

# Relato cinematográfico y estética pictórica. Hipertexto, hiperdiscurso y metadiscurso en *Goya en Burdeos*

---

Pedro Javier Millán Barroso  
*Universidad de Sevilla*

## RESUMEN

Con la película *Goya en Burdeos* como referente de análisis, se estudian algunas relaciones discursivas que pueden establecerse entre el cine y la pintura, revisando concepciones filiales al respecto y considerando la presencia de obras pictóricas en la filmica una manera, entre otras posibles, de confluir ambos discursos.

## ABSTRACT

By taking the film *Goya en Burdeos* as the analysis issue, they are studied several discursive relations that can be set up between cinema and painting, not only revising filial conceptions on the subject, but considering the presence of paintings in the movies just one possibility for joining both discourses.

## PALABRAS CLAVE:

Cine, pintura, intertextualidad, hiperdiscurso, metadiscurso.

## KEYWORDS:

Cinema, painting, intertextuality, hyperdiscourse, methadiscourse.

\* \* \* \*

La reflexión teórica sobre la impronta de otras artes en el cine se remonta a los inicios mismos de este. Abundantes son las publicaciones al respecto, normalmente desde el ámbito literario, a propósito de la tendencia a adaptar sus relatos y de la predominante configuración teatral de los primeros filmes. Sin embargo, los diversos enfoques diluyen en un maremagno epistemológico la densa tipología de tales relaciones, máxime al estudiar el funcionamiento de cierto discurso artístico, no ya en tanto elemento expresivo filmico, sino de una película en concreto, es decir, como soporte discursivo del hecho enunciativo cinematográfico. En este sentido, la fórmula “cine y pintura” suele aludir a dos posibilidades específicas de la densa relación hiperdiscursiva que conecta ambos discursos estéticos: la supuesta relación filial del llamado séptimo arte con la pintura –figurativa, claro–, o bien la presencia más o menos evidente de algunas obras pictóricas en la filmica. Las reflexiones al respecto deberían referirse a aspectos discursivos mucho más amplios.

Sabido es, en efecto, que las artes plásticas –no solo la pintura– ofrecen al cine un vasto catálogo referencial del que servirse, siendo muy evidentes algunos casos y exigiendo otros al espectador un bagaje más profundo para captar el guiño y darle sentido en el relato. Pero no es el objeto de estas páginas una disertación acerca de lo esencial filmico, bastando recordar que, si bien es secular la voluntad de plasmar gráficamente el movimiento, la perspectiva, etc... ello no implica que exista una relación de tipo filial –menos aún, causal– entre el cine y las fórmulas pictóricas más ligadas a la representación figurativa del objeto según lo percibe empíricamente el ojo humano.

De hecho, es por lo que suele hablarse del salto desde el *cinematógrafo* hacia el *cine*. El primero, un artefacto inventado por los hermanos Lumière con fines técnico-científicos; el segundo, el discurso enunciativo que, a partir de ese dicho potencial de registro gráfico, se desarrolló y consolidó ciertos códigos enunciativos para relatar.

Desde los inicios del cine como medio, los analistas han estado buscando su “esencia”, sus rasgos distintivos únicos. Algunos teóricos de los primeros tiempos del cine reivindicaron un cine incontaminado por las otras artes, como en la idea de “cine puro” planteada por Jean Epstein. Otros teóricos y directores ratificaron con orgullo los vínculos que unían al cine con el resto de las artes. Griffith sostenía que había tomado de Dickens el montaje

paralelo de la narración, mientras que Eisenstein halló antecedentes literarios de prestigio para los recursos cinematográficos [...]. Las definiciones del cine que evocan de forma recurrente otras artes –“escultura en movimiento” (Vachel Lindsay), “música de luz” (Abel Gance), “arquitectura en movimiento” (Elie Faure)– establecían vínculos con las artes del pasado planteando a un tiempo diferencias cruciales: el cine era pintura, pero en movimiento, o música, pero de luz y no de notas esta vez. El denominador común era, para todos ellos, la idea de que el cine era un arte. Así pues, Rudolf Arnheim expresó en 1933 su asombro ante el hecho de que el cine no hubiese sido recibido con los brazos abiertos por los amantes del arte<sup>1</sup>.

