

La muerte y la doncella, de Ariel Dorfman: Transición democrática y crisis de la memoria

MANUEL ALCIDES JOFRE*

1. INTRODUCCION

El 7 de febrero de 1992 comenzaron las previews de *La muerte y la doncella*, en el Teatro Atkinson Brooks, ubicado en 256 West 47th Street, en Manhattan, New York, en el centro mismo del circuito que es Broadway, aunque la premiere oficial fue el 17 de marzo de 1992, día de San Patricio. La puesta en escena en Broadway era ciertamente la primera vez que la obra teatral de un chileno o un latinoamericano llegaba tan rápidamente a consolidarse internacionalmente.

El éxito que la puesta en escena había tenido ya en Londres, en el Royal Court Upstairs desde el 9 de julio de 1991 (con Juliet Stevenson, Bill Patterson y Michael Byrne, y con Lindsay Posner como director), contrastaba muy definitivamente con la recepción que tuvo la obra en Chile, cuando se presentó en Santiago el 10 de marzo de 1991, con María Elena Duvauchelle (a quien *La muerte y la doncella* está dedicada, junto a Harold

* MANUEL ALCIDES JOFRÉ: Ensayista, profesor de Literatura en la Universidad Metropolitana.

Pinter), Hugo Medina y Tito Bustamante, con dirección de Anita Reeves.

Ahora que la obra ha cerrado su exitosa temporada en Broadway y la presentación en Londres ya va en su tercer recasting, ahora que ha concluido la filmación de la versión cinematográfica realizada por Roman Polanski, pueden explorarse las diversas lecturas que ha tenido esta representación tanto dentro como fuera de Chile, tratando de entender, al mismo tiempo, los distintos códigos culturales que han participado en su decodificación.

En Broadway, el éxito estaba garantizado en cierto modo por la confluencia de 5 creadores. En primer lugar, la presencia de Glenn Close, que retornaba nuevamente a Broadway, nominada cinco veces para un Oscar de la Academia, mundialmente conocida por sus actuaciones en "Relaciones peligrosas" y "Atracción fatal". Richard Dreyfuss, conocido por películas como "Encuentros cercanos del tercer tipo", ganó un Oscar ya por su participación en "The Goodbye Girl". Gene Hackman, hombre parco en palabras, comenzó su carrera en Broadway, y destacó en "Superman", "The French Connection" y "Reds". Mike Nichols, el director de la puesta en escena, que comenzó años ha como actor, hizo "El graduado", "¿Quién le tiene miedo a Virginia Wolf?", "Catch 22", entre otras memorables películas.

Todos estos actores se han reunido en torno a una obra de Ariel Dorfman, un escritor chileno que enseña en la Universidad de Duke, en Durham, Carolina del Norte, constantemente, sin embargo, preocupado por Chile. Dorfman, con su premiada obra *Readers* (Lectores) y la versión teatral de su novela *Viudas*, desarrolló una veta dramática, además de su producción narrativa (novelas y cuentos), poética, periodística y ensayística.

2. HISTORIA

La representación de la obra en Londres, definida como "world premiere", comenzó el 30 de noviembre de 1990, realizada por el Royal Court Theatre, y pasó luego al West End, mientras que otra compañía la muestra en Irlanda. Ya ha sido estrenada también en Sudáfrica, Austria, Suecia, Perú, Finlandia, Brasil, Polonia, Turquía, Colombia, Tasmania, Noruega, Hungría, Francia, Japón, Kenya, Perú, Rusia, India, Islandia, Rumania, Israel, Holanda, Grecia, México, Dinamarca, Checoslovaquia, Italia y Canadá, entre otros países. Sólo en Alemania se han realizado alrededor de 50 producciones diferentes.

Escrita en tres intensas semanas, en 1990, *La muerte y la doncella* es la tercera obra dramática de Dorfman. Por años había permanecido en la mente del autor como una situación novelesca por desarrollar, llena de tensiones dramáticas. El guión en español fue sólo la primera versión de la obra, realizada por el Grupo de Teatro La Esquina. La versión londinense del guión ha sido recientemente publicada por *Penguin* en Estados Unidos y la portada trae los rostros de los tres actores de Broadway, con una franja que destaca que la obra ha sido ganadora del Premio Tirnie Out de Londres, como mejor obra de teatro de 1991 (New York: *Penguin*, 1992, 79 pp.). La obra también recibió en Londres el Premio Lawrence Olivier y en Estados Unidos el Tony.

