

Euisuk

University of Minnesota

La representación de la muerte viva y la reconciliación nacional en *La muerte y la doncella* de Ariel Dorfman

En este artículo analizaré los cambios psíquicos de la protagonista de *La Muerte y la Doncella* de Ariel Dorfman siguiendo tres arquetipos de violencia propuestos por el mismo escritor en su ensayo *La violencia en la novela hispanoamericana actual* (1968). Mi tesis tratará sobre la posibilidad de deducir los cambios que se producen en el nivel interior y exterior de Paulina Salas, la protagonista del drama conforme a los mecanismos de una violencia vertical y social, una violencia horizontal e individual y una violencia inespecial e interior. Además de estas violencias, Dorfman añade una violencia narrativa que trata sobre las innovaciones técnicas y descubrimientos lingüísticos de los autores. Dado que en este trabajo sólo intento analizar el funcionamiento de las violencias que incumben a las circunstancias interiores y exteriores de los personajes, descartaré la violencia narrativa que tiene que ver con la búsqueda de una nueva forma de expresión. Además del análisis sobre la manifestación de los diferentes tipos de violencia en *La Muerte y la Doncella*, intentaré interpretar el estado de Paulina Salas como "una muerta viviente", un concepto derivado de la teoría lacaniana, que lucha para integrarse de nuevo en el orden simbólico.

Los cambios psíquicos de Paulina representan, hasta cierto punto, el dilema de la reconciliación nacional chilena, en el cual, las víctimas y los homicidas se ven obligados a vivir juntos dentro de un mismo territorio sin haber resuelto los problemas del pasado. El drama se basa en el hecho histórico de que la comisión del gobierno del presidente Patricio Aylwin, posterior a Augusto Pinochet, intentó investigar los crímenes de la dictadura, limitándose solamente a los casos de muerte sin identificar los nombres de los culpables para evitar posibles conflictos con los militares. Al respecto, Dorfman plasma esta situación absurda en el drama *La Muerte y la Doncella*, pero en el postfacio del mismo, confiesa que se preocupaba por la reacción negativa de los chilenos en contra de la representación fiel y cruda de su realidad histórica.

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. (97)

Arraigada tan profundamente en la realidad vivida y experimentada, tal como anticipó Dorfman, *La Muerte y la Doncella* no fue bien recibida por el pueblo chileno por dos razones; por un lado, para los seguidores de Pinochet la escenificación tan verosímil de la violencia les daba vergüenza ver el teatro y fortalecía la negación de su participación de los crímenes. Por otro lado, para los líderes del gobierno democrático les causaba la preocupación de que el mensaje de *La Muerte y la Doncella* afectara negativamente al proceso de transición que requería de parte del pueblo, el olvido y la postergación de sus dolores. (97)

Esta delicada circunstancia, aún después de la recuperación democrática, implica una violencia inmanente en el pueblo, la cual traza ciertos límites de expresión en el arte. Dorfman ha

señalado que en la sociedad latinoamericana se destaca la presencia de la violencia, y esta característica ha creado una cosmovisión particular de su literatura. A medida que lucha en busca de su liberación, el héroe novelesco va entendiendo por qué él tiene que aceptar la violencia como una condición indispensable y, por ende, cuestiona qué debe hacer para sobrevivir en el mundo. Por eso, Dorfman alega que la violencia en América Latina es una condición dada e innata, porque "no entregarse a ella significa morir o perder la dignidad o rechazar el contacto con sus(mis) semejantes" (*Imaginación* 14) En esta situación inevitable, al hombre latinoamericano no le queda otra opción que vivir y utilizar la violencia para seguir siendo humano. Bajo la enajenación que lo atrapa y reprime, la violencia se convierte en la única solución que lo puede salvar y liberar. Según Dorfman, en la literatura europea y norteamericana, en cambio, los protagonistas novelescos prefieren refugiarse en su mundo interior y psíquico en vez de enfrentarse con el mundo que les amenaza. Su protesta contra éste, es retirarse y rehusar participar de la sociedad para no corromperse, como consecuencia, la posición del personaje resulta ser más individual porque habla "por una minoría en una sociedad de masas". (14)

No todos los personajes de esta literatura están condenados a vivir con la violencia ni la aceptan como su destino, a pesar de que en Hispanoamérica nadie puede huir de la violencia puesto que ésta es un acto de supervivencia y la prueba de la existencia.

