

MATERNIDAD Y VULNERABILIDAD EN *MEDUSA* (2010) DE XIMENA CARRERA

Maternity and vulnerability in *medusa* (2010) by Ximena Carrera

Marcela Fernández Fong
Universitat de València

Resumen: El presente artículo se propone analizar la pieza teatral *Medusa* (2010) de la autora chilena Ximena Carrera, una obra de teatro contemporáneo chileno que se sirve de la figura clásica de Medusa para crear su correlato en la sociedad chilena de postdictadura. En la obra, las protagonistas, que representan la figura de «la delatora», se presentan como *Medusas* modernas, y a través de ellas la autora plantea una reflexión sobre la traición, la supervivencia, y el lugar de la mujer en la sociedad. Este trabajo se centra concretamente en el rol de la madre dentro de este sistema marcado por la violencia y la supervivencia.

Palabras clave: Chile, Ximena Carrera, teatro, postdictadura, memoria, mito clásico.

Abstract: The present article seeks to study the theater piece *Medusa* (2010) by the Chilean author Ximena Carrera, a work of Chilean contemporary theater that uses the classic figure of Medusa in order to create its correlate in the post-dictatorship Chilean society. In this work, the main characters, who represent the figure of “the informer”, are presented as modern *Medusas*, and through them the author proposes a reflection on betrayal, survival, and the social role of women. This work focuses specifically on the role of the mother within this system marked by violence and survival.

Keywords: Chile, Ximena Carrera, theatre, post-dictatorship, memory, classical myth.

¡Eva blanca y dormida
en un jardín de flores, en un bosque de olor!...
¡No saben que tú guardas la llave de una vida!...
¡No saben que tú eres la madre estremecida
de un hijo que te llama desde el Sol!...
Dulce María Loynaz, *Canto a la mujer estéril*

1. Introducción

Años después de la dictadura de Augusto Pinochet (1973-1990), diversas voces se han alzado en un ejercicio de memoria y denuncia frente a la violencia ejercida sobre los cuerpos del pueblo chileno a finales del siglo pasado, un estigma que sigue presente hoy en día. Así, aparecen muchas obras literarias a partir de los

años 2000 que llevan a cabo un importante trabajo sobre la memoria de la dictadura. Salen a la luz las lógicas de la violencia que durante este periodo fueron evolucionando de tal forma que podemos dividir el conflicto en dos segmentos: un primer momento que abarcaría desde 1973 hasta 1978 —el «periodo del terror»— y un segundo momento hasta 1990 —el «periodo de institucionalización»—. Durante este primer espacio de tiempo, habiéndose consolidado el gobierno militar, se abre en 1974 una fase de dura represión marcada por la creación de la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA), hasta que esta fue disuelta en el año 1977.

El periodo en que se enmarcan las operaciones de la DINA fue «[...] el tiempo de la tortura con electricidad, de las violaciones con perros, del *pau de arana*... pero también el de la silenciosa tortura psicológica del largo encierro, el de los *poroteos* en los que se utilizaba de cebo a los detenidos para capturar a sus compañeros, el de la incomunicación y la humillación...» (Peris Blanes, 2008, p. 45). El acto de la delación, dentro de las formas de represión ejercidas por el régimen, funcionaba como herramienta de dislocación de la identidad política. La delación era una de las principales formas que tenía el régimen de Pinochet de aplicar su poder en los individuos “desde dentro”, forzando las confesiones de aquellos vinculados a la Resistencia bajo métodos como la tortura, obligándolos mediante la violencia física en muchos casos a doblegarse y hablar, entregando el paradero de un buen número de compañeros.

Será conveniente, dentro de estos casos, destacar la figura de la delatora, la mujer “traidora” que en este trabajo se quiere tratar como eje. De entre los nombres de deladoras más conocidos debemos señalar los de Luz Arce Sandoval (militante del Partido Socialista) y Marcia Alejandra «la Flaca» Merino (Movimiento de Izquierda Revolucionario (MIR)), quienes publicaron sus propios testimonios de lo vivido en 1993, *Infierno* y *Mi verdad*, respectivamente. En la segunda de estas obras, escribe su autora, Alejandra Merino: «Pienso que la finalidad que perseguía la DINA era profundizar mi quiebre, aumentar mis sentimientos de culpa y verificar permanentemente si continuaba doblegada y colaborando» (cit. en Peris Blanes, 2008, p. 29). Desde un punto de vista cultural, los mencionados testimonios darían como resultado obras que ficcionalizan las experiencias de la dictadura y, concretamente, las experiencias de la delación, convirtiéndose en un espacio de sensibilización de la Historia. Este sería el caso novelas como *Carne de perra* (2009) de Fátima Sime y *La vida doble* (2010) de Arturo Fontatina, así como las obras de teatro *Mina antipersonal* (2013) de Claudia Di Girolamo, *La puta madre* (1998) de Marco Antonio de la Parra o la obra tratada en este trabajo, *Medusa* (2010) de Ximena Carrera.