El análisis literario y textual, enfocando los códigos dramáticos y teatrales de *La muerte y la doncella* se encuentra con una diversidad de textos que examinar. Un nuevo guión -ya no teatral, sino cinematográfico- ha emergido paralelamente a la secuencia de imágenes visuales que han surgido de la colaboración entre el autor Dorfman y el director de la versión fílmica, Roman Polanski. Han estado trabajando intensamente en París durante el primer semestre de 1994. Polanski tiene a su haber la dirección de una veintena de películas, entre ellas "El bebé de Rosemary", "Chinatown", "Tess", "Búsqueda frenética" y "Perversa luna de hiel", además de una decena de puestas en escena y varios roles como actor. Paulina Salas es representada por Sigourney Weaver (la heroína de "Alien", I, II y III), su esposo Gerardo Escobar por Stuart Wilson (actuó en "Arma mortal III" y "La edad de la inocencia") y el doctor Roberto Miranda por Ben Kingsley ("Ghandi").

El trabajo dramático de Dorfman, quien ha sido premiado con el Fund for New American Plays Award y también con The Roger L. Stevens Award (por su obra *Lector*) se presta mucho para realizar un estudio comparativo de las modalidades institucionales y culturales de recepción teatral en Santiago, Londres, París y Nueva York, además de otros lugares.

3. DESCRIPCION

Tanto la versión del guión teatral en español como la publicación de *Death and the Maiden* tienen la siguiente nota: "El tiempo es el presente y el lugar, un país que es probablemente Chile, aunque puede tratarse de cualquier país

que acaba de salir de una dictadura”. (El guión en español de *La muerte y la doncella* fue proporcionado por el autor y es un manuscrito de 56 pp. La edición en español fue publicada en Buenos Aires: Ediciones La Flor, 1992).

Se destacan aquí, primero, las coordenadas temporales según las cuales la situación representada puede estar aconteciendo ahora mismo, en una actitud realista. Segundo, se alude a las coordenadas espaciales, que remiten la situación representada a Chile, en una figura mediante la cual se tiende a incorporar la historia al texto literario. En tercer lugar, se proyecta la situación representada a otras experiencias dictatoriales, con un ánimo de universalización, mientras que, simultáneamente, se ponen en evidencia los códigos políticos que intervendrán en su decodificación. *La muerte y la doncella* intenta pues unir la literatura con la realidad, con la historia y con la política. No son éstos sin embargo, los únicos códigos llamados a participar.

Una lectura implica ver la obra de Dorfman ligada irremediablemente a Chile, y en consecuencia, remite la situación representada al espacio chileno, aunque los “pisco sour” que aparecen en la versión en español, se convierten en “margaritas” en la edición en inglés.

Permanecen, sin embargo, en el código onomástico, dos expresiones que muestran que el espacio santiaguino es el que esencialmente debe ser considerado. Paulina Salas fue detenida en San Antonio con Huérfanos, primero, y segundo el Tavelli es mencionado como un lugar de posible encuentro. Entonces, ver a Chile representado en New York no deja de ser una sorpresa. En la casa de Gerardo y Paulina en la costa chilena hay en el living room, una botella de pisco Control, resaltando contra un fondo blanco hecho como un estuco chileno perfectamente identificable. Las baldosas del piso, reminiscentes de los rojizos patios coloniales, en cambio, proporcionaron una curiosa perspectiva visual que impone un piso distorsionado, como hecho por Cerámicas Cordillera. Dos mil personas repletaron cada representación de este teatro construido en 1926.

4. ANALISIS

En Chile, unos pocos pudieron hacer una lectura mayormente política de la obra, que se les imponía en cierto modo. Esa lectura era ciertamente muy chilena, es decir, marcada por las contingencias políticas del momento. Las

estrategias tradicionales de las fuerzas políticas clásicas chilenas, los tres tercios (la izquierda, la derecha y el centro) aparecen representadas en la escena. El actual gobierno de Chile también alcanza su representación en escena, con las disyuntivas políticas que ha enfrentado y deberá enfrentar.

