

GOYA EN EL CINE DE CARLOS SAURA

Francisco Antonio RUIZ VEGA

La última película del cineasta oscense Carlos Saura, *Goya en Burdeos* (1999), ha coincidido en las pantallas con otra producción sobre el genial pintor, *Volaverunt*, de Bigas Luna, y en los medios informativos con otro de los diversos aniversarios promocionados por la España cultural. Lejos de pensar en un acto más dentro del habitual fenómeno de recuperación pasajera de un célebre personaje, Saura se plantea este proyecto como una creación personal, al margen de oportunos homenajes y ajena a la casualidad, en la que pueden apreciarse motivaciones concretas y recurrencias artísticas.¹

Releyendo las copiosas entrevistas aparecidas en la prensa escrita, se descubre que el propio realizador reconoce una antigua atracción por el artista de Fuentetodos, hasta el punto de afirmar que «*Goya* no es una película realista, sino una experiencia que es consecuencia de otras películas de su carrera».²

Goya pertenece a un tipo de películas que ya he rodado y que tal vez sería exagerado calificarlas de ensayos cinematográficos, pero que se centran en la vida de figuras que me llaman la atención, como san Juan de la Cruz o Lope de Aguirre. Goya, en concreto, me ha perseguido durante toda mi vida. Siempre he sentido una poderosa atracción hacia su pintura y su personalidad, que para mí sigue siendo un enigma. Es un personaje fantástico, al que, durante años, le he dado vueltas y vueltas [...].³

«Siempre ha tenido en la cabeza» rodar la vida del pintor aragonés, por lo que «ha sido un periplo muy largo». [...] Ha estado enamorado de la figura de Goya desde muy joven, y su primer proyecto profesional, a los 18 años, fue un intento de hacer un documental sobre *La pradera de San Isidro*, una de las obras del artista aragonés.⁴

¹ El presente estudio —ha de advertirse— no trabaja sobre la película *Goya en Burdeos* sino sobre su guión cinematográfico, *Goya*.

² EFE, «Saura asegura que siempre quiso hacer una película sobre Goya», *Heraldo de Aragón* (1 de agosto de 1999), p. 46.

³ Isabel GUTIÉRREZ, «Carlos Saura», *Blanco y Negro* (25 de abril de 1999), p. 24.

⁴ *Ibidem*, p. 46.

De las declaraciones de Saura se desprende una doble premisa en el origen de esta película sobre Goya. Por un lado, la continuación de una línea de realizaciones dedicadas a personajes que le han cautivado; por otro, el expreso reconocimiento de que Francisco de Goya ha sido un hombre que, por sí mismo, por su arte, por su personalidad, por sus ideas, ha dejado una honda huella en su cinematografía, antes de culminar con este retrato explícito del artista.

Sin embargo, Saura va más allá de una filmación biográfica y no crea una película histórica, compendiadora, sino que cultiva un tipo de cine

que se hace muy poco en España y que se podría denominar de ensayo sobre determinados personajes, que me apasionan, que han venido a mí a través de la literatura y que he fantaseado haciéndolos míos.⁵

La intención de Saura es verdaderamente creadora, tratando de manera personal a la figura histórica. En la elaboración de estas películas parte de la literatura, pero, no conforme con la mera adaptación, «fantasea» primero acerca del hecho objetivo y, después, acerca del soporte literario en el que se ha basado. Entre ambos y la definitiva plasmación fílmica, es el propio Saura quien se encarga de elaborar los guiones de todas sus películas, solo o en colaboración.

A la luz de las palabras del director, la película sobre Goya y el tratamiento que le dispensa a él y a su obra han debido de forjarse en sucesivos y mejorados intentos anteriores, con otros personajes y otras recreaciones, por medio de los cuales ha ido filtrando sus emociones y reflexiones.

UNA MIRADA A SU UNIVERSO FÍLMICO

El proceso creativo es lo que individualiza a cada artista, lo que singulariza a cada autor. La revisión de algunas de sus películas procurará revelar las constantes de Saura, fundamentales en la construcción de sus historias.

El Dorado (1987)

Carlos Saura desvela nuevamente la atracción que siente por un personaje, Lope de Aguirre, y por la mítica epopeya de *El Dorado*.

Lope de Aguirre es un personaje fascinante. Es un anarquista *avant la lettre*. Eso que hizo en un momento determinado, de querer independizar del Imperio español cuando el poder de España era impresionante, con ideas tan disolventes en aquella época como querer repartir las cosas entre los demás, era increíble. [...] Esa búsqueda, en un río

⁵ *Ibidem*, p. 46.

que no acaba nunca, en donde nunca jamás apareció nada que se asemejara a El Dorado, donde entonces no había ninguna riqueza aprovechable en la época. [...] Si hay en el mundo una expedición fracasada de verdad, esa es la de El Dorado.⁶

Saura, como en el caso de Goya, se ve sorprendido por la fuerza y la rebeldía de una personalidad arrolladora y siente el hormigueo de trabajar en la pantalla no simplemente la parte más conocida de su vida, sino aquello que le ha llamado más la atención, como ejemplo de una conducta humana extrema, razonadora de ciertas pasiones y pulsiones colectivas. No obstante, hay que recalcar la forma por la que el realizador llega a Aguirre:

Más tarde me apasioné con *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre*; pensé entonces que la novela era un material extraordinario para hacer una película sobre el tema. Durante años recopilé cuanta información llegó a mis manos sobre esa expedición en busca de El Dorado. Cuando tuve la oportunidad de hacer *El Dorado*, me basé esencialmente en las *Crónicas* de la época, que relatan con fidelidad aquella dramática expedición en busca de Omagua o El Dorado, y en mi propia imaginación, aunque es seguro que el espíritu de Ramón J. Sender campea por la película.⁷

Saura arranca de la literatura —de otro oscense— para, a partir de ahí, trazar un retrato en el que se cuenta la lucha por el poder de este personaje, pero seleccionando solo la porción de historia que amplifica la pureza de su obsesión.

