

“Chile o una torturada corpografía”¹: Género y contramemoria en *Carne de perra* (2009), de Fátima Sime²

“Chile or a tortured corpography”: Gender and countermemory in *Carne de Perra* (2009), by Fátima Sime

Ignacio Sánchez Osoreo

Pontificia Universidad Católica de Chile

insanchez@uc.cl

RESUMEN

*El presente artículo plantea que la novela *Carne de perra* (2009), de Fátima Sime, se articula mediante la saturación de distintos cuerpos: a nivel de enunciado, el cuerpo torturado de María Rosa, alegoría del cuerpo nacional; a nivel sexo-genérico, el cuerpo de una mujer violentada; a nivel de género discursivo, el cuerpo novelístico enmascarado en un cuerpo testimonial. La saturación de cuerpos se constituye, por tanto, en una corpografía femenina que da cuenta de los golpes, las fracturas y las heridas de un cuerpo mujeril-nacional, que busca ser suturado a través de la fábrica de una contramemoria femenil que cuestiona los discursos de la memoria emanados desde la oficialidad.*

ABSTRACT

*This article proposes that the novel *Carne de perra* (2009), by Fatima Sime is articulated by saturating different bodies: at a level of the statement, the tortured body of María Rosa, allegory of the national body; at a generic sex level, the body of a violented woman; at the level of discursive genre, the novelistic body masked in a testimonial body. The saturation of bodies is therefore constituted in a female corpography that accounts the blows, fractures and wounds of a female body that seeks to be sutured through the fabrication of a female countermemory that questions the discourses of memory emanating from the official.*

Palabras clave: género, contramemoria, corpografía, alegoría, testimonio, *Carne de Perra*, Sime.

Keywords: gender, countermemory, corpography, allegory, testimony, *Carne de Perra*, Sime.

*“Las cicatrices, pues, son las costuras
de la memoria,
un remate imperfecto que nos sana
dañándonos”*
PIEDAD BONNET, “LAS CICATRICES”

LAS COSTRAS ESCRIBEN LA MEMORIA: NUEVAS ENUNCIACIONES, TORTURA Y ESCRITURA MUJERIL

La narrativa chilena reciente³ parece insistir en tematizar la dictadura militar y sus efectos⁴. Los cuerpos textuales posgolpe se saturan de cuerpos que hablan de corporalidades fantasmáticas que buscan reencontrarse con la sutura. Esto es, ficcionalizar el duelo. De acuerdo con la crítica Rubí Carreño, una manera de leer las producciones de la primera década del siglo XXI es a través de tres series de novelas: “jóvenes, trabajadores y artistas”, quienes constituyen “una propuesta amplia de lectura que permite vincular textos de autores de diferentes edades, estilos literarios, géneros sexuales y lugares de enunciación, en torno a la relación que se establece entre la memoria del pasado a partir de un presente concreto: el Chile globalizado de la primera década del siglo” (2009 15). En este contexto, y conjuntamente, la literatura producida en posdictadura escrita desde los 2000 es narrada también desde unos cuerpos singulares: los de los hijos e hijas, nietos y nietas de la generación asediada por el Golpe Militar de 1973. La imagen de Comala de *Pedro Páramo* (1955) se constituye en un espacio *ad hoc* que, trasladado a la narrativa chilena reciente, metaforiza el terreno de la ficción: son los muertos, los fantasmas, los desaparecidos, las víctimas torturadas, los victimarios, las almas en pena y los sobrevivientes. En definitiva, estamos frente a un tejido polifónico de voces que narran el trauma desde un *locus* enunciativo infantil o juvenil⁵. Son las voces de niños y jóvenes que van en busca del padre ausente, aquel que solo se atisba en los recuerdos, en el rumor o la imagen de una fotografía ruinosa. Son las voces de los niños que descubren que “el juego se hace verdadero”, como lo testimonia la voz enunciativa de *Space invaders* (2013) de Nona Fernández. En términos genéricos, corresponden a los “relatos de filiación”, es decir, aquellos⁶ centrados en las escrituras del yo que han venido a ocupar un lugar, en tanto “cuestionan [...] no sólo la autoridad paterna, su

verdad y su decir, sino que trascienden esa posibilidad hacia formas de crítica de la herencia social, cultural y política nada desdeñables” (Amaro 2013 111). En este sentido, el duelo y el trauma configuran un relato de “posmemoria”, en tanto “el término [...] describe la relación de la *generación de después* con el trauma personal, colectivo y cultural de la generación anterior, es decir, su relación con las experiencias que *recuerdan* a través de relatos, imágenes y comportamientos en medio de los cuales crecieron” (Hirsch 2015 20). Sin embargo, en la narrativa reciente, paulatinamente también comienzan a aparecer cuerpos que estaban imbunchados, es decir, enunciaciones de mujeres que tematizan la herida desde el signo de lo femenino, escrituras que, según Patricia Espinosa: “[Las publicaciones del periodo 2000-2014] evidencian una política de la insubordinación, entendiéndolo por ello la visibilización de un discurso de rebeldía y desacato a los mandatos patriarcales [...]. La narrativa de mujeres a las que nos avocamos, además, se constituyen como un lugar de memoria: del dolor, del trauma, de la sobrevivencia” (2016 170).

