

Domenico Antonio Cusato  
(Università di Catania)

## La denuncia de los desaparecidos en *Viudas* de Ariel Dorfman

Pinochet lleva ya ocho años en el poder cuando, en 1981, aparece *Viudas*<sup>1</sup>, obra de ficción del escritor chileno Ariel Dorfman, que hasta entonces era conocido más bien como crítico literario<sup>2</sup> y sociólogo<sup>3</sup>. Después de años de exilio en EE.UU., Dorfman decidió escribir una obra que denunciase la dictadura de su país y, sobre todo, la desaparición de los miles de adversarios políticos del régimen.

El autor – como él mismo anota en el prólogo de la novela, titulado “A modo de dedicatoria” – pensaba publicar el libro en Chile, con un editor que se había comprometido a imprimirlo siempre y cuando (para evitar problemas) no se hiciera referencia directa a la situación política del país<sup>4</sup>. Así que, con el conocido recurso de un manuscrito descubierto por casualidad – redactado supuestamente por un tal Eric Lohmann, un danés hecho prisionero por los nazis en 1942 y luego “desaparecido” –, Dorfman ambienta una historia de represión y violencia en un período indefinible de la Grecia del siglo XX.

Sin embargo, cuando la novela ya estaba acabada, el editor echó marcha atrás y no quiso publicarla, considerando que, a pesar del escamoteo, *Viudas* reflejaba de forma muy evidente el actual panorama de la dictadura chilena. Pero, a estas alturas, aun sabiendo que la obra se podría publicar sólo en el extranjero, el escritor no quiso cambiar la ambientación, y siguió el proyecto de su imaginario autor. De hecho, en el capítulo preliminar de la novela – titulado precisamente “Palabras preliminares del hijo del autor” –, Sirgud Lohmann, el ficticio descendiente de Eric, nos dice que el manuscrito del padre ambientaba la historia en Grecia para no revelar demasiado abiertamente que los episodios narrados se podían referir a un ámbito diferente que Eric conocía muy bien. Hablar de otro espacio, le sirvió al padre para tomar cierto distanciamiento; y el distanciamiento le dio una clara visión de la realidad, permitiéndole anticipar lo que pasaría, de allí a poco tiempo, en otros países europeos (como Holanda, Francia, Italia, Polonia...) y del Tercer Mundo.

El niño se convierte así en la esperanza de la verdad y de la justicia; pero se ve obligado a postergar la denuncia para cuando pueda utilizar mejor el arma de la Palabra. Y en esto se identifica con aquel Dorfman, a quien el ministro Fernando Flores le había dicho:

Bueno, algunos tenían que vivir para contar la historia<sup>5</sup>.

Agradecemos el permiso de publicación de este artículo que nos diera el Prof. Domenico Antonio Cusato, Catedrático de Lengua y Literatura de la Universidad de Catania en Italia. Pueden accederlo a través del siguiente sitio web:

[www.flingue.unict.it/ispanistica/cusato/Viudas.pdf](http://www.flingue.unict.it/ispanistica/cusato/Viudas.pdf).

<sup>1</sup> Ariel Dorfman, *Viudas*, México, Siglo XXI, 1981. La edición de la que me sirvo para el presente estudio – en adelante “*Viudas (novela)*” – es la publicada en Madrid por Alfaguara en 1998.

<sup>2</sup> Entre sus muchas obras críticas, recordamos el estudio *Imaginación y violencia en América*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1970.

<sup>3</sup> El título de su ensayo más conocido (realizado en colaboración con Armand Mattelart) es *Para leer al Pato Donald*, Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1971.

<sup>4</sup> Ariel Dorfman, “A modo de dedicatoria”, introducción a *Viudas (novela)*, cit., p. 8-9.

<sup>5</sup> Cfr. *myra*, nota n. 10.



de 1998) el comandante supremo de las fuerzas armadas. El *referendum* contra la dictadura antes, y las elecciones libres de un Presidente democrático (aunque con poderes limitados) después, por fin le permitían al escritor llegar de forma directa al público que más le interesaba; a ese público que acababa de salir de las experiencias narradas y que, por lo tanto, podía comprender más a fondo el dolor y la exasperación de los personajes. Un público que, además, necesitaba mantener vivo el recuerdo del horror, porque olvidar el pasado significa perder la oportunidad de tener un futuro. El mismo Dorfman, que siempre se ha declarado decididamente a favor de la reconciliación nacional, se da cuenta de la importancia política de la memoria.

