Representación de la historia del fracaso nacional en *El taller* y *Liceo de niñas* de Nona Fernández

Bernardo Rocco Núñez y Federico Zurita Hecht

Introducción

Los dramas *El taller* (2012) y *Liceo de niñas* (2016) de Nona Fernández forman parte de la producción dramática chilena contemporánea que se ha enfocado en la violencia estatal ejercida durante la dictadura cívico militar chilena y el rol que esta cumplió en posibilitar el despliegue del proyecto neoliberal hegemónico de refundación nacional. En este sentido, se plantea que la obra dramática de Fernández piensa el pasado reciente chileno sosteniéndose en la premisa actual sobre el supuesto triunfo del proyecto neoliberal de la dictadura, pero que hoy en plena postdictadura da forma a una sociedad constituida por una generación “who grew up under military regimes [...] regardless of their degree of understanding of current events, and [...] their family’s relation to politics” (Ros 4), que no comprende ni resuelve las contradicciones latentes y las consecuencias que el neoliberalismo mediado e impuesto violentamente por la dictadura ha ejercido en la sociedad chilena actual.

Con respecto a la cuestión de la representación postdictatorial en Chile, Francine Masiello afirma que se debe entender en su doble significado “as a problem that addresses the theatrical illusion of representing some distant subject, [and] as a promise of representation within the political sphere” (15). Para este fin, estos dramas de Fernández recurren a hechos del pasado que simbolizan el fracaso de un proyecto (génesis de la Nueva Narrativa Chilena en *El taller* y disolución de los movimientos secundarios en *Liceo de niñas*) y, de esta forma, construyen una imagen discursiva que, desde el humor negro, es capaz de contener la denuncia sobre la contradicción del fracaso latente de un proyecto nacional aparentemente exitoso. De esta manera, el humor se articula como una herramienta necesaria para la representación de una

sociedad caracterizada por la contradicción. Esta contradicción se manifestaría en la construcción de una sociedad moderna originada en la violencia y en el hecho de que el triunfo del modelo económico y social de la dictadura constituya un fracaso social manifestado en rasgos identitarios de la sociedad chilena. En otras palabras, la integración del humor negro a la estrategia de los dramas hace que la obra de Fernández se inserte en lo que Eugenio Di Stefano denomina la “autonomía estética” del objeto artístico con respecto al discurso postdictatorial contemporáneo.¹ De este modo, la reconsideración de la autonomía estética en el contexto de la política postdictatorial y el neoliberalismo permitiría replantear la conversación en torno a la teoría y la cultura latinoamericana, específicamente su énfasis en recordar u olvidar las violaciones de los derechos humanos (Di Stefano 11).

Según Tomás Moulian, para comprender la actualidad chilena es preciso establecer el vínculo histórico que la postdictadura sostiene con la dictadura. Esta singular experiencia chilena es entendida como la culminación exitosa del proceso de transformismo iniciado en dictadura de una salida “destinada a permitir la continuidad de sus estructuras básicas bajo otros ropajes políticos, las vestimentas democráticas” (145). Al respecto, Nelly Richard suma la retórica de los consensos concertacionistas de la transición democrática que permitió reagentar las transformaciones neoliberales de una economía de mercado realizadas por la dictadura (“La crítica” 188). Es decir, el consenso político de la transición procuró conjurar los fantasmas de la polarización ideológica ligada al recuerdo para de esta manera neutralizar las fuerzas en disputa, forzando la unanimidad y el centrismo vía negociaciones (“La crítica” 188-189). No es casual entonces que los fantasmas no resueltos del pasado retornen en los dramas de Fernández desde un ambiente neoliberal globalizado configurado por el malestar, la desconfianza y la incertidumbre. Tampoco es fortuito lo que señala Juan Villegas en relación con el campo de producción cultural del teatro chileno y su incidencia en la actual pluralidad de grupos y “espacios teatrales, producto, paradójicamente, de las nuevas condiciones del mercado cultural nacional”, consecuencia de la “continuidad económica del gobierno autoritario, defensor del neoliberalismo y la autosuficiencia económica de las empresas [...] como aliciente de la producción cultural” (201). En definitiva, lo que se halla en el fondo de ambos dramas es la figura de la memoria que concentra, en el contexto de una sociedad chilena neoliberal, la tensión irresuelta entre recuerdo y olvido de un duelo histórico que no ha podido asimilar el sentido de la pérdida (Richard, *La insubordinación* 13).

Cuando Brett Levinson discute el silencio en torno a la figura de Salvador Allende con el fin de comprender el fenómeno de la apatía política postdictatorial, va un paso más allá, afirmando que el golpe de estado que sucedió en 1973 “did not *make a direct hit*, a real *golpe*, until now” (99). Esto explicaría la necesidad de los dramas por construir una imagen discursiva capaz de contener la denuncia sobre la contradicción del fracaso latente de un proyecto nacional aparentemente exitoso: el conocimiento adquirido sobre un evento que ahora golpea. Precisamente lo que Idelber Avelar discute cuando se refiere al fracaso del sujeto doliente (el duelo biográfico) en relación con la problemática de la narrabilidad (el duelo literario) de la derrota histórica de la dictadura y su eventual aceptación efectiva. Para Avelar “la postdictadura viene a significar [...] no tanto la época posterior a la derrota [...] sino más bien el momento en el que la derrota se acepta como determinación irreducible de la escritura literaria en el subconsciente” (29). De esta manera, la imagen discursiva sobre la derrota construida por Fernández recurre a lo que Michael Lazzara denomina “prismas de la memoria”, es decir, el lugar subjetivo desde el cual el artista habla (61). Este prisma en el caso de los dramas de Fernández correspondería al uso del humor negro que “como metáfora, evoca las refracciones (ideológicas, genéricas, o cualquier otra) a las que están sometidas las memorias cuando son contadas” (61) distorsionando y alterando lo que se filtra a través del prisma (61-62). Sin embargo, no es solo la imagen discursiva sobre la derrota lo que está en juego en ambos dramas. También se encuentra la imposición del modelo neoliberal hegemónico de refundación nacional que actúa como el sustrato a partir del cual se configura el humor negro. De este modo, el humor permite explorar las contradicciones del modelo neoliberal chileno, que como afirma Alessandro Fornazzari, se caracteriza por su “indistinguibilidad”, es decir, por la “expansion of the economic form to the point that it covers the totality of the social sphere, hence eliding any difference between economics and culture” (2).

