

# LO DIFUSO DE LA POLÍTICA EN LA VERSIÓN CINEMATOGRAFICA DE *LA MUERTE Y LA DONCELLA*

*Bernard Schulz*

Dept. of Modern Languages  
Okanagan University College  
Kelowna, Canadá

A José Varela, mi maestro  
In memoriam

Death: Give me your hand, you lovely, tender child;  
I am your friend and bring no harm.  
Have courage. See, I am not wild;  
now go to sleep upon my arm.

“Death and the Maiden”  
Matthias Claudius

El film *La muerte y la doncella*<sup>1</sup> (1994), dirigido por Roman Polanski, difiere del drama en que está basado, el drama del mismo nombre de Ariel Dorfman,<sup>2</sup> no solo en las variantes cinematográficas propias del medio, sino en que transformado en un *thriller*, desarticula la estrategia original de la obra de teatro porque, por un lado, resuelve lo que debía haber quedado definido por la ambigüedad; mientras que por

<sup>1</sup> El título *La muerte y la doncella* refiere tanto a la música compuesta por Schubert como al poema de Matthias Claudius (1740-1815), “Der Tod und das Mädchen”, siguiendo a su vez una tradición europea de la muchacha que es seducida por la muerte. El tema en sí está plasmado de ambigüedad y las interpretaciones sobre el papel de la muerte van desde representar el inevitable destino del ser humano a ofrecer una muestra del elemento malvado y horripilante que destruye la inocencia y la belleza.

<sup>2</sup> Ariel Dorfman nació en 1942. Es escritor, crítico, profesor e investigador de la cultura. Ha enseñado en: Universidad de Chile, Sorbona, Universidad de Amsterdam, University of California at Berkeley y Duke University. También ha publicado artículos en *New York Times*, *Washington Post*, *Los Angeles Times*, *Marcha*, *El Diario de Caracas*, *Hoy*, *Clarín*, *El País*, *Le Monde* y *Die Zeit*, entre otros. En Chile, durante el gobierno de Salvador Allende (1970-73) participó activamente en la vida político-cultural. La obra más conocida de Dorfman, luego de *La muerte y la doncella*, es *Para leer el Pato Donald. Comunicación de masa y colonialismo*, publicada en 1973, en colaboración con Armando Mattelart.

otro, deja fuera la participación del espectador, en el sentido de que a éste no le es dado cuestionar la represión política, porque Polanski aísla el acto de la violación de Paulina, el cual aparece como una perversión del deseo individual masculino del doctor Miranda más que un instrumento conectado al sistema totalitario.

Se sabe que los guiones cinematográficos no suelen responder a la complejidad de la obra original. Sobran razones: medios y públicos distintos, consideraciones de mercado, etc. Sin embargo, en el caso particular de Chile, si se reflexiona sobre la obra de teatro *La muerte y la doncella*, se puede considerar que, coincidiendo con el regreso de la llamada democracia chilena y luego de un largo exilio, Dorfman se dio a la tarea de escribirla para que de alguna manera no solo ilustrara los abusos de la dictadura, sino que también explorara las ramificaciones del silencio amnésico en que se sumía el país.

Grosso modo, tanto en el drama como en la película, el argumento se ubica en Chile y trata de tres personajes encerrados en una casa en la playa que luchan por rescatarse a sí mismos luego del retorno a la democracia; es decir, los personajes tratan de continuar con sus vidas en un presente obstaculizado por el pasado. Luego del término de la dictadura, los personajes deben redefinirse y adecuarse a las nuevas condiciones sociales, al mismo tiempo que sobrellevan el peso del reciente pasado: Gerardo, abogado, acaba de ser nombrado miembro de la comisión "Verdad y Reconciliación"; Paulina, la esposa, violada durante la dictadura; y Miranda, el médico, el presunto violador y torturador. Pero de aquí en adelante, son muchas las diferencias que existen entre el texto de la obra de teatro y su adaptación cinematográfica. Fundamentalmente hay una que desconcierta, y es la que ofrece la respuesta al dilema planteado al espectador acerca de la verdadera identidad de Roberto Miranda. En el teatro esto no acaece. Es más, la escena segunda del acto tercero se cierra con Paulina apuntando un arma al médico mientras exclama: "¿Qué se pierde con matar aunque no fuera más que uno? ¿Qué se pierde? ¿Qué se pierde?" (79), sin que haya ninguna resolución; lo cual Polanski consideró una debilidad de la obra cuando se dio a su filmación<sup>3</sup>.

