El Análisis Fílmico desde la Teoría del Texto. A propósito de *Goya en Burdeos*, de Carlos Saura

Dr. Jesús González Requena
Universidad Complutense de Madrid

1

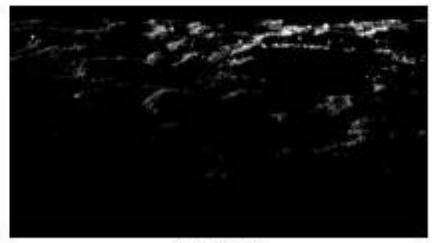
Deletreemos el comienzo de Goya en Burdeos, de Carlos Saura...

Quiero decir –y con esto les propongo el primer principio de nuestra metodología de análisis textual–: no pretendan entender el texto, deletréenlo.

Pero formularlo así es insuficiente. No basta con que no lo pretendan. Deben defenderse de ello activamente. Deben prohibírselo a sí mismos. Trabajen para no entender. Porque entender es no ver, es tapar el texto bajo ideas, esquemas y nociones preconcebidas. Es decir: es defenderse de vivirlo.

En su lugar, deletreen el texto.

¿Qué es esto? –Materia. Materia oscura y rugosa. Cargada de una extrema textura.



00-35-22

Podría ser –y creo que esa es la primera sugerencia que el texto nos ofrece– superficie pictórica cargada de densa textura –de ese tipo que, precisamente, empieza en la historia de la pintura con Goya–. Digo sugerencia porque enseguida descubriremos que no se trata de eso, sino de tierra.

00-38-13

00-43-04

Y sin duda es de Goya de lo que se trata. Es decir: Goya está ahí. En esa materia radical y oscura. Pero también ahí, diría que a su sombra, en su estela, se sitúa alguien más: el cineasta.

No es esta una cuestión baladí: la de donde el cineasta escribe su firma y, así, deposita su nombre.

Pues bien, en este caso, se sitúa ahí: entre el nombre de Goya y los dos nombres de los actores que van a interpretar a Goya en la película que ahora comienza.

00-46-07

00-47-08

00-50-24

Es pues de una radical inmersión en Goya de lo que se trata.

Pero también en ese mismo territorio, el de la materia, aparecen sus mujeres. Mujeres que son las del cineasta –pues él las dirige– pero que son también las que encarnan a las mujeres del pintor. Y en sentido radical: las mujeres que él poseyera, y también la hija –la idea es del cineasta– nacida de uno de esos actos de posesión.

Y bien, a estas alturas sabemos que no es pintura sino tierra lo que la imagen nos brinda.

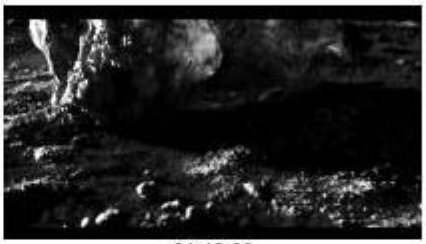
Observen ustedes, pues, la virtud del deletrear, y de hacerlo lo más despacio posible. Permite hacer emerger esa sugerencia de la textura pictórica que un rápido entendimiento, forzado por el movimiento mismo del film, hubiera evitado.

Tierra, habríamos dicho enseguida, y habríamos olvidado, y así perdido, esa primera sugerencia: la de la áspera textura de la pintura goyesca; también la de su relación directa con la tierra.

01-13-08

Y no podríamos, entonces, restituir la conexión que a continuación se establece –y que preside el movimiento inicial del texto. Pues esa tierra, justo es reconocerlo, es intensamente roja, y la intensidad de ese rojo está en relación con la nueva materia que ahora comienza a introducirse.

Materia brillante, carnal y roja. Carne abierta, desgarrada, no sabemos todavía de qué.


01-18-00

Se darán ustedes cuenta de que entender borra el tiempo real de visionado –podemos decir también, de lectura– del texto.

Pues el entender es una operación cognitiva, estructural, espacial. Y, en cuanto tal, excluye el tiempo. Si lo dudan, piensen en el paradigma mismo del pensamiento racional: la matemática, puro reinado de estructuras lógicas, desconoce absolutamente el tiempo. Y el tiempo, en cambio, es el registro mismo del sujeto: así, por ejemplo, su temblor es temporal.

