso, es infinitamente más, porque es el objeto inagotable de nuestro deseo y de nuestras fantasías” (110).

frente a la asociación de Mónica con la violencia; hay también mucho de deseo perverso. Es justo después de escuchar el testimonio de una ex prisionera de Villa Grimaldi -quien dice haber visto a una mujer parecida bronceándose en la piscina del centro de detención- que el personaje de Marín intensifica sus fantasías y reminiscencias eróticas, en las que, para colmo, la imagen de la piscina es uno de sus principales fetiches: “Divisaba a Mónica con los brazos plegados bajo la fragilidad de la nuca. Me quedaba con la mirada fija en las gotitas de sudor que veía crecer imperceptiblemente entre los vellos ensortijados de sus sobacos, los que me hacían recordar, debido a la maraña oscura sin depilar, el pubis con gusto a sal marina” (82-3).

No obstante, Mónica no es el único personaje femenino ligado a la represión que aparece en el relato. En él se alude también a los casos reales de las agentes de la DINA Ingrid Olderock y Palmira Almuna (apodada “la Pepa”), así como al de las colaboradoras Luz Arce y Alejandra Merino:

Blanca Luz Arce Sandoval era una mujer atractiva, de un cuerpo esculpido por la práctica del deporte, cuyas pupilas oscuras refulgían enmarcadas gracias a unos largos cabellos que rozaban sus hombros [...] Era una mujer que sabía esconder los sentimientos y la mano no le temblaba al señalar en la calle a los antiguos compañeros. Marcia Alejandra Merino Vega resultaba una víbora tanto o más peligrosa, sin embargo, carecía del encanto externo de la anterior, dominada por un aire distante y huraño que prefiguraba las intenciones que abrigaba [...] La pobre Flaca Alejandra, así como también Luz Arce, era otra víctima de los demonios del miedo (87).

A ellas se suma en la novela un cuarto personaje, ficticio esta vez: María del Carmen Posada, psicóloga y ex funcionaria de la DINA, quien asistía con sus conocimientos a los torturadores de Villa Grimaldi⁷. Todas estas mujeres son, en algún

⁷ Dentro del personal de Villa Grimaldi había numerosas mujeres. Sus principales tareas consistían en la vigilancia de las detenidas o la realización de trabajos logísticos y de oficina. Algunas de ellas participaban además en interrogatorios, sesiones de tortura y operativos. La ya citada Ingrid Olderock es conocida por ser la responsable del entrenamiento de perros que luego eran usados para torturar a las prisioneras. “Pepa”, en tano, era jefa de logística de Villa Grimaldi (Salazar 166-67). Por lo demás, llama la atención que entre las agentes del Cuartel Terranova figure efectivamente una “Mónica”: “La detenidas mujeres eran custodiadas por mujeres, como Rosa Ramos, Teresa Osorio, una de apellido San Juan, otra de apellido Órdenes y otra de

grado, intercambiables en la narración: la búsqueda de Mónica conducirá al protagonista a los brazos de la perturbada y alcohólica María del Carmen, doble esperpéntico y “otoñal” (98) de la primera. Ambas lucen un “brillo infernal” (120) en la mirada, tal vez semejante al de las pupilas refulgentes que Marín atribuye a Luz Arce⁸. Las estrafalarias fantasías religiosas de María del Carmen, quien suele disfrazarse de santa durante sus citas con el protagonista, no dejan de recordar la publicitada conversión al catolicismo de Luz Arce. Otro tanto puede decirse de su necesidad de confesarse para alcanzar algún tipo de expiación. Confesión que, tal como ocurriera con el testimonio de Arce en los noventa (Richard, 99), tampoco parece ser bien recibida, pues el personaje de Marín, obsesionado con saber acerca de la suerte de Mónica, apenas la oye:

Hablaba y hablaba de ella misma, como si le resultara urgente descargarse, liberarse de ciertos apremios que la ahogaban, guiada al comienzo por un lenguaje pulido, pero que tras el alcohol se volvía descarnado, hasta ser inclusive soez, si bien en un permanente ritornelo, entre un episodio y otro de la catarata, repetía la frase Dios es injusto (98).

Si en el relato de pesadilla de Marín “todas las edades se convierten en una”, cosa análoga ocurre con las colaboradoras de la dictadura: todas ellas son o reemplazan a Mónica, suerte de punto ciego del horror.

Las bellas artes

Tal como nos la presenta Marín en su novela, la historia de Villa Grimaldi es también la de su peculiar trayectoria cultural: de centro de reunión de la elite intelectual del país durante el siglo XIX y hogar aristocrático en la primera mitad del XX, deviene en propiedad de la mesocracia chilena durante los sesenta, para convertirse en centro de eventos y discoteca en los setenta y, finalmente, en “el palacio de la risa”, la casa de tortura que los agentes del régimen administran como un circo siniestro.

nombre Mónica [...] A mí me correspondió participar en un punto con la Mónica y en esa ocasión esta niña recibió un balazo” (declaración judicial anónima citada por Salazar 167).

⁸ La frialdad de Luz Arce, el carácter solapado de Marcia Alejandra Merino, la mirada maligna de Mónica, incluso determinada frase que ésta le habría dicho al narrador poco después del golpe (“Nada bueno viene con los militares arriba y, a partir de ahora, cada uno deberá rascarse con sus propias uñas” [57]), son atributos que insinuarían que todas ellas eran acomodaticias o pérfidas con anterioridad a su captura.

En su identidad prístina, la casa puede ser comparada con una enciclopedia decimonónica y oligárquica de las Bellas Artes nacionales⁹. Los pintores ítalo-chilenos Ciccarelli y Gerónimo Costa, el primero de ellos autor de *Vista del valle de Santiago desde Peñalolén*; el busto de Madame Vicuña, esculpido por Rodin a partir de la aristocrática modelo chilena Luisa Lynch de Morla Vicuña (60); los franceses Paul Lathoud y Georges Dubois (arquitecto el uno, paisajista el otro), ambos contratados por la elite del siglo XIX para hermohear Santiago; Andrés Bello y su *Oda a Peñalolén*, Lastarria o Benjamín Vicuña Mackenna son algunas de las tantas citas a la historia de las artes y las letras que la narración hace orbitar en torno al palacio. Enclave ilustrado o enciclopedia de la alta cultura, su decadencia nos es reseñada a través de la destrucción o la contaminación de cada una de sus distintas aristas o (para continuar con el símil enciclopédico) ‘entradas’: pintura, escultura, arquitectura, literatura o música. A todas ellas se superpone una descripción que contradice (ya sea por medio de lo macabro o de lo vulgar) su definición aurática original. Abordaré aquí, con especial atención, dos aspectos de este inventario cultural: la música y el valor patrimonial de la casa.

Si volvemos a revisar las sucesivas identidades del palacio, notaremos que cada una de ellas tiene su propia ‘banda sonora’: las tertulias musicales de Luisito Arrieta son amenizadas por Wagner; las tardes familiares en la casa de Antonio por la cómica ‘orquesta muda’ de Félix (que interpreta temas de los Leucona Cuban Boys); las noches de la discoteca por los grupos y géneros populares en boga en los setenta (los Beatles y el bolero, principalmente) y las jornadas de tortura por Verdi, Los Huasos Quincheros, Raphael y la Orquesta Huambalí (104). Hay así cierto paralelismo entre lo que podríamos llamar, desde una perspectiva de alta cultura, ‘la degradación del gusto musical’ y la criminalización del arte. Son los agentes de la represión, es decir, el eslabón más decadente de esta cadena melódica, quienes exhiben algunas de las preferencias estéticas más ‘bajas’. Optan por la música popular y, dentro de ésta, por sus expresiones tal vez más estridentes o espectaculares: mientras los torturadores sin rango conocido escuchan las cumbias de la

⁹ Sobre la evolución patricia del paisaje donde se levantaba la casa, Gabriel Salazar señala: “Los Egaña – nuevos ricos– iniciaron raudamente su asimilación a los parques de la aristocracia europea. Los Arrieta, de más abolengo y mundo, lo europeizaron al nivel máximo que se podía en Chile, llenando su atmósfera de los aires elitistas del patriciado mercantil chileno en su fase de apogeo” (227).

