

La muerte y la doncella.

Sobre la ceguera al dolor del otro

Vicente Raga-Rosaleny

Docente, ex-giróvago académico, vicente.raga@uv.es

¹ “Tú no has visto nada en Hiroshima. Nada”, “Lo he visto todo... todo”.

² Lorena Rodríguez, “Hiroshima, mon amour: una memoria de sombras y de piedra” en Sonia Mattalia y Nuria Girona, eds., *Aun y más allá: mujeres y discursos* (Caracas: Ediciones Excultura, 2001), p. 165-174.

³ Así lo manifiesta la pensadora en su testimonio recogido por Claude Lanzmann, *Shoah* (Madrid: Arena Libros, 2003).

Uno de los films más bellos de la historia del cine, *Hiroshima, mon amour* (1959), de Alain Resnais, empieza con estas palabras, que en su iteración tienen la musicalidad de un poema a dos voces: “*Tu n’as rien vu à Hiroshima. Rien*”, “*J’ai tout vu... Tout*”¹. Así discuten la protagonista francesa y su amante japonés mientras la cámara de Resnais se desliza por las calles de Hiroshima, mostrándonos los cuerpos calcinados, los edificios destrozados, el hierro vulnerable como la carne, la carne convertida en pura llaga, llagas de las que el pelo se desprende a mechones, dejando cicatrices imborrables, esquirilas de un discurso visual que reúne pasado y presente en un mismo tormento. Tú no has visto nada en Hiroshima, nada. Lo he visto todo... todo.

Y, ciertamente, la hecatombe de Hiroshima encuentra un eco en la catástrofe vital acaecida a la protagonista en su ciudad natal, Nevers. También le ata al pasado una herida que no cicatriza, un pasado sumido en el silencio doloroso y que le permitiría ver Hiroshima con la clarividencia de ciertas víctimas, si no fuese porque ha relegado su experiencia al pozo del inconsciente y se resiste al recuerdo para seguir viviendo. De ahí el recitado contrapunto sonoro que acompaña a las imágenes de la reconstrucción documental de un pasado cuyo conocimiento se deniega. Pero, ¿a quién interpela el japonés sino a nosotros? Espectadores que creíamos saber del horror de Hiroshima, que conocemos la “historia” y a los que una voz no cesa de retirar cualquier privilegio epistémico². ¿Desde dónde puede hablar, pues, quien no ha vivido una experiencia semejante?, ¿cómo puede acercarse un espectador a la obra de teatro *La muerte y la doncella* (1992) de Ariel Dorfman,

versionada en forma de película dos años después?, ¿cómo evitar la trivialización, el exceso teórico o interpretativo, ciegos a la experiencia del daño y sordos a la voz de los damnificados?

A esta preocupación se suma otra, apuntada ya por Simone de Beauvoir³, la de cómo enfrentarse a la problemática alianza, manifiesta en estas obras, entre belleza y horror, proclive al esteticismo cómplice del silencio, instrumento de los que desearían mantener oculto el mundo en ruinas que despunta en las experiencias de las víctimas, para poder seguir dañándolas o, simplemente, para apartar lejos de sus conciencias el miedo, la culpa y la vergüenza.

La belleza de la costa anfractuosa, el encanto de la música de Schubert, en la versión fílmica de *La muerte y la doncella*, el placer estético que suscita la visión de *Hiroshima, mon amour*, acaso puedan atraer nuestra atención, adiestrar nuestra mirada, cautivarla para, seguidamente, liberarla en sus asociaciones, dejándola seguir el brillo, ora de un aspecto, ora de otro. Aspectos del objeto fílmico que revelan para el que tan solo tiene noticia, en definitiva, los problemas morales entrelazados con la trama luminosa de las huellas del cinematógrafo.

