

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE

FACULTAD DE LETRAS

“Luciérnagas del pasado, o la emergencia de la memoria liceana en *Liceo de niñas*, de
Nona Fernández”

Tesis presentada como requisito parcial para obtener el grado de
Magíster en Letras, mención Literatura

Nathaly Acuña

Profesor Guía: Cristian Opazo

Junio de 2019

Resumen:

En el siguiente ensayo planteo que en la dramaturgia de Nona Fernández, principalmente en *Liceo de niñas* (2016), resurge una singular memoria de la dictadura, una memoria propia de un espacio político por excelencia: el liceo. A esta memoria la hemos nominado *memoria liceana*, y la entenderemos, siguiendo a los planteamientos de Sol Serrano (2018), un proyecto nacional (democrático) que en la actualidad yace en las catacumbas espejeantes del fracaso histórico sobre las promesas incumplidas. Nona Fernández, recurre a la figura del liceano y a los espectros que plasman una época indecible, configurándose una trinchera escritural desde donde ha de tomar posición. Así la escritura de Fernández se transformará en *luciérnagas del pasado*, metáfora que utilizaré para referir los restos memoriales que resisten ante el tiempo y el olvido. Al igual que las luciérnagas, la memoria no oficial vive en la ciénaga, en las áreas pantanosas, poco superficiales, pero que permiten su resistencia. El archivo, el testimonio y la performance entrarán en este juego poético hacia la transferencia de la memoria, su disputa y visibilización política.

*A mi familia, principalmente a mi hija
que me regaló parte de su tiempo en momentos difíciles.*

Índice

1. Introducción **5**
2. ¿Por qué Nona Fernández? **12**
3. El performance del archivo o el giro testimonial de Nona Fernández **21**
 - 3.1. (Re) archivar la memoria
 - 3.2. Dramaturgia y narrativa: archivos comunes
 - 3.3. Memoria, transferencia y dramaturgia.
 - 3.4. Recursos mediales, recursos de vanguardia
4. Memorias liceanas **50**
5. El liceo y la pedagogía teatral **55**
6. Escisiones **60**
7. Bibliografía. **64**
8. Anexos: Conversaciones con Nona Fernández **66**

1. Introducción

“¿O sea que lo que vemos es el pasado de esas estrellas?”

–Nona Fernández

Una memoria liceana

En este ensayo planteo que en la dramaturgia de Nona Fernández¹, principalmente en *Liceo de niñas* (2016) y su montaje a cargo de la compañía La Pieza Oscura, resurge una singular memoria de la dictadura, una memoria propia de un espacio que, aunque hoy día desmantelado, sigue siendo político por excelencia, el liceo. Desde sus inicios a mediados del siglo XIX², y en conjunto con el proyecto nacional de educación en torno a configurar un espacio de identidad nacional, el liceo es y será un espejo de la realidad nacional, yaciendo en él una memoria férrea y reproductora de actores sociales. A esta memoria la llamaremos *memoria liceana*, y la entenderemos, siguiendo a Sol Serrano, como un espacio de memoria colectiva, pues maquina un sentido del pasado en el presente, procura recordarse ritualmente a sí mismo, y es capaz de recordar como tal. Su origen radica, justamente, en la memoria de sus miembros, tanto de las y los maestros, como de sus pupilos, liceanos y liceanas. Estos últimos configuran una nueva sociabilidad, formación de un grupo etario - la adolescencia- que comprende hombres y mujeres, que se transforma en un actor político y cuyo significado histórico decisivo es que resquebraja los cimientos del sentido de autoridad en una sociedad jerárquica (17). Esta *memoria* se muestra tensionada y disputada por las imágenes que albergan el liceo, en las experiencias colectivas, en el recuerdo consciente e inconsciente de las generaciones y comunidades liceanas, actores

¹ He decidido utilizar el nombre con el que se conoce a la escritora, Nona Fernández, en vez del nombre registrado oficialmente, Patricia Paola Fernández Silanes, simplemente porque es cómodo, y refiere a la nominación que realiza la propia escritora como firma de sí mismo. Este seudónimo es una analogía perfecta para ingresar en el campo de la tensión entre lo oficial, y lo fuera de ello, así como lo real y la ficción.

² El sistema nacional de educación que empieza a construirse en Chile a mediados del siglo XIX, como afirma Sol Serrano (2018), ha sido un sistema altamente segregado, que reforzó la estructura social existente y cuya movilidad fue escasa. En 1932 se constata que el liceo educaba sólo al 14% de la cohorte de edad, la que asciende en 1960 en un 36%. La expansión de la educación obedeció a la formación de la política moderna y no a la religión o a la familia, construyendo nuevos vínculos sociales. Aumentaron las prácticas de participación política y diversa entre mujeres y hombres; nacieron las federaciones estudiantiles y sus revistas, lo que permitió visibilizar aun más una estructura con serios problemas desde su fundación como parte de un proyecto de identidad nacional.

políticos que buscaron hacer valer su voz ciudadana y republicana a través de la toma de las calles y las plazas de armas desde mediados del siglo XX. En 1950 los y las pingüinas alzaron sus voces exigiendo un cambio, buscaban defender el liceo de las restricciones que le imponía un Estado deficitario; de la insuficiencia de su matrícula; del difícil acceso a la universidad; del avance de la educación particular (18). Los liceanos y liceanas, en las aulas y en las calles, eran la expresión de un cambio cultural de envergadura. Para esta generación la democracia era la norma, sin embargo, no pudieron contenerla sino que fueron parte de su derrumbe y de su tragedia. Medio siglo después este grupo etario alza su bandera de lucha espejeando las promesas incumplidas.

Entre las imágenes y experiencias del liceo aparecen los *performances* a través de los que se transfiere esta memoria: las kermeses, las celebraciones cívicas, las asambleas estudiantiles o las despedidas de los cuartos medios, instaurados desde la primera piedra que dio paso a la estructura liceana cimentada con proyectos de identidad nacional. En suma, el liceo se configura como aquel espacio público que hizo a la sociedad chilena “infinitamente más compleja, más diversa y en buena medida estructuró la formación del Estado, fue agente de nuevos actores sociales, de la participación y consolidación del espacio público”, como afirma Serrano (10).

Las plumas de Sol Serrano y Nona Fernández, aparecen como registro del liceo, hijas de una educación cuyo atavismo instituiría un deseo irrefrenable para referirse a él. Ellas comparten y son conscientes de la formación y estructura liceana desde los inicios de éste como ensaya Serrano: dramática, segmentada y espejeante de nuestra historia, y no como lo definen los discursos pro reformas y debates políticos: instrumento de transformación y construcción de la igualdad social. Sol Serrano como mujer-profesora, inicia un camino de análisis de la educación chilena republicana, estableciendo una línea de entrada a su tesis, la vocación. Esta fémina docente e historiadora, además premio Nacional de Historia, dialoga con Nona Fernández, una mujer-escritora, Premio Sor Juana, no solo desde el género, sino que desde el ejercicio vocacional que les permite ingresar a los lugares más recónditos de la memoria, la literatura y, desde allí, sacudir un poco los archivos, recorrer los documentos, sin que por ello se relativice con la ficción.

Como heroínas en rescate de la memoria, utilizan las luciérnagas -metáfora personal al que recurriré para embellecer este cuerpo escritural y que explicaré en los párrafos

siguientes- como lámparas que visibilizan las historias soterradas por la institución y la firma oficial. Serrano utiliza la lupa revisionista de su quehacer como historiadora y Fernández va instaurando una *memoria liceana* particular, dada en dictadura.

La *memoria liceana* resiste a la des/memoria mercantil, a las estrategias del olvido implementadas en el período dictatorial y reforzadas en la transición. Nona Fernández recurre a esta *memoria liceana* cuyo sustento es la experiencia de esa generación de “actores secundarios” que crecieron, se educaron, militaron y padecieron lo indecible en la feroz dictadura desde los pupitres públicos y el pañolín en su rostro. Esta *memoria liceana* cruza, desde el teatro (principalmente, *Liceo de niñas*) su narrativa: así lo prueban *Space invaders* (2013); *Av. 10 de Julio Huamachuco* (2007) y *La dimensión desconocida* (2016). En estos tres relatos se vuelve al período dictatorial desde la narración ficcional y las experiencias personales de Fernández en retrospectiva, albergados en archivos y documentos: su infancia y adolescencia liceana, recurrencias narrativas que hacen de su obra teatral más reciente, *Liceo de niñas* (2016) un cuerpo escritural y vivo de la memoria.

En este contexto, iré en busca de los elementos recurrentes que travisten sus líneas en luciérnagas del pasado. Nona Fernández hace alusión a la metáfora del cosmos, en mi caso, las luciérnagas, seres nobles, casi insignificantes, pero dotados de una luz fascinante, me permiten anclar los restos pretéritos con la urgencia de la memoria frente al olvido. Las luciérnagas, seres pequeños de luz, son una analogía perfecta para hablar de los restos memoriales que resisten ante el tiempo y el olvido. Al igual que las luciérnagas, la memoria no oficial vive en la ciénaga, en áreas pantanosas, poco superficiales, pero que permiten su resistencia. Dentro de esta analogía, *la memoria liceana* es aquella que se aprehende en las luciérnagas del pasado, develando una historia cíclica indefinida. De ahí el surgimiento del título de este cuerpo textual.

Constataré que en la poética de Fernández, por una parte, vuelven y envuelven el presente los relatos impunes y, por otra, la figura del *liceano* envejecido re-memora, materializa y actualiza -desde las tablas- las heridas que incomodan el archivo oficial. La figura del liceano pertenece *al umbral del deseo* y se transforma en vector del futuro. En sus discursos, en el aula y las calles, se vaticina un posible futuro cuyas amarras del pasado están presentes. Esta figura del *liceano* lo definiremos como el sujeto de la enunciación, siguiendo a Benveniste, y quien da origen a la *memoria liceana*. No nos detendremos en la

idea del sujeto, sino más bien en “el acto de enunciar”. Benveniste plantea que “la enunciación es un acto de apropiación del sistema de la lengua, por el cual cada hablante, utilizando parte de este sistema, se instaura como locutor e instaura al receptor como alocutario” (84). En este poner a funcionar la lengua, el *liceano* produce la *memoria liceana*, no como mero acto fonético del decir, sino como resultado, espejo y almacén de la memoria.

El liceo de las niñas

El liceo, en 1985, les enseñó a los liceanos y liceanas que la revolución, la política y la democracia eran su alimento. Sin embargo, el sueño, los nuevos aires, jamás llegaron a efectuarse. La derrota pintaba las banderas de lucha al vislumbrarse la transición política chilena, como postula el documental *Actores secundarios* (2004) dirigido por Pachi Bustos y Jorge Leiva, del que profundizaremos en apartados más adelante. Hace tres décadas el *liceano*, inició una lucha única en la historia de nuestro país, visibilizó un voz antes no escuchada, se volvió un actor social, pero con ello trajo consigo la muerte y el silencio de muchos compañeros y compañeras liceanas. Luego de treinta años reaparecen los cánticos adolescentes y a pie firme marchan sobre calles inundadas de irreverencia ciudadana. La dictadura había finalizado, sin embargo, su legado económico, treinta años después, produciría un eco estridente en los oídos de los nuevos pingüinos secundarios. El *liceano* vuelve a alzar su corbatín, vestir su jumper y los zapatos lustrados. “Y ya va a caer, va caer, la educación de Pinochet”, se escucha a lo lejos, junto al grito ahogado que exige respuestas a un sistema que ya no se sostiene. Marcelo Leonart³, director de la compañía La Pieza Oscura, en una entrevista realizada por Rodrigo Alvarado⁴, señala que “[c]uando los movimientos estudiantiles del 2006 y luego del 2011 salieron a las calles, fue como si hubieran estado encerrados en los sótanos de los liceos y colegios desde hace treinta

³ Marcelo Leonart, nació en Santiago de Chile en 1970. Es narrador, dramaturgo y director teatral. Como narrador ha publicado los libros de relatos *Mujer desnuda fumando en la ventana* (1999) y *La educación* (2012, Premio Consejo Nacional del Libro), y las novelas *Fotos de Laura* (2012, Premio Revista de Libros de El Mercurio) y *La Patria* (2012). En 2012 resultó ganador del Premio del Consejo Nacional del Libro y la *Lectura*, esta vez en el género novela, por su obra *Lacra* (2013). En teatro ha escrito y dirigido, entre otras obras, *Grita* (Selección Mejores Obras FITAM 2005), *Lo invisible* (2006), *Cuerpos mutilados en el campo de batalla* (2007) y *Todas las fiestas del mañana* (2008), todas estrenadas por *La Fusa*. Como director también ha montado *El Taller*, de Nona Fernández. Actualmente combina su trabajo como teatrista con su trabajo literario. Fuente: <http://www.ceiboproducciones.cl/?product=bestiario-freakshow-temporada-1973-1990>

⁴ Entrevista situada en Programa de la Temporada de Teatro UC (2015).

años”(5). ¿No es acaso el liceo un espacio de ensayo social? No sólo eso, sino que además un espacio de memoria donde sus protagonistas ensayan la democracia y configuran un proyecto social. ¿Fracasó el proyecto de esos *liceanos*? ¿No es la historia un círculo vicioso? ¿No es acaso la memoria el retrato del pasado? Si solo vemos el pasado de las estrellas ¿Dónde ubicamos el presente? *Liceo de niñas* (2016) nos lleva a interrogar la memoria *liceana* a través del juego sideral permitiendo espejar nuestro presente.

Nona Fernández ¿vuelve al imperativo de que el teatro ha de descubrir lo que sucede en la actualidad del espectador que lo presencia? Si la re-presentación es presente de la presencia y presencia del presente ¿Qué sucede con la memoria? Se actualiza en ese hacer presente y, por lo tanto, nos vuelve la esperanza. Fernández trae al presente la memoria no oficial, el recuerdo censurado. El espacio de la memoria se convierte en un espacio en disputa, no solo en su narrativa, sino también en su dramaturgia, en su *performance* teatral. De esta manera, Nona Fernández apertura y (re)actualiza los debates que se ha venido gestando en el último tiempo: las problemáticas en torno a la historia, la memoria y el olvido. “Las revoluciones modernas, las Guerras Mundiales, las masacres genocidas, las dictaduras latinoamericanas y la crisis de la experiencia de la postmodernidad configuraron, sin dudas, un nuevo mapa que proveyó diferentes rumbos en los derroteros de la historia” (Svampa 11). Aproximarnos al pasado es una tarea compleja, existen diversas líneas paradigmáticas y nuevos enfoques teóricos que -en desacuerdo- intentan el acercamiento al tiempo pretérito. El archivo, como “el sistema general de la formación y de la transformación de los enunciados” (Foucault 171), y sus procesos entran en este debate, así como el discurso de verdad discutido por Foucault, y el testimonio.

Este ensayo no pretende aperturar la discusión sobre las diversas líneas historiográficas, arqueológicas, o posturas teóricas, sino más bien abrir un espacio para la reflexión sobre la (re)actualización del pasado, el papel de la memoria, y las artes escénicas, el *performance*. Este último, ingresa a los estudios académicos, de la mano de la teórica Diana Taylor, ante la necesidad de la memoria cultural latinoamericana. Ella se pregunta, en *El archivo y el repertorio: el cuerpo y la memoria cultural en las Américas*, ¿Cuáles serían las historias, memorias y luchas que se harían visible? Taylor realiza un estudio cultural y epistemológico sobre el *performance* en Latinoamérica -ampliando y tensando las prácticas académicas- definiendo y apropiándose de este término anglo

performance como “comportamientos expresivos” que “operan como actos vitales de transferencia, al transmitir saber social, memoria y un sentido de identidad a través de acciones reiteradas”. Así el *performance*, los comportamientos expresivos, podrían ser estudiados desde el archivo y el repertorio, en tanto que transmiten saberes. Archivo, repertorio y *performance* ingresan a un diálogo con otras tres categorías: *memoria liceana*, la figura del *liceano* y *las luciérnagas del pasado*.

La memoria se registra albergándola en el archivo, concepto entendido como “el lugar donde son guardados los registros, pero también significa un comienzo, el primer lugar, el gobierno” (Taylor 55). Siguiendo con la teórica, “[l]a memoria de archivo existe en forma de documento, mapas, textos literarios, cartas, restos arqueológicos, huesos, videos, películas, discos compactos, todos esos artículos supuestamente resistentes al cambio” (55). El repertorio, por otro lado, actúa como memoria corporal: *performances*, gestos, oralidad, movimiento, danza, canto, y, en suma, todos aquellos actos pensados generalmente como un saber efímero y no reproducible (56). Permanencia y movimiento, archivo y repertorio, entrarán en un juego *noniano*⁵ que desmontará, desde mi propuesta, las lógicas de lo oficial y lo válido. Nos detenemos en el archivo personal y en su repertorio. Entramos en un juego, un círculo virtuoso que nos confunde. En este sentido, el *performance* de Fernández, ingresará al terreno de la transferencia del saber, al de la memoria. En su artificio se actualizará una pantanosa memoria dictatorial: *la memoria liceana*, que a través de la figura de un sujeto clave, pero desaparecido –entendiéndose desde todos sus sentidos-, la del *liceano*, cobra fuerza y nos invita a preguntarnos por el presente y la institucionalidad educativa. Vemos pequeñas luciérnagas en ese terreno fangoso que nos ayudan a visibilizar un período escabroso desde la ficcionalidad íntima de Nona Fernández y sus actores. En suma, Fernández desde el *performance* destraba las lógicas del archivo y, por lo tanto, su posibilidad de desmontar la historia oficial. La escritora *performa* la memoria del *liceano* en un juego que desmonta las lógicas del archivo y del repertorio.

Luego de este dialogismo conceptual ingresaré a un terreno íntimo: la pedagogía teatral desde la percepción como docente. Al igual que la dramaturga, Nona Fernández, que es parte de su propio *performance* a través de su corporeidad escénica y actoral, testigo

⁵ Nominaré *noniano* a todo acto y producto escritural surgido en la poética de Nona Fernández.

íntimo en ese allí y ahora, situaré mi experiencia pedagógica y teatral en el aula liceana, aquel yo testimonial trasladando esta construcción del liceo a los espacios del sistema subvencionado.

2. ¿Por qué Nona Fernández?

Nona Fernández (1971) se suma a una nueva generación de dramaturgos cuyos textos y su circulación, responden a escrituras que se encuentran entre los escombros de la ciudad letrada. Las nuevas generaciones ponen en “urgencia reflexiones de largo aliento sobre las dramaturgias chilenas actuales” (Opazo 5). Frente a ello, Fernández levanta la bandera del compromiso político de pos dictadura, presente en su escritura reflexiva⁶, de intimidad⁷ y de reconstrucción de la memoria, inicialmente con *El Taller* (2012), obra teatral que con la que recibe el Premio Nuez en el 2015, y más tarde, con *Liceo de Niñas*, la que se estrena el 2015 y se reestrena el 2018. En ambas la inspiración reside en los espacios oscuros e inaccesibles de la dictadura, pero que a través del lenguaje y las estrategias metadramáticas que propone Horny (1986) en *Drama, Metadrama and Perception* del que accedemos a través de Castillo (2014), Nona permitirá al lector/espectador ingresar a “una sombra, un reflejo, un juego” (Fernández, 138), hacia (des) cubrir la realidad desde la verosimilitud y la inversión de roles⁸.

Es claro que la escritura de Fernández está dotada de una intensa teatralidad que nos lleva y eleva a la emocionalidad. Barthes define este concepto, como:

[E]l teatro sin el texto, es un espesor de signos y sensaciones que se edifica en la escena a partir del argumento escrito, esa especie de percepción ecuménica de los artificios sensoriales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces, que sumerge el texto bajo la plenitud de su lenguaje exterior. Naturalmente, la teatralidad debe estar

⁶ Tesis que sostiene Castillo en *El taller* de Nona Fernández: Reflexividad y memoria en el drama como ensayo y reparación. 2014.

⁷ Zheng (2017) emparenta a Nona Fernández con un grupo de escritoras chilenas, como Alejandra Costamagna, Andrea Jeftanovic, Andrea Maturana y Lina Meruane con el fin de configurar una nueva generación de escritoras mujeres chilenas de postdictadura. Este grupo de mujeres nacieron a finales de los sesenta y principios de los setenta, vivieron su niñez y adolescencia bajo el régimen militar pinochetista, y emprendieron su carrera literaria alrededor.

⁸ Ingresamos a un terreno en el que nos detendremos superficialmente: las estrategias metadramáticas. Con respecto a ellas, es pertinente señalar que la obra de Fernández, puede ser analizada desde los juegos de rol, la auto referencia, y la conjunción por analogía⁸, coincidiendo con la propuesta de Castillo (2014) sobre *El Taller*. La auto referencia, se define como la poderosa estrategia a través de la cual el drama se refiere a sí mismo como drama y ficción imaginativa (Horny ctd. en Castillo 14). La estrategia metadramática del juego de rol, principalmente, el juego de rol voluntario, se produce cuando un personaje consciente y voluntariamente toma un papel diferente de su papel ordinario con el propósito de alcanzar una meta clara (Hornby ctd. en Castillo 12) y, por último, la conjunción por analogía, que se puede definir como una estrategia reflexiva a través de la cual el drama se espejea a sí mismo y a la realidad. (Castillo 49). Estas estrategias permiten un análisis muy interesante permitiendo entender los juegos poéticos que realiza la escritora, haciendo de su obra, una escritura y montaje reflexivo sobre el pasado reciente y la actualidad. Este análisis no es parte de este ensayo, pues mi empresa persigue otra dirección, pero será continuado en próximos estudios más profundos.

presente desde el primer germen escrito de una obra, es un factor de creación, no de realización. (Barthes 54)

La teatralidad en la obra de Fernández está presente desde el primer germen, su creación tiene origen en su genialidad, aquella que emborracha desde los artificios y sustancialidad teatral devoradora, “hay que dejar emborracharse por las letras para entrar en sus leyes”, asegura la escritora luego de escribir *El cielo* (2000). Fernández sitúa su teatralidad al servicio de la memoria, hace de ella un espacio de lucha. Ingresamos de nuevo al espacio biográfico de Nona. Si bien ingresa cómodamente al espacio teatral lo hace con respeto hacia los grandes⁹ que le habían dirigido y enseñado en su formación de actriz. Fernández señala que luego de ser espectadora de la obra *El pueblo de mal amor*¹⁰ de Juan Radrigán, quedó prendada de la magia teatral del dramaturgo, para que posteriormente resuelva ingresar a la escuela de teatro¹¹, y con ello – hipotéticamente- decide inclinarse por el compromiso político de *pos dictadura*. No sólo bastó su participación en los talleres de escritura – en plena democracia- que dictaba Antonio Skármeta en 1995, sino que además el ejercicio escritural exigido por *las teleseries pop*¹², para que experimentara una transformación, un giro desde la narrativa – aquella que sirve para no olvidar - a una escritura teatral que (re)actualiza los espectros del dolor dictatorial. A medida que avanza en su quehacer va destensando una letra más apegada al ejército de estrellas, aquellas que con su huella han dejado la reminiscencia de un espacio pretérito. Es justamente la biografía de la escritora que fundamenta el por qué de ella en este estudio. No es su teatralidad deslumbrante y cautivante, es pues el fin que busca su obra teatral: el mensaje político en sus espectadores a través de la memoria.

Su gusto, desde infante, por la aguda crítica social planteada por Charles Dickens, el terror fantástico de Ray Bradbury, así como por las figuras fantasmagóricas, la ciencia ficción, [me] permiten explicar las líneas de su poética, así como también los recuerdos de su experiencia liceana y adolescente en plena dictadura, vislumbrarán el pasado a través de

⁹ Entre ellos está Egon Wolff, Isidora Aguirre, Benjamín Galimiri, y Juan Radrigán.

¹⁰ Obra estrenada en Santiago el 23 de mayo de 1986 con montaje del Teatro de la Universidad Católica y dirección de Raúl Osorio que termina abriendo el deseo teatral de Fernández según lo que afirma en entrevista realizada por quien escribe este ensayo. Parte de esta entrevista se encuentra anexada al final de este cuerpo.

¹¹ Nona Fernández, estudia teatro en las filas de la Universidad Católica de Chile.