Así pues, los vínculos que, efectivamente, existen entre el cine y la pintura, se vienen explicando con cautela desde perspectivas teóricas diversas. Aquí me centraré en las relativas a los fenómenos intertextuales<sup>2</sup> y metadiscursivos, es decir, en las maneras en que pueden coexistir unos lenguajes y sus obras en otras posteriores, así como al hecho estético mismo de reflexionar sobre tal co-presencia.

Es mi objeto de análisis la película de Carlos Saura *Goya en Burdeos* (1999). La historia relata los últimos compases vitales del insigne pintor español, cuyas sabiduría estética y lucidez sociopolítica, tan constatadas por su trayectoria artística, se tiñen de ensoñaciones dementes conforme la vejez lo consume. Ello da lugar a retrospectivas donde las vivencias de juventud confluyen oníricamente en el lecho de muerte, todo ello acudiendo a la reproducción filmica de marcas estilísticas de Goya y a la mención explícita de señeras obras suyas y de otros pintores, como Velázquez.

En este sentido, los vínculos cine-pintura de la película pueden estudiarse según tres asuntos principales y mutuamente influidos entre sí:

- a) La película *Goya en Burdeos* como *hipertexto*, pues confluyen en ella, como he dicho, diversos lienzos y grabados de los siglos XVII y XVIII.

Acudo aquí a la noción de *hipertextualidad* tal como la formula Gérard Genette: “toda rela-

<sup>1</sup> STAM, Robert, “Teorías del cine. Una introducción”, Barcelona, Paidós, 2000, pp. 49-50.

<sup>2</sup> KRISTEVA, Julia, “Semiótica I y II”, Madrid, Fundamentos, 1981. GENETTE, Gerard, “Palimpsestos. La literatura en segundo grado”, Madrid, Taurus, 1989.

ción que une un texto B –que llamaré *hipertexto*– con un texto anterior A –al que llamaré *hipotexto*– en el que se injerta de una manera que no es el comentario”<sup>3</sup>, lo cual precisa recordar somerísimamente lo bien sabido: que, si bien dicho autor se centra en las manifestaciones literarias, la Semiótica considera *texto* cualquier elemento codificado susceptible de generar sentido y, por tanto, interpretación, por lo que las obras pictóricas y cinematográficas también son, según esta perspectiva, *textos*. Desde tal enfoque, extrapolo los términos genetteanos al ámbito filmico y pictórico que me ocupa.

- b) La naturaleza *hiperdiscursiva* del cine, en tanto que se puede servir de recursos pictóricos y de otros lenguajes estéticos para comunicar. En este caso, lo pictórico goyesco es una de las dominantes discursivas.

La noción de *hiperdiscursivo* se refiere a la naturaleza múltiple de los discursos, por cuanto, superadas las concepciones puristas sobre las fronteras entre las artes y entre sus géneros respectivos, se observa que en ellas puede operar con más o menos intensidad un entramado de formas expresivas que en el texto dan lugar a un todo semántico unitario. *Polidiscursivo* designaría una suma de discursos en confluencia estéril, mientras que acudir al prefijo *hiper* de la propuesta de Genette sí denota la mutua influencia semántica entre cada código que funciona en la obra.

Sabiendo que las fronteras entre el texto y el discurso no han dejado de ser polémicas, recordamos también que la teoría suele llamar interdiscursividad a las relaciones entre los diferentes discursos socioculturales perceptibles en un texto. De análoga manera, pues resulta necesario nombrar para entender, podríamos convenir en llamar “hiperdiscursivas” a las que se establecen entre discursos cifrados mediante códigos diferentes –por ejemplo, verbal e iconográfico– que se engranan en síntesis fecunda conformando un “hiperdiscursivo” o discurso de orden superior cifrado en más de un código. El cine sonoro es constitutivamente hiperdiscursivo y el mundo cibernético potencia la hiperdiscursividad hasta el paroxismo<sup>4</sup>.

Desde esta perspectiva, el cine es *hiperdiscursivo* en tanto lenguaje artístico<sup>5</sup> en el que se integran sistémicamente, en densa semiosis, los parámetros expresivos de códigos estéticos visuales –pintura, fotografía...– y sonoros –música, ambientación...–, verbales –narración, diálogo...– y no verbales –proxémica, escenografía...–; todos ellos supeditados a los que considero códigos propios de la enunciación audiovisual: el movimiento de cámara y el montaje<sup>6</sup>.

