

Nona Fernández: memoria y revuelta

Nona Fernández: Memory and Revolt

Sara Rojo

Universidade Federal de Minas Gerais
(UFMG) | Belo Horizonte | MG | BR
Conselho Nacional de desenvolvimento
científico (CNPq)
sararojo@yahoo.com
<https://orcid.org/0000-0001-5089-7440>

Resumen: Las obras dramáticas *El taller* (2012) y *Liceo de niñas* (2016), de la premiada escritora chilena Nona Fernández, revisan el pasado desde una mirada distópica. Esta mirada nace, según los indicios que nos entregan los textos, del choque que se produce entre los sueños (utopías) y un contexto social en el cual no parece posible que se ejerza la justicia. El artículo revisa cómo la autora construye el dispositivo imagético para enfrentarnos a esa realidad y cómo nos confronta con temáticas, que los datos históricos y periodísticos, confirman. Por ello, analizamos, analógicamente, la obra. De esta forma, partimos de los hechos desde los cuales parten las escrituras dramáticas y de algunas de las intertextualidades ficcionales que surgen de la lectura. Ese material nos posibilita reconocer el campo dentro del cual se insertan estos textos dramáticos (histórico y literario) y las imágenes que las obras utilizan. Nona Fernández revisa el pasado de una forma mordaz, que combina el humor con la violencia. Su estética se distancia de la mirada épica para ejercer la crítica al pasado.

Palabras clave: Nona Fernández; Chile; distopía; teatro.

Abstract: The dramatic works *El taller* (2012) and *Liceo de niñas* (2016), by the award-winning Chilean writer Nona Fernández, examine the past from a dystopian perspective. This perspective is born, according to the clues given to us by the texts, from the clash that occurs between dreams (utopias) and a social context in which justice does not seem possible to be exercised. The article examines how the author constructs an imaginary device to confront this reality and how she confronts us with themes that historical and journalistic data confirm. Therefore, we analyze the work analogically. In this way, we start from the facts from which the dramatic writings emerge and from some of the fictional intertextualities that arise from the reading. This material enables us to recognize the field within which these dramatic texts (historical and literary) are inserted and



the images that the works use. Nona Fernández reviews the past in a scathing way, combining humor with violence. Her aesthetics distance themselves from the epic view in order to exercise criticism of the past.

Keywords: Nona Fernández; Chile; dystopia; theater.

1 Consideraciones iniciales

Patricia Paola Fernández Silanes (Santiago, 23 de junio de 1971), más conocida como Nona Fernández, es una destacada actriz, escritora, guionista y feminista chilena. Es reconocida en Chile y en el exterior por su obra narrativa—ha sido traducida al inglés, francés, alemán, italiano, sueco, griego, turco, noruego, holandés y portugués—; pero no tanto por su dramaturgia que, sin duda, constituye un aporte relevante para el teatro chileno. Según la autora, le interesa

Pensar la escritura dramática como una experiencia migrante. Textos que se articulan deambulando entre territorios en los que no pueden estacionarse. Quizás el enigma de la escritura dramática se encierra precisamente en esa incomodidad que la configura, en ese lugar que habita por naturaleza. (Fernández, 2022, p. 9, énfasis de la autora)

Quizás sea ese carácter emigrante del teatro lo que nos fascina y lo que nos hace volver una y otra vez al texto dramático. En este estudio, nos abocaremos a sus obras dramáticas *El taller* (2012) y *Liceo de niñas* (2016). En ambos casos, analizaremos las obras al interior del contexto en el cual se insertan y con el cual dialogan. *El taller* (estrenada el 2012 y Premio de la Dramaturgia Chilena en 2013) fue representada por el grupo La Pieza Oscura y dirigido por Marcelo Leonart. La obra sitúa la acción dramática en una casa en Lo Curro (barrio de clase alta). Mientras tanto, *Liceo de niñas* (2016), dirigida por el mismo director y con el mismo grupo, tuvo su estreno en 2015 y, como su nombre lo dice, se localiza en un liceo de mujeres.

2 Mariana Callejas (1932-2016) o el arte al servicio de la dictadura

“Yo veía en esa historia una comedia. Es superobvio que un grupo de personas que está hablando de literatura mientras en la casa del fondo están torturando gente es algo horroroso, lo sé, pero la ceguera, la pelotudez de esa gente, me parecía impactante y digna de risa. Había que burlarse de eso, pero, claro, nadie lo veía así. Me aventuré a escribirlo, y fue una aventura muy gozosa también, que me empoderó en la idea de seguir escribiendo teatro.”

(Fernández, entrevistada por Pedro Pablo Guerrero, 2022)

Mariana Callejas, escritora y agente de la Dina durante el período dictatorial en Chile, fue un imán para una intelectualidad ávida de espacios artísticos en los cuales se pudiese huir, con glamour, de la gris atmósfera creada por la dictadura. Su casa del barrio Oriente y sus talleres literarios eran atractivos para la bohemia artística nacional, allí se bebía y se discutía sobre los grandes escritores como si nada sucediera, pero muchas cosas acontecían, inclusive en ese mismo espacio donde había una actividad subterránea.