2. La violencia: delación y perpetración

Dentro de este contexto, es clave entender el cuerpo y, especialmente, el cuerpo de la mujer como estado de vulnerabilidad. La dominación del régimen se traduce por una dominación masculina (alrededor de las condiciones del sistema de sexo-género), tanto física¹

¹ «Sin duda fue una pauta bastante generalizada, en los primeros años las violaciones... Hubo varios aspectos, uno fue la tortura sexual entendida como la supremacía del macho sobre la hembra como castigo» citado en Zamora Garrao (2006:40) de la Entrevista N°2 a Nubia Becker en Javier Maravall, *La mujer en el Movimiento de*

como psicológica, dentro de la que es elemental el papel de la mujer como sumisa y dominada desde diferentes perspectivas. En el caso del proceso de militarización del Estado en Argentina, Débora D'Antonio remarcaba que la violencia durante la dictadura se convertiría en disciplina férrea a través del avasallamiento de las identidades de género y sexual. La violencia sería dirigida fundamentalmente sobre los rasgos de feminidad y contra la maternidad, «uno de los pilares fundamentales de la retórica del régimen para apuntalar a las mujeres como garantes del cuidado y resguardo de los valores de la tradición occidental cristiana» (2016, p. 192). Mediante esta ideología política y de género se pretendía la supresión de la mujer de la esfera pública y política. La mujer subversiva era en este contexto una mujer “antinatural”, alejada de su papel de ángel del hogar (Zamora Garrao 2006, p. 28), eran estas «[...] mujeres indisciplinadas, militantes de partidos y organizaciones de la oposición política, representaban un modelo de mujer que el Estado militar no estaba dispuesto a tolerar». De esta forma, para la DINA, las mujeres militantes eran doblemente objetivo, ya que representaban valores antipatrióticos desde su disidencia, constituida específicamente en el contexto de su ideología política, que se amenazaba la cultura y tradición chilenas.

*

El cuerpo femenino sería así testimonio de la lucha política. La feminidad, en este contexto, iba a redefinirse como concepto al que prestar atención, lo que se materializa en el trato y el abuso de las mujeres a través de la sexualidad. En el ámbito carcelario, las presas eran obligadas, en algunos casos, a dejarse desnudar² y hurgar por los carceleros, una forma de abuso del poder tanto por su posición como superiores en el sistema carcelario como por un sistema social y legal que albergaba este tipo de abuso.

En este sentido, por una parte, nos encontramos con el caso de las colaboradoras del régimen —como es el caso de Luz Arce o La Flaca Alejandra—, mujeres que “traicionaron” a los suyos pero, por otra, también cabría hacer un breve inciso para destacar la posición de las mujeres, especialmente aquellas con hijos a su cargo, dentro de las prisiones. Mariana Risso Fernández comenta que el espacio del delito y el castigo es algo tradicionalmente simbólico de lo masculino y entendido solo en lo propiamente masculino, por lo que el encierro femenino en las cárceles «se fortalece a partir de los discursos que legitiman la tutela social de la mujer desviada o transgresora» (2016, p. 212). Estos tópicos siempre impuestos de la “buena” y la “mala” mujer aparecen, por tanto, reforzados en el ámbito no-propiamente-femenino del castigo, y especialmente aplicados a la mujer que es madre, aquella que «además de delincuente, encarna todas las condenas sobre el género femenino el prototipo de la mala madre» (2016, p. 212). Si la madre es responsable de velar por el bien de su hijo, es doblemente castigada en el momento de entrar a la cárcel, ha fallado a la sociedad por partida doble, «el lugar de lo femenino en la cárcel resulta siempre un aspecto disruptivo: hay algo que no encaja» (2016, p. 213). D'Antonio, por su parte, hablaba de una

Izquierda Revolucionaria chileno: movilización política, represión y sobrevivencia bajo la Dictadura Militar (1973-1990). Tesis Doctoral. UAM. (2004).