- c) El carácter *metadiscursivo* de la obra, pues Carlos Saura, muy implicado en las estéticas posmodernas, reflexiona en esta y otras películas acerca de los mecanismos, de las posibilidades enunciativas y del proceso creativo del cine mismo. Con igual voluntad, plasma en varias escenas momentos creativos de Goya en la ficción de la película objeto de estas páginas.

Pese a interconectarse, por razones de exposición trataré separadamente cada uno de los tres asuntos principales indicados, aunque servirá para engranarlos la intensa crítica sociopolítica de Goya que Saura, sumándose a ella, plasma en la película. Precisamente, comienza el filme con una escena en la que la mirada enunciativa se desplaza en *travelling* entre las piezas de una res descuartizada: cabeza, extremidades... hasta mostrar el cuerpo colgado para desangrarlo (Saura, 1999: [00:00:35]). Tendiendo en cuenta la identificación que suele realizarse entre el toro y lo español, se trata de una elocuente apertura del relato que, remitiendo a una serie de naturalezas muertas donde el pintor retrata con crudeza piezas de matanza, anuncia con simbólica e intensa dominante del color rojo la conciencia

---

conferencia en vías de publicación. Pronunciada el 14 de diciembre de 2006 en la sede de la Fundación José Manuel Lara de Sevilla, dentro del ciclo de conferencias que cerraron los actos conmemorativos por el centenario de Francisco Ayala (14 y 15 de diciembre de 2006).

<sup>5</sup> Tal afirmación no solo ha requerido ríos de tinta acerca de la naturaleza *lingüística* del cine (Metz, 1974), sino que exige reflexionar sobre la ubicación del cine entre el resto de las manifestaciones audiovisuales.

<sup>6</sup> MILLÁN BARROSO, Pedro Javier, “Género literario y género audiovisual. Una propuesta para el relato cinematográfico”, en *Cauce. Revista internacional de filología y su didáctica*, Sevilla, Departamento de Didáctica de la Lengua y la Literatura y Filologías integradas, Universidad de Sevilla, n° 30, 243-275.

---

<sup>3</sup> GENETTE, Gerard, “Palimpsestos...”, opus cit, p. 18.

<sup>4</sup> BARROSO VILLAR, M<sup>a</sup> Elena, “La veta vanguardista en la obra de Francisco Ayala. *El jardín de las delicias*”,



Figura 1: Composición a partir de dos fotogramas. El pintor pasea tras uno de sus Capricho nº 43 ([00:28:30]).

crítica que va a plasmarse en la película. Afianza esta significación un encadenado visual entre el animal –cita del *Buey desollado* de Rembrandt (1655, París, Museo del Louvre)– y el rostro del personaje Goya. Precisamente, este afirma tener por principales maestros al flamenco y a Velázquez.

#### Antecedentes sauranos. Los musicales flamencos

Comenzando la década 80 del pasado siglo, Carlos Saura inició una fértil trayectoria cinematográfica en torno al cine musical. La primera obra fue *Bodas de sangre* (1981), en la que tomaba como referente principal la coreografía que Antonio Gades había concebido a partir del drama trágico de Federico García Lorca. En términos estrictos, el filme es un *hipertexto* a partir de otro *hipertexto*, como *Carmen* (1983) lo es de la ópera que Georges Bizet compuso a partir de la novela de Prosper Mérimée, o *Iberia* (2005) se inspira en la señera *suite* de Isaac Albéniz.

Desde entonces, un motivo principal sería marca común a todos los musicales de Saura: el ensayo, lo cual se inserta en un denso planteamiento metadiscursivo sobre la construcción de los relatos con el que el director recorre metafóricamente, trasvasándolas, las fronteras entre la realidad y la ficción. Asimismo, tiende lazos hacia manifestaciones de otros discursos artísticos, la pintura entre ellos, para integrarlas en las suyas, cinematográficas, a propósito del interés por utilizar reflexivamen-

te los momentos, tan espontáneos, en los que se produce la transición actor-personaje. Esta importancia filmica que Saura otorga al ensayo coreográfico explica las abundantes referencias, algunas muy claras, a señeras obras pictóricas de Edgar Degas.

#### Goya en *Burdeos* como hipertexto cinematográfico

Según lo expuesto anteriormente, la película *Goya en Burdeos*, filmada tras haber concebido y desarrollado Saura las fórmulas expresivas de su cine musical, es un complejo hipertexto en el que coexisten numerosos hipotextos de Francisco de Goya, bien mediante *citas*, o bien con *alusiones*. Las primeras son una presencia “más explícita y literal” de cierta obra en la posterior, mientras que lo segundo es menos evidente “es decir, un enunciado [texto o parte de él] cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado [ídem] al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones”<sup>7</sup>.

