



# La muerte y la doncella o la hollywoodización de la tortura

Idelber Avelar

Profesor en Literatura Latinoamericana en Tulane University; autor de *Almas de la dictadura. La ficción paratextual y el tránsito del drama (1950-2000)*.

**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*, y ya se verá por qué el idioma en que se nombra el título no es indiferente aquí – posulta una convergencia que Foucault llamaría propia de un paradigma “jurídico-discursivo”

la convergencia o el colapso entre confesión y verdad, característica de la comprensión de ésta última como verdad entremada, estética, 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 entrañas 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.<sup>1</sup> Los problemas que nos ocuparán aquí, ensorcizados

(1) Entre los exponentes que «crearon» más allá de la comprensión de este tema, cuenta el teórico «norteamericano» “Así el problema de lo verbal y lo silencioso son tanto más diferentes, más opuestos, en pensamiento que en práctica, que tanto más se aña entre ambos, tanto más coincidencia de signos». Géorg Simmel, *North American Essays* (traducción de Francisco J. Martínez), en *Introducción a la teoría social* (Barcelona, 1970).

sobre las relaciones históricamente establecidas entre tortura, 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 resistencia, de pago (o de reclamo de pago) provocada por elazar: 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 Loria (Sigourney Weaver), recibe un amable aviso en su casa (en una noche de lluvia y neumáticos pinchados) de Roberto Miranda (Ben

Kingsley), ex torturador y ahora bonachón, amigable punto de apoyo ante lo imprevisible de la casualidad. La voz de Miranda es reconocida – por Paulina, aunque no inmediatamente por el autor implícito, ni por el espectador neocríticamente – 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 exteriores de la película. Pese a las apariencias, no se trata, aquí, de un tríptico.

Para empezar, vemos el interior de un teatro donde se toca el cuarteto de Schubert que nombró 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 se 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 impotentemente descifrar la tensión emocional latente en el de ella (impotencia replicada hasta lo inversamente distante toda la obra). El plano encuadrado a Weaver frontalmente; ésta no deja de ser curiosa si se pone en contrapunto con el final de la diálogos 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 torturada y la del torturador, 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 cine y la imagen violenta del agua golpeando las piedras durante una tormenta nocturna, interrumpen la escena inicial que quedará soñada 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 sobreponen 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 destacadis 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](#)