

Entre la poética y la política:  
**asuntos de derechos humanos en**  
***La muerte y la doncella*, de Ariel Dorfman**

Carlos Vargas Salgado

Briar Cliff University

---

La justicia poética incendia campos de oprobio:  
no hay sitio para la nostalgia, el yo, el nombre propio.  
Todo poema se cumple a expensas del poeta.

Octavio Paz, *¿Águila o sol?*

### RESUMEN

Una reciente discusión (2012) en torno a la obra dramática *La muerte y la doncella* y la persona pública de Ariel Dorfman permite al crítico Hernán Vidal poner en cuestión las bases ideológicas y concepciones literarias del autor chileno, célebre por su activismo y por el uso de sus obras para la discusión de los temas de derechos humanos, en especial en situaciones de justicia transicional. La propuesta de Vidal plantea la inoperancia de las formas románticas literarias para poner en la escena (pública) temas de derechos humanos, contraponiendo a ellas una hermenéutica materialista.

Este ensayo, a la vez que propone un estado de la cuestión, plantea, desde una perspectiva de la teoría de la recepción aplicada a la obra dramática de Dorfman y de una discusión pragmatista (Rorty, Nussbaum) sobre la fundamentación de los derechos humanos, la inoperancia de una discusión sobre las bases ideológicas y políticas en torno a una obra o un autor dramático, incluso si se trata de una «persona» pública, como en el caso de Dorfman. Ayudado por asertos brechtianos sobre la necesaria operatividad de un teatro político, este trabajo busca cuestionar las bases naturalistas (idealistas y religiosas) que con frecuencia son aplicadas a una hermenéutica de derechos humanos a la hora de criticar los artefactos culturales y a sus autores.

## **PALABRAS CLAVE**

Ariel Dorfman, Bertolt Brecht, Augusto Pinochet, Hernán Vidal, Chile, realismo naturalista, extrañamiento, cuarta pared, dictadura, derechos humanos, Broadway, Roman Polanski, fuga disociativa, psicosis, chamanismo.

## **ABSTRACT**

A recent debate (2012) about the play *La muerte y la doncella* (*Death and the Damsel*) and the public persona of Ariel Dorfman has allowed the critic Hernán Vidal to question the ideological foundation and literary conceptions of the Chilean author, famous for his activism and for the use of his works for discussing the topics of human rights, in particular, during situations of transitional justice. Vidal's proposal raises the topic of the ineffectiveness of the romantic literary forms to stage (to the public) matters of human rights, countering them with a hermeneutical materialist.

This essay while proposing the state of question, considers from the perspective of the reception theory applied to Dorfman's play and from a pragmatic discussion (Rorty Nussbaum) about the basis of human rights, the ineffectiveness of the debate over the ideological foundation and politics involving a play or a playwright, even if it is regarding a public figure like in the case of Dorfman. Supported by Brechtian assertions about the necessary effectiveness of a political play, this essay attempts to question the naturalistic basis (idealistic and religious) which are frequently applied to a hermeneutic of human rights when criticizing cultural artifacts and their authors.

## **KEY WORDS**

Ariel Dorfman, Bertolt Brecht, Augusto Pinochet, Hernán Vidal, Chile, naturalistic realism, estrangement, fourth wall, dictatorship, human rights, Broadway, Roman Polanski, dissociative flight, psychosis, shamanism.

## Un escritor político

Al final de la escena 1 del acto III de *La muerte y la doncella*<sup>1</sup>, cuando Paulina y Roberto continúan en el escenario y no sabemos si finalmente ella matará al abusador, de pronto música de Mozart llena la habitación y un espejo gigante desciende para ocultar a los actores. El espejo, que se describe en la dirección escénica como enorme, refleja a la audiencia su propia imagen: en ese momento, los espectadores estarán atentos a sí mismos, mientras la música continúa durante mucho tiempo.

