La recuperación de la oralidad y el testimonio en la literatura latinoamericana: *La muerte y la doncella*

Noelia IBARRA RIUS
(Universidad de Valencia)

> «Tía, háblame, tengo miedo de estar en un cuarto oscuro.
> La tía contestó
> – ¿Y qué importa que te hable? De todas maneras no me ves.
> – No es así –respondió el niño–, cuando alguien me habla parece que hay luz.»[1].

Nuestra ponencia versará sobre el texto teatral del chileno Ariel Dorfman, *La muerte y la doncella,* llevada a la pantalla «por encargo» por Polanski en 1994 con el título, *The Death and The Maiden*. Ésta nos ofrece una interesante y cruda reflexión en torno a la dictadura chilena, por lo que en ocasiones, ha sido leída en torno a relaciones binarias de opuestos, –frecuentes, por otra parte, en la filmografía de Polanski– tales como víctima-victimario, culpa-venganza/perdón, verdad-mentira, querer/poder decir, memoria-olvido, castigo-perdón...

No obstante, desde nuestro punto de vista, una lectura fundada únicamente desde estos núcleos corre el riesgo de perderse en el tremendismo, en una lista interminable de sucesos inconcebibles por su misma crueldad para los ojos europeos, para ese mundo desarrollado que mira desde lejos la convulsionada situación de América Latina. Por ello, las páginas siguientes, mediante el proceso comparativo de ambos textos –fílmico y teatral– reflexionarán sobre los núcleos temáticos inaugurados en el discurso teatral, posteriormente seleccionados por el film, esto es, las secuelas de las dictaduras, la plasmación de toda la violencia, horrores,

ESCRITORES DE AMÉRICA LATINA EN PARÍS. Noelia IBARRA RIUS. La recuperación de la...
Centro Virtual Cervantes

torturas, como también el interminable etc., de crueldad, casi sistemática, que conlleva una dictadura.

LOCALISMO UNIVERSALISTA: ¿UNIVERSALIDAD LOCALISTA?

> «No es la mentira el peligro, es la verdad que espera adormecernos y contentarnos para volver a imponerse»
> Carlos Fuentes

The Death and the Maiden no es solamente una lectura de un periodo histórico, una vez éste ha transcurrido y es posible escribirlo e interpretarlo críticamente. Leer por ejemplo, *La muerte y la doncella* únicamente como texto político, como manera de decir el horror es mutilar su riqueza, puntuar basándose en el contexto histórico de escritura, tornar la mirada a lo que quiere verse, perderse en censurar el drama individual ofrecido por Dorfman. Así lo señala Diago:

> «...la obra admite una doble lectura, por un lado es una pieza que se cuestiona graves asuntos, una traumática dictadura a una democracia de pleno derecho. Por otro el texto de Dorfman aborda, desde el plano de lo puramente humano, el conflicto de una persona que se reencuentra, o cree reencontrarse, con un pasado horrible que le ha marcado de forma indeleble»[2].

Como él opinamos que: «Esa es precisamente la grandeza de *La muerte y la doncella*, saber conjugar el drama personal con el drama colectivo, lo estrictamente localista con lo universal»(23). Circunscribir la película a Chile, país de origen de Dorfman, o circunscribirla a la lectura biográfica de Polanski como superviviente del Holocausto, restringe la universalidad de los conflictos presentados. Por este motivo, pese a la casi instantánea ubicación del lector-espectador en coordenadas espacio-temporales concretas, fácilmente identificables, la obra no aporta esta información, pues los hechos suceden en un país indeterminado de América Latina. Más significativo resulta, si pensamos que ésta es la primera película de Polanski de contexto fácilmente adscriptible, con el objeto de reivindicar la no-restricción de los conflictos a un único ámbito.

Por tanto, se legitima su consideración por una parte, como drama «doméstico», definido por la relación Paulina-Gerardo, en la que resulta determinante Roberto Miranda. Por otra parte, también puede considerarse como una indagación sobre la constitución de las identidades individuales y su anudamiento a los imaginarios sociales, en tanto que los regímenes dictatoriales configuran «comunidades» estructuradas desde el vértice de la pirámide estatal-militar, para producir sujetos identificados por lazos de semejanza fraguados sobre la exclusión, la violencia y la culpa.

ESCRITORES DE AMÉRICA LATINA EN PARÍS. Noelia IBARRA RIUS. La recuperación de la...
Centro Virtual Cervantes

ORALIDAD Y TESTIMONIO

«Humano... Caben tantas cosas en humano».
Griselda Gambaro

Al hilo de la imperante necesidad de los sujetos que han sufrido tal experiencia de verbalizar lo ocurrido, nítidamente ilustrada en Paulina, ofrecemos las declaraciones de su creador estrechamente ligadas a la oscilación querer decir/poder decir, presente en numerosas regiones de la geografía latinoamericana.