Pero, hay además, en algunas instancias o momentos de la representación, un nivel mítico, una situación humana arquetípica, donde están representados la inocencia, la transgresión, el juicio y el castigo, entrelazados entre sí. La obra propone que todos estos roles, de manera casi borgeana, se realizan en todos y cada ser humano.

La representación en Broadway y el texto dramático mismo hacen evidente la presencia de otros códigos vigentes tanto en la producción como en la recepción. Una serie de elementos vienen a conformar el código ético: haber hecho y recibido el mal, la necesidad de juzgar o no todos los actos de los otros, si todos son culpables o no, y qué cosa permanece de la inocencia, etc. Como ésta es también una historia de amor, el código erótico también se hace presente, especialmente cuando Paulina introduce sus panties en la boca de Roberto, para enmudecerlo, cuando se recuentan las violaciones de Paulina, cuando Paulina lleva al baño a Roberto, o cuando Gerardo recuerda cuando, con su amante, es sorprendido por Paulina.

Lo civilizado vence en la obra y la víctima torturada y el presunto torturador que niega están finalmente juntos en el mismo espacio (que puede ser el Teatro Municipal, por ejemplo). La obra entrecruza historias de amor e historias de venganza, que son más antiguas que las primeras tragedias griegas. Los tres personajes son psicológicamente torturados y a la vez torturan psicológicamente a los otros, con sus preguntas y afirmaciones.

No es usual que las obras de un escritor latinoamericano lleguen rápidamente a Broadway. Ciertos elementos en *La muerte y la doncella* la hacen atractiva culturalmente. No sólo hay aquí una integración entre literatura y política, y también entre literatura e historia, sino que también hay planteamientos estéticos, y sobre todo ideológicos, en el primer plano de la obra.

Esta es simultáneamente una historia de amor, un conflicto político y un relato de suspenso. Se refiere a Chile y a otros países que han sufrido una dictadura. Lo imaginario se levanta aquí desde lo documental, y vuelve a remitir a lo referencial. La combinación de violencia y ternura, de venganza y racionalidad, de diplomacia y tortura es sólo otro aspecto de una obra donde los actores y los personajes cambian constantemente de posición

dramática dominante a dominada. Para todo ello, los directores en Londres y Nueva York han buscado una proyección universalista y humanista de esta obra.

Con esta pieza de Dorfman se pone nuevamente a nivel internacional a Chile en el tapete artístico y cultural. A la falsa imagen de un país triunfal en lo económico se yuxtapone la imagen imperecedera de un país que no puede dormir tranquilo de noche, abrumado con sus pesadillas del pasado, con las cuales no logra entenderse aún. Así, lo que la política no quiere recordar, el arte rescata. De esto se concluye que hay mucho por hacer todavía para la literatura chilena.

5. LECTURA

Se utiliza aquí de preferencia el texto de la versión inglesa publicada en 1992 por *Penguin*, teniendo como trasfondo el texto dramático en español. Aquí se está por tanto comentando mayormente la expresión inglesa de la escritura y la representación en Broadway de la obra de Dorfman.

Todo comienza cuando Paulina Salas reconoce por la voz primero a quien fuera uno de sus torturadores quince años atrás. Eso sucede porque su marido, el abogado Gerardo Escobar, ha venido con el doctor Roberto Miranda a la casa localizada en el litoral central de Chile. Ese mismo día Gerardo ha sido designado miembro de una comisión que conocerá los casos en que personas ilegalmente detenidas han muerto o desaparecido.

Paulina es un nombre que evoca al de San Pablo, quien padeció martirio en prisión. Paulina Salas. Salas son los espacios donde fue llevada y padeció tortura y violación. El apellido Miranda, de Roberto, significa un lugar en alto desde el cual avizorar y como doctor su función era ver que ninguno de los torturados muriera, y es también el nombre de la hija de Próspero, en *La tempestad*, de Shakespeare (donde también está Ariel, el genio del aire). Dorfman, ha enseñado y escrito sobre Shakespeare en Chile y publicó también un libro sobre Harold Pinter. Estas son dos de las influencias dramáticas más evidentes. Gerardo, al igual que Roberto, son nombres que son cualquier hombre o todos los nombres. Escobar, que es apellido de Roberto, remite a la escoba que limpia y ordena.