En *The Ethics of Psychoanalysis* Lacan ha mencionado acerca de las dos muertes: mientras que la primera muerte significa la muerte física del cuerpo, el fin de la vida humana, la segunda es la muerte que impide el círculo natural de la corrupción y la regeneración a causa de que el sujeto se empeña en existir y hacer algo aun después de su primera muerte. Ampliando esta dicotomía de la muerte, Slavoj Zizek ha denominado las dos muertes como la muerte física y la muerte simbólica, y el sujeto que se encuentra entre las dos muertes (*l'espace de l'entre-deux-morts*) como un muerto viviente para referirse a los héroes de tragedia. En el caso de Paulina Salas, su intención de juzgar al torturador proviene, primero, de que aunque ella no está muerta físicamente, está consciente más que nadie de su muerte simbólica debido a las torturas del pasado. Por esta razón, ella se da cuenta de que para reorganizar su historia personal, tiene que asumir su permanencia "entre las dos muertes", o sea, su condición de ser una muerta viviente.

El drama de Paulina Salas es el drama de una muerta viviente que lucha constantemente contra la violencia que la atrapa. Sin embargo, todo su intento de recuperar su pasado no llega a conseguir su propósito, puesto que termina dándole a Paulina más desilusión y desengaño, porque como señala Dorfman en el postfacio de su libro *La Muerte y la Doncella*, el hecho que no se puede saber la verdad debido a los límites de investigación le obligan mantenerse callada, a seguir viviendo como una muerta viviente. Dentro de este contexto, creo que vale la pena combinar los conceptos de violencia que utiliza Dorfman con el concepto del muerto viviente de la teoría lacaniana con el fin de profundizar en el análisis de *La Muerte y la Doncella*. Para este efecto, utilizaré también las nociones de lo imaginario, lo simbólico, lo real y la función del objeto (a) extraídas del mismo teórico.

Procederé ahora a describir los tipos de violencia delineados por Dorfman. La violencia vertical y social ocurre cuando "los personajes, al darse cuenta de que son víctimas se rebelan contra la sociedad que ha creado su situación, usando la violencia como una forma de liberación colectiva" (*Imaginación* 17). Esta violencia se refiere, entonces, a la lucha o la resistencia de un individuo contra "los de arriba" quienes encarnan a un macrocosmos poderoso, a niveles de gobierno, comunidad, creencia, etc. Ante la represión del poder, el individuo se niega a rendirse completamente y dirige su respuesta con violencia al agente de la opresión. Sin embargo, el individuo sabe perfectamente con anticipación que va a ser derrotado y vencido a pesar de su

resistencia, de suerte que la muerte del héroe es una condición necesaria tanto en el nivel psíquico como en el nivel físico.

Por otro lado, la violencia horizontal e individual sucede entre “los seres que ocupan un mismo nivel existencial de desamparo de alienación” (*Imaginación* 23). Carente de un sentido social, esta violencia presenta al héroe como “una víctima, enredada en su propia falta de heroísmo, confuso, incapaz de controlar su realidad o siquiera sus pensamientos” (*Imaginación* 23) que ataca a otro individuo que puede ser su enemigo o incluso su amante. Por eso, el mundo que rodea a un individuo “aparece como un enigma para el lector, que debe descifrar los motivos de esa lucha entre los personajes sin lograr jamás una explicación verificable”. (*Imaginación* 25) En este sentido, el héroe de la violencia horizontal e individual es un sujeto de la soledad quien lucha para resolver sus propios problemas que no son entendibles para otros individuos. Tal es así, que el sujeto es un héroe que “sabe por lo menos que en su odio y su violencia está el coraje, está la gloria de luchar; en el fondo se rebela(n) contra el hecho mismo de existir” (*Imaginación* 29)

Finalmente, la violencia inespacial e interior significa “una determinación desde afuera anonada al personaje, que termina refugiándose en los repliegues de su interioridad, tratando de alejar toda acción mediante una pretendida indiferencia”. (*Imaginación* 32) Ante la imposibilidad de usar las dos violencias anteriores contra los agentes exteriores, el héroe se convierte en su propio enemigo y se ataca a sí mismo. La violencia interior e inespacial es, en este sentido, un proceso de disolución interior o una crisis existencial en la cual, el héroe va descubriendo que lo que le espera al final es una desesperanza insondable. El héroe llega a la conclusión de que no hay nada que le pueda colmar su deseo, de modo que en ese desencanto tiende a acudir a la autodestrucción.

Lo más dramático de *La Muerte y la Doncella* está en el hecho que las tres violencias mencionadas ocurren ordenadamente en un solo individuo: la violencia vertical y social, la violencia horizontal e individual, y la violencia inespacial e interior marcan respectivamente el pasado, el presente y el futuro de Paulina Salas y este encadenamiento de la violencia marca lo que sucedió y lo que está sucediendo a los que padecieron la represión política.