Sánchez Vidal escribe que

una recreación artística basa sus potencialidades en su capacidad de universalización, esto es, su virtualidad para convertir un caso singular en algo susceptible de alcanzar el suficiente impacto fuera de su época como para justificar una película cuatro siglos después.⁸

La tragedia de Lope de Aguirre y El Dorado planea sobre la naturaleza del poder. Reducirlo a la locura es minimizar al personaje y Saura opta por ir al fondo de los hechos, tratando de entender los motivos por los que un soldado, en medio de una selva hostil y una búsqueda inútil, va a luchar por la creación de un nuevo reino, enfrentándose a Felipe II y apelando a la violencia brutal. Saura recrea la aventura para reinventar una parte del personaje histórico, la parte que a él le interesa, por cuanto sus sentimientos, las profundas causas de sus actos, dan fe de la auténtica condición humana.

Mi intención fue siempre la de ceñirnos a la realidad histórica, a las *Crónicas*. Con el material de estas crónicas hay más que suficiente para hacer una y mil películas. Más que

⁶ Alberto SÁNCHEZ MILLÁN, *Carlos Saura*, Huesca, Diputación Provincial de Huesca, Diputación Provincial de Zaragoza y Festival de Cine de Huesca, 1991, p. 138.

⁷ Carlos SAURA, en su prólogo a *¡Esa luz! (Guión cinematográfico)*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1995, p. 3.

⁸ Agustín SÁNCHEZ VIDAL, *El cine de Carlos Saura*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1988, p. 209.

imaginación yo me he permitido ciertas libertades. [...] Lo que yo he hecho es desentrañar todo el relato, he tratado de limpiar los textos y dar una interpretación lógica a los hechos que no están suficientemente explicados en las crónicas. [...] Las crónicas solo dan los hechos en frío, y lo que hay que hacer es tratar de entender lo que subyace debajo de ellas, que es lo que han hecho diversos novelistas antes que yo [...].⁹

Interesa particularmente mostrar algunas de esas «libertades» de las que habla el director. En primer lugar, el recurso onírico, utilizado para abrir y cerrar esta película, constituye un encuadre que enmarca la historia de *El Dorado* entre el mito y la pesadilla, como un sueño de libertad, a medio camino entre la realidad y la irrealidad. En el primer sueño aparece el deseado oro con el indio dorado; en el último, la muerte se hace presente cuando Aguirre mata a su hija, anulando la ensoñación. La ambición acaba por destruir al hombre, arrasando todos sus valores y abocándolo a la absoluta destrucción. El sueño ha sido un tema frecuente en la carrera del realizador oscense.¹⁰

En segundo lugar, incluye anacronismos en la banda sonora, que relacionan esta obra con otras suyas anteriores y, a la vez, manifiestan los significativos gustos literarios del cineasta. Saura incluye una cita retocada de *El Criticón* de Gracián —otro aragonés— en labios de uno de los personajes secundarios, el superviviente Alonso de Esteban. La cita viene a resumir el mensaje de *El Dorado*: «No hay tigre, ni león, ni serpiente, ni tarántula, que pueda igualar al hombre; a todos excede en fiereza» (Crisi 4^a). Lo paradójico es que la misma cita (de una obra del siglo XVII, mientras que la aventura de Ursúa y Aguirre sucede en el XVI) se emplea para idéntico propósito en la película *Ana y los lobos* (1972), ambientada en nuestros días, en boca del eremita interpretado por Fernando Fernán-Gómez.

En tercer lugar, no hay que pasar por alto el hecho de que Saura se centre en las luchas intestinas entre los conquistadores españoles, dejando en un segundo plano los combates con los indígenas. Esto permite extender un sutil horizonte hacia posteriores conflictos fratricidas, más próximos a nosotros.

Por último, conviene reseñar la irresistible asociación que se instaura entre el sexo y la muerte con el personaje de Inés —oscuro y casi silenciado personaje de las crónicas—, mestiza amante del inicial jefe de la expedición, Pedro de Ursúa, que seduce a los sucesivos gobernadores, quienes acaban siendo eliminados por Aguirre. Esta unión de sexo y muerte, junto a la que planea la sombra de la religión —personaje del sacerdote Henao, peso de la divinidad en la expedición—, se reitera en otras creaciones de Saura.¹¹

⁹ *Ibidem*, p. 211. Es un extracto de una entrevista con Pedro Calleja para la revista *Fotogramas*.

¹⁰ Así, los protagonistas de *Peppermint frappé* (1967), *El jardín de las delicias* (1970), *Elisa, vida mía* (1976) o *Mamá cumple cien años* (1979) padecen ensoñaciones, llegando a confundir el tiempo real con el imaginado, tanto ellos como el espectador. Como se verá, no son estas las únicas películas en las que el sueño es parte integradora del relato.