En la primera escena del primer acto Paulina miente cuando dice que Gerardo no ha mencionado que fue un hombre el que lo trajo (y no una mujer) y Gerardo se lo ha dicho algunos parlamentos atrás. También

Gerardo miente porque aunque le dice a Paulina que no ha aceptado aún para participar en la Comisión investigadora, ya le ha dicho que sí al Presidente.

Todos los personajes van a mentir en la obra. Paulina, que ha sido torturada, en la Primera Escena del Primer Acto critica el hecho que su caso no sea investigado simplemente porque no terminó ella muerta. En la Segunda Escena del Primer Acto, Roberto llega despotricando contra los torturadores del régimen anterior, demasiado enfáticamente; en la Tercera Escena, sin palabras, Paulina aprisiona y amarra a Roberto a una silla. En la Cuarta y última escena del primer acto discuten Paulina y Gerardo y Roberto permanece atado y amordazado. Se da inicio así al juicio donde el presunto torturador es ahora el acusado y la víctima responsable de sus propios actos.

6. CONFLICTO

Acto Segundo. En la Primera Escena Paulina toma a Roberto como mudo confesor. Recuerda que ella no reveló el nombre de Gerardo en la tortura, que ella no lo traicionó a él. Si ella hubiera revelado ese nombre, él habría sido apresado y probablemente muerto, y por eso, esa valentía de ella preservó la vida de él, para cumplir ahora el rol en la Comisión. Gerardo, en cambio, se muestra como el abogado de Roberto en ciertos momentos.

Es evidente que todo el cambio dramático en la situación es traído gracias a Paulina que ha cambiado completamente de actitud desde que reconoció a Roberto Miranda como su torturador. Gradualmente, el rol de cada uno irá cambiando, en un círculo vicioso hecho de víctimas y victimarios.

Se mantendrá, sin embargo, el rol acusador y central, como eje de la obra, por parte de Paulina, hacia los dos hombres. El sentido que cada lector o espectador le otorge a este acto, como sostenedor o no de una lectura feminista de *La muerte y la doncella*, depende de cómo se interprete valóricamente la significación de cada personaje. Gerardo Escobar, por ejemplo, puede representar la justicia, o la posición del gobierno, o un término medio neutro, el centro político, diplomático, consensual, entre las otras dos posiciones. Paulina Salas es la víctima, la persona torturada y violada, que puede representar a la izquierda chilena reprimida y en particular a los que realizaron después tareas de solidaridad.

Roberto Miranda puede representar al torturador que niega todo, a la derecha, al gobierno de excepción antidemocrático. Pero además Roberto puede ahora ser el culpable y la víctima a la vez, haciendo que Gerardo sea tanto el abogado defensor como el abogado acusador de Roberto Miranda mismo y también juez de la confrontación entre Paulina y Roberto. A su vez, Paulina es acusadora tanto de Roberto como, en menor grado, de Gerardo (que también la ha traicionado con otra mujer), además de ser juez de ambos y especialmente, verdugo de Roberto. Según como se perciba el rol del personaje se definirá el sentido del conflicto que entre ellos se presenta.

El texto dramático de Dorfman está desnudando todas estas posiciones y así, el texto estético está revelando las contradicciones de la ideología política. En este sentido, *La muerte y la doncella* es parte todavía de la literatura chilena en el exilio. Una literatura que aborda en forma realista y de manera más libre los temas socio-políticos chilenos. Es el Dorfman de la frase corta e incisiva, proveniente del ejercicio periodístico, que también se utilizó en la novela *Viudas*.

7. PALABRA

Clásicamente, el primer acto presenta e introduce el conflicto, mientras que el segundo lo desarrolla y proyecta en sus complejidades. Importante ha sido en ambos el tema de la palabra. Paulina dice que los muertos no pueden hablar, no pueden dar testimonio, mientras que los torturados que están vivos sí pueden hablar, pero no se les da derecho a la voz. Por otro lado, Paulina cuando estuvo detenida y torturada, no podía hablar y ahora sí que puede decir todo. En cuanto alegatos, la obra ha ido presentándose como una estructura discursiva jurídica, hecha de defensas, acusaciones, testimonios y deposiciones. El escepticismo de Paulina proviene de su propia experiencia de detención y de los resultados que ha visto posteriormente.