Y bien: a la metodología de análisis que les propongo le interesa más el texto como espacio de un temblor que como estructura de una significación. Volveremos a ello enseguida.

01-23-18

01-27-22

Todo esto viene a cuento de que un instante más tarde, ese foco de horror es ya, para ustedes, la cabeza cortada de un toro. Y sin embargo, la experiencia del texto ha sido también, antes de ello, la experiencia de la emergencia visual del horror asociado a ese algo informe, brillante y sanguinolento, que sólo más tarde ha resultado contenido, configurado, bajo esa expresión: cabeza cortada de un toro.

Y una tierra, la del fondo, tan roja como la de la carne abierta del primer término. ¿Será roja esa tierra por la sangre sobre ella vertida? Tal es lo propio, desde luego, de un matadero.

01-23-18

Pero también: un toro cuyos ojos parecen dormidos. La muerte y el sueño se encuentran, así, en esta obertura del film que cobra la forma de una pesadilla.

A continuación, el cuerno del toro nos conduce a la cuerda. ¿Por qué esa cuerda?

01-35-17

No es difícil restituir el motivo de su estar ahí: fue sin duda la que ató al toro cuando, todavía vivo, hubo de ser conducido hasta el matadero. Pero es ahora una cuerda desatada, desanudada.

De manera que resulta obligado detenerse en ella, pues la cámara, con su movimiento –y por cierto, ¿quién mira aquí?– la promueve a primer término, la centra, la ilumina con una luz cuidadosamente destinada a hacerla resaltar sobre esa tierra convertida en pigmento de rojo.

01-49-18

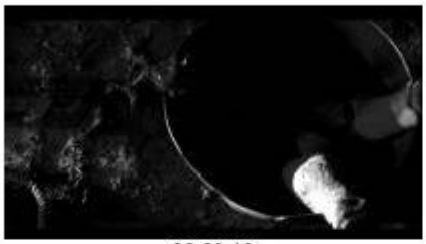
Podemos decir, también, de ella, que se enrosca de manera laberíntica. Metáfora en eso de una vida compleja que aguarda ser restituida: tal es la tarea que el film que ahora comienza asumirá como propia. Pero tal es también, a la vez, la tarea inevitable de un hombre –me refiero al propio Goya– que ve acercarse el tiempo de su propia muerte.

Ahora bien, ¿no se encuentra en la misma encrucijada el cineasta? Sin duda mucho más joven que el Goya que revive –67, mientras que Goya tenía 82 cuando murió–, pero a la vez confrontado con la muerte reciente de su hermano sólo dos años mayor.

¿Les parece excesivo esto que les digo? No lo es en ningún caso: lo constatarán si siguen deletreando. Pues, ¿hacia donde avanza ahora nuestra mirada?

02-05-21

02-16-06



02-28-18

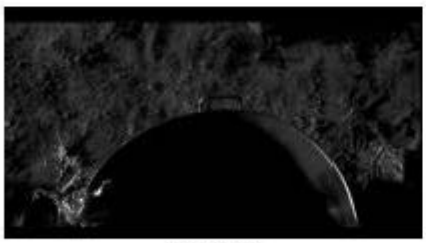
02-30-07

Es en el interior de un cubo donde el cineasta escribe su nombre por segunda vez. Y uno donde asoman lo que parecen ser las extremidades cortadas del toro y, a la vez, donde ha sido recogida su sangre.

Observen como la cámara dirige su mirada bien dentro de ese cubo, allí donde la sangre roja se vuelve negra. ¿De que sangre se trata? De la del toro, sin duda.

Pero fíjense ustedes lo que se localiza en el borde mismo de ese cubro sangriento.

02-32-22



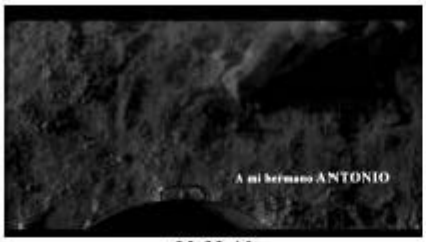
02-30-07

02-30-07

Lo habíamos advertido: como saliendo de ahí, la dedicatoria del film: A mi hermano Antonio.

