



La muerte y la doncella

o la hollywoodización de la tortura

Idelber Avelar

Prehistoria de Literatura Latinoamericana en Túnez: Universidad autónoma de Almería; la Escuela paramilitar argentina y el Brasil de los años 1950-60.

La obra La muerte y la doncella de Polanski/Dorfman presupone, en sus entrañas ideológicas mismas, la identidad entre lo confesado y lo verdadero. Su estrategia de representación subsume la problemática de la tortura bajo la figura del interrogatorio, dependiente de una posición de lo femenino que cruza tortura, confesión, verdad y diferencia sexual.

La obra cinematográfica de Roman Polanski/Ariel Dorfman, *La muerte y la doncella* – bueno, en realidad *Death and the Maiden*, como se titula en la versión original –, ganó el Oscar a la mejor película en 1990. La historia es la de Ariel Dorfman, ex comunista chileno que, tras la victoria de Pinochet, es detenido por el régimen y acusado de haber violado a una muchacha. Es liberado por el juez Sergio Onofre Jarpa y, al regresar a su casa, encuentra a su esposa, que lo ha esperado durante tanto tiempo, muerta. Polanski, que dirigió la película, y Dorfman, que escribió el guion, tienen en común la condición de escritores.

la convergencia o el colapso entre *confesión* y *verdad*, característica de la comprensión de ésta última como verdad enterrada, escondida, por arrancar. Se trata de una película que se dedica a imaginar una escena de verdad que no podría sino ser una escena confesional. La película presupone, en sus cuitadas ideológicas mismas, la identidad entre lo confesado y lo verdadero. Como se verá, tal identidad es propia de una estrategia de representación que subsume la problemática de la tortura bajo la figura del *interrogatorio*. Dicha subsumisión sería constitutiva de una cierta concepción de verdad, ella misma dependiente de la delimitación y abyección de lo femenino.⁷ Los problemas que nos ocurrirán aquí, entonces,

serán las relaciones históricamente establecidas entre cultura, confesión, diferencia sexual y verdad, y asimismo la sintomatización específica (y a la vez muy típica) de tales relaciones en la película de Dorfman/Polanski.

La instalación de la tensión dramática en la película ocurre cuando el espectador da con una escena de resolución, de pago (o de reclamo de pago) provocada por el asesino: Gerardo Escobar (Stuart Wilson), importante abogado, líder de la nueva comisión gubernamental sobre las violaciones de derechos humanos durante la reciente dictadura, y esposo de la ex prisionera política y torturada Paulina Lora (Sigourney Weaver), recibe un amable avestruz a su casa (en una noche de lluvia y neumáticos pinchados) de Roberto Miranda (Benicio del Toro).

Kinglsey), ex torturador y ahora bostachón, amigable punto de apoyo ante lo imprevisible de la casualidad. La voz de Miranda es reconocida— por Paulina, aunque no inmediatamente por el asur implícito, ni por el espectador necesariamente — como la voz perteneciente al médico que la había violado durante y después de las sesiones de tortura que experimentó durante la dictadura. Toda la acción de la película se despliega dentro de la casa de Paulina y Gerardo, entre los dos y el ex torturador Roberto Miranda (o más precisamente entre Paulina y los dos hombres), hasta la resolución final, ante un precipicio, en una de las únicas escenas externas de la película. Pese a las apariencias, no se trata, aquí, de un triángulo.

Para empezar, vemos el interior de un teatro donde se toca el cuarteto de Schubert que nombra la obra teatral y la película. En la audiencia, y revelados en tomas que se alternan con los planos de media distancia sobre los músicos, Sigourney Weaver y el marido representado por Stuart Wilson. El cuerpo y las reacciones faciales de aquella ya muestran como visiblemente más centrales para la película que las de éste, diferencia ya denotada en el close-up sobre la mano de ella que agarra la de él, y luego en el close-up de los rostros, el de él que intenta impotenteamente desafiar la tensión emocional latente en el de ella (impotencia replicada hasta lo inverosímil durante toda la obra). El plano encuadrado a Weaver finalmente; esto no deja de ser curioso si se pone en contrapunto con el final de la diegós filmica, cuando el close-up regresa, en la escena de confesión del torturador ante el precipicio. Ya se ve, claro, que las coincidencias formales nunca son coincidencias, y nunca son meramente formales. La coincidencia que acabamos de señalar indica la conexión que realiza la película entre la confesión de la torturadora y la del torturado, o mejor dicho la convalidación de la confesión de aquella en la confesión de éste, realizada al final. Pero no nos adelantemos.

Digamos, por ahora, que sólo el coro y la imagen violenta del agua golpeando las piedras durante una tormenta nocturna, interrumpean la escena inicial que quedará suelta hasta el fin, cuando la cámara nos traerá de vuelta a ese teatro donde se ejecuta "La muerte y la doncella". A la imagen de la tormenta que indica el comienzo del tiempo diegético, se sobrepone la explicación: "A country in South America, after the fall of the dictatorship" [un país en Sudamérica, después de la caída de la dictadura – los destacados son míos]. En este procedimiento más o menos típico de cierta retórica de

La muerte y la doncella o la hollywoodización de la tortura. [artículo] Idelber Avelar.

Libros y documentos

AUTORÍA

Avelar, Idelber

FECHA DE PUBLICACIÓN

2001

FORMATO

Artículo

DATOS DE PUBLICACIÓN

La muerte y la doncella o la hollywoodización de la tortura. [artículo] Idelber Avelar.

FUENTE DE INFORMACIÓN

[Biblioteca Nacional Digital](#)

INSTITUCIÓN

[Biblioteca Nacional](#)

UBICACIÓN

[Avenida Libertador Bernardo O'Higgins 651, Santiago, Región Metropolitana, Chile](#)