Primero, en la violencia vertical y social que abarca el pasado, Paulina Salas fue secuestrada y torturada por los militares. Al estar encarcelada por dos meses, el encuentro con Roberto, un médico, llega a convertirse en una pesadilla; pues éste la había violado varias veces mientras ponía en cada ocasión, el cuarteto de *La Muerte y la Doncella* compuesto por Schubert. Mientras esto sucedía, ella estaba en una posición indefensa con los ojos vendados. Esta parte, que construye la base del conflicto, indica el pasado de los tres personajes e incluso explica por qué Paulina Salas se pone tan nerviosa cuando se trata de revelar los culpables de las torturas. Como consecuencia de la violencia vertical y social que ejercieron los militares sobre la protagonista, ella vive como una muerta en sentido simbólico a pesar de que transcurrieron dieciséis años desde su liberación de la cárcel. Perturbada todavía por la memoria de las violaciones tanto físicas y sexuales como psicológicas, vive en la oscuridad y se vuelve sensible a cada sonido y cada luz que la alumbra. Cuando escucha un sonido afuera de su casa se esconde detrás de las cortinas con un revólver, como si se defendiera del torturador que nunca dejó ver su rostro. Cargando todo el peso del pasado, Paulina se encuentra entre dos muertes, una simbólica y otra física—i.e., ella es una “muerta viviente”.

Entre la muerte física y la muerte simbólica no existe un orden específico puesto que cualquiera de las dos muertes pueden preceder a la otra según la situación en que se encuentre el héroe. La tragedia de Sofócles ilustra efectivamente la muerta viviente. En el caso de *Antígona*,

por ejemplo, Creonte prohíbe enterrar el cadáver de Polinices que se ha atrevido a aliarse con caudillos para destruir su propia patria. Esto significa que Creonte quiere matar a su enemigo Polinices dos veces, primero con una muerte física y después con una muerte simbólica. Sin embargo, Antígona desobedece la orden de Creonte, por considerar más importante observar las leyes no escritas de los dioses, que ordenan dar sepultura a los muertos. Así, Antígona lleva a cabo el funeral apropiado para su hermano aunque sabe perfectamente que ella va a ser castigada por las leyes escritas. Antígona afirma su responsabilidad de aceptar las consecuencias de su acto. Tal es así que ella opta primero por la muerte simbólica para después morir físicamente ahorcándose en la tumba de sus antepasados. Al cumplir los mandatos de los dioses, o sea en los términos lacanianos, pagar la deuda a los muertos, Antígona intenta reestablecer un lazo entre la vida y la muerte. Esta reafirmación de la coherencia de la estructura social engendra a la larga el proceso de la simbolización. Por medio de este proceso, un disturbio o un evento catastrófico se someten al orden social, lo que equivale a una aceptación definitiva o a una muerte simbólica. De igual modo que el muerto está inscrito en el texto de la tradición simbólica con la condición de que él acepte el rito del funeral (el acto de nombrar), la gente asegura que a pesar de su muerte física, él continuará viviendo en la memoria de la comunidad.

En el caso de Paulina, entonces, insistir en vivir como una muerta viviente no significa reconciliarse ni con el vivir ni con el morir dentro del orden social forzado, debido a que ella no puede encontrar un lugar apropiado en el presente. Un diálogo con Gerardo, su esposo puede certificar la situación de Paulina: "Mírate, ay amor, mírate. 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) Esta condición ilumina el verdadero sentido de su insistencia en revelar la verdad y conseguir una disculpa de parte del culpable (el médico torturador).

El proceso democrático requiere necesariamente el regreso de los desaparecidos y los torturados, los "muertos vivientes"- los cuales quieren ajustar sus cuentas. Hasta que se les de un entierro apropiado o hasta que se integre el trauma de su muerte en la memoria histórica, porque de lo contrario su sombra perseguirá a los vivos. Así, *La Muerte y la Doncella* tiene lugar en un país poblado de muertos vivientes.

Por otra parte, Gerardo está encargado de investigar los casos de abuso a los derechos humanos durante el régimen anterior a los civiles, aunque limitándose únicamente al caso de los muertos y los desaparecidos. Al enterarse de esto, Paulina se siente traicionada porque su esposo, a quien ella había tratado de proteger tanto no revelando su nombre a la policía, se va convirtiendo ahora en uno de los ejecutores del poder al igual que los victimarios de la violencia vertical y social. Al respecto, ella dice: "Pero ustedes en la Comisión se entienden sólo con los muertos, con los que no pueden hablar... pero no estoy muerta, pensé que estaba enteramente muerta pero estoy viva y sí que tengo algo que decir...". (51) Como podemos observar en las palabras de Paulina, los muertos vivientes no son solamente los difuntos sino también los sobrevivientes. Este es el momento en que Paulina Salas se percata de que aun con el cambio de gobierno no habrá nadie que le ayude a resolver los problemas y por eso decide ejercer su propia justicia.

