

DE ARIEL DORFMAN

LA MUERTE Y LA DONCELLA

EN EL MUNDO: EL MAYOR EXITO

DEL TEATRO CHILENO DE TODOS

LOS TIEMPOS - EN CHILE: ...¿ ?

De este singular hecho surgen una serie de interrogantes acerca del sentido que adquieren las relaciones entre TEATRO Y SOCIEDAD, en definitiva, cómo se da la compleja interacción entre el arte y la realidad cuando de asuntos tan dolorosos, cruciales y acuciantes se trata.

El hecho de que el afamado director Roman Polanski haya decidido llevar La muerte y la Doncella al cine se unió al paso de su autor por Chile para volver a poner en el tapete lo que ocurrió con el montaje chileno de esta obra. Aunque vino a promover su último libro, Konfidenz, en su breve estadía en el país, Ariel Dorfman no pudo dejar de hablar sobre aquella experiencia que pasó fugazmente por la historia teatral chilena. Porque en Chile, con la puesta en escena de La Muerte y la Doncella no ocurrió lo mismo que en el extranjero.

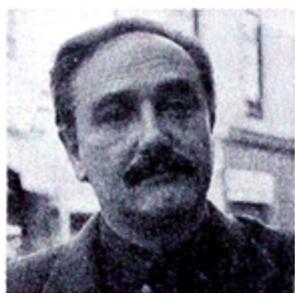
Así volvieron a emerger los recuerdos de esta experiencia que comenzó en marzo de 1991 y finalizó al mes siguiente. Al respecto, existen recuerdos, discusiones y, sobre todo, dudas nunca resueltas y sin respuestas definitivas, porque todo depende -entre otros factores- del análisis, la perspectiva, los testimonios, el momento en que éstos se recojan y si se centrasen en el montaje en sí, dirigido por Anita Reeves y con un elenco integrado por María Elena Duvauchelle (Paulina Salas), Hugo Medina (Gerardo Escobar) y Tito Bustamante (Jorge Miranda), en la crítica, o en la respuesta del público y de la sociedad en general.

Quienes estuvieron directamente relacionados con este montaje, prefieren buscar las respuestas fuera de ellos, pero otros las apuntan. Por eso, más que respuestas existen opiniones acerca de su fracaso y su éxito. Ya en la misma utilización de la palabra "fracaso" para referirse a lo ocurrido con el montaje en Chile, no existe consenso, pero de su "éxito" afuera, no hay duda. Porque sus premios y elogiosos recibimientos por parte del público y la crítica en el Royal Court de Londres, en Broadway, Austria, Corea, Perú, Sudáfrica, Suecia, Finlandia, Brasil, Polonia, Lituania, Hungría, Canadá, Rusia, Islandia, España, México, Malasia, Holanda, India, Eslovenia, Paraguay, Italia, Kenia, Israel, Checoslovaquia, Bélgica, Cataluña, Japón, Panamá, Costa Rica, Argentina, Rumania, Singapur, Croacia, Albania y Venezuela, por nombrar algunos de los escenarios donde se ha montado, son aval más que suficiente para su éxito en el extranjero. Sin embargo, las razones de éste en contraposición con su "fracaso" acá (ya sea producto del momento histórico que se vivía en Chile, pues coincidió con el Informe de la Comisión Rettig; del montaje mismo; de la crítica; de los medios de comunicación; del enfoque o del público) generan una inagotable fuente de discusión y polémica.

Y, en resumen, como era de esperar, una obra que se ha dado en más de 30 países en forma exitosa en casi todos ellos y que, en su estreno mundial en la nación de su autor, haya estado sólo dos meses en cartelera, son irresistibles y necesarias una serie de interrogantes acerca del sentido que adquieren las relaciones entre teatro y sociedad, en definitiva cómo se da la complejísima interacción entre arte y realidad cuando de asuntos tan dolorosos, cruciales y acuciantes se trata.

En consideración a lo complejo del tema REVISTA TEATRAL CHILENA no hace sino exponer cuatro percepciones: Ariel Dorfman (autor chileno), María Elena Duvauchelle (actriz chilena), Nel Diago (filólogo español), Raúl Zurita (poeta chileno), todos ellos desde muy diversos ángulos y experiencias han conocido del tema. Para que cada uno de nuestros lectores especule o se arrime algunas conclusiones. ¿Será posible?

YALI ZALIASNIK



DIAGO

Seguramente podrá parecer a algunos, sino injusto, sí paradójico, que alguien no estrechamente vinculado a la escritura dramática, como es el caso, (antes de ésta Dorfman sólo había compuesto dos obras: *Lector* y una adaptación de su novela *Viudas*), haya conocido semejante celebridad en tan poco tiempo. Sobre todo si tenemos en cuenta que otros autores de nuestro ámbito lingüístico, con mayor dedicación al mundo escénico (Buero Vallejo, Griselda Gambaro o Eduardo Pavlovsky, por poner unos pocos ejemplos), no han gozado de tal predicamento aun cuando en algunas de sus obras hayan podido tratar temas parecidos: la tortura a los presos políticos y sus secuelas.

De todos modos, a nadie se le oculta que un éxito tan fulminante como éste no se explica únicamente por el nombre del autor o por la materia tratada. El azar, entre otras cosas, también ha influido lo suyo en el suceso.

La obra, concebida por Dorfman durante su exilio norteamericano en forma de novela, fue escrita definitivamente en Chile tras la reinstauración de la democracia en 1990 y estrenada poco después con escasa fortuna:

La recepción de la obra en Chile fue tan fracturada y ambigua como el texto mismo. Si en funciones gratuitas los pobladores, las víctimas, los estudiantes -en fin, todos los que carecían de poder para difundir su palabra o para pagar su entrada- se sintieron profundamente conmovidos por la obra, los críticos la recibieron, con algunas excepciones, despectivamente, y la gran masa de los habituales asistentes al teatro prefirieron simplemente ignorarla. Tuvimos que cerrar a los dos meses. 1.

