

## II. NOTAS

“*LA MUERTE Y LA DONCELLA*”:  
¿DE QUIÉN  
SON LAS BOLAS? OPRESOR  
OPRIMIDO Y VICEVERSA

*Pércio B. de Castro, Jr.*  
The University of Dayton

Muchos son los temas que nos vienen a la mente cuando leemos *La muerte y la doncella* de Ariel Dorfman —tortura, violencia, verdad, mentira, justicia, etc. Con relación a los asuntos políticos y consecuentemente acerca de la tortura y de la violencia el autor declara que: “I am against torture. Not just in the way people say they are, but then are not, because there are moments of anger or intolerance when the use of torture is acceptable if used against people they do not know or do not like. I am against all violence, and against the dictatorship and despair at the damage it brought to the people of Chile” (citado por Graham-Yooll 3).

Tomando como base la premisa de que “[b]y exposing the contradictions and struggles within Latin American society, playwrights [...] were able to make eloquent statements regarding injustice and inequality [...] and consequently to turn the audience’s emotion into political awareness” (Albuquerque 21), analizaremos en este estudio la violencia, activa y pasiva, de los personajes de *La muerte y la doncella* como uno de los instrumentos usados por el autor para enfrentar al público lector y espectador con los fantasmas del pasado a través de una obra de reflexión político-social.

Al terminar la obra, el lector o el espectador retiene en la mente o en la retina la imagen amarga que incitan los términos “tortura y violencia”<sup>1</sup>. Pero, ¿cómo conceptualizar tales palabras dentro de la obra? ¿Es posible definirlas dentro de un solo parámetro? Las definiciones más comunes encontradas en los diccionarios precisan estos sustantivos de la siguiente forma: uno como un “suplicio, un dolor intenso, una gran aflicción”; el otro como una “fuerza intensa, impetuosa, como el abuso de la fuerza o como la fuerza que se emplea contra el derecho o la ley”. Quizás estas definiciones serían suficientes para que comprendiéramos estos términos dentro de una estructura sencilla, sin las elaboraciones de una situación específica como la encontrada en *La muerte y la doncella*; sin embargo, después de terminar la lectura de la obra, es necesario reflexionar un poco más sobre lo que representan dichas palabras e ir al encuentro de definiciones más elaboradas; es decir, es indispensable que rompamos los parámetros

<sup>1</sup>En este estudio nos referiremos a los términos “tortura” y “violencia” desde una visión de conjunto, puesto que básicamente podemos decir que de una forma general a todo tipo de tortura corresponde un acto de violencia y viceversa.

comunes de tales terminologías sin entretanto cambiarles la esencia para que así encontremos las posibles variantes de sensaciones que engloban.

El *Report of the Royal Commission on Violence in the Communications Industry*, como propone Severino João Albuquerque, nos ofrece un concepto preciso y bien resumido del término violencia:

Violence is an acton which intrudes painfully or harmfully into the physical, or social well-being of persons or groups. Violence or its effect may range from trivial to catastrophic. Violence may be obvious or subtle. It may arise naturally or by human design. Violence may take place against persons or against property. It may be justified or unjustified, or justified by some standards and not by others. It may be real or symbolic. Violence may be sudden or gradual. (11-12).