El mismo día en que Gerardo es nombrado miembro de la Comisión presidencial investigadora, llega a su casa un visitante desconocido que le había ayudado anteriormente a reparar su coche. Escondida detrás de la cortina, Paulina escucha la conversación entre Gerardo y Roberto, el visitante, y reconoce inmediatamente que su voz es idéntica a la de uno de sus torturadores, aunque nunca había visto su cara ni antes ni ese momento. Por casualidad, Paulina vuelve a confrontarse con su pasado pero este reencuentro con Roberto en el presente es

semejante a la manera en que, según Lacan, lo real aparece en el orden simbólico en forma de una respuesta traumática.

En el pensamiento lacaniano, lo real es lo imposible de lo simbólico y una condición externa en que la realidad simbólica revela su imperfección. En medio de lo simbólico que consiste en palabras, lo real aparece justamente para llenar ese hueco engendrado por imposibilidades verbales. El encuentro de Gerardo con un "buen samaritano", Roberto, y su consecutiva visita a la casa de Paulina, no son cosas que comúnmente ocurren en la realidad. Por ejemplo, Roberto fue el único que le ayudó a Gerardo entre muchos que pasaban por la carretera, pero este encuentro sirve simultáneamente como el soporte de lo simbólico desequilibrado. A partir de la aparición de Roberto, salen todas las represiones escondidas a la superficie estableciendo una comunicación intersubjetiva entre los tres personajes. Primero, en cuanto a la relación entre Gerardo y Roberto existe una especie de solidaridad por ser ambos ciudadanos ejemplares: un abogado y un médico. Además, desde el principio, Roberto muestra un interés inmenso sobre lo que va a hacer la Comisión: "[E]sta Comisión va a permitirnos cerrar un capítulo tan doloroso de nuestra historia, y me dije, estoy solo este fin de semana, tengo que ayudar... por pocón que sea..." (27). Las actitudes de Roberto le dan a Gerardo una confianza que no le hace sospechar en serio que Roberto haya sido el violador y torturador de su esposa, aunque en la versión cinematográfica, Roman Polanski elimina toda ambigüedad al guión en el desenlace. Mientras que la relación entre Roberto y Gerardo se basa en códigos socialmente aceptados, la otra relación intersubjetiva entre Paulina y Roberto ocurre por la intrusión inesperada de lo real que abre de nuevo la herida del pasado. Además de la voz, hay códigos reconocibles como el olor de la piel y el comentario de Nietzsche: "jamás podremos poseer esa alma femenina" que Roberto repetía cuando violaba a Paulina.

A lo largo del drama, la intención de Paulina puede ser interpretada como el esfuerzo de introducir a Gerardo en esta relación intersubjetiva del pasado entre ella y el torturador, para que su esposo crea que lo que dice ella es verdad. Por lo tanto, la negación contundente de Roberto acerca del pasado tiene que ser entendida como un acto de impedir que Paulina llegue a introducir a Gerardo en la relación intersubjetiva entre él y ella, caracterizada por la violencia vertical y social, ya que tal expansión de la relación podría ser fatal para el culpable. Finalmente, la relación que se ve más afectada por la segunda relación intersubjetiva es la de Paulina y Gerardo. Ya mencionamos que en la prisión Paulina trató de no revelar el nombre de Gerardo a la policía, la razón principal de la tortura, sin embargo, cuando ella fue liberada lo que descubrió primero fue que Gerardo estaba acostándose con otra mujer. Este recuerdo revive en el presente tan pronto como Paulina ve otras traiciones de Gerardo: primero, él ha aceptado el puesto de delegado de la Comisión aunque va a investigar solamente los casos de los desaparecidos y segundo, él no va a cumplir su juramento de vengarse de los torturadores. Al respecto, Paulina le recuerda lo que Gerardo dijo cuando se enteró de las violaciones

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"... -recuerdo exactamente esa frase, me pareció, como poética- "pasear tus ojos por la cara de cara uno de ellos mientras escuchan tus acusaciones. Te lo juro". Dime a quién recurro ahora, mi amor.

Gerardo: Fue hace quince años. (50).