¹¹ En *Peppermint frappé*, *Ana y los lobos* o *La prima Angélica* (1973), entre otras.

La literatura, pues, afecta al cine y al proceso creativo de Saura a diferentes niveles: por ella llega a contactar con los personajes que admira; ilustra con citas literarias muy escogidas sus diálogos; se inspira en ella para crear variantes repletas de entreverados cruces de sentido, trasposiciones temporales y espaciales pasado/presente y reminiscencias. Pero no es el único arte que va a ser canalizado por la subjetividad de Saura.

La noche oscura (1988)

La película relata los nueve meses —entre 1577 y 1578— que pasó el carmelita descalzo Juan de Yepes en un lóbrego calabozo de un convento toledano, encerrado por la facción rival de los carmelitas calzados. Es el segundo acercamiento consecutivo a un personaje histórico coetáneo al reinado de Felipe II. Saura gusta de hacer el retrato de este religioso y poeta, aunque contando su vida, otra vez, «de una manera muy especial y muy subjetivada por mí».

San Juan de la Cruz es un personaje que siempre he admirado. Un poeta excepcional, extraordinario. La historia, no obstante, está al margen del bien y del mal. La parte mística no me interesa nada, pero soy respetuoso con él. [...] Escogí la época de su vida que a mí me parece más maravillosa. Allí, en Toledo, castigado por sus hermanos «calzados». En realidad lo encerraron para matarlo, pero al fin y al cabo eran religiosos y no podían matarlo y que desaparezca, pero lo fustigan, lo castigan, no le dan de comer. Entonces se supone que, allí, encerrado en aquella celda mínima, espantosa, fría y horrenda, recurrió a un segundo estado anímico, imaginativo, estableciéndose la comunicación mística con Dios, comenzando a elucubrar y a escribir sus poemas y a esperar el momento de la iluminación. Y cuando llega el momento, lo escribe. Es una maravilla de historia. La idea de tratar este personaje en el cine comenzó hace mucho tiempo, cuando comencé a leer su obra. No fue en las limitadas lecturas colegiales, sino más tarde, cuando lo leí y lo digerí.¹²

Lo que a Saura le interesa del personaje es una parcela muy concreta de su biografía, la que tiene que ver con el proceso de composición de sus poemas *La noche oscura* y *Cántico espiritual*. Saura subraya el contraste entre un lugar inhumano, infrahumano, y unas creaciones líricas hermosísimas, «divinas». Se permite fantasear sobre ello a partir de los datos, incidiendo de nuevo en los temas que más le apasionan: el poder opresor, la lucha por la libertad, el enfrentamiento entre iguales, la religión, el sexo y las variantes creativas, las diferentes caras de la realidad. San Juan de la Cruz, personificado por Juan Diego, sufre ensoñaciones poético-amorosas y tentaciones que, fieles a las referencias históricas, son tomadas por Saura para acentuar su fascinación por el «parto» poético y por los ambiguos derroteros de la verdad.

¹² Alberto SÁNCHEZ MILLÁN, *op. cit.*, p. 142.

Por si esto fuera poco, conviene recordar que san Juan de la Cruz aparece ya indirectamente en las películas *Ana y los lobos* y *Mamá cumple cien años*, en las que Fernando, el hermano ermitaño, protagoniza escenas de levitaciones y penitencias y pronuncia citas del santo carmelita. Y en la primera versión del guión cinematográfico *¡Esa luz!* se mencionan unos versos del *Cántico espiritual*.¹³ Agustín Sánchez Vidal apunta también que el título de este filme alude metafóricamente a la España negra inquisitorial, una España que cercenaba los aires de libre pensamiento y creación, emparentándola con esa otra España de 1936, muy presente, asimismo, en la filmografía de Saura.¹⁴

El sur (1991)¹⁵

Esta película argentina, basada en una narración homónima de Borges, es la explícita culminación de esa estrecha relación existente entre Saura y la literatura. «El universo ambiguo de Borges, con unas fronteras poco definidas entre la realidad y la ficción, sintonizada a la perfección con un realizador preocupado por los laberintos de la imaginación y los recovecos de la memoria».¹⁶

Saura afirma conocer la obra borgiana y haber sido influenciado por ella, porque «cuando lo lees te estimula la imaginación y juega con algo que a mí me gusta mucho, como es la manipulación de los tiempos».¹⁷ Esta característica vertebró los trabajos del director aragonés desde *El jardín de las delicias*, experimentando y reflexionando sobre los complejos de infancia, los recuerdos, las cargas del pasado, que proyecta sobre unos personajes protagonistas que equivocan el presente con el pasado, se imaginan de niños otra vez o de adultos en la infancia y tienen alucinaciones, todo ello con el trasfondo bélico en muchas ocasiones.

Elisa, vida mía (1976)

Por muchas razones, esta es considerada una de las mejores películas y la más representativa del cine y de la estilística saurianos. En esta película se amalgama toda una serie de elementos e influencias que hacen de ella un brillante enigma. Tra-

¹³ En la p. XVI de la introducción a cargo de Agustín SÁNCHEZ VIDAL, en el citado guión de Carlos SAURA.

