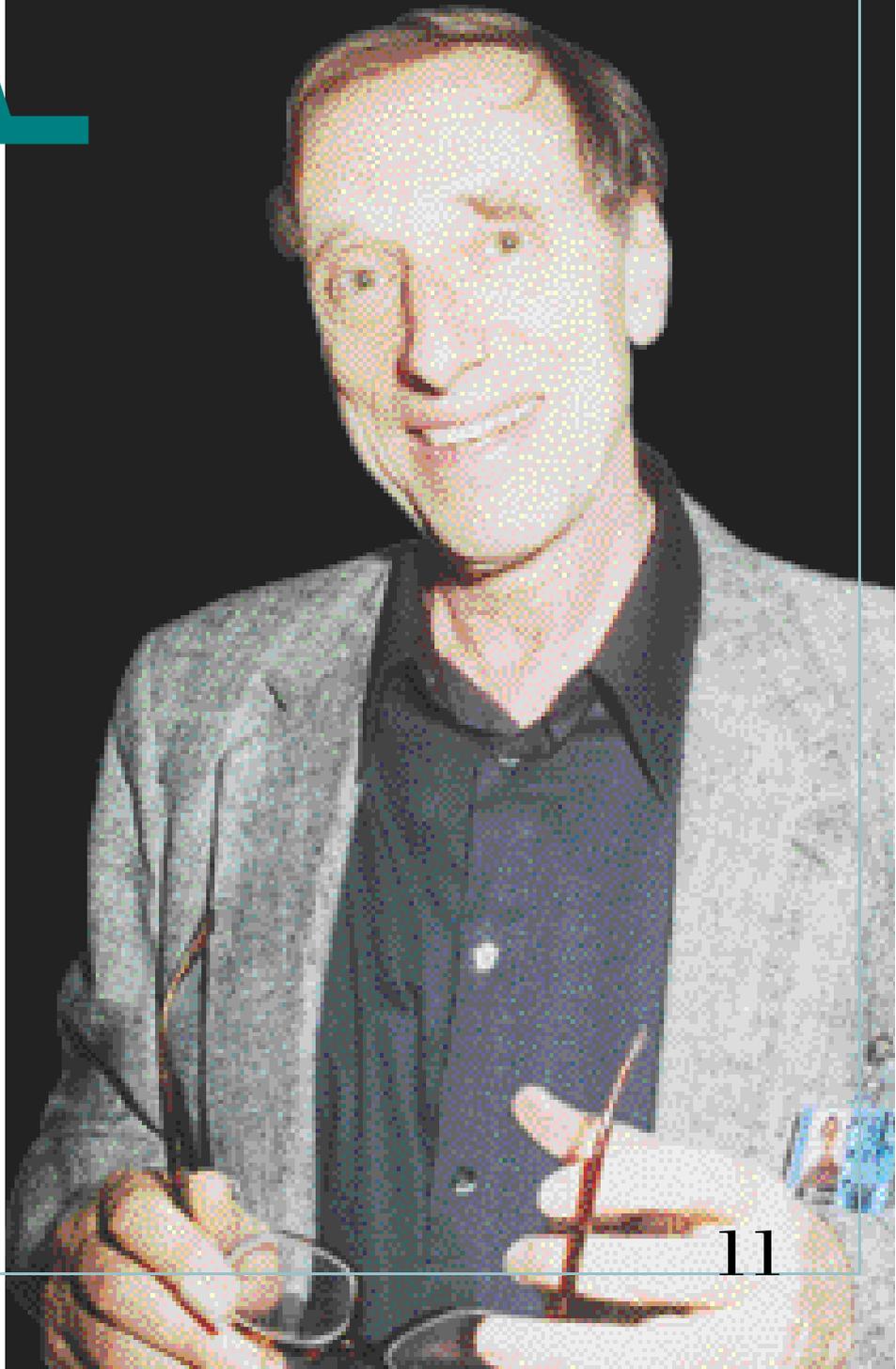


Las batallas de

Ariel Dorfman

*contra los demonios
de adentro
y los demonios
de afuera*

por Jorge Ruffinelli



*Con Ariel Dorfman podría establecerse una "teoría de los espacios", para observar cómo el artista y el intelectual (en una sola persona, íntima y pública) se desplaza entre ellos, cómoda o sufrientemente, a veces tratando de reproducir unos en los otros. Sean esos espacios la escritura, el teatro, el guión para cine o la filmación misma, la participación en foros sobre derechos humanos o la enseñanza universitaria (es profesor en Duke University), resulta fascinante comprobar que los asuntos, temas y argumentos se transforman proteicamente a medida que se acomodan en su espacio particular. A lo largo de treinta años, Ariel Dorfman (nacido en Argentina, chileno, hombre universal) consolidó una obra literaria importante, ocupó su propio espacio en el mundo. Parte sustantiva de nuestra cultura son obras narrativas como *Viudas* (1980), *La última canción* de Manuel Sendero (1982), *Máscaras* (1988), *Konfidenz* (1995) así como sus obras teatrales entre las cuales la más famosa es *La Muerte y la Doncella* (que Roman Polanski dirigió en cine en 1994), y sus memorias *Rumbo al Sur, deseando el Norte* (1998), a la que acaba de añadir su reciente novela *La Nana y el iceberg* (2000). Notables también son sus varios libros de ensayos. La participación de Dorfman en cine llega a través de su trabajo en el guión de la película de Polanski mencionada y en sus propios cortos como *My House is on Fire* y *Deadline*. A fines del año 2000 coincidimos en La Habana, invitados por el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, donde Dorfman presidió el Jurado de ficción y yo el de documental. Tal encuentro (nos habíamos conocido en Chile a finales de los sesentas, y sólo nos habíamos visto un par de veces intermedias, en los Estados Unidos) tenía que producir alguna chispa. Este diálogo fue una de esas chispas intelectuales necesarias surgidas del reencuentro.*