La novela *Carne de perra* (2009), de Fátima Sime, se erige como una de las voces que rompe el “embujo patriarcal” del imbunchamiento y elabora un discurso memorial a través de la simulación del testimonio, o sea, configura un lugar de memoria que permite narrar el dolor, el trauma y la sobrevivencia desde un *locus* enunciativo femenino “que trasciende el plano de lo singular e individual y se eleva al de lo particular a lo social” (Rojo 2016 260). El discurso memorial femenino implica escuchar el cuerpo de la voz, nos diría Francine Masiello, y junto con ello, su sufrimiento, y es que “el sufrimiento *es*, diría Clarice Lispector, pero decirlo desencarna del vivirlo sin por eso deshacerse de él, ya que el sufrimiento no tiene sintaxis y solo alcanza una retórica en el otro, el crítico, muy a menudo en conspiración con el cuerpo médico” (Moreno 2018 71). El cuerpo descoyuntado de la memoria femenil, se revela, por tanto, en un ejercicio que la crítica literaria debe leer, o más bien, escuchar e incluir en sus derroteros analíticos. Veamos entonces cómo ingresa esta memoria que se deja oír.

CORPOGRAFÍAS FEMENINAS MEMORIOSAS: LA PERRA SE RASCA LAS HERIDAS Y HABLA...

El cuerpo no es inocente, de modo que siempre hay que estar alerta, pues más allá de su configuración real se erige como un artificio, en tanto elabora relatos que transitan entre significaciones miméticas y simbólicas. El cuerpo “transcurre como mano de obra, objeto libidinal, campo de batalla, zona religiosa, riesgo epidémico, punto de experimentación, botín del mercado, producción de ilegalidad” (Eltit 2016 23). En consecuencia, entendemos el cuerpo como depositario y agente de narrativas que conforma comunidades estéticas e ideológicas que suministran las claves para leer los discursos que allí se fecundan. En este sentido, el artificio que pende de los cuerpos no es neutral, por el contrario, está signado por lenguajes, dialectologías e idiolectos que configuran una retórica particular y mantienen, o bien, cuestionan, fisonomías que responden a construcciones culturales y políticas.

En cada cuerpo se escribe y se inscriben diversos discursos, por consiguiente, estamos frente a materias simbólicas, cargadas de significancias y densidades semánticas que transportan poder: “[...] en toda sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por un cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar los poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad” (Foucault 1992 15). Así, por ejemplo, los pliegues y repliegues que albergan escrituras confesionales o testimoniales –como *Carne de perra* (2009)– siempre se encuentran en una condición liminar, por cuanto sus discursos permean tanto el ámbito de lo público como de lo privado, y asimismo, el terreno de la ficción y de la realidad.

En relación con lo anterior, propongo que los cuerpos representados en las producciones escriturales chilenas de la posdictadura exhiben un discurso, esto es, una declaración política, y por tanto ideológica, de un cuerpo escindido debido a los efectos del régimen militar que se manifiesta en el plano del *dictum* y de la forma. La fractura textual, por ende, busca y pretende (re) armar la memoria⁷ país a partir de los fragmentos de su cuerpo herido. Particularmente, postulo que la novela *Carne de perra* (2009) de Fátima Sime exhibe un cuerpo mujeril torturado que alegoriza la tortura de un cuerpo-matria nacional que (de)enuncia los véjamenes, y a la vez, fabrica una contramemoria a partir del fragmento de una historia dolorosa simulada mediante el testimonio. Con ello, el género y la memoria se

configuran como los discursos fundamentales del texto. De hecho, y de acuerdo con el crítico Grínor Rojo, la novela:

Es la narrativa más vívida, más completa y más estremecedora que existe en la literatura chilena no sólo sobre la tortura, lo que no es poco decir, sino sobre la tortura de mujeres, esto es, sobre la crueldad dirigida específicamente en contra de ellas y caracterizada aquí, como en otros relatos de parecidas características, por sus rebordes sexuales aberrantes. También porque encara el difícil tema de la afiliación de algunas de esas mujeres en las actividades represivas del infierno pinochetista (2016 249).