De esta forma, en su faz pública, la casa de Lo Curro era un refugio para la creación literaria con sabor a vida doméstica (inclusive con niños jugando), y, por otro, era un laboratorio de tortura de la Dirección de Inteligencia Nacional (Dina). El escritor y periodista Juan Cristóbal Peña, en su libro *Letras torcidas: un perfil de Mariana Callejas* (2024), expone abiertamente esta atmósfera:

La vida de Mariana Callejas estuvo marcada por la escritura. Por la escritura, los crímenes y la vida familiar. Había ganado algunos premios importantes para la escena literaria chilena de los años de la dictadura, había publicado, se había granjeado elogios y críticas favorables. Las veladas literarias en su casa cuartel de Lo Curro habían sido célebres: buena parte de los artistas y escritores de cierto renombre que permanecieron en Chile en los años setenta pasaron por esa casa, atraídos por la hospitalidad de su anfitriona, que agasajaba los invitados con buena conversación, alcohol, sándwiches y picoteos. (Peña, 2024, p. 25)

Este pasaje histórico ha sido reproducido por célebres escritores chilenos como Pedro Lemebel (1952–2015), en su crónica “Las orquídeas negras de Mariana Callejas o el centro cultural de la Dina” (1994), publicada en el periódico chileno *La nación* en 1996 y, posteriormente, en su libro *De perlas y cicatrices* (1998); y Roberto Bolaño (1953–2003) en su conocida y analizada obra *Nocturno de Chile* (2000). Esta vez, nos detendremos en la obra *El taller* (2012), de Nona Fernández, pero haremos referencia a *Postremus* (2023), de Assis Benevenuto Vidigal, al campo histórico y a las narrativas de Lemebel y Bolaño. Esta operación la hacemos situando a la autora dentro de un espectro y una tradición que se aleja de aquella que, de alguna forma, fue conviviente con la cultura aceptada por el régimen pinochetista.

Mariana Callejas junto a su marido, Michel Townley, estuvieron al servicio del exterminio de dirigentes progresistas o de izquierda durante el período militar. Townley así lo reconoció en una entrevista al diario *el Clarín*, publicada originalmente en el año de 1999. Según la escritora y periodista Mónica González, responsable de recuperarla de los archivos del *Clarín* en *Ciperchile* en el año 2010, esta conversación marcó un hito en las investigaciones relativas al tema porque, además de aceptar su crimen, reconoció la existencia de la operación Cóndor:

Lo que sí reconoció fue la existencia de la Operación Cóndor, la colaboración entre los servicios secretos de las dictaduras del Cono Sur para eliminar disidentes. Pero afirmó que se la conoció como ‘Organización Cóndor’ y fue ‘creada después de la muerte de Prats’. Fue mencionada en el área de operaciones extranjeras de la Dina, y manejada por el mayor Raúl Eduardo Iturriaga. Fue algo que simplemente existía. (González, 2010, s/p.)

Callejas, paralelamente a esta actividad que desarrollaba en el servicio secreto y, por extraño que nos pueda parecer la unión entre la policía secreta y la literatura, fue una cuentista premiada, como destaca Peña. Su carrera fue estimulada por el conocido escritor chileno

Enrique Lafourcade y, luego, por otros escritores que participaron de las tertulias que organizaba, entre ellos, Carlos Franz y Gonzalo Contreras. Estos dos últimos escritores, cuando se torna público el trabajo de Marina Callejas y su esposo, se alejan de la escritora. En una entrevista que le hizo Juan Cristóbal Peña, el 2010, afirmó que no sabía nada de lo que sucedía en su casa y que lo que le molestaba era la ruptura de la rutina que generaba el trabajo de su esposo en la Dina:

— ¿Leíste *Nocturno de Chile*, el libro de Roberto Bolaño sobre los talleres literarios de Lo Curro?

Algo leí: cuando yo estaba presa, a una de las compañeras le llevaron un libro de Bolaño. Entonces ella me lo pasó para que leyera la parte donde figuraba yo. Y nada, escribe bien Bolaño, escribía bien, pero nada que ver conmigo. Leí esa parte. [...]

— ¿Cuándo es que la relación se empieza a deteriorar?

Cuando empezó a funcionar más la DINA en la casa. Entonces empezó a ponerse más pesado el asunto. Y otra cosa que siempre me molestó, y que puede destruir un matrimonio, aprende de esto: llegaba atrasado, siempre, nos invitaban a comer a las nueve, llegábamos a las diez; nos invitaban a las diez, llegábamos a las once. Todo el tiempo. Yo estaba lista, siempre, y él se demoraba, se demoraba. Se daba unas duchas de 45 minutos. (Peña, 2010, s/p.)

Esas informaciones nos muestran cómo funcionaron los mecanismos psicológicos de defensa y/o de manipulación de Callejas. Negaba todo y fingía una inocencia que estaba lejos de poseer, como mostraron las investigaciones que se realizaron posteriormente. En su taller, se pretendía hacer poesía dentro de una burbuja sin mirar el exterior o, peor aún, en el caso de ella, participando de un doble juego sinestro en el cual cabía ser simultáneamente agente y artista.

Por ello, enfatizamos la importancia ética del quehacer literario frente a las relaciones existentes entre la letra y la sociedad. Esto significa, en la práctica, que quienes nos dedicamos a las letras (literatura o crítica) debemos tomar posición estética y política dentro del mundo y el arte que producimos. Por posición me refiero a situarse en él de forma crítica y no, necesariamente, a producir un arte alineado con una ideología específica.

Las representaciones, que nos dejaron Lemebel y Bolaño, marcan un énfasis en la contradicción que genera, precisamente, la disociación entre la letra y la sociedad que vivieron en esos años dictatoriales los escritores del Taller y tantos otros. La breve crónica de Lemebel describe cómo se leía, en las reuniones de la escritora, a Proust y Faulkner al sabor de un buen whisky. Según las palabras del autor, era: “Una diva escritora con un pasado antimarxista que hundía sus raíces en las ciénagas de patria y Libertad. Una mujer de gestos controlados y mirada metálica que vestida de negro, fascinaba por su temple marcial y la encantadora mueca de sus críticas literarias” (Lemebel, 1998, p. 14).