Si pensamos en los personajes de *La muerte y la doncella* así como en las situaciones que éstos enfrentan a lo largo de la obra, es posible, sin mucho esfuerzo, aplicar el concepto arriba mencionado al drama vivido por cada uno de ellos. La violencia sufrida por Paulina, por ejemplo, no es sólo dolorosa en cuanto al aspecto físico que sufrió de la tortura en sí, sino también en cuanto al lado moral, social e incluso mental y emocional, puesto que la deja traumatizada durante los quince años posteriores a su liberación. El trauma que sufre el personaje femenino abarca dimensiones sociales, morales y mentales que definitivamente interfieren con su vida de mujer, de esposa, así como de ciudadana y ser humano. La personalidad, la realidad y la vida distorsionadas de este personaje se basan en una serie de negativas: durante estos años, Paulina no logra liberarse de los fantasmas del pasado, no logra llegar al orgasmo cuando tiene relaciones sexuales con su marido<sup>2</sup>, no logra disfrutar de la música clásica schubertiana<sup>3</sup>, no logra salir del espacio físico de su casa, que al fin y al cabo se transforma en su propia cárcel, no logra vivir una vida normal; en suma, vive en un estado de parálisis: “[...] Te quedaste presa de ellos, todavía estás presa en ese sótano en que te tenían. Durante quince años no has hecho nada con tu vida. Nada” (53). La combinación de todos estos elementos insertan la violencia sufrida por Paulina Salas dentro de parámetros claramente específicos para que consideremos y adjetivemos tal violencia como obvia a través del proceso traumático que enseña Paulina; injustificada puesto que se basa en el egoísmo de un régimen dictatorial que intenta mantener el poder a través de la fuerza coercitiva; real porque le marca en el fondo del alma; simbólica ya que diariamente se traslada de su memoria a otros campos de su vida privada; imprevista por la manera súbita en que ocurre y a la vez gradual por perpetuarse a través de los años.

Tomando en consideración que para que ocurra un acto de violencia es necesario la existencia de por lo menos dos partes —un ser violador y un ser violado— podemos

<sup>2</sup>Paulina en determinado momento, cuando está pensando vengarse del doctor Miranda de la misma forma que sufrió ella, menciona que: “[...] iba imaginándome meterles la cabeza en un balde con sus propios orines o pensaba en la electricidad, o cuando hacemos el amor y a mí me estaba a punto de dar el orgasmo era inevitable que pensara en... y entonces yo tenía que simularlo [...]” (54-55).

<sup>3</sup>Innumerables veces, a lo largo de la obra, Paulina menciona su trauma con relación al cuarteto schubertiano, *La muerte y la doncella*. En un determinado momento le menciona al médico que el becho de oír a Schubert incluso le enferma físicamente: “¿Sabe hace cuánto tiempo no escucho este cuarteto? [...] Si lo ponen en la radio, lo apago [...] Una noche fuimos a cenar [...] y la anfitriona puso Schubert, [...]. [M]e sentí mareada, repentinamente enferma [...]. Así que rezo que no vayan jamás a poner Schubert [...]” (37).

decir que la violencia encontrada en *La muerte y la doncella* es una violencia ambigua y paradójica que se basa a la vez en una parálisis y en una catarsis, puesto que se desarrolla no sólo desde la perspectiva del ser opresor, sino también desde la ambigüedad que sucede dentro de la obra como consecuencia de la inversión de los papeles desempeñados por los personajes; vale decir, desde el momento en que el ser violado, a causa de su condición de oprimido al romper el capullo que le aprisiona y apisona, adquiere la función de opresor.

De inmediato el personaje que el público lector o espectador percibe como el elemento opresor es el doctor Roberto Miranda, quizás por su condición de torturador o por el “falso poder”<sup>4</sup> que tenía en las manos como médico durante el período dictatorial, o simplemente porque es más lógico que simpaticemos con el personaje torturado durante el período político militar-Paulina Salas. Entretanto, si pensamos en todos los actos violentos que desarrolla Paulina en la obra, percibiremos que ésta no sólo reacciona desde su dolor de ente torturado, sino que también desde su sed de venganza. En otras palabras, el personaje femenino parte de la realidad del pasado nacional de una sociedad que clama por justicia, para encaminarse a una realidad presente e individual donde la ley que regirá el destino de Roberto Miranda es la que sanciona Paulina desde sus traumas y sentimientos de desquite<sup>5</sup> —“ojo por ojo, diente por diente”—, llegando al punto de querer violar al médico físicamente:

¿Sabes lo que pensaba? En hacerles a ellos lo que me hicieron a mí, minuciosamente. Especialmente a él, al médico... [...] Así que cuando escuché su voz, pensé lo único que yo quiero es que lo violen, que se lo tiren [...]. Y que como no iba a poder hacerlo... [...] Así que me pregunté si no podía utilizar una escoba [...] un palo de escoba (54-55).

