

¿Verdad y reconciliación? El pasado enfrentado en *La muerte y la doncella* de Ariel Dorfman y *Playland* de Athol Fugard

Cathy Maree, Universidad de Sudáfrica

1. Introducción

La fuente e inspiración de esta comunicación se remontan al año 1992 cuando dos obras teatrales centradas en el legado de un pasado violento fueron estrenadas casi al mismo tiempo en Johannesburgo, Sudáfrica: *Death and the Maiden* de Ariel Dorfman¹ y *Playland* de Athol Fugard.² La reacción del público a estos dramas motiva en parte el presente estudio. La recepción de la obra de Dorfman fue tibia, pese a los elogios críticos con que fue recibida por la prensa sudafricana.³ En cambio, la acogida de la obra del dramaturgo sudafricano fue entusiasta por parte del público, mientras la crítica se dividió radicalmente: unos vieron la obra como un bálsamo para la conciencia de los racistas blancos y otros la consideraron una llamada al perdón y la reconciliación de todos los pueblos sudafricanos.⁴

Sinopsis de las obras en cuestión

Los dos personajes de *Playland* – Martinus, el guardia negro, y Gideon, el ex-soldado blanco – se encuentran en un parque de atracciones en la Nochevieja de 1989. Ambos han cometido homicidio en su vida. Martinus quince años atrás, cuando acuchilló al patrón blanco de su novia por haberla violado. Gideon, por su parte, acababa de regresar de la guerrilla, donde, en una emboscada, mató a veintisiete guerrilleros negros. Después de confesarse sus delitos, los dos se perdonan tácitamente y expresan su voluntad de redimirse en el futuro. El pasado en *Playland* vuelve a vivirse en un presente que, a su vez, se proyecta en un futuro prometedor.

Cada uno de los tres personajes de *La Muerte y la Doncella* se ve obligado a enfrentar la realidad de las atrocidades perpetradas por agentes del estado durante el régimen anterior: Paulina Salas, víctima de tortura y violación por motivos políticos, de repente e inesperadamente encuentra a Roberto Miranda, presunto responsable de la brutalidad sufrida en su propia carne quince años antes; Gerardo, marido de Paulina y miembro de la recién formada comisión de verdad de su país, quien es inducido por su mujer para hacer confesar a Roberto sobre su pasado como torturador y victimario; y Roberto, reconocido por Paulina por la voz solamente, que no admite tener culpa alguna, lo cual pone en duda su

confesión forzada. La confesión se convierte así en el eje del drama: cómo se consigue y qué reacción produce.

Es sabido que estas dos piezas dramáticas fueron escritas en momentos históricos de crisis socio-política: *La Muerte y la Doncella*⁵ en el año 1991, después de las resoluciones de la Comisión Chilena de Verdad y Reconciliación, entidad que había investigado las violaciones de los derechos humanos ocurridas durante el régimen de Pinochet;⁶ y *Playland* en 1992, año en que tuvo lugar la ruptura y, por tanto, el fracaso en las negociaciones hacia una nueva Sudáfrica democrática. Dicha realidad histórica se funde con la ficción vivida por los personajes en cada obra. Son seres que luchan para reconciliarse con sus experiencias del pasado dentro de un presente inestable y cambiante. Los dilemas que enfrentan en relación con ese pasado los sumen en un estado crítico, médicamente hablando. Es decir, aquel en el que se impone un viraje decisivo hacia la muerte o la recuperación. Descubrir la articulación dramática de este estado en ambas obras será el objeto de este estudio, sirviéndome para ello del concepto de crisis utilizado por Diane Taylor y George Yúdice entre otros.⁷ Dicho concepto podría resumirse diciendo que está ‘en crisis’ aquella sociedad que ha sufrido cambios sistémicos – de orden político, económico, social y cultural – que resultan en ‘la experiencia subjetiva y personal de disorientación y de pérdida de la propia identidad’.⁸ La crisis que sufren los personajes de *La Muerte y la Doncella* no se resuelve. Es así como esta obra proyecta la actualidad y complejidad de lo que podríamos denominar ‘ideología de la crisis’. Asistimos asimismo a la introducción de la realidad histórica – en este caso la de Chile en 1991 – en la ficción de la obra para desficcionalizarla (= quitarle su elemento ficticio y otorgarle carácter de documento).⁹ Contrariamente a Dorfman, Fugard sí resuelve la crisis que sufren los dos personajes de *Playland* proponiendo un salto de fe sobre la ideología de crisis – es decir, sobre la realidad histórica – para acariciar la promesa utópica de un futuro feliz.