¹² Nona Fernández fue parte de la escritura de teleseries como *Iorana* y *Aquelarre*, sumando series exitosas como *Los treinta* y *Alguien te mira* de TVN

una pluma prismática y avezada. ¿Obsesiones? Un caldo de cultivo de su imaginaria. “Me llaman escritora de la memoria” señala Fernández en una entrevista, es justamente ese calificativo el que me concede justificar parte de su viaje escritural que se traza desde su propia biografía hacia la ficción memorial. Es por ello, que en las líneas siguientes iré hilvanando parte de su obra y biografía, desde recursos no tan nobles, dado la exigua detención de los eruditos en esta materia. Dividiré la revisión desde los géneros en los que ha trabajado: narrativa, guion televisivo y teatro.

Frente a la pregunta de cómo describiría la generación a la que Fernández pertenece, ella contestó “la generación medio guacha”, que es una generación que tiene “conciencia de lo que pasaba, pero sin ser protagonistas porque los protagonistas fueron nuestros padres” (Fernández)¹³. Nona Fernández inaugura su poética con aquellas figuras asiduas en su narrativa, imágenes que la atosigan: por un lado, los espectros, la clandestinidad y la perversidad, y por otro, el recuerdo de su vivencia, a través de la infancia, la adolescencia y el liceo. Éstos serán parte de aquello que la obsesiona, aquellos recuerdos que se han mantenido intactos frente al tiempo y al olvido, experiencias indecibles del periodo de la dictadura e imágenes que vuelven a ella en un tiempo circular y espeso. Así en su narrativa encontramos *El Cielo*, una antología de cuentos publicada el 2000 por la editorial *Cuarto propio*, inscribiéndose en el *underground* narrativo. En estos relatos se aborda el juego transformista, íntimamente relacionado con su profesión de actriz, el que ejerció hasta 1998 con el grupo Merry Melodys¹⁴. Nona sigue escribiendo de la mano con su trabajo de guionista televisiva, entre sus novelas más destacadas por la crítica están *Mapocho* (2002), la primera novela de la escritora que relata el regreso a Santiago de Chile del alma en pena de una joven, la Rucia, respondiendo al llamado de su hermano, el Indio (Areco, 2011). La ciudad fantasmagórica permitirá que vivos y muertos se (des)encuentren. El Mapocho será eje y testigo de la muerte y su sepultura: “Mapocho habla de dos hermanos incestuosos, de un padre huérfano, de un viejo historiador oficial al que le penan los muertos de la Historia que escribe. Habla de una historia familiar mentirosa, de una identidad perdida y falseada

¹³ Entrevista presente en el artículo de Nan Zheng *La intimidación transgresora en la ficción de Costamagna, Fernández, Jęstjanovic, Maturana y Meruane. ¿podemos hablar de una nueva generación literaria?* Publicado por la *Revista Chilena de Literatura* 96 (2017): 351-65.

¹⁴ Así afirma Nona Fernández en una entrevista con Marietta Santi el año 2000 en *Las últimas noticias*.

que se hace necesario encontrar”¹⁵. La muerte y la identidad perdida son temas que le pesan a Nona. El río, el roto Mapocho, que cruza la ciudad y ha sido testigo irónico de la unión amorosa y la separación de un pueblo a través de la muerte furtiva de la dictadura, es su fuente de inspiración. Desde lo más oscuro y profundo surge una genialidad.

La *memoria liceana* y sus fantasmas, como hemos señalado, son elementos recurrentes en la poética de Nona. En *Av. 10 de Julio Huamachuco* (2007) continúa la genialidad fantasmagórica de la escritora a través de un calle ícono de la [re]construcción. Los residuos materiales se presentan como análogos a los residuos de la memoria, gesto político que problematiza la modernidad (Valenzuela 181). La novela inicia con un epígrafe revelador de la Pieza Oscura de Lihn: “Nada es bastante real para un fantasma. Soy en parte ese niño que cae de rodillas dulcemente abrumado de imposibles presagios y no he cumplido toda mi edad ni llegaré a cumplirla como él de una sola vez y para siempre”. Los espectros de una generación que llegó a la adolescencia a mediados de los años ochenta deambulan en un espacio aterrador. La figura del adolescente y el liceano resisten ante los embates de una ciudad adulta que los reprime. Nona persigue las luciérnagas de ese pasado a través de los archivos personales. Se encuentra frente a frente a esa adolescente idealista y soñadora que pinta y traza el futuro:

Las letras del reportaje se han borrado, pero la foto se ve bien todavía. Estamos en el techo del liceo, ¿te acuerdas? Mirando a la calle con esa tremenda bandera chilena, viendo como la gente se amontonaba mientras mostrábamos el lienzo que tú y yo pintamos [...] (Fernández 13).

Más tarde, en *Space invaders* (2013), y luego de ser elegida por la Feria del Libro de Guadalajara como uno de los 25 secretos mejor guardados de la literatura latinoamericana, la inventiva de Nona trae al relato el juego macabro, la analogía del exterminio que permea la cotidianidad de los infantes en el patio de un liceo. Su oficio se va confirmando tras su escritura novelada. Ella desea seguir persiguiendo esos fantasmas, al igual como el espectro de Prudencio Aguilar que hostiga a José Arcadio volcándolo al éxodo hacia Macondo¹⁶, éstos llevan a Nona hasta una quimera escritural donde confluyen sus proyectos, se cruzan sus sueños y pesadillas: *La dimensión desconocida* (2016). Obra lograda, que desde la recepción crítica es (des) dibujada en diversos cruces genéricos: “[...]”

¹⁵ Entrevista por Mario Rodríguez Órdenes.

¹⁶ Cito aquí la novela *Cien años de soledad* del gran Gabriel García Márquez.

‘ficción, crónica y biografía’, al traspasar las ‘fronteras de los géneros’ y producir ‘textualidades con pactos de lectura ambiguos’¹⁷. Una hibridez textual que, según Peller, recurre a diversas formas desde las cuales se desprenden ecos residuales devenidos en otras textualidades: “tendencia que encuentra un fuerte anclaje en sociedades que intentan producir memorias públicas y dar cuenta de experiencias de pasados traumáticos”¹⁸.

Un año después *a Liceo de niñas* (2016) –obra en la que nos detendremos más adelante-, la editorial Penguin Random House¹⁹ publica *La dimensión desconocida* (2016), novela que se instala en la crítica desde los elogios. Recibe el premio *Sor Juana Inés de la Cruz* dejándola en un lugar cómodo para continuar escribiendo y probando. En este relato observamos un cruce de lo medial, el ensayo, la crónica y el testimonio, que nos traslada, a través de un juego especular y un estilo del terror psicológico, a un *locus* jamás visitado: el torturador²⁰. En una entrevista Nona Fernández nos señala que al leer el testimonio de Andrés Valenzuela, ex agente de la CNI, que publica la Revista *Cauce* el año 1984 provoca en ella un dolor agudo que más tarde plasmaría en su novela. Para llevarla a cabo, nos cuenta, debía enfrentar no sólo el dolor de la impunidad, sino que la Historia y un relato, que hasta esa fecha, no tenía forma. El travestismo, que vuelve a la escritora a asumir otra identidad,²¹ y la lucidez empapan la narración volviendo este estilo único en la narrativa nacional. Se suma el juego especular que refuerza el imaginario *pop* y su imaginación culebrona.

Las luciérnagas del pasado alimentan la inventiva de Nona Fernández. Las imágenes del periodo dictatorial y las de la experiencia personal retornan a la poética de Fernández como los salmones a su lecho de reproducción y muerte. La escritora señala: “[h]e escrito libros con ellas, crónicas, obras de teatro, guiones de series, de documentales y hasta de culebrones” (*La dimensión desconocida*, 65). La constante de ellas vuelven la escritura de Nona única, potente, y reconocible. El terror y el suspenso se apoderan de las imágenes que cohabitan en las producciones televisivas, entre ellas podemos destacar *El*

¹⁷ Peller cit. Valenzuela, L. Formas residuales en la narrativa de Nona Fernández. *Revista Mitologías Hoy*, 17. 2018

¹⁸ ídem.

¹⁹ La editorial Penguin Random House había publicado *Fuenzalida* de Nona Fernández en 2012.

²⁰ ¿Deja de ser válido el testimonio del torturador frente a la impunidad de los hechos macabros de la dictadura? ¿Se puede constituir como un *otro* marginal?

²¹ En una entrevista, en el año 2000, al diario *Las últimas noticias* sobre su primer libro de cuentos *El Cielo*. Nona Fernández afirma que en su escritura existe un juego transformista.

laberinto de Alicia (2011); *Los archivos del cardenal*²²(2011); *Dónde está Elisa* (2009)²³; *Alguien te mira* (2007),²⁴ todas producidas para TVN. El secuestro, el asesinato, la muerte, nos llevan a una ficción no tan ficción. Fernández ingresa a estos guiones desde una pluma narrativa reconocible: el relato cotidiano, la re-elaboración de la memoria, el juego travesti, y el perspectivismo.

Y por último, la re-presentación afana el quehacer de la escritora. Por ello en el 2012 debuta como dramaturga con *El Taller*²⁵. Esta pieza teatral está inspirada en el taller literario que Mariana Callejas tenía en su casa en Lo Curro, mientras su marido Michael Townley dirigía en el subterráneo las operaciones de un cuartel de la DINA. Esta comedia negra —puesta en escena por la compañía de Leonart y Fernández, La Fusa, estrenada en abril en el teatro santiaguino Lastarria 90 y repuesta en agosto en el Centro Cultural Gabriela Mistral –GAM– ganó el Premio Altazor 2013 en la categoría *Dramaturgia*. Nona pone en relieve: la nula o escasa recepción de la crítica especializada y revaloración del drama como parte de los estudios literarios.

Fernández se aventura, dado su éxito anterior, junto a Leonart y La Pieza Oscura, con la obra de teatro *Liceo de niñas* (2016). Las repeticiones vaticinan el drama, los ecos del pasado retornan como gritos ahogados al presente. Las liceanas serán quienes tomen la batuta y se tomen el liceo —otra vez— frente a un profesor que delira bajo los sicóticos que, sospechosamente, no ha tomado, por lo que la nula anestesia química le ha permitido ver *más allá*. Las estrellas al igual que el pasado esconden verdades, y en este caso *la historia* de las y los muchachitos, que vestidos de azul, exhiben no sólo la clandestinidad sino que, además, el fracaso espejado en sus cuerpos envejecidos. En esta pieza teatral, al igual que en su narrativa las imágenes de la dictadura, de su infancia y adolescencia liceana la persiguen: “[s]oy una actriz decadente y solitaria que toma whisky el día entero intentando descifrar imágenes añejas que se repiten y se repiten” (*La dimensión desconocida*, 75), declara en una de sus últimas obras narrativas.

²² Obra adaptada, original de Josefina Fernández. Serie galardonada en los Premios Altazor 2012 a Mejor Guion, Mejor Dirección, Mejor Actriz y Mejor Actor.

²³ Obra adaptada, original de Pablo Illanes.

²⁴ Obra adaptada, original de Pablo Illanes.

²⁵ Su primera pieza teatral con el recibe el premio Altazor en el 2013 a la mejor dramaturgia y el premio Nuez Martín como mejor obra en el año 2014.

Con esta obra finalizo la revisión de la biografía enlazada con la escritura de Fernández. El recorrido ha sido intencionado, dejando sin visitar obras no menos importantes, pues su visibilidad depende de mi empresa: estas obras sustentan las obsesiones recurrentes que dan base al argumento de *Liceo de niñas* (2016). La ciudad fantasmagórica, los adolescentes envejecidos, la memoria liceana, *pop* y el juego, así como las experiencias indecibles del periodo de la dictadura confluyen en su obra teatral, como si ésta fuese la forma de culminar una fase de la escritora hacia un futuro mucho más holgado y cómodo. Nona es la adolescente liceana perdida en el recuerdo, se ha espejado en los fantasmas obligando a mirar hacia el pasado con el fin de explorar el juego macabro de la impunidad anclado en la memoria. La figura del liceano toma forma y cuerpo. Él es un agente de cambio social, es quien ha podido alzar la voz en las marchas actuales. Tomaremos esta figura para dar cuenta de un tiempo pretérito actual que se cuele en el aire y que constata un tiempo cíclico que se ilumina con aquellas pequeñas luciérnagas que han permitido desentrañar la memoria nacional.

La teatrística es consciente de su labor, no como un iluminado de la escena, sino más bien como un artista que escucha su interior: hacer con el cuerpo en escena una imagen que transgreda lo oficial, provoque y actualice la memoria. La imagen y escena con la que inicia *Liceo de niñas* (2016) nos evoca inmediatamente: una sala de clases, un pizarrón, un joven envejecido que viste de uniforme escolar. Todo en penumbras. Vemos primero su espalda y luego su frente. Nos detenemos en la una huella fresca de un balazo. Irónicamente un círculo perfecto sobre su frente. Suena el timbre que inicia el comienzo de las clases y con ello el recuerdo escolar. El espectador podrá evocar su propio recuerdo, su propia infancia y, a la vez, imágenes que parecen inmóviles y anestésicas.

A Star Is Born: Nona Fernández, dramaturga

¿En qué posición situar a Nona Fernández dentro del contexto teatral? Es una tarea compleja, pues no existe una revisión crítica actual -de los últimos quince años-, que aborde a una nueva generación de escritores, a la que, sin duda, pertenecería Fernández. Sin embargo, se han gestado escrituras –capítulos en antologías, tesis y pequeños artículos- que han intentado mapear o dar cuenta de una nueva escena cuyo grupo de dramaturgos compartirían rasgos generacionales y semejanzas en su dramaturgia, entre éstas: el rol de

texto dramático por sobre lo demás, como señala Hurtado “la cualidad literaria del texto dramático entendido como palabra-acción, recuperando el oficio del dramaturgo como creador de lenguajes autónomos” (15); compartir una formación universitaria vinculada a su quehacer teatral. Esta nueva generación son actores y actrices que junto con actuar, muchas veces escriben y dirigen sus propios montajes. Progenie *multitask* a la que se refiere Amalá Saint-Pierre (2013) en el prólogo de *Dramaturgia chilena contemporánea: antología*. Fernández es parte de esta facción desde su quehacer, tanto en los montajes de *El Taller* como en *Liceo de niñas* participa como actriz; en la primera, lleva a cabo el papel de María, la escritora y agente inspirada en la figura de Mariana Callejas; y en la segunda, la liceana muda, apellidada Fuenzalida, símbolo del trauma de una época oscura.

La escritora, no sólo comparte con otros dramaturgos la formación académica, sino que también el deseo de escribir en un escenario moderno, los noventa, cuyas políticas culturales chilenas son inciertas. ¿Quiénes son parte de este grupo de dramaturgos? Entre ellos, según Opazo (2018), dramaturgos jóvenes, Luis Barrales (1978), Guillermo Calderón (1971), Manuela Infante (1980), Alejandro Moreno Jashés (1975), Alexis Moreno Venegas (1977) y Cristian Soto (1974)²⁶. Al igual que Fernández, estos dramaturgos tienen plena conciencia de que habitan un espacio *post-aurático*²⁷, y por otra, estrategias que le han permitido sortear los vaivenes de las frágiles políticas culturales estatales del momento. Entre ellas, siguiendo a Opazo (*Escuela común*, 2008), las primeras redes de los dramaturgos son fundamentales, así como el tránsito entre el activismo, la actuación, las artes visuales, el cine, el documental, la dirección de escena, el guión, la música independiente, el performance y el video arte. Si bien Fernández inicia el espacio teatro en el 2012, ella concibe su escritura desde las tablas. Como actriz de profesión es consciente que la escritura de la dramaturgia es un terreno difícil, incluso hasta heroico. Estudiante de Calderón y cercana a sus principios, Fernández apuesta por el drama, la contingencia y la memoria. Mauricio Barría en *Aproximaciones para el estudio de una generación de dramaturgos chilenos contemporáneos: Estrategias alegóricas en la obra de Juan Claudio*

²⁶ Estos dramaturgos son objeto de análisis en *Escuela Común* de Cristian Opazo. Este último, revisa y compara los trabajos

²⁷ Opazo, C. *Un mapa en el suelo: apuntes sobre las dramaturgias chilenas del Bicentenario*. Revista Telón de Fondo. Este trabajo es parte de *Dramaturgias chilenas de la post-dictadura*, proyecto FONDECYT 11070170, del que Cristian Opazo es responsable.

Burgos, distingue dos “categorías provisionales”, vinculadas a procedimientos recurrentes y ejes temáticos, para comprender a grandes rasgos la dramaturgia de los 2000: una primera categoría, que la distinguiría como una dramaturgia que “habla de la contingencia y actualidad hiperreal”, y una segunda categoría, que la caracterizaría como una “dramaturgia que trabaja con la memoria” (11). Nona Fernández la situamos en este panorama temático y procedimental. Pero ¿qué es lo propio de su dramaturgia? ¿qué la distingue? Si bien Fernández comparte con la nueva generación de dramaturgos (re)construir episodios de nuestra *historia*, recuperar la memoria, y así como entregar un mensaje a los espectadores, la dramaturgia lo hace desde la materialidad *pop* que embelesa al espectador, sin que por ello estos recursos busquen la espectacularidad propia de los *shows televisivos* epocales. Su teatralidad, volvemos a la cita de Barthes:

[E]l teatro sin el texto, es un espesor de signos y sensaciones que se edifica en la escena a partir del argumento escrito, esa especie de percepción ecuménica de los artificios sensoriales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces, que sumerge el texto bajo la plenitud de su lenguaje exterior. Naturalmente, la teatralidad debe estar presente desde el primer germen escrito de una obra, es un factor de creación, no de realización. (Barthes 54).

Sin duda, la creación de Fernández busca esa simbiosis entre creación y realización. Pero el fin último va de la mano con una posición política, un sello de agua que va detrás de toda su obra: la memoria.

3. El performance del archivo o el giro testimonial de Nona Fernández

En el siguiente apartado, me he propuesto abordar la noción de *archivo*, tal como ha sido sistematizada por Diana Taylor y sus alcances en la escritura de Nona Fernández, de manera particular, en su texto dramático *Liceo de niñas* (2016) y en su última novela *La dimensión desconocida* (2016). La perspectiva del archivo nos permitirá adentrarnos en un juego procedimental *noniano* en el que *la emergencia de la memoria* nos obliga a configurar dos categorías asociadas: contra-archivo y (re) archivo. Ambos, como resultado de una táctica escritural *noniana*, el archivo ingresa al terreno del *performance*, es *performado* desde otro acto asociado, el *giro testimonial* (Sarlo, 2015). Las letras de Fernández ingresan al yo enunciativo íntimo, a su propio testimonio y al archivado por la Revista *Cauce* en el año 1984, registro en el que nos detendremos más adelante. En este proceder la escritora va (re) archivando desde su puño y letra, lo oficial y lo personal, su testimonio en el papel, tensionando y destensando el archivo.

En sus textos, como he declarado antes, Fernández trabaja con archivos para configurar su inventiva escritural, entre ellos documentos personales, almacenados en el espacio de su hogar; archivos cotidianos que han quedado fuera de la retina oficial, así como recuerdos íntimos y vívidos pasados por el cedazo del tiempo y la pulsión de la muerte. Nona Fernández es telespectadora de *programas de la TV pop*²⁸; hojea artículos de prensa, de revistas – como es el caso de Revista *Cauce* de 1984-; e ingresa a las memorias familiares a través de fotografías, a los soportes materiales desteñidos, viejos y a punto de ser olvidados.

La escritura de Nona Fernández nos lleva a pensar en el archivo oficial, a problematizarlo a través de la ficcionalidad y a las formas de ponerlo en crisis desde los repertorios *performativos* (Taylor, 2015) y efímeros. Nona Fernández (re) escribe la realidad desde el presente en un intento de salvaguardar la verdad a través de estos archivos no oficiales. Siguiendo a Derrida, el archivo se constituye como materialidad, huella e inscripción; prótesis de la memoria que busca exorcizar la muerte. Por lo tanto, estos archivos de carácter no oficial buscarán lo mismo, pero desde la otra vereda produciendo

²⁸ Entre los programas o series de *TV*, Nona hace mención a *Juegos mentales* (NATGEO) estrenada el 2011 y finalizada el 2016, así como *Dimensión desconocida*, estrenada en 1958 y finalizada en 1964.

un juego de tensiones, un *gallito* con el *arconte*, quien ha de tener el poder sobre qué o no resguardar en el archivero. El archivo *mnemotécnico* (*memoria*) lucha contra el olvido, así como la escritura busca hacer presente la voz ahí donde ésta no está. Por ello, el archivo debe conservar frente a la pulsión de olvido, de la muerte, busca compensar una falta a través del ejercicio del recuerdo. Nona procederá emulando el ejercicio, sin embargo, se dispondrá de materiales poco nobles, hará de curador y de arconte, configurando así un *contra-archivo*.

El archivo es el recurso de transferencia de la memoria, Nona Fernández (re) archiva ésta como bandera de lucha. Llamaremos (re) archivo al proceso de revisión, actualización y de archivar –de nuevo- aquellos documentos (Revistas y periódicos – opositores de la dictadura-, TV *pop*, fotografías íntimas, etc.) que habían sido olvidados y silenciados. ¿El fin? Poner en tensión la memoria hegemónica y, por lo tanto, la historia oficial. Nona en este (re) archivo utilizará recursos imaginativos, fundamentales para dar tejido poético a lo íntimo y lo público, a la historia y la memoria, a lo visible y lo oculto, al testimonio y la ficción.

La *Historia* y la *historia* ingresan a este cuerpo desde el (re) archivo. La *Historia*, escrita por los historiadores, arqueólogos del saber –no me detendré en discutir los métodos o perspectivas históricas- se reproduce en los archivos, imprimiéndose, reproduciéndose y repitiéndose en los diversos soportes materiales que creen asegurar un pasado ahí donde éste se disuelve, en el poder arcóntico que establece una memoria. Así también la *historia* - con minúscula-, que tiene a la oralidad como fuente, pero que en su heroicidad el pueblo documenta y registra la memoria desde los diversos *performances* o actos de memoria– manifestaciones, actos públicos, teatro comunitario, etc.- a través de soportes materiales digitales que ahora circulan de manera masiva, levantando una memoria popular al alcance de todos y, por lo tanto, democrática. Podríamos arriesgar que este comportamiento permite destrabar los silencios del sistema, presionando y exigiendo respuestas a un aparato estatal complejo en sus falencias. Si bien, existen acciones “reparatorias” cuando la “veracidad de los hechos” es innegable, éstas no dejan de ser insuficientes²⁹. Son miles de historias que

²⁹ Recordamos el informe de la Comisión Valech y Rettig, generados por el Instituto Nacional de Derechos Humanos (INDH), “corporación autónoma de derecho público creada por la Ley N° 20.405 destinada a promover y proteger los derechos humanos de todas las personas que habitan en Chile, establecidos en las normas constitucionales y legales; en los tratados internacionales suscritos y ratificados por Chile y que se

circulan por la red buscando ser escuchadas, visibilizadas, sumándose a una gran masa de imágenes denunciantes. El es medio provocando el registro de lo oficial, ser parte de la Historia desde *las historias*.

El pasado siempre es conflictivo (Sarlo, 2005). En su reconstrucción, Historia y memoria se tensionan, ingresan a un desentendimiento: “porque la [H]istoria no siempre puede creerle a la memoria, y la memoria desconfía de una reconstrucción que no ponga en su centro los derechos del recuerdo” (Sarlo 9). La noción de archivo permitiría en el caso de Nona, con el archivo íntimo, restar esa distancia entre Historia y memoria, haciendo próxima la primera y concretando la segunda. De esta forma, el proceso de recordar, hacer memoria, de cierta forma, involucra otro proceso, el de restituir tanto en el espacio de lo privado como en el de lo público. ¿Es posible restituir lo que se ha borrado con la violencia y represión del Estado? Nos detendremos en la memoria, aquella resguardada por los archivos personales de Nona y aquellos disimulados por el período dictatorial que ahora se muestran al espectador, como en una especie de *reality show del terror*. La escritora selecciona, va (re)armando el relato junto a reminiscencias personales, a su vez, va (re) archivando los episodios de la historia oculta y censurada.