Entre Paulina que interroga y acusa a Roberto, se compone un tema del doble cuando Paulina comienza a hablar con voz de hombre, con la voz de Roberto dando órdenes como torturador, con su propio vocabulario. Ella está ahora asumiendo el rol de acusadora, la lógica del ojo por ojo. Gerardo en cambio, con la política de la otra mejilla, anticipa el final de la obra, y de la situación dramática misma, cuando sugiere que la única solución es la convivencia con el otro. Paulina lo que quiere es que Roberto confiese, no

quiere torturarlo. Gerardo tiene confianza en Roberto, ya que una conexión masculina se ha establecido en algunos momentos entre ellos.

En la Escena Segunda del Segundo Acto discuten Gerardo con Roberto, mientras Paulina los ve pero no los escucha. Antes, con Roberto amarrado y amordazado, este veía y escuchaba pero no podía hablar. Ahora Gerardo se vuelve el torturador con respecto a Roberto; ha tenido que dejar de lado el rol suave de abogado defensor.

Finalmente, Gerardo dice que la confesión de Roberto será una liberación, y en este sentido está tomando en un nuevo sentido el papel de la Comisión que conocerá de estos casos. Roberto niega todo. No se le escapa que si confiesa haber torturado a Paulina, Gerardo, como esposo, puede matarlo. Gerardo llama fascista a Roberto, tal como lo ha hecho antes Paulina. Roberto ve a Paulina como enferma y a Gerardo con un rol civilizador y equilibrado.

La Escena Primera del Acto Tercero revela al espectador que Gerardo ha engañado a Paulina, quien lo ha sorprendido con su amante de cuatro ocasiones el día que ella sale de la prisión y lo primero que hace es irse a casa de Gerardo. Gerardo, frente al pasado personal y colectivo quiere evidentemente cerrar la herida, cerrar el libro.

La relación de doble entre Roberto y Gerardo es sugerida en diferente momento de la obra. Mientras que Gerardo estaba haciendo el amor con la otra mujer, Roberto estaba violando a Paulina en la prisión. Este es el momento entonces en que Paulina tortura a Gerardo, y el abogado llega a ser ahora el acusado que se queda sin defensas, porque él abandonó y engañó a Paulina en un momento decisivo.

El código erótico vuelve una y otra vez a la escena, también mediante la sugerencia de Paulina que Gerardo Escobar debe violar a Roberto (o que debe ser sodomizado con una escoba). El contacto de Paulina con el cuerpo de Roberto le ha dado una extraña sensación. Ahora con Roberto maniatado Paulina ha reganado control de su cuerpo y del eros allí contenido.

También ahora puede escuchar la pieza musical "La muerte y la doncella", de Schubert. Esta era la música que usaba Roberto para torturar. Es la segunda evidencia (después de la voz de Roberto, que es la primera), que se unirá al uso de la expresión "teensy-weensy bit" que usa Roberto (un "pocón", en español), que es la tercera evidencia. Y luego la cuarta: la referencia a Nietzsche, según la cual la posesión del alma de una mujer es algo que no se puede lograr. La quinta es el ya mencionado estremecimiento

que siente Paulina al tocar por única vez a Roberto.

Al padre de Roberto le han quitado un fundo durante la Reforma Agraria. Roberto confiesa también que primero quería ayudar en las torturas pero se excitó en su labor, arguyendo sin embargo que no se le murió ninguno de los 94 prisioneros que atendió. Posteriormente, Roberto confiesa que la confesión donde reconocía todo antes era falsa, hecha de material proveniente de Gerardo que éste había a su vez recogido de Paulina, el que ahora es repetido por Roberto.

Las voces de unos reflejan los actos y palabras de los otros. Roberto no se ha arrepentido, le imputa Paulina. A través de una pequeña trampa que ha hecho Paulina, al usar un nombre incorrecto (Bud), el cual ha sido corregido en la grabación por Roberto (al decir que era Stud), ella muestra que Roberto conocía a ese otro torturador y que por tanto ella no estaba equivocada. En la palabra se pierde pues Roberto. La escena es congelada, duplicada, mediante un descenso de espejos justo en el momento en que Paulina advierte que todos están en un ciclo de muerte y que siempre se les ha pedido a ellos, a las víctimas, que se detengan para que toda violencia pare.