Huambalí (y no boleros, por ejemplo), aquellos con escalafón se inclinan por Verdi, el más popular de los compositores de ópera (siendo ésta, a su vez, el más masivo de los géneros musicales de Alta Cultura). De igual modo, son también ellos quienes, bajo la orquestación de personajes como el teniente Canisio (gran aficionado a Verdi), hacen de la música un instrumento de tortura y del horror un espectáculo:

...ciertas detenidas habían sido obligadas a posar como modelos con ropas de otras, usando unos tabloncillos como pasarela, en un desfile organizado por Basclay Zapata Reyes, alias el Troglo, uno de los perros que más se carcajeaba en los interrogatorios. La música de los altoparlantes ayudaba en ese desvarío con melodías de Gerswhin me explicaba, a recrear el espectáculo destinado al personal (p. 102).

El lema inscrito en las mentes de todos los torturadores, “la letra y la música en El Palacio de la Risa sólo entr[an] con sangre” (99), representa de este modo la inversión más grotesca de la cultura ilustrada que, en el siglo XIX, animaba a la llamada “Colonia Inspirada”¹⁰. Las reuniones musicales de Luisito Arrieta son aquí reemplazadas por sesiones de tortura acompañadas con música compuesta para Broadway.

Es llamativo que la identidad que actúa de bisagra entre el hogar familiar y el centro de torturas sea una discoteca. Mientras baila con Mónica, el protagonista observa a quienes serán los antecesores directos de los funcionarios de la DINA, es decir, a la clientela mayoritaria del local: adolescentes de clase alta, “hijitos de papá” (61), “miembros de la clase dorada que odiaba a Salvador Allende y que querían a gritos la desaparición de éste, o renuncia o se suicida terminaban por decir (62)”. Si bien la violencia de estos jóvenes no tiene, en el relato de Marín, más que un carácter declarativo o potencial (no pasan de la bravata), no puede dejar de leerse la relación de contigüidad entre éstos y los agentes de la represión dictatorial que luego ocuparán la casa. En este sentido, es significativo que el sistema de magafonía de la discoteca, el cual permitía que “en cada lugar [...] se escuchara

¹⁰ De acuerdo con Maren y Marcelo Viñar, la tortura equivale a una mutación perversa de la palabra y la ley: “[La tortura] Es el pasaje de una verdad plural y polisémica, a una verdad monolítica y fanática, impresa con hierro candente. Para esta mutación del carácter de la ley, la institución de la tortura es una pieza esencial... La tortura se sitúa en la bisagra que articula al cuerpo individual de carne y sangre, al cuerpo social, y a la palabra que sella el contrato tácito y explícito entre individuo y socius (135)”

una música distinta” (63), sea usado dos años más tarde para, según observa el narrador, sofocar los alaridos de la torturas con las melodías favoritas de los agentes de la DINA (cuyos gustos musicales ya fueron referidos).

Definida en algún momento como “un prostíbulo de los sueños incumplidos” (63), la discoteca “El paraíso” constituye la antesala ramplona del horror: al circo siniestro precede la discoteca *kitsch*. La lógica implícita en esta secuencia podría formularse como sigue: a la degeneración del arte en espectáculo (por lo tanto, a su prostitución), sigue la banalización de la violencia, es decir, su transformación en farsa.

No obstante, no sería acertado afirmar que el narrador realiza una condena *per se* (adorniana) de la música popular que se oye en la discoteca. La degradación que hace emanar de esta última no toca necesariamente a la primera. La actitud del personaje de Germán Marín no es, en este caso al menos, despectiva ni distanciada (como sí ocurrirá cuando, hacia el final de la novela, sea incapaz de identificar las bandas anónimas que escuchan los “lolos” marginales [125]). Al contrario, demuestra cierta dosis de placer en el reconocimiento de grupos, cantantes y compositores de sus tiempos mozos (los Beatles, Roberto Carlos, Álvaro Carrillo), a los que incluso parece otorgar una potencialidad literaria: “luego siguió la pieza romántica titulada *Sabor a mí*, de Álvaro Carrillo, tanto tiempo disfrutamos de este amor, nuestras almas se juntaron tanto así, como señalaba la letra, bajo ese erotismo diagonal y agazapado que escondía cada uno en su interior” (62). Después de todo, esta digresión romántica-erótica del narrador no es muy distinta a la que él mismo le atribuye a Luisito Arrieta a partir de la ópera de Wagner *Tristán e Isolda* (29)¹¹. Como parte del pasado clausurado por el golpe de Estado, la música popular de la época posee para el narrador nostálgico de *El palacio de la risa* una condición ambigua: aun cuando se la identifique como un síntoma de la decadencia de la casa señorial, no por ello

¹¹ “Era tal vez la ópera preferida del Arrieta hijo y encontraba sublime el libreto de Richard Wagner, traducido por la Colección Biblioteca Lírica, en cuyo pasaje final luego Isolda le agregaba esta encantadora conjunción, *e*, que es nuestro lazo de amor, ¿acaso no desaparecería si Tristán muriera? Ante esto, siguiendo el parlamento, Tristán respondería, ¿qué sucumbiría por la muerte, sino lo que nos separa, lo que impide a Tristán amar a Isolda, vivir eternamente para ella? Por último, cantando a dúo, ambos jurarían ya no somos más Tristán e Isolda, sin nombre, sin separación, somos una nueva llama que arde, un solo pensamiento sin fin” (29).

se la deja de evocar con una añoranza similar a la de otros tantos elementos de ese Chile al cual el retornado del exilio no puede ya volver.

Si la música de la discoteca adquiere visos infames, ello no se debe tanto a un origen supuestamente espurio (esto es, masivo) como a la contigüidad metonímica que guarda con el horror. Visto así, Álvaro Carrillo y Wagner son homologables: ambos comparten una fraternidad involuntaria con la banda sonora de la dictadura. Lo mismo que observábamos en el apartado anterior respecto a los espacios físicos de la casa, vale aquí para su historia musical: la yuxtaposición auditiva de sus sucesivas melodías, obrada por la memoria y la imaginación del narrador, da lugar a una sinfonía tri-temporal:

...no podía menos de imaginar, apoyado en la barandilla, que los primeros invitados surgidos de mi cacumen, prontos a aparecer desde el vestíbulo envueltos en sus pieles o en sus capas, arribarían esa noche a escuchar otro de los conciertos de cámara que solía organizar para las amistades el entusiasta Luis Arriera Cañas. En la reunión se tocarían, era muy posible, luego de un lied de Wagner, piezas de Liszt y Beethoven, ciertamente. Un buen repertorio en que no existía nada de Verdi, a quien jamás se escuchó allí hasta la aparición del teniente del Ejército de apellido Canisio. Ya hablaremos del sudor frío como el hielo de la muerte que provocaba ese sujeto [...] El empaste de algunos rosados y grises ofrecía una delicadeza particular que se aliaba con los suspiros de los *Papillons* de Schumann y que, seguramente, se interpretaban en la época de oro de don Luis. Al recibir las salpicaduras de la música actual que se transmitía en los salones tras el movimiento de sus puertas, volví de inmediato a la realidad [...] De una de las estancias escapó, según recuerdo, la voz del brasileño Roberto Carlos. Después de mirarnos aprovechando la circunstancia, en un acuerdo tácito, de besarnos otra vez en un largo suspenso (63-4).