¹⁴ Agustín SÁNCHEZ VIDAL, en su introducción a Carlos SAURA, *¡Esa luz!* (Guión cinematográfico), ed. cit., p. XXIX.

¹⁵ El productor Andrés Vicente Gómez piensa en un proyecto televisivo basado en distintos relatos de Jorge Luis Borges, puestos en escena por varios cineastas. El episodio de *El sur* fue encargado inicialmente a Víctor Erice, quien, tras haber escrito el guión, renunció a dirigirlo. Pasó entonces la tarea a Carlos Saura. Reelaboró el guión a su gusto, potenciando lo onírico, mezclado con el ascetismo urbano del bibliotecario protagonista. En Alberto SÁNCHEZ MILLÁN, *op. cit.*, p. 153.

¹⁶ Javier HERNÁNDEZ RUIZ y Pablo PÉREZ RUBIO, *Cineastas aragoneses*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1992, p. 149.

¹⁷ Alberto SÁNCHEZ MILLÁN, *op. cit.*, p. 153.

tando de ceñirme lo más posible al tema que me ocupa, empezaré por examinar los resortes literarios del largometraje.

El título de la cinta remite a la Égloga Primera, estrofa 21, del poeta renacentista Garcilaso de la Vega, que reza:

¿Quién me dijera, Elisa, vida mía,
cuando en aqueste valle al fresco viento
andábamos cogiendo tiernas flores,
que había de ver, con largo apartamiento,
venir el triste y solitario día
que diese amargo fin a mis amores?¹⁸

Sobre la égloga y su conexión con su filme confiesa Saura:

Este poema lo leí por primera vez cuando estudiaba bachillerato en el libro de texto sobre literatura española. Hace un par de años, releendo a Garcilaso, me encontré con esa égloga que tenía para mí resonancias misteriosas: me quedé fascinado, subyugado por su belleza, por el misterio que envuelven las palabras, por el dolor reflexivo, de una pasión no correspondida. Total, que ese fue el primer impulso para escribir el guión. Uno se sorprende al ver cómo por los caminos más inesperados: una imagen, un sueño, un recuerdo, un poema, un cuadro..., se puede organizar el andamiaje de una obra de teatro o de una película.¹⁹

El título de *Elisa, vida mía* es simplemente el pretexto, el detonante de un producto mucho más complejo y ambicioso. Esas «resonancias misteriosas» que el clásico poeta genera en el moderno Saura le llevan a trazar toda una trama de interconexiones que trenzan la soledad del protagonista, en su labor creativa e introspectiva, plenamente transferibles a las meditaciones sobre el sentido de la vida.

Ese protagonista solitario, Luis, el padre encarnado por Fernando Rey, es un escritor y eventual maestro de escuela ocupado en escribir un relato en primera persona desde el punto de vista de su hija (Geraldine Chaplin), quien después de veinte años vuelve a reunirse con él. Sánchez Vidal no se extraña de que Saura busque el oficio de escritor —o similar— para sus personajes protagonistas:²⁰

Parecería como si, a la hora de explorar algunos de los procesos más íntimos de la personalidad, la literatura resultara particularmente apropiada, al menos como terreno

¹⁸ En la égloga, el pastor Salicio lamenta la infidelidad de su amada Galatea, mientras que Nemoroso llora la muerte de su amada Elisa. Ambos cuadros reflejan, en perfecta simetría enmarcada entre la salida y la puesta del sol, la propia experiencia amorosa del poeta con su esposa, Isabel Freire, muerta de parto.

¹⁹ Alberto SÁNCHEZ MILLÁN, *op. cit.*, p. 94.

²⁰ Un bibliotecario en *El sur*, un poeta en *La noche oscura*, un director de teatro en *Los ojos vendados* (1978), un profesor universitario de literatura en *Los zancos* (1984), un editor en *La prima Angélica*, una escritora en *Antonietta* (1982), un autor-actor-espectador en *Dulces horas* (1981) o el periodista del guión cinematográfico del proyecto todavía no rodado *¡Esa luz!* Sin contar con los actores de *¡Ay, Carmela!* (1990) y los juegos teatrales en la trilogía flamenca y en otras de sus películas.

donde sus protagonistas puedan lidiar sus conflictos. Así sucede con el propio proceso creativo, ese camino de ida y vuelta, espejos y reflejos, entre lo vivido y su elaboración artística.²¹

El padre, solo, ascético, preocupado por la reflexión de la realidad, aparece en su escritorio de trabajo rodeado por la memoria de Garcilaso de la Vega, por un ejemplar de *El Criticón* —con todas las connotaciones deducidas de *Ana y los lobos* y, años más tarde, de *El Dorado*—, por la fotografía de sus dos hijas y por la envolvente música de Satie y Rameau en el *cassette*, que confiere una cadencia rítmica y estructural a las imágenes. Todos estos elementos ayudan a reflejar una vida llena de referencias cruzadas de realidad y sueño, de encuentros y desencuentros, de apariencias, de recurrencias, de muerte y de sexualidad, dejando una sensación final de globalidad inaprensible, como de vida misma, como un misterio urdido por el mismo Borges.