Tu interés por el teatro viene antes que el cine, y es más o menos contemporánea a tu narrativa. ¿Qué es el teatro para ti? ¿Te da una posibilidad de presentar dialécticamente conflictos sociales y políticos?

En realidad, el teatro y el cine ocupan para mí un amor anterior a la escritura misma. Mis primeros esbozos creativos, entre los siete y los nueve años, combinaban dibujos y texto hablado por mí en una especie de pequeño escenario-en-una-caja-de-cartón donde hacía sufrir a mis padres con interminables situaciones imaginarias. Pero a la larga fue el teatro para mí un amor más permanente que el cine, tal vez porque siempre he tenido dificultades con visualizar con una cámara una escena. Por ejemplo, en mis novelas, las descripciones son casi inexistentes y prevalecen, una y otra vez, voces que salen de cuerpos que el lector tiene que imaginar, voces casi descorporizadas. Es el caso de *Konfidenz* (donde el protagonista habla nueve horas por teléfono sin que sepamos cómo es físicamente) y *Máscara* (donde el narrador tiene una cara tan mediocre que se vuelve invisible para quienes lo rodean), para no ir más lejos. El teatro me permite acercarme más a la materialidad de esas voces, forzándome a darles un cuerpo; pero eso viene a la par de la necesidad de desnudar aún más a los personajes. Hay que sintetizarlos, reducirlos a su corazón esencial, imaginar al personaje en cuanto voluntad de dominio, y preparar por ende su encuentro, generalmente violento, con la voluntad empecinada de otro ser humano, su semejante y su rival. Para mí, tales conflictos suelen tener resonancias políticas y sociales, como apuntas, es decir lo que motiva a los personajes es su deseo de enfrentar alguna injusticia, alguna inmoralidad, en el universo, de manera que suele haber una revelación para los espectadores acerca de cómo funciona la Historia. Y como yo mismo no sé,