Todo pudo haber acabado entonces, pero no fue así. Harold Pinter, a quien está dedicada la pieza, consiguió que el Royal Court se interesara por ella y la programara en una pequeña sala 2, siendo el propio Dorfman el responsable de la versión inglesa. El éxito inesperado obligó a trasladar el espectáculo a la primera sala del Royal Court y, más tarde, a un teatro del West End londinense de mayor capacidad. La obra se vio pronto agraciada con importantes y prestigiosos premios, como el "Laurence Olivier" y el "Time Out". Y pocos meses después, en marzo de 1992, se estrenaba en un teatro de Broadway, el Brooks Atkinson Theatre, dirigida nada menos que por Mike Nichols y con un reparto- nunca mejor dicho- de cine: Glenn Close, Richard Dreyfuss y Gene Hackman. A mayor abundamiento, Roman Polanski, que la montaría en París, adquirió los derechos de la obra para su posterior adaptación cinematográfica. A partir de ahí, la irresistible ascensión de Ariel Dorfman fue imparable. Su texto se puso en escena en Australia, Japón, Sudáfrica, casi toda América Latina y buena parte de Europa, tanto la del Este como la



DORFMAN

El general Augusto Pinochet todavía malgovernaba Chile y yo todavía me encontraba en el exilio cuando comencé a explorar la situación dramática que ocho, quizá nueve años más tarde se convertiría en *La Muerte y la Doncella*. Un automovilista que ha sufrido un accidente menor en una carretera es rescatado por un hombre que amablemente lo lleva de vuelta a casa; pero su mujer cree reconocer en el Buen Samaritano al torturador que la violó cuando la detuvieron hace más de un decenio por actividades subversivas. Ella secuestra al presunto culpable y decide enjuiciarlo por su cuenta.

M.E.DUVAUCHELLE



¿ En Chile, qué apoyo tuvo la producción de "La Muerte y la doncella" ?

Muy poco apoyo, el patrocinio de la Comisión de Derechos Humanos obtenido a través de gestiones personales de Andrés Domínguez. En el Diario "La Epoca" y la radio "Nuevo Mundo" encontramos algún apoyo. La radio "Cooperativa", que en la época de la dictadura jugó un papel muy importante en la defensa de los Derechos Humanos, nos cobraba \$380.000 mensuales por un aviso. De "El Mercurio", mejor ni hablar.

comunitaria.

Y España no fue una excepción. El 3 de Febrero de 1993 se estrenó en el teatro Maravillas de Madrid, con un reparto integrado por María José Goyanes, Iñaki Miramón y Enric Majó y bajo la dirección del director rioplatense (argentino de nacimiento, pero muy vinculado a Montevideo, donde vivió y trabajó durante dieciocho años) Omar Grasso. 3. Evidentemente, tal estreno cabe relacionarlo más con una actitud mimética y sucursalista respecto al mundo anglosajón, que con un interés repentino por la cultura teatral latinoamericana. Tal cosa, por desgracia, no existe en España. El teatro de América Latina se conoce poco y mal. Ciertamente es que hubo a principios de los 80 un par de campañas, orquestadas por José Monleón, que sirvieron para extender por la geografía peninsular una muestra de nuestro teatro. Ciertamente es, también, que desde hace años funciona el Festival de Teatro Iberoamericano de Cádiz y que algunos de los espectáculos allí exhibidos son programados después en otras ciudades. Incuestionable es, asimismo, la atención que las principales revistas del país -la tristemente extinguida *El Público* y la decana, *Primer Acto*- han dedicado siempre al teatro latinoamericano. Pero no es menos cierto que jamás, o casi nunca (siempre hay excepciones que confirman la regla), la profesión teatral española se ha interesado por escenificar textos de autores latinoamericanos. Sí lo hacen, ocasionalmente, los grupos alternativos, los universitarios, pero rara vez las compañías privadas o los teatros públicos. 4.

Dicho de otro modo: si *La muerte y la doncella* no hubiera pasado antes por Londres y Nueva York, difícilmente hubiera llegado a los escenarios españoles. Como no han llegado ni llegarán jamás tantos éxitos de las carteleras de México, Buenos Aires o Santiago dignos de mejor suerte. No obstante, no hay que lamentarse por esta carambola. Al contrario, deberíamos felicitarnos de que un autor latinoamericano haya logrado introducirse en el corazón del Imperio para irradiar desde allí su mensaje. En la aldea global en la que nos movemos, quien emite desde Nueva York consigue una resonancia universal; quien lo hace desde la periferia, sin embargo, no va más allá de sus propias fronteras.

Ahora bien, habría que preguntarse hasta qué punto este mensaje, el emitido por Ariel Dorfman, ha llegado a su destinatario, y cómo. Porque la obra admite una doble lectura. Por un lado es una pieza que se cuestiona graves asuntos que atañen a la esfera de lo político: los problemas que se suscitan en un país que está realizando una transición desde una traumática dictadura a una democracia de pleno derecho. Por otro, el texto de Dorfman aborda, desde el plano de lo puramente humano, el conflicto de una persona que se reencuentra, o cree reencontrarse, con un pasado horrible que la ha marcado de forma indeleble. El autor

En varias oportunidades me senté a escribir lo que entonces imaginaba iba a ser una novela. Unas cuantas horas y unas tantas malogradas páginas más tarde, cedía, vencido por la frustración. Algo andaba mal. No me podía figurar, por ejemplo, quién podía ser el marido de aquella mujer, cómo reaccionaría ante esa violencia femenina, si iba a creerle o si iba a oponerse a sus designios. Tampoco estaba claro de qué manera la historia de ese claustrofóbico hogar se conectaba con la historia mayor, secreta y simbólica del país mismo. Hay ocasiones en que un fórceps es imprescindible para ayudar a un niño a salir del vientre materno; pero a esas

alturas de mi vida de escritor ya había aprendido que cuando ciertos personajes no quieren nacer la inducción del parto puede dañarlos y hasta torcer su destino irremediablemente. Mi trío tendría que esperar tiempos más auspiciosos para ver la luz. Tuvieron que esperar más de lo que hubiese augurado. No fue hasta que Chile volvió a la democracia en 1990 -y que yo mismo, por lo tanto, pude retornar al país en forma definitiva-, que finalmente logré encontrar cómo debía desarrollar aquella situación literaria tan postergada. Mi país vivía entonces, y aún vive en este momento en que escribo, una nerviosa transición a la democracia: si Pinochet

En resumen, no hubo casi apoyo de los medios de comunicación y eso obviamente que nos afectó.

Respecto a ayuda económica, pedimos en cuanta institución había y no conseguimos nada; y había que cubrir gastos: tan solo el arriendo del teatro nos costaba \$1.500.000 mensuales.