> «El silencio que pesaba encima de tantos de mis compatriotas que se autocensuraban, temerosos de crear «problemas» a la nueva democracia, no podía ser atacado por los escritores. Consideré, al ponerme a escribir en 1990, y lo sigo pensando casi dos años después al redactar estas líneas que la democracia se fortalece expresando sus horrores y esperanzas. La manera de evitar la repetición de las grandes convulsiones no es callando su existencia. Pensaba que, por lo menos en el caso de Chile, era posible que la única reparación real para muchas víctimas fuera, al final de cuentas, nada más que la verdad desnuda y terrible. Escatimar esa verdad, entonces, lejos de resolver esos conflictos, terminaría por intensificarla y agudizarlos a largo plazo. Tuve la intuición de que en esta obra podría explorar las preguntas más esenciales que los chilenos angustiosamente nos estábamos planteando en forma privada pero que rara vez veían la brutal luz pública...»(23-24)

En estas reveladoras declaraciones observamos diversos aspectos: en primer lugar, la referencia al silencio, materializada en el contexto relatado por Dorfman de la transición a la democracia en Chile. Intrínsecamente ligado a éste hallamos su correlato o su antecedente: la censura y del miedo a ésta y/o a las represalias, la autocensura. La crítica Beatriz Sarlo sintetiza de esta manera la operación efectuada por la censura:

> «La censura operaba con tres tácticas: el desconocimiento que engendra el rumor; las medidas ejemplares que engendran el terror y las medias palabras que engendran la intimidación.»

De la misma manera, subyace en el fondo de estas declaraciones la oposición binaria víctima-torturador, víctima-victimario, tan reiterada en los films del director polaco. Quizá un poco más explícita en la continuación de la cita: «¿Cómo pueden los represores y los reprimidos cohabitar en una misma tierra, compartir una misma mesa?» Sin embargo, esta oposición no se escribe desde términos maniqueos, sino que los límites reprimido-represor se difuminan entre la envergadura del terror, se diluyen estableciendo una inevitable barrera que permite el paso de un extremo a otro.

ESCRITORES DE AMÉRICA LATINA EN PARÍS. Noelia IBARRA RIUS. La recuperación de la...
Centro Virtual Cervantes

Por este motivo, Paulina ante el encuentro con –según cree– su torturador, invierte los roles de su relación. De esta manera, se metamorfosea en fiscal-represor ante Roberto, ahora acusado-víctima (principalmente de sus actos), preso por las manos de su víctima durante la dictadura. De ahí el terrorífico interrogante: ¿Qué es lo que distingue a una víctima de un verdugo y viceversa? Si tal y como plantea Polanski, ¿no existe un único rasgo diferenciador que, una vez transcurrida no sólo una etapa dictatorial, sino ante una situación extrema aislados del juicio social, permita el inequívoco reconocimiento y clasificación de la sociedad en estos dos grupos excluyentes?

La duda se recoge en las vacilaciones de Gerardo tras escuchar la identificación por Paulina de su torturador, en la serie de enunciados dubitativos interrumpidos: «pero eso no es...», sus tajantes aseveraciones: «el recuerdo vago de una voz no es prueba de nada, Paulina» o «estás enferma». Más inquietante desde el espectador que, pese a los leves indicios diseminados como la voz, el olor, las cintas, las referencias a Nietsche, la confesión al borde del acantilado, el insulto de Miranda a Paulina –«puta»– los alambres en lugar de las cuerdas, trampa tendida por Paulina a Gerardo, o la existencia de tubos fluorescentes en la habitación cuando el doctor se desnudaba y que Paulina no podía ver, o incluso el mismo final, no descubre si ha estado ante uno de los represores, entonces... ¿Cómo diferenciarlos?

Quizá lo dramático de ambas reflexiones sea que no existe una respuesta, pues no hay ninguna característica que físicamente permita apresar a cada individuo en uno u otro bando, ni tan siquiera el lenguaje o los hábitos adquiridos. De ahí la consiguiente interrogación ¿entonces, todos llevamos dentro un torturador, somos ese represor que la máscara impuesta por la sociedad retiene?

Los verdugos de Dorfman y Polanski son personas normales, que hablan nuestro mismo lenguaje y realizan la mismas acciones que cualquiera de nosotros. Más terrible aún en el caso de Roberto, puesto que es una persona respetable, con un cierto nivel cultural y social, con una educación universitaria que le ha reportado el título de doctor en medicina. Así lo subraya Paulina: «¿Sabes en lo que pensaba? En hacerle a ellos lo que me hicieron a mí, minuciosamente. Especialmente a él, al médico, los otros eran tan vulgares, tan... pero él ponía Schubert, él me hablaba de cosas científicas, hasta me citó a Nietzsche una vez...».

Nada en absoluto parece otorgarnos la certeza de la calificación ¿cómo pues, se asume un rol u otro en las particulares circunstancias sociales y psicológicas, pese a un mismo contexto histórico?

El testimonio callado hasta este decisivo momento, escrito mientras tanto desde la memoria –¿fiable?– como reconstrucción de un fragmento de la historia individual de dos personas, –Paulina y Roberto– que, no obstante involucra a muchos más, a Gerardo, a la familia de Roberto y Paulina, a los «compañeros» de Roberto... Un relato sobre la progresiva incorporación de un médico, agente encargado de sanar los miembros enfermos de una

ESCRITORES DE AMÉRICA LATINA EN PARÍS. Noelia IBARRA RIUS. La recuperación de la...
Centro Virtual Cervantes

sociedad, al conjunto de aquello innombrable, el «otro» de muchas regiones no sólo latinoamericanas, no aporta información tranquilizadora en torno a la duda sembrada.