Por otro lado, es fundamental destacar aquí el proyecto dramático de Fernández en el contexto del análisis posterior de los dramas, en particular su contribución al campo de la producción cultural y teatral chilena. Además de dramaturga, Fernández es novelista, actriz y guionista. Su trabajo narrativo incluye las novelas *Mapocho* (2002), *Av. 10 de julio Huamachuco* (2007), *Fuenzalida* (2012), *Space Invaders* (2013), *Chilena Electric* (2015) y *La dimensión desconocida* (2016), caracterizadas por el ejercicio de cuestionamiento de las verdades institucionales de la política chilena. Su trabajo teatral, como actriz y dramaturga, se ha desarrollado junto al de Marcelo Leonart,

también novelista, dramaturgo y guionista que, además, se ha desempeñado como director teatral en obras escritas por Fernández y en las que ella misma ha participado como actriz. Como parte del desarrollo de su trabajo, tanto Fernández como Leonart formarían parte de una generación literaria chilena desarrollada con posterioridad a la primera generación constituida en el Chile democrático. Dicho de otro modo, estos dos autores son exponentes de generaciones posteriores a la llamada Nueva Narrativa Chilena, que correspondió al primer intento representacional de los efectos de la dictadura en la sociedad chilena y que no se constituiría como una generación que finalmente permita imaginar satisfactoriamente la violencia militar. De este modo, Fernández y Leonart buscan un ajuste de cuentas con el pasado mediante la consideración de los roles sociales de la literatura. Es así como ambos autores se caracterizan por la escritura de textos que buscan denunciar los excesos de las relaciones de poder en la realidad social chilena. Con respecto a la obra dramática de Fernández, Carola Oyarzún y Cristián Opazo destacan que la misma autora en su rol de actriz se hace cargo de interpretar al personaje de Marita que, como directora de un taller literario, hace referencia a Mariana Callejas, instalando “una premisa clave: tal vez, el teatro y la literatura no sean capaces de contener la crueldad que excede la precariedad de nuestros lenguajes, pero —como diría Griselda Gambaro— son estas las herramientas que tenemos para intentar el ‘ajuste de cuentas’ con nuestra historia” (191). De esta manera, tanto Fernández como Leonart forman parte de un grupo de creadores teatrales que consideran que el teatro y la escritura tienen un rol que sería capaz de generar efectos materiales en la realidad social en la que circulan estas ficciones. La misma Fernández ha manifestado en relación con *El taller* y el asesinato del General Prat que “La ficción es la plataforma a partir de la cual podemos construir escenas imposibles que nos ayudarán a evitar la explosión. Que nos ayudarán a salvar vidas” (Oyarzún y Opazo 195). En consecuencia, el asunto del ajuste de cuentas histórico es lo que propicia que el trabajo de Fernández y otros (Luis Barrales, Manuela Infante, Guillermo Calderón, Gerardo Oettinger, Carla Zúñiga) sea pertinente de ser estudiado.

Alusión a la historia como continuidad en los dramas de Nona Fernández

Los dramas de Fernández han puesto su foco en la representación de la violencia estatal ejercida durante la dictadura militar chilena y el rol que esta cumplió en posibilitar el despliegue del proyecto neoliberal de refundación nacional. Este asunto, que participa de la conformación de la estrategia textual

de los dramas, necesita, para concretarse, que en los textos se manifieste la intención discursiva de pensar los fenómenos representados (determinados hitos de la historia social y política chilena) como parte de una continuidad histórica que se despliega integrando un proceso con causas y efectos, y que en este proceso incluye la conservación de aspectos de la sociedad en el transcurso de la continuidad, pero también rupturas. Para demostrar que la presencia de esto en los dramas de Fernández se integra a una construcción discursiva es necesario identificar cómo *El taller* y *Liceo de niñas* hacen referencia a la continuidad histórica reciente de Chile con sus conservaciones y sus rupturas.

En relación con la representación de la violencia estatal y sus continuidades y rupturas históricas es importante mencionar el diálogo que sostienen ambos dramas de Fernández con dos novelas anteriores del escritor chileno Roberto Bolaño (1953-2003). La primera es *Amuleto* (1999) en el caso de *Liceo de niñas* y la segunda es *Nocturno de Chile* (2000) en el caso de *El taller*. Como en el drama *Liceo de niñas*, la novela *Amuleto* recrea los acontecimientos del movimiento estudiantil de 1968, específicamente la invasión y violación de la autonomía universitaria de la UNAM por parte del ejército, y que precedió la matanza de Tlatelolco del 2 de octubre del mismo año. La novela es narrada por Auxilio Lacouture, una uruguaya que, encerrada en un baño de la UNAM, da testimonio de la naturaleza violenta de la historia reciente de México. Por su parte, *Nocturno de Chile* también recrea un episodio relevante de la historia chilena reciente: los talleres literarios de Callejas. La novela desarrolla un discurso sobre la dictadura haciendo uso del modo narrativo del flujo de la conciencia que permite al crítico literario Sebastián Urrutia Lacroix articular un ambiguo sentimiento de culpa sobre las ramificaciones de la violencia estatal. En efecto, el sacerdote Opus Dei, convencido de que está a punto de morir, se entrega a la confesión de una mala conciencia que da cuenta simultáneamente de la praxis sobre la literatura y la praxis sobre el cuerpo: la tortura.