Paulina no sólo piensa en cómo podrá violarlo, sino que también lleva a cabo una serie de actos que de una cierta forma reflejan la manera en que fue tratada durante su encarcelamiento. Físicamente ata al médico a una silla, “se saca los calzones y los mete en la boca de Roberto” (34), amordazándole. Emocionalmente le tortura obligándole a escuchar una cinta con *La muerte y la doncella* de Schubert<sup>6</sup>, cuarteto que tuvo ésta

<sup>4</sup>Utilizamos aquí la calificación “falso poder”, tomando en consideración que el personaje Roberto Miranda menciona que al inicio acepta el encargo no como una manera de vengarse de los comunistas por lo que le hicieron a su padre, sino “[...] por razones humanitarias” (71) con el propósito de suavizarles el sufrimiento a las víctimas; sin embargo, es necesario aclarar que Roberto posiblemente accede a la incumbencia por miedo de ser uno más en el rol de desaparecidos. La violencia que describe el médico en su confesión forzada puede ser comprendida también como una violencia gradual: “Al principio me dije que con eso les estaba salvando la vida y es cierto, [...] pero después empecé a... poco a poco, la virtud se fue convirtiendo en algo diferente, [...]. Empecé a brutalizarme, me empezó a gustar de verdad” (71-72).

<sup>5</sup>En el intento de despertar a Paulina de su obsesión para que ésta perciba que no está reaccionando dentro de un contexto nacional, sino individual, Roberto le dice: “[t]ú satisfaces tu propia obsesión, castigas por tu cuenta, te quedas tranquila mientras los demás se van a la... todo el proceso, la democracia, se va a ir a la mierda...” (52-53).

<sup>6</sup>En 1817 Schubert compone una canción en la cual usa la letra del poema *La muerte y la doncella* (1775) de Matthias Claudius (1740-1815). La recepción del tema de la canción schubertiana es bien recibida por el público y más tarde el músico austríaco compone un cuarteto en D menor (del cual no se sabe específicamente la fecha de composición) con el mismo nombre —*La muerte y la doncella*— que sólo sale publicado en 1831. Para una mejor aclaración del tópico véase a Maurice J.E. Brown (146-182), Dietrich Fischer-Dieskau (84-86), Marjorie Wing Hirsch (37-42) John Reed (42-43, 126).

que oír innumerables veces mientras era violada, así como le tortura verbalmente, imitando voz de hombre al hablarle de la misma forma grosera como le hablaron a ella: “Dale más. Esta puta aguanta más. Dale más. [...] ¿Seguro, Doctor? No se nos vaya a morir la huevona, oiga” (39). “¿Tenís hambre? ¿Querís comer? Yo te voy a dar de comer, m’hijita rica, yo te voy a dar algo sustancioso y bien grande para que olvidís del hambre” (44). Claro está que el personaje femenino no viola al médico físicamente, pero a la vez no deja de violarlo. Le deshonra de todas las posibles formas que puede encontrar —le viola moral y emocionalmente al violar su integridad física de hombre<sup>7</sup>. Cuando Roberto, por ejemplo, tiene que ir al baño, Paulina le sojuzga a través del siguiente discurso: “¿Mear o cagar? [...] Vamos, Doctor, ¿cómo es la cosa? ¿Por adelante o por detrás? Desátalo, Gerardo. Yo lo llevo. Yo voy con él. [...] No es la primera vez que va a sacar su cosa en mi presencia. Vamos, doctor, levántese. No quiero que se mee en mi alfombra” (47). ¿Pero sería justificable la violencia de Paulina? ¿Sería lógico pagar violencia con violencia, tortura con tortura? ¿No estaríamos formando así un círculo vicioso, como dice el propio personaje Roberto Miranda?: “Así que seguimos en la violencia, siempre en la violencia. Ayer a usted le hicieron cosas terribles y ahora usted me hace cosas terribles a mí y mañana... más y más y más. Yo tengo niños... dos hijos [...]. Qué tienen que hacer ellos, pasarse quince años buscándola y cuando la encuentren, ellos...” (78-79). Estas preguntas, también nos dejan con este sabor de ambigüedad. Si retornamos a las palabras del autor “soy contrario a todo tipo de violencia”, quizás encontremos una respuesta negativa, que nos dice que sería mejor no conocer toda la verdad; que tenemos que aprender a convivir con nuestros fantasmas y torturadores del pasado<sup>8</sup>. Pero a la vez ¿cómo reaccionar si intentamos imaginar lo inimaginable? o sea, transfiriéndonos al interior de esta mujer que intenta desesperadamente encontrar su propia verdad, sacándole a su posible torturador una confesión; ¿cómo entrar en la piel de Paulina Salas —personaje representativo de tantas otras mujeres chilenas? Quizás no haya una respuesta exacta. La ambigüedad, pues se encuentra en la propia duda— ¿culpable o inocente? —¿justificable o no?—, el público decidirá según la verdad de cada uno<sup>9</sup>. En otras palabras: “Dorfman [...] al dejar la duda sobre si la confesión es falsa, logra algo todavía más perturbador: al fin y al cabo gran parte del mal en el mundo es secreto y no llega a conocerse” (Nightingale 92).