Es decir, Antonio Saura, el célebre pintor y hermano mayor del cineasta.

Pero observen ustedes donde se desvanece ese nombre:



02-39-16

02-45-09

En la carne que retorna de nuevo, tan roja, tan sanguinolenta como la tierra que la rodea.

2

Ahora bien, ¿de quién es esa mirada que hasta ahora no ha cesado de avanzar, esa que se ha visto confrontada con la materia de la tierra que es también, después de todo, la materia misma de la pintura, y luego con la cabeza cortada del toro, con la cuerda señalada por su cuerno y finalmente con ese cubo sangriento donde el cineasta ha escrito, por segunda vez, su nombre?

Me dirán ustedes que es sin duda la mirada del cineasta: pues es él quien mueve la cámara sin que ningún movimiento interior a la imagen la conduzca. Y es por lo demás la mirada de quien firma la imagen. Incluso: de quien dice yo, al decir mi hermano.

Bien, sí, sin duda: es su mirada. Pero hay que añadir: es también la nuestra. Pues somos nosotros los que miramos ahora.

Permítanme que me detenga en esto por un instante, pues suscita una cuestión que, en mi opinión, suele ser mal encuadrada. Se trata de una cuestión de enunciación. Y de una idónea para deshacer un equívoco demasiado presente en los estudios textuales modernos. Me refiero a aquel que concibe el arte como un hecho comunicativo y al artista como un comunicador.

Es costumbre entender las figuras del enunciador y del enunciatario como figuras diferenciales. Lo que sin duda tiene su sentido en el análisis de los procesos y los usos comunicativos. Cuando ustedes le dicen a su frutero, póngame unas manzanas, por favor, sin duda que el enunciador de su discurso es del todo diferente de su enunciatario.

Eso sucede así, de manera general, tanto en los discursos pragmáticos como en los publicitarios. Pero sucede que los discursos artísticos son de una índole del todo diferente. Y es en el campo de la enunciación donde la diferencia se traza de la manera más evidente.

¿Por qué? Acabo de mostrárselo a ustedes de manera práctica: el plano que analizamos no ubica a su enunciatario en lugar diferente a su enunciador sino, exactamente, en el mismo lugar.

Pues, ¿quién mira en ese plano? El enunciador y el enunciatario a la vez. En él el espectador ocupa el mismo lugar que el cineasta, como, por lo demás, el lector ocupa siempre el lugar del escritor. Y, muy exactamente, el mismo lugar.

Pero eso sí, hay que añadir de inmediato: si el mismo lugar en el espacio, en un tiempo, en cambio, diferente. De manera que yo, espectador, estoy –visualmente– allí donde él, el cineasta, estuvo cuando rodó el plano.

Lo que nos sirve para situar, de un solo golpe, la idea básica de la concepción del arte que les propongo. Les decía: el arte no es comunicación. No se trata de recibir un mensaje, de descodificar una significación que el film nos ofrece; ni siquiera se trata, en el límite, de descifrar un secreto en él escondido.

Por el contrario: se trata de una cosa bien diferente: de rehacer una experiencia. El lector, en tanto que lee, rehace –y hace suya– la experiencia que fuera la del escritor mientras escribía. Y si lo hace, quiero decir, si puede hacerlo, es, sencillamente, porque esa experiencia ha quedado ahí, en el texto, cristalizada.

Como ven, acabo de ofrecerles una definición del texto que en todo se aparta de los moldes comunicativos: el texto como espacio de una experiencia cristalizada que aguarda ser revivida.

El lector rehace esa experiencia en tanto que deletrea las palabras que el escritor escribió. Y también: en tanto mira las imágenes que el cineasta miró.

Por eso cuando les invitaba a leer despacio, a deletrear, les proponía un principio metodológico que no procede del exterior del texto, sino del núcleo mismo de la experiencia artística que lo habita.

¿Qué por qué eso es así? Porque sólo así es posible saber del sujeto. Me refiero al auténtico sujeto que nos habita, que es cada uno de nosotros.

Pero debo advertirles que no me refiero a nada que tenga que ver con la intersubjetividad. Las redes intersubjetivas son esas redes comunicativas a través de las cuales los sujetos intercambian significaciones. En esas redes, los sujetos, la autentica subjetividad que los habita, eso que yo les invitaría a denominar lo intrasubjetivo, sencillamente, se esconde.