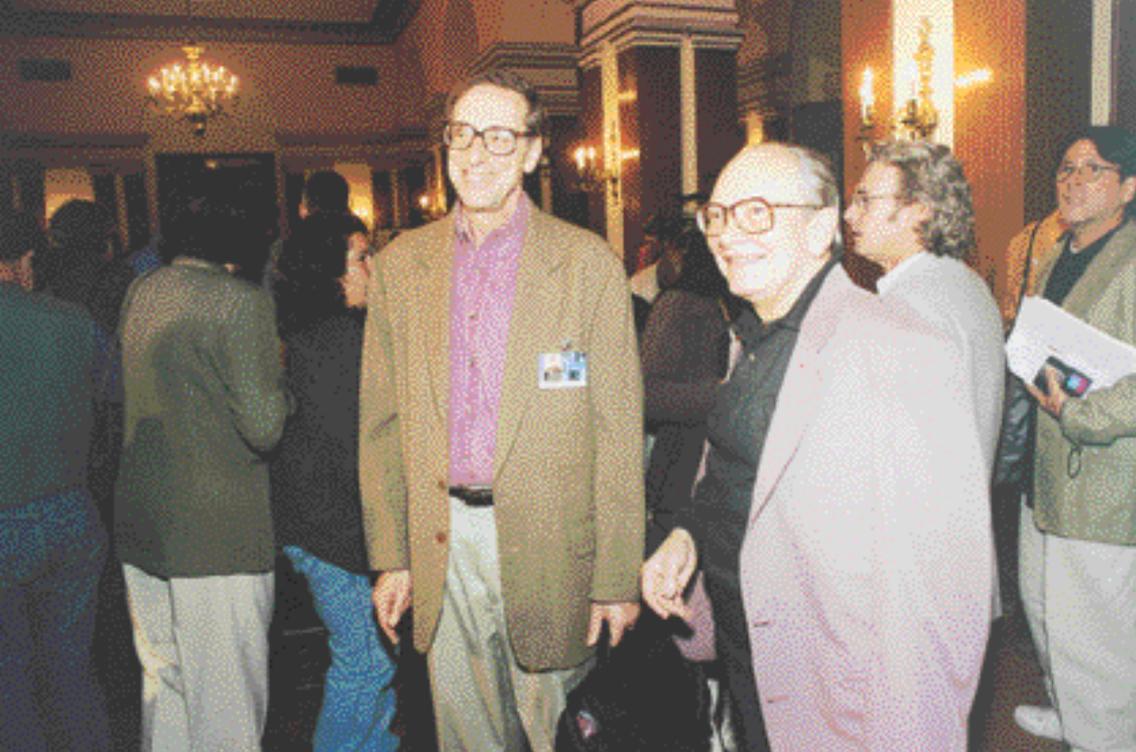
Ariel Dorfman y Jorge Ruffinelli en el XXII Festival, durante la presentación de la novela *Viudas*, editada por Casa de las Américas

cuando empiezo una obra teatral, en qué va a terminar esa búsqueda del personaje central, la escritura misma es algo así como una manera mía de explorar las plurales dimensiones de esos conflictos, echar a andar un problema para entenderlo en forma múltiple, dándole vida incluso a seres que en la realidad me resultarían detestables, pero que debo entender desde adentro, cabalmente, hablando desde sus posiciones, para que la obra misma no fracase. Es este ejercicio de un diálogo conmigo mismo -y por ende con las fuerzas históricas que me tienen a mí y a mis personajes atrapados y queriendo liberarse- lo que más me atrae de este género. Y, claro, late en el teatro una urgencia, una inmediatez, una entrega a la temporalidad inexorable del presente, que también me seducen. Por último, me gusta muchísimo el juego que se establece entre actores y público,

la posibilidad de preguntarme acerca de nuestras propias vidas como representación, sueño, construcción ficticia, burla. Acuérdate que siempre he dicho que lo más político que puede hacer un escritor es modificar y cuestionar el lenguaje, nuestra materia prima.

Cuando te hice la pregunta anterior, pensaba en la versión teatral de La muerte y la doncella. El hecho argumental en sí pudo tratarse en un ensayo o simplemente en una novela, pero que haya personajes debatiendo un conflicto, creo que hace la "puesta en escena" algo más necesaria...