La cita es extensa pero permite apreciar cómo en la discoteca –espacio de transición entre el pasado esplendor y la futura abyección– se superponen tres melodías y tres temporalidades diferentes. El narrador –cuya educación jesuita parece haberlo familiarizado con los ejercicios espirituales ignacianos y sus imaginarias composiciones de lugar (83)-

fantasea con las tertulias musicales de Luis Arrieta hasta el punto de ‘oír’ sus aristocráticos repertorios. Una prolepsis, en tanto, anticipa la corrupción que significará la posterior introducción del popular Verdi en la casona por parte de Canisio y, sobre todo, la índole ominosa de este último. Finalmente, los compases contemporáneos traen al narrador de regreso al tiempo de la discoteca, donde el romántico Roberto Carlos presta su voz para ambientar el beso que sellará su incipiente relación con Mónica.

En un primer plano, esta yuxtaposición enfatiza otra vez la caída (vertical) de la casa. Vivaldi y Roberto Carlos disuenan, rompen con la armonía ilustrada ensoñada por el protagonista. En un segundo plano, en cambio, podría postularse que la hibridez musical da pie a un contagio (horizontal) de connotaciones más menos siniestras. El beso es rememorado desde un presente suspicaz (¿quién era verdaderamente Mónica?) que arroja un halo ominoso sobre esa escena típicamente romántica. Algo parecido ocurre con los *Papillons* de Schumann: el romanticismo de esta pieza, que además es exagerado por la acotación del narrador sobre los empastes rosas que le harían juego, resuena aquí con una ironía negra. En alguna medida, todos los tiempos y todas las melodías que confluyen en la discoteca “El paraíso” están permeados por el tono del horror y la pesadilla histórica¹².

La última visita a lo que fue el palacio de los Egaña, tiene también su banda sonora particular. Antes de abandonar el ahora sitio eriazo, el personaje de Germán Marín cree volver a escuchar “la orquesta muda” de su infancia:

Mientras cruzaba el baldío salpicado de escombros, entreoí a mis espaldas, bajo una ráfaga que aparecía y desaparecía, en un alegre ritornelo, la música que escuchaba cuando Félix, el hermano mayor de mi amigo Antonio, dirigía en el kiosco la orquesta muda y nos divertíamos, a cargo cada cual de su instrumento, imaginario el mío, como era el juego de maracas que batía convulso. Quizá el calor estaba afectándome. Oía a mis espaldas la canción *Siboney*, interpretada por la orquesta de los Lecuona Cuban Boys, cuya música, refulgente como un puñado de trocitos de espejo lanzados al aire,

¹² De acuerdo con Freud, la lógica de los sueños es aditiva: “La alternativa (esto o aquello) no es expresada jamás por el sueño, el cual toma en este caso los dos miembros de la misma como igualmente justificados y los incluye en un mismo contexto. Ya indiqué que cuando en el sueño aparece reproducida una alternativa (esto o aquello), debe traducirse por una agregación (esto y aquello)” (95).

me hacía ver la explosión llena de colores de sus notas... Eran unas ideas más lo que había escuchado y, luego de hacer chirriar el portalón de hierro, al darme la vuelta para cerrar su hoja, vi la mansión del recuerdo frente a mis ojos. Estaba intacta como si hubiera bajado del cielo (123-4).

El poder evocador de la música, su capacidad para tirar de la memoria, es tan fuerte que incluso posibilita la fugaz resurrección de la antigua casa. La orquesta muda, interpela y convoca. Sin embargo, el presente termina por imponerse: las malezas y el ruido del aeródromo de Tobalaba ahuyentan a los fantasmas amables del pasado. El personaje del retornado, análogo al de un aparecido, no tiene más opción que la de vagar, solitario y extranjero, por una ciudad que le resulta irreconocible cuando no inhóspita¹³. Una ciudad, donde la música contemporánea (“del momento”, dice el narrador) ha dejado de llamarlo. Los grupos que los amenazadores “cabros de la población” (125) escuchan en su radio portátil representan para él una orquesta, esta vez sí, definitivamente muda.

Pasemos ahora a revisar brevemente la historia del desmoronamiento del valor patrimonial de la casa. Ya se mencionó cómo la novela se abre con la visita al erial donde antes se alzaba el palacio. El lugar es comparado con el escenario de un crimen, donde el asesino ha “borrado sus huellas [...] con la furia de un obseso” (24). Para reconstituir la escena del crimen el narrador -quien puede ser comparado tanto con un investigador intelectual (por ejemplo, un historiador) como con uno policial- establece tres estadios previos a la devastación: la casa gozando de buena salud (su patrimonio cultural está intacto), la casa en una primera decadencia (éste ha devenido en mercancía) y la casa en absoluta degradación (éste ha sido saqueado, destruido y tergiversado por los agentes de la dictadura). De esta manera, la historia de los bienes suntuarios y artísticos del palacio sufre una trayectoria similar a la ya observada para la música. Si ésta es transformada en instrumento de tortura por Canisio y sus secuaces, lo mismo puede decirse de cada elemento material de la Villa. Al cambiar de sentido (es decir, al pasar de las manos de la civilización a las de la barbarie) muchos de ellos cambian también de nombre: “la cochera

¹³Esta alienación del presente que sufre el protagonista de la novela, es extrapolada por Andrea Kottow a la totalidad de la trilogía *Un animal mudo levanta la vista* (compuesta por *El palacio de la risa*, *Ídola* y *Cartago*). En todas ellas el narrador (un alter ego de Germán Marín) manifestaría el mismo “sentimiento de encontrarse expulsado, sin pertenencia” (41).

de calesas y birlochos de los Egaña” (100) es rebautizada como “el matadero”¹⁴; el depósito de agua como “la Torre de los Suplicios” (109), el estanque del parque como “el Foso Romano” (109) y la misma mansión de los Egaña como “El palacio de la risa” (32). Nombres en los que el narrador identifica un sesgo “festivo” (109), nueva expresión de esa espectacularidad macabra que es el antónimo de la estética clásica. De este proceso de adulteración no se salvan ni los árboles, ya que la naturaleza es también dominio de la cultura o de la barbarie: “Los ombúes y robles que se salvaran mostraban desgajadas sus ramas inferiores, al utilizarse en la práctica de la tortura bautizada como La Campana” (108)¹⁵.

En cuanto al despojo y la destrucción, éstos son denunciados a cada paso. A fin de ser funcional a sus nuevos ocupantes, la casa sufre múltiples mutilaciones, análogas a las que experimentan en sus cuerpos los detenidos: el kiosco de la orquesta muda es destruido para ampliar los estacionamientos de los agentes de la DINA (108), las baldosas del vestíbulo se resquebrajan debido al trajín de prisioneros y torturadores (103), el parque es progresivamente desmantelado y, una vez que el centro de detención ha sido clausurado, todo sucumbe ante la “política de tierra arrasada” (91). Los bienes más valiosos de la casa, en cambio, pasan a ser “botín de guerra” y desaparecen misteriosamente, en un proceso que el narrador homologa al de las turbias privatizaciones de la época: (107)¹⁶.

En el relato de Marín la historia de la casa asume siempre la forma de un inventario (y en este sentido, la enciclopedia que mencionábamos al inicio de esta reflexión es también un tipo de inventario), ya sea obra del narrador o de algún otro personaje. El que revisamos recién es producto de las investigaciones del primero y su carácter es claramente siniestro: bienes desechos, robados o maleados. El que le antecede en el tiempo, en cambio,

¹⁴ Imposible no asociar este nombre el que es considerado el cuento latinoamericano fundacional, *El matadero*. Escrito por Echeverría, su tema central es, justamente, la imposición de la barbarie sobre la civilización.

