

TÍTULO ORIGINAL Death and the Maiden

AÑO 1994

DURACIÓN 108 minutos

PAÍS  GB / Francia

DIRECTOR Roman Polanski

GUIÓN Ariel Dorfman & Rafael Yglesias (sobre la obra teatral del mismo Ariel Dorfman)

MÚSICA Wojciech Kilar

FOTOGRAFÍA Tonino Delli Colli

MONTAJE Hervé de Luca

GÉNERO Thriller psicológico / Drama

PRODUCCIÓN Josh Kramer y Thom Mount

PRODUCTORA Coproducción GB / Francia; Capitol Films Ltd.

REPARTO Sigourney Weaver (Paulina Lorca), Ben Kingsley (Dr. Roberto Miranda), Stuart Wilson (abogado Gerardo Escobar, esposo de Paulina), Krystia Mova (Esposa del Dr. Miranda), Jonathan Vega (hijo del Dr. Miranda), Rodolphe Vega (Hijo del Dr. Miranda).

RECONOCIMIENTO El film fue acogido con frialdad en USA, dado que los hechos que sustentan su acción y su mensaje escapan a los intereses inmediatos de la sociedad democrática americana. En cambio fue espléndida su recepción en América Latina y Europa, cuyos espectadores, muy sensibilizados ante los horrores de las dictaduras, sintonizaron de lleno con la denuncia de Polanski frente a



Sinopsis.- *La muerte y la doncella* se sitúa a comienzos de la década de los '90 en un país sudamericano indeterminado, que acaba de salir de la dictadura y estrena democracia. La historia gira en torno a tres personajes: *Gerardo Escobar*, antiguo estandarte de la revolución estudiantil y en el presente [del film] prominente abogado, presidente de una comisión del Gobierno. *Paulina*, su esposa, sometida a torturas y vejaciones 15 años atrás durante el régimen dictatorial; como consecuencia padece ahora fuertes desajustes psicológicos. El *Dr. Roberto Miranda*, médico que vive en los alrededores de la gran mansión en que actualmente también residen Gerardo y Paulina, cerca de un acantilado. Una noche de recia tormenta, Paulina espera en casa el regreso de su esposo, que vuelve del trabajo. Éste llega finalmente en el coche de un desconocido, el Dr. Miranda, que ha recogido a Gerardo y le trae a casa, después de intentar ambos inútilmente reparar una avería del coche del abogado. Paulina reconoce en la voz del recién llegado a uno de sus torturadores y violadores. Estupefacta, decide obligar por todos los medios al extraño a reconocer su delito. A partir de ese momento asistimos a un impactante proceso: Paulina se debate entre su depresión y su memoria; Gerardo, entre su esposa y la ley; Miranda, entre un pasado denigrante que niega y un presente acusador que le somete a duro cautiverio de exploración...

La muerte y la doncella: Puesta en escena.- En el film convergen muchas de las constantes que caracterizan el quehacer cinematográfico de Polanski. Entre otras también apreciables aquí, destaca su maestría para la puesta en escena. En este sentido, *La muerte y la doncella* se remite a elementos y resume planteamientos ya aparecidos en títulos precedentes, como: *El cuchillo en el agua*, *Repulsión*, *Callejón sin salida*, *Lunas de hiel*, o la posterior *El pianista*.

1) Trasfondo histórico-literario.- El film traslada a la pantalla la pieza teatral homónima del fecundo escritor *Ariel Dorfman* (chileno, aunque nacido en Buenos Aires, 1942), poeta, dramaturgo, novelista y ensayista, además de activista de los Derechos Humanos. La obra fue estrenada con rotundo fracaso en Santiago de Chile (1990); luego con mayor éxito en New York (1991 y luego 1992 en Broadway, con un reparto estelar: Glenn Close, Richard Dreyfuus, Gene Hackman). Fue publicada primero en Ar-

gentina (Ariel Dorfman, *La muerte y la doncella*, Buenos Aires, Ed. de la Flor, 1992), para ser traducida sucesivamente a 49 idiomas¹.