Después de este análisis sobre la violencia de los personajes Paulina y Roberto, se hace patente la relación existente entre esta obra de teatro de Dorfman, el cuarteto en D menor de Schubert y el poema de Matthias Claudius que lleva el mismo título<sup>10</sup>.

<sup>7</sup>Como Roberto está sano física y emocionalmente, la bumillación que sufre éste en esta escena es quizás una de las más fuertes en toda la obra, por el hecho de que tiene que sujetarse a tener su miembro flácido en las manos de una mujer para que se lleve a cabo una necesidad biológica.

<sup>8</sup>En una entrevista con John Incledon, Dorfman, hablando de su trabajo como escritor, menciona lo que de cierta forma puede ser comprendido como la idea fundamental encontrada en la última escena de *La muerte y la doncella*: “I’m going to have to find a way to sit down at the table with people who may have been responsible for killing my friends [...]” (1224).

<sup>9</sup>La ambigüedad de la obra no sólo se relaciona con los personajes en sí, sino que también se refleja en el público lector o espectador. O como menciona Andrew Graham-Yooll: “[t]he point about the play is that it works in the grey zone of ambiguity. It allows each person in the audience, or each reader, to ask themselves who they are in relation to each character” (4).

<sup>10</sup>En el poema de Claudius, el cual sólo tiene ocho versos, el encuentro entre la muerte y una doncella se da a través del diálogo que sigue:

Como menciona John Reed, “[...] the whole quartet does seem to be, in a metaphorical sense, about death [...]” (126). Marjorie Wing Hirsch señala que el poema “depicts death as a welcome refuge from the turmoil of life” (38). En Dorfman, entretanto, este sentido metafórico con relación a la muerte, rompe el ámbito de la música y de la poesía para entrañarse en lo humano. El personaje Paulina Salas, caracterizado como la doncella, recibe la visita de la muerte —Roberto Miranda— dos veces: la primera, cuando Roberto le impone su falsa manera de suavizar el sufrimiento físico; la segunda, quince años después, cuando el personaje femenino invierte los papeles, ahora, no para librarse del dolor corporal, sino para salvarse de la muerte psíquica en la cual ha vivido durante estos años. En el poema “[t]he symbolic encounter of these two characters reveals death to be not an abduction, but rather an invitation to eternal rest” (Hirsch 38); en la tragedia, no obstante, aunque ocurre también una invitación, ésta se dirige hacia una eterna tortura.

Dado lo expuesto, sin embargo, es posible todavía la siguiente pregunta: ¿La violencia presente en esta obra emana sólo de la forma activa de los personajes Roberto Miranda y Paulina Salas, o sería posible considerar la pasividad del abogado Gerardo Escobar también como una forma de violencia? Dentro del contexto de la obra, Gerardo encarna la parte de la sociedad que no necesariamente perdona, pero que, a lo mejor, quiere sin olvidar seguir adelante: “[...] ¡hasta cuándo! Nos vamos a morir de tanto pasado, nos vamos a sofocar de tanto dolor y recriminación” (66); representa el punto intermedio, el punto de equilibrio entre el elemento opresor y el elemento oprimido: “uno también se puede morir de tanta verdad” (68); es el elemento que pone en escena la defensa de los derechos humanos, que busca la comunión entre el pasado nacional dictatorial de un país y el presente nacional que se encamina hacia la democracia: “Tú sabes que yo me he pasado la vida defendiendo el estado de derecho [...]. Si algo me ha reventado de ellos es que acusaron a tantos hombres y mujeres, hicieron de juez y parte y acusadores y ejecutores y no les dieron a quienes condenaron la más mínima garantía, la posibilidad de defenderse. Aunque este hombre haya cometido los peores crímenes del Universo, tiene derecho a defenderse” (45). Quizás desde este punto de vista, Gerardo no sea un cobarde; sin embargo, desde la perspectiva de que por no haber sufrido el tipo de torturas infligidas a su mujer y por pertenecer “al mundo de los que no tienen cicatrices” (Matussek 85), éste “no puede entender ni entenderá nunca que su esposa sufre un trauma que se ha convertido en parte de su propio ser” (Gold 10). Así, su pasividad, sea a causa de la falta de comprensión del personaje acerca de las heridas y sufrimientos de su compañera, o