Lo que señala Dorfman en esta relación intersubjetiva es que no puede haber una cura absoluta para el trauma del pasado. Un acontecimiento que se suponía olvidado o enterrado en el pasado puede resurgir en cualquier momento destruyendo una paz superficial. Entre las tres relaciones intersubjetivas existen interacciones, pero los tres polos de la comunicación resultan asimétricos y no permiten un diálogo mutuo.

Ante la obsesión de Paulina, Gerardo ayuda a Roberto a construir una coartada para el pasado, para que Roberto pueda liberarse de Paulina. La escena en que Roberto confiesa sus culpas fabricadas para Paulina, nos hace recordar la famosa broma de Freud sobre dos judíos: uno de ellos pregunta al otro con tono enojano: "Si dices que vas a Cracow, tú quieres que yo crea que vas a Lemberg. Pero yo sé que vas a Cracow. Entonces ¿por qué me mientes?"¹ Roberto trata de engañar a Paulina diciendo la verdad pero esperando al mismo tiempo que Gerardo considere que todo lo que él dice es una mentira forzada. Esta paradoja es la que construye la trama básica de *La Muerte y la Doncella*: un hombre culpable de la opresión política se involucra sin querer en una situación en la cual él mismo tiene que confesar la verdad, esperando la incredulidad acerca de lo que él dice.

De acuerdo con Slavoj Žižek, la comunicación se estructura como un círculo paradójico en que el emisor recibe del receptor su propio mensaje en la forma inversa.² Por ejemplo, cuando uno dice "eres mi esposo" o "eres mi dueño", lo que quiere decir realmente es un mensaje lingüísticamente inverso, pero más cerca del propósito del sujeto como "soy tu esposa" o "soy tu esclavo". Sin embargo, la dualidad de esta comunicación deja una amplia posibilidad de engaño, puesto que al establecer una relación con el otro, la intención del sujeto pretende que su identidad vaya a ser interpretada y entendida dentro del límite del contexto dado. Es decir, en el caso de *La Muerte y la Doncella*, cuando Roberto dice que todo lo que él confiesa acerca del pasado no es verdad, sino que viene de lo que le ha enseñado Gerardo, intenta alegar a su vez que su confesión es algo más que una simple participación en el teatro de Gerardo y Paulina, por lo cual no tiene nada que ver con su propia voluntad. Debido a este planteamiento, desde el punto de vista de los espectadores, al principio no está claro si Roberto es culpable o no.

Cuando Paulina ata a Roberto a la silla para forzar su confesión, ya no existe una relación vertical entre ellos, ya que los dos viven como los civiles iguales. La violencia horizontal e individual que ejerce Paulina contra Roberto se manifiesta, además, como una metamorfosis en la que ella pasa de ser víctima a victimaria, y en el caso de Roberto, a la inversa. Segura de que no puede tener más la ilusión de que el gobierno vaya a resolver sus problemas, Paulina toma sus propias medidas porque para ella "la violencia no es sólo lo que enajena y engeguece; es también el modo que tiene el hombre controlado para hallar alguna dignidad, algún residuo de humanidad y resolución en su propia voluntad" (*Imaginación* 27) Conseguir la confesión del mismo torturador y escuchar su disculpa por medio de una violencia horizontal e individual es para Paulina un acto de recuperación de su dignidad. La casa de Paulina, por lo tanto, se convierte en un espacio donde se produce la transferencia del poder. Paulina le fuerza a Roberto confesar lo que él hizo en el campo de concentración: "Entendamos algo de una vez, doctor. Aquí se acabaron las amenazas. Allá afuera puede que manden ustedes todavía, pero aquí, por ahora, mando yo. ¿Se entiende?" (p.47)

El espacio de *La Muerte y la Doncella* se sitúa en una relación de oposición entre el aquí y el allá cuya dicotomía coincide con la oposición del tiempo: el presente y el pasado. Allá está el espacio público donde lastimaron a Paulina, le quitaron el sueño y la perturbaron a lo largo de quince años. Es el espacio de la pasividad en su memoria que le impide abordar al presente. En cambio, el aquí, pese a que es un espacio privado, es el único lugar donde la violencia horizontal

e individual se hace práctica. Al darse cuenta del peligro de lo que hace su esposa, Gerardo intenta convencerla: "Imagínate que todos actuaran como lo haces tú. Tú satisfaces tu propia obsesión, por tu cuenta, te quedas tranquila mientras los demás se van a la... todo el proceso, la democracia, se va a la mierda" (52-3). Lo que confunde a Gerardo es el hecho de que Roberto es un ciudadano ejemplar, un médico, un buen esposo y un padre, y un hombre patriótico que se preocupa del futuro de su país.