La interrogante principal que la obra de teatro se plantea es: ¿Cómo aquéllos que torturaron y los torturados pueden coexistir en la misma sociedad? Pregunta válida para cualquier sociedad que sale de la opresión y que Dorfman obliga al público a confrontar, cuando al final de la escena primera, en el acto tercero, desciende un espejo en el escenario, ocultando a Paulina y Gerardo, haciendo que la imagen de los espectadores se refleje en él. En este sentido, las acotaciones son categóricas acerca del recurso especular; al final de la penúltima escena se lee:

Van bajando las luces y quedan Paulina y Roberto, en la penumbra, ella apuntándolo a él y antes de que hayan bajado del todo... Paulina y Roberto van siendo tapados por un espejo gigante que les devuelve a los espectadores su propia imagen. Durante un largo

<sup>3</sup> Philip Horne afirma que, "Polanski has said that he instantly recognized the weakness of Dorfman's third act, full of theatrical fades and dissolves and blurrings of the line between fantasy and reality..." (16). Debe ser reconocido, eso sí, que tanto Dorfman como Rafael Yglesias colaboraron en el guión cinematográfico; es obvio que Dorfman aceptó la decisión de Polanski.

rato, mientras oyen el cuarteto de Mozart, los espectadores simplemente miran su propia imagen en el espejo (*La muerte y la doncella* 79).

La versión en inglés hace este momento más dramático aún, al pedir: “selected moving spots flicker over the audience, picking out two or three at a time, up and down rows” (*Death and the Maiden* 66).

Al término de esta escena, bajan las luces y se da paso a un final, algo artificioso, como lo declara el propio Polanski, que sitúa al espectador en la platea de un teatro, que es el mismo espacio donde se presenta la obra, lugar en que se encuentran los tres personajes escuchando la música de Schubert; es decir, para el drama la cohabitación es un ámbito ambiguo, un problema del espacio compartido en transición que tendrá que resolverse colectivamente. Este cierre permite abrir la escena final donde los tres personajes confluyen en un espacio público que además incluye el espejo. Este recurso escénico subraya no solo la duda sobre la identidad de Miranda, al desdoblarse, sino sobre el sentido de responsabilidad asumida que el público pudiera o debiera experimentar; ya que en el momento en que el espejo es usado, se produce un gran cambio de percepción en el espectador. De improviso, no solo es el doctor Miranda el enjuiciado sino todo el público porque todas las imágenes convergen en el escenario, reflejándose tanto los protagonistas como el público en un mismo espacio.

Asimismo, el recurso especular es consistente con la ambigüedad adjudicada a Miranda, quien además de médico aparece como buen samaritano, al haber ayudado a Gerardo en la carretera. El nombre de Miranda se relaciona con el espejo, porque Miranda deriva del latín *mirare*, que significa maravillarse, admirar, mirar. Otro elemento que lo hace ambiguo es que su nombre puede evocar a la inocente hija del Próspero, de *La tempestad*, quien representa la virtud humana que no ha sido tocada por la corrupción de la sociedad. Añadiendo a esta polisemia hay que considerar que “el apellido Miranda...significa un lugar en alto desde el cual avizorar,” en el supuesto entendido que como médico su función era vigilar que ninguno de los torturados muriera (Jofré 92).