El comienzo de su narración corresponde a un individuo como cualquier otro que, incluso preocupado por la seguridad de los detenidos, acepta el «trabajo»: «...no fue por eso que yo acepté. Fue por razones humanitarias. Estamos en guerra, pensé, ellos me quieren matar a mí y a los míos, ellos quieren instalar aquí una dictadura totalitaria pero de todos modos tienen derecho a que algún médico los atienda». Sin embargo, conforme avanza el testimonio vamos contemplando, absortos testigos, mudos *voyeurs* que se debaten entre la fascinación y el horror, su paulatina transformación:

> «Fue casi sin saber como, que me fueron metiendo en cosas más delicadas, me hicieron llegar a las sesiones donde mi tarea era determinar si los detenidos podían aguantar la tortura, especialmente la corriente»,

Roberto marca la transición desde el binomio temporal antes/después cuyo punto de referencia es el cambio experimentado:

> «Al principio me dije que con eso les estaba salvando la vida y es cierto, puesto que muchas veces les dije, sin que... fuera así, que si seguían se les iban a morir, pero después (inflexión) empecé a... poco a poco, la virtud se fue convirtiendo en algo diferente, algo excitante... y la máscara de la virtud se me fue cayendo y la excitación me escondió, me escondió lo que estaba haciendo, el pantano de los que estaba... y cuando me tocó atender a Paulina Lorca ya era demasiado tarde. Demasiado tarde....».

Observamos cómo Roberto reseña la imposibilidad de retroceso, la atracción por lo prohibido que se halla en todo ser humano que, seguro de no ser descubierto ni condenado, tiene constantemente la opción de experimentar con aquello a su alcance, una vez las contradicciones internas han aflorado y se torna innecesaria la capa de respetabilidad de los actos:

> «Demasiado tarde... Empecé a brutalizarme, me empezó a gustar de verdad. Se convierte en un juego. Te asalta una curiosidad entre morbosa y científica ¿cuánto aguantará esta? ¿Aguantará más que la otra? ¿Cómo tendrá el sexo? ¿Tendrá seco el sexo? ¿Es capaz de tener un orgasmo en estas condiciones? Puedes hacer lo que quieras con ella, está enteramente bajo tu poder, puedes llevar a cabo todas las fantasías».

El poder otorgado por la fuerza y la violencia ampara cualquier anhelo oculto hasta ese momento. La metamorfosis es total, se sucumbe a las tentaciones:

> «Todo lo que te han prohibido desde siempre, todo lo que tu madre te susurraba que nunca hicieras, empiezas a soñar con ella, con ella de noche. Vamos doctor, me decían, no va a rechazar carne gratis ¿no? Eso me lo

ESCRITORES DE AMÉRICA LATINA EN PARÍS. Noelia IBARRA RIUS. La recuperación de la...
Centro Virtual Cervantes

> decía un tipo que llamaban... el Fanta se llamaba, nunca supe su nombre verdadero. Les gusta Doctor... si todas estas putas les gusta, y si además usted le pone esa musiquita tan bonita que les pone, seguro que se le acurrucan más todavía. Eso me lo decía frente a las mujeres, frente a Paulina Lorca me lo dijo, y yo finalmente, y yo finalmente... pero nunca se me murió ninguna....».

Ése es el único consuelo que le resta a Roberto: «Nunca se murió ni una de las mujeres, ni de los hombres a los que me tocó... asesorar». No obstante... ¿qué consuelo le queda al atónito espectador-lector, consciente ahora de poder ser lo mismo que está condenando?

De tal forma, ambos textos parten de una excluyente relación nosotros/ellos que sin embargo, se difumina ante la porosidad de la frontera. De ahí que Gerardo increpe a su mujer, evidentemente estupefacto, ante el rostro *otro* de Paulina que tiene ante sí: «Juzgarlo, juzgarlo.... pero ¿qué significa eso, juzgarlo? Nosotros no podemos usar los métodos de ellos. Nosotros somos diferentes. Buscar vengarse de esta...». Gerardo reivindica la existencia de una frontera que permita la diferencia entre nosotros/ellos, incapaz de creer que Paulina pueda anhelar tan profundamente devolver la misma tortura que padeció que llegue a invertir la relación de poder dominador-dominado: «Si algo me ha reventado de ellos es que hicieron de juez y parte y acusadores y ejecutores y no les dieron a quienes condenaron la mas mínima garantía, la posibilidad de defenderse. Aunque este hombre haya cometido los peores crímenes del universo, tiene derecho a defenderse».

De hecho, Paulina al referirse a los deseos incontrolables de venganza, lentamente planeados a lo largo de los años, manifiesta: «Me horrorizaba de mí misma (...) pero era la única manera de conciliar el sueño, de salir contigo a una cena en que me preguntaba siempre si alguno de los presentes no sería... quizá no la exacta persona que me... torturó, pero... y yo, para no volverme loca y poder hacer la sonrisa de Tavelli que me dices que tengo que seguir haciendo, bueno, iba imaginándome meterles la cabeza en un balde con sus propios orines o pensaba en la electricidad...». El temor que Paulina experimenta ante pensamientos como: «Así que cuando escuché su voz, pensé lo único que yo quiero es que lo violen, eso es lo que pensé, que sepa aunque sea una vez lo que es estar...» no dista demasiado del médico que descubre paulatinamente su fascinación por lo oculto. Ni tampoco de Gerardo, quien al tomar conciencia de la inaprehensibilidad de la línea divisoria de la dicotomía, invierte visceralmente el trayecto efectuado por su esposa tras la confesión de Miranda, de testigo a juez y, en última instancia, verdugo, como trasunto de nuestra presencia e identificación implicadora.