Sin embargo, la naturaleza hiperdiscursiva del cine puede afectar al grado de complejidad con que se establecen en la película las relaciones hipertextuales y a sus semánticas concomitantes. Así, mientras que *La lechera de Burdeos* (1827, Madrid, Museo del Prado<sup>8</sup>) se

<sup>7</sup> GENETTE, Gerard, “Palimpsestos...”, opus cit, p. 10.

<sup>8</sup> En adelante, se abrevia “Museo del Prado” con “M.P.”.



Figura 2: Escena de la pradera de San Isidro ([00:34:02]).

cita como parte estática de la escenografía en el despacho del Goya anciano –pero invertida especularmente, fenómeno que trataré a propósito de la metadiscursividad–, otras obras intervienen de manera más directa en el desarrollo de la historia y adensan la postura ideológica del autor.

Destaca al respecto la selección de siete *Caprichos* goyescos proyectados en azul dentro de un espacio escénico completamente negro, lo cual, como indicaré, alude a lo onírico-ficcional y a lo fúnebre (Fig.1). Son, por este orden, *Tal para qual* (nº 5), *Qué sacrificio* (nº 14), *Bellos consejos* (nº 15), *Bien tirada está* (nº 17), *Que viene el coco* (nº 3), *Volaverunt* (nº 61) y *El sueño de la razón produce monstruos* (nº 43), seguido este de su dibujo preliminar. El personaje pintor pronuncia las palabras originales de algunos grabados y habla según las evocaciones de otros, refiriéndose a dos asuntos clave del relato: su amor secreto con la Duquesa de Alba, las intrigas de la nobleza y la importancia de la fantasía ilustrada como “madre de las artes y origen de las maravillas” (Saura, 1999: [00:28:50]).

Otro caso destacado de hipertextualidad tiene que ver con la obra que decora la cúpula de la Ermita de San Antonio de La Florida (Madrid). En la película, un sacerdote encarga a Goya que pinte *El milagro de San Antonio de Padua* (1798), dedicándose sendas escenas a representar filmicamente el pasaje religioso, al proceso de pintarlo y a mostrar el resultado, lo cual entraña una interesante reflexión acerca de las posibilidades expresivas del cine y de la pin-

tura, porque el primer caso constituye una adaptación –traducción– de la escena pictórica a los códigos escenográficos filmicos, en el segundo se interpreta el proceso compositivo de la obra y el tercero es una *cita* en términos estrictos, pues se incluye el texto original en una obra posterior declarando la autoría de Goya.

Además, entre las escenificaciones del milagro y de su plasmación pictórica existe otra escena en la que el joven Goya se muestra como testigo del acto justiciero de San Antonio de Padua y luego explica la concepción de la obra mientras pasea por la pradera de San Isidro, plasmada esta en la película de tal manera que el segundo término de la obra pictórica se funde con un primer nivel escénico. Este imita, fundiéndose con ellos, el colorido, la luz, el vestuario e incluso algunos personajes de *La pradera de San Isidro* (1788, Madrid, M.P.).

Aunque he de referirme específicamente a este fenómeno en términos de hiperdiscurso porque se integran los respectivos mecanismos de expresión pictórico y filmico, es preciso indicar ahora que el descrito es un magnífico ejemplo de hipertextualidad entre una obra pictórica y una película, por cuanto Carlos Saura, mediante la iluminación y el montaje, hace confluir los espacios propios de cada universo pintado con el del onírico paseo y con el taller del artista.

Otro caso de cita hipertextual corresponde a la escena donde Goya retrata a la Duquesa de Alba para el lienzo que, fechado en 1797 (Nueva York, Hispanic Society of America),



Figura 3: En la *Quinta del Sordo*, varios espectros surgen de *La romería se San Isidro* ([00:50:33]).

muestra la inscripción “solo Goya” a los pies de ella ([00:56:08]). Sirve tal pasaje para ilustrar el comienzo de la relación amorosa entre ambos y la posterior confesión del personaje, ya anciano, acerca de ese vínculo afectivo. Puesto que se afirma en la ficción que la duquesa murió envenenada, no es casual que se haya seleccionado el retrato donde ella luce un vestido negro, y no el blanco del retrato que realizó el mismo pintor dos años antes. Ello explica también la iluminación violeta, de connotaciones fúnebres, que afecta al noble personaje en la escena cinematográfica.