² «Dentro de este contexto, la violación se transformaba en un mecanismo para el control social de las mujeres encarceladas, ‘una de las ideas esenciales que yacen tras la esclavitud sexual de la mujer en la tortura es enseñarle que debe quedarse dentro de su casa y desempeñar el papel tradicional de esposa madre’, citado de Ximena Bunster: *La tortura de Prisioneras Políticas* en Zamora Garrao (2006, p. 32).

«política de desmaternalización», un proceso en que, debido a las condiciones de higiene, alimentación y salud, las madres y sus hijos en las cárceles quedaban cada vez más vulnerables y con menos atención médica, tras lo que el Estado intentó desposeer a las presas de sus hijos en congruencia con lo que sucedía con las detenidas-desaparecidas (pp. 192-193). En cualquier caso, es notable que este deber con los hijos que conlleva el rol de la mujer se ve implícito en la mera existencia de pabellones femeninos en las cárceles especialmente configurados para madres, y no en pabellones masculinos para los padres. Si bien el rol de la maternidad es lo que supuestamente constituye la grandeza de la mujer y su elemento diferencial (De la Concha, 2004, pp. 156), parece irónico cómo históricamente ha sido asimismo la razón explícita de su exclusión del orden de la ciudadanía y del ámbito de lo público. Ser madre es lo que la mujer es, más allá de ser ella misma y existir por sí misma. La mala madre ha fallado como mujer.

*

Apunta Ángeles de la Concha que la literatura puede existir como herramienta para el desmantelamiento de discursos por su capacidad de explorar desde una dimensión estética y persuasiva matices de la realidad personal y social, «[...] puede expresar lo inefable, descender a simas oscuras y confrontar lo inconfesable» (2005, p. 176). El tema de la maternidad en la literatura ha sido analizado desde diferentes enfoques —principalmente desde la visión masculina— pero es un tema que, poco a poco, ha ido reivindicándose desde una perspectiva femenina, desde una experiencia propia y compartida por las madres. Las autoras han podido rescatarla desde la perspectiva que les es correspondiente más allá de la idealización patriarcal y la imagen del hogar idílico llevado por la madre abnegada. En el caso de *Medusa*, la maternidad no se plantea como eje central, pero sí es el factor que mueve a uno de los personajes protagónicos, lo que acabará por influir en los sucesos que se irán dando tanto para ella como para sus compañeras.

Así, en esta obra nos encontramos con tres protagonistas, tres mujeres —Nina, Mariana y Carmen— que conviven en un apartamento en condiciones cuestionables, tres mujeres que poco a poco vamos descubriendo que encarnan la figura de la colaboradora del régimen. Lo percibimos poco a poco, ya que en alguna ocasión se hace obvio que «investigan»³ y «mandan al matadero», como podemos leer la escena 3 donde, tras un encuentro de Mariana con dos chicas jóvenes (que aparece en la escena 2) en un café, esta reacciona de forma violenta por sentirse objeto de sus burlas, y comenta que esto que ella denomina “accidente” deriva en que mandara a esas dos niñas al matadero: «Mariana: ¡Nada! ¡Fue un accidente! ¡Se me pasó la mano, caramba! ¡A todo el mundo se le pasa la mano de vez en cuando! ¿Por qué a mí no? [...] Carmen: Sí, claro que se le pasó la mano. Mandó a dos niñas al matadero» (p. 22). Lo que mencionan como «matadero» aparece por alusión constantemente, también bajo el nombre de «gallinero». Tomemos por ejemplo la escena 2 antes citada: cuando Nina confiesa que ha dado su información personal a un desconocido (con el que se había encontrado en un bar la noche anterior) vemos que Carmen se lo reprocha diciendo «no me extrañaría nada que el lunes estuviéramos de vuelta en el gallinero» (p. 20). La situación tan delicada en la que

³ «Nina: [...] ¿Qué tiene de malo? Cuando me toque ir al cuartel, lo investigo y ya está. Tengo su nombre» (12).