Nona pone énfasis poético en la *dimensión de la subjetividad*. Sarlo en el 2005 enunciaba un reordenamiento ideológico y conceptual del pasado a partir del *giro subjetivo o giro testimonial* como resultado de una *cultura de la memoria*. Este *giro subjetivo* se definiría como la reivindicación de los historiadores a la voz subalterna y a la etnografía de este “nuevo sujeto” como un método de entender el pasado desde su lógica. La *cultura de la memoria*, crítica Sarlo, impulsa una serie de proyectos para “preservar” el pasado reciente sumándose al mercado capitalista en la producción y circulación de narraciones personales que pretenden descubrir “la verdad” en la reconstrucción de la experiencia individual. En este sentido, el *testimonio* crearía un pasado ilusorio. Sin cuestionar el valor jurídico de éste, pone de manifiesto los privilegios que adquiere el género frente a otros discursos históricos (23). La *subjetividad* más allá del cuestionamiento de su veracidad nos lleva a pensar sobre aquella voz en primera persona, la *voz del otro*, que ahora puede hablar

encuentran vigentes, así como los emanados de los principios generales del derecho, reconocidos por la comunidad internacional”, como se autodefinen en la plataforma web.

y, por lo tanto, el registro desde la letra nos llevará a imágenes evocadas por esta enunciación del yo.

Nona es consciente de la expansión del *yo íntimo* –personal y confesional- a la voz del *otro*, es por ello que retoma el *testimonio* de la *voz del otro* permitiendo desde su escritura novelística el (re)archivo de ese registro y la evidencia que tensiona la memoria y la historia, lo íntimo y lo público. Pero no sólo recurre a la voz de ese otro, sino que se pone en primera persona, usa su propio testimonio y lo vincula con el relato que va desarrollando, aquella que es no es otra forma más que la de archivar, encapsular desde la letra. En *La dimensión desconocida* (2016) su vida familiar, íntima, toma forma pública al ser parte de la escritura desde la letra abreviada.

Escribo mientras mi hijo celebra sus quince años con un grupo de amigos. Están en el comedor comiendo y riéndose. Desde aquí puedo escucharlos. Se conocen desde que tienen cinco años [...] Una línea histórica sin interrupciones ha ido hilvanando su relación. Estoy segura de que hay muchas zonas que mi hijo desconoce de cada uno de ellos, pero no me cabe ninguna duda de que sus nombres son sus nombres, sus padres son sus padres, sus casas son sus casas y sus vidas son sus vidas. (149-159)

Nona estéticamente va cruzando el *yo personal, íntimo*, con el yo objetivo, las emociones y miedo particulares con la escritura cronística. La enunciación se distancia y se acerca en un intento de reconstruir el pasado. Nona se traviste de otra voz, juega a tomar la forma del torturador. La imagen y voz de Alejandro Valenzuela aparece en el cuerpo escritural a través de la voz de Nona eclipsada por la figura de quien había torturado. Su testimonio estaba allí para ser leído y releído. En *Liceo de niñas* (2016) la figura de Fuenzalida, la estudiante envejecida y muda -producto de un trauma adolescente-, es interpretada por la propia Nona en el escenario. Es el cuerpo íntimo puesto a disposición. Nuevamente la escritora sirve de prestamista para dar forma, materialidad, en este caso a una estudiante -especulamos: se personifica a sí misma o por lo menos a aquella generación de liceanos aguerridos del que fue parte-, que representa al adolescente revolucionario – la boina característica del *che* Guevara denota el discurso rebelde- silenciado, metáfora del fracaso y desaparición del discurso revolucionario³⁰. Nuevamente el *yo*, ahora, el cuerpo en vivo, y archivo de un pasado, dando cuenta de *espacio íntimo* que ahora es público.

³⁰ Esta idea la podemos emparentar con lo que señalaría Lyotard en *La condición posmoderna* sobre el fracaso de los grandes ideales de la Modernidad, entre ellos el *Marxismo* y los preceptos sobre economía.

En suma, toda obra (novela, pieza y espectáculo teatral) puede constituir un documento o un testimonio de un hecho o momento histórico, o, quizá más exactamente, de cómo Nona Fernández o su generación interpretó los hechos ocurridos en el período dictatorial. Desde esta perspectiva, sería posible, entonces, considerar a la novela y al teatro como vehículos o instrumentos de construcción, transmisión y conservación de la memoria de una comunidad.

3.1. (Re)archivar la memoria

“Enfrentar el pasado es desnudar el poder que ya ha construido su relato narrándonos a todos. Resistir es un imperativo democrático, una forma válida de ejercer la memoria.”

—Bernardo Colipán, *Forrahue*.

Mientras tanto, se cumplen 30 años del Plebiscito en Chile. El recuerdo de esa época no desaparece por más que la letra oficial intente maquillar las imágenes áureas y voces de sus testigos. Volver al período más oscuro y reciente del país es entrar en un terreno escabroso, es intentar mirar con un ojo miope imágenes desteñidas por el tiempo y el olvido. Es la memoria y la desmemoria a la vez. Es intentar escuchar los ecos de unas voces silentes desde un período que ha encargado de silenciarlas aún más. Entrar en esa dimensión, es también desear salir. Nona Fernández nos invita a ingresar en este espacio en el que los espectros del pasado intentan volver a través de la *prosa* y la *performance teatral*.

Derrida señala en *Mal de archivo* que el archivo tiene fuerza de ley, pues “todo archivo, es a la vez instituyente y conservador”. La validez de esta premisa genera discusión en torno al contexto de las novelas de *posmemoria* o *pos dictadura* en Chile. Derrida propone estas ideas desde una tradición europea, con Grecia como telón de fondo. Nona Fernández escribe desde un Chile frágil, desde materiales precarios, cuya visión permea el desencantado. Nona, trama e instituye un *contra-archivo* que, precisamente, no es conservador en un sentido político peyorativo: es conservador de la memoria censurada. Incluso, podemos aventurarnos y asignar a este ejercicio el nombre de *anarchivo* o *pos archivo* como los lugares que se disputan. La novela, la letra, su materialidad en la escritura será el dispositivo *fijador, de soporte*. Derrida continúa: “no habría deseo de archivo sin la

finitud radical, sin la posibilidad de un olvido que no se limita a la represión. Sobre todo, y he aquí lo más grave, más allá o más acá de ese simple límite que se llama finidad o finitud, no habría mal de archivo sin la amenaza de esa pulsión de muerte, de agresión y de destrucción” (12).

Frente a la amenaza de la desaparición o *pulsión del olvido*, en la que los recuerdos ya no son suficientes para sostener y dar sentido a la memoria, Nona realiza un gesto heroico: registrar; (re)archivar eso que solo está en el rumor, la memoria colectiva, en el imaginario a través de materiales de diversas procedencias: documentos, fotografías, archivos periodísticos, documentales televisivos, series de televisión, etc. Aparece aquí la paradoja del *olvido*: cuando guardamos creemos que ya eso está a salvo, la prueba es que muchas materialidades guardadas dejan de ser miradas y se olvidan, se convierten en documentos vacíos. El trabajo de Nona activa la memoria sacándola del descuido, no la guarda, la muestra a través de su escritura y su *performance*, buscando la iteratividad que el lector y el espectador le puede dar. Estos (re)archivos se transforman en las luciérnagas del pantano, débiles, resistentes al tiempo, atrapadas en el olvido lodoso, la memoria cenagosa, aún húmeda germina en las letras de Nona.

Nona Fernández afirma, como hemos mencionado, que para dar forma a su obra debe revisar los archivos (revistas, periódicos, fotografías, etc.) proliferados en el período dictatorial. Encontramos entre ellos: la toma de un liceo en 1985; el asesinato de los hermanos Vergara Toledo el 5 de Abril de 1985 en villa Francia; el caso *degollados* en el mismo año (Manuel Parada, Manuel Guerrero y Santiago Nattino) y un terrorífico testimonio de un ex funcionario de Servicios de Seguridad de la dictadura, Andrés Valenzuela, presente en la *Revista Cauce* (1984). En este último la detención será mayor en la próximas líneas.

Nona va armando un repertorio escritural inmerso en un mundo tremendo, desde sus trece años los titulares de las revistas de oposición³¹ informaban de manera clandestina atentados, secuestros, operativos, denuncias y otros escabrosos sucesos que se van carcomiendo en el tiempo:

³¹ Entre las revistas de oposición a la dictadura que surgieron, entre los años 1976-1989, y se aferraron a la libertad de prensa, se encuentran: *Apsi*, *Hoy*, *Análisis* y *Cauce*.

No recuerdo el detalle de todo, pero tengo claridad del relato de una joven de dieciséis años que contaba que en el centro de detención en el que estuvo le habían sacado la ropa, embetunando el cuerpo con excremento y encerrado en un cuarto oscuro lleno de ratas (*La dimensión desconocida* 18)

Treinta años después, la escritora vuelve a los registros, al pavoroso testimonio de Andrés Valenzuela presente en la *Revista Cauce* que se publicaría la semana del 23 al 29 de Julio de 1985, bajo el titular “YO TORTURÉ”. El ex-funcionario de los Servicios de Seguridad de la dictadura había declarado sobre el horror en dictadura un año antes, frente a la periodista Mónica González, quien hoy trabaja en CIP de la UDP. Sin embargo, El 4 de noviembre de 1984, el régimen militar decretó estado de sitio. Dos días después clausuró las revistas opositoras, señala Mónica González en la página web donde se explica el proyecto *Casos de la Vicaría*³², relatos que inspiraron la serie *Los archivos del Cardenal*, de TVN visibilizando el rol de la Vicaría y el de los medios de comunicación en el período dictatorial. El acto militar buscaba impedir la publicación de la entrevista, donde por primera vez, y en plena dictadura, un ex-agente confesaba los crímenes de los servicios de seguridad del régimen. Un testimonio detallado que, con los años, fue confirmado punto por punto por los tribunales. La versión original de la entrevista se publica en *El Diario de Caracas*, en Venezuela, en diciembre de 1984. La imagen del ex-agente materializaba el horror, los secretos de una época donde el silencio y el reajo eran los gestos de la necropolítica. Para ocultar los crímenes la Prensa oficial (*El Mercurio; La Tercera*) se crearon fórmulas comunicacionales, entre ellas la “Operación Albania”. La CNI echó mano a un viejo método: presentar choques entre dos: la “fuerzas de seguridad” y “terroristas” armados. *La Tercera*, para su portada del 16 de junio de 1987, utiliza una foto que es muy gráfica, acompañada por el titular: “4 extremistas caen en tiroteos”. La imagen cuenta por sí sola una historia, pero ésta es falsa. Los relatos periodísticos seguían los guiones cinematográficos para describir una guerra donde los culpables debían morir. La Operación

³² El proyecto periodístico está a cargo del Centro de Investigación y Publicaciones de la Facultad de Comunicación (CIP) y Letras de la UDP. Al inicio de la página web, donde se archivan los relatos que inspiran la serie televisiva *Los Archivos del Cardenal*, de TVN, se señala que la serie se inspira en el rol que jugó la Vicaría de la Solidaridad bajo la dictadura. “Cada uno de los capítulos de la serie rescata elementos de casos reales de violaciones a los derechos humanos cometidas en ese periodo o retrata a personajes que marcaron esa época”. En este proyecto “se relatan esas historias reales y la forma en que fueron cubiertas por los principales medios de prensa de la época”. Fuente: <http://www.casosvicaria.cl/sobre-este-proyecto/>

Albania, que la CNI llamó al despliegue de decenas de agentes de seguridad y los doce muertos que dejaron por todo Santiago en junio de 1987, se sumaría a otras muchas cacerías en busca de los opositores, entre ellos los del FPMR (frente Patriótico Manuel Rodríguez), sigla que, graciosamente, jamás fue completa en El Mercurio y La Tercera, diarios que escribían FMR, evitando señalar lo patriótico.

En este acto, Nona trae al recuerdo el dolor de un pasado espectral que grita ahogadamente justicia. Las cenizas se deslizan para mostrar la imagen de un rostro que perturba, de manera espeluznante, otra imagen vaciada, la del detenido desaparecido. Frente a ello la oficialidad prefiere cubrir con arena la historia real.

En tiempos de transiciones políticas proliferaron los relatos testimoniales haciendo de éste un recurso, un acto de memoria, pieza central de la transición democrática para condenar a los responsables de la violencia desencadenada en los períodos de dictadura en Argentina y Latinoamérica. Para Sarlo (2015) “la historia oral y el testimonio han devuelto la confianza a la primera persona que narra su vida (privada, pública, afectiva, política), para conservar el recuerdo o para reparar una identidad lastimada.” (22). Nos detendremos en el *testimonio* dada la importancia en la (re) construcción de un pasado que intenta desaparecer en el olvido. Nona al tomar estas huellas – voz en primera persona- en el papel, visibiliza un vuelco frente a lo que plantea Sarlo con respecto al *giro testimonial o subjetivo*. Esta última nominada por la crítica *giro testimonial y/o giro subjetivo*. Arfuch (2015) emparenta este vuelco a la subjetividad con el *giro afectivo*. La autora, atenta siempre a la relación entre afecto y lazo social, no le resulta novedoso el “giro afectivo” y la creciente atención a las emociones como fuente privilegiada de verdad sobre el sujeto, más bien responde a una acentuación de tendencias ya existentes y otras, con diversos fundamentos, que adquieren mayor actualidad. Según algunos autores, afirma, este “giro” vendría como reacción al “giro textual”, “a la primacía de lo discursivo en olvido del cuerpo y de las emociones, quizá por influencia del psicoanálisis y el post-estructuralismo”.

Hasta ese momento la crítica había puesto el foco en el *testimonio* del subalterno. Sin embargo, el testimonio del ex – CNI nos pone en una crisis. Si bien el valor de este *testimonio* fue clave en un período de urgencia, pues aparecieron nombres, se esclarecieron procedimientos y surgieron culpables. ¿Es posible situar las palabras de horror en la enunciación *del otro*? ¿Es posible señalar que Andrés Valenzuela fue víctima de la

dictadura? Es evidente que la realidad expuesta persigue fines trascendentales: destrabar la verdad oculta, esa que todavía no ha devuelto los cuerpos desaparecidos *pos dictadura* dejando una deuda ante las promesas de un arcoíris lleno de esperanza, pues así lo señalaba *el single* de la campaña del *No* en el 88': "*Chile, la alegría ya viene*"³³. El testimonio de Valenzuela, su motivo al *decir*, es la liberación de las ratas que lo persiguen, es el deseo de borrar el horror que lo atormenta.

Volvemos al titular de portada de la Revista *Cauce* (1985), observamos en letras blancas "YO TORTURÉ". La voz escrita detenida por el tiempo vuelve a estremecer. Sus ojos nos observan. Es el rostro de un época que se llena de cenizas. Es la época de la censura y el silencio. Ese mismo año la revista deja de funcionar producto de aquella voz que horadó la estabilidad del silencio con efectos favorables sobre los derechos humanos (43). Esta y otros sucesos ocultos que hostigaban la oficialidad de la época se escondieron bajo las malas bromas de la historia chilena, los mismos que han acribillado la ciudadanía se sentaron en las sillas del congreso y dirimieron las leyes que hoy las hacemos carne en nuestras acciones.

Hacemos *clic* en el archivo virtual de *Sala de historia*, espacio que ha rescatado la edición 32 de la Revista *Cauce*. Recorremos las páginas amarillentas, los titulares, el archivo medial de resistencia. Leemos noticias que ya fueron, "Réplicas de la Toma del A-12", con letras rojas y mayúsculas "LICEOS" sumándose en negro "VOLCÁN DE REIVINDICACIONES". Este reportaje hace referencia al movimiento secundario y su planteamiento político. Entre las líneas se lee la sigla PRO-FESES, comité que reconocía que la subversión se debía a una media de escape frente a las innumerables instancias de conversación con el Ministerio de Educación, quien hace oídos sordos de los problemas de fondo de la Educación. Leo y recuerdo un documental alusivo a las movilizaciones de los secundarios en periodo dictatorial: "Actores secundarios" (2004), dirigido por Pachi Bustos y Jorge Leiva. Este film iniciaba con la performance de estudiantes que recreaban una toma liceana en 1985. Acto seguido, la directora del colegio había cancelado la matrícula de los adolescentes. Increíble lo que puede generar en democracia una manifestación performativa de esa naturaleza. La simulación o (re) creación de unos adolescentes nos llevará a ingresar

³³ *Single* pegajoso parte de la campaña propagandística del *No* en 1988. Fue escrito por Jaime de Aguirre, actual director de TVN.

a la memoria y escarbar entre sus restos. El testimonio se vuelve imagen. Nos trasladamos de la escritura a una voz en primera persona hecha carne. Son las propias voces de los estudiantes archivadas. El recuerdo traumático de lo vivido todavía se expresa en los cuerpos y en las mentes de quienes padecieron el horror del período y, por qué no, también en aquellos que vivieron y se situaron desde la vereda asesina.

Vamos recorriendo y *linkeando* vinculaciones que hablan del archivo íntimo de Nona Fernández y aquel que encontramos en espacios oficiales. Nona se traslada en el río de la memoria, en una suerte de navegante hacia un horizonte desconocido. En ese tránsito, la voz de la escritora invoca en su prosa un escenario: el *Museo de la memoria*, inaugurado en democracia, cuyos protagonistas y asistentes en aquel momento son los mismos que estuvieron de acuerdo con el bombardeo y las llamas en la Moneda aquel 11 de septiembre de 1973, nos detenemos en los siguientes pasajes: “¿Cómo se hace la curatoría de un museo sobre la memoria? ¿Quién elige lo que debe ir? ¿Quién decide lo que queda fuera?” (*La dimensión desconocida* 38). La censura arbitraria o inconsciente, la destrucción, las agresiones o autos de fe es lo propio del archivo, según Didi-Hubermann (1). Siempre quedará algo fuera de lo que se muestra, así como este archivo será lo que resiste al holocausto siempre bajo amenaza, cuyo alrededor el carbón se presenta inminente.

Qué vemos en este espacio museístico. ¿Las cenizas, el carbón? El manto gris de la transición intenta silenciar los restos de una época y de subjetividades que buscan cubrir el vacío, los agujeros espaciales, con la letra o la imagen de quien fuera su depredador. El museo espectacular, el coleccionismo oficial, muestra el horror tras la vitrina. El montaje toma posición desde la oficialidad ¿la memoria exhibida podrá reparar y cubrir esos agujeros?

Ingresamos nuevamente a *Revista Cauce*. Ahora nos detenemos en un titular cuyas letras rojas nos llaman la atención: LEIGH, a las que le continúan las negras: REVELA LA VERDAD SOBRE LOS PLEBISCITOS. La bajada de este titular no es para nada indiscreto, pues señala que el general Gustavo Leigh, ex miembro de la junta militar, es uno de los pocos hombres en Chile que conoce el rodaje y manejo interno de la cúpula del gobierno. Por esta razón, afirma el periodista, “el testimonio entregado en entrevista exclusiva a *Cauce* reviste enorme importancia.” La voz en primera persona declara que los plebiscitos de 1978 y 1980 fueron manejados. La Revista vuelca su función informativa a ser

plataforma de la disidencia, batallando desde la letra y el papel. A esta declaración se suman artículos que no desentonaban la línea del horror. “SI NO ESTÁS DE ACUERDO CONMIGO TE MATO”, escribía Francisco Albornoz, psicólogo que analizaba el comportamientos de la época. Continuamos *hojeando*, aparece otro titular “El NEGOCIADO DE LA ENSEÑANZA” daba cuenta de la proliferación de los colegios subvencionados. “Han crecido como hongos”, reafirma la bajada, resultado del traspaso que hizo el Estado de la función educativa a los particulares. El hacinamiento y los sueldos míseros por un lado de la moneda, mientras que por el otro los cooperadores de la educación hacían fortuna³⁴. Los archivos fragmentados de la *Revista Cauce* van develando una gestión horrificada en contra de la vida liceana y la educación chilena.

El liceo actual, espacio político por excelencia, es el gran sobreviviente de las malas decisiones que enfocó sus ideales en el mercado y las utilidades en el período dictatorial. Pero mucho antes este espacio se había convertido en un semillero de grandes personas públicas ¿Qué queda de ese Liceo emblema elitista “agente de democratización” del que escribe Sol Serrano? A mediados de los cincuenta, ya se anticipaba el crepúsculo del proyecto democrático. Sol Serrano, agrega: “El liceo fue perdiendo su aura, especialmente ante sí mismo, de la mano de la escasez del erario fiscal. Ya no parecía ser el formador, para entonces, de una elite meritocrática nacional , regional y local” (27). En la actualidad el liceo se enfrenta a la decadencia de la educación pública, a la nostalgia de un proyecto republicano, del que sólo quedan los nombres insignes de la identidad nacional, tejidos, pintados en los estandartes y frontis de los liceos. Recientemente, liceanos y liceanas ocupan las calles para reclamar tanto por los espacios no otorgados como por las promesas incumplidas (Serrano 28). Nona retoma la imagen del liceano, ya no el producto de elite, sino aquel que bajo una capucha sale a las calle a exigir patria.

En *Liceo de niñas* (2016), Nona recurre a los repertorios, recuerdos de su generación liceana, retornando a los secundarios desde su propio cuerpo. En la obra teatral encarna a Fuenzalida, una joven liceana envejecida y muda. La escritora nos lleva a otra analogía de nuestra realidad espejeante trasladando a las tablas la corporalidad de jóvenes que quedaron atrapados en el tiempo estelar, cuya imagen es aquella que fue. Ya no la del

³⁴ La *Revista Cauce* declara ganancias de hasta 300 millones, provenientes del gasto público en educación llenaban los bolsillos de los mercaderes, escuelas subvencionadas (17).

semillero de grandes próceres de la patria, sino los ecos de sujetos secundarios que pasaron desapercibidos en las calles de la Alameda y en la *Historia* oficial. Sus nombres no permanecerán en los estandartes nacionales, sino más bien en la memoria silente que Nona intenta transferir a través de la escritura libresca como archivo. Es la historia de los hermanos Rafael y Eduardo Vergara Toledo, jóvenes baleados por agentes de carabineros en la villa Francia en 1985, que invierte la mirada de Serrano, ante un espacio invernáculo de resistencia patriótica. La voz del joven envejecido reaparece leyendo una carta de su compañero desaparecido –Zeta Neptuno, estudiante del Liceo Aplicación– como si estuviese en un discurso frente a sus pares liceanos:

Quando por primera vez fui a una marcha , vi cómo los carabineros nos pateaban por pedir cosas que a nosotros nos parecían justas [...] No nos gusta la violencia. Es la brutalidad del sistema la que no nos deja otra salida. Ellos nos condenaron a un orden que no es bueno para todos sino sólo para algunos. Somos jóvenes, valoramos la vida. Por ese amor es que empeñamos las armas y no tenemos miedo a morir. (67)

La muerte se instala en todos los escenarios posibles y deja su huella: el trauma. La liceana muda, producto del trauma, solo puede registrar en el papel sus deseos. Es el aporismo de la revolución, mientras su boina emula e invoca la memoria del Che Guevara – figura ícono de la revolución cubana marxista- la liceana reduce su habla a la mímica, al movimiento corporal, al lenguaje sin oralidad. ¿Nos querrá comunicar algo Nona Fernández con su encarnación en Fuenzalida muda? Especulamos: El registro constante, la mudez y la escritura, son una alegoría en torno a la *historia* y la *Historia*, la *memoria* y el *archivo*. Mientras la historia y la memoria intentan *decir*, la Historia y el archivo silencian a través del poder del registro y la oficialidad.