Al comparar el film y la obra de teatro, no cabe duda de que el primero ha incorporado elementos que lo hacen más entretenido. Por ejemplo, algunas variantes que funcionan bastante bien y que añaden a la tensión son: la unidad de tiempo ha sido reducida de 24 horas a una noche; se ha incluido la infaltable tormenta, la luz que se va y regresa a intervalos, las penumbras creadas por la luz de la vela, el faro que se enciende y se apaga<sup>4</sup>, la línea de teléfono que se corta y se restablece, la llamada nada menos que del presidente de la república y otra que hace Gerardo a España para verificar la

<sup>4</sup> Todd McCarthy opina que, “Behind-the-scenes talents have contributed mightily. Veteran lenser Tonino Delli Colli’s accomplishment looks deceptively simple, but, in fact, with the electricity out in the house most of the night, he has been forced to light the picture largely with candles and the odd lantern or flashlight. His work indoors is superlative, as is his night shooting in location” (75).

coartada de Miranda. Junto a esto, como se verá más adelante, Polanski ha elegido el uso del flashback como la gran narrativa porque se da más coherencia a la acción<sup>5</sup>.

La película *La muerte y la doncella* difiere del texto original en que ofrece no solo estas variantes cinematográficas y propias del género *thriller*, sino en que con este formato resuelve para el espectador el problema de la identidad de Miranda. Es decir, el “whodunit”<sup>6</sup> se soluciona dejando de lado la pregunta: ¿cómo reconstruir o reinventar la convivencia de una sociedad que por años ha estado dividida? En la versión cinematográfica esta pregunta ni siquiera se plantea. La intención de Paulina es obtener la confesión de un hombre que ella ha identificado como culpable desde el momento en que escucha su voz. Cabe hacer notar aquí que para el espectador la apariencia de Ben Kingsly juega con todas las marcas del sicópata; tiene la cabeza rapada y los ojos saltones, y mira y actúa de una manera sospechosa, por lo que cuando Paulina explica a Gerardo, su esposo, que este hombre es el violador, para el espectador la pregunta ya no es más si aquél es o no culpable, sino qué va a pasarle a este individuo una vez que Paulina logre su confesión, porque al igual que en la película *Extremities*, ya se sabe quién es el responsable, aunque el público experimente ansiedad al darse cuenta que la verdad está siendo ocultada.

En el film hay dos confesiones. La primera, ante una cámara de vídeo y la segunda hecha al borde del acantilado. Obviamente, la primera tiene todas las características de ser falsa, incluso para Paulina; pero la segunda confesión es convincente, porque aparte de ser un intercambio por su propia vida y en el límite de las emociones, está impregnada de un discurso masculino que justifica la tortura y la violación de Paulina. Se entra entonces a otro tipo de política, no menos interesante, el de la relación de los sexos en nuestra sociedad. Mas el problema aquí radica en que a través de todo el film se ha venido insistiendo en el marco político: el espectador ha escuchado el reportaje en la radio que entrega una noticia gubernamental y luego la voz del presidente de la república en el teléfono. Paulina ha relatado su arresto por las fuerzas de seguridad y los vejámenes de que fue víctima en la prisión y, finalmente, Gerardo va a encabezar la comisión “Verdad y Reconciliación”.

Para Polanski, y a diferencia de la obra de teatro, la última confesión de Miranda es la definitiva. En toda la escena se destaca su sello cinematográfico. A partir de este momento, hay que considerar la acertada composición de la fotografía. Por primera vez, los tres personajes están juntos afuera, luego de una noche horrible. El espectador presiente que hay una salida porque ya es la mañana y la luz natural inunda la pantalla.

<sup>5</sup> El film comienza con los personajes en un teatro, la cámara se acerca a Paulina y un violento choque de olas nos sitúa en su pasado. Se termina con la misma escena del principio. Horne añade que “the film’s symmetrical construction, framed in flashback from the Schubert concert, gives a stronger, more logical shape” (16).

<sup>6</sup> El “whodunit”, con su énfasis en revelar la identidad del criminal, generalmente significa cambios sorpresivos en el argumento: el más común es la revelación final que el candidato menos probable es en realidad el asesino. También es posible que la figura del detective llegue a ser el asesino, por lo que se necesita de un segundo detective para desenmascarar al primero. Las posibilidades son múltiples, pero el resultado final es descubrir al culpable.