Con la restauración de la democracia en Chile el 11 de marzo de 1990 se van abriendo poco a poco cauces de libertad para hacer luz sobre los horrores de la opresión dictatorial, sus torturas, los desaparecidos... Dorfman reacciona con presteza y vuelca en su obra sus propios demonios del pasado. Lo hace bajo la metáfora que le inspira el famoso Cuarteto de cuerda de Schubert y lo personaliza en Paulina: Así como los prisioneros judíos escuchaban a Wagner en Auschwitz-Birkenau o los torturados del buque escuela Esmeralda a Nino Bravo en Chile, Paulina se ve envuelta en los horrores de su pasado y reconstruye a ritmo de Schubert la melodía de su tragedia. "Preferí escribir –comenta Dorfman– lo que podría llamarse una tragedia, por lo menos si atendemos a la función que le reconoció Aristóteles hace miles de años: ayudar al público a purgarse a través de la conmiseración y el terror, es decir, permitir que una comunidad se enfrente a los temas que, de no tratarse a la dañada luz del día, podrían conducir a su ruina o menoscabo".

Polanski también conoció en propia carne esos horrores y tragedias². La representación teatral de *Death and the Maiden* en New York le inspira la traslación de la obra a la gran pantalla. Ubica su acción, sin duda con buen criterio, en un *país innominado de Sudamérica*. Un país de perdidos y "desaparecidos en muerte y de torturadores desaparecidos en vida...", que hoy conviven con nosotros; que se convierten en nuestros vecinos, en compañeros de trabajo, en personas amables que en algún momento de los ochenta eran torturadores, violadores entre ocho de la mañana y seis de la tarde, para volver a sus casas a besar a sus esposas y sus hijos..."³.

2) Guión literario.- Con estos precedentes histórico-literarios se procede a la redacción del guión. En él se nota pronto su marchamo teatral, aunque muy paliado por la excelente adaptación llevada a cabo por el mismo Ariel Dorfman quien, fiel al texto original, no se deja sin embargo esclavizar por él, sino que introduce algunos reajustes en concordancia con el planteamiento fílmico. También Polanski aporta su impronta.



a) Planteamiento.- Ateniéndonos al guión, la trama se mueve en dos niveles convergentes: **1) Los roles** de los tres personajes: la *víctima* (Paulina), el *torturador* (Miranda), el *testigo* (Gerardo), intercambiados a lo largo de un intrincado proceso, en el que se lleva a cabo un análisis psicológico-moral de la transmutación de comportamientos, cuando se alteran las circunstancias. El guionista entrelaza hábilmente los hilos de ese *proceso* –tanto en sentido psicológico como paradójico–, que luego resuelve eficazmente el director. En ello resulta capital la fastuosa interpretación de los tres actores. **2) Trasvase entre mundo real e imaginario:** Aun a riesgo de confundir al espectador –o acaso pre-

¹ Dorfman ha sido profesor de Literatura Iberoamericana en la Universidad de Chile, en la Universidad de Amsterdam, en La Sorbona –París IV–, en la Universidad de California, Berkeley y Maryland. Desde 1985 es profesor de Estudios Latinoamericanos en la Universidad de Duke e investigador en otras universidades de Estados Unidos

² Vivió más de 3 años en el ghetto de Cracovia. Nunca estuvo en campos de exterminio nazis. Pero sí su madre, que fue asesinada con gas cyclone B en uno de ellos. Previamente, sus padres consiguieron encontrarle refugio en una familia de campesinos de un pueblo cercano a Cracovia, donde él pasó el resto de la guerra.

³ Roman Polansky no se dará por satisfecho con esta contribución "universalizada" de denuncia de la barbarie de dictaduras, torturas, guerras..., que también deja constancia anónima de esa primera parte oscura de su propia biografía. En El pianista retomará retazos todavía vivos de sus recuerdos para ahondar en los horrores de la guerra que él mismo sufrió a manos de los nazis cuando apenas era un niño.

tendiéndolo—, Polanski desliza un juego ambiguo, casi imperceptible, entre el mundo real y el onírico, que envuelve en misterio, intriga, tonalidades esfumadas y esa atmósfera asfixiante que domina la cinta. Este ribete medio onírico-fantasmático nos invita a sopesar si el desarrollo de la trama acontece en realidad o sucede más bien como desdoblamiento proyectivo de la mente traumatizada de Paulina,

b) Argumento.- En la obra teatral de Ariel Dorfman encuentra Polanski una historia de tortura y vejaciones en tiempos de dictadura política. La hace suya; la estudia como paradigma de la génesis de la violencia, sus gamas, secuelas y derivaciones; la siembra de tesis antropológico-morales y de denuncia socio-política.