ESCRITORES DE AMÉRICA LATINA EN PARÍS. Noelia IBARRA RIUS. La recuperación de la...
Centro Virtual Cervantes

DEMOCRACIA ¿A QUÉ PRECIO?

«¿Qué se hace con los verdugos cuando
se ha terminado con las víctimas?»
Marta Traba

Los juicios absolutos, articulados en culpables o inocentes, pierden de esta manera su razón de ser pero, todavía resuenan las preguntas retóricas de Dorfman:

> «¿Cómo pueden los represores y los reprimidos cohabitar una misma tierra, compartir una misma mesa? ¿Cómo sanar un país que ha sido traumatizado por el miedo si ese mismo miedo todavía sigue haciendo su silenciosa labor? ¿Y como llegar a la verdad si nos hemos acostumbrado a mentir? ¿Podemos mantener vivo el pasado sin convertirnos en su prisionero? ¿Y podemos olvidar ese pasado sin arriesgar su reiteración futura? ¿Es legítimo sacrificar la verdad para asegurar la paz? ¿Y cuáles son las consecuencias para la humanidad si suprime las voces de ese pasado? ¿Acaso es posible que un pueblo busque justicia e igualdad si le ronda siempre la amenaza de una intervención militar? Y dadas estas circunstancias ¿cómo evitar la violencia? ¿Y en qué sentido somos todos en gran parte responsables del sufrimiento ajeno, de los grandes errores que condujeron a un enfrentamiento tan terrible? Y quizás el dilema más tremendo de todos ¿de qué manera confrontar estas preguntas sin destruir el consenso nacional, que es el fundamento de toda estabilidad democrática?»

Los mismos interrogantes alcanzan su punto álgido en labios de Paulina, pues cuestiona la utilidad y conveniencia de la venganza, o en Gerardo desde la más ecuánime racionalidad: «Ay, Paulina... ¿no te parece que es hora de terminar de una vez?» Gerardo escenifica a toda la sociedad frente a una víctima, subrepticiamente tornada raptora de su probable represor, y como miembro de la paradójica Comisión le espeta: «¿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? ¿Qué vuelvan los tiempos en que esos tipos decidían sobre nuestra vida y nuestra muerte?». A lo que Paulina replica:

> «No quiero hacerte daño y menos quiero hacerle daño a la Comisión. Pero ustedes en la Comisión se entienden sólo con los muertos, con los que no pueden hablar. Y resulta que yo si puedo, hace años que no hablo ni una palabra, que no digo ni así de lo que pienso, que vivo aterrorizada de mi propia... pero no estoy muerta, pensé que estaba enteramente muerta pero estoy viva y sí que tengo algo que decir...».

Gerardo concibe el comportamiento de su esposa a partir de la alternativa bien común/ bien individual, claro ejemplo de la opción moderada que

ESCRITORES DE AMÉRICA LATINA EN PARÍS. Noelia IBARRA RIUS. La recuperación de la...
Centro Virtual Cervantes

intenta liberarse del pasado para construir un futuro para el país. Por ello, le recrimina su actuación, ya que una infracción así puede hacer peligrar el proceso democrático tan anhelado:

> «No me mires así. Imagínate que todos actuaran como lo haces tú. Tú satisfaces tu propia obsesión, castigas por tu cuenta, te quedas tranquila mientras los demás se van a la... todo el proceso, la democracia, se va a ir a la mierda [...] Suéltalo, Paulina, por el bien del país. Por el bien nuestro».

Paulina, pese a que no desea entorpecer el proceso democrático, precisa como tantas otras víctimas, algún tipo de reparación, más allá de los constantes «lo siento» de su esposo: Si es que puede existir alguna reparación posible, como certeramente puntualiza todas las contradicciones e insuficiencias de la transición democrática:

> «¿No es así como se ha hecho esta transición? ¿A nosotros nos dejan tener democracia, pero ellos se quedan con el control de la economía y las fuerzas armadas? ¿La Comisión puede investigar crímenes pero los criminales no reciben castigo? ¿Hay libertad para hablar de todo siempre que no se hable de todo?»

Paulina rechaza la venganza, la violencia física como compensación de la violencia sufrida a cambio de la confesión de Roberto. Tal y como apunta Gerardo, creemos entender: «esa necesidad suya por que es una necesidad que tiene el país entero. De eso hablábamos anoche. La necesidad de poner en palabras lo que nos pasó». Ésa es en definitiva, la única compensación que Paulina exige de – para ella– su torturador, pero, ¿es suficiente? ¿pueden las palabras realmente compensar las heridas incurables ¿puede haber perdón para aquellos que tan siquiera lo contemplaron ni se han arrepentido de sus actos? Paulina, compleja representación de miles de víctimas, condensa la retahíla de interrogaciones de esta manera:

> «...no lo voy a matar porque sea culpable, Doctor. Lo voy a matar porque no se ha arrepentido un carajo. Sólo puedo perdonar a alguien que se arrepiente de verdad, que se levanta ante sus semejantes y dice esto yo lo hice, lo hice y nunca más lo voy a hacer.».