A fin de esconder lo que ha hecho en el pasado, Roberto se transforma en un hombre ideal para que nadie sospeche su identidad verdadera. El problema es que esta metamorfosis no solamente le sirve a Roberto como una máscara personal sino que también es permitida y consentida a nivel social. En este sentido, Paulina es dos veces víctima porque en tanto que gente como Roberto siga siendo capaz de cambiar su identidad de acuerdo con su conveniencia, ella se verá obligada a vivir con todos los traumas pretéritos con más resignación por su condición femenina. Además, en el mundo masculino, el hecho que le había violado el cuerpo femenino significa una fragmentación del ser y una resignación absoluta de lo simbólico.

Para volver a ser un miembro de la sociedad, ella tiene que ponerse una máscara y morir metafóricamente en el orden simbólico fingiendo su capacidad de olvidarlo todo. La violencia horizontal e individual, por lo tanto, tiene que ser entendida como una resistencia a no participar en el juego de las relaciones simbólicas de la sociedad. Debido a su carácter solitario e independiente que los otros individuos no pueden entender, paradójicamente la violencia horizontal e individual manifiesta un sentido convincente para el sujeto. Tal como señala Dorfman, la violencia horizontal e individual es una justicia solitaria porque "vivir significa para mí tener que matar. Matar significa que no hay vida para el otro, para algún otro" (*Imaginación* 28)

En el dilema entre seguir lo que pide Gerardo y hacer lo que le manda su conciencia, Paulina como una muerta viviente se ve involucrada en conflictos con los vivos para defender a los muertos. Como en el caso de *Antígona*, el estado entre las dos muertes requiere una decisión ética del sujeto, pues, en el momento en que él se da cuenta de que para él no hay otra alternativa que vivir como un muerto viviente, su comportamiento opta por seguir los valores sublimes y éticos. Para obedecer a estos valores, es necesario que el héroe desobedezca primero a alguien. En el caso de *Antígona*, al decidir vivir como una muerta viviente, ella desobedece a Creonte, quien encarna las leyes humanas, para obedecer el mandato de los dioses. En el caso de *La Muerte y la Doncella*, Paulina está obstinada en saber "la verdad verdad", desobedeciendo a Gerardo que no es meramente el esposo sino que simboliza simultáneamente otra hegemonía ideológica. En este sentido, la ira de Creonte contra *Antígona* y el desacuerdo de Gerardo con Paulina, pueden interpretarse como un esfuerzo de asegurar la autoridad de los vivos por sobre las leyes de los muertos. Aunque la desobediencia puede ser peligrosa, tanto *Antígona* como Paulina obedecen a los deseos más éticos y justos del Otro, apropiándose en sus propios deseos. En esta transferencia de deseos, se destaca que las heroínas no se preocupan de las consecuencias de sus acciones ni hacen caso de las opiniones públicas. De esta manera, ni *Antígona* dilata el entierro de su hermano ni Paulina consulta a su esposo antes de atar a Roberto. Sin embargo, este valor ético no es aplicable para todos, pues se limita a un acto singular del sujeto. Es decir, no se puede generalizar los principios de este tipo de ética ni establecer reglas públicas, como es el caso de las acciones de Paulina que son justificables desde el punto de vista de los espectadores, pero que en la realidad no son permitidas. Es un acto que vale para ella solamente, empero, el resultado que Paulina consigue se desvía de su intención original o es, más bien, algo contrario a su deseo.

El engaño que yace en la demanda es que el sujeto insiste en creer que lo que va a conseguir le va a satisfacer completamente, pero al alcanzar el objeto deseado se da cuenta de que éste no es lo que ha anhelado y tiene que repetir el proceso anterior con otro objeto.

Al confesar bajo la amenaza de Paulina, Roberto alega que a principio su propósito era solamente ayudar a los torturados que estaban muriendo, pero poco a poco le surgía un cambio que no podía controlar. Al respecto, Roberto dice:

Al principio me dije que con eso les estaba salvando la vida y es cierto, puesto que muchas veces les dije, sin que fuera así, que si seguían se les iban a morir, pero después empecé a...poco a poco, la virtud se fue convirtiendo en algo diferente, algo excitante... y la máscara de la virtud se me fue cayendo y la excitación me escondió, me escondió, me escondió lo que estaba haciendo el pantano de lo que estaba... y cuando me tocó atender a Paulina Salas ya era demasiado tarde. Demasiado tarde. (71-2)