De hecho, yo había trabajado algunos de los temas de *La Muerte y la Doncella* en ensayos y artículos periodísticos y pensaba, antes de escribir esa obra teatral, que iba a terminar siendo una novela. Si no fue así, se debió, yo creo, a que cuando finalmente me senté



Ariel Dorfman y Alfredo Guevara en las sesiones del XXII Festival

a trabajar tuve absoluta claridad de que todo comenzaba con una mujer bajo la luz de la luna, solitaria, y que yo no podía entrar a su interioridad, que ella, sumida en el silencio de quince años de aislamiento, se negaba a permitirme el ingreso a mí o a su marido o a la sociedad que la rodeaba. El problema de Paulina, de toda víctima de ese tipo de violencia, es que no ha podido ella narrarse, que su comunidad la ha abandonado, que no quieren darle una voz. Su búsqueda de una voz propia –su viaje de descubrimiento acerca de qué la separa del hombre que la violó y torturó– tenía que darse en el teatro, porque lo que estamos presenciando es precisamente la escenificación de su dolor, es justamente la forma concreta que ella encuentra para probarse todas las máscaras. Ella es teatro puro, ocupando el espacio público, nuestro espacio de público, con todas las facetas reprimidas de su alma y su pasado. Y a la vez, en la medida que ella se nos revela, el Doctor se va escondiendo, se nos va escapando, y tenemos que decidir, al final de la obra, si ese hombre es un terrible criminal que sí hizo aquello de que Paulina lo acusa o si, por el contrario, se trata de un ser inocente que arma una gran *performance*, confesando forma sumamente convincente un crimen que NO cometió con tal de salvar su pellejo. También influyó en la decisión de escribir ese choque como obra teatral el hecho de que yo me encontraba de vuelta en Chile y los

temas que salían a flote en la obra eran los que me rodeaban en mi cotidianidad. Una obra teatral es siempre un acto de agresión –y ojalá de trasgresión– a la circunstancia de uno y exige una respuesta. Me parecía fascinante que los personajes, actores y espectadores todos compartían los dilemas que estaba escenificando y que la transición deseaba ignorar: memoria, dolor, coexistencia con nuestros perseguidores de anteayer, identidad nacional,

trauma, justicia, comisiones de verdad y reconciliación. Una novela, ese acto solitario que precisa un lector tras otro para existir, puede ser más fácilmente dejada de lado que una obra de teatro que apunta hacia lo comunitario, lo expansivo, el espacio real y compartido. Aun cuando, como en el caso de Chile, se rechazó esa obra, ese mismo desdén viene a ser una reacción, prueba (masoquista) de que mi provocación sí tocó una llaga viva. Que los espectadores se estuviesen viendo en el escenario, que reconocieran su propio abismo (o que rehusaran esa identificación), termina siendo, para un escritor requetecontra exiliado como lo soy yo, muy satisfactorio. Si *La Nana y el iceberg*, mi última novela, que desnuda y satiriza la inserción ilusoria de Chile (y otros países parecidos) en el mundo global, se hubiese montado como obra teatral, no hubiese sufrido, estoy seguro, el destino de desatención que le tocó en mi país (a diferencia de los múltiples otros lugares e idiomas en el mundo en que se publicó).

¿Cómo compararías la puesta en escena de La muerte y la doncella, en teatro y en cine? ¿Y el hecho de que hayan sido diferentes actores sobre las tablas y en la pantalla? ¿Qué te dieron unos y otros, en los dos casos?

No me gusta hacer comparaciones entre la versión para cine y las múltiples versiones en el teatro. La obra me pertenece a mí y la película es de

Polanski, por mucho que él se haya inspirado en mi obra, por mucho que yo haya co-escrito el guión, por mucho que elegí a Roman porque sabía que él no traicionaría mi visión. La representación teatral cambia de una puesta a otra, incluso de una noche a otra; mientras que el cine fija esa imagen para siempre, aunque tampoco niego que los espectadores pueden, en cada ocasión, ver algo diferente en la pantalla. Hay más libertad en el teatro, indudablemente, porque el espectador puede elegir –por muy manipulado que esté por la escenificación– qué mirar, qué atender, cuál de los actores escuchar. No hay vuelta atrás en el teatro, no podemos rebobinar para ver qué acaba de pasar en la última escena.

Claro que el cine tiene la inmensa y grata capacidad de darnos atmósferas, fantasías y miradas que no existen en el teatro. Ese *close-up* de Ben Kingsley, por ejemplo, casi al final del filme de Polanski, en que confiesa junto al mar. Bueno, el efecto de tener ese rostro encima de nosotros, devorándonos, sugiriendo que el mundo ha quedado sucio para siempre, la verdad es que no puede conseguirse en el teatro algo similar, porque siempre podremos poner algo de distancia entre nosotros y quien habla sobre las tablas.