Reclama en última instancia a su torturador el reconocimiento de sus actos sumado a la sincera contradicción, verdad y arrepentimiento: «La verdad, Doctor. Dígame la verdad y lo suelto... Arrepiéntase y yo lo dejo libre». Su intervención finaliza exasperada, con un imperativo sin demora, «Confiese Doctor». No obstante, no obtiene la declaración perseguida:

> «No, no lo voy a hacer. Por mucho que me confiese, usted no va a estar nunca satisfecha. Me va a matar de todas maneras. Así que máteme. No voy a seguir permitiendo que una mujer loca me trate de esta vergonzosa manera».

ESCRITORES DE AMÉRICA LATINA EN PARÍS. Noelia IBARRA RIUS. La recuperación de la...
Centro Virtual Cervantes

Tras parlamentos como los anteriores, nos parece curioso constatar cómo Paulina libera espontáneamente a su prisionero tras su confesión, cerrando bruscamente la acción. Esta suerte de paternalismo didáctico se torna más llamativo en el caso del film, puesto que en éste no se produce una confesión «real» en términos tajantes: sólo una suerte de revelación al borde de la muerte, en apariencia sincera y sentida, reveladora de todos los detalles que Paulina le requiere, que bien podría responder al instinto de supervivencia del doctor, que accede a confesar lo que esta traumatizada mujer desee, si con ello conserva la propia vida. Sin embargo, durante su parlamento, Paulina desaparece de campo para tornar a nuestro encuadre al fin de las palabras de Roberto, alejándose de él.

Por su parte Gerardo, metamorfoseado desde la hipérbole de su identidad al servicio de su *pathos* dramático, en detrimento de la casi monótona racionalidad que lo ha caracterizado, del pusilánime «lo siento» que tanto irrita a Paulina, a la visceralidad de su reacción, próxima al «macho latinoamericano» arremete violentamente contra él ante la – para él– certeza definitiva, de la veracidad del testimonio, permitiéndole finalmente conservar su vida no porque lo desee, sino porque no es capaz de arrebatársela.

CONVERSACIONES

«De que escribir sino de esta infamia»
E. Poniatowska

El film se configura casi exclusivamente a partir del hecho dialógico, los tres personajes hablan, lo que no significa que conversen entre sí, ni que hablen con los mismos propósitos y/o desde los mismos lugares. Paulina por su parte, escenifica el rescate del testimonio, de la individualidad restringida y mutilada por y desde el poder, la necesidad de contar la historia, de escribir la historia, tendencia también apreciable en el panorama literario del momento. Las evocaciones pronunciadas tanto tiempo en la memoria se metamorfosean en palabras, el discurso se ubica en el espacio de la pérdida y la reconstrucción a un tiempo, quizá de esa historia configurada por la suma de tantas historias personales silenciadas por el aparato estatal. Según Foucault:

> «el discurso de lo histórico puede ser entendido como una especie de ceremonia hablada o escrita, que debe producir en la realidad una justificación y un reforzamiento del poder existente».

Desde esta perspectiva podemos leer el film, primero como una indagación en el discurso totalitario y absolutista difundido como oficial, en torno a los motivos que han provocado los horrores del pasado. El discurso fílmico y literario se erige como pasarela de re-conocimiento entre

ESCRITORES DE AMÉRICA LATINA EN PARÍS. Noelia IBARRA RIUS. La recuperación de la...
Centro Virtual Cervantes

una misma sociedad resquebrajadamente incomunicada, que ha vivido una misma experiencia traumática de diferente manera, según al sector al que se perteneciera durante la misma, pero que deberá enfrentarse o vivir el futuro con la abolición de los sectores contrapuestos válidos para el régimen anterior. El cine y la literatura funcionan de esta manera como espacios de confluencia desde los que poder pensar la experiencia del terror. Como también son sendos canales de restablecimiento en la obturación de la circulación de discursos, en un proceso de reconstrucción de sentidos. De ahí la necesidad de Paulina de oír su historia, como abeja en torno a la miel, zumbando en torno a los mismos núcleos.

De algún modo, representan un intento de aproximación a la experiencia del horror e incluso, de hallarle un sentido pese a la complejidad del interrogante planteado. Por este motivo, Paulina a Gerardo, pese a no negar la posibilidad de acceso al conocimiento, opta por apuntar una versión parcial, minando la ilusoria alternativa de una explicación totalizante, que sería incurrir en un discurso autoritario idéntico a aquél contra el que se alza. La no proposición de una verdad totalizadora, tan siquiera de una verdad, pues el film incrementa el borrado de seguridades acusatorias sobre Miranda respecto a la obra teatral, en pro de los indicios, determina la construcción filosófica de ésta a manera de búsqueda edípica. El enigma a develar en este caso, no es otro que la verdad, en ningún momento afirmada, desubicada para problematizar su existencia en torno al perspectivismo, revelándola como constructo, punto de vista que personajes y espectador, deberemos elegir. La búsqueda deviene edípica, de nuevo, puesto que nuestra toma de partido desemboca en la reflexión sobre la propia identidad.