La muerte y la doncella, película basada en la obra teatral homónima de Ariel Dorfman, dramaturgo chileno que también compuso el guion de la adaptación cinematográfica, presenta una estructura regular y perfectamente delimitada, con un marco narrativo que abre y cierra el film, y en cuyo interior se inserta el nudo de la trama, ubicado en el pasado de los

personajes presentes en el marco. El cuarteto de Schubert que da título a la obra hilvana el marco, un concierto al que concurren los tres únicos personajes de la trama. Dos tiempos, dos lugares, bastante reducidos en su extensión: el primero la sala donde se ejecuta la pieza musical; el segundo la casa en la costa de Gerardo y Paulina: él, abogado relevante y activista en favor de los derechos humanos, recién nombrado director de la comisión que ha de esclarecer los crímenes cometidos durante el anterior y aún reciente, régimen dictatorial; ella, su esposa, víctima de la dictadura, profundamente dañada por un pasado en que resalta, con voz propia, uno de sus torturadores: el médico. El tercer personaje será Roberto, que acerca a Gerardo a su casa, luego de que este sufriera un percance en su vehículo, y que Paulina reconoce, por su voz, como el doctor que la torturó y violó durante su secuestro.

A través de una larga noche, encerrados en apenas una habitación de su hogar, Paulina, Gerardo y Roberto, tratan de esclarecer un pasado dañado o de sumergir bajo las olas una verdad terrible. Nuestra lectura empieza justo cuando se extingue la música de la primera parte del marco del film, y la imagen de una ola nos empuja hacia el cuerpo central de la narración; extenso *flashback* motivado en la diégesis por la audición de la pieza musical, nudo dramático que iluminará más tarde, cuando el mar nos devuelva al marco del relato fílmico, el sufrimiento presente en el rostro, e inicialmente incomprensible, de la protagonista y su marido.

Así pues, tras una vaga localización espaciotemporal, el paisaje nocturno, tormentoso y desolado, será sustituido por una casa ubicada, aislada del resto del mundo, en lo alto de los acantilados. Sin embargo, es la condición de soledad y aislamiento descrita aparentemente transitoria y compartida; transitoria, ya que pronto llegará Gerardo y con él, un invitado inesperado, recién llegado del pasado de la protagonista. Compartida, ya que Gerardo estará también solo, al lado de su coche averiado, durante un largo periodo de tiempo, y solo se encontrará el doctor Roberto, su “salvador”. Aun así, estos

rasgos en principio fortuitos y adventicios se generalizan, por un lado, hasta configurar, quizá, una sociedad atomizada, cuya desarticulación social sería fruto del pasado político reciente; deducible todo ello de un comentario de Gerardo, no recogido en la película: “Pasaban los autos como si no me vieran. Cuando la gente parte a la playa el fin de semana es como si perdiera todo sentido cívico... Se nos ha olvidado lo que es la solidaridad en este país”⁴.

Por otro lado, estos rasgos continúan teniendo un peso específico en Paulina que, en contraste con los otros dos personajes, llegados del exterior, con un mundo o sociedad al que recurrir (el de la política o el de la medicina, por ejemplo), está de “vacaciones”, en esa casa de campo, sin, como sabremos luego, apenas vida social (por miedo a escuchar involuntariamente la música de Schubert o una voz, familiarmente terrorífica, entre la multitud); tan solo ligada a Roberto, por medio de frágiles lazos, tejidos de reproches y mentiras recíprocamente aislantes. Este era el único que la esperaba, “más o menos”, cuando quince años atrás se le derrumbó el mundo compartido con otros, un mundo de ayer, ya *sine die*.

De esta pérdida de la confianza en la posibilidad de un mundo humano⁵ y del aislamiento subsiguiente nos habla el miedo de Paulina, las dos veces en que el auto de Roberto se aproxima (angustia connotada en la propia banda sonora), o el de Gerardo, que oportunamente indica su fuente: la falta de costumbre, de hábito democrático, de esa confianza que reposa en la expectativa de que cuando llaman a una puerta a medianoche pueda ser un amigo quien lo haga, y no, por ejemplo, un torturador. Miedo también del criminal que teme, no tanto el final de la amnistía, como las posibles represalias de sus víctimas, gente como Paulina, cuyos ojos vendados dificultaban el reconocimiento posterior. Temor, pues, al hecho de que la sociedad conozca la verdad de su crimen, a que esos hijos y esposa de los que habla tan ufano, puedan llegar a despreciarlo (así como la propia sociedad sentirá miedo, por un lado, porque al denunciarse al verdugo, ha de

⁴ Ariel Dorfman, *La muerte y la doncella* (Buenos Aires: La Flor, 1992).