Por su parte, Bolaño describe las mismas reuniones por medio del narrador-protagonista de su novela *Nocturno de Chile* (2000): el cura Sebastián Urrutia Lacroix. Este personaje está inspirado en el sacerdote del Opus Dei Ignacio Valente (José Miguel Ibáñez Langlois), crítico literario del diario más conservador del país, *El Mercurio*, y quien habría participado de dichas tertulias. En el relato, Urrutia Lacroix afirma sobre María Canales: “Era escritora, era buenamoza, era joven. Yo creo que tenía cierto talento. Aún lo mantengo. Un talento ¿Cómo decirlo? Recogido en sí mismo, encerrado en su vaina, ensimismado” (Bolaño, 2000, p. 124-125). La ironía de Bolaño, presente en el reconocimiento de un talento ensimismado, la sitúa en un lugar distante al que la colocó Lemebel, que la veía como una diva que tenía sus raíces en el movimiento de

extrema derecha Patria y Libertad; pero los dos coinciden en que esas reuniones entretenían a los escritores que estaban aburridos de vivir bajo el oscurantismo de una dictadura:

Nos aburríamos. Leíamos y nos aburríamos. Los intelectuales. Porque no se puede leer todo el día y toda la noche. No se puede escribir todo el día y toda la noche. No éramos, no somos titanes ciegos, y en aquellos años, como ahora, los escritores y artistas chilenos necesitaban reunirse y conversar a ser posible en un lugar amable y con personas inteligentes. (Bolaño, 2000, p. 123-124)

El nudo narrativo, en ambos casos, no está en los crímenes y atentados a los derechos humanos perpetrados por Towley y Callejas, sino en la actitud de los artistas enajenados que participaban de las veladas propiciadas por la segunda, y en la disociación que establecen esos escritores entre arte y posicionamiento social. Disociación, quizás, cobijada en el énfasis aislado que se les dio a las prácticas vanguardistas en los años ochenta en Chile, sin preocuparse si eran una evasión al horror que se vivía o si surgían como mero juego de formas o alienación, como un escape a la opresión que se vivía en el espacio exterior.

Esta reflexión nos lleva, nuevamente, al cuestionamiento ético que planteamos anteriormente. La necesidad de estar atentos al lugar desde el cual creamos y al posicionamiento que asumimos, éste no puede ser obtuso ni de clausura de quien piensa de modo diferente, por el contrario, debe estar abierto de entendimiento de lo que se juega en cada situación histórica. ¿Qué es lo que pasa coyunturalmente? ¿Cuánto podemos avanzar y a qué costo? ¿Qué es lo que podemos hacer desde nuestro lugar de enunciación? Nona Fernández se hace cargo de la memoria y la escenifica con una dosis de humor y sarcasmo sin que se rompa la teatralidad.

En *El taller*, la acción dramática se sitúa, como ya dijimos, en una casa en Lo Curro, barrio de clase alta en Santiago. María es la directora de un taller literario y tiene a su haber el hecho de haber ganado un concurso de cuentos del diario *El Mercurio* (recordemos, en el juego de espejos, que el nombre que le da Bolaño a la representación ficcional de Mariana Callejas es María Canales). Los otros personajes son Cassandra, una escritora erótica inédita; Rubén Grande, también inédito, que quiere darle a su escritura un sesgo de género; y Rubén Chico, que obviamente también es inédito, con preocupaciones sociales y económicas.

Otro personaje que aparece, durante el transcurso de la acción dramática, es Mauricio, quien se infiltra para investigar la desaparición y muerte de Caterina, exmiembro del Taller. El abanico de personajes de la intelectualidad en dictadura está casi completo, Nona Fernández consigue pasear por distintos tipos humanos que pululan la bohemia artística de esos años dentro de un espacio lleno de personajes misteriosos, como los italianos de la casa de Lo Curro que nadie sabe por qué están allí, pero que configuran, con su presencia, un indicio de la atmósfera brumosa que existe en el exterior.

Desde la primera didascalia, se afirma que en la casa de Lo Curro también funcionaba un cuartel de la Dina. La autora advierte que lo que se representará tiene independencia de los hechos reales. Esta advertencia se sitúa en el contexto de una obra que nace de una situación histórica conocida, pero del cual la autora dice querer independizarse. A partir de ese punto, viene la primera pregunta: ¿Eso es posible? Mi respuesta es que no, pues, aunque las situaciones dramáticas o/y los parlamentos no sean históricos, el hecho en sí lo es. Inclusive en la obra se menciona que uno de los escritores del Taller será contratado para hacer los discursos de Pinochet, que una mujer desapareció porque sabía mucho y que la directora del taller ganó premios, etc. Hechos que sucedieron, no en el orden ni en la forma que fueron escenificados, pero que sucedieron y son de amplio conocimiento tanto dentro del campo literario chileno como jurídico (Mariana Callejas fue presa en 2003).

En esas circunstancias, la obra establece un juego entre la realidad y la ficción como componentes de la misma trama, inclusive, ese juego nos permite cuestionar si será verdad que la escritora desea la independencia de los hechos o si las evasiones al campo de lo real (cada vez que le preguntan algo a María evita las respuestas) son parte de una construcción literaria o de un mecanismo de defensa que aparece en la narrativa como vestigio del mundo personal de Mariana Callejas representado en la obra por María. Todo esto es posible porque la ficción se desata dentro de un campo de referencialidades conocido tanto dentro del campo histórico como el literario. Inclusive Fernández no es la única, dentro del teatro que hace referencia a los hechos sucedidos en dictadura. Tenemos, entre tantos otros, escritores como Ariel Dorfman (*La muerte y la doncella*), Guillermo Calderón (*Mateluna*) e Isidora Stevenson (*Hilda Peña*), que tienen obras importantísimas sobre el tema.