¹⁵ Por supuesto, los detenidos, objetos de estas torturas, experimentan también una horrible metamorfosis: “después de permanecer unas semanas en Peñalolén, muchos detenidos sufrían un proceso de animalización. Los rostros cada vez más pálidos y muertos comenzaban a adoptar rasgos fisonómicos de distintos ejemplares zoológicos, de lagartos, de perros, de carneros” (112).

¹⁶ “Los rumores internos señalaban que muchas de esas alfombras, de esos cuadros, de esas esculturas, de esos jarrones, de esas sillas, estaban desapareciendo paulatinamente y vaya a saberse a qué manos iban a parar” (107). Es sabido que esta política de “botín de guerra” se ejerció sobre otros enclaves patrimoniales del país, por ejemplo, en salitreras como Chacabuco (que también fue centro de detención y tortura).

es uno concreto, de “papel *couché* brillante” (93), y ha sido elaborado por Emilio Vasallo Rojas, el último dueño civil de la casa, para promocionarla frente a potenciales compradores. Éste, a quien se define como parte de esa “clase media chilena, especulativa y falsamente sagaz” (93), es señalado como un mal heredero¹⁷. Al contrario de la refinada familia de Antonio¹⁸, el amigo de la infancia del narrador, Vasallo desvirtúa el patrimonio cultural de la casa, tal como queda evidenciado en su inventario propagandístico:

...cargado de resonancias modernistas, que me traían a la memoria las soflamas retóricas de Gerardo de Pompier en la revista *Cormorán*. Las fotografías del impreso eran, a pesar de sus motivos, de una prosa visual digamos barata. La mirada del reportero gráfico, guiada seguramente por las instrucciones del cliente, había retratado de manera venal las estatuas de bronce, los salones, las columnas en fuga, los tapices, el hall de distribución, las terrazas, haciendo de éstas un decorado falaz que sólo representaba el brillo del dinero (93-4).

Es justamente el brillo del dinero el que, según el personaje de Marín, habría atraído a Manuel Contreras, “la fiera que pegaría el zarpazo desde la oscuridad” (94), hacia la casa. Por consiguiente, el mesocrático Vasallo sería responsable directo de la transformación del Palacio Egaña en el Palacio de la risa. No sólo por la imprudente exposición de las riquezas que éste encerraba, sino por haber hecho de él y de su patrimonio cultural un “decorado falaz”, primer paso para que degenerara luego en el circo siniestro de la DINA. Nuevamente, es la devaluación de la alta cultura en espectáculo la que, de acuerdo con la autoría, posibilita el triunfo de la barbarie¹⁹.

¹⁷ Resulta interesante contrastar el retrato que ofrece Marín sobre Emilio Vasallo y la fase mesocrática que éste representa con la descripción que hace Gabriel Salazar. De acuerdo con el historiador, Vasallo era un conocido comerciante que simpatizaba con la Unidad Popular. Al adquirir la casa, la transformó en un restaurante llamado “Paraíso Villa Grimaldi” donde se reunían “las nuevas elites estatales, reclutadas mayoritariamente en los grupos medios [...] Era la eufórica tertulia de los cambios estructurales, saturados de futuro, no de pasado. Llenos de espontaneidad presente, no de imitación trasnochada” (228-9). Al contrario de Marín, Salazar ve en el traspaso de la mansión a Vasallo una evolución antes que una degradación.

¹⁸ La familia de Antonio representa a los buenos herederos, quienes continúan la tradición ilustrada de la casa. Así, por ejemplo, el personaje de Félix, hermano mayor de Antonio, es un estudiante de ingeniería interesado en el patrimonio arquitectónico del país. Entre las obras de su interés, están aquellas diseñadas por Gustave Eiffel a lo largo de Chile (37).

¹⁹ Ahora bien, Marín está lejos de ser un pelucón sin humor escapado de “Espelunco”. No deja de haber una dosis de ironía en su descripción de la elite decimonónica ilustrada. Así, por ejemplo, hay algo risible en el

La reina de la chatarra

A diferencia de las otras dos novelas analizadas aquí, *El palacio de la risa* evita describir directamente la transformación de la mujer en colaboradora de la dictadura. Como hemos visto, en su lugar se narra el proceso de mutación de la casa de Peñalolén. Las peripecias de Mónica tras el golpe militar, siempre referidas por terceros, son inciertas: que se la ha visto en Villa Grimaldi tomando el sol, que estuvo detenida en Cuatro Álamos, que se vinculó sentimentalmente con un oficial de la DINA, que trabaja como analista para este organismo, que está en Londres, que está en Buenos Aires, etc. Retazos de información que, sumados a las especulaciones del narrador, conforman un caleidoscopio siniestro. Acorde con la turbiedad de los primeros años de la década de los noventa en que fue escrito, el relato de Marín está teñido de ambigüedad y suspicacia. La presunta conversión de su ex amante se inscribe así en un contexto de traición generalizada, pues tal como acota Richard:

Mientras el gobierno de la transición declara oficialmente su compromiso con la verdad, nuevas acusaciones, mentiras y desmentidos siembran diariamente el pánico del engaño en la escena de palabras bajo juramento de los parlamentarios. De falsedad en ocultación, de deslealtad en perjurio: las figuras del engaño y de la traición nos hablan de los múltiples resquebrajamientos internos del pacto oculto que amarran ciertos nombres de la transición a los secretos de la violación de los derechos humanos que se resguardan en el anonimato (104-5).

El país al que vuelve el protagonista de *El palacio de la risa* es uno donde los responsables de los crímenes de la dictadura “andan tranquilos por las calles mezclados entre la gente” (95), donde “todo podía ocurrir y, lo que resultaba más grave aún, ser aceptado el hecho” (96). El inasible personaje de Mónica, “semejante a un pozo ciego que

personaje de Luisito Arrieta (tan romántico, tan wagneriano, tan anti Verdi) y en los contertulios liberales. Éstos, entre los que figuran Andrés Bello y José Manuel Balmaceda, son imaginados sentados alrededor de la chimenea, disfrutando de “hablillas más o menos picantes” (26) y acosando a don José Arrieta para obtener algún consejo financiero (26).

tragaba cuanto caía en él” (95), representa, en alguna medida, las dificultades de la sociedad de postdictadura para satisfacer las expectativas de verdad y justicia.

De otra parte, el macabro desencuentro sentimental del narrador con la mujer deseada es el reverso de aquellos “romances fundacionales” estudiados por Doris Sommer. La suya, es una “historia que comenzó siendo de amor y terminó evidenciándose de terror” (Kotow 42). Un correlato de la imposible restitución del protagonista al país (letrado) conocido antes del exilio.

Si revisamos la trayectoria de este idilio, es significativo que el primer encuentro entre Mónica y Germán tenga lugar en los corrillos literarios de la Librería Universitaria, donde son presentados por el escritor y periodista chileno Cristián Huneeus en 1971 (53):

Los sábados, a las doce, la librería se transformaba en el lugar de encuentro de diversos escritores amigos, al que asistían Enrique Lihn, Pedrito Lastra, Martín Cerda, Lucho Domínguez, hoy algunos fuera, otros ya muertos, quienes habitualmente prolongaban la reunión, llevados por los últimos chismes literarios, en cualquiera de los bares cercanos en torno a una botella de vino. Mónica acababa de titularse de profesora de inglés y ambicionaba obtener una beca para ir a perfeccionarse a Inglaterra, donde quería aparte de lograr un mayor dominio del idioma, estudiar la obra de Joseph Conrad. Era una buena lectora de literatura, especialmente de novela, debido quizá a su espíritu imaginativo y, aunque se inclinaba por temperamento ante los libros enigmáticos del siglo diecinueve, admiraba el *Ulises* sobre el cual tenía en preparación un estudio acerca de la naturaleza femenina en Molly Bloom (53-4).