El clímax de esta obra es cuando Roberto cae en la trampa que Paulina le puso al pasarle la información a través de Gerardo. Roberto va corrigiendo ciertos detalles como el nombre del otro torturador y de los instrumentos de tortura. Lo que Roberto quería que Gerardo y Paulina creyeran era cómo su participación en el teatro a través de la confesión forzada, llega a ser la verdad. Frente a estas pruebas tan evidentes, Paulina no se queda satisfecha con la confesión, sino que le exige una disculpa diciéndole a Roberto que ella va a dejarlo vivo con esa condición. Sin embargo, él niega todo lo que ha confesado y dice al mismo tiempo que la violencia puede perpetuar la violencia: "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" (78-9)

La violencia horizontal e individual que Paulina veía como la solución a su problema resulta aquí frustrada e inválida ante la negación firme de Roberto. El no deja de insistir en su inocencia: "No voy a seguir permitiendo que una mujer loca me trate de esa manera vergonzosa. Si quiere matarme, máteme. Sepa, eso sí, que mata a un hombre inocente". (78) Al mismo tiempo, su propio esposo no puede entender el dolor y la obsesión de Paulina:

"¿Qué más quieres de mí? Sobrevivimos la dictadura, la sobrevivimos, y ahora ¿nos vamos a destruir, vamos a hacernos tú y yo lo que estos desgraciados fueron incapaces de hacernos?...Uno también puede morir de demasiada verdad" (68)

Hasta cierto punto, esto es un encuentro para Paulina con lo imposible de lo simbólico, en el que ella tiene que dejar de soñar con la ilusión de concluir su pasado. En otras palabras, al igual que la dialéctica del comportamiento de Antígona, Paulina desobedeció para obedecer, pero llega a saber que su desobediencia así como su transformación en victimario no le ha servido y que desde siempre ella ha estado destinada a ser una víctima. Aquí es donde Paulina recurre a la violencia interior e inespacial ya que su intención de recuperar su dignidad fue considerada como una locura:

"Y por qué tengo que ser yo la que se sacrifica ¿eh?, yo la que tengo que morderme la lengua, siempre nosotros los que hacemos las concesiones cuando hay que conceder, ¿por qué, por qué?" (79)

La violencia inespacial e interior se presenta aquí como una violencia que explota interiormente y que busca una salida pero según Dorfman el héroe de este tipo de violencia "termina por suicidarse, es decir, se destruye a sí mismo en vez de destruir el mundo exterior, en vez de resolver su problema" (*Imaginación* 33) El drama concluye dejando a Paulina todavía en medio de la muerte simbólica y la muerte real, sin embargo, este final no implica un abandono ni una resignación total. Paulina sabe perfectamente que la confesión de Roberto no va a resolver sus problemas, aunque ella la toma como una solución inmediata. De este modo, las confesiones y las disculpas de Roberto podrían servirle a Paulina como lo que Lacan llamaría el objeto pequeño (a), un compromiso con el deseo aunque éste sea incapaz de satisfacerlo. Por eso, el objeto (a) es una cosa elusiva e imposible de alcanzar, porque es más bien una causa del deseo y su ausencia engendra la eternización del deseo.³ Tal como Roberto le dice a Paulina, las confesiones de Roberto no satisfacen las faltas que sufre Paulina ni pueden darle una reconciliación con él.

La función del objeto pequeño (a) es impedir la conclusión del círculo del placer siempre introduciendo en cambio un descontento irreductible. Nada puede satisfacer ni curar a Paulina de los traumas del pasado, pero por lo menos escuchar el arrepentimiento personal de Roberto le puede dar un placer momentáneo dentro de este círculo de descontento. Por otro lado, volviendo a las bromas de los judíos y sus dualidades, podemos interpretar que esta búsqueda del deseo por parte de Paulina no es exactamente escuchar la disculpa de Roberto sino la de Gerardo, quien no ha admitido la historia de las torturas y el sacrificio de la manera como Paulina esperaba.

El último acto de este drama muestra claramente que este intento de comunicarse con Gerardo no se logra, o más bien se vuelve contradictorio.