Más ejemplos de hipertextualidad en plena interacción con el progreso del relato son el momento en que Goya extrae de la prensa el grabado *Dibersión de España* (hacia 1825) ([00:59:29]), correspondiente a la serie *Los toros de Burdeos*, así como a la escena en la que pinta un desnudo de la Duquesa de Alba ([01:00:00]), apoyándose en la especulación histórica de que es ella la retratada en *La maja desnuda* (1800-1803, Madrid, M.P.) En cuanto a las proyecciones con retratos de la reina María Luisa de Parma y de Manuel Godoy<sup>9</sup>, ilustran oníricamente la historia que Goya cuenta a su hija, Rosarito, acerca del asesinato de Cayetana de Alba ([01:09:17]).

<sup>9</sup> Por este orden, *La Reina María Luisa* (1799, Madrid, M.P.), *La Reina María Luisa* (1800, Madrid, M.P.), *Reina María Luisa* (1789, Madrid, Tabacalera), *Reina María Luisa con tontillo* (1746/1828, Madrid, M.P.), *Manuel Godoy* (1801, Madrid, Real Academia de Bellas Artes).

También son importantes las citas que, a propósito de la colección secreta de Godoy, muestran la *Venus del espejo* (Velázquez, hacia 1648, Madrid, M.P.), *Venus en el tocador* (Liss, 1627, Florencia, Galería Uffizi) y las *Majas desnuda y vestida* de Goya (ambas, 1800-1803, Madrid, M.P.), al igual que los numerosos retratos de cámara proyectados en un oscuro pasillo ensoñado por el que Goya pasea y opina sobre la necesidad de sumarse al movimiento ilustrado francés para levantar España de la miseria y el analfabetismo. Por último, los jardines de la corte sirven de contexto para que varias muchachas escenifiquen *El pelele* (1791, Madrid, M.P.).

#### Hiperdiscursividad.

##### La estética pictórica de Goya en *Burdeos*

Existen en la película que estudio varios casos de excepcional interés en cuanto a la confluencia hiperdiscursiva de otros códigos estéticos en el cinematográfico, teniendo en cuenta, sobre todo, la manera en que Carlos Saura funde literalmente en la historia algunas obras de Goya o determinados rasgos de estilo que las caracterizan, logrando que de ellas dependan las acciones del protagonista y de quienes interactúan con él. Es decir, la pintura goyesca forma parte indispensable del relato cinematográfico. Extrapolando la noción de Jakobson, es una de sus principales *dominantes* discursivas. Por tanto, sin que ello, implique negar el carácter hipertextual de sus pre-



Figura 4: El enfermizo verde y la luna se funden en el hiperdiscurso para citar, entre otros, este Desastre nº 39: Grande hazaña! Con muertos! ([01:29:58]).

sencias en la película, he reservado sus menciones respectivas para este apartado.

Antes comenté, de hecho, que se integra *La romería de San Isidro* (1788) en la escena fílmica. Ello entraña un complejo ejercicio técnico en el que confluyen la iluminación, la escenografía, el vestuario y la interpretación misma de los personajes y figurantes –así como el aparataje implicado en la filmación propiamente dicha: cámara, grúa, raíles, etc...-. El rendimiento estético resulta asombroso.

Es aún más llamativa la secuencia en la que Goya realiza sus *pinturas negras* en la Quinta del Sordo (1820-23, Madrid) ([00:43:11]), pues los trazos gruesos, enérgicos... y sus tétricos coloridos se plasman en el rostro de los dolientes espectros que lo asedian mientras delira, bajo una iluminación que concuerda perfectamente con ese ambiente pictórico. Precisamente, estos personajes fantasmagóricos manan de *La romería de San Isidro*, estando claramente inspirada la grotesca caracterización de sus atuendos y de sus rostros en la técnica pictórica goyesca de dicha obra y de otras igualmente citadas en la película, como *Duelo a garrotazos* y *Saturno devorando a su hijo*.

Siguiendo el mismo planteamiento de confluencia entre las obras de Goya y el discurso cinematográfico, siempre al servicio del relato, deben recordarse pasajes ya mencionados. Así, es muy interesante aquél donde los personajes joven y anciano del artista caminan junto a

algunos *caprichos*, pues la transparencia en tono azul con que se plasman tales obras y el espacio topográfico completamente negro en que están suspendidas orientan la significación hacia lo ensoñado. No en vano lo azul se asocia en las culturas occidentales, con lo espiritual, lo inmaterial, la verdad, incluso con la inmortalidad humana (Biedermann, 1996: 55).