Como la protagonista de *La vida doble*, Mónica es también una profesora de lengua extranjera, aficionada a la literatura y con aspiraciones intelectuales. Carece en cambio de afiliación política, por lo que su interés en la Unidad Popular radica exclusivamente en su valor como fenómeno cultural (53). Sus principales características parecen ser la juventud y cierta disponibilidad existencial. Lejos de sus padres, borrosos habitantes de provincia, lleva en Santiago una vida independiente y libre de compromisos mayores. Su relación con el personaje casado de Marín no la complica pues, según afirma, no desea casarse ni formar

una pareja duradera. Tras el golpe militar, y ante la opción de seguir a su amante al exilio, ella prefiere permanecer en Chile, poniendo así fin al romance. Sus palabras de despedida están llenas de pragmatismo, cuando no de un amago acomodaticio: “El juego de vivir había terminado al estallar el golpe militar, en consecuencia, sólo cabía en el ámbito personal, como me señalaría utilizando unas palabras de Sartre, asumir la triste edad de la razón [...] Nada bueno viene con los militares arriba y, a partir de ahora, cada uno deberá rascarse con sus propias uñas, me argumentó” (56-7).

La interrupción de la relación con la joven graduada en letras inglesas coincide, pues, con la desaparición del espacio intelectual que frecuentara Marín. Su oscura transformación, en tanto, es otro síntoma de la debacle cultural propiciada por la dictadura. De ser ciertas las sospechas sobre su colaboración con la DINA, Mónica habría pasado a integrar la misma militancia cultural que ostentan personajes como el Troglo o Jaime Canisio: “la letra y la música entran con sangre”. Ya lo destacaba Andrea Kottow: “Así como a Germán se le hace imposible entender cómo el tradicional palacio que albergaba lo mejor de la cultura decimonónica chilena hubiese pasado a convertirse en un lugar de tortura y muerte, también encuentra difícil conciliar la imagen de la joven estudiante Mónica, lectora de Joyce y Conrad, con aquella de una colaboradora de los militares” (42). Ambos, palacio y muchacha, caen desde las cimas de la alta cultura hacia la barbarie. En lugar de concretar sus estudios sobre Conrad y Joyce, la mujer “corona” su vocación intelectual traduciendo documentos para los servicios de inteligencia de la dictadura (118). Eso, al menos, es lo que cuenta María del Carmen, “la loca maldita” (120).

Este último personaje no sólo es caracterizado como una “piltrafa” (96) moral, producto de su connivencia con la represión; es también una suerte de desecho cultural, la continuación postdictatorial del hálito circense que contaminó la mansión Arrieta. Disfrazada de santa y maquillada “como una diva de ópera” (120), María del Carmen da rienda suelta a su monólogo, o bien, se sienta frente a la televisión, siempre con un vaso de alcohol en la mano, para ver otro capítulo de *La reina de la chatarra*, “obra [...] de producción brasileña, de éxito ése verano” (105). Nada más lejos de la joven lectora de Joyce. Y, sin embargo, la ex funcionaria de la DINA es el único resultado concreto de las pesquisas del protagonista: la versión psíquica, física y culturalmente degradada de Mónica.

La “reina de la chatarra” es todo lo que queda de la musa universitaria que se internó en los meandros del horror.

Por lo demás, el contexto histórico en que se sitúa el relato permite leer el travestismo de María del Carmen como metafórico de la transición y de aquel proceso que Tomás Moulian denominó “transformismo”: la pervivencia de las instituciones e idearios de la dictadura bajo un sacramentado ropaje democrático (145). Asimismo, en este personaje trastornado alternan el trauma y la teatralidad vacía, elementos que, de acuerdo con Nelly Richard, marcan la tónica de la postdictadura: “*La transición conjuga paródicamente el tema del desaparecer (modulado por el registro trágico de quienes padecen el duelo) con el registro frívolo del aparecer (mercado de los estilos y comercialización de la pose)*” (106). María del Carmen, parodia de la Virgen de Cerro San Cristóbal (116), personifica así al país de la transición. Como advierte el narrador, “En ella, sin embargo, casi todo era ilusión” (120). De ahí que la cama que comparten sea descrita como un absurdo altar de la patria, bendecido por próceres de dudosa categoría:

En el altar de la vieja cama de colchón de pluma de la madre, repetido en el espejo al frente, la bandera chilena colgaba aburrida del dosel. A cada lado del mueble, adornado por unos pequeños jarrones colmados siempre de flores, depositados sobre pañoletas de macramé, había dos fotos de tamaño regular pegadas con alfileres. Del cantante Lucho Gatica y del boxeador Arturo Godoy, glorias del pasado de Chile (121).

¿Qué se puede engendrar en semejante lecho? Indudablemente, nada muy bueno. El anhelado reencuentro del escritor con su país resulta a todas luces decepcionante: tardes de teleserie en las que su única distracción consiste en pintarle las uñas de los pies a “la loca maldita”. De manera análoga al protagonista de *El ángel azul* (la clásica película de Sternberg), el maduro, letrado y conservador narrador de Marín se ve degradado por su vinculación a un personaje femenino que representa todo lo contrario de sus ideales: ya sea María del Carmen o, en la segunda parte de la trilogía de *Un animal mudo levanta la vista*, Sofía, la hija neoliberal y lumpen de la dictadura²⁰. Incluso su obsesión por Mónica incurre

²⁰ Este personaje, mucho más joven que el narrador, no sólo lo sodomiza: también lo vincula a la industria de la pornografía. El fruto de esta relación será una criatura monstruosa.

en la misma fijación: a medida que aumentan las pruebas de la colaboración de ésta con la represión, más intensas son las reminiscencias y las fantasías eróticas del narrador en torno a ella.

*

El palacio de la risa se inscribe en una perspectiva conservadora de la historia en tanto ésta es entendida exclusivamente como sinónimo de decadencia. Las ruinas sobre las cuales se lamenta el narrador no son las de cualquier casa- nación, sino las de ésta en su versión decimonónica, ilustrada y oligárquica. En la reelaboración que la novela hace del clásico conflicto entre civilización y barbarie, la primera tiene una identidad claramente establecida: la casa- enciclopedia. La segunda, en tanto, asume tres facetas diferentes: la cultura mesocrática (Vasallo y compañía), la dictadura y sus agentes y, finalmente, el nuevo Chile neoliberal (que se expresa tanto a través de la prepotencia urbanística de las inmobiliarias como de las bravatas del lumpen juvenil). Frente a ellas, el narrador intelectual permanece como un exiliado (alguien “venido del pasado” [13]), o bien, como una suerte de masoquista, pues sus objetos de deseo siempre lo llevan a la degradación.

CONCLUSIONES

La dictadura de Pinochet dio curso a un brutal plan de arrasamiento cuyos principales blancos fueron las organizaciones políticas de izquierda, las clases populares, el proyecto nacional desarrollista del gobierno de Salvador Allende, así como la cultura y las instituciones revolucionarias o simplemente democráticas de la población civil. Dentro de este vasto programa (verdadero reseteo de la historia nacional), forzar a los detenidos a colaborar con sus captores constituyó un capítulo esencial. No sólo porque los datos así obtenidos permitieron alimentar la maquinaria represiva con nuevas víctimas¹, sino porque, en la lógica del terrorismo estatal, “quebrar” bajo tortura a los individuos representaba una victoria, una prueba del poder de los agentes del gobierno. Se trataba de echar por tierra la creencia en una vanguardia revolucionaria profesional y acerada, así como de disuadir al resto de la sociedad de intentar cualquier forma de resistencia.