3.2. Dramaturgia y narrativa: archivos comunes

La pulsión de la destrucción es propio del archivo. Nona va armando su relato a través de esos pedazos que han sobrevivido a la catástrofe, a la *hecatombe*, restos que se fijan a pesar de estar cubiertos de carbón, de hollín. Para verlos, el gesto debe ser: sacudir las cenizas y mirar. En *Av. 10 de julio Huamachuco* (2007) la *hecatombe* se propaga en el relato arquitectónico, destruye la modernidad. El relato se va armando a través de los residuos mecánicos, los restos de las tragedias, que (re) construyen un todo metafórico de la

historia chilena. Son los liceanos, los niños, los transeúntes, los hombres y mujeres abatidos por la cotidianidad neoliberal que enuncian desde un *yo* fragmentado, un *yo* que cae en el juego de la historia, en su confusión y la ilogicidad del sí mismo:

Creo que esto es un sueño. De otra manera no me lo explico cómo llegué aquí. Estoy en Diez de Julio, en el medio de una calle larga llena de espejos de auto. Cada espejo es ofrecido insistentemente por un vendedor. Los llevan en las manos, me los muestran una y otra vez. Yo no quiero comprar ninguno, pero es tanto lo que me hinchan que parece que solo podré librarme de ellos si me llevo cualquiera. Compre uno, caserito, no se va arrepentir. Éstos son nuevos, le pueden durar mucho tiempo sin quebrarse, una buena elección lo puede salvar de siete años de mala suerte. (45)

Nona Fernández va (re) construyendo –hilando al estilo policial- su obra desde los residuos memoriales de la tragedia inscribiéndolos en *su archivo personal*. El caso de los degollados en el año 1985 es (re)visitado por la escritora varias veces en su novelística y en su teatro. En *Space Invaders* (2014), leemos:

Santiago de Chile. Año 1985. El 29 de marzo los jóvenes hermanos Rafael y Eduardo Vergara Toledo, de dieciocho y veinte años respectivamente, mueren baleados por agentes de carabineros en la villa Francia. Ambos harían tenido que abandonar sus estudios por vínculos políticos siendo acusados de agitadores y panfleteros. El mismo día a las 8.50 de la mañana [...] el profesor Manuel Guerrero y el apoderado José Manuel Parada, ambos militantes comunistas, fueron secuestrados por agentes de Carabineros en un operativo que terminaría con su muerte la madrugada del día siguiente. Sus cuerpos y el del otro militante, Santiago Nattino, aparecieron degollados en un sitio eriazos camino al aeropuerto Pudahuel. (53)

La palabra degollados, confusa para la voz enunciante, se torna incomprensible. Se repite la imagen escrita emulando la relación del tiempo y el lenguaje. La imposibilidad de *lenguajear* la violencia se hace concreta. La letra se vuelve una huella, una inscripción de ese intento de transmitir hechos de violencia en su imposibilidad. Se va armando un archivo de palabras prohibidas: *degollado*, *torturado*, *desaparecido*, “palabras malditas” en un *arconte noniano*.

Recuerdo que mi madre me lo explicó en detalle y que la palabra quedó rebotando por todas partes durante esos días. La vimos escrita en el titular de muchos diarios. La escuchamos por la radio, por la televisión, en las conversaciones de nuestros padres, nuestros vecinos, de nuestros profesores, [...] *Eran tiempos de cuerpos heridos, quemados, baleados y degollados también. (Dimensión desconocida 188-189)*

La pantalla estática ayudará a suavizar lo tremendo. Se muestra la imagen en movimiento del horror. El lector realiza un giro, se transforma en espectador. El rostro de los bárbaros asesinos se acercan. “En la misma pantalla televisiva en la que se jugaba Space Invaders ahora aparecen los carabineros responsables de las muertes. Son seis los agentes involucrados. Se les puede ver con claridad. Sus rostros desfilan por la pantalla uno por uno” (*Space Invaders* 63).

La experiencia de la violencia es algo de lo que no es posible hablar, pero que en los tiempos del dictador se vuelve cotidiana naturalizando la muerte del *otro* como propio del juego o de las políticas de la barbarie. En *Av. 10 de Julio Huamachuco* (2007), a modo de crónica la escritora nos lleva a la madrugada de un 5 de marzo del 2003, fecha en la plena democracia, donde

una pequeña niña aparece degollada en la maleta de un Citroën CX patente UT 34217 en el sector del Parque O’Higgins, frente a las boleterías del centro de diversiones infantiles Fantasilandia, entre la avenida Beaucheff y la tribuna de la elipse. El cuerpo de la víctima presentaba heridas profundas en la zona del cuello inferidas con arma blanca (80).

Volvemos al archivo, el 10 de Julio de 1985, con la toma del Liceo A 12, Arturo Alessandri Palma, de Providencia. “Fue la más emblemática movilización de los pingüinos de los 80, agrupados en el Comité Pro FESES (Federación de Estudiantes Secundarios de Santiago), el que se había constituido apenas unos pocos meses antes”. Este hecho, albergando en el *arconte noniano*, actúa como marco de referencia para la obra de Fernández. *Av 10 de Julio Huamachuco* se inicia con el encuentro del archivo, la fotografía de adolescentes secundarios en el techo del liceo que habían osado tomar en tiempos de dictadura. La imagen apela a su generación liceana, aquella de la que intenta recuperar a través de la escritura. En el *arconte noniano* la figura del *liceano* es trascendental, va cruzando su narrativa hasta llegar a su dramática. Miremos las primeras líneas de la obra ya citada:

Ordenando cosas viejas encontré este recorte de diario. Es del invierno del ochenta y cinco, un poco antes de que cumpliéramos 15 años. Las letras del reportaje están casi borradas, pero la foto se ve bien todavía. Estamos en el techo del liceo, ¿te acuerdas? Mirando a la calle con esa tremenda bandera chilena, viendo cómo la gente se amontonaba en el frontis mientras mostrábamos el lienzo que tú y yo pintamos la noche anterior en el patio de mi casa. Mira la cara que tenemos. Estábamos felices, ni siquiera se nota el frío que teníamos esa mañana. Nunca se

nos pasó por la cabeza que alguien nos tomara una foto. Pensábamos que algún periodista iba a llegar si todo salía bien, esa era la idea, pero la verdad es que nos pilló por sorpresa el ruido de las cámaras cuando nos fotografiaron desde la calle. Días después, cuando los pacos nos soltaron, mi papá me fue a buscar y me pasó este recorte. Yo lo guardé y con el tiempo se destiñó y por poco se deshizo. Pero aquí está todavía, resistiendo. Seguro que si no lo hubiera encontrado lo olvidó todo. ¿Lo olvidaste tú? (13)

¿Olvidar? Así como la peste del olvido en Macondo³⁵, el olvido o la pérdida de la memoria es una de las enfermedades más terroríficas de esta época. La solución: nombrar, etiquetar aquello que podría ser borrado por los flagelos propios de la modernidad y la clave biopolítica. Nona Fernández combate la enfermedad, recurre al *arconte* personal, a sus archivos, a los espectros que la persiguen que se vuelcan en el repertorio que se teje desde su primera obra hasta la última -desde *Mapocho* hasta *La dimensión desconocida*. Utiliza las *luciérnagas* mostrando y haciendo brillar el relato enterrado, que ha sido cubierto por las cenizas del tiempo. Sacude las cenizas, aparece la figura del *liceano* en *Liceo de niñas*³⁶ (2016). Nona construye un *performance* dándole vida al archivo: la imagen detenida por el tiempo, la fotografía de aquella toma del Liceo A12 en 1985, se actualiza a través de la obra de Fernández.

Las *luciérnagas* de Nona Fernández iluminan el rostro del *liceano* y su *memoria*. Nos cuesta ver. La luz es tenue. La escritora y actriz nos acerca aún más. Es la figura de un *liceano* mortuario intentando reabrir dos heridas: la educación y la necropolítica en dictadura. Ahora no es el techo del liceo, pero sí su laboratorio, analogía de la creación y de las infinitas posibilidades del futuro. Ahora los liceanos, materializadas en las liceanas envejecidas, con *chapas* nominales, se convierten en la analogía perfecta para describir el fenómeno social del movimiento secundario del 2006, pero que a la vez, reactivan un dolor, el de una generación cuyos ideales fracasaron. Encerrado en las catacumbas intentando descubrir el polvo, propia del olvido, el *liceano* (público y subvencionado) grita consignas direccionadas a la institucionalidad y los próceres políticos. Es la emergencia de la memoria tocando la puerta. De esta manera, el *arconte noniano*, dispone de un *repertorio* que Fernández *performa* en las tablas, la figura del *liceano* resurge como resultado de un

³⁵ Pueblo ficticio, ubicado en la ciénaga colombiana, es el centro de los sucesos en *Cien años de Soledad* de Gabriel García Márquez.

³⁶ En esta última, *Liceo de niñas* (2016), nos detendremos en el capítulo siguiente.

arconte sacudido, de un gallito con el archivo oficial, en el que la *memoria liceana* todavía está presente.

3.3. Memoria, transferencia y dramaturgia

“No debemos olvidar, por tanto, también y quizá sobre todo, para continuar honrando a las víctimas de la violencia histórica”.

—Paul Ricoeur.

En el siguiente espacio nos detendremos, con mayor profundidad, en la obra *Liceo de niñas* (2016) de Nona Fernández desde, en clave saussureana, el significante y el significado, es decir, forma y contenido. La obra teatral, estrenada el 2015³⁷ y reestrenada el 2018 por la compañía *La Pieza Oscura*, se divide en nueve actos, cada uno haciendo alusión al código escolar y curricular, los *bien o mal* llamados módulos, más un último acto al que designa, recursivamente, “Taller de teatro: La familia normal”. El tono hilarante, fantástico y a la vez trágico envuelve una comedia que nos invita a retrotraernos en el tiempo hacia los años 80’. Nona espeja la realidad chilena a través de la locura y estrés de un profesor de ciencias *ad portas* de una crisis de pánico y las liceanas – mujeres de 45 años- bajo el subterráneo esperando la conquista de la democracia. El tiempo se detiene, pasado y presente se vuelven uno sólo, permitiendo reunir, en la materialidad de un cuerpo envejecido, la adolescencia anterior –la de los movimientos estudiantiles en dictadura- frente a la actual. La *memoria liceana* trae a las tablas dos relatos: los movimientos secundarios de 1985 y la muerte del ex dirigente estudiantil Marco Ariel Antonioletti.

Miramos los archivos mediales que versan sobre el estreno y reestreno. En el 2015, Diego Zuñiga, en *Qué pasa*, espacio cultural del diario *La Tercera*, anticipaba que la obra era resultado de esas obsesiones que todavía no culminaban, aquellos espectros que la perseguían, historias que aún no se cerraban, con *Liceo de niñas* había alcanzado mayor profundidad y, por lo tanto, el cierre de esos relatos sería inminente. El reestreno de *Liceo*

³⁷ *Liceo de Niñas*, fue estrenada por la compañía *La Pieza Oscura*, el día 23 de Octubre de 2015, en el Teatro de la Universidad Católica. Los actores y actrices que participaron del reparto fueron: Juan Pablo Fuentes (El Joven Envejecido); Francisco Medina (Profesor); Carmina Riego (Maldonado); Roxana Naranjo (Riquelme) y Nona Fernández (Fuenzalida). *Diseño de escenografía y vestuario* estuvo a cargo de Catalina Devia; *Iluminación* a cargo de Andrés Poirot; *Música* a cargo de Miguel Miranda; *Realización escenográfica* a cargo de Rodrigo Iturra; *Producción* a cargo de Francisca Babul; y *Dirección* a cargo de Marcelo Leonart.

de Niñas en el mes de abril del 2018, trajo consigo un reconocido aplauso a la majestuosidad con la que la memoria liceana y la dictadura se instalaba en las tablas. El efecto cautivante en el espectador se sentía en el aire. Luego de su reestreno, César Farah, en *El Mostrador*, afirma que la pieza teatral responde a una pregunta o se basa en ella: “¿Dónde subyace la derrota política de nuestra generación”. “El viaje al pasado es una reflexión del presente y este efecto se logra bien, porque las actuaciones están en un muy buen nivel general”. Alejandra Costamagna, en la sección *Qué pasa* del diario *La Tercera*, identificada con las letras y actuaciones de *Liceo de niñas* señala que “[a]sí, con una marcada resonancia generacional, Fernández vuelve a hablar de ‘los niños que fuimos y que ya no están, los que cayeron en un combate estúpido a los quince años’.” La obra cautiva en su creatividad, así como los cuerpos astrales y el pasado colectivo que ilumina, suma la escritora, “nuestro porvenir al modo de un poderoso faro”.

Luego de la crítica, ingresamos a la obra. Cada acto apela a un espacio que, desde la mirada de Nona, parece estar inmóvil: el liceo. Se inicia la obra con un cuadro cercano en un lenguaje escolar, cómodo, cotidiano y moderno: *El Primer módulo*, una sala de clases, un pizarrón. Sin embargo, el joven envejecido que viste de uniforme escolar yace sobre la escena incomodando el significante. Nos detenemos en el pizarrón, en la fórmula de la teoría de la relatividad. Este gesto signico refuerza la idea del tiempo relativo, el perspectivismo:

El laboratorio del liceo se encuentra en penumbras. Un afiche de YURI GAGARIN y su nave, la VOLTOK 1, pegado en alguna pared. Un pizarrón grande y negro. En el centro del pizarrón se ve escrito con letras blancas de tiza la fórmula de la teoría de la relatividad $E=MC^2$.

*Un Joven Envejecido observa la fórmula. Viste de uniforme escolar, sólo puede verse su espalda. [...]*³⁸ (25)

Se tensiona el mensaje. No es cualquier escena: es una ulterior. Los escenarios evocan situaciones pretéritas, a veces tan profundamente internalizadas por la sociedad que nadie recuerda el precedente (Taylor, 2015: 71). La escena en penumbra nos enuncia y anticipa algo macabro: el juego de ver y no ver a la vez. Ingresamos. Deseamos ver. Lo primero, la espalda y, luego, la frente. Nos detenemos en la huella fresca de un balazo. Irónicamente un círculo perfecto sobre la frente de un niño viejo. La imagen es surrealista,

³⁸ En este capítulo todas las citas son extraídas de la obra *Liceo de niñas* (2016) de Nona Fernández.

espectral, el tiempo presente y pasado se vuelve uno oxímoron de una época que produjo miles de imágenes como ésta. Las luces juegan a ser testigos de lo que va sucediendo. Es el terror en clave ficcional. Suena el timbre, el corazón se nos agita, se inicia el comienzo de las clases y con ello otra escena: los movimientos secundarios al final de la dictadura, una reminiscencia de una épica perdida que llevó a varios *pingüinos* al silencio y a la tumba. Esta escena inviste a la obra de un significante: lo fantasmagórico cobra relevancia. El joven envejecido rondará y nos penará durante la obra, una analogía perfecta para (re)presentar imágenes pretéritas que trascienden el tiempo:

[...] *Un Joven Envejecido observa la fórmula. Viste de uniforme escolar, sólo puede verse su espalda. Al cabo de un momento toma una tiza y comienza a escribir en el pizarrón. Al terminar se aleja un poco para observar lo que ha escrito.*

PICHULA PARA CARVAJAL, *puede leerse en letras blancas.*

El joven se da vuelta y da la cara.

Sobre su frente se ve la huella fresca de un balazo. Es un círculo perfecto. Sangre y carne sobre su rostro de niño viejo.

Suena el timbre que indica el comienzo de las clases. (25)

El cuadro es determinado por un espacio ochentero, las imágenes *pop* nos asaltan, registramos un afiche, en él plasmado la figura de YURI GAGARIN³⁹. El corbatín, el uniforme escolar, serán parte de un sinfín de recursos estéticos que se irán sumando haciéndonos viajar hacia el pasado. En las paredes artificiosas se impregnan significaciones íntimas propias de una generación que es interpelada por sus propios recuerdos. Volvemos a la escena. La luz ingresa, proviene de una puerta. Es el profesor de Ciencias. Está en una crisis. Mientras avanza este viaje, comenzamos a sentir el pecho apretado y ver puntitos blancos al igual que el profesor. La crisis intenta apoderarse de él. Éste continúa: “No sé, no sé... es que no tengo dónde mirarme” (27). Nuestra mirada lo sigue, se acerca a una de las ventanas del lugar. “Corre un poco la cortina que la cubre y se mira el rostro en el reflejo del vidrio” (27). El vidrio donde observa su reflejo se amplifica hacia toda la obra.

¿A qué llamamos *performance*? Si bien ya hemos enunciado este concepto es menester definirlo a la luz de lo estudiado por Diana Taylor (2015) y así proseguiremos el foco de esta empresa. El *performance* es el “comportamiento ritualizado, formalizado o reiterativo” (Taylor 57), es decir, actos o formas de transmisión corporalizadas. En este sentido el *performance* pertenece al campo de almacenamiento y transmisión del

³⁹ Sobre esta imagen nos detendremos en el capítulo siguiente.

conocimiento, así como el mantenimiento del orden social represivo (Taylor 59). Ejemplo de esto último, los sacrificios de personas en el período precolombino hasta los actos de tortura y desapariciones por parte del Estado, asegura Taylor. Así el *performance*, los comportamientos expresivos, requieren de la presencia, “la gente participa en la producción y reproducción del saber al “estar allí” y ser parte de esa transmisión” (Taylor 17). Existe “un aquí” y “un ahora” para una audiencia en vivo, el pasado a través de las prácticas corporalizadas es experimentado como presente. Desde esta perspectiva la (re)producción del acto teatral, *performance* por excelencia, trae el pasado, intentando transmitir la memoria, según la aporía aristotélica, “hacer presente lo que está ausente”, dotando al significante teatral un sentido activo: *afectar, transmitir, hacer sentir*. Entonces ¿qué conocimiento o acto de transferencia se realiza con *Liceo de niñas*?

Esta primera escena la del *JOVEN ENVEJECIDO* de espalda al espectador y con una herida de bala en la frente, nos hace pensar en el problema de la (re) presentación. El escenario constituye un “siempre otra vez” (Taylor 72). Esta escena primigenia de *Liceo de Niñas* (2016) cubre toda la obra con la idea del fantasma y su vacío. La presencia fantasmagórica que *inventa* Fernández (re)presenta esa necesidad de cubrir el vacío y/o completar la memoria. La (re)presentación es un procedimiento discursivo complejo, tanto la realidad como el lenguaje que intentan dar cuenta de ella son construcciones complejas, en transformación, históricas y paradójicas. El margen de representabilidad de lo real se engrosa o se adelgaza dependiendo de la concepción o del estatuto de verdad, de lenguaje y de capacidad de los conocimientos humanos para dar cuenta de la complejidad de la realidad. (Ramallo, 2018).

En el *Octavo módulo* Fernández actualiza uno de los relatos que sabemos pertenece a aquellos relatos marginados por la letra oficial. La *memoria liceana* vuelve a tomar fuerza y lo hace desde la historia de Alfa Centauro, la muerte del ex dirigente estudiantil Marco Ariel Antonioletti, preso en 1989 y acribillado tras un intento de rescate en el Hospital Sótero del Río, en 1990. Esta historia es una más de cuántas otras que sucedieron en esta época. El *joven envejecido*, es entregado a la policía por la “familia normal”, que se suponía debía protegerlo:

Riquelme: (termina) ... una bala rápida como un meteorito, lo alcanzó. Alfa murió ahí mismo.

Maldonado y Riquelme se toman de las manos. Apenas pueden creer que lo han relatado

Profesor: Señoritas... ¿cómo conocían la historia?

Riquelme: Es el argumento de la obra de teatro que escribió Sagitarius.

Maldonado: La estábamos ensayando para presentarla en el acto de graduación.

Riquelme: Sólo le faltó escribir que el protagonista era Alfa. Eso no lo sabíamos. [...]

Fuenzalida: A veces creo verlo aquí en el liceo ¿saben? Tiene puesto su uniforme, y habla así como le gustaba. Habla y habla, contando historias. No sé si lo hace solo o con alguien. A lo mejor me habla a mí. (107-108)

Quién observa esta escena ve en él un juego. Los estudiantes juegan a ser otros, cuando finalmente se ensaya la vida. El relato rememora ese pasado de violencia. Los ecos de lo que sucedió vuelven a ser carne en la escena. Los cuerpos archivan a través del *performance* la memoria, actualizándose, volviéndose presencia para el espectador.

En *Liceo de niñas* (2016), Nona Fernández trae a la *performance* la inmovilidad, la memoria anestésica de un pasado que vuelve evocado por la corporalidad y la simulación espectacular. Fernández pone en escena su *propio archivo experiencial*, materializándola en el cuerpo actoral. Es la circularidad de la historia chilena en la que se repiten una y otra vez las mismas exigencias. Han pasado décadas del inicio de la transición política y pareciese que la historia chilena se siguiera en un continuum circular. En *Liceo de niñas* (2016), la corporalidad y las voces traerán esos silencios como ecos de una historia que se torna repetitiva y a la vez incomprensible. La voz de la liceana Riquelme, lee: “Actualidad Nacional: El día de hoy la presidenta Bachelet se negó nuevamente a recibir a los dirigentes estudiantiles en el Palacio de la Moneda. Por su parte el movimiento estudiantil ha llamado a una marcha pacífica y autorizada en la Alameda”. (*Liceo de Niñas* 77). El desconcierto de sus compañeras liceanas envejecidas es otro gesto de la escritora que actualiza la confusión de un período que prometió un cambio. El imaginario reciente se cruza con ese pasado archivado en los medios disidentes de la dictadura. Vemos plasmado el desencanto en la escritura: una institución quebrada, una figura revolucionaria enterrada en las catacumbas del liceo y que ha renacido en las alamedas.

Pasados varios años el tiempo parece haberse detenido en un solo cuadro, anestesiado ante los sucesos ocurridos en el periodo dictatorial. El presente del liceo y sus liceanos, así como su comprensión, siguen anclados a ese tiempo relativamente lejano, bajo los subterráneos. ¿Analogía de nuestra historia? Volvemos a la entrevista a Marcelo

Leonart, director de *La Pieza Oscura*: “[c]uando los movimientos estudiantiles del 2006 y luego del 2011 salieron a las calles, fue como si hubieran estado encerrados en los sótanos de los liceos y colegios desde hace treinta años” (pág. 5). Treinta años después aquellas voces son revividas en las tablas, en los cuerpos envejecidos que han padecido la detención del tiempo. Éste se ha consumido en la cotidianidad, y parece no importar el futuro. El presente es lo único que tenemos. La lucidez de Nona nos invita a retrotraernos y comprender dónde estamos situados. A comprender que esas voces estudiantiles encerradas en el sótano del liceo nos invitan a recuperar la consciencia.

3.4. Recursos mediales, recursos de vanguardia

La obra de Fernández (re) archiva la historia oculta a través de una estética que explora lo sensible desde las mixturas de materialidades, conexión y fuga, entre ficción y fotografía, imágenes, autobiografías, etc. (Garramuño, 2015). En el siguiente capítulo nos aproximaremos a la obra narrativa –algunos ejemplos- y dramática –en este caso, *Liceo de Niñas* (2016) - de Fernández desde *las imágenes* y el juego estético al que recurre en su escritura hasta aquellos artificios que exploran la inespecificidad o la no pertenencia, es decir, las transgresiones a las fronteras de las diversas disciplinas estéticas.

La imagen es en la obra de Nona Fernández un recurso estético que busca tensionar las diversas zonas de la memoria hacia la unión entre lo fragmentario o lo roto. Para Mitchell en *Teoría de la imagen*, la escritura, en su “forma física y gráfica, constituye una sutura inseparable de lo visual y de lo verbal, la ‘imagentexto’ encarnada” (89). Esta “imagentexto” la leemos invocando los espectros, los fantasmas, los cuerpos residuales, los pedazos de seres que (re) aparecen en un juego artificioso textual en diversas dimensiones: el *liceano* y el *torturador*. Volvemos a la primera escena de *Liceo de niñas* (2016), volvemos a la imagen del liceano, la del joven envejecido, de espalda al espectador y con una herida de bala en la frente. ¿Quién fue su asesino? ¿El torturador, ícono de la dictadura? Fernández se mueve, oscila su relato desde quienes han sido oprimidos hacia los opresores. En ese movimiento especular, intenta descubrir, visibilizar ante el ojo espectador y lector: la imagen del horror. La imagen del liceano frente a nosotros cubre ese *imagino*,

completa ese deseo que está como un juego escritor en *La dimensión desconocida* con el torturador.