Yo creo que se vive ahora en Chile una etapa [...] de búsqueda de consenso nacional, de búsqueda de estabilidad. Yo apoyo eso, insisto, decididamente [...] Yo también, como hombre civil, soy cauto, porque nadie quisiera que se repitieran los traumas del pasado. Pero ¡jojo! De tanto no querer repetir el pasado, podemos encontrarnos sin futuro, nos podemos encontrar sin la capacidad de imaginar otras posibilidades?

Y, para que la memoria no se apague, alguien se tiene que encargar de mantenerla viva, rescatando los horrores de aquellos años y divulgándolos.

Él mismo cree haberse salvado de la muerte con ese fin. En los últimos meses que precedieron el golpe de estado, Dorfman había estado trabajabando como Asesor cultural y de medios de comunicación de Fernando Flores, el Secretario General de Gobierno de Allende. La noche del 10 de septiembre le tocaba estar de guardia en la Moneda; pero cambió el turno con el amigo Claudio Gimeno. Así que, cuando al día siguiente los golpistas asaltaron el Palacio Presidencial, Gimeno murió en su lugar. Además, en las horas dramáticas que precedieron el asalto, Fernando Flores decidió borrar el nombre de Ariel de la lista de sus colaboradores. Al cabo de muchos años, el mismo Ministro le explicaría por qué:

Bueno, algunos tenían que vivir para contar la historia<sup>20</sup>.

Así que, a pesar del intento literario de universalizar el tema presentado, el autor hace aflorar de manera inequívoca, consciente o inconscientemente, los aún recientes sucesos de Chile, se identifica con el papel que le ha sido otorgado por el destino y cuenta la historia.

\* \* \*

<sup>19</sup> Rafael Otavo, *Hay que poner moscas en la leche*, en "APST", n. 379, del 11 al 14 marzo de 1991, pp. 46-47.

<sup>20</sup> Ariel Dorfman, *Rumbo al Sur desecando el Norte*, Barcelona, Planeta, 1993, p. 59.

el cura, encargado de la importante función pastoral, se presentan como elementos de mediación para la reconciliación. Pero es evidente que la reconciliación, que es lo que Chile está pretendiendo incluso en la actualidad histórica, no se puede imponer. Y aun es un acto de violencia no tener en cuenta las exigencias de verdad y justicia de los oprimidos; porque verdad y justicia no se pueden escindir (y sobra señalar, a tal respecto, que éste fue el motivo del fracaso de la Comisión Rettig que, a pesar de descubrir la verdad, no pudo nunca hacer justicia). El fin, pues, en este caso no justifica los medios, contrariamente a lo que opina el capitán durante una discusión con el inexorable teniente:

Esas mujeres podrán causar problemas y usted podrá lanzar amenazas, pero vamos a seguir adelante hasta que hayamos llevado, a usted y a ellas, aunque sea a las patadas, aunque sea por los cabellos, los vamos a meter en el siglo veinte<sup>21</sup>.

Esta actitud del capitán nos trae a la memoria a Pinochet. La consideración en la que muchos tienen aún hoy en día al dictador depende de que se le ve como el jefe de la gran familia chilena, que se ha visto obligado, a pesar suyo, a ser severo para debelar el comunismo que insidiaba a sus hijos. Esta consideración del General, según Marc Cooper, es más un símbolo que una aberración. De hecho, los medios de comunicación americanos consideran su hazaña como un cuento sencillo y bello: un dictador, obligado por la historia a debelar el comunismo, se deja destituir por la voluntad popular manifestada a través de las elecciones; y un gobierno civil guía la transición a la democracia manteniendo un sistema económico basado en el libre mercado<sup>21</sup>. Esta figura paterna de Pinochet se refleja en el personaje del capitán, y aflora con gran evidencia en la escena en que decide "conceder" la libertad a un desaparecido, demostrando así su magnanimidad. Da la sensación de que, para el personaje, la finalidad más importante es la reconciliación nacional; y ésta se tiene que realizar sea como sea, incluso con la fuerza. Sin embargo, la opinable pacificación parece estar subordinada al hado ineludible de las víctimas y los débiles; para que la violencia cese, siempre son ellos los que tienen que sucumbir:

Cuando yo vine a Camacho, yo pensé que... Llegamos a un acuerdo. Yo ejercería mi autoridad en forma razonable, con mesura, y por su parte, ustedes aceptarían la posibilidad de una vida futura mejor [...] Y voy a mostrarles que uno puede perdonar a sus adversarios y hasta hacerles un servicio. En el nombre de esa vida futura mejor<sup>22</sup>.