La memoria se construye como un campo de inclusiones y exclusiones, un territorio movedido en el que circula aquello que se debe o quiere recordarse. Las narrativas hegemónicas, por tanto, se encargan de tejer y crear memoria de acuerdo con los constructos ideológicos que subyacen a sus proyectos políticos. En este sentido, la literatura se erige como un dispositivo que permite leer la memoria como un artificio que re-construye o hace memoria desde una condición marginal u *otra*. De este modo, el discurso de la memoria se fabrica, y como tal, enajena todo aquello que no merece alojarse en los derroteros de los relatos nacionales. *Carne de perra*, en este sentido, se erige como una contramemoria que, desde un terreno minoritario, esto es, femenino, construye un relato que responde y cuestiona los regímenes oficiales memoriosos masculinistas:

[La contramemoria es] un concepto nutricio, porque refiere a aquella memoria minoritaria que no se somete a los bancos de datos centralizados, se expresa como una fuerza intensa, cíclica, desordenada, persistente de una manera zigzagueante; tiene un estrecho vínculo con acontecimientos traumáticos. Esta memoria incardinada, almacenada en la densidad física y no sólo en la psique, engendra diferencias fortalecedoras; posibilita el desplazamiento del ser por el devenir, dado que se aleja de la monumental memoria mayoritaria levantada por la masculinidad hegemónica que somete e invisibiliza la memoria de mujeres, homosexuales, indígenas, pobres y subyugadas (Luongo 2018 146).

Esta contramemoria enunciada desde un *locus* marginal se incardina en el cuerpo femenino de la narradora, como diría Gabriela Mistral, y desde allí de-genera el archivo de la memoria oficial emanada desde

los centros de poder al enunciarse desde un régimen corporalizado. De este modo, se articula un nuevo derrotero enunciativo que permite ampliar y mirar el pasado reciente desde una visión que entiende que la Historia también es escrita y agenciada por subjetividades subalternas como las mujeres. Esta contramemoria –en su naturaleza artificial– configura una retórica corporal sustentada en una estética del desecho que se vale del fragmento para enunciar, pues si esta se fabrica, se teje *con y a través* de elementos residuales, de modo que se erige como discurso restituído. En *Carne de perra* este se evidencia en la figura de un cuerpo fragmentado y roto que a nivel de enunciado alegoriza la herida del cuerpo nacional. Complementariamente, a nivel formal se construye mediante el carácter no lineal de la novela determinado por las anacronías o rupturas temporales que tensionan una narrativa que tiene como cometido rearmar ese cuerpo fracturado. De ahí que la ruptura de la linealidad connote las dificultades para enunciar una contramemoria, que para actualizarse en el relato, tiene que recurrir inevitablemente al cuerpo, y por tanto, a las torturas y cicatrices: “Yo no estoy hecha para la felicidad [...] las cicatrices que me pesan no se pueden ver, son internas” (Sime 119).

El peso de las cicatrices no solo es físico, sino que trasciende, pues estas son actualizables cada vez que su cuerpo recuerda las innumerables “penetraciones” cometidas por “El Príncipe”. La re-aparición de estas cicatrices también está ligada en términos estructurales a la repetición del comienzo de la primera parte de la novela replicada en la segunda, recurso que, creemos, insiste en el trauma, en la apertura de las cicatrices cada vez que el cuerpo responde a los estímulos de su propia memoria.

La literatura problematiza y disputa un lugar que permita codificar y decodificar los desechos que posibiliten construir sitios memoriosos desde los cuales poder escuchar (nos). Estos, en tanto se sirven de un texto literario, inmediatamente se convierten en marginales y parásitos a la Historia, aun cuando ambos generan mundos-relatos⁸ signados por modos de tramar, modos de argumentar y modos de implicaciones ideológicas (White 1973 18). La “política de la literatura”, en este contexto, es entendida desde la responsabilidad ética enunciativa, de manera que textualiza cómo se elabora la memoria desde un lugar *otro*. *Carne de perra*, por tanto, se convierte en un

texto paradigmático, pues fabrica memoria desde la experiencia de un cuerpo femenino que alegoriza en un segundo plano el cuerpo nacional, en el entendido de que “la *memoria como residuo* [...] emplea un registro alegórico para testimoniar, con sus símbolos agrietados y sus transfiguraciones híbridas, de los horizontes fisurados de la dictadura y la posdictadura” (Richard 1998 75). Esta fabricación memorial cuestiona los relatos oficiales de la Historia en un registro alegórico, tuerce los símbolos y expone sus grietas: “El Cielo”, lugar de tortura de María Rosa Santiago, es el envés o la antítesis del verdadero Infierno que vive: “Aquí, en la primera casa, funciona ‘El Cielo’. ¿Qué hay en la tercera, en la otra? Eso a ti no te importa. En todo caso fue aquí donde tú llegaste. ¿No reconoces el olor a mierda?” (Sime 60). La comida, ingesta nutritiva, se convierte en arma de tortura que en su reiteración dice oblicuamente la insistencia de la introyección de la ideología dictatorial: por un lado, se articula como un “falo errado” que en su imposibilidad penetrativa (“Él: ¡No logro terminar! Nunca he podido. No puedo estar dentro de una mujer. ¿No lo entiendes? Dentro de ninguna parte de una mujer” (Sime 55)) obliga a cooperar a los disidentes con el proyecto de Pinochet. Y por otro lado, la abundancia de alimentos (pasteles, higos, porotos, ostras) aluden a la bonanza y promesa económica neoliberal.