No sé si esta indicación de puesta tan sugerente se llevó a cabo realmente en la producción original de la pieza en Santiago de Chile o en los posteriores estrenos en Londres y Broadway (1991). Pero aquí quiero examinar esta imagen que Ariel Dorfman propone (en el texto), como un medio de transición entre el final de la escena culminante y el final. En la escena final, Paulina y Gerardo aparecerán en un concierto y luego, muy ambiguamente, también volverán a ver a Roberto, el siniestro personaje en la obra, que tiene una aparición fantasmagórica en el presente. Por lo tanto, la presencia del espejo no es solo una impresionante indicación para la puesta, sino una ayuda para los espectadores a fin de entender el paso del tiempo en la trama. También es una imagen poderosa de peso para provocar una reacción en particular en el público. Tener un espejo en el escenario que devuelve a los espectadores reales su propia imagen (espectadores que pasan a formar parte del espectáculo) recuerda algunos de los dispositivos escénicos del teatro brechtiano, que sigue siendo el paradigma del teatro político en la actualidad.

Como es sabido, el teatro de Bertolt Brecht pretende efectos de extrañamiento o distanciamiento para dar al público la oportunidad de eludir el teatro escapista propio del naturalismo europeo, al tiempo que otorga al espectador la capacidad de entender la historia como una invitación a la crítica social, e incluso a la acción social. Por lo tanto, las técnicas brechtianas no solo pretenden cambiar lo que piensan los espectadores, sino, de forma más interesante, la forma en que lo piensan.

Así, en una perspectiva brechtiana, el espejo de *La muerte y la doncella* frente al espectador facilita una deconstrucción de la naturaleza ficticia de la obra, presentando también un cuestionamiento del realismo naturalista. Es la famosa ruptura de la cuarta pared, la cual, en el caso de la obra realista de Dorfman, nos ayuda a comprender el carácter político, que de otro modo podría pasar desapercibido. Al romper la mayor convención del teatro de la ilusión, la escena se ofrece como una especie de trampa

---

1 Estoy usando la versión publicada en español en 1992, vuelta a imprimir en 2001.

para el público. Quienes participen en ella tendrán dos opciones: o bien entender la historia que han visto como una que los involucra a ellos mismos (la realidad dolorosa de las violaciones a los derechos humanos en el Chile de la dictadura) o simplemente optar por olvidar lo que han visto. El reto a la audiencia es, entonces, un reto ideológico: nadie puede evitar algún tipo de respuesta, aunque las respuestas no necesariamente sean conocidas públicamente.

En una lectura propuesta por Hernán Vidal, «Ariel Dorfman: The residue of hope after public persona construction» (2012), que trata esencialmente de la construcción de la imagen pública de Ariel Dorfman, Vidal reconoce la voluntad política en la obra del escritor chileno, aunque sostiene que no es fácil saber en Dorfman cuáles son las ideas políticas a través de sus textos de ficción; por ejemplo, en concreto, en *La muerte y la doncella*. Sin embargo, a mi modo de ver, es precisamente muy productivo, para abordar los temas políticos, referirse a la escritura y la producción teatral de la obra en sí. De esta manera, en el caso de una obra famosa, como *La muerte y la doncella*, parece perfectamente posible discutir las intenciones políticas del escritor, aunque la obra no anuncie explícitamente una agenda política concreta.

En una declaración preliminar<sup>2</sup>, Dorfman (2001) expresa su deseo de escribir según un imperativo personal de participación política, a la vez evitando las afirmaciones dogmáticas de un panfleto:

*La muerte y la doncella* se sitúa dentro de una larga búsqueda estética en mi propia vida por encontrar el modo de escribir una literatura que sea política pero no panfletaria; el intento de narrar historias que sean populares y a la vez llenas de ambigüedad; historias que puedan acceder a grandes masas de espectadores y que simultáneamente sean experimentales en su estilo (Dorfman 2001b: 95).

Aquí hay una declaración clara de la intención política de la pieza, así como en el compromiso personal de Dorfman para participar en un debate sobre las cuestiones sociohistóricas de su país. Pero la pregunta que puede surgir enseguida es la de la *eficacia*. En otras palabras, es la pregunta acerca de las habilidades del escritor para comunicar su verdad política a través de una obra de ficción lo que garantizaría su verdadero impacto social. ¿Es posible que un escritor comunique una idea política contundente en una obra estética sin destruir la integridad estética de la obra? ¿Y es posible que un escritor cree una pieza políticamente impresionante que sea a la vez eficaz para producir una respuesta de su público?

---

<sup>2</sup> Este texto forma parte de un «Posfacio» y fue originalmente escrito para la versión de *La muerte y la doncella* publicada en 1992.