En los casi cinco minutos que dura la escena de la confesión hay elementos auditivos extras a las voces que se escuchan: cuando Paulina encañona a Miranda hay música, graznidos de gaviotas y fragor del mar; en el momento en que la cámara muestra a Paulina y Miranda, hay ruido de olas y música; cuando Miranda dice que él tocaba a Schubert para tranquilizar a su víctima, en ese instante la música de Wojciech Kilar, expresamente compuesta, se escucha en un adagio que se mantiene a través de los próximos cuatro minutos. En el marco mismo de la escena se destacan los siguientes elementos: en el fondo hay unas formaciones rocosas negruzcas, a lo lejos un perfil difuso de tierra o montañas, el cielo entre blanco y celeste, con las olas azules y la espuma blanca. En el primer plano y en close-up aparece Kingsley con el cuerpo un tanto torcido, con la cabeza no exactamente de frente, pero con los ojos dirigidos a Weaver, por lo que se supone que el que mira esta confesión a cargo de la cámara es Wilson, es decir Gerardo, de allí su violenta reacción al final.

En la lógica de Polanski, el doctor Miranda es un individuo que desarrolló sus malos instintos gracias a que las circunstancias se lo permitieron. Como en su pose, hay algo torcido en su alma, pero en su confesión no hay arrepentimiento; por el contrario, él se lamenta de que el período cuando ejercía poder sobre sus víctimas haya terminado. A estas alturas, Paulina ya ha perdido toda la energía que su anhelo de justicia le proveía, además ya no sostiene el arma; en verdad, el director hace que ésta desaparezca de la pantalla. Miranda se presenta como un clónico de Charles Manson que, en el caso de Polanski, representa el mal personificado.

La intensidad de esta escena descansa en tres elementos de composición: 1) el primer plano de Kingsley, con una cámara implacable que no cambia de perspectiva; 2) un mar que se estrella furioso contra las rocas, y 3) el adagio de Kilar en el trasfondo, totalmente opuesto al romanticismo de la música de Schubert, contrasta con la violencia de las olas, pero añade una extraña sensación de desasosiego a la escena. El espectador debe aceptar el sonido del mar como discurso de la naturaleza; la música de Kilar, como discurso de la civilización; y la confesión de Miranda entre ambos discursos, revelando el interior de un torturador.

Cabe decir que en la segunda confesión de Miranda son evidentes las huellas de un personaje más de Polanski que de Dorfman. Polanski hace del doctor un psicópata que tras su profesión puede dar rienda suelta a sus fantasías e instintos. El discurso de Miranda es casi la justificación de cierta actitud masculina con respecto a la mujer. Polanski ha defendido esta escena en que Miranda confiesa haber torturado y violado a Paulina, porque de esta manera se responde al eterno “whodunit” y se logra satisfacer las expectativas del espectador.

Esta resolución que el director le confiere al texto original de Dorfman no deja de tener sus consecuencias. En primer lugar, a diferencia de la obra de teatro, el film ofrece una respuesta que rompe la tensión dramática, resolviendo el problema para el espectador –como es de esperar en el *thriller*– mientras que en la obra de teatro la responsabilidad de descifrar la situación recae sobre un público que por un instante llega a ser parte del drama. En segundo lugar, la primera escena del film (cuarteto de música en el escenario de un teatro) se une a la última (los personajes en el teatro escuchando el mismo concierto del comienzo) para dejar la experiencia de Paulina

reducida a una historia traumática y no del todo superada, mientras que en la obra de teatro, el recurso de los espejos en la escena final obliga al público a reflejarse junto a los personajes en una imagen de responsabilidad colectiva y de culpabilidad sumida en el anonimato.