En esencia apunta también a la refutación del concepto historia, denunciándolo como constructo reglamentado, según Foucault, por «una visión interesada de los hechos, maleable según su coyuntura y rebatible desde otras posiciones». Desde la búsqueda de fragmentos de ésta, se recuperan retazos de biografías individuales, la de Gerardo, la de Paulina..., cuyo sumatorio es en esencia la Historia, lo que cuestiona la abstracción de lo biográfico individual, que opera como uno de los principales mecanismos de escritura de ésta. Frente a la idea de socialidad totalizadora de la historia, la universalidad de esta historia –recordemos que desde el inicio, el rótulo sobre-impresionado en la imagen nos informa de la ubicación de la trama, «un país cualquiera de Latinoamérica»– aparece como un conjunto de fragmentos biográficos, voz experiencial que se alza para contar y borrar el corte arbitrario en su cronología existencial, recuperar la linealidad de la cadena vital.

La refutación de la Historia y su Universalidad se propone asimismo, desde la subjetividad emanada de la oralidad frente a la fuente letrada. Frente a las autoridades escriturarias se alza la voz testimonial del paciente/agente, como archivo depositario del límite letra (ley) /voz (límite de la ley): Así también desde Roberto, mas con precisiones.

ESCRITORES DE AMÉRICA LATINA EN PARÍS. Noelia IBARRA RIUS. La recuperación de la...
Centro Virtual Cervantes

El cine se materializa en el texto teatral que, en un juego de espejos, se muestra en el intento de recuperación del testimonio que persigue Paulina de su –posible– torturador mediante un progresivo mostrarse en-adentrarse en, que sus parlamentos exhiben. Quizá del propio torturador convertido en víctima de sus propios actos, en el texto dramático. De esta manera, se conforma una mirada «otra» sobre los discursos oficiales, en cuestionamiento tanto de las verdades totalizadoras y las afirmaciones militantes como de las falsas hegemonías y el canon fílmico/ literario, en su denuncia de los silencios de las voces que no arriban al acto de escritura, siquiera a la palabra dicha, pronunciada. Recordemos que la problematización viene de labios del personajes femenino, con toda la tradición de negación de acceso a la escritura sufrida por las mujeres y de un torturador narrando su tragedia, voces pues limítrofes.

El silencio como antagónico del hecho dialógico o del mero acto locucional, que permita dar realidad a la experiencia vivida amagada en el pasado, innombrada hasta casi el olvido por el resto del mundo. Marcada dramáticamente en estos personajes, reflejo de miles de seres concretos con nombre, apellidos y necesidad de sacar a la luz sus historias para poder comenzar a vivir, a olvidar, pero, ¿el silencio donde se registra? ¿en los puntos suspensivos? ¿en las elipsis? ¿en el blanco del papel? El vacío construido por lo que no se ha dicho, las figuras de la historia, las grietas del discurso de la verdad y lo real: –aquél difundido por el poder– de ahí construyen Dorfman y Polanski su discurso. El silencio es el espacio que inscriben y escriben y no solamente el papel, el documento, sin posibilidad de retroceso, mano que esgrime la pluma y empuña la cámara para contar aquello ocurrido, legitimarlo como existido clausurando el monólogo gubernamental.

El silencio es además y paradójicamente el hecho que permite la oralidad, el discurso, pues gracias o debido a él, según los casos, los personajes pueden recuperar ese fragmento de memoria sepultado. Si Paulina hubiera mencionado el nombre de Gerardo, éste no estaría vivo, lo que nos proporciona una clave definitoria esencial de la naturaleza de la relación del matrimonio, fundado a partir de una deuda vital. Como también legitima parcialmente la repetición constante de Gerardo –«lo siento»– quien no desempeñaría su labor en la comisión – inspirada en un hecho verídico, la Comisión Rettig–:

> «De Gerardo usted no sabe nada... Quiero decir que nunca supo. Yo nunca solté el nombre, sus colegas me preguntaban: «Cómo una hembra así, con una raja tan rica como va a estar sin un hombre... Si alguien tiene que estar tirándosela, señorita. Díganos quién se la está tirando». Pero yo nunca solté el nombre de Gerardo. Lo que son las cosas. Si yo nombro a Gerardo, seguro que usted no comete el error garrafal de venir anoche a sonsacarle información. Para eso vino, ¿no?. Aunque la verdad es que si yo menciono a Gerardo él no estaría nombrado a esa comisión investigadora sino que otro abogado estaría investigando su caso»

ESCRITORES DE AMÉRICA LATINA EN PARÍS. Noelia IBARRA RIUS. La recuperación de la...
Centro Virtual Cervantes

El silencio inicial desencadena una cadena de silencios, tal y como afirma Paulina:

> «Después me reproché a mí misma, tuve mucho tiempo en realidad para pensarlo, yo sabía que en esas circunstancias había que gritar, que la gente supiera que me agarraron, gritar mi nombre, soy Paulina Salas, me están secuestrando, que si uno no pega ese grito en ese primer momento ya te derrotaron, y yo agaché el moño, me entregué a ellos sin protestar, me puse a obedecerlos demasiado pronto. Siempre fui demasiado obediente toda mi vida.»

Sin embargo, gracias a este silencio puede, pasado el tiempo, existir su testimonio como parte de una historia colectiva: Si no tal vez hubiera sido silenciada no solamente su voz. El silencio pues, como lugar de oposición y resistencia que proporciona la supervivencia desde el cual y en el cual poder comenzar a decir.