Según Dorfman, el deseo de intervenir activamente en el debate que surgió en la era post-Pinochet de Chile (1989–1990) lo llevó a escribir una obra de teatro que le permitiría estar más cerca de la realidad de los espectadores, frente a la cual las imágenes podrían ser propuestas como un debate político y social en un entorno como el teatro, que es también, por naturaleza, un espacio político y social. Considero que Dorfman aquí apela a una verdad incontrastable: está claro que hay una gran diferencia entre la publicación de una novela sobre una crisis social aguda, aun en medio de la propia crisis, y una puesta en escena con características similares. Mientras que un lector puede camuflar su apoyo o crítica a un trabajo leído en privado, en un espacio abierto y público, como el teatro, el público ya no puede ser pasivo, y los mecanismos de la censura social, el juicio político, la represión y la relación con el poder comienzan a reunir a todos los participantes en el ritual social del teatro.

En 1991, por ejemplo, con Pinochet aún a la cabeza de las Fuerzas Armadas chilenas, es perfectamente posible imaginar cómo cada gesto social podría interpretarse a favor o en contra del proceso de transición en marcha. Un miembro del público en Chile durante este periodo no podía ser acusado de paranoia por creer que sus reacciones frente a una obra en escena podrían ser vistas como revelaciones de sus creencias políticas. En la práctica, sí eran revelaciones.

Considero que Dorfman ha elegido deliberadamente este momento de retorno a la democracia en Chile para proponer un trabajo que presenta un relato en imágenes y palabras acerca de la tortura, y ha planteado preguntas sobre las dificultades para finalmente encontrar la verdad y la justicia. De esta manera, el trabajo enfrentará entre sí los aspectos más reconocibles y sensibles de todo el espectro político de la transición chilena: los cómplices militares y políticos involucrados en la represión del Estado, y los perseguidos durante la época de dictadura.

Como se ha mencionado con frecuencia, la pieza fue recibida en Chile con frialdad e incluso con desprecio. El mismo Dorfman dice que la obra fue un fracaso en Santiago y tuvo que cerrar la temporada en dos meses. Las razones de esta reacción, sostiene Dorfman, incluyeron también las críticas desfavorables de sus propios compañeros socialistas, que acusaron a la obra de no hacer nada para ayudar a regresar al país a una democracia completa. Como el propio Dorfman describe, refiriéndose a tal resistencia:

*La muerte y la doncella* venía a irrumpir, incómodamente, en un complejo proceso de transición que requería, de parte de la ciudadanía, el olvido o por lo menos la postergación de sus dolores, en aras de

una necesaria paz social. Ponía el dedo en una llaga que demasiados deseaban disfrazar de cicatriz (Dorfman 2001b: 92).

Tal obra no contribuía a un clima de estabilidad si servía como una bofetada en la cara de la clase dominante (recordemos el dispositivo del espejo frente a la audiencia), cuya colaboración con el régimen de Pinochet estaba bastante clara. Tampoco si se demuestra que los esfuerzos por lograr una exposición completa de la verdad y el juicio a los autores de violaciones y desapariciones no eran realidades posibles o cercanas (en la obra, recordemos, nunca queda claro si Roberto era realmente culpable). Por último, también se dijo que la obra no contribuía con una agenda de democratización, ya que estaba escrita por un académico y escritor estadounidense, que, finalmente, no había experimentado directamente los tiempos de represión que la dictadura comenzó a extender desde 1973. Como reconoce Dorfman, «después de todo, me era más fácil criticar la transición, porque si esta fallaba, yo siempre podría marcharme a Estados Unidos mientras que ellos tendrían que sufrir en sus propios cuerpos cualquier deterioro de la situación» (Dorfman 2001b: 93).

Por lo tanto, si bien es posible establecer que la intención de participar en la política local en Chile es evidente por el mero hecho de presentar *La muerte y la doncella* en 1991, no parece tan claro establecer su eficacia como herramienta para la discusión pública. Por eficiencia quiero decir aquí, siguiendo lo sugerido por Brecht en su célebre texto «Writing the truth: five difficulties» (1966), la capacidad de ofrecer una verdad desde el teatro. Para Brecht, las dificultades para el escritor radican en que:

debe tener el valor de escribir la verdad cuando la verdad se esconde en todas partes, la agudeza de reconocerla, la habilidad para manipularla como un arma y el juicio para seleccionar a aquellos en cuyas manos la verdad será eficaz, así como la astucia para difundir la verdad entre las personas (Brecht 1966: 133) (mi traducción).