El negro, por su parte, no solo añade connotaciones mortales, sino que funciona en la estética saurana para indicar la confluencia entre la realidad empírica de los personajes y sus mundos oníricos-ficcionales. Ello, ensayado profundamente en *Carmen* (1983), se desarrolla en *Flamenco* (1995) gracias a la participación del director de fotografía Vittorio Storaro, quien articula sus experimentos visuales en teorías perceptivas de índole psicoanalítica. El italiano también define las imágenes de *Goya en Burdeos*.

Claro ejemplo de este uso binomial azul-negro es la escena en donde el Goya joven, muy enfermo, delira en la cama. El entorno de la escena se desvanece gradualmente en la oscuridad, manteniéndose como única fuente de luz el halo que penetra por la ventana. Así, en una composición claramente alusiva a la estética tenebrista de pintores como Caravaggio, Zurbarán, Valdés Leal... el personaje observa que, en el cuadro que preside la estancia, el rostro femenino de la muerte se convierte en el de Cayetana de Alba, completamente azul. Envuelta por la ropa y el ambiente negros, ella se desprende del lienzo y



Figura 5: Goya analiza ante varios espejos el juego espacial de Velázquez [(01:23:20)].

se detiene a los pies de la cama en forma de barroco espectro mortal [(00:24:12)].

También existen en esta película referencias a los *desastres de la guerra*. Toda una secuencia en *travelling* está dedicada a ellos, si bien el monocromatismo de los grabados se reemplaza mediante complejos juegos de iluminación con intensos tonos rojos, verdes, amarillos, blancos... acordes con la indicada concepción psicoanalista de la fotografía. Es, pues, un *continuum* de alusiones y citas, algunas muy explícitas, de la serie realizada por Goya en torno a la Guerra de Independencia, que enfrentó con desmesurada crueldad al pueblo español y al ejército francés. Así, bajo una luna que recuerda las tan recurrentes en la simbología trágica de Federico García Lorca, en una atmósfera que recuerda la de *El coloso* (Goya, hacia 1808-10, Madrid, M.P.) y donde la música ejerce una valiosa función descriptiva y ambiental, se reinterpretan filmicamente, las violaciones, las mutilaciones, la fiereza de las mujeres combatientes, los muertos apilados, los niños descarriados y demás motivos goyescos de grabados como *Con razón o sin ella* (nº 2), *Y son fieras* (nº 5), *Ni por esas* (nº 11), *Para eso habeis nacido* (nº 12), *Y no hai remedio* (nº 15), *Se aprovechan* (nº 16), *Enterrar y callar* (nº 18), *Ya no hay tiempo* (nº 19), *Será lo mismo* (nº 21) o *Madre infeliz* (nº 50).

Otra cita pictórica muy interesante de esta secuencia corresponde a *El 3 de mayo de 1808: los fusilamientos en la montaña de Príncipe Pío* (Goya, 1814), aunque su disposición especular invita a tratarla en el próximo

apartado. Subráyese en este, pues, que las obras de Goya, al integrarse hipertextualmente en la película, pasan a formar parte de un relato hiperdiscursivo donde lo pictórico, traducido a fórmulas filmicas, aporta su propia significación original para conformar el sistema de códigos –escenografía, interpretación, diálogo, música, ambientación sonora, etc.– que da su propio sentido a la obra filmica resultante.

#### Metadiscurso trágico. El tratamiento especular de la pintura goyesca

Más allá de toda realidad palpable y física está otra realidad: la que nace de la pintura, espejo deformante de la vida, reflejo de un instante, realidad mágica donde todo es posible [(01:23:30)].

Poniendo estas palabras en boca del personaje pintor, Saura las hace suyas respecto de su estética cinematográfica. En efecto, abundan en su trayectoria las referencias a Goya, siendo esta película un homenaje al maestro. Todo ello se enmarca en un amplio panorama temático en torno a *lo trágico* y las manifestaciones estéticas que, inspiradas en tal enfoque existencial, orientan toda la filmografía saurana. Aunque fuera posible resumirlas, las razones de espacio exigen conformarnos con este breve apunte y admitir la sucinta afirmación de que las simbologías de lo especular, relativas a la identidad subjetiva y a lo permeable

de las fronteras entre la realidad y la ficción, son recurrentes en etapas históricas donde el pensamiento trágico predominaba, por ejemplo, el barroco, el romanticismo y la llamada posmodernidad. Naturalmente, las artes no fueron impermeables a ello.