El drama *El taller* de Fernández acontece en la casa de María, una escritora y agente de la DINA, que dirige un taller literario para un grupo de escritores inéditos. Los asistentes no se enteran de lo que sucede al interior del lugar —experimentos y torturas— hasta la llegada de Mauricio, quien siembra las primeras sospechas. El nuevo tallerista (su nombre real es Caterina y disimula su identidad con una barba) busca a su pareja, la desaparecida escritora Julia Ilabaca. De forma paralela a la búsqueda, los participantes elaboran propuestas de escritura en torno a la figura de Rasputín y sobre los asesinatos de Carlos Prats, Orlando Letelier y Carmelo Soria. Al final del

drama los talleristas se enteran a través de *El Mercurio* de la verdad, que María es agente de la DINA y cómplice de los atentados. Justo entonces, y luego de amenazarlos con una pistola, la escritora acepta su responsabilidad en la desaparición de Ilabaca.

La obra *Liceo de niñas* recrea acontecimientos como la toma en el año 1985 del Liceo A-12 y el asesinato en 1990 del dirigente estudiantil Marco Ariel Antonioletti, quien fuera miembro del movimiento Mapu-Lautaro, opositor a la dictadura militar chilena. Este militante, referido por la ficción de Fernández, fue uno de los tantos presos políticos que en 1990, cuando la dictadura ya había finalizado, fue liberado en un operativo de grupos opositores al régimen militar. Chile se encontraba en el llamado proceso de transición a la democracia (durante el primer gobierno democrático desde el de Allende, encabezado por Patricio Aylwin Azócar, 1990-1994) y el nuevo contexto social ya manifestaba los efectos impuestos por la dictadura. Antonioletti fue asesinado por miembros de la Policía de Investigaciones de Chile, luego de ser cercada la vivienda en la que había sido escondido por quienes lo liberaron desde el Hospital Sótero del Río. A partir de la ficcionalización de estos hechos el drama relata el encuentro de un profesor de Física con un grupo de alumnas que han permanecido escondidas en su laboratorio desde el año 1985 sin darse cuenta del paso del tiempo. El profesor, quien sufre de crisis de pánico producto de la exigencia laboral, es el personaje que vincula las dos temporalidades que se cruzan en la obra. Por una parte, el presente representado por el estrés que el personaje experimenta producto del neoliberalismo impuesto por la dictadura, y por otra, el pasado representado por los sueños de libertad de una generación de estudiantes revolucionarios derrotados.

En relación con lo anterior, en *El taller*, la estrategia textual del drama ofrece una acción dramática que despliega su conflicto en torno a la desaparición de un miembro del taller literario. Con tal conformación, la estrategia textual de *El taller* hace referencia a la persecución política ejercida durante la dictadura de Pinochet y a un taller literario real, realizado en la década de 1970 en la casa que Mariana Callejas compartía con el agente de la DINA, Michael Townley, en su casa de Lo Curro, que a la vez funcionó como centro de inteligencia y tortura. Debe considerarse como parte de esta estrategia que el taller al que hace referencia el drama mediante un ejercicio de ficcionalización habría acogido a algunos de los autores que, años más tarde, serían considerados miembros de la llamada Nueva Narrativa Chilena, generación literaria que adquirió forma en la década de 1990.

La inclusión de la continuidad temporal en la estrategia textual de *El taller* mediante la alusión al taller literario de Callejas asumiría el propósito de formular la idea de que la voz a cargo de las representaciones literarias en la década de 1990 tendría su origen dos décadas antes. Al respecto, Casandra, una de las asistentes al taller manifiesta “la Marita estuvo comiendo con Borges, ¿ustedes creen que alguno de esos picantes del taller de Donoso se ha sentado a la mesa con alguien de la estatura de Borges?” (147). Ante esto, otro miembro del taller, Rubén Chico, responde “E-e-ellos saben que La Gran Novela chilena se está escribiendo a-a-aquí” (147). Esto demuestra que el drama sugiere que en este taller se está gestando una voz narrativa que se conformará próximamente. La existencia en el tiempo de la gestación de esta voz en los 70 y su circulación como pretensión posterior, en la postdictadura, se integraría al ejercicio reflexivo del texto que busca subrayar que el triunfo del proyecto neoliberal chileno constituye, en el tiempo, un fracaso histórico, con el fin de que el drama sostenga su denuncia.

En *Liceo de niñas*, la estrategia textual del drama ofrece una acción dramática guiada por el conflicto de tres estudiantes de secundaria que, tras una movilización estudiantil en los últimos años de la dictadura militar de Pinochet, permanecen, tras perder la noción del tiempo, encerradas durante treinta años en el colegio. Después de ese tiempo, ellas creen que han transcurrido solo semanas y que el país aún permanece en dictadura. La inclusión de la continuidad temporal en la estrategia textual de *Liceo de niñas* mediante la evocación del movimiento secundario tendría el propósito de mostrar un conflicto que involucra hechos que ocurren entre la etapa final de la dictadura que instaura el modelo económico neoliberal en Chile a través de la conformación de una sociedad violentada y la etapa postdictatorial en que, treinta años después, se consolida el modelo neoliberal. Nuevamente, el origen violento de la instauración del modelo neoliberal participa activamente del proceso de dar forma a su triunfo, al consolidarse ya en democracia, como parte del fracaso de la conformación de una sociedad que es heredera de esa refundación violenta. Como parte del intento del drama de mostrar ese origen dictatorial violento, la alumna Maldonado le dice al profesor de Física, sin enterarse aún que la dictadura ya ha terminado y que su encierro se ha prolongado por años, “Disculpe profe, pero cuando entré aquí, el liceo estaba completamente tomado por los pacos. Se llevaron a Hinojosa, a Garrido, a Torres, a la Chica Pérez. ¿Por qué cree que estoy acá?” (31). La disposición de las palabras del joven envejecido insiste en lo anterior:

Si la cosa hubiera sido civilizada, Pegaso podría haber dicho “chiquillos, qué onda, por qué nos persiguen si solo íbamos caminando por la calle”. Pero la cosa hace rato que ya no era civilizada para nadie. El jefe de los pacos, un hombre grande, macizo, con pinta siniestra que lo miraba con ojos cuáticos, era un subteniente de la Comisaría Alessandri que hace rato los tenía cachados. Había allanado su casa en la Villa Francia, perseguía a su familia, hostigaba a sus padres, lo único que quería era agarrarlo, así es que el diálogo, esa noche, Pegaso lo supo, no iba a ser posible. (38-9)

Es importante señalar que la noción de encierro es necesaria para la conformación de la imagen del tiempo como continuidad en *Liceo de niñas*. Este asunto, tal como se explicará más adelante, participará textualmente en la conformación de un juicio sobre el proceso social y político que caracteriza a este intervalo de tiempo.