La escritura formaría parte de una dinámica de las relaciones sociales en las que no solo es importante lo que se dice, sino también a quién y cómo, en qué circunstancias y con qué estrategias. Brecht parece concebir el arte del escritor político como un correlato de la guerra estratégica, como parte de una discusión que tiene que asegurar una victoria para el autor en el ámbito público. Es un juego que no tiene lugar para la ingenuidad.

Desde este punto de vista, parece que Dorfman emprende un escrito de intervención política, con una fuerte agenda política, pero pasa por alto dos dificultades principales de acuerdo con aquello que señaló Brecht: tener una clara conciencia del destinatario de la verdad, y poseer la astucia

para difundir la escritura entre los futuros agentes de cambio social. Así, al reflexionar dos años después del estreno fallido en Santiago, Dorfman presenta su temprana conciencia del fracaso de su proyecto de escritura política: «Además, sabía que se me criticaría un supuesto trastorno a la precaria paz de la República por el hecho de recordar a los espectadores las consecuencias del terror y de la violencia, precisamente en un momento en que se nos pedía ser particularmente celosos» (Dorfman 2001b: 89).

Esta conciencia de la ineficacia política de la pieza, al menos como realización social indeseable, sin embargo, sirve en la propia explicación del autor como una apertura para la consideración de una moralidad política con imperativos categóricos derivados de su libertad individual. Es con esta libertad que procede a justificar el proyecto:

Sentí, no obstante, que si como ciudadano debía ser responsable y razonable, como artista me tocaba responder al salvaje llamado con que mis personajes exigían un nacimiento pleno. El silencio que pesaba encima de tantos de mis compatriotas que se autocensuraban, temerosos de crear «problemas» a la nueva democracia, no podía ser acatado por los escritores. Consideré al ponerme a escribir en 1990, y lo sigo pensando casi dos años más tarde al redactar estas líneas, que la democracia se fortalece expresando sus horrores y esperanzas. La manera de evitar la repetición de las grandes convulsiones no es callando su existencia (Dorfman 2001b: 90).

Mi lectura es que, si bien hay en Dorfman un claro compromiso con la escritura política, tal compromiso estaba sujeto a los imperativos de la individualidad y a una visión particular de la escritura creativa. Dorfman opta por responder solo ante el personal tribunal de justicia, dando mayor atención a los demonios internos que lo rigen como autor («responder al salvaje llamado»), en lugar de levantar la escritura en términos de una estrategia discursiva que le permita un mayor nivel de penetración y el impacto en la sociedad chilena en el inicio de la transición.

## El chamán y los derechos humanos

Las referencias a las circunstancias originales de la producción de *La muerte y la doncella*, así como las declaraciones de Dorfman sobre su intención, no pueden ensombrecer que la obra tuvo un gran impacto en la literatura contemporánea, el teatro y el cine. La obra ha tenido una gran vida pública más allá de sus circunstancias iniciales en Chile y ha alcanzado una enorme popularidad demasiado extensa para resumir aquí<sup>3</sup>.

---

3 De acuerdo con el trabajo de Sophia McClennen, la obra ha sido puesta en escena en más de 30 países. En 1993, hubo muchas producciones simultáneas de la pieza solo en Alemania.

Su gran éxito en el teatro de habla inglesa, como en Londres y Broadway (1991), así como la versión de la película aclamada por la crítica y dirigida por Roman Polanski (1994), han hecho de *La muerte y la doncella* un verdadero ícono global sobre la temática de los derechos humanos. Hay referencias a producciones en más de 30 países y traducciones a más de 40 idiomas. En todas las versiones teatrales, como sucede a menudo con la literatura dramática, es posible reconocer variaciones de significado, lecturas más o menos contradictorias, pero todas sobre la base del texto original de Dorfman. El propio autor ha hecho versiones cinematográficas y ha reescrito parte de su propio trabajo. Weaver y Colleran (2011) han hecho una fascinante exploración de algunas de estas propuestas y las versiones sobre la base de *La muerte y la doncella*, en particular la comparación de tres producciones (Londres, Broadway y Sudáfrica), que tenían diferentes condiciones de producción y diferencias ideológicas agudas, así como diversos contextos sociopolíticos. Es interesante decir que la mayoría de las producciones «extranjeras» de la obra se han producido en los países que han experimentado debates sociales sobre cuestiones de derechos humanos, incluidas las cuestiones de desapariciones forzadas, la tortura o los procesos de transición después de los golpes de Estado. En este sentido, *La muerte y la doncella* puede ser llamada un clásico en la literatura y el cine contemporáneos centrados en cuestiones de derechos humanos.