Dirigida contra las mujeres, la represión recurrió a la estigmatización de las detenidas como “putas y traidoras” (Carrera 61), a la práctica sistemática de la tortura, sobre todo a la de carácter sexual², y a las amenazas a los familiares directos de sus víctimas para castigarlas, amedrentarlas y ojalá “quebrarlas”. En casos como los de Luz Arce, Marcia Alejandra Merino y María Alicia Uribe estas “técnicas de ablandamiento” resultaron especialmente efectivas pues tuvieron como corolario la cooptación de estas tres militantes por los servicios de inteligencia militar. Convertidas desde muy temprano en las caras más visibles de la colaboración, fenómeno que se acrecentó cuando a inicios de los noventa dos de ellas publicaron sus confesiones, sus historias siguen generando reacciones encontradas e interpretaciones diversas.

¹ La llamada “inteligencia militar” no era, a fin de cuentas, otra cosa que la constante reproducción de técnicas terroristas, tal como observa Gabriel Salazar para el funcionamiento de la DINA: “En rigor, lo que la DINA hacía usualmente (...) no era generar información, sino forzar la “delación”, porque, una vez recabada la “información”, el procedimiento continuaba con la exoneración, el exilio, la cárcel, la tortura, la muerte o la desaparición del sujeto real sobre el que se informaba. Lo que se denominó “generación de información” no era sino un proceso continuo de “delación forzada” seguida de una violación también continua de derechos civiles y humanos, que era el corolario final” (64).

² De las 3399 mujeres que declararon ante la comisión Valech, la gran mayoría declaró haber sido objeto de algún tipo de violencia sexual (*Informe Comisión Nacional Sobre Prisión Política y Tortura*, 291).

Las tres novelas estudiadas aquí son prueba de ello. Para empezar, cada una enfrenta de manera particular el dilema del porqué de la colaboración. *Carne de perra* aborda el asunto a partir de la relación sumisa, perversa y adictiva que establece Rosa con su torturador- amante. En su base está el terror: es por medio de una violencia evidentemente sexista y totalitaria que el “Príncipe” consigue minar la resistencia de la mujer y comenzar su paulatino proceso de “reeducación”. Rosa, quien no cuenta con mayores recursos (experienciales o ideológicos) para oponérsele, acaba por erotizar este vínculo como alternativa frente a la aniquilación física y psíquica, situación que la llevará a identificarse plenamente con los objetivos y métodos de Krank, incluso más allá de la duración efectiva de su secuestro. La intertextualidad de la novela con el relato maravilloso introduce aquí la imagen del encantamiento como metáfora de la cooptación de su protagonista, quien sucumbe a la manipulación del torturador y a su propia fascinación frente al horror. La intertextualidad con el folletín sentimental, en tanto, se erige como correlato irónico de la relación perversa entre la detenida y su captor.

Fuera de la tortura y las amenazas *La vida doble* presenta otros motivos para la colaboración, elaborados con mayor o menor o profundidad: los antecedentes biográficos y psicológicos de su protagonista, una supuesta afinidad entre el bando de los militantes revolucionarios y el de los agentes de la represión (ambos marcados por el fanatismo y la barbarie) o incluso el destino con su inevitable dosis de azar. Sin embargo, la explicación última de la traición de Lorena parece radicar en su propia perfidia, tanto es lo que sus confesiones insisten en su degradación, su culpabilidad absoluta y su incorregible duplicidad. En este contexto, la metáfora de colaboración como un pacto fáustico sólo refuerza la caracterización de la mujer como personaje maldito, siempre dispuesto a venderse y a persistir en su perversidad.

En una salida distinta, *El palacio de la risa* no intenta describir el momento en que Mónica se “quiebra”. Por el contrario, el relato mantiene cierta ambigüedad respecto a su suerte y a los motivos de su posible cambio de bando. Más que explorar en ellos, el objetivo de la novela es retratar el desencuentro del retornado con un país que se ha vuelto otro. A esta extrañeza se suma el clima de suspicacia de los primeros años de la transición, marcados por la impunidad de los involucrados en los crímenes de derechos humanos, la

existencia de turbios consensos, el transformismo institucional o el travestismo acomodaticio. En este escenario, Mónica constituye una suerte de punto ciego, el núcleo inasimilable del horror, aquel que no puede ser narrado directamente, o bien, el retorno fantasmal de lo reprimido en una sociedad incapaz de enfrentar su pasado. Si la novela intenta explicar de alguna manera la metamorfosis del personaje es sólo en el marco de corrupción general que afecta a la casa- nación: la colaboración del personaje femenino no es más que otro de sus síntomas, otra ruina en el panorama de devastación que despliega la novela.

En cuanto a la figura de la mujer “quebrada”, indudablemente es Fontaine quien ofrece la representación más estigmatizada de este personaje. Colección de tópicos y fantasmagorías sexistas, el remache final de su retrato está dado por la escena en que Lorena recibe dinero del escritor en pago de su historia, repitiendo así el gesto de “hablar” a cambio de algún beneficio personal. “Putas y traidoras” para siempre, ella concentra la mayor carga de culpabilidad y degradación al interior del relato. Por el contrario, figuras mucho más poderosas como el Flaco Artaza y el Macha Carrasco conservan buena medida de su entereza y prestigio masculinos.

Podría resultar paradójico que sea justamente *La vida doble*, novela que adopta la voz de la colaboracionista de principio a fin, aquella que condena a este personaje de manera más radical. Sin embargo, si Fontaine escoge la primera persona es, sobre todo, para brindar una narración efectista, incluso pornográfica, de las experiencias de su narradora a manos de la CNI. No es de extrañar que Lorena esté caracterizada como exhibicionista y parlanchina pertinaz mientras que el escritor silente aparezca como un voyerista, aunque sea de tipo auditivo. Estas son las posiciones fundantes de la entrevista que articula *La vida doble*: el personaje femenino como un espectáculo de abyección que sólo habla para venderse y perderse; el lector (implícito) masculino como un espectador morboso.

En la crónica pesadillesca que ofrece Marín en *El palacio de la risa* la mujer cooptada es, antes que nada, un personaje ominoso, encarnación del lado oscuro de lo familiar. De ahí que varios de los atributos de Mónica remitan a una domesticidad que se torna peligrosa: sus redondos “ojos de muñeca” albergan un “brillo venido del infierno”; su ductilidad de mujer joven y complaciente, una voluntad acomodaticia. La novela no entrega

muchos más datos sobre su personalidad. En lugar de ello, introduce otras figuras femeninas que permiten completar el retrato y el destino de Mónica. Es así como el narrador alude brevemente a Luz Arce y Alejandra Merino, a quienes describe como “víboras peligrosas” y “víctimas del miedo” (87). Por su parte, el personaje de María del Carmen, “la loca maldita”, pretende dar cuenta de la devastación psicológica de la mujer tras su participación en los crímenes de Villa Grimaldi.

La representación de la colaboracionista sigue pues el mismo patrón que el empleado para describir el palacio. De una parte, la lógica aditiva de los sueños que yuxtapone distintos tiempos en un único espacio o, en este caso, diferentes mujeres en un solo papel. De otra, similar debacle cultural. Mónica, quien fuera estudiante de literatura inglesa y satélite del círculo letrado del narrador, deviene en “la reina de la chatarra”, musa circense del “palacio de la risa”, aficionada al disfraz y a los culebrones.

Sin embargo, y pese a la evidente degradación del personaje femenino, me parece que Marín le da un tratamiento menos condenatorio que Fontaine. Su intención no es insistir en la culpabilidad de la traidora, sino erigir una imagen de la derrota histórica, o bien, una metáfora de la transición que, como la “loca maldita”, alterna el duelo y la espectacularidad. Por lo demás, el narrador masculino también se ve envuelto en esta atmósfera de decadencia, traición y suspicacia generalizada, producto de su obsesión erótica con Mónica y su posterior enlace con María del Carmen.