En ambos dramas es posible ver que la idea de continuidad temporal se despliega con el propósito de que la representación de la historia de Chile se lleve a cabo considerando tres etapas de esta historia. La primera es la imposición violenta de un modelo social en la etapa dictatorial. La segunda es el triunfo de ese modelo al comienzo de la etapa postdictatorial. Y la tercera es el despliegue de las contradicciones que produce ese modelo triunfador cuando la etapa postdictatorial se ha consolidado. Es, precisamente, sosteniéndose en ese tránsito por estas tres etapas que los conflictos de *El taller* y *Liceo de niñas* avanzan en función de que, a nivel discursivo, los dramas puedan formular juicios al tiempo histórico al que aluden.

Las tres etapas antes mencionadas de la historia de Chile son construidas como imagen textual en ambos dramas mediante un ejercicio de ficcionalización que articula su estrategia en la estrecha relación referencial que formula con la historia social. En *El taller*, las tres etapas se construyen, primero, en el taller literario donde se realiza la represión política de la dictadura, segundo, en la alusión a la conformación de una nueva generación literaria que adquirirá su forma definitiva en la postdictadura y, tercero, en la consideración contradictoria de que tal generación gestada en los tiempos de la violencia dictatorial es la encargada de las representaciones del Chile ya democrático. Por su parte, en *Liceo de niñas*, las tres etapas se construyen, primero, en el movimiento secundario de la década de 1980, segundo, en el encierro de las estudiantes que se extiende por 30 años y, tercero, en la toma de conciencia de que su proyecto fracasó, cuestión que se intensifica con la consideración de que el profesor, que debe explicarles que han pasado treinta años, ha per-

dido el entusiasmo en su labor pedagógica ante el poder que la autoridad del colegio ha ejercido sobre él, como signo del poder que se ejerce en el mundo postdictatorial que habita.

Para que la presencia de estas tres etapas se manifieste en la estrategia representacional de cada drama, el proceso comienza con una acción violenta. Esta se presenta en *El taller* mediante la desaparición de uno de los miembros del grupo literario (Julia Ilabaca), lo que permite aludir a la existencia de instituciones gubernamentales cuyo objetivo es la represión a los opositores al régimen. En *Liceo de niñas*, por su parte, la violencia se presenta mediante el movimiento estudiantil que tiene la necesidad de confrontar las circunstancias históricas del Chile dictatorial, lo que se concretiza en la muerte de uno de los estudiantes sobre el que una de las muchachas que participa del encierro ha escrito una obra teatral.

Con la interrelación de los elementos antes señalados, los dramas buscarían subrayar, como parte de los juicios que formulan, que el triunfo del modelo económico gestado por la dictadura violenta constituye un fracaso social que se manifestaría como un rasgo cultural de la comunidad nacional referida. Pero esto debe ser demostrado mediante la explicación del rol que cumplen en la estrategia de los dramas las alusiones a la historia de la narrativa chilena en *El taller* y al movimiento estudiantil en *Liceo de niñas*.

El triunfo de un proyecto, el fracaso de una sociedad

En *El taller*, María ha facilitado su casa para la realización de un taller literario donde se ejerce la represión política y que recibe entre sus miembros a autores que en la década de 1990 formarán parte de la generación literaria denominada Nueva Narrativa Chilena, compuesta entre otros por Gonzalo Contreras, Alberto Fuguet, Arturo Fontaine Talavera, Carlos Franz, Ana María del Río, Carlos Cerda, Darío Oses, Marco Antonio de la Parra, José Leandro Urbina, Sergio Gómez, y Pablo Azócar. Esta generación sería responsable de realizar las representaciones del Chile que ha vuelto a la democracia. La alusión que la ficción realiza a este taller permite que los elementos antes mencionados contribuyan a su dimensión discursiva. Como parte de esto, el drama podría estar sugiriendo que la voz que formula la representación de la historia reciente de Chile, mediante las facultades que tiene la ficción de construir discursos históricos, se origina en los mismos espacios donde se ejerció la violencia. Es decir, la literatura que es producto de la vuelta a la democracia es heredera del Chile violento de la dictadura, donde los discursos del Chile democrático están marcados por la huella de la dictadura. Como

demostración de esto, Cassandra dice “Yo cuando escribo me siento como en un verdadero sueño [...] rodeada de las fotos de mis niñas, de mis seres queridos, de mi Capitán General” (143). Incluso cuando algún personaje, como Rubén Chico, por ejemplo, no manifiesta abiertamente una aceptación del proyecto dictatorial, manifiesta, al menos, una relación de oposición con otro taller vinculado a la figura de José Donoso, autor ligado a generaciones anteriores a la Nueva Narrativa Chilena. Sobre la llegada de Mauricio (a saber, Caterina disfrazada de Mauricio), que en realidad viene a investigar la desaparición de Julia Ilabaca, antigua miembro del taller de María, y que, por tanto, representa a quienes se oponen a la violencia dictatorial y que incluso la enfrentan, Rubén Chico dice, “Yo no-no-no sé a ustedes, pero a mí este gallo me pa-pa-parece raro. No creo que la Julia lo haya mandado, está mintiendo. A lo me-mejor es un infiltrado”. “¿Un infiltrado de dónde?”, le pregunta Rubén Grande, y este responde “Del taller de Donoso” (146). La relación de oposición entre José Donoso y la Nueva Narrativa Chilena tendría, por tanto, en la estrategia del drama de Fernández, el rol de establecer relaciones de oposición ideológicas en la historia de Chile y en la historia de la literatura chilena. Tal conformación de la estrategia de *El taller* propicia que la representación de la idea de continuidad histórica considere, para el caso de Chile, las tres etapas ya señaladas: el ejercicio de la violencia como rasgo central de las décadas de los 70 y 80, el triunfo de un modelo señalado por la conformación de la voz narrativa de un nuevo período de la historia (la vuelta a la democracia en los 90) y, por último, la consideración del fracaso implicado en la contradicción de que el triunfo de ese modelo esté caracterizado por una voz representacional gestada en el seno de la violencia dictatorial.