⁵ Jean Améry, *Más allá de la culpa y la expiación* (Valencia: Pre-textos, 2001).

reconocer su especial implicación en los crímenes que este haya cometido; por otro, porque la asunción completa de esa verdad iluminaría bajo una luz muy cruda las expectativas generadas en torno a esa frágil —y prudentemente olvidadiza— democracia).

Sin embargo, no todos estos miedos se presentan en el mismo plano, de modo que tan solo Paulina posee transparente conciencia de su miedo, siendo esta gradualmente más opaca en Gerardo y Roberto (ella es la que empuña todo el tiempo un arma, la que se sobresalta con presteza con las visitas, la que teme las represalias de un Roberto liberado antes de su confesión). Nos importa destacar aquí, por tanto, cómo esa gradual incapacidad de sentir miedo se relacionaría primero con la incoherencia de la posición del espectador, al que se supone epistémicamente privilegiado, y que, sin embargo, ha de ser parcial, ha de hacer oídos sordos, simplemente no oír la voz de la víctima, Paulina en este caso con la comisión que dirigirá Gerardo, limitada a la investigación de las víctimas fallecidas. Privada además esta de todo privilegio epistémico, llegando a afirmarse su invalidez como testigo, y otorgando al verdugo la palabra al asociar, como hace repetidamente Gerardo —apoyando así en diversos momentos, quizá de un modo inconsciente, el punto de vista del antiguo torturador— el dislocado sentido del tiempo característico del resentido, así como sus desproporcionadas reacciones, con la enfermedad y la locura. Es en este sentido, iluminadora la actitud ambivalente de Gerardo hacia Roberto: por una parte parece querer ayudarle, ahora que se ha convertido en una víctima de la venganza de Paulina, enfrentándose a esta; por otra, como observará el propio torturador, no hace nada cuando tiene la oportunidad, cómplice entonces de Paulina, y no solo mediante la denegación de auxilio.

Al fallo en la representación del daño de la víctima, es a donde apunta la distorsionada menor claridad en la conciencia de Gerardo, así como su incoherente posición, no solo epistémica, sino también moral, como puede verse con la denegación de auxilio o el rechazo y olvido de la verdad de la víctima, ya que no actuaría en favor sino en contra de ese mundo humano en el que ciegamente desea confiar. Más ciego sería aún, y éste de un modo funcionalmente útil, para poder seguir haciendo daño, Roberto, ya que, de haber visto el mal cometido, atentando contra Paulina

y el resto de sus víctimas, hubiera tenido que detenerse. No en vano se remarca, en el primer diálogo de la obra teatral y durante todo el film, hasta en la confesión postrera del criminal, la influencia de las sesiones de 14 horas en aquel infierno redivivo, la lenta disolución de la identidad, del tipo de persona que era, deseaba y parece ser aún al iniciarse el film, el doctor Roberto: un buen médico, casado y con hijos, demócrata, dispuesto a ayudar a todo el mundo. En suma, una persona a la que ni Gerardo, ni tampoco nosotros, podemos atribuir sin más las acusaciones que sobre él vierte Paulina. Ése es, pues, el sentido de los mecanismos de distorsión o neutralización de las respuestas morales puestos en juego por Roberto que, de otro modo, difícilmente ejercería la medicina para hacer daño. De ahí el deslizamiento, del que hablará en sus confesiones, desde su preocupación humanitaria hasta el fondo de la noche, con la presión horizontal de sus “colegas”, incitado por ellos a la práctica de la violencia sobre otros seres humanos indefensos, reducidos a meros cuerpos, concebidos de forma degradada y degradante.