Así pues, Carlos Saura establece en *Goya en Burdeos* una sólida estética basada, entre otros motivos dominantes, en lo especular. Antes me referí, en efecto, a la inversión de que es objeto el lienzo *La lechera de Burdeos* (1827, Madrid, M.P.). Pues bien, debe añadirse que ello obedece a la ubicación de un gran espejo en un lateral de la estancia, de tal manera que, según el punto de vista enunciativo, unas veces aparece invertida y otras en su postura original.

Ello se imbrica en el elogio realizado por el Goya joven a Diego Velázquez, a propósito de *Las meninas* (1656, Madrid, M.P.). No sin ironía por parte de Saura, el pintor, completamente sordo, es incapaz de oír los desatinados comentarios de un crítico italiano acerca de dicho lienzo. En cambio, el español queda atónito al descubrir la estructura especular que organiza la composición. “Se mira en un espejo... ¿O es que todo el cuadro se refleja en un espejo?” ([01:21:30]).

Al mismo tiempo, Saura toma como pretexto la reflexión metadiscursiva que realizó Velázquez al cuestionar mediante códigos pictóricos que lo captado por el ojo deba tomarse por real, pues el director dispone en trágico abismo esa configuración dual de *Las Meninas* al enfrentarlas a varios espejos en los que, además, la figura de Goya, como su identidad, queda multiplicada. En definitiva se trata de plasmar la pluralidad de puntos de vista desde uno solo, en un solo plano, lo cual fue marca estética dominante del cubismo.

Por ser uno de los recursos metadiscursivos que Saura tematiza como elemento de expresión filmica en la película, también obedece a una concepción especular respecto del hipotexto la versión hipertextual de *El 3 de mayo de 1808: los fusilamientos en la montaña de Príncipe Pío*, así como el fragmento citado de *La pradera de San Isidro*, pues ambas obras se citan invertidas.

En definitiva, más allá de lo anecdótico que conforma el argumento –el amor del pintor y

Cayetana de Alba, las intrigas de la corte, la vejez en Francia–, *Goya en Burdeos* entraña una honda reflexión sobre la confluencia semiótica de códigos estéticos en el cinematográfico, por medio de la cual no solo subraya Carlos Saura la ideología que mana de la pintura goyesca, sino que, tomando como referente los recuerdos y ensoñaciones del personaje, se sirve de las posibilidades expresivas del cine para reinterpretar esas obras y, citándolas, aplicar juegos especulares distintos al de extraordinaria complejidad logrado por Velázquez en *Las Meninas*. Pero no se muestran explícitamente miradas que equivalgan a las respectivas del pintor, la infanta, las meninas y demás sujetos retratados en el lienzo insigne, sino que, acaso, Saura las plasma metafóricamente al exigir del receptor la competencia necesaria para reconocer las numerosas inversiones especulares sobre los hipotextos, pues existen en la película más casos de los que he mencionado.

Planteamiento discursivo trágico, pues, cuya relevancia en el relato adquiere extraordinaria densidad semántica por medio de la espiral, símbolo que combina las ideas de abismo y de eterno retorno –círculo–. Es por lo que el anciano Goya la dibuja sobre el vaho de su ventana al comienzo, en un cuaderno durante la escena de una taberna y en el aire poco antes de morir, mientras su hija asciende apresuradamente por una escalera también espiral.

## Bibliografía

- BIEDERMANN, Hans, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Paidós, 1996.
- DE SANTI, P. Marco, *Cinema e pittura*, Florencia, Giunti editore.
- KRISTEVA, Julia, *Semiótica 1*, Madrid, Fundamentos, 1981.
- *Semiótica 2*, Madrid, Fundamentos, 1981.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.
- METZ, Christian. (1974), *Lenguaje y cine*, Barcelona, Planeta, 1974.
- REYERO, Carlos, *La luz artificial en la pintura moderna*, Oviedo, Ediciones Nobel.
- ROSSET, Clément, *Lo real y su doble*, Barcelona, Tusquets, 1993.
- STAM, Robert, *Teorías del cine. Una introducción*, Barcelona, Paidós, 2000.