La trama construye una red de suspenso, a partir de la desaparición de “una mujer que vio lo que no debía ver” (Fernández, 2019, p. 23). Esta imagen es recurrente en los textos que registran asesinatos. Lo interesante es que la obra dista de quedarse en la denuncia de ese hecho (ya realizada en la literatura latinoamericana) y crea un suspenso paralelo y una reflexión pertinente hasta los días de hoy: ¿Las temáticas etéreas que encienden y estimulan el interés de los intelectuales tienen sentido dentro de un mundo que se enciende en llamas, por ejemplo, en el caso de los participantes del taller literario? ¿De quién era amante Rasputín, de la zarina Alexandra Fiodorovna o del príncipe Félix Yussopov? ¿Qué sentido tiene esa pregunta en ese o en este contexto latinoamericano? La autora ironiza, se ríe y juzga con humor tanto en la obra como en sus entrevistas.

En *Postremus*, de Assis Benevenuto Vidigal (actor, crítico, editor, traductor y dramaturgo), interpretada por Quatroloscinco y dirigida por mí en el 2023, se dialogó con la misma escena, especialmente con la perspectiva del relato de Bolaño en *Nocturno de Chile*. Dos imágenes atravesaban, conjuntamente, el escenario: una mujer torturada y, encima de ella, un grupo de escritores en una fiesta, con una mujer de anfitriona y con música en vivo. Recitan los clásicos, no se enteran de los gritos ahogados y beben. El experimento teatral, así fue llamado, cruzaba las realidades brasileña y chilena por medio del personaje central: un intelectual al servicio del autoritarismo. Un crítico-censor que ejerce su papel con orgullo y superioridad, que cree en aquello que hoy llamamos de meritocracia.

Lo interesante es que seres como este han sido una constante en la historia de nuestros países. Inclusive, posterior al montaje, uno de los actores, y dramaturgo de la obra, descubrió que en su familia hubo un personaje semejante. El experimento escénico tuvo como foco la problemática ética relativa al papel del escritor egocentrista dentro de determinadas realidades sociales. En esta escena, en particular, usamos poemas canónicos desconectados del contexto e interpretados con el placer que otorga el vino y la conversación amena. El énfasis estaba en la imagen, en el entramado de dos pisos que escondía el sótano de la tortura mientras encima se realizaba el sarao poético lleno de frases clichés, vino, música y poemas declamados que apagaban los gritos de la mujer torturada.

Del ángulo que miramos el tema central de esta escena, y de sus versiones en todas las obras mencionadas, está la cuestión de los intelectuales al servicio de regímenes autoritarios, como se observa el personaje de Rubén Grande de *El taller* (2012), que abiertamente sirve al régimen pinochetista como uno de sus intelectuales; o como María, que ejerce como agente, paralelamente a su actividad artística. Tanto actuar como policía secreta o ser un artista que se encierra en su burbuja requiere un cuestionamiento. Reflexionar sobre el papel de los intelectuales dentro de estados de excepción, e inclusive dentro de democracias, nos parece una tarea urgente.

Necesitamos analizar el entramado que se teje en cada momento, no para cancelar los artistas, sino para entender las dinámicas que se juegan porque son complejas y nada obvias. Mariana Callejas tuvo el papel de líder de un taller literario porque quienes lo frecuentaban permitieron que así fuera, dejándose encandilar por el glamur de un arte ajeno a la realidad y no viendo el submundo de tortura que subyacía detrás de él:

La literatura también puede ser un mecanismo más de tortura, los libros también pueden ser parte del horror que se vive por ejemplo en un estado de represión, de lesa humanidad e inmediata impunidad. Esto no quiere decir que sea función de la literatura ser revolucionaria o que defienda espontáneamente los DDHH, pero de ahí que el escritor y su arte se presten para atrocidades sin nombre y sean motor del miedo y de un posterior y supuesto arrepentimiento, arroja a la literatura a un campo de potencial crueldad como lo puede generar cualquier otra disciplina, destinada al sufrimiento y al terror. (Acero; Pérez, 2023, p. 34)

No abogo por un retorno al realismo socialista ni por excluir determinado tema del repertorio de una creación artística. Abogo por la búsqueda histórica del papel que a los intelectuales les toca jugar en cada momento y por la conciencia política con relación a ese papel que se tiene en el momento que vivimos de la historia, respetando siempre la libertad de creación. Nona Fernández se hace cargo de ese papel, de una forma extremadamente sagaz que combina el humor situacional con el suspenso dentro de una estructura que cuestiona desde la primera línea los campos de lo real y de lo ficcional.

3 Los estudiantes, qué tienen los estudiantes

*“¡Que vivan los estudiantes
Jardín de nuestra alegría!
Son aves que no se asustan
De animal ni policía
Y no le asustan las balas
Ni el ladrar de la jauría
Caramba y zamba la cosa
¡Que viva la astronomía!”*

(Violeta Parra, *Me gustan los estudiantes*)

Los jóvenes en Chile han jugado un papel fundamental en la lucha por los cambios desde los comienzos de la República. Salazar y Pinto (2002) señalan con relación a los de las décadas de 1980 y 1990:

Las generaciones juveniles del '80 y del '90, lo mismo que los del '68 en su fase final, han vivido su juventud enfrentándose de lleno al 'monstruo negro', en directo o de rebote. En una notoria inferioridad de condiciones. No han podido vivir sensaciones de "omnipotencia" histórica como los jóvenes del '68 se propusieron realizar difíciles tareas políticas dentro y fuera del ajedrez institucional, para lo cual establecieron mecanismos selectivos de participación y cadenas *jerárquicas* para decidir lo que debía hacerse. Y mientras más difícil la tarea, más selectivos y jerárquicos se volvieron. *La tarea de los jóvenes del 90, en cambio, no (por de pronto) esencialmente política, sino cultural (transformar una memoria anclada en las derrotas de*