La segunda escena del tercer acto tiene lugar en una sala de conciertos, varios meses después del acontecimiento del segundo acto. Gerardo habla en público muy contento sobre los logros de la Comisión, dando como ejemplo el episodio de una mujer cuyo esposo desapareció hace nueve años. Gerardo pone énfasis en que ella se sintió muy emocionada tan sólo con una palabra del presidente de la Comisión que la invitó a sentarse. Según ella, fue la primera vez que alguien la trató como un ser humano. Para Gerardo, este comentario es suficiente para devolverle su dignidad y reconstruir la paz. Mientras tanto, no se pueden revelar jamás los nombres de los asesinos. Dorfman critica fuertemente esta reconciliación nacional impuesta por gobernantes que no son tan diferentes de los anteriores. Al igual que en el pasado, para el pueblo no hay otra opción sino aceptar y dejarse engañar por los discursos inventados y falsificados de los burócratas y "la verdad, la verdad" sigue sin descubrirse. El discurso de Gerardo implica un nuevo comienzo del círculo vicioso de las violencias, el cual no tiene una conclusión final. En el pasado, Roberto fue el victimario, pero ahora lo es Gerardo porque éste es el que establece y decide el pasado y el futuro del pueblo, mientras que a su lado todavía los muertos vivientes existen sometidos en un silencio forzado.

La pregunta de Dorfman en el postfacio del drama se relaciona con esta paradoja: "Cómo puede decirse la verdad si la máscara que hemos adoptado termina siendo idéntica a nuestra cara? (99). Es decir, ¿cómo se puede juzgar el pasado si los que van a juzgar van a convertirse en los juzgados? A raíz de esta duda, el encadenamiento de las violencias que marcan la vida de Paulina Salas, se convierte en un círculo vicioso que va a perpetuar la presencia de los muertos vivientes aun después de la dictadura.

Como he analizado en *La Muerte y la Doncella* comparando Paulina Salas con una muerta viviente, la situación de una democracia débil y la falta de resolución de los problemas pretéritos

se asemeja al hecho de que los muertos vivientes no quieren permanecer muertos sino que regresan repetidas veces para amenazar a los vivos. Es decir, si no se arreglan el disturbio y el desorden ocurridos durante sus exequias, siempre permanecerá el peligro de que reaparezcan los problemas del pasado y de que exista la división en la opinión pública con respecto a la interpretación de la historia. Sin embargo, como vemos en el caso de Paulina Salas, no hay un remedio que pueda sanar las heridas, puesto que por mucho que intente olvidar el pasado o fingir una reconciliación pacífica, los traumas son más evidentes. Además, al igual que en el régimen totalitario que atormentaba infinitamente al pueblo con la excusa de la necesidad del progreso histórico y social, lo que muestra el discurso de Gerardo al final del drama implica que el nuevo gobierno lo ignora también, pero asumiendo que lo hace a favor del pueblo y que enterrar el pasado es la voluntad de la gente. En este sentido, *La Muerte y la Doncella* no es meramente una tragedia que habla del pasado de una víctima, sino de un drama que nos propone discutir lo que va a suceder en el futuro con el dilema político que encaramos actualmente.

Notas

¹. "If you say you're going to Cracow, you want me to believe you're going to Lemberg. But I know you're going to Cracow. So why are you lying to me" Sigmund Freud, vol 6, *Jokes and Their relation to the Unconscious*, London: Penguin, 1977.

². Zizek, Slavoj. *Looking awry: an introduction to Jacques Lacan through popular culture*, p. 131

³. La explicación de J. Lacan acerca del objeto (a) es la siguiente:

"La división, en la que el sujeto se verifica a partir del hecho en que un objeto pasa a través de él sin que ambos en absoluto se interpenetren, está en la base del "objeto a". Invocamos este objeto a la vez como la causa del deseo donde el sujeto se eclipsa y en cuanto sustentar del sujeto entre verdad y saber". *Escrit.* p. 10.

OBRAS CITADAS

- Dorfman, Ariel. *Imaginación y violencia en América Latina, ensayos*. Santiago de Chile: Universitaria, 1970. Barcelona: Anagrama, 1972.
- . *La Muerte y la Doncella*. Buenos Aires: la Flor, 1992.
- Evans, Dylan. *An introductory dictionary of lacanian psychoanalysis*. London: Routledge, 1996.
- Falcon Martínez, Constantino., Fernandez-Galiano, Emilio., y López Melero, Raquel. *Diccionario de la mitología clásica*, Barcelona: Alianza, 1986
- Lacan, Jacques. *ECRITS: A Selection*. New York: W.W. Norton & Company, 1977.
- Lemaire, Anika. *Lacan*, Barcelona: EDHASA, 1970.
- Sarup, Madan. *Jacques Lacan*. U.S.A: University of Toronto Press, 1992.
- Schneiderman, Stuart. *Jacques Lacan: the death of an intellectual hero*. U.S.A: Harvard, 1983.
- Zizek, Slavoj. *Looking Awry: an introduction to Jacques Lacan through Popular Culture* U.S.A: MIT, 1997.