Vemos el *ready-made* de Duchamp que nos impulsa a ingresar al “imaging”. Nos dejamos llevar por la letra-imagen-ojo. El juego es intenso, es *voyerista* –tomamos prestada el término a Graciela Speranza-. Nos acercamos a las imágenes, a los signos, a sus efectos. Ingresamos en la dimensión. Fernández utiliza el espejo como figura metafórica para recurrir a esa imagen capturada por el pasado. ¿A quién vemos? Al sí mismo arruinado que intenta ingresar en una experiencia de la imaginación operativa archivística –especular- de Fernández.

Nona Fernández *toma posición* ante la escena de la historia y, para hacerlo, realiza dos movimientos: ordena de manera subversiva las imágenes de las que dispone –siempre las otras imágenes- y *juega* con ellas: se *acerca* y se *aleja*, con cierto placer iconoclasta, disponiéndolas en oposición a los discursos oficiales. En *La dimensión desconocida* (2016), la voz enunciativa se desplaza desde un dentro de la pantalla y un afuera: “Tirados en nuestra cama, vimos el informe noticioso tal como lo debe haber visto todo el país en el año 1983. Observamos el gran movimiento que había en el exterior de la casa en llamas” (135). El espectador había mirado la imagen como todos en ese minuto, *mediados* por la caja televisiva, la voz del periodista, dueño de la palabra sucia, que ensordecía a los telespectadores, analogía irónica de los efectos de los medios de comunicación en dictadura y la transición. Fernández, desde su *yo* personal y enunciativo, se acerca a la pantalla para observar, como si estuviera frente a un montaje desteñido y gris, tal como los recuerdos de esa época. Va *desmontando las imágenes y los imaginarios oficiales* instalados por la dictadura y resguardados por la transición. El ciudadano se transforma en espectador, donde la imagen televisiva con su sonido animal dirige, intenciona, el *ver* y el *no ver*. Los mecanismos institucionales permiten desviar la atención mediática de las desapariciones de personas durante el régimen militar. Nona Fernández, en *su juego con imágenes*, subvierte la lógica del *archivo/ repertorio*, lo subvierte porque rescata los repertorios efímeros (*pasajeros*) como un archivo en tono menor.

La “imagentexto”, los juegos con la mente, esas imágenes residuales, cobran sentido al ingresar a la dimensión subjetiva de la exploración del pasado (Sarlo, 2012). ¿No es acaso el recuerdo una imagen? Existen dos formas de recuerdo (Ricoeur, 2000), según los

griegos, *mneme* y *anamnesis*, el primero hace referencia al recuerdo que aparece, pasivo, caracterizada como una afección en su llegada a la mente y, el segundo, el recuerdo como objeto de una búsqueda, rememoración, recolección. Acordarse es tener un recuerdo o ir en su búsqueda. ¿Pero qué recordamos? ¿Cómo lo hacemos? Fuera del plano de la imaginación⁴⁰ - emparentada con la ficción y con la mentira-, recordar, implicará un pasado, un antes, que un sujeto es capaz de acordarse de sí, tiene consciencia de sí y aquello envuelve una temporalidad, una contigüidad, y por consiguiente, el sentido de su existencia. Desde esta perspectiva, la memoria garantiza la continuidad temporal de la persona. Con ello, nos permite remontarnos sin desavenencia del presente hasta los acontecimientos más remotos de la niñez. A modo de corolario: la novela y el teatro, en este sentido, operarán como procedimientos que tejen los archivos personales, su propia historia, la autobiografía de Fernández.

Nona Fernández genera y provoca desde la imagen que ha sido albergada en su memoria, como materialidad de ese pasado, hablamos de sus archivos personales. En las siguientes líneas, recuerdos de la televisión, imágenes que apelan justamente a la mente ¿Al qué vemos y qué dejamos de ver?:

Acabo de ver un programa en la televisión que se llama *Juegos de la mente*. Un animador guía una serie de ejercicios y situaciones en las que se pone a prueba la capacidad mental del espectador. A través de estos juegos, magos, neurocientíficos y filósofos desfilan por la pantalla intentando dar una explicación a los diversos misterios del cerebro humano. El capítulo que acabo de ver trata sobre la ceguera por desatención. O para ser más clara, sobre cómo el cerebro ve lo que quiere ver [...] (*La dimensión desconocida* 130)

El ciudadano es transformado en espectador, su ojo adiestrado, mira la espectacularidad. “El ojo es un amaestrador que inculca los códigos de la mímica, del movimiento y de la gestualidad. Es además un gendarme social que garantiza el *pecking order* -la jerarquía- entre los individuos. Por esta razón, todas las sociedades tienen códigos de la mirada -y de lo visible- que suele ser peligroso transgredir”⁴¹. Esos códigos Nona

⁴⁰ Ricoeur en *La memoria, la historia y el olvido* (2000), señala que al problema de la imbricación entre la memoria y la imaginación, la filosofía socrática heredó dos tópicos rivales y complementarios: uno platónico y otro aristotélico. El primero centrado en la representación de una cosa ausente, que defiende que la problemática de la imaginación envuelve y comprende el de la memoria, y el segundo, la representación de una cosa percibida, que aboga por la inclusión de la problemática de la imagen en el recuerdo (23).

⁴¹ Max Milner: *On est prié de fermer les yeux. Le regard interdit*, Col. "Connaissance de l'inconscient", Gallimard, 1991 en Pradier, Jean Marie “Artes de la vida y ciencias de lo vivo”.

Fernández los conoce, sabe cómo atrapar al espectador, volverlo testigo, su experiencia generacional y como guionista de teleseries *culebrones* le entregan información relevante.

El lector-espectador es invitado por la imagen reflejada a través del espejo en *Liceo de Niñas* (2016). El profesor en ruina y delirando “se acerca a una de las ventanas del lugar. Corre un poco la cortina que la cubre y se mira el rostro en el reflejo del vidrio” (27) ¿Qué ve? Su propia imagen en crisis. El testigo, lectores y espectadores vivenciales, en este caso nosotros, somos estimulados por la viveza y el dramatismo con el que este sujeto se mueve entre la desesperación y el autocontrol. El profesor espejea de manera icónica al sistema educacional, fruto de políticas que han desencantado y engendrado hijos de la modernidad. El *performance* teatral, la corporalidad viva, actualiza, visibiliza aquellas imágenes que se han intentado borrar, esconder bajo el telón de la palabra oficial. La imagen misma sale del texto para completar vacíos que deja el ojo, los puntos ciegos. ¿Cuántos puntos ciegos ha dejado la Historia?

Volvemos a *Liceo de Niñas* (2016), la imagen de la bala en medio de la frente del liceano envejecido, evoca otras imágenes, se convierte en ícono de la herida oculta de un pueblo que cree avanzar de forma circular. El tiempo se ha detenido y esa imagen subvertirá las demás. En una época de fotografías cuyas siluetas humanas se cubren de negro, el liceano le entrega un rostro mortuorio, responde a los puntos ciegos, permitiendo en este gesto, la respuesta especulativa de lo que sucedió en la cotidianidad de un periodo regicida. De esta forma, Nona Fernández desde un archivo personal, las imágenes almacenadas, permiten levantar los aserrines o cubrir los espacios supuestamente invisibles con relatos posibles, especulaciones, o artificios cercanos a una verdad posible u a otra dimensión.

El liceano se transformará, como parte del juego imaginativo o de las imágenes, en *Yuri Gagarin*. Nos detenemos en el *Séptimo módulo, el hoyo negro* de *Liceo de Niñas* (2016):

El joven envejecido mira el afiche de Yuri Gagarin pegado en la pared del laboratorio. Se acerca.

El profesor habló del programa espacial soviético que envió el primer hombre al espacio. El 12 de abril de 1961 el Mayor Yuri Gagarin se convirtió en el primer cosmonauta que viajó al espacio exterior en su nave, la Volstok 1. Alfa Centauro, o sea yo, soñaba o sueño, que estoy ahí, encerrado en la Volstok 1, mirando por una pequeña escotilla la oscuridad del Universo. Lo que se veía o ve desde ahí es

innombrable. Las estrellas están al alcance de la mano, más cerca de lo que se puede imaginar. Pegaso 51, Gama Casiopea, Zeta Neptuno, Omega 21, Epsilon Sagitarius, Andrómeda Beta. El Mayor Yuri Gagarin, o sea Alfa Centauro, o sea yo, encerrado en su nave, exento de gravedad, podía flotar entre sus cuatro paredes, caminar por el techo, saltar y sobrevolar cada esquina de su encierro. (96)

Los cruces entre ficción y la realidad se vuelven una constante en el trabajo de Nona: el juego con las *imágenes* evocan el *imaginario* de una generación atrapada en el espacio estelar. Aparece una metáfora, el *agujero negro*, espacio infinito del que nada se escapa. En esta región infinita compleja en su totalidad, el artificio con la imagen de Yuri Gagarin concreta este juego y nos lleva a construir significaciones. Esta imagen- encuadre es sin duda vital para acercarnos al viaje estelar al que nos invita Fernández. Pradier (2011) nos señala que el encuadre suspende la temporalidad y transforma lo viviente en imagen, sometiéndolo así al régimen de la visibilidad, del aparecer (22). Argumenta que la imagen ha condicionado sensorialmente nuestra relación con el mundo, estableciendo un marco de comprensión cultural bajo la idea del recorte escénico, lo que produce un adiestramiento de la mirada, en un sentido sensorial, epistemológico y estético. A esto él llama “una tecnología de la mirada” que supone ajustar a cuadro lo real, de tal modo que el mundo aparece como disponible y transformable. ¿Qué es lo que sucede con la imagen de Yuri Gagarin? En el cuadro, el cartel icónico pegado en una de las paredes se convierte, espectacularmente, en un cuerpo vivo-orgánico, intentando *ser*, encarnándose a través del discurso, a través del yo, en el estudiante envejecido: “El Mayor Yuri Gagarin, o sea Alfa Centauro, o sea yo [...]” (*Liceo de niñas* 96). El ojo-espectador ingresa al juego de las imágenes mediada por la dirección de la obra: cartel – cuerpo vivo- discurso heroico. El protagonista de la escena, Yuri Gagarin o Alfa Centauro, nos interpela esa heroicidad humana que no comprende la inmensidad:

Alfa Centauro, o sea yo, soñaba o sueño, que estoy ahí, encerrado en la Volstok 1, mirando por una pequeña escotilla la oscuridad del Universo. Lo que se veía o ve desde ahí es innombrable. Las estrellas están al alcance de la mano, más cerca de lo que se puede imaginar (96).

Fernández afirma que este cuadro-escénico ha surgido como una genialidad de Marcelo, director de la obra. Leamos: “Cuando aparece Yuri Gagarin atrás, esa es una genialidad de Marcelo. Ahí se quiebra el tiempo y se quiebra el espacio. Ese monólogo

especifico yo no lo resuelvo escénicamente en el texto. Pero Marcelo lo abre y abre la sala al espacio. Este juego de dos tiempos son intenciones direccionales”. La dirección nos lleva, adiestrados por la imagen como argumenta Pradier, a mirar y a sentir la espectacularidad. La fantasía envuelve la imagen-cuadro, la representación se aleja de la realidad con el fin de encontrarnos con esas estrellas, ese viaje estelar y, a través de ello, pensar en esos dos tiempos: pasado y presente.

Aquella imagen ha sido puesta en la pared ficticia con un fin: ingresarnos a ese espacio de ensoñación y poner en crisis lo que vemos. La percepción nos lleva a pensar que aquí termina la obra, cierra con este viaje estelar con un héroe como cualquiera, el liceano muerto en batalla o como cualquier ciudadano de hoy, que librándose de los obstáculos de la modernidad llega a su trabajo o a su casa. Pero no, la escena continúa, ingresamos junto a las liceanas y el profesor al *Octavo módulo*, quienes deciden sumergirse en otro *agujero negro* oscuro que “cuesta ver con claridad” (110). Será este sumergirse una manera de resolver el conflicto, quizás aquí termina la obra, pero no, la imagen se resuelve con desaparecer en ese *hoyo negro*, al igual que Yuri y Alfa Centauro.

El recuerdo encarna al liceano quien a través de él intenta resarcir la huella atrapada en el espacio estelar, en las reminiscencias y, de esa forma, brillar como un cuerpo espacial. Liceanos y seres espaciales, cuyas *chapas* nominativas y simbólicas apelan al juego de lo secreto, del terror; los nombres, al igual que las “armas rascas”, “matagatos” (109), de juguete, ensayan el pasado y proyectan el futuro, como quien pone en el control del *video cassette*, “avanzar”. A modo de corolario: es la expresión de desencanto de una época que repite una y otra vez los juegos violentos del pasado en plena democracia. ¿Llegó el cambio esperado? “Lo que se veía allí es innombrable” (96).

Continuamos ahondando en los recursos vanguardistas presentes en la obra de Nona Fernández, en este caso, en aquellos artificios que exploran la inespecificidad o la no pertenencia, es decir, las transgresiones a las fronteras de las diversas disciplinas estéticas. Según Garramuño (2016)

[...] la literatura contemporánea participa de una intensa expansión de su campo o medio específico desde hace ya algunos años. Exploraciones literarias que establecen puntos de conexión y fuga entre ficción y fotografías, imágenes, memorias, autobiografías, blogs, chats y correos electrónicos, así como con el ensayo y lo documental [...] (13).

Las materialidades diversas, archivos periodísticos, relatos televisivos, imaginarios encapsulados, etc., que utiliza Nona nos lleva a pensar en una obra escritural que transgrede los límites hacia un efecto subjetivo de entendimiento del mundo. El archivo desteñado, la fragmentación de éstos, el juego con las imágenes, las materialidades *pop*, como es la imagen de Yuri Gagarin, y las analogías propias de la infancia y adolescencia de la generación de Fernández, como son los videos juegos de Atari, en este caso *Arcade Space Invaders*, recurso que opera como alegoría⁴² del pasado reciente en la novela *Space Invaders* (2014), irán en busca de una (re) construcción de la memoria y nuestra historia, aquella detenida y encapsulada por la incógnita del tiempo:

Han pasado años. Demasiados años. Nuestros colchones, lo mismo que nuestras vidas, se han desperdigado en la ciudad hasta desconectarse unos de otros. ¿Qué ha sido de cada uno? Es una incógnita que poco importa resolver. A la distancia compartimos sueños. Por lo menos uno bordado con hilo blanco en la solapa del delantal cuadrillé [...] (*Space Invaders* 15-16)

En la narrativa de Fernández, los objetos registran las vivencias, espejean el horror. Esos colchones son muestra de un Chile efímero, una analogía de una nación fragmentada en el crisol de la dimensión desconocida. Los espejos, la fotografía, los colchones, los automóviles, los lentes oscuros, los pañuelos rojos, las banderas sobre el techo del liceo, nos dirán más de ese Chile o complementarán la voz enunciante. La ciudad está en mutis frente a la ruidosa caja televisiva. Así como Nicanor Parra, Enrique Lihn y Óscar Hahn (Ayala, 2011) en sus poemas abordan la figura del televisor en dictadura para realizar una reflexión subjetiva y una crítica social particular sobre este período: “La pantalla refleja la imagen/ de la cuchara entrando en mi boca/ Y soy el aviso comercial de mí mismo/ que anuncia nada a nadie” (Hahn 67). El *close up*⁴³ de Hahn se hace carne escenificándose en *Liceo de niñas* (2016). Nona recurre a la pantalla televisiva desde su evocación fantasmática que anuncia la *espectacularidad* policial en tiempos de la *familia normal*, que comparten la *mesa normal*, con los *hijos normales*, en una *época normal*. La ironía se cuele y fluye entre cada cuerpo situado en escena. Al final del montaje, la televisión se escucha a través de los cuerpos actorales que actualizan una época, 1990. *Escuchamos*:

⁴² Para ahondar en este análisis literario, se sugiere leer el artículo de Urzúa, M. (2017). Cartografía de una memoria: Space Invaders de Nona Fernández o el pasado narrado en clave de juego. *Cuadernos De Literatura*, 21(42). <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl21-42.cmsi>

⁴³ Técnica de primer plano en el cine.

Locutor 1: Más de veinticuatro horas prófugo lleva al terrorista que fue rescatado el día de ayer del Hospital Sótero del Río.

Locutor 2: Los subversivos desplegaron un operativo espectacular, pero sangriento donde fallecieron cuatro gendarmes y un carabinero. [...] Locutor 1: acciones como ésta le declaran la guerra a la nueva democracia chilena y sólo buscan entorpecer la convivencia nacional, declaró el presidente de la república” (115).

Nona Fernández realiza movimientos que le permiten un desplazamiento poroso (Garramuño, 2015) desde la narrativa hacia el *performance teatral*. La prosa y el diálogo impregnados en imágenes que se repiten, se convierten en obsesiones que permiten el traslado. Las mixturas, los materiales frágiles son evocados por la letra de Fernández, permitiendo una metáfora, un espejismo. Ejemplo de ello, *la familia normal* que en plena dictadura necesita nombrarse a sí misma a través de la palabra, aunque ésta se construya desde la precariedad material: “*Un cartel hecho de papel con letras doradas está instalado sobre la pizarra. En el cartel puede leerse con claridad: La Familia Normal*”. (Fernández 115). La *normalidad* encarna otra acepción, la *naturalidad*. Esa es la tónica del período regicida, donde la violencia se naturaliza, gritos y ruidos propios del armamento homicida, junto a una cena familiar, al padre y la madre normal. El tono hilarante se vuelve ácido, la imagen genera rechazo. La ficción apela al juego macabro de la historia donde se subvierte la maldad.

Los movimientos o porosidades escriturales de Fernández, generan puntos de fuga entre ficción y realidad. El “imagino” en *La dimensión desconocida* (2016) es la huella y pista que nos permite identificar los deslindes de la artificialidad separada del testimonio desgarrador de quien se había cansado de torturar, Andrés Valenzuela. El gesto de decir y transferir su verdad buscaba expiar la pesadilla que lo perseguía. En *Av. 10 de Julio Huamachuco* (2014) las porosidades se muestran a partir de las figuras residuales y su reciclaje moderno: la ciudad se va armando de desechos, de espejos trizados, de retrovisores que fijan la mirada hacia un atrás, de repuestos tan buenos como los perdidos, de liceanos atrapados en los pedazos de las fotografías decoloradas, en la arquitectura del liceo, en las voces perdidas entre los restos de los *chevette rojos*, muy similar al que usaba Andrés Valenzuela, el torturador. Asimismo, en *Liceo de Niñas* (2016), Nona Fernández actualiza la memoria desde diversos recursos estéticos y espectaculares, los que buscan la provocación corporal y mental: el cruce de lo medial; la recuperación de la memoria desde

materialidades débiles, como son las *imágenes pop* y los juegos o ensayos adolescentes, tejiendo sobre un entramado que resiste y genera redes ante la pulsión del olvido.

4. Memorias liceanas

“El tiempo avanza sin darnos cuenta de lo que vamos dejando en la memoria. Pasado y futuro parecieran no importar demasiado, se vive en un presente que se consume en la cotidianidad, al fin y al cabo, en lo rutinario”.

—Lorena Saavedra, Prólogo, *Liceo de Niñas*

Las luciérnagas del pasado vuelven y transitan sobre la memoria del liceo. Sol Serrano en *El Liceo. Relato, memoria y política* (2018) se detiene en este espacio y nos señala que, la actualidad ha puesto en relevancia la memoria, el valor del pasado, por sobre la Historia, esta última definida como proceso de racionalización de la memoria. ¿Cuál es el origen de ello? En los años ochenta y noventa, afirma la socióloga, el concepto de memoria se extendió de la mano del imperativo de enfrentar los traumas históricos de muerte y horror (20). La memoria surge como un valor moral, una urgencia ante el olvido, desplazando a la [H]istoria. El descuido de ésta o el abandono del relato histórico ha provocado, según Serrano, una comunidad debilitada. La consciencia histórica ya no se encuentra en la enseñanza –predominan en ella las interpretaciones- ni tampoco en la política, más bien la encontramos en la ecología, la neurociencia, en la biología, síntoma de pertenencia global. Estamos frente a una nueva consciencia, afirma Sol Serrano. ¿Será la consciencia del olvido institucionalizado? ¿El abandono a los valores tradicionales y a las figuras emblemas? Especulamos: *la memoria liceana* resiste y con ello, su figura ilustre: *el liceano*.

Más allá de discutir sobre la carencia de la consciencia histórica que plantea Serrano, nos detendremos en *la memoria liceana*, como espacio de resistencia al olvido institucionalizado. Un espacio que forjó en sus inicios, a un liceano republicano, respetuoso de la norma y orgulloso de la democracia, para luego dar paso, en 1983, a un agente social de cambio, inserto en organizaciones y movimientos políticos exigiendo la consigna: “seguridad para estudiar, libertad para vivir”. Sol Serrano al igual que Fernández, en un gesto nostálgico, se preguntan por aquellas generaciones, semilleros del hoy, que desfilaron por los pasillos del liceo. La socióloga, hace hincapié en la identidad “que le otorgó el liceo a un grupo conformado por varias generaciones que se sintieron inmersas en una tradición

republicana, para la cual la democracia era la norma y estaba tan asimilada como el aire [...] Sin embargo, esas generaciones no sólo no pudieron contener la democracia chilena, sino que fueron parte de su derrumbe y de su tragedia” (19).

Entre las figuras de esta generación de elite, aparecen las formas crepusculares de Patricio Aylwin y Ricardo Lagos, hijos de esta tradición republicana. Uno redactó los estatutos del gobierno estudiantil del Liceo de San Bernardo en 1934, y el, otro ingresó al Instituto Nacional en 1954, participando activamente de la vida política y recibiendo clases el segundo del primero. Ambas figuras, paradójicas por lo demás, fueron partícipes de las negociaciones difíciles de la transición hacia la democracia. Estos hijos del liceo republicano, dirigieron el país desde el discurso republicano, contrariamente, años anteriores a sus mandatos, fueron testigos y partícipes de la caída de la democracia.

Los rипios residuales de aquellas generaciones y discursos nacionales, se transformaron en discursos mercantiles, donde la individualización y el éxito económico se convirtieron en emperadores, haciendo de la escuela y la formación educacional, un lugar más para el germen de sujetos que “terminarán pateando piedras” y otros “recibiendo laureles”. La promesa inicial de un espacio que permitiera la unidad nacional fracasa y sepulta al baluarte republicano. Aunque resiste como agente de democratización, ya a mediados de 1950, el liceo deja de ser el formador de una elite meritocrática, nacional, regional y local (Serrano 27), anticipando la crisis reformistas que vendría en los años 2000 y, con ello, la caída del relato republicano, el que ha sido destetado de los valores tradicionales curriculares, quedando obsoleto.

Sumado a lo expuesto por Serrano, desde los gobiernos de la transición, han sido constantes los cambios que ha sufrido la institución educativa, sin embargo y a pesar de perseguir el mejoramiento de la calidad ⁴⁴ a través de políticas reformistas, éstas han sido a ciegas y sin la compañía del profesorado, cuyos focos no responden a las necesidades reales de un sistema que se sostiene sobre los escombros que dejó la dictadura y cuyos discursos, baluartes e insignes, han desaparecido. Retornamos a la primera escena, al primer módulo de *Liceo de niñas* (2016), a la huella fresca del balazo en la frente de la figura de un niño viejo. Es la herida abierta de un pasado impune, la memoria fresca que resiste a discursos

⁴⁴ Ver *La educación chilena en el cambio de siglo: políticas, resultados y desafíos*. Informe Nacional de Chile generado por la Oficina Internacional de Educación: UNESCO (2004).

institucionales que vuelcan la mirada a problemáticas superficiales. No es sólo el profesor en crisis, quién se ha negado a seguir tomando la píldora que permita construir espejismos y así resolver, mientras se mira en el vidrio espejeante, las profundidades de un sistema encapsulado en las paredes de liceo, es también el desencanto ante un sistema sin oferta. Este es el ingreso de Nona al espacio liceano, pero desde una vereda heterogénea, dándole forma a través de la figura espectral del *liceano envejecido*, metáfora y espejo de la memoria nacional, y con ello vaticinará otro fracaso, en este caso una derrota ante la opinión pública: el liceo público, parece haber desaparecido, estar acabado y aquellos liceanos revolucionarios, formados en aulas que exigían una voz crítica -un sentir republicano- permanecerán en las catacumbas de las estructuras liceanas.

