

Carlos Saura o el arte de heredar

Nancy Berthier

Uno de los elementos que le confieren una innegable coherencia al universo cinematográfico de Carlos Saura es su práctica de un 'arte de heredar' que lo vincula con un patrimonio cultural hispánico que resucita a la vez que lo interroga. Ponemos de realce la manera con la que el 'arte de heredar' se manifiesta dentro de su filmografía, en particular en la película *Goya en Burdeos* (1999), representativa de la manera con la cual el cineasta entabla un diálogo fecundo con el pasado, que ejemplificamos con el análisis de una secuencia clave que escenifica uno de los aspectos más famosos de la obra de Goya: las *Pinturas negras*.

En un libro de entrevistas con Antoine Robitaille, Alain Finkielkraut, al constatar que, en un mundo dominado por la ingratitud, "l'homme contemporain ne se pense plus comme un héritier" [el hombre contemporáneo ya no se piensa como heredero] y que el deber de memoria, tan difundido hoy en día, se presenta a menudo bajo la forma de una afirmación de "la supériorité de la conscience actuelle sur un passé ténébreux tissé de préjugés, d'exclusions et de crimes" [la superioridad de la conciencia actual respecto a un pasado tenebroso cargado de prejuicios, exclusiones y crímenes], señala sin embargo la existencia de algunas zonas de resistencia: "En certains lieux du monde, fragiles et menacés, l'homme se pense comme un héritier, au risque parfois de manquer de présence à la nouveauté du présent." [En ciertos lugares del mundo, frágiles y amenazados, el hombre se piensa como un heredero, corriendo a veces el riesgo de no presenciar lo novedoso del presente. (Finkielkraut 1999: 11) El cineasta Carlos Saura pertenece a esta categoría. Practica lo que Finkielkraut llama 'el arte de heredar' o, según precisa, "ce qu'il en reste à l'âge 'ingrat' de la démocratie radicale". (Finkielkraut 1999: 11) [lo que queda de él en la edad 'ingrata' de la democracia radical] Después de poner de realce la manera con la que éste se manifiesta dentro de su filmografía, nos detendremos en un ejemplo emblemático, el de su película *Goya en*

Burdeos (1999). A continuación, analizaremos una secuencia que escenifica uno de los aspectos más famosos hoy en día de la obra de Goya: las catorce *Pinturas negras* originalmente situadas en las paredes de su casa, la Quinta del Sordo.

La obra de Carlos Saura: un cine de la 'solicitud'

En la actualidad, ningún libro da cuenta del conjunto de la filmografía de Carlos Saura. De hecho, la gran diversidad de su obra, en particular a lo largo de los diez últimos años, que incluye unos documentales musicales, películas históricas, *biopics*, ficciones ubicadas en el *contemporain vague*, etc., no incita, a primera vista, a una visión general que permitiría problematizarla sintéticamente. Esta variedad ha sido interpretada a menudo como la prueba de la incapacidad del cineasta para asumir estéticamente el Postfranquismo, a renovarse y encontrar unas formas y temáticas conformes con las nuevas determinaciones sociopolíticas de la España democrática. Sin embargo, la obra de Carlos Saura se caracteriza por una fuerte coherencia fundamentada en un cuestionamiento esencial, cuya esencia ya vislumbró Marvin D'Lugo en 1991, y que concierne "el estatuto del individuo a través de las tradiciones culturales y políticas de España". (D'Lugo 1991: 235) Pocas películas del cineasta se sustraen a esta problemática, que se presenta de manera frontal y explícita en sus films históricos (*¡Ay Carmela!*), sus biografías de figuras claves de la historia de España (*La noche oscura*, *El Dorado*), sus documentales (*Flamenco*, *Sevillanas*), o sus adaptaciones de obras literarias (*Bodas de sangre*, *Carmen*).

Toda creación es fundamentalmente intertextual, por el mero hecho de que "la voix individuelle ne peut se faire entendre qu'en s'intégrant au chœur complexe des autres voix déjà présentes." (Todorov 1981: 8) [la voz individual sólo se puede manifestar al integrarse en el coro complejo de otras voces ya presentes]. Pero Carlos Saura no se contenta con situarse respecto a unas referencias culturales y a la historia de su país ni le basta con utilizarlas como elementos constitutivos de su lenguaje cinematográfico. Las asume como un auténtico heredero, perfectamente consciente de que la cultura no es más que eso, precisamente, un entretrejo de filiaciones, de la misma manera finalmente que el individuo no es sino una suma de herencias. La combinación de

estas filiaciones, aleatoria, es lo que define el carácter irreductible de la identidad individual tanto como colectiva.