¿Por qué? Porque es intransmitible. Y, por ello, de eso no es posible hacer un mensaje.

Puede parecerles opaco lo que les digo, pero ello se debe, sencillamente, a que se empeñan en entenderlo. Y hacen mal, porque eso de lo que les hablo es algo que no van a poder entender por más que se empeñen. Y, sin embargo, es algo de lo que todos ustedes saben.

Y es que saber es algo muy diferente a entender. Por ejemplo: ustedes saben a qué sabe una manzana. Lo saben, pero no lo entienden. Pues eso, el sabor de una manzana, es algo que no puede ser entendido. –La prueba: ustedes no podrían explicárselo, es decir, comunicárselo a alguien que no lo haya probado nunca.

De manera que, como ven, sólo se entiende lo que puede comunicarse. Y viceversa: solo puede comunicarse lo que se entiende. Y, sin embargo, ustedes saben del sabor de la manzana. Lo saben porque lo han saboreado. Esa es la cuestión.

Permítanme otro ejemplo. Y uno, ahora, mucho más próximo a la temática que la película nos brinda. Hace algunas décadas que se ha puesto de moda decir que el sexo es comunicación, que las relaciones sexuales son relaciones comunicativas. Y sin embargo hay una prueba evidente de que, en lo esencial, nada tienen que ver con eso. Estriba en lo siguiente: no sólo ustedes no podrán explicar en qué estriba el goce sexual a alguien que no lo haya experimentado nunca, sino que ese alguien, hasta que lo haya experimentado, dudará una y otra vez si eso de lo que hablan le ha sucedido alguna vez. Ya saben ustedes de lo que les hablo: han sido adolescentes.

Y bien: el sexo está tan lejos de la comunicación como el arte mismo. Y en ambos, por cierto, lo que está en juego no es el placer, sino el saber insólito de lo real.

Por ejemplo –y eso es lo que se suscita en la imagen que tienen ante ustedes– del saber insólito del cuerpo real.

02-37-01

Por lo demás, todos ustedes saben de la impotencia que han experimentado ciertas veces, cuando intentaban comunicar a otro la más intima, la más personal de sus experiencias.

Así explicaba Roland Barthes el origen de la literatura a través de un ejemplo realmente expresivo. Hablaba de alguien que trata de manifestar su sentimiento a un amigo que ha perdido a su ser más querido. Esa persona ensaya todas las formulas que el lenguaje le ofrece, pero siente que ninguna de ellas le permite transmitir fielmente su verdadero sentimiento. Dice Barthes entonces: ante esa impotencia comunicativa, no queda otro remedio que inventar la literatura.

Pues bien, estoy del todo de acuerdo con Barthes en que ese es el origen del arte, pero no comparto la explicación teórica que da de ello. Pues él pensaba que sólo la originalidad, y por tanto la reinvención del lenguaje, haría posible expresar de manera auténtica ese sentimiento.

De manera que la suya era, después de todo, una explicación que seguía entendiendo el arte como una actividad de índole comunicativa. Insisto en que estoy de acuerdo con Barthes en que el arte responde a esa problemática, pero estoy con-

vencido de que lo hace de otra manera: no inventando nuevos signos, sino construyendo un espacio –y por cierto que uno densamente matérico– de experiencia.

Pues lo que constituye ese núcleo radicalmente singular, irrepetible, de nuestro ser –y de nuestra experiencia del ser– es siempre incomunicable. ¿Cómo podría ser transmitible a través de los signos nuestro ser irrepetible cuando lo propio de los signos es, precisamente, el poder repetirse –de hecho, ellos son lo único que se repite en el mundo de lo real; por eso son la condición del pensamiento, la estructura misma del concepto.

Pero también por ello, lo que escapa al ser genérico del concepto deviene a la vez incomunicable e ininteligible. Por eso el maestro zen no responde a las preguntas de su discípulo. Y pierde el tiempo éste si intenta interpretar los insólitos enunciados que le devuelve en su lugar. Pues el principio básico de su método de enseñanza se reduce a esto: si quieres aprender lo que yo sé –viene a decir, sin decirlo, el maestro– no pierdas el tiempo interpretando lo que digo, y repite el camino que yo he hecho.