Sánchez Vidal ha explicado esta elaboración polifónica y multilingüística con un símil muy plástico:

Cabe sospechar que Carlos Saura ha desarrollado su trabajo en una especie de cuadrilátero cuyos contornos ni siquiera él conoce todavía bien. Uno de los lados de este *ring* creativo es la fotografía, otro el cine, el tercero la música y el cuarto la literatura (enunciados por orden de aparición). Incluso sería legítimo proceder a un retrato suyo basándose en esa estructura [...].²²

Esa es la clave de Saura: el aire de libertad, de espontánea circulación por sus historias de sus criaturas, tanto las ficticias como las históricas, que se prolongan, que respuntean una y otra vez el mismo propósito, casi filosófico o, al menos, ensayístico, y que apelan a lo largo de cuarenta años de carrera a los mismos símbolos, a los mismos mecanismos, a las mismas obsesiones, comprimiendo la distancia entre el ayer y el hoy. Carlos F. Heredero entiende al respecto que Saura abandona determinismos y simplificaciones ideológicas «en beneficio de una asunción libre y responsable de un universo propio en el que se da cabida a matizaciones y niveles» maduros, novedosos y sugerentes, tales como

la intuición de un mundo abismal de complejidades subyacentes, la expresión visual de significaciones latentes o subterráneas, el acceso a terrenos poéticos, inclusive a dimensiones líricas, el hallazgo de una experiencia vital y totalizadora a través de un riguroso trabajo de profundización, tendente a decantar en sencillez y ascetismo lo que antes había sido rebuscamiento y barroquismo.²³

21 Introducción de Agustín SÁNCHEZ VIDAL a Carlos SAURA, *¡Esa luz! (Guión cinematográfico)*, ed. cit., p. XXXV.

22 *Ibidem*, p. XXXIV. Saura fue un temprano amante de la fotografía antes de interesarse en serio por el cine, animado por su hermano Antonio. La influencia de este y de su gran arte pictórico van a ser decisivas para el crecimiento artístico de Carlos. El interés por la música y la literatura, entendidas como apoyo, punto de partida y medio expresivo para su cine, no llega hasta entrada la década de los sesenta.

23 En Alberto SÁNCHEZ MILLÁN, *op. cit.*, p. 96.

De todos los símbolos que pueblan y configuran *Elisa, vida mía*, repasaré algunos. Valdrán para atestiguar esta recurrencia de signos que, a modo de rompecabezas, película a película, acaban dotando a su obra completa de un sentido único y total. Comentado ya el papel de la literatura, empezaré por la FOTOGRAFÍA. Las fotos de las dos hijas, en la mesa de trabajo del padre, y el álbum que contemplan las dos hermanas han aparecido en *Cría cuervos* (1975) y en *Ana y los lobos* y retornan en *Mamá cumple cien años*. En la primera, la abuela, paralítica y muda, pasa las horas contemplando las fotografías familiares; en las otras dos, la madre (Rafaela Aparicio) muestra las cajas de recuerdos de sus tres hijos a Ana (Geraldine Chaplin), cajas que reaparecen en la escena del desván y los disfraces. En el guión cinematográfico *¡Esa luz!* se repite este motivo. La CÁMARA-ESPEJO frente a la que Elisa se quita una MAS-CARILLA de limpieza facial y SE VISTE «DE GALA» para lo que resultará luego su imaginario y violento asesinato. Este mismo ritual aparece en *Peppermint frappé*. Elisa hace unas CALCOMANÍAS con fotografías de modelos que se remontan directamente al inicio de *Peppermint frappé*, donde el personaje de José Luis López Vázquez, mientras se suceden los títulos de crédito, trata de confeccionar con RECORTES el rostro de su mujer ideal. Disfraces y máscaras son lugares comunes de *Peppermint frappé*, *Ana y los lobos* y *Mamá cumple cien años*. El tema de la duplicación, del desdoblamiento de la persona, casi siempre onírico, está presente también en *Elisa, vida mía*, como en las tres películas citadas y como en la práctica totalidad de sus películas desde *El jardín de las delicias*.

La MÚSICA del compositor francés Erik Satie hace la misma función de espiral organizadora que la partitura de Bach en *Goya en Burdeos*, partitura que en el guión cinematográfico de *¡Esa luz!* aparece en la secuencia 26 en alusión familiar de Saura a su madre y a Amparo Barayón (la primera mujer de Ramón J. Sender). Igualmente, la canción «Rocío, ay, mi Rocío», interpretada por Imperio Argentina, evoca la infancia del director tanto en *La prima Angélica* como en el guión *¡Esa luz!*²⁴ Incluso la GUERRA CIVIL revolotea por *Elisa, vida mía*. Es en la escena en que Elisa relata un sueño infantil en el que ella está con toda su familia en el salón de su casa de Madrid, con una luz muy fuerte, y una araña de cristal y un juego de tazas comienzan a tintinear.