c) Estructura narrativa.- El film baraja tres ámbitos de plasmación: **1**. La **unidad secuencial** integrada por la primera y la última secuencia (el espacio de los créditos de principio y fin): son ajenas al texto original y quedan fuera de la historia propiamente dicha, pero la enmarcan como prólogo-epílogo, a la vez que la sintetizan y contextualizan. **2**. La **trama** propiamente dicha: en el metraje ocupa desde la segunda a la penúltima escena. **3**. Su **trasfondo** latente de proyecciones sobre los *personajes* (en sus roles de víctimas / verdugos) y sobre la *sociedad* (en su calidad de plataforma de convivencia humanizadora o deshumanizadora). Estos dos ámbitos se compenetran y funden, articulados en torno a una serie de componentes fílmicos, muy significativos y presentes a lo largo del film, como son: **1) El doble escenario.**- Por un lado, los espacios **físicos**: la casa, recinto cerrado y claustrofóbico; el *paisaje* en torno al acantilado, recinto abierto y proyectivo. Por otro, los espacios **figurados**: el mundo psíquico interior de los sentimientos (venganza, impotencia, angustia, depresión...) y el mundo de la memoria y los recuerdos, la conciencia. **2) La música (sobre todo, la de Schubert).**- Desempeña la función de hilo conductor e hito referencial, que vincula los ámbitos de la trama y su trasfondo, a la vez que suscita y subraya la carga negativa que se desprende de la historia. **3) Las dos dimensiones** atendidas preferentemente por el cineasta.- Éste insiste ante todo en la **dimensión psico-moral** de los personajes: desvela el proceso de deshumanización que sufren las personas por la violencia, la humillación, las vejaciones, la guerra... Pero también la **dimensión socio-política**: denuncia las dictaduras y los regímenes totalitarios.



d) Localizaciones.- Tanto desde el texto original como desde el contexto histórico-político de la acción, etc., todo hace pensar en Chile o en otros emplazamientos geográficos de América Latina como localizaciones más adecuadas para el rodaje. Sin embargo, Polanski rodó en las bellas costas de Valdoviño (La Coruña / Galicia) y, obviamente, en los estudios de la productora⁴.

3) Guión técnico.- Polanski acredita una vez más ser un mago del lenguaje cinematográfico con un certero manejo de los recursos audio-visuales.

a) Cámara / fotografía.- El señorío visual de Polanski se despliega a través de expeditivos movimientos de **cámara** y de un juego de **planos** milimétricamente ejecutados. El film se convierte así en un bellísimo escaparate de **fotografía** (increíbles **retratos** de rostros, personas y **paisajes**, detalles de miniaturista perfección, **contrastes**...). Consigue así: *Primero*, ahondar en los repliegues más íntimos de sus personajes, a los que la cámara estudia con detenimiento en sus gestos y miradas; al respecto, alterna planos de atisigante incidencia sobre los rostros con otros distendidos y más abiertos de rememoración meditativa. *Segundo*, suscitar en el espectador sensaciones de complicidad con las sucesivas situaciones de la trama y los sujetos que las protagonizan: turbación y desasosiego, conmiseración

⁴ Salvo en filmes españoles como *Divinas palabras*, *El bosque animado* y *Matías, juez de línea*, el paisaje gallego no ha contado mucho para el rodaje de películas. *La muerte y la doncella* es la excepción entre los realizadores foráneos.

y rabia; pero también perplejidad, amargura, desilusión... conforme avanza la historia y se hace ostensible el desvalimiento que aqueja a cada uno de los personajes. Cualquiera de las escenas patentiza la solicitud con que Polanski se pone manos a la obra. Resulte paradigmática, desde el punto de vista de la exploración de personajes y de complicidad emocional, la escena culminante del film: la (segunda) confesión del Dr. Miranda. Arrodillado ante el acantilado –una especie de "confesonario ante el abismo"–, Miranda se declara culpable. A sangre fría. Sin caretas ni coartadas. La cámara lo estudia por delante y por detrás, mide hacia abajo la profundidad del vacío y hacia arriba la angustia desolada pero esquiva de ese rostro cínico que trasparenta un alma sin orillas. El espectador se ve impulsado a pensar –con rechazo o asentimiento– que ha llegado la hora de la venganza de Paulina. Pero Polanski hace un guiño; después de pasarle a Gerardo la ejecución –rechazada–, concluye..., no sin antes permitirse confundir al espectador con un plano equívoco que podría sugerir el "suicidio" de Miranda.