Pero ni siquiera eso dice, pues sabe que incluso eso, si es dicho, será mal interpretado. Y ello porque el Yo cree que lo entiende todo. Y por eso no se entera de nada.

3

Ese trozo de carne está siendo arrastrado. Mas nadie lo arrastra. Esta siendo colgado, aunque nadie lo cuelga.

02-53-17

02-59-10

03-03-14

03-07-18

00-03-22-07

Y, a la vez, dotado de un inhumano movimiento.

Un cuerpo que ha sido desangrado. Pero cuya sangre, ausente, parece impregnar el espacio todo lo que rodea.

Y por cierto: ¿no parecen estos los términos de una pesadilla? Y bien, ese cuerpo nos interpela. Nos mira a los ojos.

00-03-31-03

00-03-36-21

Quiero decir: ese cuerpo sin ojos –incluso sin cabeza, y por eso puro cuerpo– nos mira a los ojos.

Y nos atrapa. Nos magnetiza, nos atrae: una travelling totalmente frontal materializa esa atracción –y nos hace, así, repetir el desplazamiento que hace un momento ha realizado ese mismo cuerpo.

Y bien, es en la oquedad abierta de ese cuerpo donde nuestra mirada se introduce.

03-44-16

03-46-18

03-48-07

Y, así, nos mira. Es, sin duda, Goya. Pero es un Goya de pesadilla. Y es también Goya ante su pesadilla.

Pero ¿acaso no es en el lugar de esa pesadilla donde el propio Goya nos coloca? Pues nos mira a los ojos en el momento mismo en que despierta –y trata de huir– de la pesadilla que todavía le invade.

Les hablaba de que un mismo lugar, sólo que demorado en el tiempo, era el del artista y el de su lector. Pues bien: eso mismo sucede por lo que se refiere al propio cineasta con respecto al pintor cuya obra y cuya vida lee –en el sentido que les he indicado: el del deletrear.

Y, bien, esa estructura que designa un mismo lugar y una diferencia en el tiempo es la misma que, según Sigmund Freud, resumía la experiencia misma del psicoanálisis: Que Yo esté donde Ello estuvo.

4

El último flash-back de Goya en Burdeos es, paradójicamente, uno que devuelve el recuerdo más antiguo de Goya que el film nos ofrece. Se trata de su encuentro con la obra de Velázquez.

Desde su origen la escena cobra la forma de una revelación de la luz.

Sin duda, Las Meninas aguardan en esa oscuridad absoluta que llena el lado izquierdo de la pantalla.

Pero se abre entonces un segunda fuente de luz que señala a esa zona oscura y que da paso a una tercera que esta vez hace nacer a la luz el cuadro de Velázquez. No hay duda de que lo que le da toda su fuerza a esta secuencia es su relación directa con ese cuadro.

Las Meninas

01-20-47-24

01-20-53-17

01-20-56-07

01-20-59-10

Y es que existe una relación directa, tanto compositiva como lumínica, entre la puerta por la que entra Goya y la puerta abierta al fondo del cuadro de Velázquez en la que se encuentra un cortesano, aposentador de la reina, que compartía apellido con el pintor, aún no siendo familiar suyo: Don José Nieto Velázquez.

Y, por lo demás, la luz del conjunto de la escena corresponde a la luz del fondo del cuadro de Velázquez, quiero decir, a esa semioscuridad en la que se encuentran tanto el pintor como las figuras del segundo plano a la derecha y los cuadros del fondo.

De manera que, en esa relación cromática –y por cierto que ésta es una idea realmente brillante– tanto en el cuadro como en la secuencia, solo la princesa y sus meninas están bien iluminadas: el resto, tanto tras ellas como delante de ellas, participa de la misma semioscuridad.