1973 y 1986 en una memoria volcada hacia la acción y el futuro). Y esta tarea, a la inversa de la anterior, no requiere de una rígida participación selectiva y jerárquica, sino dialéctica, abierta, asociativa y dialogante. Horizontal". (Salazar y Pinto, 2002, p. 235, el énfasis es nuestro)

Nona Fernández, como tantos otros escritores nacidos en los setenta (cabe mencionar Lina Meruane y el propio Guillermo Calderón) retoman críticamente el pasado de la derrota, pero no consiguen proyectar un futuro de cambio. La larga transición chilena fue un golpe duro para esa generación. Nacieron bajo el sistema neoliberal (educación universitaria pagada, pensiones privadas, salud pagada etc.) y vieron que la justicia frente a las impunidades de la dictadura solo existiría, como dijo el presidente Patricio Aylwin, "en la medida de lo posible":

Como dije solemnemente en el mensaje que dirigí al país desde el Estadio Nacional, tan pronto asumí mis funciones de Presidente de la República, la conciencia moral de la Nación exige que se esclarezca la verdad de lo ocurrido en la materia, por dolorosa que sea, y sobre la base de esa verdad se busque la justicia, en la medida de lo posible. (Aylwin, 1991, s/p).

Esa revuelta aparece en el imaginario de *Liceo de niñas* (2016). Los personajes se rebelan contra la injusticia dictatorial, pero se quedan paralizados cuando descubren que su lucha no transformó el futuro, lo que intensifica la sensación de fracaso. En cuanto a la educación, muchos autores de distintas generaciones, como Marco Antonio de la Parra y Luis Barrales, la tomaron como conflicto central de sus obras, pero en ninguno de ellos vimos que se proyectase una utopía.

Entre esas obras está *Clase*, de Guillermo Calderón, dirigida por mí y representada por Mujeres Míticas, en Belo Horizonte en 2019. Su publicación en portugués (2020), organizada por Felipe Cordeiro y por mí, contó con una escena nueva creada después del estallido de 2019 por el propio autor. Hacemos referencia a esta obra, pues uno de los personajes de *Clase*, el profesor, tiene una herida sangrante en la frente, igual a la del personaje del Joven envejecido de *Liceo de niñas* (2016) que, a la vez, es homónimo al personaje invocado por el narrador-personaje de *Nocturno de Chile* (2000), de Roberto Bolaño.

Las intertextualidades creadas por Nona Fernández no terminan allí. La joven, que no puede hablar, y que está escribiendo la obra del grupo (interpretada en la temporada de estreno por la propia autora), lleva el mismo nombre de la narradora-personaje de su novela *Fuenzalida* (2012) y la obra, escrita por ese personaje, en *Liceo de niñas* (2016), comienza con un epígrafe de *Amuleto* (1999), de Roberto Bolaño: "Así pues, los muchachos fantasmas cruzaron el valle y se despeñaron en el abismo" (Fernández, 2016, p. 113). Lo que, analógicamente, crea una mirada en paralelo entre los personajes de Bolaño y los de Fernández. Todos construyeron ideales que se estrellaron contra sociedades represivas que destruyeron sus sueños.

El eje de la meta-obra relata la muerte de Alfa Centauro, el joven envejecido, quien entra a lucha armada por el incentivo de Pegaso 51. En la obra dramática, por medio de un recurso estético memorativo, se cuenta la muerte de Pegaso 51, seudónimo de uno de los históricos hermanos Vergara, muertos por la dictadura en 1985. Eduardo Antonio Vergara Toledo y Rafael Mauricio Vergara Toledo fueron símbolo de la resistencia antidictatorial y, al evocarlos, el personaje de *Liceo de niñas* (2016) establece un homenaje y una crítica a la impunidad de su asesinato. El hecho histórico, según lo relatado por el Museo de la Memoria de Chile en su página web, expresa:

Según informaciones de prensa, 'El 29 de marzo de 1985 a las 19:45 horas en el sector Las Rejas con 5 de abril, un trío de delincuentes armados intentaron (sic) asaltar un negocio, siendo sorprendidos por Carabineros que patrullaban en un furgón. Los frustrados asaltantes reaccionaron produciéndose un breve baleo en el que resultaron heridos el Cabo de Carabineros Marcelo Muñoz Cifuentes, Eduardo y Rafael Vergara Toledo, muriendo los dos últimos en ese lugar. El tercero de los delincuentes alcanzó a darse a la fuga.' Los antecedentes reunidos por esta Comisión, entre los que se cuentan los informes de autopsia, permiten afirmar que ambos hermanos murieron a causa de politraumatismo por balas y que el cuerpo de Rafael Vergara registra un disparo en la nuca a corta distancia, que fue el que en definitiva le causó la muerte. La Comisión ha llegado a la convicción de que Rafael Vergara fue ejecutado por agentes estatales, estando ya herido y en poder de quienes lo mataron, en violación de sus derechos humanos. Respecto de su hermano, Eduardo Vergara, no pudiendo la Comisión determinar las circunstancias precisas en que se produjo el enfrentamiento ni la participación que él hubiera tenido, considera que pereció víctima de la situación de violencia política. (Museo de la Memoria, s/p)

El relato es narrado en la meta-obra que escribe el personaje Fuenzalida para ser presentada en el Liceo y es corroborado por la información histórica. Alfa Centauro está escondido en una casa de seguridad, con una familia *normal*, que después de comer *normalmente* (la dramaturga enfatiza la palabra normal), el padre lo denuncia a la policía. La acotación es directa: "El joven envejecido mira hacia afuera. Levanta los brazos en señal de rendición. Un balazo certero en la frente lo hace caer al suelo" (Fernández, 2016, p. 122).

