



ROMAN POLANSKI

Los verdugos nunca mueren

Las películas de Roman Polanski son interesantes cuando el director no está demasiado preocupado por la taquilla. *Piratas* (1986) fue una espléndida aportación a un género en aquella época olvidado. La imaginación de Polanski no encajaba dentro de los esquemas ramplones y almibarados de los productos Disney ni dentro de puerilidad de *La guerra de las galaxias*. Resultado: un fracaso de taquilla en los Estados Unidos. Entonces nuestro avisado director eligió a uno de los actores más sosos y con más gancho del *star system* —Harrison Ford— y se puso a rodar *Frenético* (1988) con el objetivo principal de recuperar la cotización en la taquilla. Y la recuperó, claro que sí. Al precio de hacer una película insípida, del montón.

Sin embargo, no podemos echar la culpa a Polanski. Porque la culpa es de Walt Disney, una de las personas que más esfuerzos ha dedicado a destruir la imaginación de cuajo; es decir, en los niños. El chileno Ariel Dorfman ha escrito, en colaboración con Armand Mattelart, un libro contra Walt Disney: *Para leer al Pato Donald*. También ha escrito una obra de teatro titulada *La muerte y la doncella*. Y aquí es donde volvemos a encontrar a Polanski, pues ha llevado a la pantalla la obra de Dorfman.

En un país suramericano, tras una sangrienta dictadura militar, empieza a instaurarse un régimen democrático. Paulina (Sigourney Weaver) cree reconocer al médico que supervisaba las torturas y que la había violado (como música de fondo ponía el cuarteto de Schubert *La muerte y la doncella*). Secuestra al médico en cuestión (Roberto Miranda, interpretado por Ben Kingsley), lo ata a una silla y lo somete a un interrogatorio con el fin de saber la verdad.

Polanski se inclina por filmar sus obras más personales en un espacio cerrado y con pocos personajes. Una vez enclaustrados la protagonista, su marido y el médico en la casa cerca de la playa, nos hallamos en el terreno característico de Polanski, con resonancias de *Cul-de-sac*, y asistimos a una serie de variaciones en las relaciones amo-esclavo, verdugo víctima. ¿Cederá Paulina a la sed de venganza y todo se reducirá, a fin de cuentas, a una inversión de las posiciones (la víctima hará ahora de verdugo)? ¿Será Paulina de nuevo víctima de la violencia y la muerte, como las protagonistas de *Repulsión* y *Chinatown*? El acierto de Polanski consiste, precisamente, en sortear esos desenlaces (el final es obra de Polanski, no de Dorfman).

«Usted es su terapia», le espeta una vez el marido a Miranda. Frase que, en realidad, significa: «La verdad es su terapia». Y esto es, precisamente, lo que ocurrirá. Tras la confesión de Miranda, Paulina y su marido salen de la espiral de violencia y venganza, y así ponen fin a las relaciones verdugo víctima.

La escena final transcurre en una sala de conciertos. La orquesta interpreta el cuarteto de Schubert que da título a la película. Paulina, curada de los traumas del pasado, escucha la música sin sobresaltarse. En un palco superior se halla Miranda. La fiera en su cubil. Mientras acaricia la cabeza de su hijo, lanza a Paulina miradas inequívocas, en las que se traslucen sus peores intenciones. Incluso la colocación en un eje superior respecto a Paulina implica una voluntad de dominio.

Analicemos el otro desenlace posible: que alguien (Paulina, el marido, una de tantas víctimas) hubiera matado a Miranda. Tendríamos un final tranquilizador, los espectadores saldrían del cine aliviados. En cambio, el final que ha introducido Polanski es mucho más inquietante. No sólo porque no se hace ilusiones sobre los verdugos y deja bien claro que no han cambiado. También encierra un corolario: los verdugos y los torturadores viven entre nosotros, constituyen una amenaza constante. Y, para conjurarla, es imprescindible saber la verdad. Ninguna sociedad puede renunciar a conocer los crímenes que han cometido los verdugos. Además, los crímenes no se pueden perdonar y es imposible reconciliarse con los verdugos.

Transición o in-transición

Polanski no predica, ni mucho menos, el perdón, porque perdonar significa pasar la esponja y olvidar el pasado¹. Si Paulina se libera de sus obsesiones es gracias a conocer la verdad. La confesión de Miranda tiene un efecto catártico.