En lugar de tratar de recrear cinematográficamente el cuadro, lo que Saura y Estoraro hacen es, digámoslo así, completarlo construyendo, y poniendo en escena, su contracampo. De manera que si en el centro de la escena se encuentra la princesa

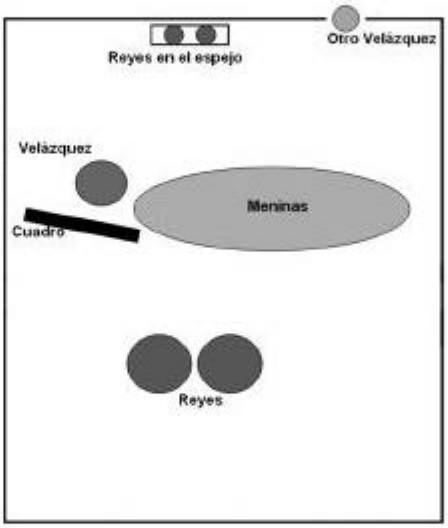
con sus meninas y, tras ellas, Velázquez y el aposentador, delante de ellas, prolongando su espacio escénico, se encuentran también Goya y su acompañante.

Reparen ahora en el otro Velázquez, el aposentador, allí ubicado, en el umbral de la puerta: ¿qué puede ver desde su oposición? Precisamente, el cuadro mismo que está pintando Diego de Velázquez, cuya inclinación parece la idónea para él.

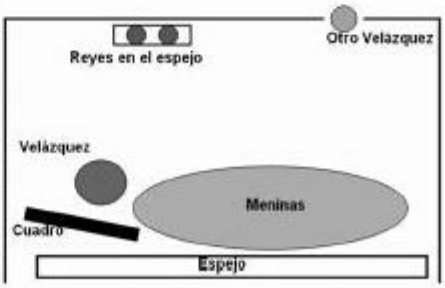
Y bien, ¿qué hay en ese cuadro?

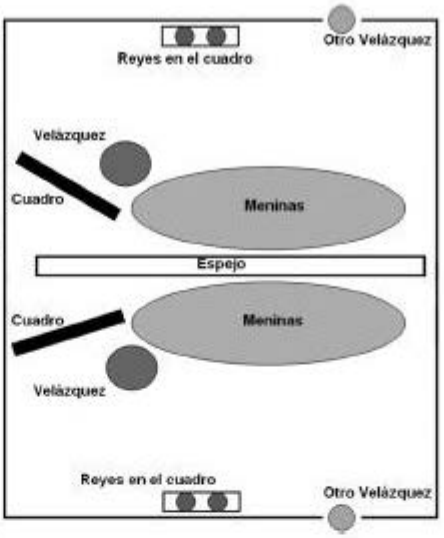
Dos explicaciones parecen obligadas, aún cuando se contradicen entre sí, creando en el espectador un extraño efecto laberíntico.

La primera es que Velázquez está pintando a los Reyes, que se encontrarían frente a él –y que por eso se verían reflejados en el espejo del fondo- al tiempo que la princesa y su séquito los contemplaría mientras posan para el pintor.



Mas hay una segunda explicación, ligada a la posibilidad real del cuadro que vemos: que Diego Velázquez pintara a la princesa y su séquito que se reflejarían en un gran espejo colocado frente a todos ellos.





De manera que en ese espejo se vería lo mismo que el cuadro muestra –con una sola excepción, claro está: la de los reyes reflejados en el espejo.

Ahora bien: en ese caso, ese, en vez de ser un espejo, podría ser un cuadro.

Contradiciéndose, ambas explicaciones son inevitables, y de ahí el efecto laberíntico del cuadro. Pues sólo la segunda explica que el pintor pueda haberse pintado junto a las meninas, mientras que sólo la primera rinde cuentas de la presencia de los reyes, reflejados en el espejo del fondo. De manera que, tal es la prodigiosa disposición creada por Velázquez, hay, en el cuadro, dos espejos que se contradicen. Lo que, por lo demás, no debería extrañarles: los espacios imposibles comenzaron a aparecer en la historia de la pintura occidental con el manierismo. Exner o Pinranesi han pintado luego espacios imposibles. Y qué decir de la moderna imagen digital.

Pues bien. De acuerdo con la segunda explicación, ese cortesano del fondo, don José Nieto Velázquez, estaría viendo el cuadro mismo y, por tanto, lo mismo que, en el film de Saura, está viendo Goya en este momento.

01-20-59-10

01-21-02-13

01-21-04-02

Y así el movimiento de grúa que la cámara realiza a continuación tendría por objeto restituir su visión.

Aquí está." La familia" de Diego de Velázquez.