las mujeres se encuentran se hace del todo evidente cuando, en esta misma discusión, Nina defiende el brote de rabia que ha tenido Mariana en el café con las niñas, a lo que Carmen contesta «no podemos reventar». Con este «no podemos reventar», el personaje de Carmen nos transmite la presión a la que están sometidas, la forma en que todos los elementos de su vida dependen de su “rectitud” y cómo cada movimiento que den estará controlado, cómo, en definitiva, su vida depende de ellas mismas en función de otros: «si nos hubieran querido matar, nos habrían matado ellos mismos. Nos quieren vivas, no muertas. Esa fue la condición» (p. 20). Las mismas protagonistas, en sus intervenciones, nos dan a entender algo que tienen como interiorizado, como cotidiano, y es que de cada movimiento y cada gesto que ellas hagan dependerán las vidas, además, de otras personas. Son, por tanto, invisibles para el resto, de la misma forma en que son peligrosas, y esto implica la imposición/necesidad de alejarse de sus familias y abandonar sus propias vidas, algo que se ejemplificará en la situación de Carmen con Mati, su hijo. Es fundamental la figura de la mujer como delatora, como comentábamos en la introducción, como paralelismo con La Flaca Alejandra o Luz Arce Sandoval, y su reivindicación entre víctimas y culpables.

3. *La Medusa clásica: reapropiación del mito*

Por otra parte, la alusión a Medusa en el título de una obra bajo ese mismo nombre no parece ser gratuita. Este personaje mítico, al que recordamos como una mujer tan bella como peligrosa, convertía en piedra a todos los que la mirasen a los ojos. En la misma obra habrá un momento en que el personaje de Mariana descubra el asesinato de Alejandro, quien había sido su pareja sentimental en el pasado, a raíz de lo que colapsará y dirá: «decía que lo que más le gustaba de mí, eran mis ojos. ¡Mis ojos! ¡Y fueron estos ojos los que lo mataron!» (p. 35). La misma idea de «matar con los ojos» aparecerá repetidas veces, como en: «Mariana: Es que no puedo más. ¿No entiendes? No puedo más. Cada persona que miro termina muerta» (p. 26), reflejándose así el paralelismo del personaje clásico con el terrible poder de petrificar, y la función de la delatora que encarnan las protagonistas del texto teatral, capaz de dar muerte a cualquier conocido, a cualquiera que haya tenido relación con ellas, o haya mantenido con ellas un encuentro, por esporádico que fuese, cara a cara⁴. Sin embargo, en el mito clásico Medusa (antes de recibir este poder) era una joven hermosa cuyos cabellos despertaban atracción entre los dioses y los humanos, y entre ellos se encontraba Poseidón, con el que Medusa iba a tener una relación sexual, pero merece ser mencionado que «lo que el mito no esclarece es si la relación fue consentida o si la joven fue violada —lo cual parece más plausible dado que hay más referencias textuales a este hecho—» (Ortega Rion, 2017, p. 98), y en este hecho vemos otro paralelismo entre las dos historias: en ambos casos la sexualidad es utilizada en contra de las víctimas como herramienta de la que servirse para aplicar sobre ellas la violencia y cierto control. La represión del Dios en Medusa se aplica, además, en un triple exilio (2017, p. 99): el de ella misma —en un cuerpo con el que no se identifica, su aspecto y su naturaleza no le son conocidos como propios—, el de ser

⁴ Es interesante mencionar una intervención de Mariana en la que dice «Él era lo único que me había prometido no traicionar y lo hice» (39) como paralelismo con una cita de Alejandra Merino (1993): «Había traicionado lo que más amaba en ese entonces», como paralelismo de entre los que podemos encontrar entre las colaboradoras en las que la obra se inspira y los personajes inspirados.

transportada a un punto más alejado —donde ningún mortal ose acercarse—, y el que sufre una vez ha muerto, sin ser dueña de su propia vida en última instancia.

4. Las Medusas modernas: violencia y vulnerabilidad

Las protagonistas de la obra de Ximena Carrera, del mismo modo que la gorgona, se colocan en este doble rasero de ser víctimas y ser perpetradoras de la misma violencia que sufren. Apunta también Ortega Rion que «Medusa también sirve como amuleto para ahuyentarlo [el mal temido]: el Mal protege del Mal» (2017, p. 98) y, como Medusa, las protagonistas de la obra usan esa represión como arma para protegerse a ellas mismas. Ximena Carrera apunta, en comunicaciones personales con Glass Keiner:

«Quizás lo más concreto que me interesó acerca de ellas es [...] explorar la delgada línea que separa al ser humano entre víctima y victimario [...] para mí estas mujeres son y van a ser siempre las dos cosas [...] me fascina indagar en torno al tema de la banalidad del mal. Cómo aquel que es capaz de provocar tanto daño a otro ser humano, es capaz de gestos de profunda ternura» (Glass Kleiner, 2016).