Existen tres puntos en torno a los cuales se estructura la ideología de crisis comentada: los personajes como emblemas de ésta; el discurso de la confesión como signo de su resolución o no; y, finalmente, el papel a adoptar por el espectador, quien puede conectarse o distanciarse de la representación de esta realidad. Debido a que la plasmación de la ideología de crisis es más problemática e interesante en la obra de Dorfman, pondré más énfasis en dicha obra.

2. Los personajes: emblemas de crisis

Los personajes en las dos obras viven en una frontera: la que separa el perdón de la condena, el olvido del recuerdo, la venganza de la reconciliación. Vacilan entre ser víctima o victimario.

Desde el principio de *La Muerte y la Doncella*, se reitera la descripción de Paulina como víctima. La tortura y violación a las que fue sujeta hace

quince años aparecen implícitas en la conversación sostenida entre ella y su marido sobre los testimonios de la comisión de verdad, testimonios que él escuchará como miembro de esta comisión. Al crimen sufrido por ella habría que agregar otro abuso: el de un silencio impuesto por motivos políticos, motivos obvios durante el régimen anterior o legales tras la caída del régimen, según exigen las condiciones de la comisión (que sólo investiga casos que resultaron en la muerte de la víctima).¹⁰ Por otra parte, la experiencia de Paulina se ha convertido en tabú en la propia relación con su marido. Este otro silencio – que incluye una anterior infidelidad de Gerardo – contribuye al daño psicológico que sigue sufriendo Paulina.

Sin embargo, a lo largo de la obra el rol de Paulina como víctima se intercambia constantemente con el de victimaria. Inmoviliza a Roberto en la Tercera Escena del Primer Acto, manteniendo preso a un médico que *podría* haber sido su torturador hace quince años. Además de atarle y amordazarle, le aterroriza frecuentemente con una venganza inmediata: en efecto priva al preso de sus derechos humanos. Su comportamiento, que vacila entre el rencor emotivo y la lógica fría, parece subvertir la autoridad moral que su sufrimiento le ha conferido.

Esta vacilación entre el rol de víctima/victimario también se manifiesta de forma compleja y hasta desconcertante en los personajes masculinos. Roberto, durante la práctica totalidad del drama, aparece en el escenario atado, mudo y amenazado por una pistola: obviamente es una víctima. Y recordemos que es sólo hacia el final de la obra cuando lo reconocemos como el torturador de Paulina. Su acto de confesión, que según él y Gerardo, está basado en el testimonio de Paulina, es otro de los recursos empleados en esta obra para destacar el intercambio de roles comentado. Cuando Roberto relata ante Gerardo la tortura y violación de Paulina, nos preguntamos ¿Quién habla? ¿Es la voz la de él como victimario o la de ella como víctima? Creo que son ambas y es precisamente este desdoblamiento el que pone en evidencia hasta qué punto ha llegado la deshumanización tanto de la víctima como del victimario: ‘Roberto: ... Fue de a pocó, casi sin saber cómo, que me fueron metiendo en cosas más delicadas, me hicieron llegar a unas sesiones donde mi tarea era determinar si los detenidos podían aguantar la tortura, especialmente la corriente. Al principio me dije que con eso les estaba salvando la vida ... pero después empecé a ... poco a poco, la virtud se fue convirtiendo en algo diferente, algo excitante ... la excitación me escondió, me escondió, me escondió lo que estaba haciendo, el pantero de lo que estaba... y cuando me tocó atender a Paulina Salas ya era demasiado tarde. Demasiado tarde’ (pp. 71–72). El pronombre ‘ellos’ implícito en ‘me hicieron’ es una clara alusión al otro victimario en esta obra: el Estado.

Gerardo, el marido de Paulina, también cambia su condición a lo largo de la obra. Hace quince años no pudo hacer nada para proteger a Paulina y ahora tanto su humanidad como su posición oficial como miembro de la comisión de verdad lo dejan desarmado ante Roberto: le horroriza la idea

de vengarse personalmente de Roberto, pero tampoco puede procesarle, porque la comisión sólo investiga los casos que terminaron en muerte. Por otra parte, si Roberto es inocente del delito, Gerardo ha colaborado en una sesión de tortura. La solución, concebida por los dos hombres para aplacar la ira de Paulina, es que Roberto redacte una confesión falsa. Esta solución libera a Gerardo de la responsabilidad de buscar y hacer justicia. Al mismo tiempo le convierte en victimario de su mujer: priva a Paulina de toda la verdad. Esta es una nueva alusión al Estado como victimario de sus ciudadanos, un nuevo envite en la crítica sistemática del autor al Estado chileno que en 1991 no quiso divulgar los nombres de los responsables de violaciones contra los derechos humanos.