En *Liceo de niñas*, la movilización en la que participan las muchachas Maldonado, Riquelme y Fuenzalida, que las lleva a ocultarse en el colegio donde estudian, mantiene relaciones de semejanza con la participación del movimiento secundario que, en dictadura, busca manifestar su rechazo al régimen. La prolongación por treinta años del encierro de las estudiantes tras huir del acecho policial propiciaría que la estrategia del drama busque establecer una imagen histórica que considere un proceso que se extiende entre el período en que se despliega la violencia dictatorial y el período en que, ya recuperada la democracia, la sociedad ha sido transformada. Como efecto de este mecanismo representacional, el drama de Fernández sugeriría que quienes intentaron realizar las transformaciones sociales ante un Chile violento fueron olvidados por el resto de la comunidad nacional y permanecieron en una suerte de encierro que subraya tal olvido. Es decir, la violen-

cia que se ejerció en los años 80 contribuyó a que el proyecto que buscaba transformar a la sociedad chilena se impusiera y encerrara en el olvido a sus oponentes. Como constatación del fracaso de la lucha contra la imposición del modelo, Riquelme, al comprender que ha pasado encerrada más tiempo del que imaginaba, dice “O sea que... cuando yo salga allá afuera, ¿me van a decir ‘señora’?” (99).

Con estos elementos como parte de la conformación estratégica de *Liceo de niñas*, se da forma a una imagen de la continuidad histórica de Chile que considera las tres etapas antes señaladas: la imposición de la violencia contra los estudiantes que buscaban subvertir el modelo, la conformación de una sociedad que, como parte de su éxito, ha olvidado a quienes intentaron evitar que la historia del país siguiera el camino propuesto por el régimen militar y, por último, la consideración de que este nuevo tiempo, estimado como exitoso en tanto que la sociedad olvida a quienes ejercieron la resistencia, es un tiempo contradictorio, asunto que se manifestaría en la relación de poder establecida entre el director del colegio y el profesor que descubre a las estudiantes en su encierro.

Por otra parte, el agobio que el profesor siente a causa de las exigencias de su trabajo y el acoso de su jefe participa de la conformación de una sociedad injusta en la que la violencia se manifiesta como un rasgo cultural de la sociedad conformada por este proceso histórico. Como parte de este propósito de *Liceo de niñas*, el profesor señala:

Señoritas, yo hasta hace tres meses tomaba pastillas. Eran varias, todas para cosas diferentes, pero el resultado que se buscaba era que yo me sintiera mejor, porque con el tiempo me sentía cada vez más desgraciado. Las tomé durante varios años y la verdad es que anduve mejor. Nada de lo que antes me daba pena o rabia, me importaba. Ya no me angustiaban mis doce horas de trabajo, ni las noticias, ni los problemas de plata, ni los dramas míos ni del resto. Dejé de importarme mi mamá, que estaba con cáncer en un asilo. Dejé de importarme que Nancy no quisiera tener hijos. Con el tiempo ya no me importó nada de nada y al parecer así era feliz. Un día me llamaron por teléfono para decirme que mi madre había fallecido. Colgué y seguí corrigiendo pruebas porque tenía que entregar un informe de notas esa tarde. En la noche, cuando llegamos al departamento con Nancy, nos comimos un par de platos descongelados, yo me tomé mis pastillas para dormir y nos fuimos a acostar. No se lo conté. Sencillamente se me olvidó. Fue ahí cuando tanta felicidad me dio

miedo y después del entierro de mi madre, vacié los frascos en el wáter y no volví a tomar nada. Ando pésimo, ustedes me han visto [...] En un rato más, capaz que pierda el trabajo y con eso mi vida se desarme, pero por lo menos ahora me importa. (90)

El estado de ánimo del profesor constituye un signo de la falsa sensación de satisfacción que, varios años después de su instauración, produce el triunfo del modelo impuesto por la dictadura. El carácter del personaje se integra a la estrategia del drama con el propósito de participar del ejercicio de denuncia del estado de la sociedad chilena actual. Pero asimismo, manifiesta el profundo estado de melancolía del personaje, y que lo lleva a vivir por un tiempo en una suerte de apatía con respecto a la realidad trágica que lo abruma.

Con la comprensión del despliegue de las estrategias señaladas en ambos dramas, es posible comprender la conformación de la idea de fracaso social como consecuencia del triunfo en la imposición de un modelo económico. Es decir, el triunfo de un modelo social gestado por un proyecto violento produce una sociedad en la que la violencia ha sido naturalizada. *El taller* identifica en el taller literario de María la marca que determina la naturalización de la violencia. Cuando María confiesa, mediante una ficción (un cuento de su autoría) que Julia desapareció por meterse en lo que no debía, señala, “Los dueños del palacio le dijeron a la mujer que vio lo que no debía ver, que se olvidara de lo que había visto. No es bueno traspasar el otro lado del espejo, las cosas ahí están al revés y es difícil entenderlas, están escritas en otro código, en otro lenguaje. ‘Olvida’, le dijeron, ‘olvida’, pero la mujer no quiso olvidar” (197). Julia estaba escribiendo una ficción que denunciaba lo que ocurría en la casa de María. Tal acción presenta a Julia como quien no quiere olvidar, pero, tanto en el cuento de María como en el mundo que ella habita (que es referente de su cuento), quien no quiso olvidar es quien recibe la violencia dictatorial y su imposibilidad de decir algo diferente a lo que dirán los autores del taller de María. Es decir, han sobrevivido porque el olvido se ha impuesto por la fuerza. Tal olvido es prueba de que el drama propone que la violencia, al ejercerse en dictadura, ha sido naturalizada en el mundo postdictatorial creado por esta.