---

*Maiden:* Pass me by, oh, pass me by! / Go, fierce skeleton! / I am still young; go, dear!  
/ And do not touch me.

*Death:* Give me your hand, you fair and gentle creature. / I am a friend and do not  
come to punish. / Be of good cheer. I am not fierce. / You shall sleep softly in my arms.  
(Hirsch 141).

Paulina en la obra menciona que “Al principio, yo pensé que él [Roberto] podía salvarme [...]” (70), pero muy pronto se dio cuenta de que éste era, en realidad, la representación de su propia muerte, que como en el poema ofrece su “falsa” ayuda: “Ponía música porque eso ayudaba al rol que me tocaba hacer, el rol de bueno [...], ponía Schubert para que me tomaran confianza” (70). Al igual que en el poema, Paulina, tácitamente le ruega a la “muerte” que no le toque —ruego que al final desemboca en una acción atroz— violación.

sea a causa de sus creencias y personalidad, le convierte, aunque indirectamente, en el verdugo pasivo de Paulina Salas:

Gerardo: Te ruego, Paulina, que seamos razonables, que actuemos...

Paulina: Tú serás razonable. A ti nunca te hicieron nada.

Gerardo: Me hicieron, claro que me hicieron, pero esto no es un concurso de horrores...

Paulina: [...] Y esa noche, Gerardo, cuando... empecé a contarte, ¿qué juraste hacer? ¿Te acuerdas qué juraste hacer con ellos si los encontrabas? (Silencio).

Dijiste: "Algún día, mi amor, vamos a juzgar a todos estos hijos de puta. Vas a poder pasear tus ojos [...] por la cara de cada uno de ellos mientras escuchan tus acusaciones. Te lo juro" (41 y 50).

El hecho de que Gerardo no le contesta a Paulina inmediatamente, más la pausa —el "silencio" insertado por el autor después de la pregunta del personaje femenino, no sólo nos da la sensación de suspenso, sino que también nos enseña un poco de la relación entre la pareja, delimitando consecuentemente el elemento más fuerte entre los dos —una mujer que aunque sufriendo todo tipo de tortura-física y emocional— protegió, a causa de su amor y de sus creencias políticas el nombre y la vida del hombre amado: "[...] la verdad es que si yo menciono a Gerardo él no estaría nombrando a esa comisión investigadora sino que otro abogado estaría investigando su caso" (44).

*La muerte y la doncella*, definitivamente no nos da la respuesta a este violento e incompleto rompecabezas acerca de la tortura, de la verdad, de la mentira y de la justicia. Empero, a lo mejor, le sirve al pueblo chileno y a muchos otros<sup>11</sup> para que logren salir de su parálisis histórica y llegar a su catarsis aunque a través de la violenta terapia de Paulina: "Para ponerlo de una manera brutal, Doctor, usted viene a ser su terapia" (58). Como advierte su autor, "The play is not just a denunciation of how bad torture is. It aims to help purge ourselves of pity and terror" (citado por Graham-Yooll 3-4).