Los tres personajes de la obra de Dorfman encarnan la crisis, desde el principio hasta el final abierto. En cambio, la trayectoria de la crisis en los dos personajes de *Playland* termina en la resolución completa. Al principio los dos hombres coinciden en verse en un callejón sin salida: Martinus, el guardia negro, porque no se arrepienta de su crimen aunque se sabe condenado por Dios y Gideon, el ex-soldado blanco, porque no cree en la posibilidad de obtener la absolución por su delito. Pero la ideología de crisis, similar a la de la obra de Dorfman, vuelve a hacer acto de presencia. La inseguridad moral aparece esta vez de la mano de Martinus, quien se ve enfrentado con el remordimiento de Gideon. Pero este momento crítico pasa pronto y los dos hombres deciden olvidar el pasado para comprometerse con el futuro. En esta obra no son sólo los delitos de los dos individuos los olvidados y perdonados; también los de un Estado sudafricano que había privado al negro de sus derechos humanos durante años y llevado al blanco a luchar y matar por una ideología racista y anti-comunista.

3. El discurso confesional: construcción narrativa de la ideología de crisis

Hasta aquí me he referido a los personajes como emblemas de crisis. Pero si nos fijamos en su modo de comunicación, veremos que todos entablan el discurso de la confesión, un modo esencialmente narrativo en el que un individuo relata a otro aquellos aspectos de su pasado que, normalmente, se asocian a un delito, es decir a un hecho que está en contra de la ley. Son varios los componentes de la confesión que se puede examinar, por ejemplo: la naturaleza del delito confesado; los participantes (confesante y confesor); el acto mismo de confesar; y los efectos de la confesión. Una confesión, que como cualquier acto locutorio, cumple una serie de condicionantes.

En el drama *Playland*, se dan todas estas condiciones: Martinus y Gideon, intercambiando los papeles de emisor y receptor, se descubren todo; ambos acaban por sentir y expresar su remordimiento por haber cometido un delito de homicidio; se perdonan el uno al otro y logran la verdadera reconciliación. Cabe subrayar aquí que tanto la naturaleza

como las circunstancias de los delitos en esta obra sudafricana se distinguen mucho de los hechos criminales representados en *La Muerte y la Doncella*. En efecto estas obras ejemplifican diferentes maneras de criticar una ideología totalitaria mediante la escritura dramática. En *Playland*, la crítica esgrimida por Fugard es más leve que la utilizada por Dorfman. Así, Gideon, como soldado-victimario, opera como agente del Estado. Pero Athol Fugard lo sitúa en una zona de guerra en donde ambos lados del conflicto son igualmente culpables de las atrocidades: tanto las víctimas como los victimarios son, en efecto, consecuencia de la guerra. Martinus, por su parte, ha cumplido la condena a su crimen, provocado por una situación más allá de lo humanamente soportable. Sin embargo, en la obra chilena se da una violación explícita de los derechos humanos por un agente del Estado sin circunstancias atenuantes. Así, Dorfman descarga su crítica contra el Estado con mayor intensidad que Fugard. El Estado, esta tercera entidad que crea las víctimas y victimarios del drama fue y es culpable en *La Muerte y la Doncella*: en el pasado porque quiso silenciar o hacer desaparecer a los elementos peligrosos; en el presente porque la ‘política de acuerdos’ que intenta conciliar las demandas de justicia respecto al pasado con los deseos de estabilidad para el futuro convierte a individuos como Paulina en víctimas para siempre. Precisamente es mediante el discurso de la confesión en la obra de Dorfman como se refleja y critica esta política acomodaticia. Paulina y Gerardo, como confesores, indudablemente tienen el derecho de oír la confesión de Roberto. Sin embargo, las circunstancias de la confesión les restan a los dos autoridad moral. Paulina, con la ayuda de una pistola, obliga tanto a Roberto como a su marido a pronunciar la confesión. Esta acción amenazante de Paulina convierte a Roberto y a Gerardo en confesante y confesor involuntarios respectivamente. Paulina es, por lo tanto la única en asumir un rol deliberado de confesor. Pero también actúa de juez y nos preguntamos si busca la venganza o la justicia.