Saura ha reconocido que en esta escena ha intentado recrear los momentos en los que la luz entraba en su casa familiar de Madrid a raudales mientras su madre tocaba a Chopin al piano, su hermano Antonio dibujaba sobre un álbum de fotos y él cortaba aviones de papel. Esa imagen le ofrecía una extraña plenitud por contraste con el asedio de la ca-

²⁴ Agustín SÁNCHEZ VIDAL, introducción a Carlos SAURA, *op. cit.*, p. XXVIII. El mismo autor, en *El cine de Carlos Saura*, ed. cit., p. 75, señala otros «elementos de transición» que se reproducen en distintas películas, «de forma consciente o inconsciente»: la misma petenera en *Los golfos* (1959) y en *Llanto por un bandido*; el mismo tema *pop* de «Los Canarios» en *Peppermint frappé* y en *Stress es tres, tres* (1968); la temática y los personajes de *Los golfos* en *Deprisa, deprisa* (1980); la prima Angélica es un personaje aludido de pasada por la madre en *Ana y los lobos* al referirse a las obsesiones sexuales de su hijo Juan en la infancia; *Cría cuervos* surge a partir del refrán citado por el personaje de Anselmo al final del guión original de *La prima Angélica*...

pital por los nacionales durante la guerra, ya que la familia, con una lamparilla de aceite, como si fuera una escena de Georges de la Tour, intentaba sobrevivir a los bombardeos en un recogido ambiente monacal.²⁵

La guerra civil española es uno de los recuerdos más insistentes de Saura y trata de reconstruirlo simbólicamente en sus películas.²⁶ El símbolo distintivo de ese recuerdo es la LUZ y Saura utiliza el *leitmotiv* en *La prima Angélica* y en *Dulces horas*. Ambas películas se construyen en torno a los propios recuerdos del Saura niño durante los bombardeos de Madrid, Valencia y Barcelona por parte de la aviación franquista. En sus *Recuerdos de la guerra civil* Saura rememora cómo la voz repetitiva, estridente, angustiada del vigilante nocturno («¡Esa luz!, ¡esa luz!, ¡esa luz!») advertía del peligro. En esas dos películas incluye el grito en la banda sonora y lo pone de título en su guión cinematográfico (tanto en la versión de 1988 como en la de 1990).²⁷

El sinsentido de la guerra, el miedo, la muerte, el estrangulamiento de una España ilustrada vienen expresados implícitamente en la luz, ligada a los inquisidores de *La noche oscura*, a las cruentas ejecuciones fratricidas de *El Dorado*, a los personajes trasnochados y burgueses de *Ana y los lobos* y *Mamá cumple cien años* y al resto de sus realizaciones de los años setenta.

He querido dejar aparte hasta ahora el importante rol del teatro en las películas de Saura y, paradigmáticamente, en *Elisa, vida mía*. El género literario teatral, por el que el oscense siempre ha sentido estima, le permite más que ningún otro recurso la plasmación de sus inquietudes e intenciones. Nada mejor que el teatro para reconstruir problemas de identidad, juegos de la fantasía, desdoblamientos. En sus películas, además de ciertas secuencias de evidente puesta en escena teatral, la representación adquiere una dimensión filosófica. En *Elisa, vida mía* recurre nada menos que al auto sacramental de Calderón de la Barca *El gran teatro del mundo*, que plantea la esencia de la teatralidad mediante el «teatro dentro del teatro». Hay un especular juego barroco en el que los actores —las niñas de la escuela, preparadas por Luis y Elisa— son ellos mismos y su personaje. Muy curioso, si se tiene en cuenta que el teatro aparece en una película que se interroga precisamente sobre la suplantación de la personalidad.

Sánchez Vidal señala que un año después de *Elisa, vida mía*, Saura deseaba acometer una película en la que se construyera un pasado a medida, no dependien-

²⁵ Agustín SÁNCHEZ VIDAL, *El cine de Carlos Saura*, ed. cit., p. 113.

²⁶ La película que establece una más clara representación simbólica del conflicto español y de sus consecuencias es *La caza* (1965); en ella, tres antiguos compañeros en las filas franquistas no soportan la presión de sus recuerdos como combatientes y acaban matándose en medio de un paisaje desértico y un calor asfixiante. Testigo de esta cacería de veteranos «triunfadores» es el joven cuñado de uno de ellos, que huye despavorido y desconsolado.

Hay que hacer una excepción con *¡Ay, Carmela!*, en la que el combate es parte activa del argumento.

²⁷ En la introducción de Agustín SÁNCHEZ VIDAL a Carlos SAURA, *¡Esa luz!* (*Guión cinematográfico*), ed. cit., pp. XIII-XVI.

te del vivido. En *Dulces horas* satisface su deseo y el protagonista reconstruye y hace presente su infancia, comprando un piso y rehaciendo el entorno familiar perdido con actores, con el fin de convertir en realidad presente su pasado.²⁸ Antes, en *Los ojos vendados*, Saura reflexiona sobre la identidad, el punto de vista del observador y la imaginación.

Mientras contemplaba a aquella mujer que testificaba sobre la tortura, me pregunté si no estaría representando el papel de torturada que alguien le había asignado. Y si yo mismo, que formaba parte de la mesa presidencial —situado por lo tanto en condiciones ideales de observador—, no formaba parte también de la misma obra de teatro que se estaba representando y en donde mi papel consistía en ser espectador y actor a la vez.²⁹

Y en *El jardín de las delicias*, el padre, la mujer y los hijos de un industrial intentan recuperar al protagonista (José Luis López Vázquez) de su pérdida de memoria y su parálisis, representando ante él episodios de su vida pasada. Ahora bien, el experimento va a fracasar en irónica pirueta:

Los esfuerzos de la tribu por vencer su apatía e inmovilidad mental resultarán vanos. Se verán arrastrados al mismo juego en la significativa escena que cierra el film: en el jardín donde Antonio Cano tiene sus evocaciones y alucinaciones, todos sus comparsas le acompañan en silla de ruedas a los acordes de una música medieval.³⁰

De esta manera, *El jardín de las delicias* de Saura es una entre esperpéntica y surrealista visión del tríptico de El Bosco. Por último, en *¡Ay, Carmela!*, adaptación de una obra de teatro del dramaturgo valenciano José Sanchís Sinisterra, Saura toma otra vez la literatura como punto de partida desde el que, incorporando vivencias infantiles —canciones de guerra, sonidos, acontecimientos...—, reconstruye «un pequeño ámbito de la guerra civil española hasta convertirlo en gran espacio metafórico de aquel pantano de nuestra historia».³¹ En esta película se cuenta una guerra «muy reconociblemente española, cruel y chapucera»,³² por lo que el tratamiento esperpéntico es empleado con relativa frecuencia. En el final lo esperpéntico es muy patente cuando Carmela (Carmen Maura) es tiroteada por los nacionales durante su número cómico y cae al suelo, dando la vida por la bandera republicana que porta. De su blanco vestido —de tragedia, de «gala»— se le escapa un pecho, como *La Libertad guiando al pueblo* de Delacroix. Su muerte es inútil. Al lado del cadáver, Pauli-

28 Sánchez Vidal remarca que esta regresión no es un simple retorno a la infancia sino un internarse en otro pasado distinto del inmutable histórico, al estilo del pasado apócrifo de Antonio Machado. En la introducción a Carlos SAURA, *¡Esa luz!* (Guión cinematográfico), ed. cit., pp. XI-XII.

29 La idea de la película nace de la asistencia de Saura a un simposio sobre los desaparecidos en las dictaduras de Sudamérica. Allí le impresionó profundamente el testimonio de una mujer, disfrazada para evitar represalias, que contó las tremendas torturas que le infligieron. En Alberto SÁNCHEZ MILLÁN, *op. cit.*, p. 100.

30 *Ibidem*, p. 76.

31 *Ibidem*, p. 147.

32 Agustín SÁNCHEZ VIDAL, introducción a Carlos SAURA, *¡Esa luz!* (Guión cinematográfico), ed. cit., p. XXVII.

no (Andrés Pajares) comprende la dolorosa fusión del humor y la tragedia, el sentido del orgullo y de la guerra. La estampa resulta muy valleinclanesca.

A tenor de lo visto puede creerse que Saura se nutre solo de lo clásico y lo culto. Antes, al contrario, su primer contacto con la literatura emana de lo legendario y de lo popular; concretamente, en su segundo largometraje Saura escogió para llevar a la pantalla la figura del bandolero José María Hinojosa, *El Tempranillo*.

Llanto por un bandido (1963)

Saura justifica ese protagonismo y lo matiza:

Nosotros elegimos una imagen de *El Tempranillo* algo inventada, sin una total fidelidad histórica. Hay que tener en cuenta que sobre *El Tempranillo* la mayor parte de lo que gravita sobre él es leyenda, leyenda aceptada o no como realidad.

Yo veía a *El Tempranillo* como un personaje dubitativo, que tenía una trayectoria muy clara: una primera parte de aprendizaje, de desconocimiento; una segunda parte de caudillaje, en la que él se da cuenta que es capaz de dominar y va afianzando su dominio, más por inteligencia que por fuerza, y una tercera parte de destrucción, de acabamiento. A mí lo que más me interesaba era esta tercera parte: cómo los acontecimientos iban dejando poco a poco de estar controlados por el personaje.³³

Junto a esto, Saura atisbó la posibilidad de introducir en la película el liberalismo español, a Fernando VII y el absolutismo, lo que muy fácilmente puede interpretarse al hilo del marco histórico del rodaje de la película, una época de engañoso aperturismo y persistente cerrazón política. Saura, por tanto, ya intenta en sus comienzos tender lazos entre el pasado y el presente. Si bien esta está considerada por los críticos como una de sus peores películas, es un filme muy importante para percibir síntomas de posteriores constantes de su cinematografía. La película tiene mucho de teatral, sobre todo en la secuencia inicial, la de la ejecución de siete bandoleros a garrote vil, que fue «aligerada» por la censura. Igual calificativo puede darse a las escenas de peleas.

Más adelante se hará referencia a las múltiples huellas de Goya en esta película, ambientada en la misma época del pintor, que solo murió cuatro años antes que el bandolero.

Trilogía flamenca: *Bodas de sangre* (1981), *Carmen* (1983)
y *El amor brujo* (1986)

Con esta trilogía Saura retomó el sabor popular de la cultura hispánica, si bien a través de la estilización lírica y musical de Federico García Lorca, Prosper Me-

³³ Alberto SÁNCHEZ MILLÁN, *op. cit.*, p. 56.

rimée y Manuel de Falla y la colaboración con el bailarín Antonio Gades. Hernández Ruiz y Pérez Rubio señalan que esta trilogía folclórica se propone como una réplica a la «españolada» tradicional, sustituyendo la caricatura por la profundidad desgarrada. Saura y Gades se sirven del toreo, del flamenco, de la simbología telúrica, pero no desde el pintoresquismo sino desde la dignificación llevada a cabo por unos autores que han realizado ya su propia criba sobre estos propios materiales.³⁴