Como conclusión, es importante todavía mencionar que Ariel Dorfman a través del microcosmo creado mediante la elaboración de los tres personajes —Gerardo Escobar, Paulina Salas y Roberto Miranda— además de despertar el amargo sabor de un período dictatorial y recobrar la representación mimética de un tiempo histórico donde un sinnúmero de personas sufrió persecuciones, otros tuvieron que dejar su patria, y muchos otros simplemente desaparecieron, refleja en el público este microcosmo social, para que junto con ellos, los personajes, formen parte de un macrocosmo, símbolo de un país, donde un sinnúmero de Gerardos, Paulinas y Robertos se encuentran juntos, como en la escena final de la obra, asistiendo a su propia representación, su historia, su verdad y violencia<sup>12</sup>.

Dorfman en el "Postfacio" de la obra explica que: "Tuve la intuición de que en esta obra podría explorar las preguntas más esenciales que los chilenos angustiosamente

<sup>11</sup>"*La muerte y la doncella* no puede considerarse circunscripta solamente a Chile sino que parece interesar a una multitud de otras naciones que viven situaciones y dilemas parecidos" ("Postfacio" 99).

<sup>12</sup>En la primera escena del tercer acto, Dorfman deja abierta al público lector o espectador una pregunta con relación a lo que es hacer justicia; una pregunta que se repite cuatro veces —"¿Qué se pierde?" (79) (quizás la dignidad)— mientras un espejo empieza a cubrir a los personajes Paulina y Roberto para reflejar a los espectadores su propia imagen que en la escena dos se confunde y se multiplica en la formación de imágenes múltiples de los múltiples personajes —Gerardos, Paulinas y Robertos— que juntos oyen el cuarteto *La muerte y la doncella* de Schubert.

nos estábamos planteando en forma privada pero que rara vez veían la brutal luz pública” (96). Esto puesto, no nos queda hacer sino una pregunta más: ¿Quién tiene más valor y coraje? o ¿De quién son las bolas? Quizás del opresor del pasado que fosilizado en el tiempo todavía cree en un sistema dictatorial militar y no se arrepiente; quizás del opresor del pasado que se avergüenza delante de la verdad de la escena y se redime como ente humano; quizás del opresor/oprimido del presente que busca vengarse en el intento de encontrar su libertad y librarse de sus fantasmas; quizás del oprimido que desea sin olvidarse de los hechos, cerrar las puertas del pasado para seguir adelante; quizás de todos ellos. O quizás la verdad de la respuesta jamás aflore, permaneciendo como un sofocado cuarteto en “D[olor] mayor” en cada uno de los lectores o espectadores de *La muerte y la doncella*.

## OBRAS CITADAS

- ALBUQUERQUE, SEVERINO JOÃO. *Violent Acts: A Study of Contemporary Latin American Theatre*. Detroit: Wayne State University Press, 1991.
- BROWN, MAURICE J.E. SCHUBERT. *A Critical Biography*. London & New York: MacMillan & Company and St. Martin's Press, 1958.
- DORFMAN, ARIEL. *La muerte y la doncella*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1992.
- , “Postfacio”. 93-100 en Ariel Dorfman. *La muerte y la doncella*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1992.
- FISCHER-DIESKAU, DIETRICH. *Schubert's Songs: A Biographical Study*. Trans. Kenneth S. Whitton. New York: Alfred A. Knopf, 1978.
- GALÁN, EDUARDO. “*La muerte y la doncella*: ¿Perdonar los crímenes del fascismo?” *Primer Acto* 249 (mayo-junio 1993); 116-17.
- GRAHAM-YOOLL, ANDREW. “Dorfman: A Case of Conscience”. *Index on Censorship* 20.6 (June 1991): 3-4.
- HIRSCH, MARJORIE WING. *Schubert's Dramatic Lieder*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- INCLEDON, JOHN. “New Play by Ariel Dorfman”. *Hispania* 75.5 (December 1992): 1224-25.
- MATTUSSEK, MATTHIAS. “La melodía del monstruo”. Tr. Alicia Steimberg. 85-89 en Ariel Dorfman. *La muerte y la doncella*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1992.
- NIGHTINGALE, BENEDICT. “La venganza es un campo minado”. 91-92 en Ariel Dorfman. *La muerte y la doncella*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1992.
- REED, JOHN. *The Master Musicians: Schubert*. London-Melbourne: J.M. Dent & Sons Ltd., 1987.