Lo que me lleva a tu pregunta sobre los actores en las diferentes versiones. Prefiero no resaltar una actuación porque sería menoscabar otra. Puedo sí afirmar que uno siempre sale de un encuentro de uno de sus propios textos hablados por excelentes actores y actrices con una sensación de gratitud y sorpresa: me han revelado cosas que se agitaban en el fondo de mis palabras que yo mismo no había advertido. Y la sensación extraña de que esa obra ya no te pertenece (ya sé, ya sé, dije más arriba que la obra era mía). Es una lección en humildad, descubrir a tus colaboradores esenciales. Tal vez mi admiración crece por mi propia vergonzosa incapacidad para ser actor yo mismo ante un público.

En todo cineasta hay siempre una mirada personal, que hasta cierto punto distorsiona un proyecto original textual. ¿Cómo te sientes ante la película de Roman Polanski? ¿Hasta qué punto o en que aspectos, la habrías querido diferente?

Esa distorsión del director es inevitable y necesaria. Yo no tengo quejas contra Polanski. Yo sabía con quién me metía, cuál eran sus obsesiones, hasta qué punto su producto final iba también a representar mi visión. Polanski es claustrofóbico, ha sufrido dictaduras diversas (el nazismo, el estalinismo polaco, el totalitarismo puritano de los norteamericanos), trabaja a las maravillas a la mujer herida y digna, es un maestro del suspenso y del terror, no tiene miedo de las palabras, dispone de un gran sentido del humor, en fin, me pareció y sigue pareciendo, perfecto para llevar a la pantalla mi obra. ¿Si yo hubiera hecho algo en forma diferente? Por cierto. Por ejemplo, dado que el problema de Paulina es que no puede hablar, preferiría que ella no describiera en forma minuciosa la tortura. O su relación con Gerardo, su marido. Yo la concebí como más enamorada de él, más necesitada de su afecto. Roman es más fuerte y severo que yo, menos sentimental, en cómo ve las relaciones de pareja. Pienso, por ejemplo, que en la obra teatral hay más ambigüedad. Pero esto es lo fundamental: en una obra donde los hombres traicionan una y otra vez a la protagonista, Polanski no la traicionó, ni a ella ni a mí ni a la obra misma. ¿Qué mayor elogio?

¿Cómo ha funcionado Viudas como obra teatral en diferentes escenarios? ¿Dónde encontraste una receptividad (o reacción) pública más de acuerdo con la intención tuya como autor?

Viudas ha tenido una trayectoria singular, como suele suceder con una obra que se adapta de la propia novela. Hice varias adaptaciones sucesivas, estrenadas en escenarios norteamericanos, una de ellas ganando incluso un premio del Kennedy Center; pero no estaba contento del resultado, y terminé colaborando en una traslación final para el Mark Taper Forum en Los Angeles (equivalente al Lincoln Center) con el escritor Tony Kushner (que todavía no había estrenado *Angels in America* ni ganado el Tony y el Pulitzer), y esa versión es la que ahora recorre el mundo. Es posible que adonde de veras llegue a un gran público sea en su versión cinematográfica que viene en cami-

no. En estos días estoy firmando un contrato para hacer, junto con mi hijo mayor Rodrigo, el guión de *Viudas* para una compañía británica, con coproducción española. Le hemos dado un ángulo contemporáneo a la trama que mete la problemática en los candentes conflictos de la actualidad. Y vamos a hacerla bilingüe –porque creo que *Viudas* siempre fue una obra que tiene que ver con la colisión de dos sistemas culturales y lingüísticos. De hecho, siempre la sentí, en su elaboración original en mi cabeza, como una película.

En los últimos años has emprendido una sustanciosa asociación creativa con tu hijo Rodrigo Dorfman. ¿Podrías explicarla? Parto de que no es habitual esta combinación padre e hijo en la historia del teatro, la literatura o el cine.