En el caso de Carlos Saura, este "sentido de la filiación" (Berthier 2005b) se puede explicar de varias maneras. Se arraiga en una experiencia personal, familiar, que se ha desarrollado en un entorno cultural rico. Pero a esta razón se superpone otra, decisiva, de tipo generacional: Carlos Saura pertenece a la generación 'inocente' de los "niños de la Guerra Civil" (Angoustures 1999), cuya educación se desarrolló bajo el Franquismo y cuyo vínculo con la generación de la preguerra se cortó a causa del exilio o de la muerte de sus representantes más destacados. Para Carlos Saura, el "sentido de la filiación" colma un vacío generacional, debido a la necesidad de tener "que reinventarlo todo", según comentaba Luis Buñuel (Sánchez Vidal 1988: 21), que lo llevará, de película en película, a nutrirse de la historia y de la cultura de su país, y de la hispanidad, para alimentar su propia creación.

El *biopic* como terreno privilegiado del arte de heredar

En una parte de su obra el sentido de la filiación se presenta de manera privilegiada; las películas pertenecientes a un subgénero del cine histórico que los anglosajones designan con el término de *biopic*. El *biopic* es una representación de la historia articulada en torno a una figura emblemática cuya biografía es el hilo conductor de un relato que permite problematizar el pasado. El *biopic* se fundamenta en una doble interrogación, de índole histórico y biográfico, que, en el caso de Saura, es particularmente propicia para el desarrollo del sentido de la filiación. En efecto, cada figura individual ofrece al cineasta la posibilidad de una auténtica proyección que le permite nutrirse del pasado a la vez que lo interroga. El cineasta ha practicado dicho género temprana y regularmente, con *Llanto por un bandido* (1965), *Antonietta* (1982), *El Dorado* (1987), *La noche oscura* (1988), *Goya en Burdeos* (1999) y *Buñuel y la mesa del rey Salomón* (2001). El *biopic* ocupa un lugar privilegiado en su filmografía con seis títulos entre 1965 y 2001 (sobre 33 largometrajes), la mayor parte de ellos en el período del Postfranquismo. (Berthier 2005c)

La predilección de Carlos Saura por las biografías filmadas se caracteriza por una doble operación, de proyección-identificación respecto con el personaje retratado, y al mismo tiempo de puesta en evidencia de una ineluctable alteridad que procede de una voluntad de

profundizar su conocimiento del otro. El *biopic* es, para Saura, el lugar privilegiado de un sentido de la filiación concebido como ‘conocimiento’ de un pasado recordado y como ‘reconocimiento’ de vínculos vitales para él mismo y para la colectividad en la que se sitúa: el mundo hispánico. Una relación dialéctica se establece entre lo que Paul Ricoeur bautiza el “Soi” [Sí mismo] y el “Autre” [Otro], que remite, para el filósofo, a las nociones de ipseidad y de alteridad. Éstas dejan de ser contradictorias cuando se conjugan en la “sollicitude” [solicitud], fundamentada en un principio de reciprocidad gracias al cual el otro puede llegar a ser “Sí mismo”: “l’autre n’est pas condamné à rester un étranger, mais peut devenir mon semblable, c’est-à-dire quelqu’un qui, comme moi, dit ‘je’.” (Ricoeur 1990) [el otro no está condenado a seguir siendo un extranjero pero puede llegar a ser mi semejante, es decir, alguien que, como yo, dice ‘yo’] El cine de Carlos Saura, en particular en su práctica del *biopic*, es, sin lugar a dudas, un cine de la ‘solicitud’.

Goya visto por Carlos pasando por Antonio

En el conjunto de sus *biopics*, la biografía de Goya, *Goya en Burdeos*, estrenada en 1999, tiene un estatuto particular. Se inscribe plenamente en el marco del cuestionamiento identitario cuya importancia hemos subrayado anteriormente. La figura de Goya es el hilo conductor que le permite a Saura resucitar un período fundamental de la historia nacional mediante un testigo privilegiado de los trastornos sociopolíticos que marcaron la entrada de España en el siglo XIX. Concebida como una auténtica película histórica, *Goya en Burdeos* sumerge al espectador en el corazón de ciertos acontecimientos dramáticos, como la Guerra de la independencia cuyas consecuencias serían tan profundas para el porvenir del país. Al articular su ficción en torno a uno de los pintores más importantes de la historia del arte hispánico, Saura escoge al representante de todo un patrimonio cultural. A los dos valores, histórico y conmemorativo, comunes a todos los *biopics*, se añade otro, de índole más propiamente artístico, relacionado con el lugar específico que ocupa el pintor en el panteón personal del cineasta.