Sin embargo, en su artículo ya mencionado, Hernán Vidal sugiere que la obra de Dorfman sería de dudoso beneficio en relación con la discusión de temas de derechos humanos, debido a las ideas ambiguas o románticas que el escritor ha mostrado en política y arte. La concepción de los derechos humanos de Dorfman no estaría clara al leer su obra de ficción. Por esta razón, Vidal decide abordar el tema mediante la revisión de la construcción de la imagen pública de Dorfman, a través de entrevistas y una autobiografía, con el objetivo de desenmarañar los contenidos conceptuales de las obras de ficción, desde un ángulo jurídico-humanístico. Como resultado, el crítico chileno centra sus conclusiones en la forma de dos términos metafóricos para entender el conjunto de las ideas políticas y de derechos humanos que, argumenta, estarían presentes en la obra de Dorfman: la imagen del chamán y la metáfora de Lacan.

En el primer caso, Vidal describe las creencias de Dorfman que parecen acercarlo a una visión determinista y fatalista de la historia, frente a la cual el escritor desea llegar a ser una especie de chamán que cura los males y los dolores de la sociedad chilena. En la segunda metáfora, Vidal identifica la repetición de signos de lo que denomina *fuga disociativa y psicosis* en los relatos autobiográficos que hace Dorfman, mientras narra

los acontecimientos de su infancia. Esa psicosis temprana parece recurrente en la obra de Dorfman, e incluso es evidente, según Vidal, en la forma en que decidió representar la transición de sus compatriotas, por ejemplo, concluye, en *La muerte y la doncella*.

A pesar de la productividad para la especulación crítica, me parece que los enfoques psicoanalíticos en este caso se pueden convertir en una trampa cuando se trata de juzgar la importancia pública y el contenido social de la obra de un autor literario. Dado que no es posible psicoanalizar a la persona a través de sus textos, los textos producidos por él solo pueden servir como metáforas personales y, cuando más, como nuevas imágenes literarias (incluso en el caso de las entrevistas y autobiografías), que funcionan impulsando la construcción de discursos sobre su propia vida. En ningún caso tales textos podrían ser tomados como meros síntomas<sup>4</sup>.

En cuanto a la metáfora del chamán, señala Vidal que opera en Dorfman como una forma de eludir las evidencias históricas e incluso la responsabilidad política. El «chamanismo» en Dorfman, según Vidal, aparece cuando vemos cómo «las emociones crudas [son centrales] como material literario en los periodos de suspensión del Estado de derecho» (Vidal 2012: 6) (mi traducción). Gracias a tal esfera moral, continúa Vidal, esta percepción de la preeminencia de las emociones en la obra literaria de Dorfman «vuelve a introducir la cuestión de que la reacción emocional a graves violaciones de los derechos humanos es más importante que los hechos en sí» (Vidal 2012: 8) (mi traducción).

A pesar de que considero que el análisis de Vidal es altamente coherente, una pregunta sigue latente y es aquella respecto a la importancia de este tipo de análisis en la perspectiva de la promoción de una cultura de los derechos humanos. En mi percepción, esta pregunta comienza a flotar en el ambiente precisamente con la evidencia real, por ejemplo, de que la citada obra de ficción de Dorfman —a pesar de sus supuestas fallas filosóficas y la primacía de imágenes neuróticas y emotivamente crudas— todavía se considera necesaria y práctica en contextos donde los artistas locales de teatro deciden discutir temas de derechos humanos para sus