Carne de perra elabora un contramemoria no solo porque es emanada desde una voz minoritaria (mujer), como señala Gilda Luongo, sino porque la perspectiva desde la que se dice este relato memorioso obedece a una mirada parcial y en constante elaboración. En otras palabras, estamos frente a una memoria abierta que está siempre *siendo* en tanto se aleja de la mirada patriarcal totalizante que pone punto final al relato, y por ende, se concibe como cerrada. De este modo, se entiende como un continuum metonímico que permite ir añadiendo en cadena nuevas experiencias y elaboraciones del duelo.

Aportamos a la descripción de Luongo otra particularidad de la contramemoria, que dice relación con la materia signíca del relato de la enunciación: la preeminencia del cuerpo. Un relato contramemoriosos se caracteriza, por tanto, por fabricar la memoria desde regímenes sensibles que polemizan con los relatos masculinos que ponen su foco en el logos y obliteran el *locus* corporal. En efecto, la contramemoria se entiende como una corpografía, esto es, un espacio

otro desde el que se recuerda el pasado. Particularmente, la autoría de novela construye un campo isotópico en el que el cuerpo funda y estructura la memoria. No de manera casual se titula "*Carne de perra*", pues con ello le otorga una relevancia al régimen háptico que domina el texto. La narradora expresa: "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..." (Sime 41). Por el contrario, la omnipresencia del régimen escópico domina la óptica falologocéntrica y masculinista, tal como refiere María Rosa, la protagonista de la novela, al describir el poderío de su torturador, Emilio Krank: "Así, despierto, ese iris transparente aún se creía con poder" (Sime 43).

La narradora elabora su relato contramemoriosos desde una actualización háptica que se escribe *en, con y desde* la piel. Es decir, la corpografía comienza a escribirse en los pliegues de la piel del "cadáver viviente" (Sime 105), que con cada roce revive el dolor de la tortura y sus cicatrices. La voz enunciativa ante el estímulo de la piel de "El Príncipe", su torturador, activa su relato de contramemoria: "Cuando abrí las puertas batientes del quirófano, la camilla pasó detrás de mí. 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." (Sime 16).

En síntesis, *Carne de perra* constituye un ejemplo paradigmático de contramemoria que como un tatuaje configura una corpografía localizada que al inscribirse sobre la piel fabrica un relato memorioso ligado a los afectos, de modo que desplaza el logos centralizado y direccionado a reconstruir un pacto reconciliatorio que excluye el cuerpo de las narrativas oficiales.

EL CUERPO DE LA MUÑECA EXPLOTA Y VACÍA SU MEMORIA TORTURADA...

La novela de Sime, tal como mencionamos, configura un campo léxico configurado a partir de la relevancia del cuerpo como eje sintagmático del relato. El exceso está marcado por un cuerpo de mujer que de principio a fin se tortura, se violenta y que, finalmente, declara la condición de vida nuda que posee junto a las demás mujeres en la dic-

tadura. El cuerpo de María Rosa Santiago López encarna el cuerpo de cientos de mujeres violentadas por el aparato dictatorial y, asimismo, simboliza en un segundo plano el cuerpo de la comunidad-nación. El cuerpo de María Rosa, por tanto, se configura como una corpografía en la que podemos leer género y memoria como los discursos que articulan el relato. El dolor de género, por tanto, es también el dolor del país.

La novela de Sime fabrica memoria a través de una estrategia retórica particular: la simulación de un “género referencial”⁹ que aporta la cuota de verosimilitud: el testimonio¹⁰: “La torturada, me creí la torturada heroica, la prisionera política que había sobrevivido a la víctima” (Sime 85). El cuerpo textual novelado posa, en el sentido que lo entiende Molloy, pues este se configura como un cuerpo amanerado, o sea, que se lee “a la manera” de un testimonio, es decir, “una clase de discurso transhistórico y transgenérico” (Morales 2001 25). La simulación testimonial constituye una novedad en la novela, pues el relato sobre la tortura a las mujeres había sido abordado desde la ficción, mayoritariamente, por autores hombres, marca genérica, que implica una nueva mirada sobre la construcción memorística.