Comentando la actuación de Francisco Rabal en *Goya en Burdeos*, el director señalaba que el actor daba vida a un “Goya que tanto me recuerda a Luis Buñuel y a mi hermano Antonio por su fuerza, su

tesón y su curiosidad por las cosas”. (Saura 2002: 15) Si esta comparación es motivada explícitamente aquí por la constatación —o, mejor dicho, la hipótesis— de una supuesta semejanza psicológica entre los tres artistas aragoneses, en realidad, la filiación entre su propio hermano y Goya va mucho más lejos. La visión dada por Carlos Saura de Goya queda ‘filtrada’ por la mirada de su hermano a quien dedica su película, estrenada poco después de su muerte acaecida en julio de 1998. Sus comentarios sobre la pintura de su hermano mayor aclaran la comprensión de su propia obra: sitúa a éste en la categoría de los “plagiarios geniales” que “vampirizan las obras de los demás y las vuelven a inventar”, práctica que aplaude. (Blanco Collado 1993: 119)

El sentido de la filiación, en la obra de Saura, se parece a ello: no trata las obras de los demás con un respeto que haría de ellas objetos muertos, “panteonizados”. Su visión de Goya corresponde con este acto de apropiación, de vampirización, perfectamente irrespetuoso, descrito arriba. Al hacerlo, el cineasta lleva a cabo una doble tarea: la de volver a dar vida al pintor (alteridad) creando al mismo tiempo su propia obra cinematográfica (ipseidad). El sentido de la filiación que concilia alteridad e ipseidad no es por consiguiente asimilable a ningún conservadurismo. Reproduce el esquema vital de todo individuo, a medio camino entre las múltiples herencias que lo constituyen y una voz propia que les da cuerpo sin renegar de ellas.

En la evolución de la percepción de la obra de Goya, el conjunto pictórico conocido como las *Pinturas negras* ha desempeñado un papel determinante hasta tal punto que funcionan hoy en día como sinédoques no solamente del arte de Goya sino también del arte español. El conjunto de las catorce *Pinturas negras* ha sido durante mucho tiempo inaccesible a la mirada, lo cual explica en parte el carácter relativamente tardío de su valoración de la obra goyesca. Entre los estudios que han contribuido a destacarlas, el ensayo de André Malraux, *Saturne. Essai sur Goya* (Malraux: 1950), ha sido determinante y ha marcado un rumbo irreversible en la percepción general de la obra goyesca. La hipótesis del autor consiste en poner de realce la auténtica ruptura estética llevada a cabo por Goya, tanto en el plano estético y estilístico como respecto a la función del arte: “Il métamorphose la fonction de la peinture, qui n’est plus de séduire l’amateur, ni d’annexer en l’ornant son monde imaginaire. Il proclame un nouveau droit du peintre.” (Malraux 1950: 90) [Metamorfosea la función de la pintura, que ya no ha de seducir al aficionado ni ha de

anexionar su mundo imaginario adornándolo. Proclama un nuevo derecho del pintor.]

Esto ha influenciado la visión que propone Saura del artista en *Goya en Burdeos*. Por cierto, la película termina con las palabras finales del libro de Malraux: “Después de Goya empieza la pintura moderna.” Con este epígrafe, el cineasta sitúa claramente su película como una prolongación del ensayo del escritor (función de fianza del epígrafe según Genette, 1987: 145) y ofrece retrospectivamente al espectador una clave de lectura (función de comentario). En la extremidad opuesta de la película, justo después de los títulos de crédito, otro texto, en sobreimpresión sobre el primer plano, le hace eco: la dedicatoria “A mi hermano Antonio”.

El hecho de dedicar *Goya en Burdeos* a Antonio Saura se puede explicar naturalmente por una mera razón biográfica: se trata de un homenaje al hermano mayor, recién fallecido, que le ha abierto, entre otras muchas puertas, la del cine. Este dato es todavía más pertinente tratándose de la biografía de un pintor, que, además, ha sido una de las mayores referencias de la pintura de Antonio Saura (por ejemplo, la serie de los *Perros* en Saura, Francisco Calvo Serraller 1992). Sin embargo, a ello se añade otro elemento, fundamental, que se vincula con el sistema de eco entre los dos textos liminares del film: la visión de Saura es ‘filtrada’ por la mirada de Antonio deudora a su vez de la de Malraux. Por la figura interpuesta de su hermano, Carlos Saura hereda toda una tradición interpretativa.

Las Pinturas negras en Goya en Burdeos: un pivote

Este arte de heredar, que combina unas filiaciones múltiples, se evidencia en particular en una de las secuencias de la película, la que escenifica las *Pinturas negras*, céntrica, primero en un aspecto muy elemental, el de su ubicación, en el mismo centro del relato. Por otra parte, este pivote, en el sentido material de la palabra, lo es también al nivel del sentido que se le puede otorgar al conjunto de la película. Todo el relato es contagiado por él, imponiéndose como un principio explicativo para la totalidad del retrato propuesto por el cineasta. Las *Pinturas negras* explican al Goya visto por Saura. El segundo elemento que confirma el carácter céntrico de la secuencia radica en la importancia cuantitativa que se le otorga (9,17 min.), cuando estas catorce pinturas no representan más que una parte ínfima de la obra del pintor,

realizadas además en un tiempo muy reducido (1820-1822) respecto a una carrera artística que se desarrolló a lo largo de unos sesenta años.