Si mencionamos a Mariana como perfecto ejemplo de paralelismo con Medusa y sus ojos que petrifican a aquellos quienes se le acercan, también es oportuno señalar características propias de los otros dos personajes protagónicos de *Medusa* y las violencias que ejemplifican cada una de ellas. Tenemos así a Nina, que se nos presenta como la más asustadiza de las tres, pero a la vez la más ingenua, digamos, al dar su dirección a un extraño y no temer las consecuencias de este acercamiento. Con Nina vemos la soledad, el miedo a perderlo todo y la necesidad desesperada de alejarse de esa situación en la que se encuentra. Nina es también quien se permite presentar más abiertamente lo que siente, ella necesita un alivio a su reclusión y lo busca en cualquier oportunidad —por ejemplo, se quiere alejar de su realidad buscando otra identidad en la que camuflarse, haciéndose llamar Nina cuando su verdadero nombre es Berta, además de, por ejemplo, alegrarse al ser tomada por irlandesa esa noche, de ser tomada por otra persona—, pero también es la única que parece mantener algún rastro de esperanza, como su intervención nos indica en: «Nina: [...] Yo sé que es difícil de creer, pero había algo en él [el hombre del bar], en su mirada, eso se ve, Carmen, se ve cuando alguien es bueno de adentro, ¿entiendes?» (p. 12) o «No va a venir armado. No todo el mundo quiere matarnos...» (p. 38).

Carmen, por su parte, ejemplifica una actitud más fuerte y decidida dentro del mismo contexto de sus compañeras. Carmen es el personaje que, además de mirar por su propio bien, necesita proteger a su hijo, lo que le da más esperanza, pero también la entereza que necesita para no desistir. Ya desde el momento en que empieza la obra vemos a Carmen hablar con su familia por teléfono, mantener una conversación en la que su hijo parece mencionarle que un extraño se le había acercado con la intención de hacerle un regalo, pero Carmen sabe qué hay detrás y teme por él: «Si ese tipo se acercó a él, es porque sabe de mí. Sabe que es mi hijo. Es un mensaje» (p. 5), le dice a su hermana, «nadie, y escúchame bien: nadie se puede acercar a mi hijo». Más adelante, en una discusión con sus compañeras —en la que cada una parecía competir por la importancia de sus problemas personales frente a los de las otras— vemos a Carmen decir: «hay un tipo rondando a mi hijo. ¿Entiendes? En cualquier momento le pasa algo al Mati y yo no estoy con él. Y eso, me pudre. Cada minuto

lejos de él, me pudre. Pero por el momento, lo único que puedo hacer es quedarme aquí, tener paciencia y esperar» (p. 27).

Con Carmen se representa entonces la necesidad innata de la madre (del arquetipo de la buena madre) de proteger a su hijo hasta con su propia vida: una madre abnegada que, en un primer lugar, ha tenido que separarse de su hijo para asegurarse de que éste se encuentre a salvo, alejado de todo el peligro que puede acarrearle las actividades que ella misma se ve obligada a realizar, pero que llegados a cierto punto ve que ese alejamiento no ha sido suficiente para procurar la seguridad de Mati, por lo que debe sacrificarse una vez más. Sobre los sacrificios de Carmen por el bienestar de su hijo, veíamos cómo se mostraba dispuesta a hacer cualquier cosa cuando dice: «Voy a hacer lo que me ordene [Schiller] que haga. Si quiere que haga clases, hago clases. Si quiere que redacte sus memorias, redacto sus memorias. Si quiere que le lleve un café cada quince minutos, le voy a llevar un café cada quince minutos» (p. 44).