En definitiva, por un lado está la temerosa ceguera del doctor Roberto, que se vincula a la expansión sádica de su propio yo y a un ejercicio de poder, tal como se manifiesta en su declaración final, donde alude a la excitación que le habría cegado, impidiéndole ver el daño inflingido o, también, cuando empleando una maniobra distorsionadora, apela al pretendido eximente de su reticencia ante la tentación del poder absoluto, que habría sido el último en “saborear”: esa impune negación del cuerpo de Paulina y del de otras víctimas. Por otra está la del espectador, Gerardo, que no sabía nada de lo sucedido o, más bien, sabe, pero no ha vivido el daño, no lo siente, y por eso puede cuestionar la legitimidad de los actos de Paulina, solicitarle que olvide y se libere del pasado; que en el mismo sentido, ha paliado su miedo, tanto mediante el recurso a esa ceguera que se apoya en el ambiguo estatuto del dolor del otro, como con el falso movimiento, ya descrito, en pro de la víctima, de esas comisiones para el apaciguamiento de las conciencias de quien ha visto y no ha hecho nada. Mecanismos éstos que alimentan la expectativa de un mundo feliz posible.

Todo esto, contrasta con la clara voz de Paulina, que conoce una verdad vedada, en principio, a sus verdugos, la de la necesidad e imposibilidad de un orden humano, al tiempo que enfrenta a

estos (verdugo y espectador), con su verdad, con su degradación moral, denunciando su inhumanidad en la salvaguarda misma de la ilusión de un orden vivible, humano, o en la realización de un daño injustificable y deseado (ya que, pese a todos los subterfugios, y la alta dosis de autoengaño administrada, Roberto acaba por reconocer ante Paulina que lamenta el final de una época en que pudo gozar de un poder [ficticiamente] ilimitado sobre sus víctimas).

La muerte y la doncella concluye en su representación dramática con el descenso de un gran espejo sobre el escenario, devolviendo a los espectadores su imagen. En lugar de un espejo en que la sociedad pueda reflejarse tras asistir a su representación, la película plantea un marco, ya sucintamente descrito. Así, lo que en la primera parte del marco puede resultarnos un tanto enigmático, esto es, el comportamiento de la pareja que escucha intranquila el susodicho cuarteto en una sala de conciertos, en contraste con la placidez con que el resto del público escucha la inofensiva pieza (también nosotros), transcurridos los sucesivos compases del nudo narrativo del film, parece que se ilumina, mostrándonos con toda evidencia las relaciones significativas no captadas en primera instancia.

El aprendizaje de la imagen, adquirido durante el periplo nocturno, nos permite aprehender la mirada de Paulina con otros ojos, ver el gesto de las manos entrelazadas como la expresión de la unión humana posible, frente al aislamiento inicial; relacionar la sala de conciertos y el cuarteto de Schubert, con las palabras de Paulina al respecto, con esa separación y destrucción del mundo operada por el torturador sobre la víctima y, entonces, mediante un juego de miradas, volver a encontrarnos, con el tercer personaje de la trama, Roberto, que, desde una platea, acompañado de su mujer e hijos, se cierne amenazante sobre la desdichada pareja.

Esta es, creemos, la traslación fílmica del recurso escénico; si aquella reflejaba en el espejo a la propia sociedad, recién representada en la obra, con víctimas, victimarios y espectadores, mostrando en que sentido no compartían un mundo vivible, el movimiento de la cámara revela a la mirada atenta el mismo fracaso en el espacio fílmico: que no hay orden humano posible mientras los culpables no reconozcan públicamente su crimen imperdonable, y la propia sociedad acepte su responsabilidad, ciega y silenciosa, aquiescente y olvidadiza. El film interpela, por último, al espectador, adiestra su mirada, completa con él el cuarteto de Schubert y su música, como un eco nos recuerda que nosotros también somos, después de todo, espectadores tan pasivos quizá ante el dolor humano como Gerardo y cómplices, cabe esa posibilidad, de algún sádico Roberto. ■