En todo caso, tuvimos un apoyo bien significativo de algunas personas, como por ejemplo de Jaime Ravinet, Alcalde de Santiago, quien nos compró algunas funciones para

estudiantes, pobladores y juntas de vecinos de su comuna. Andrés Aylwin, diputado que ha mantenido una consecuente postura respecto a problemas de Derechos Humanos, nos brindó todo su apoyo, que aunque no se expresaba en ayuda material fue un aporte muy importante para poder mantener la obra en cartelera un tiempo más. En síntesis, casi toda la producción corrió por cuenta nuestra: al final tuvimos que conseguir un préstamo, como lo hacen en todas las compañías independientes.

siempre fue consciente de esta dualidad y así lo reconocía en la nota que redactó para el programa de mano que se repartió en Madrid:

La Muerte y la doncella fue escrita en 1990, durante el primer año del gobierno democrático que sucedió a los diecisiete años de dictadura del General Augusto Pinochet. El país vivía, como todo país en transición a la democracia, una serie de dilemas y dolores que la obra quiso iluminar: ¿Cómo pueden los represores y los reprimidos cohabitar una misma tierra, compartir una misma mesa? ¿Cómo sanar a un país que ha sido traumatizado por el miedo si ese mismo miedo todavía sigue haciendo su silenciosa labor? ¿Y cómo llegar a la verdad si nos hemos acostumbrado a mentir? ¿Podemos mantener vivo el pasado sin convertirnos en su prisionero? ¿Y podemos olvidar ese pasado sin arriesgar su reiteración futura? ¿Es legítimo sacrificar la verdad para asegurar la paz? ¿Y cuáles son las consecuencias para la comunidad si suprime las voces de ese pasado?

Tales eran las preguntas que Dorfman se hacía al concebir la obra y que pensaba que debían acompañar a un proceso político como el que estaba atravesando su país. Pero, y vuelvo a citar a Dorfman:

A la vez, la obra exploraba, por cierto, una serie de dudas que iban más allá de la temática inmediatamente política: ¿Cómo saber si la memoria nos salva o nos engaña? ¿Cómo conservamos la inocencia en medio de un mundo maligno y corrupto? ¿Podemos perdonar a quienes nos han hecho un daño irreparable? ¿Cómo puede decirse la verdad si la máscara que hemos adoptado termina siendo idéntica a nuestra cara?

Quizá fueran precisamente estas últimas cuestiones las que, a juicio del autor han interesado de modo preferente al público general, posibilitando así el éxito internacional que la obra ha alcanzado. Aunque no necesariamente: pese a que no poseamos datos es lícito presumir que en algunos países de América Latina o de la Europa del Este, que han experimentado recientemente un devenir histórico semejante al retratado por Dorfman, la contingencia política del texto ha podido calar profundamente en el ánimo de los espectadores. Todo dependerá, en última instancia, del enfoque que quiera darle el director, de dónde ponga el

ya no era Presidente, seguía en cambio como Comandante en Jefe de las Fuerzas Armadas, y podía todavía amenazar y por lo tanto intimidar a los civiles si éstos pretendían castigar las violaciones a los derechos humanos del pasado régimen militar. Además, para evitar el caos y la incesante confrontación, el nuevo gobierno debía llevar a cabo una política de coexistencia y hasta de cohabitación con aquellos secuaces que Pinochet había designado para ocupar sitios preponderantes en el Poder Judicial, Municipal y Parlamentario. Los demócratas debían tener cuidado, por otra parte, de no alienar a los sectores derechistas que

manejaban la economía del país y que habían sido cómplices, defensores y por cierto beneficiarios de los diecisiete años de política represiva.

El recientemente elegido Presidente Patricio Aylwin respondió a este dilema nombrando una Comisión -llamada Rettig por el respetado octogenario que la encabezó- que tendría por misión investigar los crímenes de la dictadura, siempre que éstos hubiesen terminado en la muerte o en su presunción. El informe final, sin embargo, no identificaría a los culpables ni los juzgaría. Tal comisión constituyó, sin lugar a dudas, un importante hito en el proceso de cicatrizar

¿ Y en cuanto a la respuesta del público ?

Comenzamos con muy poco público, de 30 a 50 personas en una sala de 800. Ese número fue aumentando con el tiempo, y fue llegando gente de diversas instituciones, organismos de Derechos Humanos, pobladores, universitarios, pero no el consumidor habitual de teatro.

De repente tú tenías media sala, la mayoría con gente que te decía: "puedo pagar \$300" (la entrada general costaba \$1.500); otros decían "puedo pagar \$200"; otros que sólo

tenían para la micro y tú les decías, bueno entren, que le ibas a hacer. Público tradicional era un mínimo, yo calculo no más de un 10% a 15%.

¿ Piensas tú que de haber contado con una buena publicidad ésto habría cambiado ?

No, no habría cambiado, después con el tiempo te das cuenta que habría ayudado, pero no habría cambiado en lo fundamental.

acento. En la puesta en escena de Mike Nichols, por ejemplo, si hemos de creer a Matthias Matussek, el énfasis está puesto en el aspecto personal. Para el público norteamericano la caída de las dictaduras en América Latina significa bien poco; de ahí que Nichols transforme la pieza en un drama sobre la violencia sexual. Por esta vía sí puede enganchar fácilmente a un público hipersensibilizado con el tema gracias a la difusión que la prensa dio en su día a casos como los de Kennedy Smith o el boxeador Mike Tyson.

Y en España, ¿qué sucedió? ¿cuál fue la opción elegida? Teóricamente la primera de ellas, la política, debería resultar familiar. Justamente este país había vivido un problema parecido. Más aún, como es sabido la transición española hacia la democracia, por ser pionera en el tiempo y modélica en su desarrollo, sirvió de faro y Norte a procesos similares que acontecieron en otras zonas de América y Europa. A ello debemos sumar el hecho de que el director del espectáculo, Omar Grasso, provenía de naciones (Argentina, Uruguay) en las que también se había sufrido un trauma semejante. Todo parecía indicar, pues, que España era uno de los lugares más propicios para que el drama de Ariel Dorfman fuera mostrado y captado en toda su amplitud. ¿Ocurrió realmente así? Si hemos de fiarnos de las críticas, la respuesta es: sí.

Para José Henríquez, que encabeza su comentario de *La Guía del Ocio* con este explícito titular: "*Las llagas de una dictadura*", esta muy claro que:

Texto y montaje abundan en una palpitante discusión política y moral, quizá demasiado guiada, explicada y dicha desde el autor, en detrimento del desarrollo dramático e interior de algunas situaciones y de las relaciones de los personajes, en especial, de las vivencias de la pareja. 6.