En *Liceo de niñas*, la determinación de la dictadura que naturaliza la violencia es identificada por la contundencia del poder que se ejerció contra los movimientos estudiantiles que buscaron subvertir el proyecto dictatorial en función de que este propiciara el olvido como rasgo cultural de la sociedad chilena. Fuenzalida dice sobre la muerte de Alfa Centauro “Yo fui a su velatorio [...] Es raro que en medio de un tiroteo, mientras se supone que vas

arrancando te llegue una bala justo aquí, en medio de la frente” (108). En el mismo módulo (que correspondería a un cuadro del drama), el profesor le dice al director, hablando por teléfono:

¿Y para qué trajeron una ambulancia? ... ¿se volvieron locos? ... ¿Que el loco soy yo? ¡Pero qué está diciendo, Carvajal! ... Estoy con un grupo de alumnas que necesitan de mi ayuda y no me voy a ir de este liceo hasta que no hayan solucionado su problema ... ¿Que me están observando? (*mira hacia el techo de la sala*) ¿Que hay cámaras de seguridad aquí en el laboratorio? ... ¿Qué es esto, Carvajal? ¿Una encerrona? (109)

En este cuadro es posible ver que la violencia que Carvajal ejerce contra el profesor establece una relación de continuidad con la violencia que la dictadura ejercía contra quienes intentaran oponérsele. La violencia, de este modo, se ha vuelto una acción naturalizada por el modelo creado por la dictadura y consolidado en la postdictadura.

El humor negro en la historia del fracaso

María Lorena Saavedra afirma que el drama *El taller* “es una comedia negra que se aleja del teatro político de los años ochenta” (66). Asimismo, señala que *El taller* efectúa a partir del juego literario basado en un hecho literario real “un desmontaje de la memoria del horror para hablar de un pasado traumático, pero donde la ausencia de la herida, al no haber vivido la autora una experiencia cercana, le permite elaborar una dramaturgia que colinda con lo grotesco e irónico para, de este modo, resignificar el trauma” (68). La alusión que Saavedra hace a la comicidad grotesca e irónica que percibe en *El taller*, y aplicable también a *Liceo de niñas*, permite dirigir la atención hacia el concepto de humor negro, componente articulador del argumento de ambos dramas. María de la Luz Hurtado apunta precisamente a este componente y otros, que son fundamentales al momento de comprender la configuración de la dramaturgia chilena actual. Para Hurtado “La ironía, la parodia, el humor triste, la melancolía afloran como rasgos predominantes en las nuevas dramaturgias; también la rabia, la violencia, lo trágico, como destino inefable de este sujeto desterritorializado de un elusivo *habitus* identitario” (15).

En el ensayo “El humor” (1927) escrito más de veinte años después del estudio sobre *El chiste y su relación con lo inconsciente* (1905), Sigmund Freud retoma su reflexión sobre las características del humor y su contribución a lo cómico gracias a la mediación del super-yo. Para Freud, “El humor no

tiene sólo algo de liberador [...] sino también algo de grandioso y patético” (158). En este sentido, el humor mediante “el rechazo de la exigencia de la realidad y la imposición del principio de placer [...] se aproxima a los procesos regresivos o reaccionarios que tan ampliamente hallamos en la psicopatología” (159). Basado en esto, el humor negro en la obra de Fernández negaría el valor del supuesto éxito que caracteriza la dolorosa realidad actual del Chile neoliberal de postdictadura, superando y despreciando esta realidad, con el propósito de rebelarse ante ella al hacer evidente la contradicción. Es decir, si bien triunfaría el principio de placer (liberador) por sobre el principio de realidad (opositor), esto no significa que los dramas elaboren una fantasía sustitutiva de la realidad: mitomanía. Al contrario, lo que los dramas realizan corresponde a la reactualización del trauma de la dictadura y por extensión, en vez de alejarse, los dramas se acercan al dominio de lo psicopatológico: la melancolía y el duelo. Como dice Carmen Elisa Escobar María en relación con el pensamiento de Simon Critchley sobre el humor en Freud, “no es lo contrario de lo trágico, más bien, nos aproxima a lo más trágico de lo trágico” (138).

Freud en su ensayo “Mourning and Melancholia” (1917) señala que la melancolía toma prestada algunas características del duelo y del proceso de regresión al narcisismo. Por una parte, “like mourning, a reaction to the real loss of a loved object; but over and above this, it is marked by a determinant which is absent in normal mourning or which, if it is present, transforms the latter into pathological mourning” (587). De esta manera, si el duelo es la respuesta a la muerte de un ser querido (la pérdida del objeto) entonces la melancolía es una respuesta —dado que nadie ha muerto, no hay objeto perdido— en la cual el ego mismo se convierte en el objeto perdido: abyecto. Con relación a esto, Simon Critchley se plantea la interrogante que Freud también se hizo: “why one should have to be sick to possess such insight” (98). A partir de esta pregunta, Critchley reflexiona sobre las similitudes y diferencias que Freud observa con respecto a la alternancia producida entre la melancolía (supresión del ego) y su contraparte, la manía (liberación del ego). De este modo, la división narcisista del ego no solo produce patologías alternas de melancolía y manía, sino también produce humor negro, sardónico y perverso. Es decir, el humor “has the same formal structure as depression, but it is an anti-depressant that works by the ego finding itself ridiculous” (Critchley 101). El planteamiento de Critchley explicaría la función que el humor negro cumple como dispositivo antidepresivo al interior de los dramas de Fernández, conteniendo la denuncia sobre la contradicción que emerge

del fracaso de un proyecto nacional autoritario aparentemente exitoso. No obstante, los dramas, además de contener la denuncia, también consuelan a través del empleo del humor. Para Critchley, esto permite el desarrollo de un “superyó II” que ofrece palabras de consuelo. Es decir, si el “superyó I” es el padre que prohíbe, regañando al niño, el “superyó II” es el niño convertido en padre que consuela (103).