No sólo con Rodrigo, sino que también en dos ocasiones con mi hijo menor Joaquín (22 años), con el que tengo escrito un guión semi-cómico y otro proyecto sobre inmigrantes en los Estados Unidos que ya tiene un conocido director de Hollywood que se ha comprometido a filmarlo. Pero mi socio principal ha sido Rodrigo. Además de un par de obras teatrales, hemos co-escrito varios guiones en inglés: *Prisoners in Time*, un drama de la BBC con John Hurt, que ganó el premio al mejor guión del año (cine y tv) en Inglaterra; *Deadline*, un corto de ficción para Channel Four, una adaptación narrativa de mis poemas, con las voces de Emma Thompson, Bono, Harold Pinter, y un corto que co-dirigimos, *A la Escondida* (*My House is On Fire*). Este trabajo es, para mí, extraordinariamente creativo y enriquecedor. Nos complementamos en forma muy efectiva y eso parte, yo creo, del respeto más definitivo a los derechos imaginativos del otro, nuestra comprensión y paciencia de la dirección en que el otro quiere llevar ese momento de creación. Es cierto que tal tipo de colaboración no es habitual, pero Rodrigo dijo en conferencia de prensa en el Festival Internacional de Toronto –y tiene toda la razón– que nuestra práctica es la que la humanidad ha practicado durante toda su evolución: padres entrenando a sus hijos, el hijo renovando con su energía y nueva visión la búsqueda madura de su

progenitor. Me he dado cuenta, además, que esta labor es –en lo personal– una manera que tengo yo de responder, casi pendularmente, a períodos de aislamiento y soledad, generalmente narrativos o ensayísticos (donde colaboro únicamente con mis demonios internos).

Alguna vez señalaste expresamente que “la memoria” es un tema muy importante para ti. ¿Cómo lo has visto expresado en obras literarias o en películas de otros autores en referencia a Chile? Pienso en La memoria obstinada de Patricio Guzmán, por ejemplo. Pero hago la pregunta porque es un tema que funciona agudamente en Chile, donde muchos parecen “olvidar” o “querer olvidar”, “conciliar” antes que enfrentar, y al fin dejar los trapos sucios en el pasado para festejar el milagro económico del presente...

Siempre la memoria me ha obsesionado, porque siempre he tenido la angustia del tiempo que pasa, porque desde niño comprendí que la injusticia comienza en el momento en que unos controlan el tiempo y otros sufren la falta de esa independencia frente al tiempo. Esta experiencia y angustia se ha visto reforzada por las dictaduras últimas que hemos sufrido en América Latina –donde viví el intento de borrar nuestra presencia del mapa, oficializar una historia donde se mentía acerca de nuestro pasado y nuestra rebeldía, se nos quería hacer desaparecer–, pero aún más con las transiciones a la democracia que por diferentes razones han tendido a favorecer la amnesia. Un filme como el de Patricio Guzmán explora esto en forma magistral. En mis obras yo trato de mostrar cómo el pasado infiltra el presente, lo ronda, no lo deja tranquilo. Pero este trabajo con la memoria no se refiere tan sólo a una lucha contra la violencia ejercida para imponer una Versión Oficial, sino que también se relaciona con el modo en que la modernización en su versión globalizadora se ha impuesto en el mundo, puesto que el consumo como modo habitual de la identidad significa, paralelamente, el olvido, la ruptura con la espiritualidad, con la comunidad, con la solidaridad, con la prácticas del pasado. Creo que en nuestros países,



Ariel Dorfman durante su intervención en el Seminario *Latinos en USA*

en vías de globalización, todavía hay todo tipo de vínculos con un ayer que, como diría Carpentier, es patrimonio de la humanidad entera, nos acerca de saberes milenarios y una relación con la naturaleza que no debemos perder. Recordar es poner en el corazón aquello que importa, aquello que nos da continuidad como especie. Claro que sólo recordar, vivir en la nostalgia, es también peligroso, especialmente para la izquierda.

El tema de los "derechos humanos" parece ser el arma nueva con que llevar ante la justicia a tantos depredadores, y ahora pienso en Augusto Pinochet. ¿Crees tú que la defensa de los derechos humanos, o la denuncia de sus violaciones, ha tomado la energía combativa, de compromiso, que antes parecía encarnar sólo en las luchas de la izquierda?