Parecida opinión sustentará en *El Mundo* el crítico Javier Villán:

Argumentalmente esa dialéctica entre el dolor, la razón de Estado, el odio y la memoria alcanza grados de alta tensión. Dramáticamente, los resultados son más difusos pese a la dirección sobria y esquemática de Omar Grasso: la construcción dramática del conflicto tiene menos entidad que las formulaciones ideológicas del mismo. El horror nos llega, a veces, como un relato lejano sólo en sus lejanas consecuencias. 7.

las profundas heridas del pasado. La verdad acerca del terror que se perpetró contra una sociedad entera siempre había existido para nosotros de manera fragmentaria y privada. Ahora, por fin, iba a ser reconocida en forma pública, establecida indesmentiblemente como parte de la historia oficial de la Nación. Que esa verdad se hiciera común y se compartiera era un paso esencial para que la comunidad resolviera sus fracturas y superara las divisiones y odios del pasado. El precio de tal estrategia se pagaba, sin embargo, con la impunidad para los victimarios, la falta de justicia para el país y la angustia de centenares de miles de

víctimas, aquellos sobrevivientes cuya experiencia traumática sería relegada al olvido.

La iniciativa de Aylwin era valiente en cuanto enfrentaba a los militares y prudente en cuanto no los provocaba en exceso. Fue criticada por quienes esperaban que el terror pretérito fuera absolutamente enterrado y también por quienes exigían con igual tenacidad su revelación total.

Espectador fascinado, aunque distante, de los arduos trabajos de la Comisión, lentamente me di cuenta de que era posible que aquí estuviese la clave de esa narración irresuelta que me había rondado durante tanto tiempo: aquel secuestro,

¿ Eso explica entonces lo breve de la temporada ?

Yo creo que la razón fundamental fue la época en que se estrenó la obra. Era el 2º año del gobierno de Patricio Aylwin y estaba por salir a la luz pública el informe de la Comisión Rettig y la gente estaba muy saturada con todo eso. Empezando por los periodistas.

En la conferencia de prensa antes del estreno planteamos que la obra trata del problema vital de una mujer que fue

torturada y que durante quince años no habló; que no expresó su dolor, y que de repente, se encuentra frente a frente con su torturador, ¿Qué pasa?; ¿Qué pasa con ella!, ¿Qué pasa con el torturador...? Los periodistas mueven la cabeza... mmmmmmh... la misma historia de todos los días. Tú podías escuchar en todas partes decir: "Hasta cuando", por qué de nuevo insistir en lo mismo, "Que la Comisión Rettig, Que los detenidos desaparecidos", etc...

Una lectura bastante próxima a la que realiza Enrique Centeno:

El autor introduce su peculiar "zoom" en el interior de una vivienda tras la caída del dictador. Podría ser éste o cualquier otro, porque lo que interesa son los comportamientos humanos, la tácita o expresa rendición de responsabilidades más allá de los sentimientos de amor o de amistad. En la pareja protagonista, como en el tercer personaje que precipita el conflicto, hay mucho más que pasión, amor o amistad. Se trata de huir de la alienación sentimental para enmarcar el conflicto en una dimensión política, consciente, crítica. 8.

Sólo los críticos más veteranos, Eduardo Haro Tecglen, en *El País*, y Lorenzo López Sancho, en *ABC*, advierten el doble juego propuesto por el autor: el colectivo y el personal. Aunque el primero, más que advertir nada, lo que hace es ajustar su reflexión a lo expresado por Dorfman en el programa de mano. 9. En realidad, únicamente López Sancho señala que:

Dorfman da un tratamiento más bien melodramático a la situación particular en la que el autor refleja todas las situaciones generales y por tanto diferentes del período que analiza, describe y juzga. 10.

De ahí que, a su juicio, el espectáculo haga pensar, pero a veces, también, corte la respiración.

Esa lectura inclinada hacia la vertiente política que los críticos apuntaban, quedaría reforzada un mes más tarde con una función especial a beneficio de Amnistía Internacional. Función que fue seguida de un debate en el que participaron los filósofos José Luis López Aranguren, Fernando Savater y Javier Sábada, contándose entre los asistentes con numerosos intelectuales, entre ellos: el director español Jaime Chávarri y el dramaturgo uruguayo Mauricio Rosencoff, quien, como es conocido, sufrió en carne propia los efectos de una dictadura.

Ahora bien, no siempre los gustos y los juicios de los críticos o de los espectadores privilegiados coinciden con los del público general. Y este caso podría ser un buen ejemplo de ello. Porque, la verdad, cuesta creer que ese público de clases medias y preferentemente femenino, cual suele darse en el teatro comercial español, se sintiera particularmente conmovido por el

aquel enjuiciamiento, debían ocurrir en una Nación que, lejos de encontrarse bajo la bota de un dictador, estaba transitando hacia la democracia. Colocar a mi trío de personajes en un momento histórico tan conflictivo les otorgaba trascendencia, puesto que sus acciones se llevarían a cabo en un país donde muchos se preguntaban cómo enfrentar el oculto daño que se les había hecho mientras que otros temían que sus crímenes quedaran revelados en forma pública. También se me hizo claro que el modo de asegurar que el marido de aquella mujer torturada fuera un antagonista digno era hacer de él un miembro de una comisión similar

a la que encabezaba Rettig. No tardé mucho en darme cuenta de que estos personajes, más que la lenta forma narrativa, necesitaban urgentemente cobrar vida escénica ante la inmediatez indesmentible de un público.

Tal proyecto no estaba exento de peligros. Mi propia experiencia me enseñaba que a menudo la distancia es el mejor aliado de un autor, y cuando nos enfrentamos a acontecimientos que se encarnan y multiplican en la proximidad histórica siempre existe el peligro de sucumbir a una mirada "documental" o supuestamente realista; fácilmente cayendo en la tentación de ajustar la vida de los

A los pocos días se produjo el asesinato de un médico en San Bernardo que era funcionario de la CNI. A la semana siguiente ocurrió el asesinato del senador derechista Jaime Guzmán. En esos momentos la atmósfera que se estaba produciendo era realmente asfixiante. Además, en medio de esta situación, se cometieron algunos errores de parte de alguna gente que podía habernos ayudado. Por ejemplo, teníamos una función especial para la Comisión de Derechos Humanos y a pesar de que ya se habían realizado varias, Germán Molina que era.....

del organismo y que después fue ministro de estado, decidió suspender la función por que le habían comentado que el papel del abogado dejaba muy mal puesto a los abogados de la Comisión Rettig.