01-21-07-05

Con ese nombre, *La familia*, se conoció el cuadro durante mucho tiempo. Retengan este dato, pues pronto podremos constatar su importancia.

01-21-11-22

01-21-14-12

Es un buen cuadro. La composición, el colorido...

...Pero algo descuidado en la ejecución.

01-21-19-17

01-21-22-20

-¿Cómo consigue dar esa sensación de relieve...

...de vida?

01-21-26-11

01-21-26-25

Parece estar pintado sin esfuerzo.

– Ese descuido es deliberado: da espontaneidad a la pintura...

01-21-32-17

01-21-36-21

Así se ahorra el tener que pintar los detalles. En mi opinión, la parte superior del cuadro es inútil. El formato cuadrado nunca ha sido de mi predilección.

¿Es inútil la parte superior del cuadro? Pienso que no: ella crea la atmósfera oscura sobre la que destacan, con tan intenso efecto de relieve, las figuras del primer término.

Y, así, una masa de oscuridad pesa sobre ellas. Velázquez, el pintor, como su cuadro, aparece justamente instalado ahí: entre las luces y las sombras, como su sabio mediador.

01-21-37-09

01-21-48-20

01-21-52-11

01-21-55-01

01-21-56-02

-¿Es él?

Y entonces ahí, frente a Velázquez, el film nombra finalmente, a través de las palabras de Goya, los dos espejos.

01-21-56-15

01-22-05-11

01-22-07-13

Se mira en un espejo.

¿O es que todo el cuadro se refleja en un espejo?

01-22-13-07

01-22-16-09

- O las dos cosas. Verdaderamente eso. Bueno, tengo cosas que hacer. Quédate el tiempo que quieras, yo estoy arriba.

01-22-23-16

01-22-33-13

Ah, se me olvidaba. Dile a Josefa que la esperamos mañana y que venga con el niño.

-Sí, sí. No se preocupe.

El plano semisubjetivo que sigue muestra ahora a Goya frente a Las Meninas a la misma distancia y en posición equivalente a aquella en la que se encontraba Velázquez cuando pintó el cuadro, si es que realmente había allí un espejo. –Un espejo, lo he señalado ya, que sería del todo equivalente al cuadro mismo.

01-22-35-15

Les decía al principio de esta conferencia que lo que se juega en la experiencia estética no es del orden de la comunicación sino, precisamente, del de la recreación de una experiencia. Pues bien, exactamente eso es lo que está haciendo ahora Goya en su contemplación, intensamente estética, profundamente apasionada, del cuadro de Velázquez.

Como les decía, no ocupa la posición del enunciatario, sino la del enunciador. Y, así, rehace esa experiencia que fuera la de Velázquez cuando pintó el cuadro.

¿Recuerdan la formula freudiana que les ofrecí al principio para pensar la experiencia estética? –Que yo esté donde ello estuvo.

Pues bien, ahí está Goya: donde Velázquez estuvo.

Y sin embargo, a continuación, la cámara comienza a alejarse. ¿Por qué lo hace? ¿Por qué separa su mirada de la de Goya?

01-22-40-20

01-22-45-12

Ahora la cámara está situada en la posición del otro Velázquez, don José Nieto Velázquez, desde la que se ve a Goya en la posición en la que el aposentador vería al pintor pintando trabajando en el cuadro. Pues, desde allí, en el umbral de la puerta, debería verle dos veces, una pintado en el cuadro, de frente, y otra de espaldas, pintándolo.

Que yo esté donde ello estuvo –les decía. Hasta ahora hemos hablado de la relación de Goya y Velázquez. Ahora bien, ¿dónde deberíamos colocar a Saura?

Pues bien, aquí, exactamente. En la posición equivalente a la del otro Velázquez. Pues ¿quién podría dudar que alguna vez al menos él, Carlos Saura, estuvo ahí, contemplando a esa distancia, a la vez admirado y celoso, a otro pintor, llamado Antonio Saura, mientras pintaba?

Ya saben, ese hermano dos años mayor al que está dedicada la película, y cuya muerte hubo de producirse el año anterior a su realización.

02-32-22

De manera que hubo un tiempo, en el pasado del cineasta, en el que él fue, muy exactamente, el otro Saura: el que no era el pintor famoso, aún cuando compartiera con él su nombre.