Como se ha afirmado, “a través de su carrera de cineasta, Polanski ha persistido en la noción que el cine es una forma de entretenimiento para el voyeur” (mi traducción, Parker, 271). *La muerte y la doncella* satisface la curiosidad de un espectador-mirón, pero también se autocomplace en la perversidad del relato de las atrocidades que le han ocurrido a Paulina y en la descarada confesión del doctor Miranda, que no es otra cosa que una nueva tortura, una nueva violación, tanto para Paulina como para el espectador y, por extensión, la nación chilena. Irónicamente, no es la catarsis que el personaje espera, pero sí es el final que tranquiliza al espectador. Se ha dado con el culpable y es lo que cuenta, sobre todo si se han pasado casi dos horas de tensión.

Aunque en sentido general el tratamiento cinematográfico de *La muerte y la doncella* es un logro más de Polanski, la resolución del film lo limita a un “whodunit”, dándole al espectador la confesión tan esperada, pero agregando la libertad de Miranda al mismo cronotopo de Gerardo y Paulina.

Al espectador se le plantea entonces que el doctor Miranda es un sádico que puede volver a atacar en cualquier momento y, por ende, la cuestión política queda totalmente fuera, al dársele a la violación de los derechos humanos de Paulina una explicación de tipo individual, antes que social. Del film de Polanski se desprende que, una vez lograda la verdad, el tema político desaparece y es solo la vulnerabilidad de la mujer la que queda más expuesta. En la película, la relación antagónica de los sexos está muy bien trabajada, con una mujer que siempre tiene que luchar por igualar o imponer su discurso, tanto sobre su esposo como sobre el doctor Miranda, y que solo con un arma en la mano puede hacerse escuchar, ya por uno o el otro. Pero hay miradas de la cámara que son totalmente innecesarias y que solo contribuyen a aislar a Paulina. Por ejemplo, no había necesidad de mostrar los pechos desnudos de Weaver en tres escenas breves, pero que ofrecen su cuerpo a la mirada masculina.

Sabido es que en los films de Polanski en mayor o menor grado se destaca su fascinación con el sexo, la violencia y el estudio obsesivo de la humillación como temas centrales. Si se compara la confesión cinematográfica de Miranda con la teatral, la primera confesión no ayuda a limar ningún antagonismo; hay una maldad intrínseca en Miranda, a diferencia del médico de la obra de teatro que está más lleno de contradicciones y que, tal vez atrapado, confiesa a medias que poco a poco se dejó llevar por la ocasión.

Cuando Miranda admite su culpabilidad en la versión cinematográfica, Paulina es humillada nuevamente, porque el médico remarca hasta el número de veces que la violó y las circunstancias, mientras que Paulina se sume en el silencio. Es más, la escena final en la sala de teatro carece de la ambigüedad que el libreto original exigía. La cuestión central no era tanto si había un culpable o no, la cuestión era que todos somos en alguna medida actores de una sociedad y, por tanto, nos debemos enfrentar con las circunstancias de la transición a la democracia.

Por su parte, Polanski ha defendido su propia interpretación, aduciendo que el tercer acto de Dorfman es débil para el cine, porque recurre demasiado a recursos teatrales: el espejo y la yuxtaposición de fantasía y realidad, por ejemplo. Por eso, la historia se presenta como un flashback que va de la sala de conciertos a la casa en la playa y de vuelta a la sala de conciertos.

Polanski nunca ha sido un director interesado en la política a la manera de Costa Gavras u Oliver Stone, por ejemplo. El articulista Lawrence Weschler de *The New Yorker* ha sugerido que Polanski era tal vez el menos indicado para hacer la versión fílmica de la obra de Dorfman<sup>7</sup>. En el film de Polanski, lo político se transforma en vendetta personal, intensificada por el ambiente de claustrofobia. La imagen de tres escorpiones encerrados en una botella que no se dan tregua es típicamente suya, tal es así, que *La muerte y la doncella* bien pudo haberse llamado *El cuchillo en el agua*, Segunda Parte. Pero hay más. Es probable que Polanski se haya interesado en el film porque la obra de teatro de Dorfman encierra en sus tres personajes trazos de la vida del director de cine: la posibilidad de expurgar la culpabilidad después de la muerte del asesinato de su esposa, la acusación pendiente de violación de una menor de edad, la victimización y el exilio<sup>8</sup>.