En esta atmósfera, tenebrosa, enrarecida, sin ayuda de nadie, ni de instituciones, ni de partidos políticos, ni empresas privadas, ni prensa, ¿cómo se podía mantener una obra así?

¿ Pero en otras partes la obra ha sido un gran éxito ?

trasfondo político de la obra tras diez años de gobierno socialista y a más de tres lustros de su propia transición a la democracia. Omar Grasso, sin duda, era consciente de ello y por eso trató de realzar el aspecto humano del conflicto, sin rehuir la ligera carga melodramática que el texto contenía. No llegó a diluir la vertiente política del asunto transformándolo en un simple caso de violación, pero supo ver que justamente esa traumática situación personal de la protagonista femenina era lo que más podía interesar y emocionar al respetable. Que esto fue así nos lo confirma el propio director en una entrevista publicada por el diario *Ya* al día siguiente del debate referido. Al ser preguntado si al equipo artístico le costó entrar en situación, Grasso respondió lo siguiente:

Empezamos a ensayar cuando mataron a aquella dominicana. Estrenamos muy pocos días después de que encontraron a las tres niñas de Alcácer . 11.

Es decir, que el proceso de creación del espectáculo estuvo enmarcado por el asesinato de una mujer dominicana, caso implicado en una confusa trata de blancas, y el descubrimiento de los cadáveres de tres adolescentes valencianas que fueron secuestradas, torturadas, violadas y asesinadas por delincuentes comunes. Ambos sucesos, especialmente el segundo, conmovieron brutalmente a la opinión pública española, hasta el punto de que son muchos hoy los ciudadanos que reclaman la reinstauración de la pena de muerte. Ninguno de estos casos, como se ve, tiene un entronque directo con lo político.

Sin embargo, para Grasso:

Muchos días, en los ensayos, teníamos la sensación de que la obra la estaban escribiendo los periódicos.

Así pues, y a modo de conclusión, también en Madrid, pese a lo apuntado por los críticos, el *thriller* político, que diría Matussek, se ha transformado en un drama sobre la violencia sexual, en el que el espectador debe tomar partido en favor de las razones de la víctima y, consecuentemente, plantearse la oportunidad o no del perdón, o bien, por el contrario, si cuestiona la debilidad de las pruebas aducidas, dejar el juicio en suspenso. Ni la coincidencia histórica, ni la proximidad cultural, son elementos suficientes para que el público español, el público general, pueda ir más allá que el de Londres, Nueva York o Tokio y captar la obra en toda su intensidad. De todos modos, siempre habrá, en cualquiera de las ciudades en que se ha presentado, un sector de espectadores que sepa trascender lo anecdótico y alcanzar metas más altas. Ésa es precisamente la grandeza de *La Muerte y la doncella*, saber conjugar el drama personal con el drama colectivo, lo estrictamente localista con lo universal.

personajes a las circunstancias efectivas antes que arriesgarse a que nos sorprendan y perturben con su despiadada libertad, que nos muestren una realidad más profunda y verídica que subyace bajo la superficie de la vida cotidiana. Además sabía que se me criticaría un supuesto trastorno a la precaria paz de la República por el hecho de recordar a los espectadores las consecuencias del terror y de la violencia, precisamente en un momento en que se nos pedía ser particularmente recelosos.

Sentí, no obstante, que si como ciudadano debía ser responsable y razonable, como artista me tocaba responder

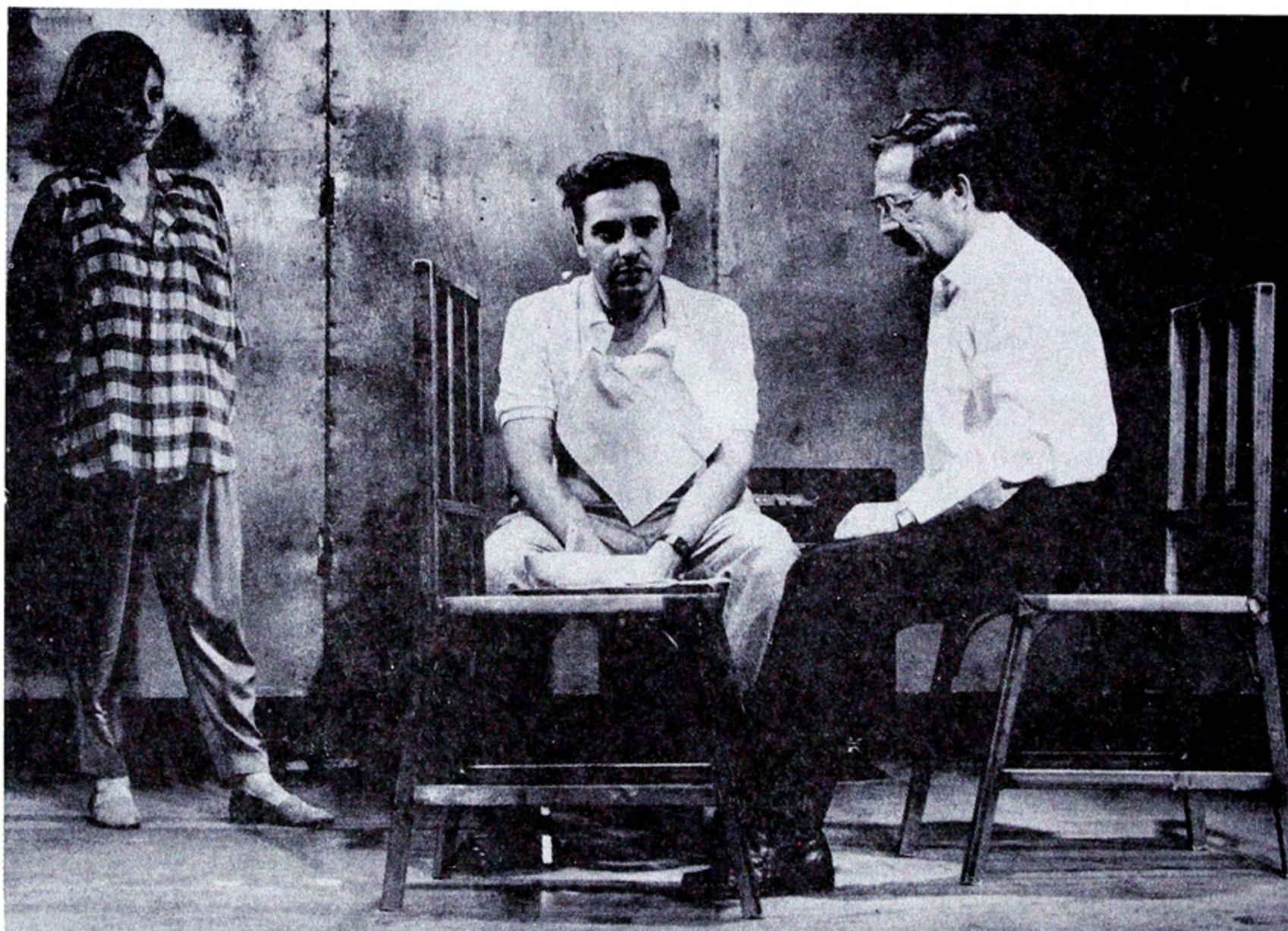
al salvaje llamado con que mis personajes exigían un nacimiento pleno. El silencio que pesaba encima de tantos de mis compatriotas que se autocensuraban, temerosos de crear "problemas" a la nueva democracia, no podía ser acatado por los escritores. Consideré, al ponerme a escribir en 1990, y lo sigo pensando casi dos años más tarde al redactar estas líneas, que la democracia se fortalece expresando sus horrores y esperanzas. La manera de evitar la repetición de las grandes convulsiones no es callando su existencia. Pensaba que, por lo menos en el caso de Chile, era posible que la única reparación real para muchas víctimas

