

La mirada. Textos sobre cine

Título:

El teatro de la tortura

Autor/es:

Batlle, Joan

Citar como:

Batlle, J. (1978). El teatro de la tortura. La mirada. (4):67-69.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41594>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

EL TEATRO DE LA TORTURA

CRITICAS

Los ojos vendados de Carlos Saura

Joan BATLLE

Para conocer las cosas, para ofrecer un cierto conocimiento sobre las mismas, es preciso saber nombrarlas y enumerarlas dentro de un discurso. Pero el acto de nombrar una cosa, un determinado suceso, no quiere decir el colocar estrictamente una serie de símbolos aquí y allá para que en su aparente significación podamos encontrar un sentido.

Este sentido, que Roland Barthes llamaría simbólico, está copado por las disciplinas más características del símbolo, el psicoanálisis principalmente. Toda la filmografía de Carlos Saura deja entrever una obsesión por este sentido del símbolo que termina por lastrar su obra de una carga retórica particularmente molesta. A este nivel podríamos hablar de la arquetipicidad de los figurantes, sobre todo en *Ana y los lobos* (1972) y *La prima Angélica* (1973), que se pretenden representativos de ciertos grupos dominantes de la formación social española, cuando de hecho el predominio exarcebado de una gestualidad, abstraída de cualquier otra función que no sea la alegorizante, terminan por hacer sucumbir los supuestos conflictos planteados, en el área del simulacro. Resulta cuando menos ingenuo creer que estos arquetipos puedan encerrar en sí mismos el grado de referencia necesario como para que produzcan una significación al contactar con indicios cotidianos, presentes por otra parte en todo relato. El problema estriba en que Saura ha desconocido (ignorado) los elementos significantes de la imagen, no ha distinguido en ningún momento la significación de la representación, o al menos ha prescindido de entender la significación en el sentido barthesiano, la naturaleza del significante y sus relaciones con el significado. Bajo este prisma resulta ilustrativa la manera de entender un referente —en este caso político— con todo un material de fijaciones neuróticas (y pretendidamente simbólicas) inentendibles que han buscado únicamente la complicidad con el idiolecto de una determinada clase social: la pequeña burguesía, ilustrada precisamente de un cierto saber referencial sobre el problema tratado.

Curiosamente (y beneficiosamente para Saura) con *Cría Cuervos* (1975) se empezó a producir una cierta sutura en el planteamiento totalizante del director aragonés. Aún conservando esa simbología universalista tan peculiar, no se desdeñan ciertas posibilidades sobre los mecanismos fascinatorios de la imagen, a la cual se la empieza a valorar como lo que realmente es: un signo necesitado para su comprensión de todo un trabajo de pulimentación y ordenación. Este principio de inflexión en su obra parece cobrar carta de naturaleza en *Los ojos vendados* (1978) en la que por lo menos se abandona esa ilustración de actitudes arquetípicas, huérfanas de cualquier posible contradicción, pasándose a un film de cierto espesor narrativo, pese a los evidentes errores en que se incurre.

Por de pronto el relato parece articularse sobre la problemática de la tortura, despreciándose cualquier referencia a un contenido político inmediato (así no es de extrañar que la acción vaya desliziándose en espacios cerrados a cualquier interferencia foránea o en exteriores específicamente neutros para la información política directa). Desgraciadamente esta impresión primeriza no cuaja lo suficiente al estar salpicado el escenario de la representación de toda una serie de signos sobre la actividad de la extrema derecha española (20-N, pintadas en el estudio de José Luis Gómez, etc.) que pueden interferirse en el discurso sauriano hasta situarlo en una óptica de figuración política sumamente peligrosa para las intenciones del realizador. Con todo hay otros signos que trabajan el relato intentándolo desgajar de esa pretendida alegoría política. Son signos inscritos en la vida cotidiana (la caries de Luis, sus cólicos nefríticos, etc.) que conforman la escalada del terror, de la tortura que podemos soportar pacientemente en un momento dado de nuestra existencia. Se trata en definitiva de la realidad presente de Luis, de su erosión física y aquí interviene el factor tiempo como eje desencadenante



del conflicto. Sin embargo el film padece de esa mezcla intermitente de tiempos (de la representación, de la memoria, de la imaginación) que terminan por intentar apoderarse del discurso. El problema reside en conocer exactamente el juego interpretativo a que es sometida Emilia (Geraldine Chaplin) cuando está representando el papel de la mujer torturada. ¿Dónde empieza el recuerdo de lo vivido? ¿En qué instante se desata la imaginación para adornar mejor el papel que está escenificando? Tampoco hay que lanzar puyas sobre este aspecto que de alguna manera va ligado a las leyes internas de la representación (margen de flexibilidad que se le concede al actor, etc.). Lo que nos interesa destacar aquí es la agresión pertrechada en lo puramente ficcional (la representación de la obra sobre la tortura, a cuya gestación y progreso vamos asistiendo) por una realidad exterior que sobredetermina metonímicamente el juego teatral de Luis y su grupo de actores.

Y ya que de juego estamos hablando, necesario será el remitirse a ese triángulo formado por Luis-Emilia-Manuel o viceversa, ya que su colocación no altera en nada la posesión/desposesión a que se ven sometidos. Es precisamente una vulgar carta de amor repleta de ese tufillo melodramático tan arraigado en nuestras conciencias, la que escenificará el proceso de intercambio de papeles. Luis cree poseer a Emilia, pero la carta de Manuel le hará caer en lo artificioso de su pretensión, haciéndole ver además que se trata de una letra que él mismo podría/podrá haber redactado.

La armonización de ese binomio poseer/desposeer es tan perfecta que sigue trabajando incansablemente hasta invertir (y ligar) el papel de la mujer amada, la cual resulta identificada e intercambiada con aquella que al principio suministraba la información sobre la tortura a Luis.

Teatro (ficción) y realidad se destruyen mutuamente en un proceso permanente y del cual no acertamos a ver el final; quizá porque no existe.

Ficha técnica

Director: CARLOS SAURA
 Guión: CARLOS SAURA
 Producción: ELIAS QUEREJETA P.C.
 Director de producción: PRIMITIVO ALVARO
 Operador: TEO ESCAMILLA
 Montador: PABLO G. DEL AMO
 Intérpretes: JOSE LUIS GOMEZ,
 GERALDINE CHAPLIN, XAVIER
 ELORRIAGA

L'Avant-Scène

DEMANDE DE DOCUMENTATION

NOM ET ADRESSE.

Je désire recevoir gratuitement votre documentation complète sur :

- L'Avant-Scène Théâtre**
20 numéros par an ; 1.000 pièces déjà publiées.
- L'Avant-Scène Cinéma**
20 numéros par an ; 300 films déjà publiés.
- L'Avant-Scène Opéra** (depuis janvier 1976)
6 numéros doubles par an, livrets, commentaires, documentation...
- L'Anthologie du cinéma**
L'encyclopédie la plus complète : 9 tomes 4.500 pages, 2.500 Photos.
- Les Albums-diapositives de cinéma**
8 coffrets de bibliothèque de 120 diapositives inédites, extraites des films de Renoir, Eisenstein, Welles, Godard, Fellini, Bunuel, Bergman, Western
- la Discothèque de l'Avant-Scène**
Enregistrements intégraux de pièces classiques ou modernes.

« L'Avant-Scène » a édité 1000 pièces et 300 films.
 Textes intégraux et photos. Le numéro 10 F (Etr. 12 F)
 15000 abonnés dans 90 pays.
 27, rue Saint-André-des-Arts. 75006 Paris C.C.P. PARIS 7353.00.V