El problema con el film de Polanski es que en ningún momento cuestiona al espectador, ni le hace preguntarse qué es lo que haría en una situación semejante. En la catarsis que genera es otro el culpable, el público es eximido de responsabilidad colectiva. Aunque parezca contradictorio, el que Miranda sea responsable es una salida fácil al grave problema de las dictaduras que pasan a la democracia. Desde el punto de vista estadístico, la confesión de Miranda no corresponde necesariamente a las motivaciones de los seres humanos que participan en tortura; mientras que el contexto político prevalece en la obra de teatro, las motivaciones exclusivamente de tipo sexual priman en la película. Por otra parte, la intención oculta del doctor Miranda para participar en torturas es exclusivamente personal, no es producto de una situación social, por lo que la dictadura y sus métodos salen eximidos.

Es la misma respuesta que dieron las dictaduras latinoamericanas a las innumerables comisiones de derechos humanos que cuestionaban sus crímenes: algunos individuos se sobrepasaron.

En suma, la estrategia original de la obra de teatro era empapar de ambigüedad la personalidad del doctor Miranda, para dejar que el espectador resolviera lo que no se revela en ningún momento: su culpabilidad o inocencia. Tanto el final teatral como el cinematográfico coinciden en que la apertura democrática significa la cohabitación de victimarios y víctimas. Pero, en la obra de teatro, ese conflicto deberá ser asumido como un precio a pagar por la nueva democracia, mientras que en el cine el conflicto

<sup>7</sup> Lo inexplicable es que Dorfman prefirió a Polanski por sobre otros directores, porque éste le garantizaba una distancia del cine comercial (*Caras* 187, junio de 1995).

<sup>8</sup> 1969 su esposa, la actriz Sharon Tate, fue brutalmente asesinada por el no menos célebre Charles Manson y su pandilla. En 1977, Polanski fue acusado en Los Angeles de haber violado a una niña de 13 años, por lo que no ha podido regresar a los Estados Unidos. Cuando Polanski era niño sufrió la ocupación nazi de su nativa Polonia, mientras que su madre fue víctima del campo de concentración de Auschwitz.

es casi de detective y parece decir que el criminal queda suelto, por lo que Paulina deberá vivir en el abismo del terror. La película esquivaba la responsabilidad política colectiva y ni siquiera hace partícipe al espectador, ya por experiencia compartida o por empatía. No se cuestiona en qué medida, en una nación que salga de la dictadura, toda la población es más o menos culpable de la opresión de mujeres como Paulina, asunto que escapó totalmente a Polanski, quien transformó la *Muerte y la doncella* en una cuestión policial o psicológica.

## BIBLIOGRAFÍA

- La muerte y la doncella*, Dir. Roman Polanski. Guión de Ariel Dorfman y Rafael Yglesias. Actores: Sigourney Weaver, Ben Kingsley y Stuart Wilson. UK/USA/France. 103 min. 1994. En vídeo: Turner Home Entertainment/New Line Home Video.
- Dorfman, Ariel. *La muerte y la doncella*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1992.
- . *Death and the Maiden*. Toronto: Penguin, 1994.
- Horne, Philip. "Fantasy, Death and Desire." *Times Literary Supplement* Mayo 12, 1995: 16.
- Jofré, Manuel Alcides. "La muerte y la doncella, de Ariel Dorfman: Transición democrática y crisis de la memoria." *Atenea* 469 (1994): 87-99.
- McCarthy, Todd. Reseña de *Death and the Maiden*. *Variety* Dic 12-18, 1994: 75-76.
- Parker, John. *Polanski*. London: Victor Gollancz, 1993.
- Polanski, Roman. Entrevista por David Thompson. *Sight and Sound* Abril 1995: 6-11.
- Weschler, Lawrence. "Artist in Exile." *New Yorker* Diciembre 5, 1994: 88-107.