Antes del conflicto del hombre que ronda a su hijo, ya se había hecho alusión al hecho de que Carmen mantiene una relación afectiva con uno de sus superiores de la DINA, Schiller, posiblemente para protegerse a sí misma y a su hijo en un momento dado. Esta relación no llega a explicitarse en ningún momento; cuando aparece alguna mención a Schiller se remarca la distancia entre él y las mujeres, y cuando Carmen hace algún comentario se deja bastante claro que posiblemente para ella Schiller solo sea una especie de herramienta, alguien que le garantiza cierto nivel de estabilidad y la supuesta tranquilidad de que a su hijo no le podrá pasar nada. En la primera escena⁵, tras la conversación con su familia que comentábamos, Carmen hace una segunda llamada en la que se hacen patentes dos cuestiones: la primera, la distancia entre ella y Schiller (a quien llama por su nombre de pila) y, la segunda, el distanciamiento entre las 3 mujeres y él a raíz de la alusión a una casa y una familia que él mantiene alejadas e inconscientes de toda esta vida muy probablemente. Justo después nos encontramos con que esta relación no es un secreto para las compañeras de Carmen sino que están al tanto y se lo toman (casi) como una broma: «Nina: ¡Bueno y si se acaban [los cigarrillos] pídele a Schiller! Perdón, a “Adolfo” / Carmen: ¿Por qué no se lo pides tú? / Nina: Porque el viejo está baboso por ti, no por mí» (p. 8), lo que no hace otra cosa que manifestar estos “favoritismos” que tiene el Comandante. Sobre esto último podemos comentar que solo hay una alusión al estatus de Schiller, por teléfono y la vemos decir «¿Aló? ¿Sí? (...) Soy yo (...) ¡Comandante! ¿Cómo le va? [...]» (p. 45), pero siempre es palpable la distancia.

Antes hacíamos mención a las formas de represión que utilizaban la sexualidad como instrumento de coacción y, en el caso de la relación de Carmen con este hombre (de quien es “subordinada”), ejemplifica esta dinámica de poder. Para Adolfo, la relación con Carmen es una “aventura” extramarital, una “vía de escape” de su vida que probablemente conciba como un derecho, el derecho por encima de la mujer —Adolfo es consciente de que su posición le permite poseer el cuerpo de las mujeres, y sus vidas incluso—. Por otra parte,

⁵ «Carmen: ¿Adolfo? (...) Hola, perdona que llame a tu casa, pero necesito pedirte un favor, (...) ¿Te acuerdas que al principio, cuando nos trajeron aquí, me dijiste que en algún momento podría traer a mi hijo también? Bueno, tiene que ser ahora [...]» (p. 6).

Carmen ve en esta relación una vía de salvación para ella y para su familia, es una dinámica opresiva que ella revierte, con lo que se transforma; en la opresión que Adolfo ejerce sobre Carmen (y sobre el cuerpo de Carmen, por el vínculo sexual entendido como “posesión” a la que puede acceder como derecho), ella encuentra una forma de protección. Apuntaba Teresa Basile la descripción del cuerpo de la mujer en obras que tratasen la violencia política (explícitamente sobre la mujer) como símbolo de victoria y derrota. En el caso del personaje de Carmen vemos un ejemplo de situación en que «se legitima el uso del cuerpo para salvar la vida y reconstruir las perspectivas patriarcales de los militares» (2021). Carmen se presenta casi agradecida a la violencia que recibe de su agresor porque el provecho que de ello puede sacar (para favorecerse no a sí misma, sino a su hijo) puede conllevar en mayor medida salvar la vida. La violación en este caso no atiende a la imagen de la brutal agresión física o acto violento sexual sin consentimiento, sino al acto simbólico a través del cual la mujer es obligada a consentir el abuso para, finalmente, poder salvar la vida.