Foto 1: *Pinturas negras*. Las criaturas van saliendo del cuadro.

La secuencia presenta tres funciones principales del *biopic*:

- una función documental, a la vez histórica y biográfica, común a todos los *biopics*, cuyo papel es hacer revivir al pintor en su entorno propio,
- una función especular, propia del *biopic* de artistas, que consiste en demostrarle trabajando y por consiguiente revelar el secreto de su arte,
- una función interpretativa, por la cual el cineasta afirma su visión personal, propone su punto de vista que ha originado el proyecto fílmico.

Estas categorías no son impermeables, pero esta clasificación presenta la ventaja de poderse combinar con el principal eje de lectura de este trabajo, el arte de heredar, al situarse la primera función a nivel de la alteridad (el otro) y la última de la ipseidad (el sí mismo), ocupando la segunda un nivel intermediario. Saura evoluciona nítidamente, en esta parte de la película, desde lo documental hacia lo interpretativo que culmina en el momento final, privilegiado por el lugar que ocupa en la cronología interna del fragmento y por su duración.

La función documental

La función documental no pertenece exclusivamente al *biopic* sino que concierne el conjunto de las películas históricas, cuya primera vocación es propiciar para el espectador un viaje espaciotemporal, que constituye un verdadero horizonte de espera. En francés la expresión *films à costumes* [películas con trajes de época] traduce esta realidad, al presentarse el aspecto indumentario como una especie de sinécdoque de la función documental.

Carlos Saura no lo elude en *Goya en Burdeos*, que es sin lugar a dudas un *film à costumes*, bien documentado, que sumerge al espectador en la atmósfera de finales del siglo XVIII y principios del XIX, con decorados, vestuario, pelucas, músicas apropiados. En nuestra secuencia, que trata de uno de los aspectos privados de la vida del pintor, en familia en la Quinta del Sordo, la función documental se concentra en la reconstitución de un espacio interior, el de su casa, y en este marco, en las relaciones con dos parientes suyas, una niña, Rosarito (presentada como su hija) y una mujer, Leocadia (presentada como su amante). A partir de elementos historiográficamente averiguados (la Quinta del Sordo, Rosarito y Leocadia han existido efectivamente), el cineasta ha concebido un episodio cuya elaboración pertenece al orden de lo verosímil ya que ninguna fuente lo atestigua, y en el cual combina libremente lo real, lo histórico y documentado, y lo imaginario.

Al nivel de espacio Carlos Saura sitúa la secuencia en los mismos lugares de la ejecución de las *Pinturas negras*, la Quinta del Sordo (o mejor dicho, en un decorado que lo representa). Dada la actual notoriedad de este conjunto pictórico y, sobre todo, su profunda originalidad, debida al hecho de que no se concibió para estar expuesto en el Prado sino para adornar la casa adquirida en 1819 por el artista en la cumbre de la fama como pintor oficial, la representación de la Quinta del Sordo formaba parte ineluctablemente del horizonte de espera de los espectadores de este film biográfico. Toda persona que haya visto en el Prado los lienzos (despegados y restaurados) se ha imaginado sin duda alguna el marco de la casa del pintor para las cuales se pintaron, en la misma pared. El hecho de representar cinematográficamente la Quinta del Sordo remite a una voluntad de ubicar el conjunto pictórico en su marco original, que formaba cuerpo con él: las paredes pintadas, y también el ambiente de los cuartos en los que se ubicaban, su am-

biente, su conjunto de muebles, las proporciones de las salas, etc. En la tradición de la pintura decorativa, que Goya practicó para los demás (por ejemplo en los frescos de San Antonio de la Florida), las *Pinturas negras* no pueden concebirse fuera del lugar que las cobijaba, de lo cual no da ninguna cuenta su actual posición en el Prado, a pesar de unos evidentes esfuerzos de presentación.

En la secuencia, Carlos Saura se limita a una visión interior y nocturna de la casa y concentra su visión de la Quinta en un espacio limitado casi a un solo cuarto con el cual expresa su concepción muy personal de la morada del pintor. Notemos de entrada que de esta manera, se aleja voluntariamente de la realidad histórica. Se sabe en efecto que las catorce pinturas se repartían en dos grandes cuartos, respectivamente situados en la planta baja (6 pinturas) y primera planta (8). Pero el cineasta no se ha contentado con la representación de una sola planta. En una sala única, ha reunido una muestra representativa, cuyo objetivo es poner de realce unas pinturas en particular, 6 de las 14, pertenecientes a ambas plantas, que son, por el orden de su aparición en la secuencia: *La romería de San Isidro*, *El aquelarre*, *El Perro semihundido*, *Asmodea*, *Saturno*, *Duelo a garrotazos*.