<sup>20</sup> *Viudas (teatro)*, p. 159.

<sup>21</sup> Cfr. Marc Cooper, *Yo e Pinochet*, Milano, Feltrinelli, 2002, p. 87.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 166.

tres cadáveres que arrastra el río. Sin embargo, los tres muertos en realidad son uno: misma edad indefinida, iguales señas de tortura, idéntica cara irreconocible. En la descripción de esos cadáveres el autor no nos indica con claridad lo que se debería suponer, o sea que el rostro es irreconocible a consecuencia de las torturas. Todo lo contrario: la pincelada surrealista de Dorfman nos dibuja una cara lisa, pulida, como si el río la hubiese alisado igual que las piedras de su lecho. Las caras como piedra, pues. Y estas piedras se convierten así en la lápida apropiada para el monumento al soldado desconocido. Por esto, todas las mujeres reclaman los cuerpos, convenciéndose de que son de sus muertos. Esos cuerpos que representan a todos los hombres del valle y que se identifican entre sí, son un personaje colectivo que se eleva a símbolo único del dolor.

Sin embargo, el soldado desconocido no es sólo un símbolo; y, sobre este particular, me parece interesante citar, sin añadir ningún comentario, algunos versos de una poesía de Jesús Munárriz, titulada "Bajo la llama (Tumba del soldado desconocido)"<sup>11</sup>:

—¿Desconocido? El padre  
del que me encerró aquí, debajo de la llama,  
será el desconocido.  
A mí me conocía todo el mundo en mi pueblo,  
y eso que no es pequeño.  
Me querían, también. Y me han llorado  
al darme por perdido.  
[...]  
Pingajos de uniforme empaquetados  
en una bolsa, como la basura,  
sin identificar: así acabé, aquí estoy.  
Desconocido, claro, ni mi madre  
me hubiera conocido.  
[...]  
¿Desconocido? Siempre para ellos,  
nunca para los míos.

Esta misma uniformidad de todos los hombres del valle se encuentra también en las viudas. En realidad no es Sofía – es decir, el personaje que más sobresale – la que habría que considerar como protagonista de la obra, sino todo el grupo de mujeres. Todas ellas han sido al principio espectadoras, luego mediadoras y al final sujetos activos de la resistencia. Podríamos decir que, también por lo que se refiere a ellas, en la obra prevalece el personaje colectivo, aunque luego la figura de Sofía es la que se manifiesta de manera más decidida, por no vacilar nunca ante la arrogancia y el arbitrio del poder. Por otra parte, el mismo título, *Viudas*, sugiere la uniformidad y la homogeneización de todas las vecinas de Camacho. Su actitud es la misma: salen sólo para ir a lavar al río; en

<sup>11</sup> La poesía está recopilada en *Otros labios me sueñan*, Madrid, Hiperión, 1992.

sus conversaciones no hay lugar para la risa y las bromas; viven de una esperanza que se hace cada vez más débil, por no tener ninguna noticia cierta de sus hombres. Su lucha por lo tanto, más que de una abstracta pasión ideológica, brota de una emoción afectiva y de la concreta e improrrogable necesidad de superar el estado de angustiosa vaguedad en el que se encuentran.

Sofía, como alférez del grupo, decide romper esa indeterminación, sentándose a esperar al borde del río. A quienes le piden que se levante, les responde:

No puedo. Cargo con el peso de mis cuatro hombres. Tengo un padre. Un marido. Dos hijos. ¿Donde están? Cada uno pesa [...] No me puedo mover. [...] Estoy esperando. Porque no puedo vivir siempre esperando<sup>12</sup>.

La espera al lado del río no implica ninguna esperanza, a pesar de que en la tradición lírica castellana el agua que fluye tiene el valor positivo de "vida" (recordemos los versos manriqueños: "Nuestras vidas son los ríos / que van a dar en la mar / que es el morir"). Pero en este caso el río es símbolo de muerte, ya que sólo traerá cadáveres. No obstante, de alguna manera los cadáveres podrán devolverles la vida a las viudas de Camacho.