En definitiva, *Carne de perra* se articula mediante la saturación de distintos cuerpos: a nivel de enunciado el cuerpo torturado de María Rosa, alegoría¹¹ del cuerpo nacional; a nivel sexo-genérico el cuerpo de una mujer violentada; a nivel de género discursivo el cuerpo novelístico enmascarado en un cuerpo testimonial. La saturación de cuerpos se constituye, por tanto, en una corpografía somática que sintomatiza los golpes, las fracturas y las heridas de un cuerpo mujeril-nacional que desea suturar a través de las “costuras de la memoria”, en palabras de la poeta Piedad Bonnett. La sutura, sin embargo, no es el equivalente del olvido, o el cierre definitivo de una historia; antes, por el contrario, siempre una re-construcción de un cuerpo herido implica auscultar en las cicatrices, el que cómo el revés de una costura delata las heridas.

Esta corpografía testimonial a nivel narratológico se divide en dos modalidades enunciativas que concentran de algún modo tanto el discurso de género como el de la memoria. Este ejercicio vocal, que transita entre dos voces que se articulan en sordina, viene a demostrar que la novela se construye como un espacio que permite la inclusión

de una voz “ajena” para dar cuenta de una visión otra. La primera parte está marcada por una voz omnisciente que relata la violencia y tortura que recibe María Rosa en manos de Emilio Krank, alias “El Príncipe”. Ella, una enfermera proveniente de Limache, vinculada a un grupo de izquierda debido a la relación con su novio Alexis Leiva, se apodera de la segunda parte de la novela, pues se centra en su voz con el fin de reconstruir su memoria personal a partir del encuentro con “El Príncipe”, su amante y torturador. Género y memoria se entrecruzan, ahora desde un *locus* enunciativo nuevo, en tanto es desde la voz de una mujer torturada que se fabrica la memoria personal y, consecuentemente, la memoria colectiva.

La corpografía articula la violencia individual en lo colectivo, o bien, lo personal en lo público, desde sus primeras páginas. El discurso higienista, propio de la dictadura, se sustenta a través de la metáfora orgánica de un cuerpo sano y fuerte que debe eliminar aquellos “cuerpos enfermos” que ensucian el proyecto dictatorial: “Somos como los órganos. Como los riñones, el páncreas, los intestinos. El individuo, por fuera: sano y fuerte. ¿Gracias a qué? A que nosotros estamos trabajando día y noche, callados, sin que nos noten” (Sime 62). Este proyecto se explicita en la primera escena de violencia-tortura que recibe la víctima, María Rosa, o en términos alegóricos, Chile. En esta se describe un cuidadoso procedimiento de asepsia que persigue extirpar las costras de la infección “marxista” hasta hacerla desaparecer sin dejar atisbos de residuos:

Saca del bolsillo de su pantalón una navaja pequeña. Clava la punta en una herida, levanta entera la costra y se la muestra. Si queremos bonita la cara, sin cicatrices, hay que descostrar donde hay infección pues, muñeca. Él emprende la tarea con esmero, se toma su tiempo para no dejar residuos. Cuando termina, manan hilos de sangre de las heridas. Ahora hay que desinfectar, dice, y para eso nada mejor que la saliva, como los perros. ¿Te gustan los perros? (Sime 10).

La tortura, por tanto, se lee como una limpieza de cuerpos “indeseables” que contaminan el proyecto de la dictadura. El cuerpo de María Rosa, en términos alegóricos, es la patria nacional que se limpia porque constituye un cuerpo “indeseable” e “infecto” que se encuentra ligado a una relación amorosa con Alexis Leiva, “jefe de los Banderas

Rojas, un grupo más a la izquierda que el MIR” (Sime 50). En efecto, y no casualmente, la desinfección y tortura del cuerpo es realizada en un baño, espacio de operaciones asépticas, y que en el marco de la novela también connota la muerte, en tanto es descrito como una tumba: “¿cuántos días me tuvo aislada en ese baño? Me rodeaba la humedad y había un olor pútrido, mohoso como el de una tumba. La mía” (Sime 50). En suma, la tortura actúa como dispositivo de poder que no solo disciplina los cuerpos, sino que además permite extorsionar, hablar y delatar a la disidencia, y con ello, eliminar esos cuerpos extraños que molestan: “¿quieres que te repita toda la planificación cuidadosa que requiere el manejo de los indeseables?” (Sime 97). En este contexto, María Rosa es la elegida como parte de la máquina higiénica que se sacrifica por la patria: “La patria exige tremendos sacrificios, muñeca” (Sime 102). Debido a ello, la enfermera ingresa a la clínica y asesina un “cuerpo peligroso”, acción que permite a “El Príncipe” afirmar: “Es cierto que tal vez no seremos testigos de los resultados de nuestra limpieza” (Sime 93).