La función especular

La función documental permite enfocar el arte de heredar mediante un diálogo con el pasado (lo que de él se nos transmitió), en el cual el otro, por más reinterpretado –y asimilado– que sea, sigue siendo percibido como irreductible alteridad. En cambio, la función especular se caracteriza, como su nombre lo indica, por un fuerte espejismo: mirar al otro consiste en querer verse a sí mismo, de modo más o menos directo. En efecto, los *biopics* dedicados a artistas suponen naturalmente el encuentro entre dos creadores: el ‘biógrafo’ y el ‘biografiado’ en una situación de cara a cara desigual. Representar al ‘biografiado’ trabajando le permite al ‘biógrafo’ una reflexión sobre el arte. El cineasta puede profundizar, a partir de este principio –o decidir no hacerlo–, la dimensión metadiscursiva que se deriva de él.

Hemos visto que, desde un punto de vista topográfico, Carlos Saura concentra su representación del espacio de la Quinta del Sordo prácticamente en un solo cuarto, cuya naturaleza es mixta, a la vez marco de sus relaciones privadas con Leocadia y Rosarito y al mismo tiempo un verdadero taller. En realidad, este segundo aspecto es do-

minante. En la desnudez del decorado, lo que se pone de relieve, mediante ciertos encuadres, son los instrumentos del pintor en la mesa: en el plano 54, por ejemplo, su carácter invasor es subrayado por un leve contrapicado que acentúa un rápido travelín hacia atrás que les confiere un papel de primer orden. De modo que Goya se representa antes que nada como un pintor, cuyo espacio privado es contaminado por una actividad profesional que contagia las demás funciones vitales. Vivir es pintar y pintar es vivir.

En los planos anteriores, varias de las Pinturas negras aparecían, en el trasfondo de las paredes de la sala, más o menos perceptibles, en función de la profundidad de campo. Pero la cámara no se detenía en ellas, con lo que formaban parte del decorado; 'eran' el decorado. En cambio, en el plano 20, El perro se impone como un motivo mayor: visualmente aparece en su totalidad y ocupa un lugar destacado, en el centro de una imagen perfectamente compuesta, enmarcado por los dos protagonistas (Goya, Rosarito) cuyas miradas nos orientan hacia él. Es dominante también al nivel de los diálogos, porque se habla de él. Así que El perro es la primera pintura negra en la cual se para la secuencia, lo que no se debe al azar. Aquí opera el 'filtro' Antonio Saura. El hecho de otorgarle un lugar relevante a este cuadro calificado por él como el "más bello del mundo" (Saura y Calvo Serraller 1992: 11) se ha de interpretar aquí como una de las manifestaciones del arte de heredar. En la película que Carlos Saura le dedica a su hermano, la presencia del cuadro que obsesionó a éste durante unos cuarenta años le permite un diálogo con él más allá de la muerte. Pero no se contenta con una mera alusión. Al incluir a El perro en su película, reproduce la experiencia pictórica de la variación llevada a cabo por su hermano, ofreciendo una especie de última versión, pero con unos medios propiamente cinematográficos. Al igual que Antonio, Carlos 'trabaja' la pintura de Goya, se apropia de ella, la vampiriza, para utilizar sus propios términos, y la integra en su ficción.

El segundo aspecto de la función especular consiste en mostrar al artista trabajando y se desarrolla en la tercera parte de la secuencia. Cuando Leocadia sale del cuarto, éste ya no es más que taller y Carlos Saura va a mostrar al pintor ejecutando una de las obras de la serie, El peregrinaje a la fuente de San Isidro. La puesta en escena de su actividad pictórica es bastante breve (31 segundos para 10 planos). Después de una primera imagen que contrasta con la parte anterior, al tratarse de un primerísimo plano (del recipiente en el que moja su pincel), se

presenta bajo la forma de un campo/contracampo que alterna regularmente unos planos breves (entre 4 y 7 segundos). De manera que la actividad pictórica se filma con la estructura clásica del diálogo y con dicha forma, el cineasta subraya el enfrentamiento que supone, entre el artista y su obra, aspecto subrayado por el hecho de que los fragmentos de la pintura son unos rostros, filmados en primer plano, al igual que la cara del pintor. A partir de esta escenificación muy clásica, Saura intenta dar cuenta del misterio que preside a todo acto creador, mediante la fabricación del objeto estético. En el rostro de Goya, leemos una tensión y una concentración extremas. Oímos su respiración que traduce el esfuerzo producido por esta intensa actividad, y el eco sonoro de las pinceladas rápidas sobre la pared, en el profundo silencio de la noche. En esta presentación del pintor trabajando, en la intimidad de un acto creador visto desde lo más íntimo, en primer plano, el Sí mismo (Saura) se sitúa muy cerca del Otro (Goya), forma un sólo cuerpo con él: estamos en el corazón del cine de la solicitud. El diálogo, que es una de las formas del arte de heredar, se manifiesta aquí en un sobrecogedor efecto de espejo.