En este contexto, el amaneramiento de los personajes que asisten al taller de María, en *El taller*, participa en el ejercicio de construir una imagen de un grupo que gesticula. Se trata de un grupo humano caracterizado por construir una apariencia de sí. Esto subrayaría la diferencia del ser y el parecer como rasgo identitario de quienes han encontrado el espacio para actuar sus gestos y maneras en el mismo lugar donde se ejerce la violencia. Cassandra busca construir una imagen de estatus mediante la valoración de Pinochet y la celebración que hace Rubén Grande de que María haya estado en la Casa Blanca. Las actividades visibles (el taller literario) y las ocultas (la tortura) en el espacio donde se lleva a cabo la acción permiten que se articule esta contradicción. Esta gesticulación vuelve a los personajes repugnantes y la denuncia de esta repugnancia produce placer mediante la risa. Los lectores y espectadores de esta obra captan el poder de la denuncia en la risa y, a la vez, se sienten confortados por este poder subversivo. El humor negro, por tanto, surgido en la gesticulación, se vuelve necesario, en *El taller*, para construir la relación de oposición entre lo visible y lo oculto.

Como parte de este ejercicio, la contradicción que constituye que tanto el taller literario como la tortura se lleven a cabo en el mismo espacio, propiciaría que, en la estrategia del drama, la casa de María se constituya en una metonimia del Chile dictatorial. Es decir, al igual como ocurre en la casa de María, en Chile hay actividades públicas que son visibles por la mayoría, que no implican un cuestionamiento y que, incluso, pueden ser consideradas actividades aparentemente valorables que le otorgan una condición especial a quienes las ejecutan, y otras actividades ocultas caracterizadas por ser violentas. La identificación de la metonimia contribuye al humor mediante el ejercicio de identificación que los lectores establezcan entre la casa y el país. Pero para que este humor sea coherente al desplegarse como forma en la estrategia del drama, la representación contiene un elemento humorístico que completa el carácter humorístico de la formulación de la contradicción. Un ejemplo corresponde al personaje de María cuando dice “Cuando no quiero que nadie me moleste, me encierro en el baño” y Cassandra agrega, “Deberíamos probar el baño, entonces, a lo mejor sacaríamos cuentos tan

maravillosos como los de la María” (143). El humor aquí funciona en más de una forma. Primero, es una situación absurda. Segundo, deja en evidencia el patetismo que caracteriza la admiración que Cassandra siente por María. Y tercero, anuncia que la maravillosa obra de María es producto del trabajo en el baño, que es el lugar de la casa donde se descargan los desechos humanos: escatología literaria.

El encierro de treinta años de las estudiantes secundarias en *Liceo de niñas* se presenta como un elemento extraño. Este elemento, que causa risa mediante la formulación de una situación exagerada, contribuye a ponderar la noción de fracaso. Quienes han quedado encerradas creyendo que solo han estado en la toma del colegio durante semanas, han sido olvidadas por el resto de la sociedad que vivió el tránsito hacia la imposición del modelo impuesto por la dictadura. Así, el drama ofrece en su dimensión discursiva la idea de que quienes se opusieron a la violencia con la que se instauró el nuevo modelo han sido marginados por el resto de la comunidad nacional. Esto sería una práctica que, en su carácter violento, la instauración del nuevo modelo considera. Las preocupaciones ingenuas de las estudiantes que han comprendido que, tras treinta años transcurridos, no concretaron sus anhelos y que la alternativa ideológica triunfadora ha traicionado sus sueños, permite que la imagen que el drama formula sobre las víctimas sea la de un grupo humano que se enfrentó a la magnitud de la dictadura con desventaja. Este elemento estratégico precisamente está formulado con humor:

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

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

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

MALDONADO: O sea que ya... no servimos para nada.

Maldonado y Riquelme parecen muy abatidas.

FUENZALIDA: Cuando me soltaron de la comisaría mis papás me cambiaron de liceo y no me dejaron venir nunca más. Tenían miedo de que me pasara algo.

MALDONADO: (*Molesta*) ¿Y tuviste fiesta de graduación?

RIQUELME: (*Molesta*) ¿Y estudiaste?

Fuenzalida asiente.

MALDONADO: ¿Qué?

FUENZALIDA: Publicidad.

RIQUELME: (*Espantada*) ¿Publicidad? ¿Y el teatro? ¿Y el canto?

MALDONADO: ¿Y cómo te fue?

FUENZALIDA: Bien. Súper bien. (100-1)

Esta situación humorística demuestra la constatación del fracaso de los proyectos de los que estas estudiantes formaron parte. Pero el carácter humorístico se establece desde el comienzo de esta situación mediante la manifestación del carácter referencial del drama y la constatación, en este carácter, del fracaso del intento de oponerse a la violencia. Riquelme, que ha permanecido en el encierro, temerosa de que los militares la capturen, señala “¿O sea que cuando salga allá afuera no va a haber milicos? ¿Los juzgaron? ¿Están todos presos?” (100). Lo gracioso está en la constatación de que tal reivindicación ante la violencia no ocurrió en la historia de Chile.

Como parte del despliegue de estos elementos humorísticos, la pugna de poder al interior del colegio propicia que el conflicto desigual se articule como una metonimia del conflicto histórico referido por la obra. Es así como el humor se vuelve necesario para indicar, en la estrategia del drama, tal desigualdad de fuerzas. De esta manera, la contradicción, en ambos casos, es necesaria para que, en medio de la articulación del triunfo de un modelo económico, se considere el fracaso social como rasgo identitario de la sociedad chilena, pues el triunfo económico no implica un estado de satisfacción que llegue a toda la sociedad, y cuando parece que sí ha llegado, se trata más bien de una sensación de falsa satisfacción, como la descrita en el fragmento antes citado en que el profesor explica cómo su felicidad artificial es producto del consumo sistemático de fármacos.