El cuerpo sometido a la tortura, y consecuentemente, a la higienización se configura como una muñeca de trapo, como un cuerpo que inscribe en su piel el ideograma de la mujer-objeto: “José Emilio Krank Mendieta me había usado como un estropajo. Un instrumento desechable. Eso fui.” (Sime 85). “El Príncipe”, encarnación de la ideología patriarcal, se sitúa por sobre María Rosa, la usa y la somete a juegos sexuales sádicos al considerarla un juguete: “Rellenando de aserrín una muñeca de trapo. Así lo imagina cuando el hombre empieza a embutir frenético, los higos. Los aplasta entre sus dientes y luego los empuja. Como si su vagina fuera la tripa de un animal” (Sime 33). Este acto describe no solo la violencia de naturaleza sádica que ejerce el torturador, sino también implica que esa violencia descrita en términos fálicos simbolice la introducción a la fuerza y dé con un “golpe” de la empresa dictatorial. Y además, en términos psicoanalíticos, esta inserción de alimentos en el cuerpo de la muñeca (juguete) o la introducción de la lengua o los dedos responden “a la ‘fase oral’ freudiana [...], pues es ahí donde se ha congelado [...] su evolución psicosexual. Es todavía un niño que juega, por ejemplo, introduciendo objetos en los órganos abiertos de la mujer” (Rojo 2016 252). La condición objetual de la mujer-matria permite que sistemáti-

camente se ejerza violencia sobre él, pues cual “carne de perra” resiste, sus heridas se regeneran, y el cuerpo vuelve a docilizarse de acuerdo con las consignas de la dictadura.

El cuerpo se dociliza frente a la violencia, se tatúan en él consignas y discursos. En efecto, el constante acto de rellenar el cuerpo de la muñeca en la novela, puede leerse desde lo alegórico como una manera opresiva y reiterada de introyectar las políticas dictatoriales en los cuerpos disidentes, pues este al ser representado como “carne de perra”, resiste a los embates y golpes: “El Príncipe se metió en mi cuerpo. También en mi conciencia. *Es imprescindible eliminar al enemigo, muñeca*¹². Yo dependía de él. Completamente. Quería hacer todo lo que él me pidiera. Y lo hice” (Sime 85). La reiteración y el constante acto de introducir alimentos en su vagina termina por persuadir a la torturada de las ventajas de la dictadura, y a convertirse en una sujeta dependiente de su torturador que accede no solo a actos de perversidad sexual, sino también a formar parte de la máquina encargada de hacer desaparecer los “cuerpos indeseables”: “Tenemos plenamente identificado al enemigo de esos ideales, al materialista, al enemigo solapado de la verdad. Nadie tuvo que decirnos nada. Sabíamos de antemano por qué y contra quién es la lucha. Comprendíamos la importancia de lo que aquí, en nuestro país, en nuestro continente, estaba en juego. ¡Por eso fuimos elegidos!” (Sime 92).

En este sentido, el cuerpo de esta muñeca “que parecía un esqueleto” (29) en su calidad objetual, léase, tenaz, en su resistencia, se entiende solo como una carcasa: “La sensación de que mi cuerpo era solo una carcasa, mi alma un vacío desolado, no se apartaba de mí” (Sime 38). La carcasa permite que se inscriba sobre ella, se registre, borre o elimine aquello que se pretende desaparecer. No obstante, el cuerpo en tanto corpografía posee su propia memoria, es decir, guarda aquello que lo marca: “Mi cuerpo no estaba convencido, tenía su propia memoria y seguía prisionero. En cada poro que se estimuló, en esa humedad, en la congestión, en la turgencia, continuaba la marca de El Príncipe” (41). La memoria que se ha ido tatuando en la piel-carcasa de esta muñeca registra las cicatrices invisibles que la constituyen “[...] las cicatrices que me pesan no se pueden ver, son internas” (Sime 119) contempla no solo la memoria de María Rosa, sino también la de todo un cuerpo nacional que se describe desde lo

putrefacto: “Haga lo que haga, su entepierna despidе un extraño olor a flores podridas” (79) y rodeado de una atmósfera mortuoria “Me rodeaba la humedad y había un olor a pútrido, mohoso como el de una tumba. La mía” (50). Elaborar la memoria implica reconocer que el cuerpo aún no cicatriza, sino que deben abrirse las heridas para desde allí hablar. De ahí, la insistencia y énfasis de la voz narrativa en las torturas de un cuerpo mujeril que da cuenta del “dolor de género” (Eltit) y nacional.

La herida de la muñeca-matria se encarna en el cuerpo textual de la novela al plantear una odisea frustrada, pues el cuerpo de María Rosa regresa a una Ítaca simulada y artificial. En otras palabras, falsa. Como nos relata la narradora, “*La Odisea* cae al suelo, abierta en dos, con un golpe seco [...]. [El Príncipe] Se incorpora y aplasta el libro que yace abierto en el suelo. El lomo se hace añicos, las páginas se arrugan...” (45). La violencia propugnada por El Príncipe, símbolo y encarnación de la dictadura instaaura el “golpe”, dividiendo en dos la vida de la protagonista, pues debe exiliarse en Suecia: “¿Escuchas el timbre? Ese sonido es real. Llegaron a buscarte. Vuelves a ser María Rosa Santiago López, la enfermera torturada. En Suecia te están esperando. Estás libre” (Sime 103). El golpe, y por extensión, el exilio implica que la tierra prometida, la utopía socialista ha caído, de modo que el regreso se detiene y estanca.