La función interpretativa

Pero la secuencia no termina con el plano 33 y Carlos Saura la prolonga con un modo de representación que remite a lo que llamo una función interpretativa. Hasta el plano 33, la visión que nos proporcionaba del acto creador era exterior, limitada a la representación de la superficie de las cosas (el rostro de Goya, la pintura mural). En la última parte de la secuencia, el cineasta se adentra en la parte más íntima del pintor revelando en la pantalla el resultado de los disturbios psíquicos que su actividad ha generado.

El fragmento (3,19 min.) se desarrolla en 26 planos, de duraciones muy variables. Se ubica después del precedente, cronológicamente (espacio-tiempo idéntico) y temáticamente (La romería de San Isidro sigue siendo el motivo principal). La clave de interpretación se encuentra en medio del plano 35 que se presenta bajo la forma de lo que Bonitzer designa como "plan tableau". (Bonitzer 1985: 29-42) [plano cuadro]

Esto evoca una de las imágenes más conocidas de la inmensa producción goyesca, el Capricho 43, El sueño de la razón produce monstruos, que representa, según el texto manuscrito del dibujo preparato-

rio conservado en el Prado, a “el autor soñando”. (Dieterich 1975: 22-23) En éste se ve al autor, acodado a una mesa, con la cabeza en brazos, mientras que en la parte derecha de la imagen, unas criaturas demoníacas, que parecen haber salido de su sueño, imponen su presencia amenazadora. Este dibujo (y el aguafuerte, levemente distinto, que se hizo a partir de él), al deber inicialmente utilizarse como portada para la serie de aguafuertes, ocupa un lugar especial en Los Caprichos y en el conjunto de la obra goyesca. Al igual que El perro, por un mismo carácter enigmático, ha suscitado numerosas interpretaciones de parte de los exegetas, la mayor parte de ellos subrayando su aspecto metadiscursivo: el aguafuerte sería una clave de lectura para la obra goyesca en su dimensión de pesadilla, aunque diverjan las interpretaciones sobre el sentido de ésta, a veces relacionada con el pensamiento de la Ilustración, a veces como señal del prerromanticismo del artista. Pero lo que aquí nos interesa es la visión que nos propone Carlos Saura.

Éste ha insertado este ‘plano cuadro’ en el corazón de la función interpretativa y pone en escena a Goya quien, después de una crisis, ha venido a sentarse a la mesa y ha puesto su cabeza en brazos. Lo citado es fácilmente identificable mediante esta posición, aunque la tarea del citador haya consistido en una re-actualización de éste, mediante su inserción en la materia filmica (formato rectangular horizontal, colores, actuación del actor, música en off, sonidos, movimiento, narración, etc.). Bajo esta forma mixta, el “plano cuadro” cumple plenamente con la función que Bonitzer presenta como “oxymoron incarné”, “monstre composite”, “sphinx, qui pose des devinettes au spectateur-oedipe”. (Bonitzer 1985: 37) [oxímoron encarnado, monstruo, esfinge que le propone adivinanzas al espectador-edipo]. Sólo hace falta descifrar su sentido en la secuencia.

La escenificación de Carlos Saura invita a identificar a los monstruos del Capricho 43 con unas imágenes mentales que corresponden con una variante del ‘sueño’, la del sueño despierto, en una especie de pesadilla alucinatoria. Ésta adopta varias formas. En un inicio (planos 36-47), se trata de una deformación de la realidad, a partir de una serie de pinturas muy conocidas por el espectador (las Pinturas negras pero también El Coloso, que, aunque no pertenece a la serie, se vincula estéticamente con ellas), que el cineasta va transformando (desaparición de personajes, sangre derramándose en el cuerpo del personaje devorado por Saturno) para reflejar el trastorno mental de Goya. A

esta serie se añade la inserción de una especie de tableau vivant (planos 47-57): irrumpen en el cuarto los personajes de La romería de San Isidro interpretados por actores, e invaden el espacio en torno al pintor. Por fin, en el último plano de la secuencia (59), el espacio-tiempo se borra y el cuarto es recompuesto, vaciado de su mueblaje y de sus accesorios. El mismo Goya desaparece y la representación de la imagen mental se impone en la pantalla: la alucinación, con un ritmo in crescendo, alcanza un clímax, tanto visual como sonoro, antes de que el primer plano de la secuencia siguiente ponga un punto final a la tensión.