El silencio no obstante, extiende su dominio a la relación matrimonial, cuya intensidad dramática incrementa Polanski, pues en tanto que en el texto de Dorfman, Gerardo desconoce el número de veces que fue violada su esposa, la película niega esa información a Gerardo. Paulina se escuda en la crítica generalización que su esposo debía haber efectuado, pues «nos violaron a todas. Tú eres el experto, deberías saberlo»/ G: ¿Por qué no me lo contaste?/ P: No te conté nada.... Hay una diferencia entre conocer los hechos y contar los detalles. Si te lo hubiera contado él siempre habría estado entre nosotros». Pese a tantos años de convivencia, sólo la llegada de Miranda provoca la traumática relación de los hechos. La incomunicación ha arribado hasta la esencia de la pareja, que pese a dialogar constantemente, no conversa realmente, como se nos desvela. De ahí la exhortación de Gerardo: «Paulina, tenemos que hablar».

El acto fundacional de la relación amorosa se determina por una cadena de silencios, tanto respecto a la experiencia de Paulina como a la existencia de terceras personas: la mujer con que Paulina halla a Gerardo en la cama mientras ella defiende su nombre con su cuerpo, o el verdugo de Paulina, tercer elemento del triángulo sexual que preside sus encuentros amorosos, mutilador del goce de ésta y eterno causante de otra máscara más, la de la satisfacción sexual para no herir los sentimientos del «pobre, pobre Gerardo».

Gerardo, personaje contradictorio pese a su aparente normalidad, escenifica el apoyo de Paulina para vivir en el mundo real. Sin embargo, la llegada de Miranda nos revela la mutua dependencia y la consciencia de una deuda inexorable, puesto que si los demonios del pasado persiguen a Paulina es debido a la defensa a ultranza del nombre de Gerardo, motivo fundamental de su tortura: el nombre del redactor jefe de *Liberación*. A cambio Gerardo, le proporciona la vida, transmutándose en el eterno acreedor de su existencia ante Paulina, pagada con el engaño con otra

ESCRITORES DE AMÉRICA LATINA EN PARÍS. Noelia IBARRA RIUS. La recuperación de la...
Centro Virtual Cervantes

mujer también silenciada, perdida en el pasado. No obstante, los mismos fantasmas que los reunieron en el pasado se interponen en su relación, muros ópacos enmascaradores del sufrimiento individual, no compartido. Coomo la irrupción del Doctor pone d_ manifiesto, no sólo Paulina necesita la verbalización que sepulta el pasado en el pasado, también Gerardo implora la redención definitiva la expiación de la culpa, «lavar mi pecado» para instaurar el sentido en su vida, el amor por su esposa «te quiero y eso es lo único que tiene sentido», la posibilidad de devolverle a Paulina la felicidad prometida en los votos matrimoniales, incluso el goce puramente sexual, castrado por el Doctor, quien desempeña la función inversa a su metonimia genérica, pues no sana sino que arrebata la vida.

EL ETERNO RETORNO

Principio y final en *The Death and the maiden* ofrecen una condensación de las reflexiones anteriores desde su estructura, pues ambas remiten a una misma escena[3]. Esta ruptura espaciotemporal enmarca la historia en una circularidad que, frente a la obra teatral dota de prólogo y epílogo al film. De hecho, Polanski potencia las marcas de autor al inicio: su nombre es el último de los títulos de crédito que contemplamos antes de la aparición de las imágenes. Aparece además sobre fondo negro a diferencia del resto de miembros del equipo técnico, sobreimpresionados en las imágenes, tornando a aparecer tras la secuencia inicial, pensamos para remarcar esta autoría y resolución del conflicto no aportada por la obra de Dorfman que suspende la acción tras la confesión de Roberto y mediante un efectismo teatral, el descenso de un espejo provocando que la mirada de los espectadores descanse sobre él. El bucle trazado por Polanski mediante esta inserción resuelve cinematográficamente el artificio de Dorfman, la secuencia fundacional opera mediante cortes y la final se configura a partir de un plano-secuencia con un corte final que incrementa la percepción unitaria. Precisamente la diferente opción de montaje clausura la trama –ahora comprendemos la inicial, conocemos los personajes y sus secretos, entendemos el entrelazado de las manos y las miradas– al tiempo que deja abierta la reflexión sobre el conflicto planteado.

La mirada, reflexión constante en la obra de Polanski define aquí la naturaleza del conflicto, esto es, partimos de la mirada dirigida por Paulina al doctor, ésta es devuelta por Miranda, que fija su mirada en la mujer. La reacción inmediata de ésta recae sobre la mano de su esposo –secuencia inicial– que presiona estremecida, ante lo que Gerardo indaga ocularmente la causa de la intranquilidad de su esposa, que torna a concentrarse en el concierto. El Doctor, fuera de campo hasta ahora, atiende la distracción de su hijo y torna sus ojos a Paulina. Sin embargo, se halla con los ojos de Gerardo. La unidad del plano-secuencia fusionando músicos y espectadores resuelve simbólicamente el interrogante temático del film, la coexistencia

ESCRITORES DE AMÉRICA LATINA EN PARÍS. Noelia IBARRA RIUS. La recuperación de la...
Centro Virtual Cervantes

entre verdugos y víctimas, Asimismo la asimetría de las miradas remite metafóricamente tanto a las relaciones entre los personajes como a las transformaciones acaecidas en ellos tras su encuentro.