Tienen que pasar muchos años para que María Rosa regrese a su Ítaca primordial, a su infancia de Limache, mas no como “la entrada de Ulises a la ciudad de los feacios” (46) que ella le recita a “El Príncipe”. Por el contrario, recibe una bienvenida falsa, en tanto su hermana María Luisa le reprocha el haber desaparecido sin dar explicaciones: “Me decía palabras cariñosas de bienvenida, pero su abrazo fue como si el estampado de flores de mi blusa tuviera espinas” (80). Con ello, los higos de su infancia, los rosedales y las salidas de los días domingo a misa, desaparecen. Solo queda ella sentada en un sillón, y es que los muertos, como señala el poema que recita el cantinero se quedan solos: “[...] en un momento, me encontré sentada en el sillón, igual que en mi departamento, sola” (83). Asimismo, el regreso a la Ítaca-Chile después del exilio en Suecia, aun en transición a la democracia, es gris, tal como el otoño que se describe al inicio de las dos partes de la novela. Santiago a María Rosa le parece sombrío, símbolo de

la rutina de su trabajo en la Posta Central que le recuerda el barrio Matadero, y a la vez de amantes que entran y salen de su cama sin lograr olvidar las torturas: “[...] Apenas despertaba el hombre con que había estado me parecía una masa de carne peluda, fétida. Un monstruo del cual tenía que arrancar de inmediato para no volver a verlo” (39). En síntesis, la novela relata una odisea incompleta en la que existe una inversión del héroe mítico, en tanto el regreso a la Ítaca feliz no existe, o más bien, se ve frustrado. La Ítaca que enfrenta María Rosa es una comarca herida, llena de cicatrices que aún no suturan. Con ello, la muñeca-matria es una “puta”, es decir, una mercancía que se vende al mercado neoliberal, de manera que la utopía socialista ha desaparecido.

A MODO DE CONCLUSIÓN

La novela de Fátima Sime fabrica una contramemoria desde una enunciación femenina, de modo que se (de)nuncia la violencia genérica ejercida por un aparato dictatorial que encarna las singularidades propias de la masculinidad hegemónica, esto es, procrear, proveer y proteger. El Estado procrea familias “normales” y obedientes, a la vez que provee un mercado para el consumo, y las protege del “cáncer marxista” y del hambre. En este contexto, la enunciación revela, por un lado, que en un primer nivel el cuerpo de la muñeca (María Rosa) encarna el discurso de “objeto libidinal” (objeto sádico de “El Príncipe”) y “botín del mercado” (“puta”). Por otro lado, y en un segundo nivel, el texto revela que el cuerpo de la comunidad nacional (matria) es un “campo de batalla”, pues es a través de él que se elabora la memoria. *Carne de perra* (2009) puede ser leída, por tanto, como una corpografía femenina memoriosa, pues mediante *el* y *en* el cuerpo se inscribe una memoria residual parásita a la emanada desde la oficialidad que se sustenta en una retórica o régimen corporal, específicamente háptico. El cuerpo de la mujer sutura, abre la herida y proyecta un discurso, de modo que al fin la muñeca-matria expulsa “su memoria” y puede sentirse vacía: “[...] agradecí el alivio de sentirme vacía. ¡Por fin vacía!”¹³ (117). De este modo, la novela articula y entrecruza el discurso del género con el de la memoria develando la condición subalterna y marginal que poseen las mujeres en la elaboración del discurso memorioso.