En *La muerte y la doncella* no se habla, pues, de reconciliación con los verdugos, como han interpretado interesadamente algunos, repitiendo las consignas oficiales sobre la «transición» en nuestro país. En nombre de la «reconciliación» se concertaron alianzas políticas y morales con las instituciones y los valores más sombríos del pasado. Se absolvieron sus crímenes. Se encubrieron sus mitos y sus mentiras. Se silenció su violencia. La «reconciliación» supuso la sumisión al poder y a los planteamientos de los artífices de la dictadura eclesiástico-militar franquista. En cambio, se puede hablar, como hace el mismo Polanski, de convivencia. Pero de una convivencia vigilante, porque los verdugos siguen alimentando sus instintos de muerte.

Como puede ver el lector, el filme *La muerte y la doncella* toca cuestiones que nos afectan directamente. Entre nosotros, los partidarios de la «reconciliación» firmaron un pacto de silencio sobre los crímenes del franquismo y el resultado fue la continuidad de los crímenes en la forma de terrorismo de Estado contra ETA, llevado a cabo por el PSOE y los servicios secretos.

En la revista *Dirigido por*, número 233, espoleado por el entrevistador, que menciona el GAL («se está tratando de convencer a la gente que el GAL, como asesinaba a los terroristas de ETA, no era tan malo»), Polanski responde sin tapujos: «A mi juicio, todo terrorismo es condenable y punto. Lo que pasa es que, si me apuran, todavía es peor el terrorismo de Estado, porque el propio Estado vulnera las leyes que se da a sí mismo y eso es el final de un Estado de derecho y democrático».

¹ «¿Se puede perdonar a un torturador? Mi respuesta personal es que no, incluso en la película queda claro que el perdón no es posible» (entrevista en *La Vanguardia*, 23 de febrero de 1995).

La continuidad histórica entre la dictadura franquista y las instituciones surgidas de la "intransición" se puede detectar no sólo en el terrorismo de Estado, sino en otros ámbitos. Para entender ese período de nuestra historia es imprescindible leer dos libros de Eduardo Subirats: *Intransiciones* (Madrid, Biblioteca Nueva, 2002) y *Memoria y exilio* (Madrid, Losada, 2003).

Fuera del laberinto

En la entrevista de *Dirigido por*, Polanski examina la posibilidad de ver la película con un «planteamiento filosófico» a lo *Rashomon*; es decir, como un juego de puntos de vista. No le veo la gracia. Entraríamos en una galería de espejos y el mundo real se situaría en un más allá inalcanzable.

La primera obra del séptimo arte que, por medio de *flashbacks*, multiplicó los puntos de vista sobre el mismo acontecimiento fue *Ciudadano Kane* (1941); al final, sin embargo, Orson Welles abandonaba –¿por suerte? – ese procedimiento y, convirtiéndose en un narrador «omnisciente», revelaba al espectador el sentido de «Rosebud».

En el caso de *Laura*, la novela de Vera Caspary presenta tres testimonios, que se complementan pero no se contradicen y en ningún momento ponen en tela de juicio el desarrollo objetivo de los hechos. Preminger simplificó dicha estructura con el fin de evitar el peligro del "pirandelismo" en la película.

Con *Rashomon*, en cambio, la pluralidad de testimonios entraña la imposibilidad de conocer lo que ha ocurrido, el mundo se convierte en un enigma indescifrable.

A mí me parece desacertado aplicar el esquema de *Rashomon* a *La muerte y la doncella*, porque quedaríamos atrapados en un laberinto de interpretaciones y lo real se evaporaría. Todo el esfuerzo de director, guionistas, actores y equipo técnico se reduciría a una pirueta formalista.

Ahora bien, no hace falta calentarse la cabeza con razonamientos enrevesados ni con elucubraciones cinematográficas. También se puede aceptar el planteamiento de Polanski y darle la vuelta: ya que el director nos da carta blanca para jugar con los puntos de vista, el mío como espectador consiste en rechazar una visión a lo *Rashomon*.

Polanski ha sido muy riguroso al filmar *La muerte y la doncella*: tres personajes, un solo decorado, una acción bien condensada. Ha superado las dificultades gracias a la excelente interpretación de los actores y al aprovechamiento del espacio. Polanski sabe donde debe colocar la cámara para dinamizar las escenas, mantener la tensión y realzar los diálogos y los monólogos. A menudo, más que un intercambio de diálogos, hay monólogos. La confesión de Miranda, por ejemplo, se ha rodado en un primer plano seguido, con el acantilado de fondo, sin cortar sobre los demás actores ni «ilustrar» las palabras con *flashbacks*.

Polanski trabaja con rigor, rechaza las estridencias y los efectos especiales. Con el mismo estilo filmará *El pianista* (2002), la mejor obra de su larga trayectoria.

Josep Alemany.