En Europa sí, en Estados Unidos también, pero me parece que la interpretación que le han dado los directores en esos países ha sido muy distinta a la nuestra. He sabido que en España y en EEUU, por ejemplo, se ha puesto el énfasis en el problema de la violación sexual. Pienso que la visión que tiene un espectador norteamericano o europeo es muy distinta a la nuestra, a ellos les puede parecer un thriller más o menos entretenido.

La visión del espectador en el momento en que se estrenó en

Chile era muy diferente: el conflicto, la molestia estaba en el aire, en la atmósfera, en los medios de comunicación, era casi tangible.

La obra recogía la ambigüedad de lo que estaba pasando en Chile: el abogado dice "la vida continúa, es necesario hacer borrón y cuenta nueva"; la víctima dice: "no podemos hacer borrón y cuenta nueva". ¿Qué pasa conmigo? ¿Cómo me integro y olvido si el médico torturador sigue ahí



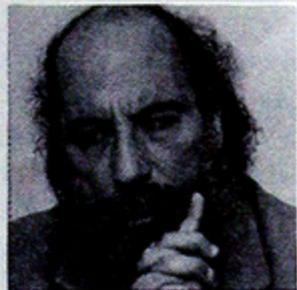
fuera, al final de cuentas, nada más que la verdad desnuda y terrible. Escatimar esa verdad, entonces, lejos de resolver esos conflictos, terminaría por intensificarlos y agudizarlos a largo plazo. Tuve la intuición de que en esta obra podría explorar las preguntas más esenciales que los chilenos angustiosamente nos estábamos planteando en forma privada pero que rara vez veían la brutal luz pública. ¿Cómo pueden los represores y los reprimidos cohabitar una misma tierra, compartir una misma mesa? ¿Cómo sanar un país que ha sido traumatizado por el miedo si ese mismo miedo todavía sigue haciendo su silenciosa labor? ¿Y cómo llegar a la

verdad si nos hemos acostumbrado a mentir? ¿Podemos mantener vivo el pasado sin convertirnos en su prisionero? ¿Y podemos olvidar ese pasado sin arriesgar su reiteración futura? ¿Es legítimo sacrificar la verdad para asegurar la paz? ¿Y cuáles son las consecuencias para la comunidad si suprime las voces de ese pasado? ¿Acaso es posible que un pueblo busque justicia e igualdad si le ronda siempre la amenaza de una intervención militar? Y dadas estas circunstancias, ¿cómo evitar la violencia? ¿Y en que sentido somos todos en parte responsables del sufrimiento ajeno, de los grandes errores que condujeron a un enfrentamiento tan

tranquilamente, sin juicio ni castigo. De estas dos visiones de Chile, ¿Cuál es la real, la verdadera?

Ahora pienso que en esta atmósfera y en este país no se podía estrenar la obra... hay que tomar un tiempo, una distancia para que la obra pueda tener realmente una acogida como se merece.

¿ Como los trató la crítica ?



ZURITA

En uno de los teatros más importantes de Roma, el Eliseo, a dos cuerdas de los foros imperiales, una ovación interminable cerró el estreno de *La Muerte y la Doncella*, de Ariel Dorfman. Con el trasfondo de su propio país sumergido en un inquietante proceso de transformaciones. El emocionado público italiano recogió de ese modo lo más doloroso y vulnerable de una historia cuya tragedia, incertezas y esperanzas sintió siempre cercanas. Luego, cuando en medio de la aclamación nos dimos vuelta para aplaudir al autor sentado dos filas más atrás, nos pareció entender, a los chilenos que estábamos ahí, que Ariel Dorfman había iniciado, en nombre de un pueblo aún demasiado frágil como para hacerlo, el ritual que tal vez algún día nuevamente nos dé a nosotros el derecho de llamarnos seres humanos.

Es ese fondo en el que esta obra se juega y si ella ya es hoy un patrimonio universal, representada permanentemente por los más grandes actores y directores de todas partes del mundo, es porque constituye la reflexión más profunda

La crítica insistió, subrayó mucho que la obra era una "obra política, comprometida, etc". Cuando la gente no quería saber nada más de política, de Comisión Rettig, de detenidos desaparecidos y todo eso.

Al tiempo comencé a revisar las críticas, y me di cuenta que fue un éxito artístico. No fué como lo que aquí se conoce como éxito, que es cuando tú estás todo un año con la sala llena. Pero artísticamente sí creo que fue un éxito.

e importante que una sociedad, golpeada y enmudecida ante sí misma, nos puede sin embargo entregar. Su apelación, como en Sófocles, no solamente toca las consecuencias de cualquier acto de violencia, sino que indaga en todo aquello de insondable, de no hablado, que inexorablemente esa misma violencia habrá de hacernos afrontar. Son todas las Paulinas Escobar de este mundo, las que enfrentadas a sus propios victimarios, a las grandes vejaciones de las que han sido y continúan siendo objeto, quienes proponen, en nombre de todos, el destino que al fin y al cabo le daremos a esta tierra.