Pero, seguramente, sería posible remontarse mucho más atrás en el pasado. Pues, recuérdenlo, hay, en el cuadro, dos espejos. El segundo es el que introduce la presencia de los Reyes, es decir, de los padres de la princesa Margarita, la figura central del cuadro,.

Pues bien, si ese espejo está al lado del otro Velázquez, sin embargo los padres que refleja se encuentran lejísimos de él: al otro extremo del cuado, en contracampo. De manera que Velázquez, el primer Velázquez, el famoso pintor, está mucho más cerca de ellos, hasta el punto de obtener el privilegio de introducirse en su propia escena.

Y bien, ¿no sería posible reconocer entre la bella, distinguida y altiva princesa Margarita y la fea e infinitamente triste enana Maribárbola una relación equivalente a la de los dos Velázquez y, quizás también por eso, a la de los dos Saura?

En cualquier caso, esto que les digo da un aspecto inesperado al encuentro que tiene lugar en la secuencia inmediatamente siguiente. Pero no nos apresuremos. Vayamos hacia allá.

01-22-46-00

Durante años buscaba yo algo, no sabía el qué. Y ahí estaba, todo explicado,

claro, evidente, una revelación. Esa es la pintura que yo quería hacer. Una pintura que pareciera inacabada,

Lo han escuchado, ¿no?: ahí estaba, todo explicado, claro, evidente, una revelación. Ya les dije que era exactamente de esto de lo que se trataba.

Y entonces el espacio se transforma de manera lenta pero radical. Como si los espejos hubieran saltado del interior del cuadro al exterior. O como si Goya se hubiera introducido en el juego de los espejos del cuadro.

01-23-02-16

01-23-07-08

...ligera, con la apariencia de hacerse sin esfuerzo. Fuera de todo tiempo, espacio y lugar.

01-23-13-14

01-23-15-03

Y con qué delicadeza y sabiduría.

01-23-20-21

01-23-29-04

Más allá de toda realidad palpable y física.

Esta otra realidad, la que nace de la pintura. Espejo deformante de la vida. Espejo de un instante. Realidad mágica donde todo es posible.

01-23-43-18

01-23-49-11

Yo nunca tendré la serenidad de Velázquez.
Porque mi temperamento es más apasionado y vehemente.

No podré ser nunca como Velázquez, pero seré como Goya, parece decir el cineasta.

01-23-49-24

01-23-55-04

Yo en la pintura he tenido tres maestros. Velázquez, Rembrandt y la naturaleza.

01-24-00-22

01-24-02-24

01-24-09-05

01-24-14-10

A ésta escena me refería hace un instante.

En ella se encuentran dos Goya. El anciano y el joven. De manera que el segundo se sienta en la cama dónde muy pronto va a morir el primero. Me reconocerán ustedes que no sería difícil ver ahí, a la vez, a dos Saura, los dos artistas, pintor el uno y cineasta el otro.

Y permítanme que, para concluir, les suministre un dato complementario. Sin duda, la pintura de Antonio Saura, por su intensa expresividad, por su tendencia monocromática y por su intensa violencia, se emparenta directamente con la de Goya, sobre todo con el de la serie negra y los Caprichos. Y, sin embargo, muy poco tiene que ver con la de Velázquez.

00-03-48

Pero hay algo, todavía, más llamativo, y directamente ligado con esto. Y es que si es un hecho que la influencia de Velázquez fue decisiva en Goya, no lo es menos que éste, Goya, nunca se interesó en los espejos. De manera que esos espejos que pueblan *Goya en Burdeos* y que sin duda proceden de Velázquez, nada tienen que ver con Goya. Ni con Antonio Saura. Tienen que ver, en cambio, con Carlos Saura.

Con Carlos Saura confrontado, en espejo, a través de *Las meninas* de Velázquez, a la presencia, que una vez debió ser para él apabullante, de su hermano mayor.

De manera que esa pesadilla, la del principio, era también la de Saura.

El Análisis Fílmico desde la Teoría del Texto, a propósito de Goya en Burdeos, de Carlos Saura, en Juan Benavides Delgado (Ed.): **Nuevos temas de comunicación**: Fundación General de la Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2006,.

www.gonzalezrequena.com