Se puede considerar el conjunto del fragmento como una expansión del grabado. Con unos medios propiamente cinematográficos (montaje, luz, música, juegos de campo/contracampo, actuación de los actores, efectos especiales), Carlos Saura ofrece al espectador una variación (en el sentido pictórico del término) del Capricho 43. Así propone su propia interpretación de la creación goyesca en cuyo centro otorga un lugar destacado a la enfermedad padecida por el pintor desde 1792, que lo llevó a las puertas de la muerte en 1819 (justo antes de realizar sus Pinturas negras dejando en él indudables secuelas. Es obviamente imposible pronunciarse sobre la naturaleza exacta de dicha enfermedad, dado el estado de la medicina de la época. Lo indudable, sin embargo, es que Saura la traduce filmicamente bajo una doble forma, tanto física (el personaje padece en varios momentos violentos dolores de cabeza, hasta la pérdida del equilibrio) como psíquica (acarreado unas alucinaciones estrechamente vinculadas con su producción pictórica, en una relación ambigua de causa-efecto). Su interpretación no es clínica sino que se contenta con traducir en la pantalla unos síntomas que cada uno puede interpretar como quiera.

Al situar en el corazón de la función interpretativa la dolencia y la enfermedad, percibidas como indisociables del acto creador, Carlos Saura hace funcionar de nuevo el arte de heredar respecto con los dos aragoneses de los que hemos hablado ya. Luis Buñuel, primero, cuyo punto en común con Goya, una sordera que lo aisló del mundo, se ha subrayado a menudo. La sordera tardía se vive como pérdida y obliga a volver a definir su relación con el mundo a partir de bases nuevas, en particular a nivel de la comunicación, desprovista de su instrumento más natural: el oído. Buñuel se vanagloriaba de esta vinculación con Goya, como para valorar la insoportable enfermedad que padecía. La otra figura con la cual se relaciona la visión sauriana de un Goya

marcado por la enfermedad es la de su hermano Antonio cuya vida ha sido atormentada por el sufrimiento físico debido al ataque de tuberculosis ósea del cual fue víctima con sólo 13 años. Bernard Bessière, analizando uno de los cuadros pertenecientes a la serie de las Crucifixiones, hace de la enfermedad un elemento explicativo de su estética:

Les circonstances même de sa disparition en 1998 ne furent-elles pas empreintes de cette 'culture de la douleur' contre laquelle il s'empporte dans sa Crucifixion. Avec des moyens plastiques bien différents de ceux d'une Frida Kahlo mais avec la même constance, Saura hurle à notre oreille: 'que ma douleur est laide!', ou plutôt, 'que la douleur est laide'. (Bessière 2001: 346; [Las mismas circunstancias de su desaparición en 1998 se vieron impregnadas en esta 'cultura del dolor' contra la que se rebela en su Crucifixión. Con unos medios muy diferentes de los de una Frida Kahlo pero con una constancia idéntica, Saura nos grita al oído: '¡qué feo es mi dolor!', o mejor dicho, 'qué feo es el dolor'].

La fealdad, que se relaciona con el dolor, siendo una categoría estética que se opone a la belleza que ha imperado durante tanto tiempo en la historia del arte occidental, se impuso en una parte de la pintura contemporánea como consecuencia del hecho de que el hombre "a cessé d'être le reflet de Dieu". (Gagnebin 1994: 83) [ha dejado de ser el reflejo de Dios] Pero para Antonio Saura, como para Goya (en esa radical parte de su modernidad), así como para Carlos Saura, en Goya en Burdeos, la fealdad tiene una dimensión ontológica que remite a la misma condición humana: su inevitable mortalidad. Mostrando la manera con la cual, en Goya, la fealdad, asociada con la vejez, remite al paso de un tiempo destructor, Murielle Gagnebin subraya que "Tout individu est destiné à devenir laid, de même que tout individu, un jour, mourra. Laideur et mortalité font partie intégrantes du destin de l'homme." [Todo individuo está destinado a volverse feo, de la misma manera que todo individuo, un día, morirá. Fealdad y mortalidad forman parte del destino del hombre]. (Gagnebin 1994: 49) En su película, mediante el arte de heredar, Carlos Saura nos enfrenta con una angustia fundamental, la muerte, que la representación artística ha de conjurar...