La escisión entre el matrimonio comentada anteriormente, se materializa en la interposición del tercer elemento, el matrimonio mira por separado y desde diferentes lugares a Miranda. No obstante, quizá lo más dramático de la resolución radica en la ausencia de intercambio ocular entre ellos tras el cruce individual de miradas con el Doctor. No comparten o intercambian información como era previsible en una pareja: a pesar de la revelación de secretos, el canal de comunicación entre ambos no ha sido restablecido o fundado, la pareja se diluye ante la soledad del individuo. La ubicación de Miranda en una posición superior no aparece pues gratuitamente, sino que remite a la dominación por él ejercida, que abarca tanto a Paulina como a Gerardo, incapaces de mirarse entre sí. El «principio de incertidumbre», la filtración del terror en la cotidianidad a manera kafkiana– Gregor Samsa–, lo siniestro en términos freudianos aparece de nuevo en la obra de Polanski, la perseguida verdad no ha podido liberarlos, como presentía Gerardo, sino que ha obturado el canal comunicativo de la pareja, la ambigüedad brota del cuestionamiento de la naturaleza de su relación actual.

La clausura argumental de las secuencias funciona pues a manera de prólogo y epílogo, ausentes en la obra de Dorfman, más dramático si cabe pues finaliza con la liberación de Miranda abocándonos al vacío. Sin embargo, no agotan el espectro de reflexiones brotado a raíz del film; la historia se cierra al tiempo que el conflicto permanece abierto. La inscripción de la escisión en los cuerpos de los personajes da cuenta de ello, en una persecución tanto de la implicación del espectador, del que reclama la asunción de una mirada desde la que leer este final, como la reflexión sobre los núcleos temáticos del film.

Otro aspecto interesante de estas secuencias es la presencia de la música, recuperación en el caso de la final, inmersión en el inicio, a través de la interpretación por la orquesta de *La muerte y la doncella*, indicador anafórico que preside la obra desde el título. La obra de Schubert recupera el pasado, traumático para Paulina y en menor medida para Gerardo, gozoso para el Doctor que añora su pérdida. Suerte de figura de condensación en terminología freudiana que despierta toda una cadena experiencial a través de la que apresar el tiempo pretérito. A manera de la famosa magadalena de Proust, trasunto del fetiche melodramático que anula, no obstante, toda posibilidad de sutura.

La compensación efectuada por el melodrama es mutilada, la redención no tiene lugar pues finalmente cohabitan represores y reprimidos en el mismo espacio. La única concesión del director a este respecto descansa sobre la escucha de la pieza musical negada para Paulina hasta su encuentro con Miranda. Apreciamos pues, la coherencia de Polanski, que incluso en la clausura diluye las certezas y los juicios absolutos. Desde nuestro punto

ESCRITORES DE AMÉRICA LATINA EN PARÍS. Noelia IBARRA RIUS. La recuperación de la...
Centro Virtual Cervantes

de vista, no creemos sin embargo que esta suerte de recuperación de la obra de Schubert sea suficiente para hablar de la catarsis propia de la tragedia según Aristóteles, o de la sutura metafórica propia del melodrama. La pregnancia musical revela su amarga ironía simbólica; obra romántica por excelencia resquebraja los valores propios del movimiento desde la inserción en un contexto nada idealizado, la justicia como la verdad cuestionadas como categorías inestables desvelan su inconsistencia hasta la relativización de su existencia.

> «¿Qué le parece? ¿Acepta?» o.... «¿Es que la historia es esta reconciliación absurda y miserable?»

NOTAS

1. Freud Nota a pie de página de los *Tres ensayos para una teoría sexual*, Barcelona, ed. Orbis, 1988, pág. 1226.
2. Diago N., «La muerte y la doncella», en *Teatro y Sociedad*, Ars chilena, pág. 19.
3. Las reflexiones del presente apartado están inspiradas en la entrevista efectuada por Castro a Polanski, quien le interroga sobre la iteración de secuencias al inicio y al final, planteando la posible circularidad,en la revista citada.

BIBLIOGRAFIA

Cabrera, Julio: *Cine: 100 años de filosofía. Una introducción a la filosofía a través del análisis de las películas*, Gedisa, Barcelona, 1999.
Castro, Antonio: *Polanski y la mujer torturada*, Dirigido n°233, págs. 6-18, 1995.
Cèdric, Anger: *7 fois Polanski*, Cahiers du Cinéma n°507, pág. 6, 1996.
Dorfman, Ariel: *La Muerte y la doncella*, Ollero & Ramos, Madrid, 1995.
Diago, Nel: «La muerte y la doncella», Ars chilena.
Goulding, Daniel J. (ed): *Five filmakers : Tarkovsky, Forman, Polanski, Szabo, Makavejev*, Indiana University Press, Bloomington, 1994.
Latorre, José María: *En la oscuridad. Breve antología crítica*, Asociación cinéfila Cáceres «Re- Bross», Cáceres, 1998.
Polanski, Roman: *Roman*, Morrow, New York, 1984.
Saad, Nicolas:–*Jeune Fille et la mort (La)*, Cahiers du Cinéma n°490, pág. 65, 1995.
Thompson, A.*; I make films for adults*, Sight ando Sound n°11, pág. 6-13, 1995.

ESCRITORES DE AMÉRICA LATINA EN PARÍS. Noelia IBARRA RIUS. La recuperación de la...
Centro Virtual Cervantes