En principio, *Carne de perra* nos presenta un personaje casi tan dañado como María del Carmen o casi tan oprobioso como Lorena. La jefa de enfermeras María Rosa no sólo tiene el cuerpo marcado –cicatrices en la cara, anorexia, incapacidad para percibir olores agradables o para disfrutar plenamente de la sexualidad– sino que además vive aislada, levanta sospechas entre colegas y parientes y a todas partes arrastra el mote de “puta”. No obstante, la originalidad de la novela de Sime consiste en cuestionar la condena absoluta como único destino para la colaboradora: María Rosa logra sacudirse finalmente de la dominación de Krank y dejar atrás sus largos años de secuestro material y simbólico.

A diferencia de Fontaine, Sime focaliza la narración en la mujer quebrada para reivindicar una perspectiva de género. Al alternar el uso de la primera y la tercera persona, del tiempo presente y del tiempo pasado, consigue elaborar un relato que, pese a su

brevedad, consigue abordar el problema de la colaboración con profundidad y delicadeza, sin caer en esquematismos (tales como la polaridad héroe/traidor) ni en la estigmatización de su protagonista. En lugar de la espectacularidad de la entrevista pagada y la autocondena de las confesiones, estrategias narrativas de *La vida doble*, Sime opta por una estructura especular a fin de adentrarse en los intrincados procesos de sometimiento y liberación de María Rosa.

Llama la atención que en todas estas novelas esté presente la erotización del horror. En *Carne de perra*, a través de la relación perversa que une a Rosa con su torturador. En *La vida doble*, por medio de los múltiples cuadros eróticos que protagoniza Lorena con otros agentes de la Central. En *El palacio de la risa*, gracias a las fantasías sexuales que la eventual presencia de Mónica en Villa Grimaldi despierta en su narrador, seguidas por su vinculación sentimental con una ex funcionaria de la DINA. Sin embargo, cada una de estas obras anuda de manera diferente el lazo entre perversidad política y perversidad sexual.

En el relato de Fontaine este nexo es bastante flojo. Su punto de partida parece ser la idea de que en determinadas “situaciones de excepción” (llámese dictadura o revolución) los individuos se ven arrastrados por sus impulsos primarios. Pero es tanta la complacencia que revela la narración a la hora de describir la transformación de la disciplinada Lorena en bacante luciferina que, finalmente, el contexto histórico parece ser sólo una excusa para dar rienda suelta a determinadas fantasías eróticas de degradación femenina. Encandilado por la imagen de la mujer peligrosa y devora hombres, Fontaine permanece en cambio bastante ciego a la perversidad de la represión dictatorial, sobre todo en lo tocante a su dimensión de género.

Cosa muy distinta ocurre en *Carne de perra*, donde el sadismo de Krank se revela ora como una técnica terrorista cuyo objetivo es arrasar con la subjetividad de la mujer; ora como una grotesca escenificación del poder masculino y militar. Asimismo, la larga adhesión de Rosa a este “cariño malo” puede ser leída como un contrapunto de lo experimentado por la sociedad chilena respecto a la dictadura de Pinochet. Si el erotismo aparece aquí es pues como herida (ya sea individual o colectiva), y no como un espectáculo destinado a “cautivar una fantasía de lo obsceno” (Richard 132). Finalmente, la liberación de Rosa pasa, en buena medida, por la reapropiación de su cuerpo, desde la recuperación de

sentidos como el olfato y el gusto hasta el esfuerzo por vincularse afectivamente con los demás o, en otras palabras, por sanar el deseo.

Las evocaciones eróticas del narrador de *El palacio de la risa* tienen un sentido más ambiguo. Si por una parte contrastan dolorosamente con la crónica de destrucción de la casa, lugar donde alguna vez se “sellara” la relación sentimental entre éste y Mónica; de otra, parecen alimentarse perversamente de esa misma destrucción. Es así como la imagen de la muchacha tomando sol a pasos de donde son torturados los detenidos de Villa Grimaldi termina por convertirse en una suerte de fetiche para el protagonista y la arruinada María del Carmen en su amante. Podría postularse que el de Marín es siempre un erotismo melancólico orientado a los objetos perdidos, o bien, masoquista en su tendencia a sublimar el horror. Estas parecen ser las únicas vías para encausar el deseo en un presente concebido exclusivamente como desastre.

Dado el nexo entre duelo y libido, no es raro que cada una de estas novelas se aproxime a la memoria traumática de un modo particular. Al ceder a una “pornografía del horror” *La vida doble* tiende a repetir el trauma antes que a narrarlo. Es lo que ocurre cuando se amplifica y repite el violento lenguaje de los torturadores, o bien, cuando las escenas de tormento derivan hacia la descripción de cuadros eróticos. La lógica de thriller que en buena medida guía a Fontaine no sólo está orientada a brindar un relato efectista de la historia reciente; tiene también motivaciones o implicancias ideológicas precisas. Así por ejemplo, el énfasis en la intriga de espionaje y contraespionaje redundaba en cierta homologación entre los agentes de la represión y los revolucionarios: mientras los primeros figuran bajo el signo de la crueldad, los segundos lo hacen bajo el de la falacia. Detrás de esta ecuación en que ambos bandos resultan igualmente maléficos, se adivina tanto la intención de realizar una crítica fácil a la izquierda, como la de plegarse al discurso oficial que condena la polarización. La representación de la colaboracionista como un personaje maldito refleja similar movimiento de escamoteo: del mismo modo que agentes y militantes aparecen como los únicos responsables de la violencia, la mujer traidora es sindicada como la principal culpable. En fin, una novela que, explotando lo obscuro y lo esquemático, es políticamente conservadora.

El palacio de la risa, la más temprana, narra el siniestro regreso del pasado en una sociedad que pretende hacer borrón y cuenta nueva. A contrapelo del mapa urbano neoliberal y olvidadizo del Chile de los noventa, el narrador emprende un recorrido por las huellas de la inmensa devastación material y simbólica operada por la dictadura. La destrucción del patrimonio cultural de Villa Grimaldi ocupa aquí un lugar central. Para graficarla, Marín superpone y contrasta cuatro estadios de la casa: enciclopedia de las bellas artes aristocráticas (período de esplendor), catálogo *kitsch* y comercial (inicio de la decadencia a manos de la mesocracia), catastro de la barbarie represiva (máximo nivel de degradación) y erial de la transición. “Alegoría de la derrota”, la trayectoria cultural de la mansión es también una reescritura conservadora (aunque en ningún caso simplista) de la historia nacional, puesto que fija su cenit en el momento oligárquico y decimonónico.

A semejanza de lo que ocurre en *El palacio de la risa* con las ruinas de la casa, en *Carne de perra* es el cuerpo dañado de Rosa el que da cuenta de la catástrofe dictatorial. La descripción realista de la tortura sexual en tiempo presente, en cambio, implica una representación bastante más directa de la violencia que la propuesta por Marín en su relato, siempre póstumo, metonímico y, en algún grado, también alegórico. Pese a lo riesgoso de su opción, Sime logra retratar la tortura con poderosa verosimilitud sin por ello incurrir en la morbosidad. Su éxito podría radicar, al menos en parte, en la graduación de proximidad y distanciamiento que ofrece el relato al conjugar la tercera persona con el presente, así como la materialidad narrativa (donde destaca mucho lo corporal) con la presencia de géneros nada o poco realistas como son el cuento maravilloso o el folletín sentimental. Por lo demás, la novela de Sime no sólo narra los efectos traumáticos del pasado; *Carne de perra* es también un relato de liberación que plantea la posibilidad de culminar el trabajo de duelo (Rojo) o, en otros términos, de sanar del “cariño malo” que nos ata al legado de la dictadura.