b) *Banda sonora.*- Otro de los distintivos del cine de Polanski consiste en conceder notable protagonismo a la banda sonora. Aquí cede la batuta a **Wojciech Kilar**, reconocido compositor polaco de música clásica y música para cine. En esta condición, Kilar es un referente indiscutible en la cinematografía polaca y mundial de las últimas décadas. Sólo en el ámbito polaco ha colaborado en más de 100 títulos, entre los que se encuentran filmes de directores como: Krzysztof Kieślowski, Krzysztof Zanussi, Kazimierz Kutz, Andrzej Wajda y el mismo Roman Polanski (*La muerte y la doncella*, *La novena puerta* y *El pianista*). Todas las expresiones de comunicación, acústica o no (ruidos, lluvia, oleaje del mar, silencios, música –también gestos, miradas...–), se conjuntan en un abanico sugerente. Es obligado destacar el contraste entre los momentos de ese **silencio** asfixiante –que aísla a los personajes en su mundo, sustraídos a todo contacto con el entorno– y la impactante **música** del *Cuarteto para cuerda n.º. 14 en re menor* para dos violines, viola y violonchelo (*Der Tod und das Mädchen / La muerte y la doncella*), compuesto por Franz Schubert en 1824 y dirigido en el film por el mismo Wojciech Kilar. Al ritmo de esta música consumaba el torturador la violación, manteniendo a Paulina con los ojos vendados. En la cinta aparece y desaparece a medida que se rememoran pormenores de su tortura.

c) *Dramática de la ambientación.*- Polanski acude, asimismo, a otra de las características emblemáticas de su cine: la creación de **microcosmos existenciales**. En *La muerte y la doncella* construye un ambiente cerrado de atmósfera agobiante, que se apodera de los personajes y los oprime. Para ello, el cineasta ubica casi todo el desarrollo de la historia dentro de la mansión de los Padilla; conjuga todos los recursos de aislamiento que le prestan la imagen y el sonido (la combinación de planos incisivos y abiertos, el corte de luz eléctrica y el teléfono, los contrastes, el silencio del interior de la casa y el sonido exterior de la lluvia y el oleaje del mar, que aumentan la incomunicación). De esta manera, no sólo refleja la interioridad emparedada de los protagonistas, sino que posibilita y potencia la simbiosis entre el exterior existencial envolvente y su interior vivencial (sobre todo, el de la traumatizada Paulina).

d) *Montaje / Ritmo.*- A las funciones normales que desempeña el **montaje** en la elaboración última de un film añade Polanski en este caso otras prerrogativas: **1)** Procede a la adaptación de elementos del texto original, que él considera importantes, pero de difícil traducción a imágenes. **2)** Introduce elementos personales que reafirman el mensaje troncal de la historia. En este sentido, el **montaje** de *La muerte y la doncella* constituye una auténtica pieza de orfebrería, como atestigua el análisis pormenorizado de sus secuencias. Por ejemplo, la primera y última; constituyen en sí una única secuencia, aunque partida en dos a modo de prólogo / epílogo, entre los que el cineasta inserta la historia propiamente dicha del film⁵. Por otro lado, la procedencia teatral del guión no favorece precisamente la movilidad en el desarrollo de la trama. Pero Polanski logra, en cambio, imprimirle un notable **ritmo** dramático a partir del dinamismo de la tensión interior, que viven y exteriorizan los personajes.

⁵ Esa secuencia partida se desconecta del resto del film y, además, rompe su unidad espacio-temporal: la historia se desarrolla en su casa y en el entorno del acantilado en el breve espacio de una noche. Pero Polanski la convierte en alegoría de todo el film. Compone la **primera** parte a base de *transiciones por corte*. La **segunda**, en cambio, a partir de un *largo plano-secuencia* con un corte al final. Rodar una escena sin cortes trasmite la idea de conjunto; el plano-secuencia permite percibir como un todo los hechos que se desarrollan en su seno. Aquí, esta sensación unitaria se ve reforzada por el acoplamiento entre los movimientos de la cámara y los de la pieza musical (factor determinante en la historia). Los asistentes al concierto viven en conjunto, a pesar de esconder secretos inconfesables. La planificación y el montaje iluminan el sentido de la problemática abordada por Polanski: la coexistencia de dos opciones, dos formas de vida irreconciliables: verdugos y víctimas (Enric Alberó).