Porque lo que *La Muerte y la Doncella* nos reitera - como toda auténtica obra maestra - más que el dilema del qué hacer, es lo irreparable de las conductas humanas, y en consecuencia, la tragedia de estar obligados a decidir entre el perdón y el castigo. En resumen, lo que ella nos vuelve a recordar es que hay actos tan gratuitos, tan abismales en su ensañamiento, en su maldad, en su abuso - no importa quien lo ejerza, el Estado o una simple persona - que no tienen compensación posible. Es como si los pueblos, comunidades o personas que han producido esas violencias extremas - y nuestro país es, no podemos olvidarlo, uno de ellos - sobrevivieran solamente porque de una u otra forma logran producirse a sí mismos un daño equivalente al que han sido objeto. Perdonar o castigar toca así el nudo mismo de la tragedia y Paulina, al enfrentar a su victimario, parece mostrarnos que la única anestesia para el dolor es el dolor mismo. En rigor, es esa la suerte de la doncella y lo que esa muerte nos revela es que el perdón es enormemente más cruel que el castigo. Quien perdona, cercena y asesina en sí mismo a su victimario y al mismo tiempo recalca, de un modo absoluto, que el acto ha sido cometido. Que es él mismo o aquello que se ha dado en llamar humanidad, lo que se reconoce en el umbral más duro, más vergonzoso,

terrible? Y quizás el dilema más tremendo de todos: ¿de qué manera confrontar estas preguntas sin destruir el consenso nacional, que es el fundamento de toda estabilidad democrática?

A las tres semanas de haberme sentado a escribir la obra, *La Muerte y la Doncella* estaba lista para enfrentar el mundo. Aunque no tardé mucho en darme cuenta de que el montaje que se me proponía en Chile estaba plagado de problemas y que su puesta en escena sería precaria y hasta de laboratorio, pensé que sería suficientemente acabada como para que el público sintiera un gran desafío. Yo estaba convencido de

que si la obra revelaba en forma peligrosa demasiados conflictos escondidos que se agitaban debajo de la calma superficial de la Nación y, por ende, amenazaba la seguridad psicológica de muchos, también podía terminar siendo un instrumento a través del cual esas mismas personas pudiesen tantear en los rincones de su identidad y adentrarse en las contradictorias opciones que se abrían ante nosotros. No era justo que, después de tantos años de ausencia y tantos años luchando por la democracia, estrenara la obra primero en el extranjero. *La muerte y la Doncella* fue el regalo de retorno que yo quise brindarle a la transición.

¿ En resumen, cómo tú definirías la repercusión en Chile ?

Para mí la obra fué un éxito artístico, estuvo en cartelera aproximadamente dos meses y fue vista, poco más o menos, por cerca de cinco mil personas.

El problema es que de todo ese público, reitero, en cada función asistieron 20 a 30 que pagaban la entrada general, espectadores normales, el resto era gente que no disponía de poder económico, pero que sí le interesaba la problemática de la obra.

Fué un éxito artístico porque dos de los tres actores, fueron nominados al premio "Mejor Actor" otorgado por la APES (Asociación de Periodistas de Espectáculos). De esas dos nominaciones, yo obtuve el premio como "Mejor Actriz" del año.

¿ Se dice que el teatro es un espejo de la sociedad, pero parece que cuando la imagen que refleja el espejo no es agradable se le echa la culpa al espejo ?

más abominable de su propia existencia. El que perdona repite, como en una letanía: te perdono porque tu monstruosidad es la mía, porque tu vileza y tu abyección están en mí. Quien perdona toca de ese modo lo irremediable de la culpa, su condición permanente, y reconoce en ello la vergüenza básica de lo humano. El castigo afirma por el contrario la casualidad de los actos, su carácter transitorio y, en cierto sentido, la horrible gratuidad de la falta. Es infinitamente más despiadado, pero yo me quedo con el perdón.

Y es ese el espejo al que nos enfrenta el fin de la obra. En realidad nada nos dice que nos hemos muerto en la partida. Nuestro país tiene una deuda con la barbarie y la abyección, y el exitismo en el que tan fácilmente caemos no es sino la otra cara de esa vergüenza. Es eso lo que la ejemplaridad de este drama constantemente pareciera estarnos recordando. Porque sea cual sea el destino final de sus tres personajes, lo que nos aguarda es la dureza; un juicio cuyo final está sellado y que concluirá irremediabilmente con una condena. La Muerte y la Doncella, su tumefacta ternura, es parte del tramado de ese juicio y lo es porque al compadecernos de esas tres vidas, y de lo que en ellas hay de nosotros, lo que esperamos es que algún día esa compasión y esa piedad sean la patria.

No es otro el nudo de este teatro. Lo que él nos dice es que si la tragedia que sufrió nuestro país es desgarradoramente ejemplar, lo es porque es parte de la lucha que libran millones y millones de seres humanos sobre la faz de la tierra por convertirse en seres humanos y por continuar siéndolo. Es lo que esas tres vidas nos han hecho presente. Su conmovido recordatorio es un alegato en nombre de lo que aún subsiste tras la palabra dignidad y, al mismo tiempo, muestra que más que las instituciones, los tribunales o los grandes aparatos, es tarea de los escritores y artistas

construir los poemas, los cuadros, las novelas que nos absuelvan algún día de la terrible condena de perdonar o castigar.

Bien, el que obras como la de Ariel Dorfman se escriban, es el mayor testimonio de generosidad que un pueblo puede darse a sí mismo y eso es más de lo que a un hombre se le pueda pedir. Por ahora nuestro deber es ser dignos de esta muerte de la doncella, es decir, ser dignos de lo que hemos escrito.

Lunes 25 de Abril de 1994
Opinión, Espectáculos, La Epoca.