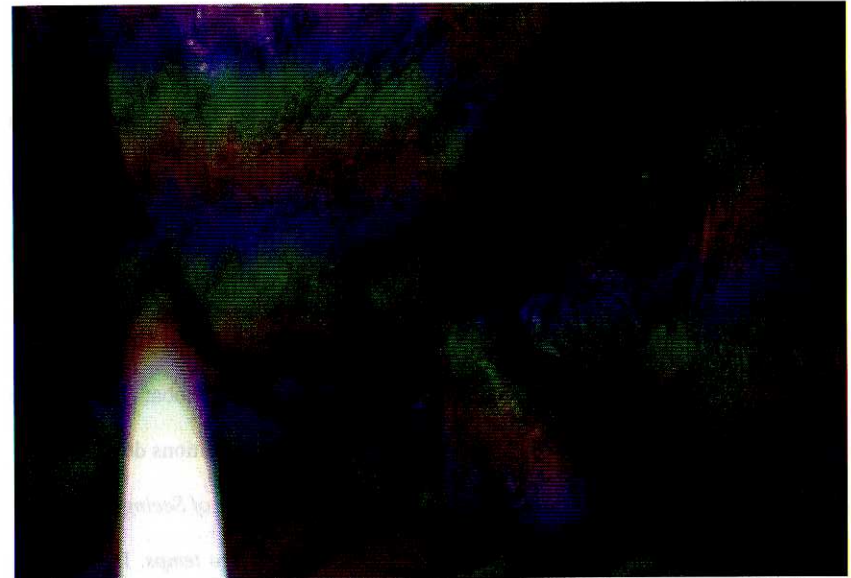


Foto 2: El dolor. El sueño de la razón produce monstruos...

Heredar...

Si, en Goya en Burdeos, Carlos Saura se presenta indudablemente como un 'heredero', practica ese arte de heredar sin ceder al 'riesgo' que señalaba el autor de "manquer de présence à la nouveauté du présent." (Finkelkraut 1999: 1) [no presenciar lo novedoso del presente], es decir, de limitarse a un acercamiento petrificado y 'monumentalizante' de los artistas con los cuales entabla un diálogo. Al contrario, se vale de las figuras en las cuales se proyecta como uno de los elementos de su propia creación que lo lleva a re-actualizar, a partir de su situación presente, unos cuestionamientos que atormentaron antes a los demás pero que no por ello quedan desprovistos de su pertinencia y su actualidad. Goya en Burdeos es, claro está, una reflexión sobre el pintor aragonés, pero también y sobre todo, el reflejo de las preocupaciones de un cineasta marcado por la desaparición de su hermano, de su amigo, de su maestro. La reflexión sobre la muerte, que hemos encontrado al final de una secuencia céntrica de la película, remite más ampliamente a una reflexión universal sobre el tiempo que la atraviesa de par en par.

Bibliografía

- Berthier, Nancy. 2005a. 'Carlos Saura ou l'art d'hériter'. En: J.-P. Castellani (ed.) *Goya en Burdeos*. París: Editions du temps: 191-239.
- . 2005b. 'Portrait d'artiste: Luis (Buñuel) vu par Carlos (Saura) –Tolède, 1962– ou le sens de la filiation'. En: *Hommage à Carlos Serrano*. París: Editions hispaniques: 389-396.
- . 2005c. 'Goya en Burdeos de Carlos Saura et le biopic: entre tradition et renouvellement'. En: *Les langues néo-latines* 336 (diciembre): 59-76.
- Bessière, Bernard. 2001. 'D'une crucifixion apollinienne à un crucifiement dionysiaque...'. En: Jean-Claude Seguin (ed.), *Images et divinités*. Lyon: Grima-Grimia: 335-347.
- Blanco Jesús e Ignacio Collado. 1993. *De Saura (antología)*. Córdoba: Filmoteca de Andalucía.
- Bonitzer, Pascal. 1985. *Peinture et cinéma. Décadrages*. París: Editions de l'Etoile.
- Dieterich, Anton. 1975. *Goya. Dessins*. París: Editions du Chêne.
- D'Lugo, Marvin. 1991. *The Films of Carlos Saura: The Practice of Seeing*. Princeton: Princeton University Press.
- Finkielkraut, Alain. 1999. *L'ingratitude. Conversation sur notre temps*. París: Gallimard.
- Gagnebin, Murielle. 1994. *Fascination de la laideur. L'en-deçà psychanalytique du laid*. Lausana: Champ Vallon.
- Genette, Gérard. 1987. *Seuils*. París: Seuil.
- Malraux, André. 1950. *Saturne. Essai sur Goya*. París: Galerie de la Pléiade.
- Ricoeur, Paul. 1990. *Soi-même comme un autre*. París: Seuil.
- Sánchez-Vidal, Agustín. 1988. *El cine de Carlos Saura*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada.
- Saura, Antonio, y Francisco Calvo Serraller. 1992. *Saura. El perro de Goya (1957-1992)*. Zaragoza: Gobierno de Aragón.
- Saura, Carlos. 2002. *Goya en Burdeos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores.
- Todorov, Tzvetan. 1981. *Michael Bakhtine. Le principe dialogique*. París: Seuil.

EL PRESENTE FILMADO

Ficción: discursos diversos sobre temas sociales