La memoria de los desaparecidos es un peso muy grave de llevar. La necesidad de saber, a estas mujeres les hace casi desear la muerte del familiar, ya que la duda de la supervivencia acarrea más angustia que la certeza de la muerte. En un paso de su último libro, titulado *Más allá del miedo: El largo adiós a Pinochet*, Dorfman nos propone el ejemplo de Carmen Hertz, la mujer de Carlos Berger, quien siempre pidió con determinación que le retornaran los restos del marido desaparecido "para que fueran enterrados"<sup>13</sup>.

Y también en el mismo libro, el autor considera que la desaparición de un familiar es para los vivos un suplicio interminable:

[...] las desapariciones terminaron mandando un mensaje paralelo al país mismo: nosotros somos los dioses y señores no sólo de la vida sino de la muerte misma y no sólo vamos a escarmentar a los rebeldes sino también a condenar a quienes los sobreviven, condenarlos a un duelo interminable<sup>14</sup>.

Por esto afirma que es más que un reato, porque es un delito en curso que no concluirá nunca:

[...] la desaparición de [...] prisioneros [es] como un secuestro perpetuo [...] un crimen que no ha dejado de suceder [...]<sup>15</sup>.

<sup>12</sup> *Viudas (teatro)*, pp. 102-103.

<sup>13</sup> Ariel Dorfman, *Más allá del miedo: El largo adiós a Pinochet*, Madrid, Siglo XXI, 2002, p. 142.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 146.

<sup>15</sup> *Ibidem*, pp. 146-147.

En el drama teatral que nos ocupa, el mismo Padre Gabriel le comenta al capitán:

Estas mujeres necesitan terminar con su incertidumbre, el no saber es... intolerable. Una forma peculiar del Infierno. Si un funeral puede traer la paz, entonces, en el nombre de un bien mayor, estoy dispuesto a dar mi bendición.<sup>15</sup>

Así que a pesar de la definición del título, en el limbo en el que se encuentran, ellas no son viudas de verdad: sólo lo son a medias. De hecho, en la novela originaria, durante la conversación entre el cura y el capitán, el parlamento de don Gabriel es bastante más contundente que en la pieza teatral:

Entonces entreguen los muertos a sus familias. Si cayó por ahí el marido de la señora Sofía, no le parece que lo más cristiano sería avisárselo, que ella lo acepte y lo pueda enfrentar como una viuda de verdad y no una viuda... ¿una viuda a medias? Lo más cristiano y lo más político también.<sup>17</sup>

Esta última frase del cura, especialmente la expresión "lo más político", nos hace pensar en una anécdota que el capitán le cuenta al teniente para convencerlo de la oportunidad de usar formas más indulgentes para con los adversarios. Narra el capitán:

Mi padre tenía un perro y todos los días le pegaba. [...] Hasta que un día, de pronto, el perro lo mordió. No quería soltarlo. Me mandó a buscar su pistola – era un Coronel –, me explicó cómo cargarla, todo esto con el perro comiéndole el brazo, gritándome, mi padre... y cuando estuvo cargada, maté al perro. Y todavía el perro no lo soltaba. Finalmente había obtenido lo que quería después de años de que lo golpearan, y aun después de muerto no iba a soltar a su enemigo. De manera que tuve que ir a buscar un cuchillo de caza, y me puse a trabajarle, uno por uno, los dientes. Tenía siete años de edad...<sup>18</sup>

Este cuento y las citadas palabras de don Gabriel nos asombran un poco, porque el mismo concepto, expresado por dos personajes de diferente bando político, nos da la sensación de que en el fondo es una manifestación de la opinión del autor implícito. Es como si Dorfman quisiera decir: "si la dictadura fuera un poco menos rígida, casi sería aceptable y nadie se rebelaría". También aquí, como en *La muerte y la doncella*, se percibe la idea de que tal vez sea importante "buscar un punto de equilibrio más que la verdad"<sup>19</sup>. Tanto el capitán, mandado a normalizar la inflexible gestión del colega precedente, como

<sup>15</sup> *Viudas (teatro)*, p. 142.

<sup>17</sup> *Viudas (novela)*, p. 89.

<sup>18</sup> *Viudas (teatro)*, p. 158-159.

<sup>19</sup> Cf. Domenico Antonio Cusato, "La muerte y la doncella" de Ariel Dorfman: una música de fondo para no olvidar, en AA. VV., ...las páginas se unieron como plumas... *Homensajes a Hernán Loyola*, al cuidado de D. A. Cusato y A. Melis, Messina, Lippolis, 2002, p. 90.