Conclusión

Los dramas exponen las contradicciones subyacentes al proyecto nacional iniciado en la dictadura, es decir, aquella imagen discursiva que las obras desarrollan y que se debate entre la percepción de éxito —beneficios del sistema neoliberal— y la sensación de fracaso: los perjuicios derivados del trauma de la dictadura. En ambos dramas estas contradicciones son canalizadas mediante el despliegue de un humor negro que si bien manifiesta un estado de melancolía y duelo, también brinda de forma accesoria contención y consuelo a las generaciones actuales.

De alguna manera, los dramas de Fernández configuran una escritura melancólica en torno a la memoria y el trauma de la dictadura. En efecto, la escritura de Fernández se puede comprender como una tentativa de consuelo en torno a la memoria que en el actual sistema neoliberal impuesto por la dictadura es inaccesible de forma inmediata. En otras palabras, el fracaso representado en los dramas mediante la utilización del humor negro manifiesta

la imposibilidad de acceder directamente a la verdad genuina como un objeto de memoria o al conocimiento en su irreconciliable devenir postdictatorial.

En definitiva, la interrelación de los elementos analizados permite que efectivamente los dramas *El taller* y *Liceo de niñas* construyan una imagen de la historia reciente de Chile en que se juzga la conformación del proyecto dictatorial originado en la práctica de la violencia para construir exitosamente un modelo económico específico que como resultado da forma a contradicciones sociales generadas en la sensación de falsa satisfacción como rasgo identitario de la sociedad chilena actual.

Universidad Alberto Hurtado
Universidad Finis Terrae, Chile

Nota

¹ Para Di Stefano la 'autonomía estética' consiste en: "a critical departure from postdictatorial discourse, which has tended to ignore the aesthetic object in the name of memories, trauma, mourning, melancholy, bodies, and affects relating to both the victims of state-sponsored terror and the readers and beholders who experience those texts. I posit that these dominant forms of postdictatorial thought, although initially productive in addressing abuses, are ultimately conservative in scope, facilitating the continuation of unjust practices in Latin America that previous anticapitalist projects sought to alleviate [...] Thus, in *The Vanishing Frame*, I provide a timely intervention in the study of Latin American postdictatorial culture and theory by arguing for a reconsideration of aesthetic autonomy in Latin America literature and art today [...] By autonomy I simply mean an aesthetic space that is not determined by the reader's experience or position, a space, more specifically, that treats the reader's position as irrelevant to the meaning of the text." (6-7)

Obras citadas

Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Cuarto Propio, 2000.

Bolaño, Roberto. *Nocturno de Chile*. Anagrama, 2013.

_____. *Amuleto*. Anagrama, 2011.

Critchley, Simon. *On Humour*. Routledge, 2002.

Di Stefano, Eugenio Claudio. *The Vanishing Frame: Latin American Culture and Theory in the Postdictatorial Era*. Texas UP, 2018.

Escobar María, Carmen Elisa. "Tragedia, comedia y humor en el psicoanálisis". *Eidos: Revista de Filosofía de la Universidad del Norte*, no. 8, 2008, pp. 136-158. *Redalyc*, redalyc.org/pdf/854/85400806.pdf.

Fernández, Nona. "El taller". *Bestiario: Freakshow temporada 1973/1990*. Ceibo Ediciones, 2013, pp. 134-203.

- _____. *Liceo de niñas*. Oxímoron, 2016.
- _____. “Escribir para salvar vidas”. *Taller de Letras*, no. 56, 2015, pp. 193-196.
- Fornazzari, Alessandro. *Speculative Fictions: Chilean Culture, Economics, and the Neoliberal Transition*. Pittsburgh UP, 2013.
- Freud, Sigmund. “El humor”. *Obras completas*. Ed. por James Strachey, Amorrortu Editores, 1992, pp. 153-162.
- _____. *The Freud Reader*. Ed. por Peter Gay, W. W. Norton & Company, 1995.
- Hurtado, María de la Luz y Mauricio Barriá, eds. *Antología: un siglo de dramaturgia chilena 1910-2010, III*. Comisión Bicentenario, 2010.
- Lazzara, Michael. *Prismas de la memoria: narración y trauma en la transición chilena*. Trad. por Pola Iriarte y Marisol Vega, Cuarto Propio, 2007.
- Levinson, Brett. “Dictatorship and Overexposure: Does Latin America Testify to More than One Market?” *Discourse*, vol. 25, no.1/2, 2003, pp. 98-118. *JSTOR*, jstor.org/stable/41389666?seq=1#page_scan_tab_contents.
- Masiello, Francine. *The Art of Transition: Latin American Culture and Neoliberal Crisis*. Duke UP, 2001.
- Moulian, Tomás. *Chile actual: anatomía de un mito*. Lom Ediciones, 1997.
- Oyarzún, Carola y Cristián Opazo. “El taller, de Nona Fernández: texto ganador del Premio José Nuez Martín, mención teatro (2014)”. *Taller de Letras*, no. 56, 2015, pp. 189-191.
- Richard, Nelly. *La insubordinación de los signos: cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis*. Cuarto Propio, 1994.
- _____. “La crítica de la memoria”. *Cuadernos de literatura*, no. 8, 2002, pp. 187-193.
- Ros, Ana. *The Post-Dictatorship Generation in Argentina, Chile, and Uruguay: Collective Memory and Culture Production*. Palgrave Macmillan, 2012.
- Saavedra, María Lorena. “Teatro: Posmemoria, política y humor en *El Taller* de Nona Fernández”. *Apuntes de Teatro*, no. 140, 2015, pp. 60-77.
- Villegas, Juan. “El teatro chileno de la postdictadura”. *Inti: Revista de la literatura hispánica*, no. 69/70, 2009, pp. 189-205.