*

La posición de inferioridad de Carmen es determinante para entender los motivos de este personaje. A diferencia de sus compañeras —de las que solo se hace mención a la familia de Nina—, Carmen tiene un hijo a su cargo, como ya comentamos, Mati. La presencia de Mati no hace otra cosa que matizar la función de Carmen en la sociedad en que se desenvuelve. La relación mencionada entre el rol social de la mujer como madre y su papel en la cárcel —como castigadas— y el doble castigo que esto supone, se ejemplifica como paralelismo en la situación de Carmen como madre de Mati. Su posición como delatora es el primer pilar de su castigo, es la forma de materializar esta creencia interiorizada de que las mujeres no saben callar⁶, otro de los tópicos patriarcales con tan fuerte presencia en el binarismo de género del régimen. La violencia culpable que en *Medusa* perpetúan las mujeres es una violencia “de mujer”, una violencia “cobarde”; ellas son las que se delatan, las que traicionan (nada más alejado del honor de los hombres), es un tipo de daño que «no coincide con la figuración monstruosa de los agresores varones» (Morant, 2019, p. 691). La configuración de Carmen como la madre de Mati también influye en la percepción de ella misma como sujeto de nuestra empatía: mirando por su bien, llegando a sentir con ella el miedo de perder a su hijo, olvidando prácticamente así su función y su parte de culpa en las desapariciones, porque no debemos olvidar a qué se dedica (por así decirlo) Carmen. Su función como delatora y como madre se retroalimentan: Carmen “da nombres periféricos”, por lo que la repudiamos, pero lo hace para proteger a su hijo, con lo que la disculpamos. La situación de Carmen es, sin embargo, igual de vacilante que las que ella misma denuncia ante “Ellos”; de hecho, la misma Mariana lo verbaliza en este momento:

«Mariana: Que caiga más gente. Eso, quedémonos encerraditas aquí entregando nombres “periféricos”, total, mientras no nos toquen a nosotras... Me pregunto qué tan periférico es tu hijo» (p. 27).

Empatizamos con Carmen porque vemos su nombre, su historia y sus anhelos, por ejemplo, en el monólogo en que se rompe:

⁶ Citado en Morant Giner (2019) de Peris Blanes (2019) en «Figuras y ficciones de la colaboración en Chile: espacios de ambivalencia entre víctima y perpetrador».

«Carmen: Tanto. Trabajé tanto. Lo único que quería era una salida. Soñé que en algún momento iba a poder tomarlo de la mano y llevarlo a la escuela. Nada más. Y cuando eso pasara, yo me iba a quedar ahí parada con el portero durante todo lo que duraran las clases. Y cuando él saliera y me viera, su carita se iba a iluminar porque yo iba a estar ahí parada, donde nunca estoy. Y me iba a presentar a todos sus compañeros como su mamá. [...] lo iba a tomar de la mano y nos íbamos a ir los dos caminando de vuelta a la casa. Como hace toda la gente normal [...] Eso creí que iba a pasar» (p. 49).

Es el rasgo humanizador lo que nos hace “perdonar” las acciones de Carmen. Si perdonamos a Carmen, es porque vemos en ella una buena madre. Es su condición de madre lo que la hace vulnerable, el talón de Aquiles de una mujer aparentemente fría e implacable en su delación, pero es también su condición de madre lo que hace que no le tiemble el pulso, lo que hace que no dude en sus decisiones. Ese «porque yo iba a estar ahí parada, donde nunca estoy» es algo que nos duele leer, al igual que cuando en su discusión, Mariana le echa en cara la distancia entre ella y su hijo, y la forma en que eso puede condicionar el papel que tiene en su vida: «Mariana: [...] ¿mendigando una conversación con tu hijo una vez al mes, para saber si todavía se acuerda de quién es su mamá?» (p. 27). Pero Carmen, a pesar de los reproches, no cede ante Mariana, porque tiene clara su posición, sabe lo que puede y lo que no puede hacer, y sabe que no puede «reventar». Perdonamos a Carmen porque vemos en ella a una buena madre, y qué es lo que hace a las *buenas* madres ser buenas, si no su sentido del sacrificio innato por el hijo, la absoluta abnegación por su vida.

«Carmen: ¿De qué le sirve a mi hijo una madre muerta?
Mariana: ¿De qué le sirve a tu hijo una madre ausente?» (p. 51)

5. A modo de conclusión: lecturas de feminidad y reivindicaciones

A partir de esta obra, el espectador o lector puede reconstruir una época de la sociedad chilena contemporánea y rescatar la memoria de las víctimas de la violencia política en el país, una sombra que se extiende hasta el presente, al igual que en muchos países del continente. Se plantea, además, un conflicto moral concreto, sobre el bien y el mal desde el lugar de la perpetración de esa violencia. Ximena Carrera crea con su obra un espacio para la reflexión sobre la concatenación de crímenes y la culpabilidad y, a través de las historias personales de sus personajes, un perfil psicológico concreto del sujeto inserto en una situación límite.