En el relato liceano contestatario, la historia sigue su curso, las demandas siguen buscando las mejoras. Mientras que el uniforme escolar cambia, proliferan los colegios subvencionados, aumentan los puntajes nacionales PSU en el sector privado, aparecen reformas que obligan y castigan a los docentes. Es evidente: la educación de calidad parece no haber llegado. Los inadaptados, liceanos del hoy, junto al amoniaco y la capucha, exigen desaforados un cambio, ayer usaban los pañolines rojos posando sobre el techo de los liceos, con carteles exigiendo un cambio radical. ¿Las demandas? Una mejora en la calidad de la educación pública y cambios profundos al sistema. Luego de una desintegración de los movimientos estudiantiles secundarios en 1973, éstos se vuelven a rearticular en el 85, como parte de los ecos universitarios, “y no un acción concertada y dirigida por grupos comunistas, destinados a alterar la tranquilidad de los centros estudiantiles” (15), como señala la *Revista Cauce*. Antes, la militarización política y, ahora, el terrorismo, como los culpables y el germen de lo que es hasta ahora un lucha sin fin, generación tras generación.

Entre ritos y políticas educativas percibimos el tiempo circular. La historia vuelve y es curioso cómo lo hace. En *Actores Secundarios* (2004) se inicia con la noticia de CHV (2003) que daba cuenta de la decisión de la directora –apoyada por Cristián Labbé, en ese entonces, alcalde de Providencia- del Liceo Arturo Alessandri Palma, al expulsar a siete estudiantes a quienes había sorprendido en la realización de un video que recreaba, como parte de una tarea, una toma estudiantil de 1985 en las dependencias educativas del mismo liceo. Laurence Maxwell, adolescente secundario en el período de dictadura, ahora ex dirigente comunista y Sociólogo, señala: “Es curioso como la historia vuelve, cobra y da

saltos. Y hoy día estamos ante esta situación que es absolutamente paradójica, y que da cuenta, además, que un simulacro, una réplica de una toma que ocurrió hace dieciocho años, puede desestabilizar o crear algo que hoy día muestra cómo la democracia que estamos viviendo es un simulacro”. El archivo es fundamental, nos permite ir y volver a esas voces que nostálgicamente cruzan un pasado de lucha y horror. La urgencia ante el olvido empodera a los estudiantes a recrear uno de los momentos que marcaron la historia no oficial. Eran los estudiantes en el techo del liceo. Imagen resignificada por Nona Fernández, tanto en *Av. 10 de Julio Huamachuco* y, posteriormente, en *Liceo de Niñas* (2016): pañuelos rojos, banderines y voces fuertes, componían el arsenal de guerra que situaba a este delgada figura frente a la dictadura, ya en sus últimos años.

¿Por qué volver al liceo como espacio político? Porque es uno de los espacios en los que se construyen y ensayan las sociedades. Es justamente, el lugar donde se germinan o destruyen los ideales. Nona, en *Liceo de niñas* (2016), ha escogido ese espacio, pues es ahí donde el tiempo se detuvo, es ahí donde en el período dictatorial liceanos y liceanas levantaron sus voces estandartes y manifestaron su descontento, para más tarde ser acribillados. En este espacio el tiempo es relativo. El tiempo pretérito nos anticipa el mañana.

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

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

Riquelme: ¿O sea que cuando salga allá afuera no van a ver 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.

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

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

Riquelme: O sea que ya ... no servimos para nada. (100)

Terminó la dictadura y con ello, liceanas y liceanos se preguntan ¿Terminó en definitiva? ¿Ganamos? Ajenos a la clase política que gobernaba y a la izquierda que tomaría el gobierno luego de la salida de Pinochet, aquellas generaciones de secundarios, protagonistas de la lucha que encarnaban, en el inicio de la Transición, debieron rehacerse política y socialmente porque el futuro era incierto (*Actores secundarios*, 2004). Estas generaciones de secundarios marcados por la lucha en dictadura deben volver a las calles, pero desde sus oficios y/o profesiones. La experiencia y el conocimiento adquirida en las

aulas y los movimientos quedan dibujadas en la *memoria liceana*, aquella que resiste al olvido institucionalizado y a las derrotas del sistema.

El desencanto prevalece en el liceo público actual. Es curioso que mientras la escritura de este trabajo se va hilvanando y desplegando en este cuerpo, la noticia de estudiantes con overoles, lanzando mótov a rostro cubierto hace eco en los noticieros de los canales nacionales. Frente a esta situación la autoridad en competencia ha reaccionado con un proyecto de ley nominada “Aula segura”, que busca fortalecer, aparentemente, procedimientos de expulsión. Es decir, una ley que tiene como meta la seguridad y no resolución a problemas profundos acarreados en el sistema desde hace treinta años atrás.

No es casualidad el fracaso anticipado tanto por Serrano como Fernández. Sin embargo, podemos especular que lo que va quedando de aquello son los ideales liceanos, si bien la estructura institucional, ya no se sostiene en las reformas, el sentir liceano se ha trasladado o viralizado hacia otros espacios, entre ellos el sistema subvencionado. Este punto lo abordaré en el próximo capítulo.

5. El liceo y la pedagogía teatral

“Toda pieza teatral le habla a su sociedad. La increpa y la enrostra. Y tú eres el artífice de esa interpretación. Lo que has escogido decir es más bien la elaboración de las resonancias que esa sociedad (la tuya) te provoca”.

—Maro Antonio De la Parra

Las luciérnagas, gloriosas de luz, nos llevan a la actualidad, a descubrir un espacio sumergido en el oscurantismo: la pedagogía teatral⁴⁶. Escribir sobre pedagogía teatral es una tarea difícil cuando, por sobre todo, el espacio del teatro ha sido confinado a sólo una unidad⁴⁷, la que privilegia, en un mínimo espacio, el drama en el curriculum y no intenciona las tablas. El trabajo con el cuerpo, *la performance*, y el espacio escénico, es muy breve o casi nulo, eventualmente, cuando aparecen destellos de valorización del trabajo escénico. Se prescinde de las artes escénicas, su formación escolar y valorización, por diversos motivos, entre ellos, las decisiones pedagógicas alineadas a las exigencias de las evaluaciones estandarizadas; y el tiempo que implica detenerse en la preparación de las obras y montajes. Frente a esta toma de decisiones se deja de lado: el desarrollo de habilidades y competencias artísticas, culturales y de socialización que promuevan un aproximación efectiva hacia el concepto de educación integral.

El Consejo Nacional de la Cultura y las Artes en su informe *Política de fomento del Teatro 2010-2015* considera que el problema central de la actividad teatral nacional, en el ámbito de la participación, acceso y formación de audiencias, tiene relación con la dificultad para “capturar demanda del teatro a través de participación amplia, equitativa y permanente a lo largo del año en espectáculos teatrales” (40). Claramente, la mínima inserción teatral en la formación escolar, así como la ausencia de programas en el currículo

⁴⁶ Mi labor como docente de enseñanza media en el área de Lengua y Literatura, y mi deber junto a los y las estudiantes, me obligan moralmente a abrir un espacio en el que se destaque la realidad de la pedagogía teatral.

⁴⁷ El Ministerio de Educación de Chile, en las *Bases Curriculares Lengua y Literatura*, define que el objetivo primordial de esta asignatura es que los alumnos aprendan a desenvolverse en el mundo e integrarse a una sociedad democrática de manera activa e informada. Al terminar la educación básica, se espera que los alumnos sepan expresar su pensamiento coherentemente para resolver situaciones cotidianas y para llegar a acuerdos con otras personas mediante el diálogo, así como también exponer con soltura y claridad su punto de vista o sus conocimientos en la conversación o frente a un público. En relación con el enfoque de la asignatura, los Objetivos de Aprendizaje mantienen el enfoque comunicativo del marco curricular anterior, es decir, apuntan al desarrollo de las competencias comunicativas, que involucran conocimientos, habilidades y actitudes.

que formen el hábito y fomenten la apreciación de las artes escénicas, entre otros factores, son los desencadenantes principales de esta problemática⁴⁸. La implementación de una asignatura independiente que aborde la formación de las artes escénicas, se propone como una respuesta ante tal problema, sin embargo, su ejecución, por lo menos, a la fecha ha sido pobre y lenta. El héroe ante el curriculum nacional, lo asume la pedagogía que centra sus fuerzas en las horas del drama y cambia la evaluación estandarizada por una oral y de *performance*.

Frente a lo anterior, he decidido dibujar en este espacio y hacer visible mi experiencia ante tan noble causa: *el fomento y valoración del teatro en la escuela*. Para dar cuenta de mi trayecto en esta aventura, debo aproximarme al espacio de creación por excelencia, el aula de clases. En esta última, los primeros ejercicios escénicos despertaron en mí, la necesidad de abordar el teatro desde toda su majestuosidad en contextos de vulnerabilidad económica y social. Para ello, se les propone a los estudiantes escoger una obra, seleccionada por sus profesoras -con antelación-, ligada a los tópicos trabajados anteriormente y que les permitirá, *y por qué no*, componer realidades.

Hacer carne el teatro es una empresa compleja, por sobretodo, cuando la precariedad material contextual es un obstáculo. Sin embargo, el deseo de jugar a ser otro, así como el carnaval con sus máscaras, el arte teatral envuelve a sus actores en una magia donde la inversión cobra sentido. Escoger aquella obra que los identifique, hace de este juego, uno más fascinante. Las manos de los estudiantes hojean *El Jefe de Familia* de Alberto Blest Gana; *Lautaro* y *La pérgola de las flores* de Isidora Aguirre; *La Negra Ester* de Parra; *Las brutas* y *Cuestión de ubicación* de Radrigán; *Mala clase* de Luis Barrales; nos detenemos todos en el siguiente pasaje:

Aprendan Historia y no dejen que se repita. Conozcan la ley, la fotosíntesis y a sí mismos, sobre todo a sí mismos y lo que les han hecho a sí mismos y después de saberlo no permitan que se lo hagan a sus hermanos chicos. No se parezcan a los cuarenta a aquellos que tanto detestan. Échenlos al agua y háganles la ley del hielo. Y exijan que les cuenten la verdad, porque se han hecho ricos fabricando ignorantes (29).

⁴⁸ Ver tesis “Re-fundar el drama en la escuela: una aproximación desde el currículum, el estudio de la literatura y las políticas de gestión cultural” (2016) de José Méndez, quien aborda las problemáticas del teatro en la escuela primaria y secundaria.

Confundidos, algunos señalan que la profesora los trata de ignorantes. Se abre la discusión. Manos alzadas, un grupo de estudiantes modera, una voz tímida se levanta ante tal empresa y señala: “ella incita a los jóvenes a abrir los ojos”. Parece que todos asienten. La ignorancia y el olvido son los males de esta época, los estudiantes son conscientes de ello, pero los atractivos tecnológicos los absorben como luciérnagas ante la luz. A modo de corolario anticipado: por una parte, la materialización modernista ha trastocado la consciencia humana, por otra, la falta de reflexión ante el mundo, ante el entorno, es una los derroteros del sistema escolar, quien se ha encargado también de producirlos. Volvamos a la escena escolar: el ánimo se enciende, y frente a ello, las páginas de *Liceo de Niñas* (2016) de Nona Fernández conquistan a un grupo que ha decidido por aquel cuerpo literario. La escritora ha logrado atraer a estos estudiantes: no es sólo el liceo, el espacio argumental que atrae, es el tiempo detenido, es lo escabroso del texto. Los estudiantes secundarios desean decir, especulo, aquello que debido a la precariedad en el lenguaje no pueden lenguajear y, por ello, el registro cotidiano, el parlamento reconocible y cercano, justifican la elección. Los textos de Radrigán, Isidora Aguirre y Nona Fernández son llevados a la *performance*. En esa aventura pedagógica, surgen desafíos: cómo convertirse en otro, en un ser viejo, cuando el cuerpo no ha padecido lo suficiente; cómo interpretar y plasmar en un escenario rudimentario las imágenes impulsadas a través de grandes plumas nacionales.

El trabajo teatral se transforma en un viaje que realizan los estudiantes hacia el encuentro consigo mismo y con la memoria. Es el juego del espejo frente a sus propias habilidades y conocimientos curriculares e ideológicas, aunque ingenuas y hasta heredadas. El viaje ingenuo, hacia las estrellas, al que nos invita Nona Fernández con *Liceo de niñas* (2016) se convierte en un viaje hacia el presente, hacia los pupitres donde estudiantes y profesores, se permiten mirar el cielo de noche, detenerse en las estrellas, en ese pasado aparentemente invisible. El liceano propio de la institución republicana reaparece y sufre un descalce. Germina en los espacios de la escuela subvencionada un sujeto con deseos de hacer carne un discurso olvidado. Es el despertar, como lo hacen las estudiantes envejecidas frente al vidrio de las ventanas teatrales:

Las tres mujeres miran su propio reflejo en el vidrio durante un rato.

Riquelme. (extrañada) ¿quiénes son ... esas mujeres que... nos están mirando del otro lado del vidrio.

Nadie responde

Maldonado: ¿Es mi mami?

Riquelme: (insiste) ¿Quiénes son esas mujeres que nos están mirando del otro lado del vidrio?

El profesor responde con mucha delicadeza.

Profesor: Son ...estrellas, señorita. Lo que están viendo es una verdadera constelación.

Las tres mujeres miran su propio reflejo en el vidrio de la ventana. (92).

Al mirar el cielo de noche en realidad estamos mirando cómo eran las estrellas de nuestra galaxia desde solo unos cuantos hasta cientos de miles de años atrás. En un gesto inverso, ahora, en las aulas subvencionadas, los cuerpecitos jóvenes han despertado y espejado el pasado. Se han mirado en las letras viejas y han comprendido una parte de la constelación estelar. En las aulas se proyecta el futuro, se nos permite soñar, crear, ser otros y otras, *¿por qué no sujetos agentes de cambio?* “Qué les queda a los jóvenes”, como decía Benedetti, esperanzado de este grupo etario. ¿Qué les queda? ¿Volverse viejos? ¿Repetir como una mala broma, el pasado de sus padres? ¿Hacer de los sueños una pesadilla escabrosa? El espacio pedagógico debe transformarse en un espacio de construcción social.

La figura del liceano se torna un repertorio en el sistema educativo. Van emergiendo los valores liceanos en circuitos impensados. El liceo se traslada a los pupitres de otros lindes, con sus ritos, esperanzas y deseos, va viralizando la memoria, contagiando de un espíritu liceano las mentes de aquellos hijos del sistema de mercado posdictatorial, ahora, en la escuela subvencionada. Como si fuera un papiro macondiano *Liceo de Niñas* (2016) plasma en el papel el pasado y el futuro, nos invita a reconocer esos adolescentes que fuimos y adultos que seremos. En esos ductos de ventilación del liceo está la esperanza, la frustración y la esperanza otra vez, en las manos de las niñas, escondidas pero con un presente latente. Invitados como al profesor a ingresar a los ductos, todos lo hacemos:

Riquelme: Señor, este problema es nuestro, usted no tiene por qué ...

Profesor: (Interrumpe) Tengo por qué, señorita. Soy su profesor, soy su “adulto responsable”. Así es que ahora vamos a entrar ahí juntos y vamos a conversar con esas mujeres. Vamos a partir hablando de las estrellas. De su luz que llega desde el pasado. Vamos a hablar del espacio, de las distancias, de los hoyos negros, y del tiempo. Sobretudo de eso, de los hoyos negros y de la relatividad del tiempo. [...]

Riquelme: Allá adentro está oscuro y cuesta ver con claridad. Vamos, señor, síganos.

El teléfono suena. Todos lo miran. El profesor lo deja sonar. Se escuchan golpes en la puerta. Rápidamente, en fila, comienzan a entrar por el ducto de ventilación con sus linternas encendidas. Desaparecen. [...]” (110)

El ingreso a esa oscuridad se completa con el profesor en crisis, quien ha resuelto ser el responsable de aquella aventura. Irónicamente, ingresa a esa oscuridad con el fin de develar aquella relatividad del tiempo. La huella de lo fantástico en la escena ficcional nos lleva a ingresar a una dimensión real, a una lectura de lo real, la que cobra sentido en los cuerpos de los jóvenes envejecidos: es la crisis institucional de esta época materializada en la figura del joven envejecido escondido en los subterráneos del liceo, y que ahora desaparece.

Para este grupo el tiempo es relativo igual que para la educación chilena. Si ayer los y las liceanos salieron a marchar por una educación de calidad. Hoy es el aula donde el ejercicio teatral actualiza un sentir, vuelve rito un acto con sentido. Así como los liceanos marchantes exigentes del cambio en el sistema, la sala se transforma en un espacio de actualización de los repertorios, el liceano y las obras políticas y de memoria, son parte de este movimiento. El y la docente son conscientes de estos repertorios que brotan igual que los hongos luego del torrente lluvioso.

6. Algunas escisiones

“[...] Pero como estamos atrapados en la Tierra no nos damos cuenta dónde vamos en el espacio ni a qué velocidad [...]” (*Liceo de Niñas* 72)

“Sin querer queriendo me fui metiendo cada vez más. De repente dejé de ser el que era” (*La dimensión desconocida* 111)

La escritura de Nona Fernández nos lleva a mirarnos en los espejos escriturales, en su poética *multiplataforma*. Somos invitados a ser testigos, a mirar a través de, a *ver*, a ser afectados por la materialidad de la palabra que se vuelve *imagen, espejo, fragmento, performance*. En el rescate de la memoria debemos ingresar y mirar el cuerpo *torturado, malherido, degollado* depositado en algún maletero o lanzado bajo el puente mortuorio, en el río que cruza la ciudad, el Mapocho, “el mismo que ha trasladado basura y muertos desde siempre” –como señala la escritora en una entrevista-; a detenernos en los gritos de los vendedores sagaces de la ciudad moderna; en pensar en aquellos que han quedado atrapados en la historia sin resolver producto de los *juegos mentales* de las instituciones oficiales que *hacen ver* -invisibilizando las otras imágenes- desde *la caja televisiva* o el discurso *miope dictatorial*. De manera irónica, Nona Fernández pone en crisis los discursos oficiales en torno a la memoria, apuesta desde el archivo personal y las experiencias generacionales. Los rumores desperdigados, los diarios viejos, las fotografías desteñidas, las imágenes precarias, autobiografías y testimonios macabros, son usados como herramientas que batallan contra del olvido y la clave biopolítica.

El espacio de la memoria es un espacio democrático y, por lo tanto, del disenso que nos señala Rancière, “una diferencia en lo sensible, un desacuerdo sobre los datos mismos de la situación, sobre los objetos y sujetos incluidos en la comunidad y sobre los modos de su inclusión” (55). La memoria se disputa, las letras y las artes contribuirán con las diversas formas de su visibilización. Nona Fernández no sólo visibiliza, sino que además *juega con* ese “ver”, dispone, cruza, mezcla y subvierte las imágenes y el archivo. De esta forma, va dándole cuerpo y soporte al (re) archivo, transformándose en un *contra-archivo* utilizado para alzar la voz desde su trinchera intelectual y política. *Mapocho*, inaugura el inicio de un trabajo de investigación a partir del archivo, que irá profundizando a través del ejercicio

escritural y poético, sobre la memoria. En la entrevista, que adjunto al final de este ensayo, la escritora afirma que con la escritura de *Mapocho*, además de iniciar un encuentro con la reflexión personal, con su propia autoría, dio paso a un ejercicio fundamental para su escritura:

Como una puerta que se abrió a partir de la foto. Vino una investigación. Apareció la idea que podía poner en la novela la historia de distintos muertos que hubiesen cruzado el río. Y ahí empiezan a aparecer archivos de distintas épocas de la historia de Chile, voy seleccionando, voy trabajando. Y sin saberlo [...] se estableció un método de trabajo para mí, sin saberlo porque no sabía que el resto de las novelas se iban hacer así también. Todo lo que he escrito si bien no siempre parten en el archivo, siempre voy al archivo.

Mapocho, fue el anuncio de un ejercicio que la perseguiría en ese afán de documentalista ficcional. Continúa desde esa trinchera, que atraviesa su narrativa, hasta atreverse con el *performance teatral* escogiendo de nuevo la memoria y el archivo. Esta vez, y luego de una obra hilarante como *El Taller* (2012), se detiene en el liceo a partir de *Liceo de niñas* (2016). ¿Cuál es la especificidad? El archivo personal para dar forma y estructura a sus propuestas ficcionales. Pero no es el juego de la ficción su foco, a partir de éste se ingresa a los pasadizos del pasado, a *la memoria liceana*, a la memoria yacida en los pasillos, en este caso, del liceo, las experiencias y sus sentires. El juego teatral de Nona Fernández parece ingenuo, roza lo melodramático, ocupado para mostrarnos que con pequeñas actividades la *Historia* liceana ha sido conducida a la derrota.

Sol Serrano (2018) también aborda el liceo, los años de esplendor (1930-1960) y de sus protagonistas, *las y los liceanos*, como instrumentos que hicieron posible la transformación política y cultural de nuestra sociedad ¿Qué queda de ello? Las luciérnagas del pasado nos muestran la crisis del relato institucional, el liceo y su relato republicano fracasa. El sistema de mercado alzaría la bandera del vencedor. La educación pública y el liceo debían ser sepultados para dar paso a otro sistema. Aparecen las manifestaciones, liceanos y liceanas descontentos salen a las calles en plena dictadura, tal como lo muestra el documental *Actores secundarios* (2004), y exigen vociferantes la caída del sistema. Nona retoma ese espacio de memoria, trasladándonos a un liceo nostálgico, a un liceano moribundo y espectral, a su ficción y, con ello, a interrogar nuestra historia, nuestra experiencia, nuestra juventud liceana.

El joven liceano, revolucionario y político, se ha quedado atrapado, en el subterráneo de los liceos. ¿Es posible el retorno de este sujeto histórico? Los estudiantes con overoles le han dado otra forma a la lucha secundaria. ¿Nos preguntamos cuál? El liceano se ha trasladado a otros espacios como repertorio en los colegios de otras índoles; han cambiado los discursos y, junto con ello, nuestros adolescentes. El liceano viejo evoca una temporalidad difícil de asir, pero los cuerpos de esos adultos siendo niños palpan la fibra del recuerdo. Las derrotas de la institución educativa es nuestro presente. Mientras los líderes se pelean con los y las estudiantes con el fin de asegurar un futuro “más seguro”, dejan de lado lineamientos más profundos. Volvamos a la última escena del *Octavo Módulo*. Al igual que el *profesor de química* ingresando a los viaductos del liceo convencido de la causa liceana, el sistema institucional recorre la estructura liceana quedando adherido al conservadurismo dictatorial. El fracaso es el lema en el que coinciden Fernández y Serrano.

En estas líneas pienso, me detengo en la experiencia escolar, en los juegos a los que somos invitados desde muy pequeños. Jugamos a ser otros, es el *carnaval* en nuestras vidas cotidianas. Jugamos sin pensar en el devenir, la pulsión del ahora es más fuerte que un futuro latente. “Desde nuestra posición es difícil entender el devenir del Cosmos, porque lo que percibimos es una realidad chiquitita” (72), pronuncia el Profesor de química hacia el – casi- final de la obra de Fernández (2016). Esa voz nos invita a pensar en ese devenir y, a la vez, a retrotraernos hacia nuestras vivencias liceanas o escolares, a los sueños, a los ritos, a cavilar en las clases, a detenernos en la adolescencia y en aquel largo proceso de aprender el amor, la política, las artes, sin ser totalmente chicos ni totalmente grandes.

El adolescente, paradójicamente frente a lo que produce la modernidad, se transforma lentamente. El joven liceano recorre el liceo, su arquitectura, se va desdibujando, el tiempo se detiene, pero avanza en forma circular. Impregnados en las paredes de la estructura liceana, el joven envejecido está allí esperando una instrucción. Vuelve la bala en la frente; los uniformes y los corbatines; el laboratorio de química. El joven liceano, convertido en Yuri Gagarin, ícono de la carrera espacial, se transforma en un héroe de la época. “¿Hay alguien ahí? ¿Alguien me escucha? ¿Alguien me escucha? ¿Alguien me escucha?” (*Liceo de niñas*, 97). Sin embargo, al igual que muchos secundarios el silencio fue la respuesta.