La representación escénica del acto de confesión resulta compleja y hasta problemática. Roberto, el confesante involuntario, se las arregla para que sea interpretada como falsa desde el principio: convence a Gerardo de que sonsaque a Paulina el testimonio que ha de ser la base de su confesión (‘necesitaría tu ayuda, necesitaría que tú me .. que me contaras lo que ella espera’ (p. 63)). Cuando Gerardo le pide a Paulina que le cuente todo – ‘Como si estuvieras frente la Comisión’ (p. 69) – no le aclara cómo o para qué va a usar este testimonio. Pero la declaración de Paulina tampoco es del todo cierta: contiene ‘pequeñas mentiras, pequeñas variaciones’ (p. 78) que ella misma confiesa más tarde haber introducido para provocar a Roberto. Las correcciones que éste hace sobre el testimonio de Paulina le verifican que Roberto sí fue la persona que la había torturado y violado. Sin embargo, ella deja que su marido siga creyendo que la confesión de Roberto es falsa. ¿Qué propósito persiguen estos escauceos con la verdad en un texto de ficción? ¿Trivializar la

perpetración de la tortura y la violación por agentes del Estado? No lo creo así: Paulina puede ser un personaje imaginario, pero la verdad comprobada por víctimas de la tortura – el intertexto documentario de la comisión chilena de verdad – vuelve a desficcionalizar el drama.¹¹ Como sostiene Gerardo ante Roberto, la necesidad que tiene Paulina es también la del país entero de ‘poner en palabras lo que nos pasó’ (p. 61). La relación entre víctima y victimario implicada en el pronombre objeto directo ‘nos’ tiene una representación simbólica en el drama al ser una grabadora lo único que se ve en el escenario negro. Se escucha primero el testimonio de Paulina ante su marido al que se superpone la música del cuarteto de Schubert “La Muerte y la Doncella” con la voz de Roberto sustituyéndola a la de Paulina. La traición de un ser humano a otro se proyecta por medio de esta música y los comentarios tanto de la víctima como del victimario: ‘Paulina: No saben lo que es, escuchar esa música maravillosa en aquella oscuridad, cuando hace tres días que no comes, cuando tienes el cuerpo hecho tira, cuando...’ (p. 70). Y continúa la voz de Roberto: ‘Ponía música porque eso ayudaba al rol que me tocaba hacer, el rol del bueno, que le dicen, ponía Schubert para que me tomaran confianza’ (p. 70).

La verdad de la traición humana en su forma más grotesca y malévola socava el entretenimiento de si la confesión es verdadera o falsa en *La Muerte y la Doncella*. Pero dicho esto, queda el dilema moral: ¿Qué se debe hacer con la verdad? Roberto confiesa y pide perdón. Para Gerardo esta confesión es falsa, una trama urdida por él y Roberto para satisfacer a Paulina. Lo único que hace entonces es conseguir que Roberto quede en libertad. Para Paulina la confesión de Roberto sí es verdad, pero el hecho de que él lo niegue hace falsa su petición de perdón. El dilema de Paulina es castigarle – ‘¿Qué se pierde con matar aunque no fuera más que uno?’ (p. 79) – o perdonarle. Al final, inferimos que no hace ni lo uno ni lo otro. Al dejarle en libertad, Paulina acaba con su rol de victimaria y termina el ciclo de violencia que amenaza al país, comentario frecuente de Roberto a lo largo del drama. También protege a su marido al dejarle creer su propia mentira en torno a la falsa confesión. Pero Paulina sigue siendo víctima porque ella misma se ha condenado a revivir un pasado sólo hecho público a medias; sin la expresión de remordimiento ni la penitencia de los culpables. Las condiciones del acto de confesión no están cumplidas en *La Muerte y la Doncella* y la reconciliación final es en el fondo ‘un arreglo’.¹²

4. El papel del público

Las dos obras presentan dilemas no sólo para los personajes sino también para el público espectador. Sin embargo las condiciones son bien distintas. En *Playland* los espectadores son meros observadores de la acción dramática; no sólo se escapan del mundo fuera del escenario – un parque