Se ha destacado desde los estudios de literatura clásica la utilización de los mitos, como el de Medusa, para retratar de manera oblicua las realidades de contextos dictatoriales y autoritarios. Se propone, por tanto, una lectura del texto como un homenaje al mito clásico y una reelaboración puesta al servicio de la memoria.

El texto de Carrera da pie, a su vez, a una indagación más profunda de la situación política que expone, al elegir como sujetos centrales de la perpetración a tres mujeres. La reivindicación es, por tanto, doble. Los personajes de *Medusa* permiten una reflexión sobre el lugar de la mujer en la sociedad postdictatorial, a la vez que una más concreta sobre las ideas transmitidas durante siglos, en la cultura occidental, sobre la relación entre feminidad y violencia o feminidad y vulnerabilidad —esta última, ejemplificada a través de la maternidad—. A través de la lectura, se hace posible una reivindicación de la capacidad de la mujer, como ser humano, en definitiva, de ser sujeto perpetrador de ciertas violencias, a la vez que de exponer las propias violencias ejercidas en su contra. Podemos, a raíz de esta

obra, resignificar los tópicos literarios creados alrededor de los personajes femeninos, con un hondo calado en la sociedad, como son el de la madre abnegada, o el *ángel del hogar* frente a la *femme fatale* y releer y repensar a Medusa, como a otros personajes presentes en nuestro imaginario colectivo, desde una mirada diferente.

Referencias

- Carrera, X. (2010). *Medusa* (pp. 52). Documento Word, inédito. Chile.
- Basile, T. *La ESMA en la imaginación cultural*. Conferencia impartida en el congreso Geografías del crimen. De espacios de perpetración a lugares de memoria: representaciones sociales y culturales, Universitat de València, 2021.
- Dahech, S. (2018). «Mémoire fictionnelle des femmes collaborationnistes Vers une réhabilitation?», *Poétiques et politiques de la mémoire en Amérique latine, 1990-2015 (vol. 2)* [En ligne], 52 | 2018, mis en ligne le 19 novembre 2018, consulté le 11 octobre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/america/2558> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/america.2558>.
- D'Antonio, D. (2016). «Género y resistencias en la prisión política durante la última dictadura». En Águila, Gabriela; Garaño, Santiago; Scatizza, Pablo (coord.). *Represión estatal y violencia paraestatal en la historia reciente argentina: Nuevos abordajes a 40 años del golpe de Estado*. Universidad Nacional de la Plata. 186-216
- De la Concha, Á. (2004). «La figura materna, un problema transcultural. Reflexiones sobre su representación en la novela de autoría femenina». Ed. Ángeles de la Concha, Raquel Osborne. *Las mujeres y los niños primero: discursos de la maternidad*. Icaria editorial, s.a. 155-176.
- Grass Kleiner, M. (2016). *Medusa y El taller: cuando el teatro pone en escena la zona gris*. Revista Arte Escena N°1. Escuela de Teatro, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Morant Giner, M. (2019). «“Figuraciones del Mal. Agresores y violencia política en el teatro chileno contemporáneo”, de Daniela Cápona y Alicia Campos». *Kamchatka 14* (Diciembre 2019): 687-694. Universitat de València.
- Olea Rosenbluth, C. (2014). *Mujeres y colaboración en tres novelas de la dictadura chilena*, tesis para optar al grado de magíster en literatura, Universidad de Santiago de Chile.
- Ortega Rion, I. (2017), «Medusa, el silencio del monstruo». *Aurora: papeles del Seminario María Zambrano*, [en línea], Núm. 18, p. 96-107, <https://raco.cat/index.php/Aurora/article/view/322569> [Consulta: 3-11-2021].
- Peris Blanes, J. (2008). *Historia del testimonio chileno. De las estrategias de denuncia a las políticas de memoria (1973-2005)*. PUV.
- Risso Fernández, M. (2016). «Maternidad y prisión: líneas para pensar el encierro femenino». En Natalia Montealegre Alegría (coord.) *El tiempo quieto. Mujeres privadas de*

libertad en Uruguay. Compiladoras Graciela Sapriza, María Ana Folle Chavannes.
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República.
Montevideo. 211-224.

Zamora Garrao, A. (2006). *La mujer como sujeto de la violencia de género durante la dictadura militar chilena. Apuntes para una reflexión*, seminario para optar al grado de Licenciatura en Historia, Universidad de Santiago de Chile.