El liceo o la escuela es uno de los lugares donde más hemos ensayado a ser otros y a partir de ello, a reconocernos en esas diferencias. Es un espejarse, palabra recurrida en este ensayo incontables veces, al igual que Fernández quien también refleja su yo en su obra. Desde la pedagogía, al insertar las artes escénicas en el aula de clases, no sólo nos permitimos ingresar a un espacio casi privilegiado del sistema, entramos a un juego que nos concede padecer e ingresar a zonas turbulentas, dolorosas, propias de la memoria nacional, desde el cuerpo y la voz.

7. Bibliografía

- Actores secundarios*. Dir. Pachi Burgos y Jorge Leiva. Marcela Betancourt y Mireya Leyton, 2004. Descarga virtual.
- Areco, Macarena. “Mapocho de Nona Fernández: novela híbrida entre la historia y el folletín”. *Revista Anales de la Literatura Chilena*. (2015): 219-232.
- Arfuch, Leonor. “El giro afectivo. Emociones, subjetividad y política”. *Revista DeSignis*. (2015): 245-254
- Castillo, Gabriel. *El taller de Nona Fernández: Reflexividad y memoria en el drama como ensayo y reparación*. Informe final para optar al Grado de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánicas con mención en Literatura. Universidad de Chile. Santiago, 2014.
- Colipán, Bernardo y Comunidad indígena. *Forrahue, Matanza de 1912*. Osorno, 2012.
- Didi-Huberman, G. *Cuando las imágenes toman posición: El ojo de la historia, I*. Libros Antonio Machado, 2008.
- De la Parra, Marco Antonio. *Cartas a un joven dramaturgo*. México D.F.: Ediciones El Milagro, CNCA. Ediciones La Rana, 2007
- Derrida, Jacques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Traducción de Paco Vidarte. Versión PDF. Edición digital de *Derrida en castellano*. 1994
- Fernández, Nona. *La dimensión desconocida*. Santiago de Chile: Penguin Random House, 2016
- Fernández, Nona. *Av. 10 de julio Huamachuco*. Santiago de Chile: Uqbar Editores, 2014
- Fernández, Nona. *Space Invaders*. Santiago de Chile: Eterna Cadencia, 2014
- Fernández, Nona. *Liceo de niñas*. Santiago de Chile: Oxímoron, 2016
- Foucault, M. *La Arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002
- Garramuño, Florencia. *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad del arte*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2015.
- Gumucio, Rafael. “La transición: una relación en cadena”. *Revista Letras Libres*. Santiago de Chile, 2007.
- Hurtado, María de la Luz. Claves de esta antología. *Antología: Un Siglo de Dramaturgia Chilena*. Santiago de Chile: Publicaciones Comisión Bicentenario, 2010.
- Peller, Mariela, La dimensión desconocida. *Crolar*, vol. 6, n.º 2. Consultado en <<http://www.crolar.org/index.php/crolar/article/view/277/608>> (27/1/2019). 2017

- Pradier, Jean Marie. *Artes de la vida y ciencias de lo vivo*. 2011
- Rancière, Jacques. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.
- Opazo, C. “Un mapa en el suelo: apuntes sobre las dramaturgias chilenas del Bicentenario”. *Revista Telón de Fondo: Santiago de Chile*. (2018) : 1-13
- Sarlo, B. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Argentina: Siglo XXI Editores. 2005
- Serrano, S. *Liceo: relato, memoria, política*. Santiago de Chile: Penguin Random House, 2018.
- Svampa, Lucila, et al., comp. *Entre la historia y la memoria: debates actuales en torno a la (re) actualización del pasado*. Buenos Aires: Instituto de investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, UBA, 2015. PDF.
- Saint-Pierre, Amalá. Prólogo. *Dramaturgia chilena contemporánea: antología*. México, D.F.: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas, A.C., 2013.
- Taylor, D. *El archivo y el repertorio: El cuerpo y la memoria cultural en las Américas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2015.
- Urzúa, M. Cartografía de una memoria: Space Invaders de Nona Fernández o el pasado narrado en clave de juego. *Cuadernos De Literatura*, 21(42). <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl21-42.cmsi>. 2017
- Valenzuela, L. “Formas residuales en la narrativa de Nona Fernández”. *Revista Mitologías Hoy*, 17. (2018): 181-197.
- Valenzuela, Andrés. “Yo torturé”. Entr. Mónica González. *Cauce*, julio 1985: Separata. Archivo en PDF.

8. Anexos

Conversaciones con Nona Fernández

Bajo el objetivo de conocer a la autora de *Liceo de niñas* (2016), a través de varias gestiones, logré un encuentro con Nona Fernández. Llevaba en mi poder algunas de sus obras -*Mapocho*, *Av. 10 de Julio*, *Space Invaders*, *La dimensión desconocida*, *Liceo de niñas*- como una ofrenda a la magistral labor que ejecuta desde la imaginación. Luego de esperar varios minutos, ella se acercó, bajo el café a medio día, iniciamos un diálogo a comienzo tímido, que luego de un cigarrillo y palabras amables, se tornó profundo sobre la vida íntima, la biografía, la ficción y sus montajes.

De una manera segura y orgullosa, Nona señala: “Yo partí escribiendo hace mucho tiempo, escribiendo narrativa [...] Yo tengo formación de actriz, yo estudié teatro, soy actriz, y yo creo que porque estudié teatro y soy actriz le tenía mucho respeto a la escritura teatral, jamás se me habría ocurrido escribir teatro”.

¿Por qué el miedo?

“Porque a esos maestros los conocí. Yo conocí a Ewon Wolff, conocí a Juan, a Isidora, conocía a los monstruos que yo leía como referentes, podrían ser como la generación de mis abuelos o de mis padres viejos. La generación que viene después, la de Marco Antonio, Griffiero, de Galemiri, pero yo crecí más vinculada a la generación más vieja, la de los 50’. Leyendo esos textos. Ewon Wolff, era mi profesor de dramaturgia, a Juan tuve la posibilidad de conocerlo también, y de leerlo mucho. Yo estudié teatro básicamente porque vi un montaje de Juan Radrigán en el teatro de la Católica, que se

llamaba *El pueblo del mal amor*, cuando yo era escolar. Obras que no han envejecido, siguen teniendo actualidad y son tremendas.

Vinculaba el ejercicio de la escritura dramática a un espacio sagrado, en cambio la narrativa, no. Me crié leyendo mucho. Fui una niña muy lectora, como hija única. Y para mí siempre era un espacio lúdico, de visitar otros mundos. Cuando chica me gustaba mucho la ciencia ficción, leía Ray Bradbury. Lo leí con una pasión increíble. *Las Crónicas Marcianas*, fue para mí un texto tremendo. Me acuerdo de Dickens, *Canción de navidad*. Me gustaban los textos de aparecidos, de fantasmas, tenía un rollo con eso que me gustaba mucho. Ahí había un espacio de goce. A la narrativa le sentía menos respeto. Esas lógicas extrañas que uno tiene en la cabeza. Siempre escribí muy para mí, sin tener guía más que los escritos que yo leía. Después ya cuando estudié teatro me topé en la escuela con harta gente que le gustaba escribir. *Empecé a soltar un poco más la mano*. Ya en los 90', cuando llega la Democracia, se abre un taller, un taller de Antonio Skármeta, a quien también había leído. Quedé en ese taller y ahí empecé a entender un poco más el oficio de la escritura. Claro, no era llegar a escribir. No existía y ahora existe. En la UDP –Universidad Diego Portales- está la carrera de escritura creativa, un área que ahora puedes estudiar. En ese tiempo nada. Veníamos de un oscurantismo cultural tremendo. Era más raro ser escritor. Jamás pensé que podría ser escritora como estudio formal o vocación. Siempre era ajeno, un *joy*. En ese taller entendí que no. Que en el fondo era simplemente decretarlo, querer hacerlo, y trabajar. Ahí, partí con la escritura muy intuitivamente y con la idea de ser escritor. En mis primeros escritos, aquello en los que uno empieza a divagar y uno puede encontrarse, eran muy ficción.

¿Cómo apareció la idea de utilizar el archivo?

En mi primera novela empiezo a trabajar un poquito más con el tema del archivo intuitivamente. No hice nunca el ejercicio de asumir escribiendo el archivo ¿Cómo escribiré? ¿Escribiré asumiendo el archivo?. La primera novela se llama *Mapocho*, que me siento más yo. Tengo un libro de cuentos antes, *El Cielo*. Pero donde yo digo “Aquí aparecí”, es con *Mapocho*. Sentí el ejercicio de la escritura como un ejercicio más de autoría, de estar reflexionando, de estar encontrando, de estar creando, de estar dirigiendo ese operativo, y ese material que apareció.

El tema del archivo yo creo que apareció primero como, en esa novela, la idea de investigar. No tenía muy claro nada. Todo apareció, la novela aparece cuando veo una fotografía de archivo clara, era una fotografía en la que aparecían dos o tres muertos, cadáveres en el *Mapocho*, acá en el puente Pio Nono. Del año 73'. Era del 15 de septiembre del 73'. Yo quedé para dentro. No que supiera que había pasado, sino porque el poder del archivo fue muy grande. Un espacio cercano para mí. Cruzar para Bellavista. Sobre todo en ese tiempo, yo iba mucho a Bellavista a carretear. Tenía muchos amigos en la escuela de derecho. Y a partir de eso surgió la novela. Como una puerta que se abrió a partir de la foto. Vino una investigación. Apareció la idea que podía poner en la novela la historia de distintos muertos que hubiesen cruzado el río. Y ahí empiezan a aparecer archivos de distintas épocas de la historia de Chile, voy seleccionando, voy trabajando. Y sin saberlo, como que ahí se estableció un método de trabajo para mí, sin saberlo porque no sabía que el resto de las novelas se iban hacer así también. Todo lo que he escrito, si bien no siempre parten en el archivo, siempre voy archivo.

Además porque pensé a entender que había una preocupación que yo tenía. Me interesa ver cómo la gran historia dialoga con la pequeña historia, cómo la pequeña historia se ve afectada por la gran historia. La gran historia se ve afectada por la pequeña historia. La gran historia no se ejecuta sin filtrarse en la casa, en la pequeña historia, personal. Todo lo que he escrito está ligado con eso. Los libros míos tratan eso, están establecidos ahí.

¿Cómo nos trasladamos del espacio de la narrativa al teatro?

Me costó muchísimo hacerlo.

¿Se pueden trasladan los códigos cinematográficos al teatro?

Ése es otro tema.

El taller es mi primera obra. Me pasó algo divertido. Te lo cuento, porque fue muy difícil atreverme. Estaba aceptando obras que me interesaran, tenían que ser ideas que me motivaran. Terminé haciendo obras de dictaduras. Esta historia de la Mariana Callejas me daba muchas vueltas. Es terrorífica y muy sabrosa. Gente que vivía su vida doméstica, es muy loca. Yo siempre a mis compañeros dramaturgos les decía que hicieran esta obra, y es una comedia. Nadie se animaba a hacerla. En un minuto me dije tengo que hacerla yo. Yo

la veía, la tenía súper clara. Ahí me lancé, y la dirigió Marcelo, director de la compañía de nosotros. Es mi pareja, entonces tenemos una relación súper cerca, hay veces que no hay mucho que explicarse el uno al otro. Él entiende mis códigos y yo entiendo sus códigos en el escenario.

La pregunta sobre cómo trasladar los códigos cinematográficos al teatro. No me preocupa. Todo se resuelve escénicamente y es mucho más cinematográfico, más análogo, más claro. Muchas veces hay soluciones teatrales, mentirosas, no juegan al realismo de la situación, se van resolviendo desde otros lugares. [...]

Cuando estoy en el escenario estoy trabajando, soy otra persona. Me preguntan sobre el texto, les digo “está todo ahí”. Cuando hay un problema me salgo y entra la escritora. En general trato de trabajar los textos mucho y con Marcelo hacemos eso. Es mi primer filtro. Es un trabajo de mucha comunión. Todas las preguntas que están relacionadas con la escena, se lo dejo al director. Siempre los actores aportan, cada uno tiene su rol.

¿Cómo creas? ¿El texto teatral siempre está terminado?

Yo trato que esté lo más acabado posible, tiene que ver con mi formación de narradora, para mí es muy importante que quede sellado, eso no quiere decir que en el escenario tenga una modificación. Pero en general modifico poco. Además trabajo con un director, Marcelo, no sólo con mis textos, con cualquier texto que él tenga él los respeta. Él dice esto es lo único que tengo. Lo que yo tengo que hacer es que el texto ocurra.

Nosotros, en el proceso, nunca cuestionamos el texto. Hay que encontrarlo, y si nos cuesta nos demoramos más, encontramos la manera de que el texto ocurra. Le damos la oportunidad porque tenemos formación de narradores, la palabra es importantísima en el teatro. Me pasa que este texto es el definitivo en relación al montaje. Pero hay muchas cosas del montaje que yo no las escribí, por ejemplo, porque me pareció que son parte de la autoría del Marcelo.

Yo me las estaría robando si las voy poniendo. Hay textos chicos que los actores van proponiendo, o hay cortes que hicimos que me parecieron muy buenos. Este texto no es el original – haciendo alusión a *Liceo de Niñas*-, no dista mucho del original. Hay textos que se cortaron, hay alguna genialidad que inventó un actor que se ponen o que los actores inventaron.

En ese proceso donde van sumando, cortando ¿lo vas registrando en alguna parte? Estos archivos ¿Tienes cuadernos?

Tengo un archivo desde las primeras versiones del texto. Son primeros esbozos, una primera escena, todo eso lo voy registrando, lo voy guardando. Luego hay un texto definitivo. Están los textos, los primeros cortes míos con la mirada del Marcelo. Están sus anotaciones. Luego está el corte definitivo que le ofrezco al equipo. Luego está el trabajo, el texto con las intervenciones de esto no y esto sí. Ese material está, que no está todo lo que registramos para la puesta en escena, pero hay mucho de eso. Yo hago una elección. Cuando aparece Yuri Gagarin atrás, eso es una genialidad del Marcelo. Ahí se quiebra el tiempo, se quiebra el espacio. Ese monólogo específico yo no lo resuelvo escénicamente en el texto. Pero el Marcelo lo abre y abre la sala al espacio. Este juego de dos tiempos. Son intenciones direccionales. Pasa por el director.

¿No cambia el foco?

Fue un aporte, lo visualiza un poco más, yo simplemente juego con la metáfora de Yury, y él pone a Yury en escena. Queda muy bonito, el texto cobraba otra dimensión. Eso es un trabajo escénico. Eso yo no lo pongo aquí en el texto. Esos territorios enigmáticos de los textos donde cada director debe ver cómo lo resuelve, son desafíos para la dirección. Los textos dramáticos deben contener un lugar de enigma. El equipo debe descifrarlo. Uno debe espejarse, dónde está uno en ese texto para entrar y expresar. [...]

La idea ver, el teatro me muestra, siempre hay un fuera de campo, hay imágenes. A través de las imágenes uno toma posición ¿ ha variado la posición?

Me cuesta separar el teatro de la narrativa.

¿La obra que montaste nunca la imaginaste?

Yo no imagino la puesta en escena. me pasa lo mismo con las novelas. Cuando me dicen que son cinematográficas, yo no veo eso. Para mí son ritmos, son olores, yo no voy viendo una película. Yo en el ADN estoy formateada con una manera de escribir y de ver que tiene que ver con mi formación como visionadora de películas, de TV y de guionista.

Pero nunca he tenido la intención estética de jugar con eso. Lo que sí, me gusta que la gente entre en las escenas que yo tengo en la cabeza. Ellos vayan levantando su propia escena. Yo no cambio el punto de vista. Pero voy profundizando. Voy encontrando un enfoque más arista. Lo que ido haciendo con la escritura he ido mirando más profundamente. Uno ve más.. Voy profundizando, encontrando nuevas aristas. Ir mirando más profundamente. Yo no he cambiado mi punto de vista.

¿El teatro cobra vida en la actuación, se actualiza. Con el teatro cobra más vida la toma de posición?

Me ha tocado, soy una afortunada. Soy parte de los procesos de trabajo, si bien no participo dirigiendo. El hecho de que yo esté ahí, no es poco. Se me respeta porque esté ahí. Jamás mis puestas de escena han sido radicalmente distintas a mis puntos de vista. Nadie las ha transgredido como para que digan otra cosa, en términos discurso político y estético. Lo que me ha pasado cuando logro entender la puesta en escena, logro entender más sobre lo que yo misma escribí.

El trabajo escénico casi de un palimpsesto donde todos vamos aportando en capas. Una primera capa que es el texto, cada uno la va alimentando con su propio imaginario, biografía, caligrafía, con su propia ética, estética, con otras capas, el director, el escenógrafo, el músico, la iluminadora, todos. Finalmente lo que ocurre es una puesta en escena del colectivo. El texto es una excusa, sobre esa excusa todos vamos poniendo nuestra mirada. Que yo esté y participe de la escena, se respeta más mi texto. Yo nunca he estado en mis montajes dónde se ha cuestionado mucho al dramaturgo, yo como actriz. Lo que me pasa con las puestas de escenas , siento que mi punto de vista crece en el colectivo, en el punto de vista colectivo. Es tremendamente colectivo. Eso es hermoso. Tremendamente político en estos tiempos donde no se trabaja en colectivo.

El hecho de que se repita. La repetición ¿Por qué repetir una obra? (Coincidiendo con lo que señala Marcelo Leonart a modo de prólogo de la obra teatral)

Porque nos invitan. Nos fue bien la primera temporada, quedamos con ganas de darla de nuevo. Habíamos tenido una temporada larga de dos meses, en un teatro grande como en La Católica, nos daba un poco miedo tener una temporada larga.

Qué significa estar en la Católica.

Yo soy de la católica, Yo estudié en la católica. Es primera vez que yo hago una obra mía. *Liceo de niñas*. Era extraño, de lo extraño que era, era súper interesante. Nosotros tenemos una política, cuando uno establece textos y obras, como las que nosotros trabajamos que intentan decir algo, no son sólo obras de entretención, que muchas veces lo son, le tengo respeto a esas obras, pero no es un trabajo teatral que no me interesa. Si me voy a gastarme escribiendo, trabajando, montando un trabajo es porque hay algo que quiero decir, que alguien nos escuche. Con Marcelo tenemos una idea: ese que alguien que nos escuche, no sirve mucho predicar entre convexos. Lo más interesante es establecer nuevos públicos, nuevas audiencias. Si nosotros hubiésemos estado en el GAM trabajando para nuestro público, nosotros en el GAM funcionamos súper bien, es un público estudiante, intelectual, están súper de acuerdo con nuestras ideas. Yo no conquisto a nadie, yo estoy ahí y lo único que hacen es sobarme el lomo. Acá en la católica, era una súper buena oportunidad, para mí era súper honroso estar en el escenario de la católica, porque yo me formé ahí. Mis primeras obras las hice ahí. Era parte de esa compañía. Cuando te hablé del texto de Radrigán, esa obra que me cambió la vida, la vi ahí. Para mí es un escenario emblemático. Estar ahí era súper importante. Nos pasaron la sala grande. Era un tremendo desafío, fue extraño, nuestro público fue, pero también iba el público del teatro. El teatro tiene distintos públicos, pero hay una parte de ese público que es un público burgués, del barrio, y que es extraño, las señoras se nos paraban y se iban cuando hablábamos de la lucha armada. Y eso era parte del ejercicio, pero también establecimos nuevas audiencias, nos comunicamos con un público nuevo.

Ahora Cuando nos invitan al Varas, sin duda dijimos que sí, además el Varas es otro escenario emblemático. Nunca había actuado en el Varas, Estar en el Varas, teatro nacional, además es un momento donde el Varas intenta renovar audiencias, resucitar. Ramón nos dice vénganse para acá, nosotros queremos obras como éstas. Sí, vamos a la pelea ¿Cuántas butacas son? (*risas*).

Nos interesaba estar ahí, era un desafío. Acá nos encontramos con otra audiencia, distinto a la de la católica. Un público más ciudadano, no cultural. El GAM tiene un público más cultural, con más códigos. Pero acá en el Varas era un público más ciudadano, estudiantes no de plaza Italia para arriba. Todas las carreras de la Alberto Hurtado estuvieron ahí (*risas*). Nos fue la raja. Una tremenda sala, un remontaje muy bueno, en Marzo que es una pésima época para el teatro. *Vení llegando de vacaciones*. Estás con el tema del colegio, las lucas no son muchas. Lo único rico es el veranito. Además estábamos en cambio de mando. Eso en términos prácticos. Pero en términos más éticos y políticos, era súper loco, Marcelo lo resumía cuando lo decía. Sentíamos que tenía, incluso, más contundencia el discurso de la obra ahora que antes.

El juego de la ironía, del absurdo, otra vez

Es ridículo, estamos encerrados en una capsula espacio temporal. No ha cambiado nada, seguimos en las calles, seguimos protestando. Yo veía cuando entraba carabineros al Instituto Nacional, esto pasaba cuando yo tenía 15 años. En el mismo Instituto Nacional, solo que ahora se reportan redes, no más.

¿Qué ha cambiado?

Los protocolos de carabineros son los mismos de la Dictadura, son los mismos, no entiendo. Los protocolos para caso de marcha son los mismos. [...] . Mi hijo que empezó ir a las marchas el año pasado y éste, me dice “oye estamos marchando y nos están tirando bombas lacrimógenas, es una marcha autorizada, qué inapropiado”. Yo lo tengo normalizado, si vamos a una marcha es obvio que nos van a tirar bombas (*risas*).

Tomar posición con la imagen.

Isidora Aguirre también trabaja con archivos, pero no sé quemó con eso. Material para trabajar hay millones. Un autor no da abasto para todo. Marcelo asumió el tema mapuche, estrenó una obra, *Noche Mapuche*. Yo soy más pegada en eso. Me he pegado en esto, he intentado salir.

Hay tantos temas para escribir. Por ejemplo, Karla Zúñiga que ha asumido el tema de género con mucha autoridad, precisión y mucha radicalidad, eso me parece estupendo.

Yo no le puedo exigir a la Karla que hable de los mapuches. Sí, ella orgánicamente habla de eso. Uno no elige los temas, como yo he hecho un camino largo en esto, yo quiero salir, me ha pasado ahora que se me exige un poco, soy “la escritora de la memoria”, lo que no significa que voy a escribir única y exclusivamente sobre eso. Me va a costar salir, pero lo que más me interesa es la actualidad. Si revisito el pasado es porque ahí están las claves absolutas de lo que está hablando. No ha pasado de moda, porque seguimos revisitando ese lugar, porque todo se ha fundado en la dictadura. Desgraciadamente, la dictadura nos ayuda a entender todo, pues estamos hablando que carabineros está utilizando los mismos protocolos que en la dictadura. Vas pegándote en el mismo muro siempre, si escarbas un poquito, pero a la gente en general no le gusta escarbar.

¿Tiene que ver con una forma del ser chileno ... ese pasado fue tan grande que los sujetos parece no pueden salir?

No, tiene que ver que nuestra realidad está fundada en eso. No en términos filosóficos, ni metafísicos, en términos concretos, tenemos una constitución que está hecha por los milicos, nuestro sistema económico que está fundado en los milicos, nuestro sistema educacional, está fundado con los milicos. Todos nuestros problemas actuales se armaron ahí. Entonces todo, nuestros grandes reclamos en la actualidad, tiene que ver con cómo se fundó este país, con los militares. Estamos en ese mismo lugar, se ha maquillado un poco, es imposible salir de ahí.

¿Parece que es muy cómodo?

Por supuesto, hay un lugar de poder que te permite vivir muy bien.

¿Pero no solamente ellos? Según lo que plantea Baradith. Este sujeto que vota por Piñera, es un sujeto que no es de la clase alta..

Pero un sujeto que ha sido educado en el neoliberalismo, el mall, en el compra compra, en la tarjeta de plástico, ese tipo que tiene no memoria, ese sujeto vacío, ese sujeto, maquiavélicamente se gestionó en el laboratorio y ese es el resultado. Tenemos un ejército de ellos. Terminan como el profesor, atrapado en el laboratorio, acabados, ratas de laboratorio [...] Los planes educacionales están dedicados a las ciencias, a la matemática, a

la física. A mi hijo le quitan filosofía. La herencia de la Dictadura todavía nos pesa. Nos pesa demasiado y no nos damos cuenta. Las izquierdas que hemos tenido en el país son izquierdas que no son izquierdas, son súper centrales.