4) **Reparto y personajes.**- Polanski dispone de un trío de intérpretes fuera de serie, que de inmediato dan la réplica a su proverbial competencia como director de actores. **Sigourney Weaver**, **Ben Kingsley** y el menos conocido **Stuart Wilson** brindan una portentosa lección interpretativa. Desde el primer momento hasta la catarsis final se hacen con las riendas de la historia de forma pletórica. Particularmente Weaver (en el papel acaso más angustioso de su carrera) y Kingsley (soberano en el dominio del gesto y el control emocional) mantienen un pulso enorme, sólo al alcance de los mejores entre los grandes. Las muestras podrían multiplicarse. Entre ellas, la escena en que Paulina acompaña a Miranda al baño, haciendo ostensivo con ello lo humillante que resulta una situación en que alguien se ve obligado a perder su intimidad. Con frialdad implacable y sin el menor atisbo de compasión, Paulina (Weaver) somete a esta prueba al hombre que tan profundamente mancilló su dignidad.

El humanismo frustrado del ajuste de cuentas.- *La muerte y la doncella* es otro título perturbador de la filmografía de Polanski. Con él vuelve el cineasta a ese territorio tan suyo del estudio psicológico-moral de personajes "encerrados con un solo juguete –ellos mismos– en atmósferas claustrofóbicas", recargadas de tormentas interiores y retroalimentadas por recuerdos todavía no digeridos y por la conciencia.

1) **Personas rotas.**- *La muerte y la doncella* se halla en la estela de memorables obras del cineasta,



como *Nóz w wodzie / El cuchillo en el agua* (1962) y *Cul-de-Sac / Callejón sin salida* (1965). Polanski repite planteamientos, esquemas, temática...: una historia con tres personajes, aislados en un microcosmos existencial (el velero / el castillo / la mansión junto al acantilado), replegados sobre sí mismos como ejercicio de un morboso narcisismo... También incide en el mismo tratamiento (ensayo psicológico / psicoanalítico sobre personalidades desajustadas, en que colisionan memoria-recuerdos, cordura y ley) y en los hallazgos: lo peor de cada uno gana la partida a lo mejor.

a) **El estigma de la violencia.**- El film analiza a tres bandas las marcas indelebles que deja en la psique de víctimas y verdugos la violencia, aquí en su modalidad de tortura y violación. 1) **Paulina**, la torturada / violada.- Un suceso fortuito conduce inesperadamente a su casa al violador. Tras descubrirle por la voz, planea un ajuste de cuentas, que le permita liberarse de los fantasmas que la acosan desde el recuerdo. Así, le retiene maniatado y le somete a un proceso de tortura con el fin de arrancarle la confesión de su crimen. La víctima ejerce de implacable verdugo. 2) El **Dr. Miranda**, el torturador / violador.- Se ve ahora forzado a probar la misma hiel de violencia, angustia y humillación que él proporcionó a Paulina. La mujer a quien él mató en vida, no cesará hasta sumirle en la abyección, el desprecio y la desesperación; su autoconfesión deviene el peldaño previo a su destrucción. El verdugo queda convertido en víctima. 3) **Gerardo**, el esposo de Paulina.- Es el testigo indeciso e infructuoso. Como abogado representante de la ley, Miranda es a sus ojos un criminal impune; pero, de hecho, no interviene contra él sino, por salvar la "ley", contra la "persona" de su esposa, a la que minusvalora como enferma. Como esposo –blasón que Paulina le reclama por encima del título de representante de la ley–, tiene la experiencia fehaciente de que ésta arrastra angustia de por vida, porque ella prefirió padecer ignominia a traicionarle a él y a su causa, demostrando que su fidelidad estaba por encima del dolor físico; pero él no es capaz de tomar partido por ella. Gerardo se hace a sí mismo víctima de su indecisión y verdugo de la felicidad de su esposa.

b) **En busca de catarsis.**- El film es rico en propuestas de terapia. 1) **Paulina**, que en un principio optó por silenciar "los detalles" (es decir, prácticamente todo el peso de la carga insoportable de sentirse machacada en lo más profundo de su ser– sucumbe ante el coste de su sacrificio amoroso. En el momento de "ajustar cuentas" con su obtuso marido, le argumenta: "Si te lo hubiera contado [las reiteradas violaciones], él [Miranda] siempre hubiera estado entre nosotros". Con el villano Miranda –al que desde el odio conoce hasta en su olor, sus risas e impertinencias– es inmisericorde y le recrimina a destajo durante todo el film. Busca –¿la encuentra?– una catarsis, que ella reclama en aras de la justi-