En la búsqueda de recolectar información sobre Alfa Centauro y otros tantos que se unieron a la lucha armada contra la dictadura y que, inclusive, la continuaron durante la transición a la democracia, leímos el relato periodístico de Juan Cristóbal Peña, *Jóvenes pistoleros* (2024), que describe innumerables denuncias, muertes y vacíos informativos. El hecho histórico es relatado así:

Desde ese día y hasta 1979, los militares inauguraron un proceso intensivo de militarización del campo educativo, imponiendo un 'estado de guerra educacional'. Estos condujeron el sistema educativo existente bajo la consideración de que había que 'sanearlo' de la 'ideologización' de las nuevas generaciones. Así, la dictadura intentó —en gran medida con éxito— "limpiar" al sistema educacional de aquellas personas e ideologías que, en su visión, atentaban contra el 'ser nacional'. El 'estado de guerra educacional' encontró un respaldo en la Doctrina de Seguridad Nacional, según la cual los factores psicosociales eran campos de batalla en un contexto en el que el enemigo se encontraba al interior de la propia nación. (Pablo Neut; Sebastián Neut; Matías Neut, 2020, s/p.)

Las intertextualidades políticas, literarias, históricas y judiciales de Nona Fernández caminan dentro de un juego temporal e intelectual que enriquece el eje de la obra: un grupo de estudiantes se esconde de la represión vivida tras una toma en 1985 del Liceo de Aplicación y reaparecen transcurridos 30 años. La toma es contada y ficcionalizada en la obra y el resurgimiento del grupo también, generando una escena cómica cercana al absurdo. Después de 30 años hay un nuevo contexto de movilizaciones estudiantiles, pero nada cambió demasiado, tanto la lucha como la represión continúan. En 2015, el grupo de mujeres que reaparece conversa con un profesor en crisis depresiva, sin tener conciencia del tiempo transcurrido. Lo pri-

mero a lo que tenemos acceso es a la situación inverosímil: mujeres de uniforme escolar con más de cuarenta años salen de un escondrijo asumiendo que son adolescentes con un profesor en crisis por frustración profesional, económica y afectiva.

La sala de clases se transforma, así, en espacio clandestino y, en ese espacio y de la mano de un profesor destruido por el sistema neoliberal, se retoma la función educacional perdida. Nos referimos a la acción que ejerce un poder educativo transformador, sólo que se realiza por medio de la operación generacional inversa. Si algún resabio de utopía queda está en el papel de la educación (en la versión modificada de *Clase*, de Guillermo Calderón, se enarbola la misma utopía). Ni la política ni las instituciones son confiables, pero los seres humanos, individualmente, pueden serlo cuando saltan las barreras generacionales y se dan la mano y el permiso de crecer juntos. En la calle, está candente una de las varias movilizaciones en pro del cumplimiento de los acuerdos llegados con los gobiernos de transición a la democracia:

La rebelión de los estudiantes secundarios chilenos que remeció las estructuras políticas de la democracia neoliberal tuvo su punto de partida en un conjunto de demandas puntuales y terminó exigiendo la derogación de la LOCE. Es decir, el movimiento estudiantil, en poco menos de un mes, saltó de una demanda mínima a una demanda máxima: la transformación del sistema educativo neoliberal. (Gómez Leyton, 2024, s/p)

Pero el sistema neoliberal, aunque con algunas medidas sociales compensatorias durante los gobiernos de transición a la democracia, está vigente hasta hoy. Por eso, afirmamos que el sentimiento de derrota, presente en *Liceo de niñas* (2016), trasciende la obra y nos lleva hacia el campo histórico donde encontramos muchas declaraciones decepcionadas como las de Ricardo Palma Salamanca, el guerrillero mediático del Frente Patriótico Manuel Rodríguez, que consiguió huir de una cárcel de alta seguridad en un helicóptero. Pero ese sentimiento corre paralelo a la nostalgia por los sueños que movieron a la generación de jóvenes chilenos que lucharon contra la represión. Miska, la compañera por años de Salamanca, lo resume así:

Sueños de los años previos a la militancia política que, cosa rara, pese a todo lo que estaba ocurriendo en el país, pese al horror y las sombras, que nos gobernaban, remiten a una adolescencia luminosa. Una época de una libertad y una rebeldía indomables – escribe – que nunca más volvió a sentir. (Peña, 2019, p. 455)

Miska nos hace detenernos en el hecho de que quienes están escondidas en *Liceo de niñas* (2016) y que reaparecen son mujeres. El papel y el lugar que ocupan las mujeres durante la transición a la democracia ha cambiado:

El largo proceso de transición democrática que se inició con las elecciones de 1989 y que no tiene un momento de término muy claro, pero cuyos efectos indiscutiblemente se extienden aún hasta hoy, está marcado por la inscripción de la reivindicación de la igualdad de género en el Estado y en la acción pública. Esto significó, en cierta medida, un término a las movilizaciones del movimiento de mujeres y feministas de los años de 1980, así como una oportunidad política de visibilizarla más alto nivel sus reivindicaciones. (Forstenzer, 2022, p. 29)

Quizás sea este cambio, que no convence a todas (uso el femenino pensando en los personajes aludidos), lo que aparece tras el relato de la desesperanza. Por ello, aunque exista la nostalgia en la obra, los personajes cuando descubren que han transcurrido 30 años, que ya son adultas, y que nada de lo que soñaron se concretizó, más bien que lo perdieron todo, prefieren volver a su escondrijo:

Riquelme: ¿O sea que... cuando yo salga allá afuera, me van a decir “señora”?

El Profesor y Fuenzalida se miran buscando una respuesta. Luego asienten.

Maldonado: ¿O sea que... cuando yo salga allá afuera, me van a dar el asiento en la micro, me van a tratar de Ud.?

El Profesor y Fuenzalida se miran. Luego asienten.

Riquelme: ¿O sea que... cuando yo salga allá afuera, a lo mejor mi mamá y mi papá ya no van a estar?