¿Seguiremos escribiendo sobre esto, hasta que despertemos? ¿Es una especie de trinchera?

Si yo hubiese vivido los tiempos que me tocó vivir, quizás me hubiese dedicado a otra cosa. Para mí está muy ligado. Yo escribo y hago teatro es una necesidad expresiva, sino me atoro. Yo necesito decir algo, iluminar algo, no me las doy de mesías, por supuesto, pero yo he vivido con los libros, con la literatura y con el teatro procesos de verdadera iluminación. He aprendido con los libros, y espero también poder iluminar unas zonas para un caballero, que de pronto piensa de una manera, va a ver una obra, y algo se le destapa en la cabeza, lo comparte con alguien y eso se puede traducir en algo. Yo creo que es súper importante, por ello le dedico toda mi pasión y toda mi energía. Por eso te digo que no me interesa el teatro por el teatro. Yo me empiezo a aburrir, cuando empecé en el teatro a actuar, me empecé a dar cuenta que cuando trabajaba en montajes como actriz, si no comulgaba y no estaba en el escenario diciendo algo que me interesaba, se volvía tan vacía y tan fome, *se transformaba en un para qué*.

Se quedaba en lo estético como muchas obras

Si yo me planteara vivir bien del teatro, y me pongo a hacer comedias, yo trabajé en la TV, yo sé cómo captar audiencia haciendo ... (*risas*), yo no lo podría hacer, pero qué sentido tiene y para qué, qué fome, qué aburrido.

¿Cómo renovarse, o no hay renovación?

No me planteo eso. Formalmente sí, cada vez que yo llego a un tema, en medio de la escritura de algo la forma de esa escritura para mí es fundamental, nunca he escrito un libro igual a otro, según yo (*risas*). Creo que siempre estoy hablando de lo mismo, o sea de alguna u otro manera, tomo un hilo y ese hilo se traduce en un libro, y ese libro me lleva a otro, otro y otro, se van transformando, las obras son parte de eso, pero las formalidades son súper importantes, y ahí he puesto toda mi material, mi cabeza también para

experimentar, jugar, me pasó sobretodo, hay un libro que se llama *Chilean Electric*, me preguntaron si era una novela, no, es un libro, un material, cada vez me van interesando más los textos híbridos. *La dimensión desconocida*, claro es una novela, se vende así como una novela. Son crónicas, ensayos, archivo, una majamama de materiales.

¿La dimensión desconocida en términos de producción fue difícil llevarlo a cabo?

No, todos esos materiales que van circulando, son materiales que acumulé durante mucho tiempo de investigación mientras estaba haciendo otras cosas. Siempre trabajé para ese libro sin saberlo. Lo cuento en el libro, mientras iba haciendo un documental aparecía información, mientras trabajaba en *Space Invaders* aparecía información. Todo lo que he escrito de alguna manera aparecía el personaje, el Papudo, de alguna u otra manera. Me llamaba mucho la atención y como lo tenía enfocado de chica, y de verdad lo que cuento aquí es verdad, yo lo ví y me dieron nervios. Claro, era loco ver, los malos eran siempre los malos, aparecía esa cara. Cuando me tocó escribirlo, no fue tan difícil. Me pasó algo emotivo, fue difícil, porque me fue metiendo en territorio íntimo de gente que no era yo. Porque cuando uno se va metiendo en su propia intimidad es casi un goce. Fue triste escribirlo, es lo más triste que he escrito en mi vida. Esa tristeza también es bonita, entré ahí, a familias normales, comunes y corrientes.

Todo lo que escribo son los testimonios de Valenzuela. Yo los organicé como poemas, pero son sus palabras. Hay algunas que escribo yo, al final, cuando se pone más poético soy yo. todo el material, ese material lo leí tanto, de tan feroz que es se vuelve súper expresivo. Es un montaje, la mala redacción yo lo ordeno. Por ejemplo, en *Space invaders*, las cartas de Estrella son sus cartas, no funciona porque igual es un libro, darle estética, lo mismo pasa con él [...] Lo que hago yo con el testimonio de él, yo diría que casi el ochenta por ciento del libro es tal cual como él y el juego que jugué en el libro es, de alguna manera, ponerme bigotes, travestirme de él. Esta idea de que yo lo veo en la pantalla y la imagen se funde. De alguna manera siento que en el libro le presté mi cuerpo, como actriz que soy, a él y a cada uno de los personajes del libro. Medí con mi propia vida para

intentar entenderlos a todos, a él y a las víctimas. De la misma manera, pongo su testimonio y en un minuto me fundo con él. Al final, uno se pone más literario quizás, cuando ya están los textos finales. Cuando aparecen las ratas, ahí soy yo.

Son las imágenes que uno tiene, el imaginario que se ha construido en torno al cine, lo que representan las ratas.

Claro, imágenes que van cayendo de lo que uno va leyendo. Cuando asumo y recuerdo a esa mujer torturada con ratas, ya la imagen aparece, debo hacer algo con eso.

El testimonio debe utilizarse para la defensa, para dar cuenta de una situación violenta, en cambio en el caso de Valenzuela, él es quien ejerce la violencia. Él está en otra posición, no es un subalterno.

Claro, pero él tiene dos posiciones, lo interesante de este personaje que es un monstruo, un monstruo arrepentido y que también es una víctima, porque él no está al lado de Pinochet, ni si quiera está cerca. Es un pelado, él es parte del pueblo. Él es un sujeto manipulado, a quien se le lavó el cerebro como a muchos. Él tiene una diferencia en relación a muchos que todavía gozan de pensión militar: él no quiso seguir, es el único. A mí me interesa el personaje porque es el único que en Dictadura dijo *no puedo, mátenme si quieren*. Él podría haberse suicidado conteniendo el valor de la información. Algunos se han suicidado, pero no han dicho nada. Él entiende lo que vale, *yo le voy a contar todo, después de esto yo me voy y luego que me maten, me da lo mismo, yo no puedo*. Hay un gesto de dignidad y de humanidad en él que me parecen interesantes. Hasta el día de hoy muchas causas se han resuelto a partir de el testimonio que él dio. Hay personas que en Democracia transaron, conversaron, y dan testimonio en relación a eso, vale mi seguridad, vale la seguridad de mi familia. Se habló, hay gente que en Dictadura fue informante y transaban información con la gente de la Vicaría, yo te digo algo si tú me das algo. Hubo informantes así. Este gesto no lo hizo nadie. Él tenía veinticinco años, entró a los dieciocho a ser parte de esto, mi hijo tiene diecisiete. Entonces, claro, yo no tenía ninguna noción de él al comienzo, lo primero que hice fue hablar con Mónica González, a quien yo no conocía

y ella muy generosamente me dio una tarde de su vida para contarme toda la escena, y claro, Mónica me decía que era una víctima, jamás pudo volver a verlo ni quiso verlo. Luego pensó que la querían matar, además ella vivía en una lógica paranoia muy grande por lo que hacía y por la época que era, pero claro ella me decía que él es una víctima. Me costó entender, había hecho la cantidad de cosas que había hecho, incluso a gente que ella conocía, por ejemplo, Sergio Baivel, era amigo de Mónica, se entera de lo que había pasado con su amigo. Él había sido víctima de una maquinaria que gobernaban otras personas, que la planificaron que la estudiaron y la establecieron. Eso me costó mucho entenderlo, eso cambió, me decía, completamente la visión de muchas cosas. Es lo que me pasó también escribiendo el libro. Lo que busco no es excusar, pero me parece interesante el gesto del personaje, me parece interesante porque me doy cuenta también que siempre a nosotros se nos enseña la historia entre malos y buenos, entre blanco y negro, y el negro y la maldad no están tan lejos de ti o de mí. No estamos en un lugar tan cómodo, no es tan claro el límite, eso hace las alertas de uno se vuelven mucho más grandes, porque yo no sé qué pasaría conmigo. Ahora, claro, yo ya he hecho una labor de investigación, de sensibilización, creo que como la historia me pone en un lugar ético ya ya he aprendido, tengo un registro, sabría cuál, éticamente, pero si no tienes esos registros, si soy una campesina, si me gusta jugar a los militares porque siento que son los mejores en la escala social, si mi jefe me dice eso, puedo llegar entender y meterme en la piel del personaje, el mal no está tan lejos de nosotros, es súper fácil pensar que el mal está lejos de nosotros, gran parte de lo que ocurrió en ese tiempo tiene que ver con que la sociedad civil no se hizo cargo, dejó la responsabilidad en los otros, pasaban las cosas al lado de tu casa y no decías nada, pero tienes responsabilidad, en el lugar del juicio ético, la tienes.

Él hace un juicio valórico personal. *Que me maten*, así todo lo tomaron, lo trasladaron, se lo llevan y lo protegen, hasta el día de hoy está protegido. Ahora tiene *Facebook*. Lo que pasa es que en esta investigación, originalmente pensé ir a verlo, luego lo pensé y no. Más bien yo trabajé con el fantasma del personaje, pero investigué mucho, una de las personas con las que trabajé fue... hay una historia que no conté, hay una familia, Goicolea, que cayó presa el año 73 y fue a dar a Laga, donde partió siendo guardia. Él cuidaba los presos políticos, lo llevaron a él porque pertenecía a la escuela de aviación. Hizo su servicio militar en aviación. Llegó el Golpe cuando él hacía su servicio militar. Él

era un buen milico, era bueno, hacía las cosas bien. Llevaba menos de un año, le dijeron que sería centinela de presos políticos. Era una persona que no decía que no. Diecisiete años, cuidando a los presos políticos. Empezó a cuidarlos y se dio cuenta de unos presos que conocía. Él les dijo *yo soy de Papudo, ¿quieren algo? Yo les puedo avisar a sus familias*. Eso fue cuando él estaba de franco, les contó que estaban bien, traspasaba información entre la familia y ellos, les daba comida, manzanas. Esa familia tuvo un hijo, Goicolea, más tarde éste hizo un documental junto a *Papudo*. El joven y la familia se fueron, viven en España. Hice la investigación sobre eso, rastreando me contacté con este joven y me mandó su documental. No era muy bueno, pero salía este personaje, unas entrevistas allá. Aparece su rostro. Muy buena onda, yo le conté lo que estaba haciendo, pasó el tiempo y ahora, hace un par de meses, me escribe Goicolea, el joven, y me dice: “Oye te quiero mandar algo”, era un mensaje del *Papudo*, ellos tenían contacto, no íntimos amigos, pero tenían contacto. *Papudo* vive en Francia, Goicolea vive en Europa, no sé dónde, la verdad es que lo olvidé. Entonces, *La dimensión desconocida* salió en Francia, en marzo. Entonces, en los mensajes, el *Papudo* había leído el libro, él lee mucho, le había gustado mucho y que quería que yo lo supiera. Se lo dice al joven y él a mí, me manda el mensajito. Me dio mucho nervio. Me dice además “si quieres contactarlo está en Facebook”. Yo no quería contactarlo. “Andrés Valenzuela Morales”, así lo encuentras. Yo lo había buscado antes cuando estaba haciendo el libro y no estaba. Él no tiene miedo de poner su nombre. Yo hablé con los abogados con los que él salió, de la Vicaría, con los que él sigue teniendo contacto, pero no me dieron el pase. Lo protegen mucho y no me dieron el paso como para tener algún correo. Me dijeron ahora tiene correo, pero yo respeté esos límites.

¿Pero él ahora se abre a la posibilidad, leyó el libro, lo validó...?

Es que él no puede negar nada, salvo sus pesadillas. Claro, que yo le invento que tiene pesadillas.

¿Rehizo su vida con toda normalidad?

Sé que actualmente tiene una mujer, una francesa. Bueno lo que digo ahí, lo que todavía hace, es trabajar como camionero. Se dedicaba a manejar, vive en un pueblito alejado, no sé cuál es, en Francia, no es difícil de investigar.

El ya no está, se va, quizás con el fin de olvidar, pero esto actualiza

Claro, lo actualiza, lo revive. Todas las víctimas con las que yo hablé que aparecen en el libro, ellos tienen una muy buena opinión de él, en términos éticos. No te imaginas lo que es no tener información de lo que le pasó a tu familia. Eso es una realidad que vive el 50% de las familias de los detenidos desaparecidos. Este personaje entregó esta información, ya eso no lo expulsa de lo que hizo, sí es un gesto, muchos ya no lo hicieron, murieron. Implicaban responsabilidades penales.

Él se arriesgó, pero por eso mismo también “fue salvado”.

Mónica le dijo “no te puedes ir”. “No, si yo me voy a ir, me da lo mismo”. Ella fue quien le señala y le exige que se quede: “espérate, esto no es así, nosotros estamos acá porque nos gusta la vida, esto no es un sacrificio”. Él estaba en una depresión absoluta. Loco, enfermo. Él leía las revistas de izquierda, él tenía muy claro a quién acudir, porque la eligió a ella. No fue a una abogada. La eligió a ella. Es un personaje muy inquietante, pesadillezco. Entrar en esa psicología es rarísimo.

Marín tiene una novela que se llama Guarén, novela que no he leído, pero que entiendo que también trabaja el tema del torturador.

Yo, originalmente con este personaje lo que quería hacer era una ficción, a mí siempre me pasa era que trabajaba con archivo y este archivo lo que hacía en mí era inspirar una ficción, como lo hice en *Mapocho*, *Fuenzalida* o *10 de Julio Huamachuco*, era generar ficciones, historias paralelas. Si yo te digo este personaje está inspirado en este u otro. Ya en *Fuenzalida* comencé a colocar los archivos adjuntos, una idea rara, que eran materiales de archivo que de alguna manera habían inspirado o ayudaban a leer el libro, la ficción que yo había establecido.

Chilean Electric es puro archivo, yo quería volver a la ficción, a los espías, hacer una novela de espionaje, a lo Jhon Le Carré, muy policial, muy peliculera, tenía mucho material, la veía así. Después empiezo a entrar en los relatos de las víctimas porque me

interesaba pasar por el testimonio del *Papudo*, también por cada uno de esos nombres que figuraban ahí, establecer la historia de esos nombres, de esas víctimas. Me voy metiendo en un material tan sensible, voy ingresando a un drama terrible de un hombre que carga con una verdad, con un pasado del que se quiere desprender. Después las víctimas, era tan sensible, tan delicado, que yo no podía inventar una historia policial. No pude, era transgredir un material tan delicado, habría sido una tontera esconder ese material. Así que me guardé mi proyecto para otra oportunidad, lo único que hice fue organizar el material como un *DJ*, qué va primero, qué va después, cómo hermosearlo un poco. Había mucha crueldad, ferocidad. Lo único que hice fue contarlos de manera delicada para que el lector pudiera entrar en ese espacio. Sin restarle ferocidad y que ésta no espantara, como ponerle un bálsamo, para que pudiera entrar y leerlo completo.

Yo no intento establecer una verdad. Mi trinchera es la literatura. La literatura y el arte en general trabaja con los archivos para darles un punto de vista. Porque los archivos son verdad objetiva. Lo que uno hace como autor es organizar esos archivos y entregar un punto de vista. Organizarlos como un *dj*, cómo uno va poniendo cada material y, por qué yo la historia del secuestro de..., la cuento así e intermedio con mi propia historia. La historia, la aproximo, ejemplo de ello, un desayuno, común y corriente en mi casa, pongo mi punto de vista, ahí estoy operando, no es solamente un palimpsesto de archivo, que también puede ser, ese es otro trabajo. Pero lo que yo hago es amalgamar, objetivizar, aproximar. La gran pega que hice es amalgamar conmigo, yo me ocupé del material, no para ganar protagonismo porque en el fondo nadie sabe mucho de mí. Lo que yo hago es poner mi humanidad como comodín porque lo que yo planteo de mi vida es algo similar que puede hacer cada persona, el desayuno, la visita a un lugar en micro. Las víctimas eran personas que hacían lo mismo que haces tú o lo que hago yo. Pero estamos metido en un momento histórico específico, interminable.

Volvemos a las imágenes, que pueden ser archivos, fotografías, que nos persiguen, que dan cuenta de la toma de posición. Si bien tú no lo declaras, se nota, se observa, se ve, y no va a dejar de ser hasta que...

Hasta, no sé. Como lo que te decía, los temas lo eligen a uno -una frase muy manía, pero yo creo en eso. Cada vez que he iniciado un libro siempre creo que estoy hablando de

otra cosa, cuando lo termino y me pongo a hablar del libro, porque hay que presentarlo, entiendo que no, que estoy hablando de lo mismo desde distintas aristas. Voy complejizando la mirada, nos cuesta decidir en esta mesa, si ese hombre es una víctima, un ángel o un monstruo. No lo sabemos y justamente eso es lo interesante del personaje. No sé qué me pasa con este personaje.

¿Ponerlo en escena?

No, ya lo escribí, no me repito (*risas*).

Me pasó con *Space Invaders* y *Liceo de niñas*, que se aproximan un poco, en universos, discursos, son más o menos aproximadas.

En *Liceo de niñas*, hay un sujeto fuera, nunca aparece Carvajal, es un fantasma. Acá aparece, es el protagonista (haciendo alusión a *La dimensión desconocida*) [...]. Hay una escena cuando estoy lavando platos con mi pareja, hablando del tema. Y en ningún caso el libro busca exculpar al personaje. Él es responsable, es un monstruo. Pero es un monstruo arrepentido. Que haya hablado no lo libera. Iluminó espacios que nadie tenía idea. Valenzuela abrió la puerta del infierno, con nombres, apellidos, lugares y procedimientos. Mónica pensaba que él no le había dicho todo. Con la Vicaría habló más, una entrega de información más pertinente. Los interrogatorios que se le hicieron eran interrogatorios. Él siempre tuvo disponibilidad. Pero estaba cansado, le ponían fotos de víctimas con el fin que recordara algo. Iban a los lugares, *parece que fue aquí o allá*. El tipo una vez que se soltó entregó todo lo que sabía. Lo que me decía, sobretodo Héctor, el abogado que lo entrevistó, Héctor Contreras, algún día hay que hacer un libro sobre él. Nadie sabe de él, hizo un trabajo increíble. Héctor tiene una muy buena relación con él. Él es uno de los grandes gestores que Valenzuela esté tan protegido en Francia. Todo lo que me dijo resultó verdad.

¿Esto es lo más cercano que has estado con archivos vivos?

La gente de la Vicaría son archivos vivos. Confrontarse con esos personajes fue tremendo [...].

¿Te gustaría realizar un documental?

Dentro de esta cosa renacentista que tengo, me gusta más escribir, claro, aproximarnos a esta gente. Cuando uno transcribe se traviste de ellos. Fueron cerca de 25 testimonios que transcribimos horas y horas. De conversar con todos ellos, los abogados, asistentes sociales de ese tiempo, son archivos vivos que trabajaron en la Vicaría. Se disfrazaban, escondía gente, como una oficina de inteligencia. Iban los abogados disfrazados a tomar café con militares para investigar para que nadie sospechara. Lo que ellos hacían para obtener información no está en archivos de la Vicaría. [...] *Cómo se llama el caso de los cadáveres de isla de Maipo.*

Nona Fernández toma la novela “La dimensión desconocida” y busca en ella el caso que no recuerda, finalmente no lo encuentra.

Todo lo que tuvieron que hacer para tener acceso a la información. Se disfrazaron de obreros de la construcción. Lo que hacían estas personas para tener acceso a la información era de un delirio.

¿Cuánto te demoraste en montar esta obra (La dimensión desconocida)?

Dos años. En teatro es menos, es casi la escritura de un cuento. *Liceo de niñas*, creo que me demoré un verano. Solo me faltaba un texto, el de Gagarin. Este texto, yo sabía que faltaba algo. No sabía bien lo que era. Luego entendí que faltaba el testimonio de Alfa sobre sí mismo. El cuenta lo que le pasa a los hermanos Toledo, va contando otros casos y ahí se cuenta a sí mismo. Eso me costó.

Es perfecta la figura del liceano, del institutano, representa y encarna esa época, ingresa, escribe. Es el fantasma que va uniendo todo. Va a encarnar de alguna forma metafórica. Ingresa él, aparece la foto de Yury Gagarin.

Esa parte yo no la tenía, cuajó después. Uno se pone a escribir, pero está hace rato cuajando cosas, anotando. La idea de esta obra estaba hace años en mi cabeza. Yo sabía que estaban unas liceanas atrapadas. Pero hay un momento de escritura, que se demoró un verano. Este libro lo trabajé mucho tiempo antes cuando estaba haciendo ese documental, yo estaba de alguna manera enfocando ese libro. Cuando estaba escribiendo los otros libros también lo estaba enfocando. Todos estos materiales ya los tenía en mí. Nada de lo que

escribo es algo nuevo, salvo las reflexiones que hago sobre mi punto de vista. Eso se va generando en el libro, son ensayos nuevos. Cada libro tiene su tiempo.

Volvamos a la creación...

La idea de utilizar juegos, o la *The Twilight Zone*, esos guiños *pop* son parte de los imaginarios de esa época con una intención de apropiarme de la historia. Hay gente que piensa que hablar de la Dictadura es cargarse de una solemnidad. Sí es una época especial, muy triste, muy dolorosa, hay que sacudirla también, hay que apropiarse de la historia. Parte de esa apropiación tiene que ver con mi propio imaginario [...]

A mí no gusta hablar por los teatristas. La creación debe ser súper libre. Dentro de ese escenario no me interesa la creación si no está conectada con la época. No me interesa la creación si no tiene algo que aportar a la época, si la mirada estética no está relacionada con la política. No me interesa, me aburre. No le veo sentido al trabajo escritural y teatral, si no es desde ahí. Ante la pregunta, si uno va a profundizar, es lo único que sé hacer. Me gustaría hablar de otros temas. Salirme de estas trincheras temáticas, abordar otras cosas y visitar otros escenarios.

¿Estás pensando en algo nuevo?

Hay un texto que tengo que escribir.

¿Te lo pidieron?

Sí, me lo pidieron y me entusiasmó, porque creo que puede ser un gran cierre. Es un proyecto para Random. Random está sacando una colección de ensayos cortitos [...]. Ellos me encargaron uno, si me entusiasmaba, no era obligación. Para ellos era interesante que se tratara de la memoria histórica, yo les estaba proponiendo no dejar de hablar de la memoria histórica, pero me gustaría hablar sobre la memoria en general. Eso es lo que estoy elaborando, es algo chiquitito. Es una reciclada de todo, todas las reflexiones que ido sacando de mis libros. Para mí este libro fue de escritura corta (*La dimensión desconocida*), porque en él decanto todo lo que he ido reflexionando antes. Hay escenas que se repiten en *Space Invaders* y *Liceo de Niñas*. Tiene la estructura del ensayo. Luego me meto a otra novela y luego me salgo de la dictadura.

¿Luego escribir sobre qué?

Me gusta el conflicto mapuche. Es una ficción.

La conversación va finalizando. Las huellas del café ya se han desvanecido, ya no quedan cigarrillos para acompañar las palabras. Es claro, debemos terminar el diálogo sobre el artificio escritural. La grabadora se ha pausado. Quedo agradecida de la amabilidad dispuesta, de la palabra íntima, de las imágenes imaginadas y los archivos *linkeados* a través de la letra. Cierro esta conversación con el recuerdo de la fotografía de Fernández sobre el techo del Liceo A 12, la fotografía aunque desteñida por el tiempo resiste contra el olvido. “¿Lo olvidaste tú?” Se pregunta Fernández en *Av. 10 de Julio Huamachuco*. Vuelvo de nuevo a la escena del liceano de espalda, escena primigenia en *Liceo de niñas*, vacilo, me detengo, vuelvo a las letras de Sol Serrano, al ideal del proyecto de identidad nacional desde la figura del liceano, su protagonista. Las *luciérnagas* abren la imagen, me detengo en la herida del liceano envejecido, el que espejea el proyecto nacional de educación. La pequeña luz sobre la herida nos permite trasladarnos a otras imágenes, ya no es el pasado fangoso, sino la imagen fresca de la actualidad: secundarios uniformados con overoles y bombas *mólotov*.