En la Segunda Escena del Acto Tercero Gerardo y Paulina están finalmente en un lugar público donde se presentará un concierto, precisamente de "La muerte y la doncella". Aquí Gerardo llama Paulinetta a Paulina por primera vez (también antes ha usado varias veces Pau). Paulina, silenciosa, mira a Roberto, quien también está en el teatro, entre el público, y luego mira al frente. Están viviendo juntos en el mismo espacio, el espacio de la convivencia.

8. INTERPRETACIONES

"La muerte y la doncella" es un cuarteto de cuerdas en Do menor, compuesto en el invierno de 1825 en Viena por Franz Schubert (1797-1828), siendo presentado por primera vez el 25 de enero de 1826. Perteneciente a la tradición de los "lieder", ilustra musicalmente el tema de "la belle dame sans merci", también vinculado al tema de "la doncella guerrera" (que ya aparece en el Cancionero de Antequera y además de romances en canciones y cuentos populares de la Edad Media). El tema musical se reproduce aquí tanto en lo literario como en lo vital.

La doncella, Paulina, ha sobrevivido y ha esquivado a la muerte. Se ha

salvado. Por eso ahora puede buscar justicia. Pero también es posible mirar la obra como la batalla entre dos hombres teniendo a una mujer como intermediaria. La tensión de esa batalla, o la batalla entre Paulina y Roberto, donde Gerardo es un mirón, un "miranda", estaría estructurada como un relato de suspenso, un "thriller", donde se utilizaría un mecanismo de tensión, intensidad, gradación y clímax típico de la industria cultural de masas como medio de comunicación. (Cultura de masas que Dorfman ha criticado en numerosas publicaciones).

En la obra, el mundo privado de Paulina viene a hacerse público. Gerardo representa a la macropolítica y de ello tiene escepticismo Paulina, porque sabe que no va a obtener justicia. Como la historia no ha sido correctamente contada, ahora se hace necesario la destrucción del trauma, para que así el caos se transforme en un nuevo orden. Esto implica superar la versión masculina de la historia, pero para ello Paulina debe hablar y a la vez hacer el sacrificio simbólico de callarse para ser reivindicada por los muertos.

La confesión de Roberto y la de Paulina traen al centro de las cosas la nueva versión de la historia. Pero la confesión de Roberto es inmediatamente distorsionada al ser negada por él mismo. El drama central emerge ahora porque no se está procediendo al re-examen, porque no se está aceptando que lo moral sea la fundamentación de toda política.

Podría pensarse que la obra de Dorfman es un texto contingente referido a la transición en Chile. Aunque Chile no quiera verse, los otros países ven a Chile en esta obra. Los conflictos que la obra plantea no los ha resuelto aún la historia. Para esto se han utilizado códigos constructivos que pertenecen a lo popular, a lo político, a lo cultural.

Paulina sale del laberinto de la tortura en que ha estado en el momento en que entra a la historia pudiendo contar su propia versión íntima de los hechos. Los problemas que esta obra hace emerger no son todos resueltos en ella misma. La ambigüedad política y humana tiene un lugar destacado en la obra, ya que nunca se sabe fehacientemente que Roberto Miranda reconozca haber sido el torturador. La dictadura no había permitido la construcción social de lo real y aún ahora no se puede conocer el pasado colectivo. Cómo puede Paulina verificar lo que a ella le pasó si su propio esposo, velando por la sociedad, quiere enterrar y dar por superado ese pasado.

La obra hace público el dolor de Paulina pero no la hace aún sujeto de

la historia. Un hombre, Gerardo, será portador oficial de la voz no oficial de esa mujer. Al final de la obra, Paulina queda en una posición secundaria, marginada, con menos protagonismo. Sólo se le ha dejado al final su propia mirada sobre las cosas. La sociedad se ha hecho cómplice de ese silencio. Ahora Paulina puede estar mirando a Miranda. Gerardo ha adquirido ahora la voz interpretativa.