Para el análisis de *Viudas* nos basamos principalmente en la pieza teatral, que como ya se ha dicho refleja perfectamente la fábula y la estructura temporal de la obra originaria (aunque, desde luego, también esta última se tendrá en cuenta). Haber elegido el drama en lugar de la novela se debe a que tanto el espacio que en él se propone como los nombres de los personajes (hispánicos y no griegos) son más pertinentes a la realidad chilena que el autor quería sugerir.

La historia se desarrolla en un pueblo llamado Camacho; y comienza a orillas de un río, donde se encuentran lavando las mujeres. Todos los hombres del valle están 'desaparecidos'. Los únicos varones que quedan son un niño que aún no sabe hablar y Alexis, un adolescente de unos catorce años, nieto de Sofía. Un día, mientras están haciendo la colada, las mujeres se dan cuenta de que por el río baja un cadáver. Aunque la cara del muerto es irreconocible, ya que la corriente parece haberle pulido el rostro, la vieja Sofía Fuentes está segura de que se trata de su padre, desaparecido desde hace tiempo. Así que le pide al nuevo capitán, que acaba de llegar al pueblo en sustitución de otro colega más despiadado, que le dé permiso para enterrar a su muerto.

El capitán, instigado por el teniente, se niega a conceder lo que pide la mujer: si se admitiera que el cadáver pertenece al padre de la anciana, habría una investigación que revelaría cómo acabaron los militares con todos los hombres del valle. Pero, al poco tiempo, el río trae otro cadáver y luego otro más; y Sofía reconoce en ellos a su marido y a uno de sus hijos. Su firmeza alienta a las demás mujeres, que también quieren enterrar esos cuerpos en los que creen identificar a los hombres de sus propias familias.

El capitán, entonces, arresta al joven Alexis para poder chantajear a Sofía: si no deja de incitar a las mujeres, también su nieto desaparecerá para siempre. Pero como la vieja no desiste, el capitán, además de llevarse preso al muchacho, le ordenará al ejército que dispare contra las mujeres.

\*\*\*

Como se puede apreciar, el pueblo en el que se desarrolla la historia, aun teniendo nombre, es un lugar que podría pertenecer a cualquier país hispanoamericano. Si la falta de una concreta localización por una parte depende, como ya se ha dicho, de la voluntad de universalizar la historia, por otra parte también tiene como objetivo crear un espacio mítico adecuado a una narración épica. De hecho, tanto los desaparecidos del valle (por haber luchado en contra de la expropiación de las tierras, llevada a cabo por la poderosa familia Kastoria) como las mujeres del pueblo (por luchar ahora sin temor para que les devuelvan a sus hombres) se presentan como héroes. Y si los unos sufren la cárcel y la tortura física, cuando no la muerte, las otras también padecen la prisión de la soledad y la tortura psicológica.

Pero los hombres son personajes *en absentia*. A través de las palabras de sus mujeres, sólo se sabe que existieron; y no queda nada concreto de ellos sino los

Si no fuera por otros escritos de Dorfman – sobre todo por el citado libro, *Más allá del miedo: El largo adiós a Pinochet* –, se podría pensar en una posición de sumisión por parte del escritor chileno, casi en una aceptación estoica de compromiso o, peor aún, de resignación. Pero, como la vehemencia contra la dictadura en esas otras obras es bastante patente, la única forma de justificar la aparente contradicción estriba en la necesidad de prudencia que imponía (y tal vez aún impone) la situación chilena. Ya en *La muerte y la doncella*, Gerardo manifestaba su temor con las siguientes palabras:

¿Quieres que esos tipos vuelvan al poder otra vez? ¿Quieres que tengan tanto miedo de que vuelvan para sentirse seguros de que no los vamos a lastimar? ¿Eso quieres? ¿Que vuelvan los tiempos en que esos tipos decidían nuestra vida y nuestra muerte?<sup>23</sup>

Y también en *Viudas* aparece la preocupación de que una reivindicación, aunque justa, pueda irritar a los que nunca han dejado el poder. Véase cómo las palabras de Alejandra, la nuera de Sofía, revelan este temor:

Cuando se llevaron a Emiliano, yo pensé que si me quedaba quieta y callada ellos no le harían daño, que pronto él iba a volver. Y desde entonces que me han hecho bailar sus pasos día a día. Quietas, calladas, esto lo pensamos todas, pero siempre hay otra persona a la que pueden venir a buscar<sup>24</sup>.