cia y la verdad, en la doble "confesión": de su esposo, al que desenmascara en su falsía y cobardía; de *Miranda*, a quien arranca una brutal autoinculpación, que él termina por soltar, emponzoñada de cinismo y autocomplacencia. **2)** El *Dr. Miranda*, el más repugnante. No busca catarsis, sino encubrimiento. Se esconde tras la mentira, la doble vida, el cinismo, el fingimiento. **3)** *Gerardo*, el testigo que tiene en sus manos la cordura y la defensa de los derechos humanos, no está en ningún momento a la altura de las circunstancias. No acierta a percibir ni la envergadura del sacrificio ni las raíces del mal de su esposa; se declara cobarde; la traiciona e inculpa... Llamado en el film a representar al espectador, acaso cumple con el rol de ostentar diversas actitudes y posturas ante la serie de problemas planteados, pero en todas defrauda por su ambigüedad e inconsistencia. La endeble catarsis que esboza sólo encuentra cobertura en su cordial sinceridad y en la benevolencia de Paulina.

c) *La música, ¿catarsis terapéutica o exacerbación psicótica?* - Marcada por ese recuerdo –Miranda le hacía escuchar el cuarteto de Schubert, mientras la violaba–, Paulina no pudo volver a escuchar esa música 15 años después. Aunque de diferente manera e intensidad, ninguno de los tres personajes queda impasible ante esa música: **Paulina** la asocia a su tortura; **Miranda**, a una época de abusos fatalmente zanjada y cínicamente negada; **Gerardo**, al trauma de infelicidad en su esposa, que no ha podido superar. En contra de la presunción del psicoanálisis, la música no actúa con repercusiones terapéuticas, sino con rememoraciones traumáticas. No hay lugar a la catarsis a través de ella. Tampoco lo hay para la redención ni para una justicia capaz de regular la sociedad humana sin obligar a las víctimas a convivir con sus verdugos.

d) *Pesimismo desasosegante.*- Al adentrarse por la tortuosa psique de sus personajes, Polanski explora, primordialmente, los lados oscuros de lo humano: sus miedos, sus angustias, sus mentiras, su virulencia, su irracionalidad, su instinto primitivo de violencia y de venganza como método para resolver problemas.

Son muchos los temas que requerirían mayor desarrollo. Quiero limitarme a esquematizar sólo dos.

2) *¿Justicia, ajuste de cuentas, venganza...?*- El film pone a debate la *licitud de la venganza*, un tema ya abordado con anterioridad por Polanski en cintas como *Repulsión* y *Lunas de hiel*. El planteamiento, presentado con virulencia emocional por el cineasta, incluye una serie de variantes no sólo terminológicas, sino reivindicativas de contenido ético. Junto a venganza y ajuste de cuentas, se apela también a justicia, verdad, derechos humanos... Pero el director recalca el peligro de que, en su ejercicio de la venganza, las víctimas se conviertan en verdugos, cayendo así en la misma abyección y crueldad de aquellos de quienes se quieren vengar. Polanski parece decantarse por la tesis de que *la única venganza que puede aliviar a la víctima es la confesión de culpa por parte de quienes la mancillaron*. No olvida que "la venganza es un trasto inútil que no repara nada".



Al final de todo, Polanski no intenta impartir una clase de ética teórica, sino confrontar al espectador con dilemas éticos que le afectan, también a él, en su realidad cotidiana. Dilemas como: ¿Qué haría yo si mi torturador viviera a mi lado y su vida estuviera en mis manos? ¿Lo mismo que él me hizo o le perdonaría la vida y le dejaría seguir viviendo a mi lado? ¿Cuándo queda limpia la conciencia: si le dejo vivir o le mato?

3) *Poder y violencia institucionalizada.*- Sin duda, el drama humano personal ocupa el frontispicio y casi todo el edificio del relato de Polanski. Pero su protesta alcanza asimismo a dimensiones más socio-políticas, como: *violencia institucionalizada, terrorismo, dictaduras, ejercicio del poder y política en general*. Al respecto, prosigue la línea de denuncia, ya iniciada en otros filmes. En cualquier caso en *La muerte y la doncella* procede a una disección del ejercicio del poder, breve pero escalofriante en "una atmósfera de suspense enfermiza, de volcánica violencia externa e interna" (Carlos Boyero / Dia-

rio El Mundo). A tener en cuenta su advertencia entre líneas: Las estructuras políticas cambian con el tiempo; pero las actitudes y los roles de violencia / tortura / venganza... anidan y persisten en las personas.