---

4 También entiendo que la referencia a una psicosis constitutiva en la experiencia vital de Ariel Dorfman necesita alinearse con tal tipo de metáforas. La tendencia a atribuir enfermedades mentales a seres humanos con altos índices de creatividad ha sido una tradición que inició el romanticismo europeo, y es, como se sabe, todavía ampliamente popular (Waddell). Sin embargo, toda la evidencia científica de que disponemos a la actualidad indica una abierta contradicción a esa creencia. Aunque hay cierta correlación entre las bases neuronales que elevan el potencial creativo y aquellas que causan la psicosis (la inhibición latente más baja), la diferencia central entre las dos experiencias (psicosis y creatividad) es mediada por la frecuencia con que los que hacen trabajo creativo de valor tienen un coeficiente intelectual elevado (ver Carson, Peterson y Higgins 2003).

sociedades. En otras palabras, la coherencia política en *La muerte y la doncella* no debería probablemente ser el principal problema aquí, sino, a mi modo de ver, el problema de la función práctica social del arte como un juego sofisticado, diseñado para cuestionar y discutir temáticas relacionadas con los casos de violaciones de derechos humanos y la interrupción de los sistemas democráticos. A pesar de que podría haber inconsistencias en su mensaje político, considero que no hay duda de que *La muerte y la doncella* continúa siendo ese espejo impresionante situado frente a estas audiencias para discutir el tema.

En segundo lugar, en cuanto a los sentimientos y las emociones que despierta en el proceso de reconstrucción de los hechos históricos traumáticos en sociedades en transición como Chile, Vidal destaca la irracionalidad de estos sentimientos y, por lo tanto, procede a negar su poder para hacer frente a cuestiones como la definición de la dignidad humana, que se expresa como un respeto por los seres humanos y que puede, por ejemplo, detener el sufrimiento innecesario durante una guerra.

Sin embargo, hay una severa discusión acerca de que es precisamente la buena educación de los sentimientos, y no la racionalidad, la forma más eficaz de construir el carácter moral de los ciudadanos y, finalmente de esa manera asegurar la construcción de una cultura más amplia de derechos humanos. En un artículo conocido, «Human rights, rationality, and sentimentality», Richard Rorty hace hincapié en la importancia de la educación de los sentimientos como una forma de promover entre la ciudadanía una cultura de derechos humanos. Rorty está de acuerdo con una estrategia pedagógica para superar el universalismo moral racionalista de la cultura de los derechos humanos y para pasar a promover la discusión y puesta en práctica de los conceptos básicos de la dignidad, el bienestar y la libertad, sobre todo a través de la imaginación y el pensamiento crítico. Este proceso habla claramente de una empatía humana que puede llevar a descubrir las circunstancias de vida de la otra persona, y nos permite abordar el tema de los pobres y los marginados como motor de acciones sociales concretas.

En Rorty, este punto de vista pragmático para la promoción de los derechos humanos evita el debate perenne sobre la racionalidad de los fundamentos de los derechos humanos, o bien, la discusión sobre la percepción correcta y racional de estos. Volviendo a las ideas de Annette Baier, Rorty sugiere que:

para deshacerse tanto de la idea platónica de que tenemos un verdadero ser, y la idea kantiana de que es racional ser moral [...] nosotros [debemos] pensar en la «confianza» en lugar de «obligación» como la noción moral fundamental. Esta sustitución significa pensar en la

difusión de la cultura de los derechos humanos no como una cuestión de nuestra cada vez mayor conciencia de las exigencias de la ley moral, sino como lo que Baier llama «un progreso de los sentimientos». Este progreso consiste en una creciente habilidad para ver las similitudes entre nosotros mismos y gente muy diferente a nosotros a través de quitarle importancia a las diferencias. Es el resultado de lo que he venido llamando «una educación sentimental» (Rorty 1993: 129) (mi traducción).

Gran parte de este proceso es una educación de los sentimientos que opera bajo la forma de reconocimiento y empatía por las circunstancias de la vida de otros y no por el mero hecho de ser racional, y se da en los mismos términos que nos describen como seres humanos: «Las similitudes relevantes no son un asunto de compartir un verdadero ser profundo, que crea instancias de verdadera humanidad, sino en otras tan pequeñas y superficiales similitudes como amar a nuestros padres y a nuestros hijos, similitudes que curiosamente no nos distinguen de muchos animales no humanos» (Rorty 1993: 129) (mi traducción).