de atracciones – sino también del mundo real fuera del teatro. En cambio el autor de *La Muerte y la Doncella* no permite que el público se distancie del enredo conflictivo teatral para poder separarlo del mundo de afuera. Las acotaciones de escena requieren que baje un espejo gigante tapando a Paulina y Roberto justo cuando ella se debate en el dilema de matarlo o dejarlo en libertad. Los espectadores están obligados a mirarse a sí mismos en el espejo y decidir la solución. Otro recurso en esta obra que supone una nueva ruptura de la cuarta pared es la música de Schubert. Cuando una pieza musical se emplea para acompañar a una sesión de tortura, no sólo se pervierte su función original (dar placer a los sentidos), sino que también se hace imposible la posterior recuperación de dicha función. Esto queda puesto de manifiesto en la última escena de la obra cuando los tres personajes coinciden en escuchar el cuarteto en una sala de conciertos. El cuarteto mismo es, además, portador de otro significado: en la letra de su versión original como canción, la Doncella ruega a la Muerte que la deje en libertad, pero la Muerte le invita a dormirse en sus brazos convenciéndola de su amistad y buenas intenciones. A través de esta música Dorfman ha transformado el trauma inexpresable de la traición humana, de la tortura y la violación en memoria colectiva, sin duda una contribución importante y valiosa a la lucha contra el olvido.

5. Conclusión

Este estudio de dos obras que se centran en la crisis nos ha proporcionado dos distintas perspectivas sobre los dilemas producidos por la confrontación con el pasado. En el caso del drama sudafricano la resolución de la crisis sitúa *Playland* dentro de una tipología teatral utópica. Tal vez la esperanza que postula era importante para los sudafricanos en el año 1992. En cambio, la falta de una resolución en *La Muerte y la Doncella* sitúa esta obra chilena en el pleno centro de la tipología del teatro de crisis como fiel expresión de los dilemas enfrentados por el pueblo chileno en el año 1991. Estos son los mismos dilemas que ahora mismo desafían a los sudafricanos y a otros pueblos del mundo que están enfrentándose con un pasado violento.

NOTAS

- ¹ Ariel Dorfman, *Death and the Maiden* (New York: Penguin Books, 1992).
- ² Athol Fugard, *Playland... and other words* (Johannesburg: Witwatersrand University Press, 1992).
- ³ Esta reacción – algo resistente, por decirlo así – parece coincidir con la del público chileno a la puesta en escena de *La Muerte y la Doncella* en el año 1991 y, claro, está en marcado contraste con el éxito comercial que ha logrado esta obra en sus 50 o más producciones mundiales.

- ⁴ Ejemplos de reseñas de *Playland*: ‘One can best describe *Playland* as a convenient conscience salve for South African whites who wish to be forgiven for racism and its related socio-political ills of over 300 years’, V. Metsoamere, “Psychological Thriller”, *Sowetan*, 22 July, 1992, p. 23; ‘it is about redemption and forgiveness, which in this time of hatred felt like a cool, healing balm’, B. Ronge, “Fugard Beacon for SA Theatre’s Future”, *Sunday Times*, 19 July, 1992, p. 17.
- ⁵ Ariel Dorfman, *La Muerte y la Doncella* (Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1992). Citaré de esta edición.
- ⁶ *Síntesis del informe de la Comisión Verdad y Reconciliación* (Santiago: Comisión Chilena de Derechos Humanos y Centro IDEAS, 1991).
- ⁷ Diane Taylor, *Theatre of Crisis. Drama and Politics in Latin America* (Lexington: The University Press of Kentucky, 1991); George Yúdice, J. Franco & J. Flores, *Contemporary Latin American Culture* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992).
- ⁸ Traducción mía de ‘the subjective, personal experience of disorientation and loss of identity’, Diane Taylor, *Theatre of Crisis*, p. 6. B. Ronge, “Fugard Beacon for SA Theatre’s Future”, *Sunday Times*, 19 July, 1992, p. 17.
- ⁹ Término empleado por la profesora holandesa Elrud Ibsch en su artículo “Fact and Fiction in Postmodernist Writing”, *Journal of Literary Studies*, 9:2, (1993), pp. 185–193.
- ¹⁰ ‘Gerardo: .. Me refiero a que no es público, como nunca hiciste... nunca hicimos una denuncia’, Ariel Dorfman, *La Muerte y la Doncella* (Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1992), p. 21.
- ¹¹ La puesta en escena de esta obra en Nueva York en 1992 sugiere lo contrario. Ahí *Death and the Maiden* fue anunciado como un ‘political thriller’. El comentario del crítico del New York Times es apto: ‘History should record that Mr Nichols [the director] has given Broadway its first escapist entertainment about political torture’, F. Rich, “Police-State Crimes and Punishment”, *New York Times*, 18 March, 1992, B1.
- ¹² Véase *Human Rights and the ‘Politics of Agreements’*. *Chile during President Aylwin’s First Year. An Americas Watch Report* (New York: Human Rights Watch, 1991).