Resumiendo, dentro de la narrativa chilena circulan distintos imaginarios sobre la figura de la colaboracionista, los que van desde la peligrosa y sensual “Mata Hari”, pasando por la mujer psicológicamente devastada (desecho de la violencia), hasta la víctima estigmatizada que intenta reconstituirse. Cosa análoga ocurre con el fenómeno de la colaboración, abordado ya como “pacto fáustico”, ya como proceso de degeneración

histórica, o bien, como dinámica perversa de dominación y sometimiento. Estas diferencias pueden ser explicadas a partir de cuestiones ideológicas, políticas y de género, así como por los distintos “tiempos de la memoria” (Jelin) a los que obedecen estas obras. Mientras *El palacio de la risa* está muy marcado por el turbio y desolador contexto de los primeros años de la transición, casi quince años después, *Carne de perra* logra representar otra actitud ante la derrota y el trauma fuera del lamento. Por el contrario, *La vida doble* no parece inclinarse tanto a un tiempo específico de la memoria como a un maltrato de la misma.

REFERENCIAS

- Agamben. “M^{me} Panckoucke o el hada del juguete”. *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pretextos, 2001.
- Aguilar, Miltón. “El palacio de la risa”. *Las últimas noticias*, 19 de noviembre de 1995.
- Arce, Luz. *El infierno*. Santiago: Planeta, 1993.
- Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota*. Santiago: Cuarto propio, 2000.
- Becker, Nubia. *Una mujer en Villa Grimaldi*. Santiago: Pehuén, 2011.
- Butler, Judith. *Los mecanismos psíquicos del poder*. Madrid: Cátedra, 2004.
- Calveiro, Pilar. *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Colihue, 2004.
- Camacho, Camila. “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*. Universidad de Chile, 2010.
- Carrea, Carolina. “Un secreto a voces”. *Memorias de ocupación. Violencia sexual contra mujeres durante la dictadura*. Ximena Zavala (ed.). Santiago: Fundación Instituto de la Mujer, 2005.
- Cisterna, Cristián. “Elementos góticos en *Una casa vacía* de Carlos Cerda. *Revista Chilena de Literatura* 76 (2010): 71-91.
- Cixous, Helene. *La risa de la Medusa*. Barcelona: Anthropos; Madrid : Comunidad de Madrid, Consejería de Educación Superior, Dirección General de la Mujer; San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1995.
- Cordero, Carlos. “Cuerpos rememorados y archivos traicioneros. La estetización del relato de la mujer torturada en la obra *La vida doble* de Arturo Fontaine”. *Jornadas de Cultura y Literatura Latinoamericana Palabra abierta*. Universidad de Chile, 2 de agosto del 2012.

- Díaz, Margarita. “Efectos psicológicos de la tortura sexual en mujeres”. *Memorias de ocupación. Violencia sexual contra mujeres durante la dictadura*. Ximena Zavala (ed.). Santiago: Fundación Instituto de la Mujer, 2005.
- Echeverría, Ignacio. “Una historia inmoral”. *Revista de libros de El Mercurio*, 1 de agosto de 2010.
- Eltit, Diamela. “Cuerpos nómadas”. *Hispanica* 75 (1996): 3- 16.
- Escobar, María Eugenia. “El infierno de Luz Arce: Un tramado de unidades discursivas”. *Actas del congreso SOCHEL 1999*. Santiago: RIL, 2000: 188-195
- Freud, Sigmund. *Los sueños*. Madrid: Tecnos, 1998.
- Fontaine, Arturo. *La doble vida*. Buenos Aires: Tusquets, 2010.
- . “La tentación de las armas, la bandera de los cambios rápidos, puede resurgir”. Entrevista anónima. *Revista de Cultura Ñ*, 10 del 12 del 2010. http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/la_doble_vida-mir-fontaine-pinochet_0_387561464.html
- . “La vida doble y el horror que podemos llegar a ser”. Entrevistado por Héctor Soto. *La Tercera*, 5 de Septiembre de 2010.
- Franz, Carlos. “La vida doble de Arturo Fontaine”. *Letras libres*; marzo 2011; 31 de mayo del 2013; <http://www.letraslibres.com/revista/letrillas/la-vida-doble-de-arturo-fontaine>
- Grau, Olga. “Lo erógeno herido”. *Memorias de ocupación. Violencia sexual contra mujeres durante la dictadura*. Ximena Zavala (ed.). Santiago: Fundación Instituto de la Mujer, 2005.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI: Madrid, 2002.
- Kottow, Andrea. “La figura de la pérdida como catástrofe del individuo contemporáneo en la trilogía *Un animal mudo levanta la vista* de Germán Marín: una lectura desde Peter Sloterdijk”. *Acta literaria* 41 (2010): 35-51.
- Lazzara, Michael. *Prismas de la memoria: narración y trauma en la transición chilena*. Santiago: Cuarto propio, 2007.
- Levi, Primo. *Los hundidos y los salvados*. Barcelona: El Aleph, 1989.

- Marín, Germán. *El palacio de la risa*. Santiago: De Bolsillo, 2008.
- Mate Reyes, Manuel. *Memoria de Auschwitz*. Madrid: Trotta, 2003
- Montes, Cristián. “Carne de perra de Fátima Sime: la persistencia de lo urgente”. *Iberoamericana*, XI, 44(2011), 63-78.
- Moulian, Tomás. *Chile actual, anatomía de un mito*. Santiago: LOM-ARCIS, 1998.
- Moya, Cristóbal. “Memoria en la postdictadura chilena: *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño y *El palacio de la risa* de Germán Marín”. *Cuadernos de letras: Ensayo y Error* (edición especial, 2009): 179-187.
- Persino, María Silvana. *Hacia una poética de la mirada*. Buenos Aires: El Corregidor, 1999.
- Propp, Vladimir. *Morfología del cuento*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2006.
- Reati, Fernando. “Historias de amores prohibidos: prisioneras y torturadores en el imaginario argentino de la postdictadura”. *Ínsula* LVI (2006).
- Richard, Nelly. “Tormentos y obscenidades”. *Crítica de la memoria*. Santiago: UDP, 2010.
- Rojo, Grínor. “Oír su voz”. *Las novelas de la oligarquía chilena*. Santiago: Sangría, 2011.
- . “Fátima Sime, Carne de perra o acerca del amo y su esclava”. Borrador inédito.
- Salazar, Gabriel. *Villa Grimaldi (Cuartel Terranova). Volumen I. Historia, testimonio, reflexión*. Santiago: LOM, 2013
- Sarlo Beatriz. *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires: Ediciones Catálogo, 1985.
- Scarry, Elaine. *The body in pain*. New york: Oxford University Press, 1987. Kindle edition.
- Sime, Fátima. *Carne de perra*. Santiago: LOM, 2009
- Vidal, Hernán. “Condensación”. *Política cultural de la memoria chilena*. Santiago: Mosquito Editores, 1997.
- Viñar, Maren y Marcelo. *Fracturas de memoria. Crónicas para una memoria por venir*. Montevideo: Trilce, 1993.

Willem, Bieke. “Lugares de maravilla y de horror: la imagen de la casa en *El palacio de la risa* de Germán Marín y *Una casa vacía* de Carlos Cerda”. *Amerika Revues* (01 décembre 2010), Consulté le 04 juillet 2012. URL: <http://amerika.revues.org/1356>.

Zizek, Slavoj. *Mirando al sesgo: una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*. Buenos Aires: Paidós, 2002.