Así que si Dorfman no ataca a fondo es porque considera que todavía no ha llegado el momento. El niño que – aun teniendo edad para hablar – todavía no habla es el símbolo de la Palabra y, por lo tanto, un reflejo del autor. Su silencio es la metáfora de la necesidad de postergar una denuncia más rigurosa. Cuando al principio de la obra, mientras están lavando a la orilla del río, las mujeres comentan el problema del mutismo de la criatura, Catalina considera que: “Está bien que no hable... así no se mete en líos. [...] Si sabe lo que le conviene, va a morderse la lengua antes de...”<sup>25</sup>. Sin embargo, en la última escena, Fidelia, dirigiéndose al pequeño, lo exorta de la siguiente manera:

Tienes que aprender a hablar. Te va a hacer falta hablar. Hay cosas que vas a tener que contar. Pero si decides nunca hablar, estas historias van a terminar contándose de todas maneras. Hay historias que piden a gritos ser contadas y, si no hay palabras todavía para ellas, se hacen piel para esperar el momento [...] Yo puedo esperar. Yo puedo esperar que hables. Tengo mucha paciencia. Puedo esperar todo el tiempo del mundo<sup>26</sup>.

<sup>23</sup> Ariel Dorfman, *La muerte y la doncella*, Madrid, Ollero & Ramos Editores, 1995, pág. 67.

<sup>24</sup> *Viudas (teatro)*, p. 184.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 89.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 190.

Posiblemente, tomando el mismo distanciamiento del autor que él mismo había creado, Dorfman decidió dejarle a la historia la ambientación establecida, para poderse aproximar “a la situación de los desaparecidos de una manera menos local y más universal”<sup>27</sup>, puesto que se trataba de una tragedia que “podía ocurrir en todas partes y en cualquier momento y a cualquier persona”<sup>28</sup>.

Después del éxito logrado con *La muerte y la doncella* – una de las obras teatrales más representadas en el mundo, y de la que además se hizo una película muy apreciada, dirigida por Roman Polanski e interpretada por Sigourney Weaver, Ben Kingsley y Stuart Wilson –, el escritor decide llevar a las tablas también *Viudas*. En la teatralización de la obra – para la cual colaboró el famoso dramaturgo estadounidense Tony Kushner –, Ariel Dorfman decide aportar algunos cambios significativos. Tales cambios no atañen a la historia en sí, que sigue siendo idéntica a la de la novela, tanto en la fábula como en el entramado, sino a la ambientación. Ya no es relativo a Grecia el espacio en el que se desarrollan los sucesos, sino a un indeterminado país hispanoamericano. La falta de una concreta localización del espacio sirve para mantener aquella universalización con la que justificaba su decisión de no variar la novela cuando supo que no podría publicarla en Chile. Sin embargo es evidente que es un mero juego literario tratar de mantener borrosa la localización: los episodios presentados se refieren a escenas aún vivas en la mente de todos como para no identificar con Chile ese microcosmo indefinido llamado Camacho. Por ejemplo, además de la narración de algunos episodios de violencia típicos de todas las dictaduras, el acontecimiento principal, es decir el de los cadáveres bajando el río, hace referencia a un caso chileno específico.

En julio de 1999, el Archivo Nacional de Seguridad de EE. UU. difundió los primeros cinco mil ochocientos documentos relativos a los años de la dictadura de Pinochet. Por uno de ellos – un cablegrama con fecha del 24 de septiembre de 1973, que la oficina de la CIA en Santiago le mandaba a la Dirección Central de Washington –, se sabe que en los últimos cuatro días habían sido recuperados veintisiete cadáveres de las aguas del río Mapocho, y que algunos cuerpos presentaban señas de tortura y mutilaciones<sup>29</sup>. Aunque la noticia no era oficial en la época de la redacción de *Viudas*, no resulta difícil creer que en Chile el episodio no pasara desapercibido y que Dorfman, que mantenía continuos contactos con los compañeros que no habían podido huir del país, llegara a enterarse de ello.

En 1996, cuando se publicó la versión teatral de la obra, Chile había dado un paso decisivo hacia la democracia, aunque Pinochet seguía siendo (hasta marzo

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 9.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> La versión teatral de *Viudas* – en adelante: *Viudas (teatro)* – se puede leer en Ariel Dorfman, *Teatro 2*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1996, pp. 85-191.

<sup>30</sup> Cfr. Italo Moretti, *In Sudamerica. Trent'anni di storie latinoamericane dalle dittature degli anni Settanta al difficile cammino verso la democrazia*, Milano, Sperling & Kupfer, 2000, pp. 33-34.