Pero la víctima sigue careciendo de voz. Esto acontece justamente cuando al final, en la Escena Segunda del Tercer Acto, se produce la ruptura de las unidades de tiempo y espacio. Se entra a un espacio público, simbólico, experimental. Evidentemente, ha quedado atrás la situación dramática representada anteriormente y el tiempo ha transcurrido.

Allí, en el momento en que se inmovilizan los personajes, el símbolo del espejo introduce la idea de la importancia de lo simbólico y de la reproducción en la vida real. Ese espacio de representación musical es uno que el espectador puede compartir con los personajes. Paulina, que representa en la obra en general el punto de vista que el autor comparte, queda al final sin palabra. Nuevamente una decisión hecha por los otros le afecta directamente.

9. FINAL

La muerte y la doncella es, sin duda alguna, la obra de teatro chileno y latinoamericano que más lejos ha llegado en la historia latinoamericana. La relación entre lo acontecido en Chile con la obra y lo que pasa en el extranjero se vincula a que el autor es bilingüe y bicultural, que escribió primero en inglés antes que en español, que el teatro (Dorfman escribía guiones de radioteatro en su infancia) estudiado en Shakespeare y Pinter reapareció como vena creativa años más tarde, que se vuelve al teatro luego del enriquecimiento en el ejercicio del periodismo cultural en español e inglés, luego del ensayo, y también después de la narrativa corta y larga.

Dorfman ha destacado (en una reciente visita a Chile, el 11 de junio de 1994, en la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile) que Costa Gavras fue el primero en escuchar el argumento de *La muerte y la doncella*, antes de su escritura, en una visita a Chile en 1990. Para el autor, esta obra representa una situación mítica, un realismo de lo imaginario, con personajes reales y no representativos, en un teatro que no es realista. El juego de salvaciones y engaños entre los diferentes le parece a Dorfman tan fundamental que

llega a ser el punto de fluidez donde la obra se toca con las máscaras de la sociedad chilena.

En cuanto a la historia del texto dramático mismo, y sus variadas versiones, Dorfman ha aclarado que el texto de la representación chilena fue trabajado con la colaboración de los actores y con Anita Reeves, a fines de 1990 y comienzos de 1991. La obra se titulaba entonces *Luna que se quiebra*. La primera versión en inglés procede de una traducción hecha por el propio Dorfman, en conjunto con actores del Royal Court londinense. De allí emergió, re-traducida, una segunda versión en español. La segunda versión en inglés fue producida para el montaje de Broadway.

La versión definitiva en inglés no es sin embargo la primera edición de *Death and the Maiden*, hecha en *Penguin Books* sino que la segunda edición, que incorpora los últimos cambios y establece el texto definitivo. La versión definitiva en español es la publicada por Ediciones de La Flor, similar a la de próxima aparición en España. En relación al trabajo fílmico en París, Dorfman ha declarado que primero escribió, junto con Roman Polanski, un primer guión cinematográfico, y luego un segundo guión con Polanski del cual Dorfman es coautor. Se ha decidido que no se publicará este guión fílmico.

Dorfman piensa que su obra es irrealista y no documental, y que la historia que se presenta en todas las versiones teatrales y dramáticas es la misma obra que se dio aquí, no ha cambiado nada. Dentro y fuera de Chile, *La muerte y la doncella* muestra al arte decodificando la realidad, a la letra pronunciándose acerca de lo social, a la escritura hablando sobre un lenguaje social previo, construyendo un imaginario, como siempre, con la palabra refiriéndose a la palabra. Lo que Chile no quiere ver, porque lo vivió, quiere sin embargo ser visto como imagen de Chile en otros lugares. Los agentes políticos mismos de un conflictivo tema sobre los derechos humanos en Chile pasan rápidamente a la ficción teatral donde por fin son expuestos en sus verdades y actitudes fundamentales.

La inmediatez de estas representaciones está acorde con la velocidad de la transmisión y elaboración de información hoy día. La obra de Dorfman, que en definitiva muestra como victoriosa a la posición de un gobierno de centro, apropiada para la transición, juega especularmente, mostrando lo que se ve y lo que no se ve usualmente de Chile.