La recepción de la obra en Chile fue tan fracturada y ambigua como el texto mismo. Si en funciones gratuitas los pobladores, las víctimas, los estudiantes -en fin, todos, los que carecían de poder para difundir su palabra o para pagar su entrada- se sintieron profundamente conmovidos por la obra, los críticos la recibieron, con algunas excepciones, despectivamente, y la gran masa de los habituales asistentes al teatro prefirieron simplemente ignorarla. Tuvimos que cerrar a los dos meses. Pensando el asunto retroactivamente, creo que las razones de tal rechazo por parte de la mayoría de la élite chilena no son tan sorprendentes. A los seguidores

de Pinochet no podía convenirles una tan descarnada escenificación de los efectos de una violencia, cuya existencia les avergonzaba y que incluso seguían negando. Pero a mis propios compañeros de la resistencia, que ahora gobernaban Chile, tampoco les resultó ser grata mi obra: *La muerte y la Doncella* venía a irrumpir, incómodamente, en un complejo proceso de transición que requería de parte de la ciudadanía, el olvido o por lo menos la postergación de sus dolores, en aras de una necesaria paz social. Ponía el dedo en una llaga que demasiados deseaban disfrazar de cicatriz. Otros, en cambio, sentían que los temas de la represión ya habían



Ese es el problema que ha tenido siempre el teatro. Es un espejo y una reacción viva, inmediata. Yo no creo en el teatro que da recetas, creo sí en el teatro que expone, que le deja la posibilidad al espectador para pensar, para reflexionar y sacar sus propias conclusiones.

Es por ello que el equipo artístico, toda la gente que trabajó en esta obra evidentemente que lo hizo por una necesidad expresiva y de ciudadanos. Porque el teatro te debe plantear

saciado y fatigado a la opinión pública y que era hora, como dice Gerardo, mi personaje abogado, de dar vuelta la hoja. En tales circunstancias, debería yo haber anticipado que muchos preferirían culpar a la obra de inoportuna o estéticamente deficiente antes de preguntarse si no había algo que funcionaba mal en su modo de aproximarse a ella. Se me ocurre que tampoco ayudó que el autor de la pieza teatral recién llegase del exilio. Si mi distancia con mi propia sociedad terminó siendo decisiva, para que no dependiera ni económica ni emocionalmente de grupos locales y pudiese, por ende, escribir en forma un tanto temeraria lo que se me antojara, esa misma distancia me dejaba abierto a críticas por parte de quienes resentían los privilegios y recursos que mi vida en el exterior me brindaba. Después de todo, me era más fácil criticar la transición, porque si ésta fallaba yo siempre podría marcharme a los Estados Unidos mientras que ellos tendrían que sufrir en sus propios cuerpos cualquier deterioro de la situación.

Este relativo fracaso en mi propio país subraya que, en sociedades en vías de democratización e incluso en las que son plenamente democráticas, hay límites de lo que puede tolerarse, un callado consenso que un arte disidente no debe transgredir. La marginación que mi obra sufrió viene a simbolizar una estrategia más amplia y peligrosa de exclusión que se está repitiendo, por lo menos en Chile y probablemente en otras democracias frágiles, con una multitud de manifestaciones artísticas, particularmente aquellas que producen los jóvenes. Esos productores culturales chilenos, al no encontrar canales de expresión en su propia patria, no tienen los contactos en el exterior que les permitan darle la espalda a la mezquindad y cautela nacional y montar su obra más allá de nuestras fronteras. Si no emigran, ellos están condenados al silencio, a la autocensura o al leve espacio contra-cultural, de lo que me salvaron mis largos años en el desierto y la aceptación que mi literatura había alcanzado globalmente. Yo pude presentar *La Muerte y la Doncella* ante públicos extranjeros e incluso lograr que su extraordinaria aceptación y éxitos internacionales repercutieran en mi propio país, llevándose a cabo una sorprendente re-apreciación positiva de parte de las autoridades y la prensa. Tan es así que los mismos críticos que habían despreciado la obra teatral en Marzo de 1991 le otorgaran en diciembre de ese mismo año a María Elena Duvauchelle, la actriz que hizo el rol en Santiago en la puesta en escena un tanto improvisada e incompleta, el premio a la mejor actriz.

Falta por ver cómo serán la reacción del público y de la crítica ante la obra cuando se estrene en el curso de estos años en una serie de otros países hispanoamericanos y en

los grandes problemas del ser humano, y en nuestro país era urgente plantearlo. Era imprescindible plantearlo. Ahora no sé si fue oportuno.

España: pero me parece evidente que *La Muerte y la Doncella* no puede considerarse circunscrita solamente a Chile sino que parece interesar a una multitud de otras naciones que viven situaciones y dilemas parecidos. Tampoco debe verse tan sólo como una exploración de los temas de la tortura, de la justicia, de los miedos y los modos de sanar de una comunidad, sino que se encuentran aquí sobre todo aquellos temas que me han obsesionado en mis novelas, cuentos, poemas y ensayos anteriores. En toda mi ficción, por ejemplo, estoy obsesionado por imaginar el mundo que emerge cuando una mujer toma el poder. O una serie de otras dudas: ¿Cómo puede decirse la verdad si la máscara que hemos adoptado termina siendo idéntica a nuestra cara? ¿Cómo saber si la memoria nos salva o nos engaña? ¿Cómo conservamos la inocencia en medio de un mundo maligno y corrupto? ¿Podemos perdonar a quienes nos han hecho un daño irreparable?

A la vez, *La Muerte y la Doncella* se sitúa dentro de una larga búsqueda estética en mi propia vida por encontrar el modo de escribir una literatura que sea política pero no panfletaria; el intento de narrar historias que sean populares y a la vez llenas de ambigüedad; historias que puedan acceder a grandes masas de espectadores y que simultáneamente sean experimentales en su estilo.

Como saben mis lectores, me he preocupado particularmente de cómo los medios masivos de comunicación pueblan la imaginación contemporánea con soluciones fáciles y cómodas para la mayoría de nuestros problemas. Tal estrategia estética, no sólo me parece que desprecia y falsea la difícil y abigarrada condición humana sino que, en el caso de Chile o de cualquier otro país que emerge de un período de enorme sufrimiento, es contraproducente para el desarrollo y crecimiento de la colectividad. En *La Muerte y la Doncella* me decidí por un camino diferente. Preferí escribir lo que podría llamarse una tragedia, por lo menos si atendemos a la función que le reconoció Aristóteles hace miles de años: ayudar al público a purgarse a través de la conmiseración y el terror, es decir, permitir que una comunidad se enfrentara a los temas que, de no tratarse a la dañada luz del día, podrían conducir a su ruina o menoscabo.

Espero que la múltiple y feroz verdad que Paulina, Gerardo y Roberto encarnan, y que se originó lejanamente en Chile, sirva ahora para que los espectadores de muchos otros países enfrenten de cara los dilemas y los dolores que han pasado o que se avecinan.

Si a esos espectadores les duele *La Muerte y la Doncella*, mi único consuelo es que piensen en cuanto me dolió tener que escribir esta obra. Y les recuerdo que ésta es, después de todo y ante todo, una historia de amor.