El Profesor y Fuenzalida se miran. Luego asienten.

Maldonado: ¿O sea que... cuando yo salga allá afuera, ya no voy a poder tener hijos?

El Profesor y Fuenzalida se miran. Luego asienten.

Maldonado: ¿O sea que... cuando yo salga allá afuera, yo no voy a poder estudiar?

El Profesor y Fuenzalida se miran. Luego asienten.

Riquelme: ¿O sea que... cuando yo salga allá afuera, a lo mejor llegó la democracia?

El Profesor y Fuenzalida se miran. Luego hacen un gesto de relatividad.

Riquelme: ¿O sea que... cuando yo salga allá afuera, a lo mejor ya no hay marchas? ¿La gente está feliz?

El Profesor y Fuenzalida se miran. Luego hacen un gesto de relatividad.

Riquelme: ¿O sea que... cuando yo salga allá afuera, no van a haber milicos? ¿Los juzgaron? ¿Están todos presos?

El Profesor y Fuenzalida se miran. Luego hacen un gesto de relatividad.

Riquelme: O sea que ya... no fui diputada de la República.

Maldonado: O sea que ya... no cambié el mundo.

Riquelme: O sea que ya... no salvamos a nadie.

Maldonado: O sea que ya... servimos para nada (Fernández, 2016, p. 99-100).

La distopía se establece en toda su potencia. Sin juventud, sin los afectos que añoran y sin sueños, quedan abatidas, pero aún habrá otra revelación por la frente que agudizará la sensación de fracaso. Fuenzalida estuvo en el exterior y como no soportó el neoliberalismo imperante, volvió; pero lo hizo sin informarles lo que sucedía, por lo tanto, las engañó:

Fuenzalida: Vivía sólo para que me fuera súper bien. Y de tan bien que me fue, cuando quise acordarme de todo ya no había nada ni nadie.

Maldonado: (*Molesta*) ¿Y por eso te viniste para acá?

Fuenzalida: Ustedes eran el único recuerdo que me quedaba. Nunca pensé que las encontraría ahí dentro.

Maldonado: ¿Y por qué no nos dijiste nada?

Fuenzalida: ¿Qué les iba a decir?

Riquelme: Que habían pasado 30 años, que éramos unas viejas de mierda, que ya no había nada que esperar para salir afuera (Fernández, 2016, p. 101-102).

El profesor representa, igual que en Clase, a una generación frustrada y derrotada por un sistema neoliberal deshumano. Es interesante pensar que sólo en 2025 se pagará la deuda histórica a esta clase social.¹ Las protagonistas y los jóvenes asesinados son la generación traicionada y derrotada. Los muchachos de *Amuleto* (1999) son, dentro de esta lectura, las colegialas que se quedaron en el pasado. Por ello, planteo que la subjetividad que plantea esta generación continúa anclada en la derrota de 1973.

Nona Fernández, cuando elige de protagonistas a estas exliceanas, destaca el papel que jugaron las mujeres durante los movimientos de resistencia de los secundarios para volver a la democracia. Reconoce que ese movimiento fue uno de los primeros en alzar la voz para cuestionar las características de la larga transición y que fueron las mujeres las que desempeñaron un papel preponderante en un acto de reafirmación social y de género y, quizás por ello, las que más perdieron.

Fuenzalida es la escritora del grupo y para entender su papel al interior de la obra es interesante volver a la novela *Fuenzalida* (2012), de Nona Fernández, que centra su narrativa en una escritora homónima de culebrones que nos permite sumergirnos en el ejercicio de narrar y en la historia misteriosa de su padre ausente. La memoria tiene un papel fundamental y los vestigios visuales también: todo parte de una fotografía encontrada por la protagonista en la basura. En el epígrafe de la novela, que también podría ser de *Liceo de niñas* (2016), Fernández plantea: “Cierra los ojos y sueña conmigo. En esos pasillos mi reflejo puede moverse y hasta bailar. Toma los hilos de esa marioneta, préstale tu voz y pon en mi boca las palabras que necesites. Inventa un cuento que te sirva de memoria” (Fernández, 2012, p. 11).

La escritora traza con sus novelas y obras de teatro cruces temporales y de acción que permiten que el pasado nos hable, que permiten reconstruir ausencias (la del padre, la del estado, la de la justicia); pero con mecanismos teatrales que mezclan la ficción y la realidad. Es interesante cómo explicita esto con relación a la novela *Fuenzalida* (2012):

La carta que da cuerpo al capítulo ‘Señales de humo’ genera un clima de ambigüedad significativo, ya que resulta difícil determinar si ‘Tu papá’ es Fuenzalida o Fuentes Castro o si ese padre que imagina ‘tu carita de burbuja’ es el imaginado y ocultado o el violento y torturador. Una vez más se impone el juego entre ficción y verdad y el deslizamiento entre verdades que atañen al campo privado y las que se direccionan al público. Ambas fronteras se diluyen. Pero es un modo de decir que, aunque la historia sea privada, vale la pena contarla porque hace falta mantener la memoria pública. En algún punto, este relato de filiación procura entroncarse con un hecho de matiz histórico. Es la operación elegida para reconstituir un tiempo negado u olvidado. (Vila, 2021, s/p)

El taller (2012) deja al descubierto el simulacro tortuoso de la violencia estatal disfrazada de arte y *Liceo de niñas* (2016) muestra el sentimiento de pérdida por el quiebre de un proyecto único en el mundo. Pero esto se hace no desde el llanto, sino desde una risa nacida del sarcasmo y de un cierto desprecio por el absurdo situacional en el cual nos encontramos. Recordemos que habitamos esta época tan compleja en que la falta de esperanzas es el pan de cada día.