NOTAS

1. Juego de palabras que cita al libro de Benjamín Subercaseaux, *Chile o una loca geografía* (1940).
2. Una versión preliminar de este trabajo fue presentada en las V Jornadas de Estudiantes de Posgrado, “Literatura de Alta Tensión” (Universidad Alberto Hurtado).
3. Para leer las producciones de la narrativa chilena reciente desde el punto de vista genérico resulta interesante la propuesta de Macarena Areco y su libro *Cartografía de la novela chilena reciente, realismos, experimentalismos, hibridaciones y subgéneros* (2015).
4. Grínor Rojo consigna un corpus de 179 novelas que abordan la dictadura y sus efectos “cualesquiera sean sus diferencias, ideológicas, estéticas o de técnica narrativa, comparte un horizonte histórico que es circunscribible a un tiempo de cuatro decenios y un lustro durante cuyo despliegue se produjeron en nuestro país sucesos graves [...]”.
5. La crítica Rubí Carreño señala que en estas novelas: “El golpe y la dictadura se narran desde una percepción infantil y juvenil, esto influye, en que los hechos se interpretan de manera incompleta o diferente a las explicaciones de los adultos. De esta perspectiva el discurso sobre la familia y los amigos tenderá a ser más importante que el discurso político y la patria tendrá que ver con los afectos y no con un lugar de nacimiento” (24).
6. Este concepto fue acuñado en 1996 por Dominique Viart, quien propuso para una serie de relatos aparecidos en ese país desde los ochenta en adelante, la noción de “récit de filiation”, distinguiendo de esta manera una nueva forma de narración, que a diferencia de los relatos autobiográficos y autoficcionales en general, se interrogaba ya no sobre el sujeto en sí, sino sobre su herencia (Amaro 110-111).
7. De acuerdo con la crítica Rubí Carreño, “[...] la narrativa de 2000 insiste en la memoria como macrogénero que trasunta estas escrituras” (24).
8. Según Hayden White, “la diferencia entre historia y ficción reside en el hecho de que el historiador halla sus relatos, mientras que el escritor de ficción “inventa” lo suyos. Esta concepción oculta la medida en que la invención también desempeña un papel en las operaciones de un historiador” (18). Una obra histórica se explica a través de un modo de tramar, modo de argumentación, y modo de implicación ideológica.
9. Entendemos “género referencial” desde los estudios de Leonidas Morales: “Géneros discursivos ‘referenciales’ llamo aquí a aquellos donde, al revés de lo que ocurre en los ficcionales como la novela, autor y sujeto de la enunciación (o ‘narrador’) coinciden: son el mismo. Hablo de géneros como la carta, el diario íntimo, la autobiografía, las memorias, la crónica, el ensayo, o géneros periodísticos como la entrevista y el reportaje. En todos ellos el discurso opera, invariablemente, con un referente extratextual de diversa identidad: cultural, social, político, literario, artístico, biográfico, etc”.

10. Me distancio de la propuesta de la lectura de Macarena Areco, quien en el artículo “Confesiones subalternas: subjetivación, relato y culpa en tres novelas argentinas y chilenas de la posdictadura”, lee la novela de Sime como una confesión.
11. Entiendo alegoría desde la noción benjaminiana, es decir, como “la alegorización de la phisis sólo puede llevar a cabo en todo vigor a partir del cadáver. Los personajes del drama [*Trauerspiel*, literalmente, “juego de duelo”, “lutiludio”] mueren porque solo así, como cadáveres, pueden adentrarse en la morada de la alegoría” (Avelar 34).
12. Las cursivas son de la autoría de la novela.
13. Literalmente la novela relata que lo expulsa María Rosa es una diarrea, sin embargo, creemos factible de leer esa expulsión como una liberación de la memoria reprimida femenina en tanto texto alegórico.

BIBLIOGRAFÍA

- AMARO, Lorena. “Formas de salir de casa, o cómo escapar del Ogro: relatos de filiación en la literatura chilena reciente”. *Revista Lingüística y literatura* 29 (2013): 109-129.
- AVELAR, Idelber. *Alegorías de la derrota: la ficción posdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago: Cuarto Propio, 1999.
- CARREÑO, Rubí. *Memorias del nuevo siglo: jóvenes trabajadores y artistas en la novela chilena reciente*. Santiago: Cuarto Propio, 2009.
- ELTIT, Diamela. *Réplicas. Escritos sobre literatura, arte y política*. Santiago: Seix Barral, 2016.
- ESPINOSA, Patricia. “Memoria e insubordinación en la narrativa de mujeres chilenas del siglo XXI”. *Taller de Letras* N° 59 (2016): 169-182.
- FOUCAULT, Michael. *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquest Editores, 1992.
- HIRSCH, Marianne. *La generación de la posmemoria. Escritura y cultura visual después del Holocausto*. Madrid: Carpe Noctem, 2015.
- LUONGO, Gilda. “Memoria, escritura poética y diferencia sexual: dos poetisas chilenas”. *Paso de pasajes. Crítica Feminista*. Santiago: Tiempo Robado Editoras, 2018.
- MORALES, Leonidas. *La escritura de al lado: géneros referenciales*. Santiago: Cuarto Propio, 2001.
- MORENO, María. “El puro y yo”. *Panfleto. Erótica y Feminismo*. Buenos Aires: Penguin Random House, 2018.

RICHARD, Nelly. *Residuos y metáforas: (ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición)*. Santiago: Cuarto Propio, 1998.

ROJO, Grínor. *Las novelas de la dictadura y la posdictadura chilena. Quince ensayos críticos. Volumen II*. Santiago: LOM, 2016.

SIME, Fátima. *Carne de perra*. Santiago: LOM, 2009.

WHITE, Hayden. *Metahistoria: la imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México: FCE, 1973.