Gran parte del racionalismo de los derechos humanos se basa en la idea de que el progreso en materia moral, o la promoción de una cultura de derechos humanos, debe estar apoyado en un proyecto de racionalidad que establezca cláusulas de acción morales incondicionales. Pero en términos de la vida práctica, es probable que haya más posibilidades para la difusión y los logros efectivos de una cultura de derechos humanos si se basa en proyectos de sensibilización progresiva, de educación sentimental.

Para volver al tema de la obra de Dorfman, necesariamente tenemos que considerar que las ambigüedades y las zonas vacías, tan claramente expuestas por Vidal, en la ideología política de Dorfman y en su visión de los derechos humanos, no nos impiden en absoluto volver a su trabajo para discutir asuntos de derechos humanos y política. El poder de los personajes de la obra para cuestionar las nociones de justicia, reconciliación y verdad, a través de un «juego real» de acción dramática convincente, puede funcionar como formas sentimentales y estéticas para alentar al público a considerar la complejidad de tales cuestiones sociales y políticas, sobre todo porque es en la esfera pública en la que todas ellas deben ser resueltas. Este tipo de enfoque y apelación a la acción no opera de forma independiente de los recursos literarios y teatrales, sino que se produce precisamente debido a que los elementos de la obra de ficción se filtran a través de sentimientos e imágenes emocionales que impresionan a la audiencia de forma más completa y permanente de como lo haría el reconocimiento de la verdad racional de las declaraciones de las Naciones

Unidas. Así, la constitución de un progreso moral en una cultura de los derechos humanos debe comprender no solo ideas, sino sobre todo emociones y sentimientos. Incluso la dificultad de encontrar un final claro y rotundo para *La muerte y la doncella* (que sin duda nace de la «percepción imperfecta» que Dorfman tenía de los hechos en el momento de la escritura de la obra) no niega el poder expresivo de mostrar una víctima hacer justicia por su propia mano, o mostrar a un siniestro personaje ambiguo como Roberto torturado, aunque nada evidencie claramente si es o no culpable del crimen. La búsqueda de «justicia poética» que una obra como *La muerte y la doncella* es capaz de crear es verdadera incluso fuera de las creencias personales del autor, sobre todo porque la obra en sí se convierte en autónoma en la lectura del drama que los productores harán en el futuro, y en la libre interpretación que los espectadores completarán de acuerdo con su propio mundo moral. De esta forma, parafraseando a Octavio Paz, se puede decir que esta obra va a cumplir su justicia poética, incluso a expensas del propio poeta.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRECHT, Bertolt (1966). «Writing the truth: five difficulties». Apéndice de *Galileo*. Nueva York: Grove Press.

CARSON, Shelley; PETERSON, Jordan, y HIGGINS, Daniel (2003). «Decreased latent inhibition is associated with increased creative achievement in high-functioning individuals». En *Journal of Personality and Social Psychology*, vol. 85, nro. 3, pp. 499-506.

DORFMAN, Ariel (2001a). *La muerte y la doncella*. Nueva York: Siete Cuentos Editorial.

\_\_\_\_\_ (2001b). «Posfacio». En *La muerte y la doncella*. Nueva York: Siete Cuentos Editorial.

MCCLENNEN, Sophia (2010). «Beyond *Death and the Maiden*». En *Latin American Research Review*, vol. 45, nro. 1, 173-188.

PAZ, Octavio (1951). *¿Águila o sol?* México D. F.: Tezontle.

RORTY, Richard (1993). «Human rights, rationality, and sentimentality». En Susan Hurley y Stephen Shute (editores). *On Human Rights: The 1993 Oxford Amnesty Lectures*. Nueva York: Basic Books.

VIDAL, Hernán (2012). «Ariel Dorfman: the residue of hope after public persona construction». Consultado el 12 de abril de 2013 de [http://hispanicissues.umn.edu/assets/doc/01\\_VIDAL\\_EIMW.pdf](http://hispanicissues.umn.edu/assets/doc/01_VIDAL_EIMW.pdf)

WADDELL, Charlotte (1998). «Creativity and mental illness: is there a link?». En *Canadian Journal of Psychiatry*, vol. 43, nro. 2, pp. 166-172.

WEAVER, James y COLLERAN, Jeanne (2011). «Whose memory? Whose justice?: Personal and political trauma in Ariel Dorfman's *Death and the Maiden*». En *Performance Research: A Journal of the Performing Arts*, vol. 16, nro. 1, pp. 31-42.