¹ El 31 de enero de 2025, el presidente Gabriel Boric promulgó la Ley que promete pagar la deuda histórica a docentes. La Deuda Histórica surge por el incumplimiento de la Ley N° 3.551 de 1981, la cual estipulaba un aumento en el sueldo base del sector público e introducía una “asignación especial” no imponible para los docentes dependientes del Ministerio de Educación de Chile.

Agradecimientos

Agradezco a Júlia Morena Costa la lectura atenta de este artículo y a Guilherme Araújo la adecuación a las normas de la Revista Caligrama.

Referencias

- ACERO, N.; PÉREZ DÍAZ, J. La institución literaria en Chile durante la dictadura: el rol del escritor Enrique Campos Menéndez. *Catedral Tomada*: Revista de crítica literaria latinoamericana, Pittsburgh, v. 11, n. 20, p. 1-40, 2023. Disponible en: <https://catedraltomada.pitt.edu/ojs/catedraltomada/article/view/601>. Acceso en 14 abr. 2024.
- AYLWIN, P. Discurso de S.E. el Presidente de la República al recibir informe de la Comisión de la Verdad. Santiago de Chile, 1991. Disponible en: <https://fundacionaylwin.cl/hace-30-anos-un-dia-como-hoy-el-presidente-patricio-aylwin-da-a-conocer-el-informe-rettig/>. Acceso en 15 dic. 2024.
- BOLAÑO, R. *Amuleto*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1999.
- BOLAÑO, R. *Nocturno de Chile*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2000.
- FERNÁNDEZ, N. Escribimos para llegar a ese lugar. In: NEIRA-MUÑOZ, Ángela (org.). *Dramáticas del Sur*: escritoras del teatro en Chile. Concepción: Editorial Puño y Letra, 2022.
- FERNÁNDEZ, N. *El taller*. Santiago de Chile: Oxímoron, 2019.
- FERNÁNDEZ, N. *Fuenzalida*. Santiago de Chile: Random House, 2012.
- FERNÁNDEZ, N. *Liceo de niñas*. Santiago de Chile: Oximoron, 2016.
- FORSTENZER, N. *Políticas de género y feminismo en el Chile de la postdictadura*. Santiago de Chile: Lom, 2022.
- CÓMEZ LEYTON, J. C. La rebelión de las y los estudiantes secundarios en Chile: protesta social y política en una sociedad neoliberal triunfante. *Biblioteca Virtual CLACSO*. Disponible en: <https://biblioteca-repositorio.clacso.edu.ar>. Acceso en: 9 nov. 2024.
- CONZÁLEZ, M. La confesión clave de Michael Townley. *CIPER Chile*, 2010. Disponible en: <https://www.ciperchile.cl/2010/07/08/la-confesion-clave-de-michael-townley/>. Acceso en 12 feb. 2024.
- GUERRERO, P. P. El relato colectivo es imposible, lo que nos queda es poder traducirlo a nivel de fragmentos. *Cuadernos hispanoamericanos*, 2022. Entrevista. Disponible en: <https://cuadernohispanoamericanos.com/nona-fernandez>. Acceso en: 9 jun. 2024.
- LEMEBEL, P. *De perlas y cicatrices*. Santiago de Chile: Lom, 1998.
- MINEDUC. Presidente Gabriel Boric Font en promulgación de solución a la Deuda Histórica docente: “Tras más de cuatro décadas de espera, estamos cumpliéndole a los profesores y profesoras”. 2025. Disponible en: <https://www.mineduc.cl/presidente-boric-promulga-la-solucion-a-la-deuda-historica-docente/>. Acceso en: 8 de feb. de 2026.
- MUSEO de la Memoria y los Derechos Humanos. Eduardo Antonio Vergara Toledo, 2026. Disponible en: <https://interactivos.museodelamemoria.cl/victims/?p=3250>. Acceso en: 12 dic. 2024.

MUSEO de la Memoria y los Derechos Humanos. Rafael Mauricio Vergara Toledo, 2026. Disponible en: <https://interactivos.museodelamemoria.cl/victims/?p=2785>. Acceso en: 12 dic. 2024.

NEUT AGUAYO, M; NEUT AGUAYO, P; NEUT AGUAYO, S. “Seguridad para estudiar, libertad para vivir”: una aproximación histórica al movimiento secundario chileno en dictadura a partir de la experiencia del Liceo de Aplicación. *Revista Izquierdas*, mar. 2020. Disponible en: https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-50492021000100207. Acceso en: 20 oct. 2024.

PEÑA, J. C. *Jóvenes pistoleros: violencia política en la transición*. Santiago de Chile: Ediciones Debolsillo, 2019.

PEÑA, J. C. *Letras torcidas: un perfil de Mariana Callejas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2024.

PEÑA, J. C. Mariana Callejas: “Es tan triste escribir sin que te publique”. *CIPER Chile*, Santiago de Chile, 7 jul. 2010. Disponible en: <https://www.ciperchile.cl/2010/07/07/mariana-callejas-%E2%80%99Ces-tan-triste-escribir-y-que-no-te-publique-nadie%E2%80%99D/>. Acceso en: 12 feb. 2024.

SALAZAR, G.; PINTO, J. *Historia Contemporánea de Chile V*. Santiago de Chile: Lom, 2002.

VIDIGAL, B. A. *Postremus: imagens e teatralidades na narrativa de Roberto Bolaño: da teoria à performance*. In: ROJO, S. *Imagens e teatralidade na narrativa de Roberto Bolaño. Da teoria a Performance*. Belo Horizonte: Editora Javali, 2023.

VILA, M. de P. Fuenzalida de Nona Fernández: reuniendo piezas perdidas. *Anclajes*, Santa Rosa, v.25, n.2, p.166-180, 2021. Disponible en https://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1851-46692021000200166&lng=es&nrm=iso. Acceso en: 23 ene. 2025.