Creo que hay pocas luchas tan esenciales como la que se da hoy en todo el mundo por los derechos humanos. Debería ser una de las banderas ineludibles de toda persona que se dice de izquierda. Sin libertad de

prensa, de asociación, de expresión, sin la libertad ante un Estado que censura y encarcela y atemoriza, sin un sistema judicial independiente, es muy difícil llevar a cabo las movilizaciones por esos otros derechos humanos, económicos y sociales, que significa que aquellos que trabajan controlen el mundo que van creando con sus manos, cerebros, cuerpos, imaginación. Esta lucha, además, es una manera de ayudar a millones de jóvenes a involucrarse en un trabajo en favor de la plena liberación humana en momentos en que se vive una comprensible desconfianza ante la política y una falta de esperanza en el futuro, permite un trabajo que ve resultados en lo macro y también en las vidas individuales. Esa lucha, además, como se muestra en mi obra teatral que estrenamos el año pasado en el Kennedy Center, *Voces Contra el Poder: Más Allá de la Oscuridad*, tiene muchas más dimensiones que las que habitualmente se comprende cuando se dice "derechos humanos": se lucha para que los pobres tengan acceso al crédito

en Bangladesh, se lucha para terminar con la mutilación genital femenina en países africanos, se lucha para que no haya tortura en Israel y en los territorios palestinos, se lucha para que los niños guatemaltecos no sean asesinados, se lucha contra la pena de muerte y la brutalidad policial en los Estados Unidos, se lucha por salvar los bosques de Kenya de las multinacionales y de los gobiernos corruptos. E insisto en que, dados los crímenes que se cometieron en nombre del socialismo en el siglo XX, es crucial que seamos nosotros, los que creemos en una alternativa al capitalismo, quienes digamos que la libertad de crítica a nuestras propias posiciones, la libertad de nuestros enemigos, aquellos con los que no estamos de acuerdo, sea respetada. Claro que tampoco soy ingenuo: entiendo que cuando diez corporaciones controlan el 90% de los medios mundiales la libertad de prensa está también siendo restringida y acorralada.

El famoso "juicio a Pinochet", que comenzó en nuestras mentes, lo continuó el Juez Baltasar Garzón, lo retomó el Juez Guzmán en Chile, en fin, todo este esfuerzo de sentar a Pinochet en el banquillo de los acusados, es cambiante día a día. Por ejemplo, hace unos meses se pensaba que sería "impune" en Chile. Dados estos cambios, ¿cómo han cambiado tus reflexiones en torno a este personaje siniestro de la historia? Lo pregunto porque ha sido el objetivo de tu pluma (o computadora) en diferentes ocasiones.

La verdad es que por ahí en 1998 había decidido dejar el periodismo por un tiempo, darme un descanso, y al otro día tomaron preso a Pinochet en Londres y desde entonces he escrito unos veintitantos comentarios (básicamente para *El País* de Madrid, reproducidos en otros periódicos en el mundo) sobre el desarrollo de ese proceso, utilizando ese caso para examinar, en cada ocasión, diferentes aspectos morales que surgen a raíz del hecho insólito y maravilloso de que a un dictador se le puede juzgar fuera de su país en nombre de la humanidad y luego el hecho aún más inaudito de que esto ha conducido a que se lo esté procesando en Chile mismo. El hecho de que se lo ha

podido enjuiciar ha significado un vuelco fundamental en mi propia mirada a Pinochet. En mis memorias, *Rumbo al Sur, deseando el Norte*, yo termino con una conclusión un tanto desesperada, diciendo algo así como: ¿qué mundo es este en que Salvador Allende está muerto y Pinochet se burla de nosotros y la palabra revolución se usa para vender zapatos Nike? E incluso en una de mis crónicas reconozco que yo mismo me había acostumbrado a la idea de que no había condiciones para juzgar a alguien como Pinochet en forma real (y no en el tribunal más a largo plazo de las palabras y el arte), es decir, que tendríamos que conformarnos, como Paulina, con la cohabitación con estos seres que tanto nos han dañado. Pero ahora –como digo en otro comentario– la palabra Pinochet ya no se usa ni se utilizará en el futuro para darle miedo a los pueblos díscolos ("si no se portan bien, vamos a dar un Pinochetazo, cuidado") sino para darle miedo a los tiranos ("cuidado con lo que hacen, porque en el futuro los vamos a juzgar igual que a Pinochet"). Es una victoria semántica, pero que indica un cambio inmenso en la forma en que la humanidad se imagina a sí misma.