El flamenco se muestra como un expresivo canalizador, capaz de orquestrar un espectáculo visual y narrativo en el que confluyen documental, relato ficticio, teatro, fotografía, música, baile y literatura. Con desigual fortuna reaparecen en las tres películas la metáfora del espejo, lo onírico, la dialéctica realidad/representación. *Bodas de sangre* se abre con un prólogo en el que se han filmado los preparativos de los bailarines en los camerinos, para seguir haciendo un contenido documental sobre un ensayo de la tragedia lorquiana de la compañía de Gades. Imagen y montaje sincronizan plenamente con el ritmo musical. En *Carmen*, los estilizados números musicales —con apoyo musical de Bizet— se conjugan con dos niveles imbricados y ambiguos: el coreógrafo fascinado por la historia de Carmen acaba siendo absorbido por la propia ficción y es víctima de ella. *El amor brujo* se decanta hacia la ficción teatral, enfatizando la dimensión dramática por medio de un decorado con el que Saura regula los factores técnicos y estéticos del filme.

Posteriormente, en 1994 y 1995, Saura prolonga esta manera de filmar «docudramática» con el mediometrage *Sevillanas* y el largometraje *Flamenco*, en los que estrellas del baile y la canción española desarrollan sus cualidades. En el caso de *Flamenco*, Saura convierte en provisional escenario la antigua estación de ferrocarril de Plaza de Armas de Sevilla, cuidando la decoración y la iluminación —hay proyecciones al fondo de la escena— de manera que se acentúen las emociones de tristeza y austeridad en un marco eminentemente teatral.

¡Esa luz! (guión cinematográfico; primera y segunda versión, 1988 y 1990)

Carlos Saura da testimonio autobiográfico de sus recuerdos de la guerra civil, recogiendo vivencias de su infancia. Algunas de las secuencias, como se apuntó más arriba, aparecían ya en *La prima Angélica* o en *Dulces horas*, unidas indisolublemente a los ecos de las bombas, a los gritos de «¡Esa luz!» del vigilante nocturno, a los ruidos que el director no olvida y disemina recurrentemente en sus películas. Otras secuencias, sin embargo, van configurando una trama que se inspira en la experiencia de Ramón J. Sender y su primera esposa, Amparo Barayón, fusilada en 1936, según la reconstrucción de los hechos perseguida por Ramón Sender Barayón en su libro *Muerte en Zamora*.

³⁴ Javier HERNÁNDEZ RUIZ y Pablo PÉREZ RUBIO, *op. cit.*, p. 141.

Hay que observar una vez más la forma de confeccionar un guión de Saura. Toma como base un pasaje de la vida del escritor aragonés Ramón J. Sender (otro hombre que, aun sin conocerlo, le conmovió profundamente) y le inspira para hacer una historia en la que la mayor parte de los elementos que aparecen le pertenecen a él mismo. Ninguna de las dos versiones de *¡Esa luz!* son un reflejo biográfico de Sender sino que son concreciones en una historia imaginada de la brutalidad de la guerra, de la que la peripecia de Sender da buen ejemplo y en la que las evocaciones de Saura se hallan identificadas. Dice Saura:

Desde que conocí la historia de Sender y su mujer durante la guerra civil, a través de mi familia aragonesa y de amigos, esa parte de su biografía me impresionó por lo brutal y significativo. Me pareció entonces y me parece ahora una historia terrible que podría servir de ejemplo de la crueldad de nuestra guerra y, quizá por extensión, de cualquier guerra civil.

La guerra civil es la guerra por antonomasia: aquí se desatan odios tribales, se cumplen alimentadas venganzas, se liquidan viejas deudas y prejuicios. El enemigo somos nosotros mismos, nuestros vecinos, nuestros amigos y nuestros hermanos, que por diferencias ideológicas o religiosas o simplemente porque a unos les ha tocado vivir en esta parte y no en la otra se matan —nos matamos— en una acelerada escalada de odio y violencia que parece imparable. [...] Por eso las imágenes de *¡Esa luz!* me pertenecen: son experiencias personales, recuerdos de mi infancia, de los tres años de guerra vivida con intensidad en Madrid, Valencia y Barcelona, y de una postguerra de privaciones [...].³⁵

En estas palabras se traslucen las razones para querer retratar a Lope de Aguirre, a san Juan de la Cruz, a José María, *El Tempranillo*, ejecutores y víctimas de guerras, odios y venganzas.

Ramón J. Sender creía en la vida y detestaba —como me pasa a mí— los fanatismos que provocaron la guerra fratricida. Si Ramón J. Sender vio la guerra con ojos de adulto, yo la vi con mis ojos infantiles; la guerra de Sender y la mía es la misma; el mismo Madrid de ulular de sirenas, la voz estentórea del vigilante nocturno; noches relampagueantes, ruidos de explosiones que se aproximan más y más, [...] reservando la bomba más potente para ese objetivo militar, punto de llegada, que podía ser esta casa, esta misma casa, aquí donde estoy yo asustado, sin poder dormir porque las explosiones de las bombas me ensordecen. Vibran los cristales que se han pegado con papel de colores, llora una criatura, una ambulancia cruza la avenida y las fieras del parque zoológico aúllan desesperadas en la noche.³⁶

Reconstrucción del hogar, luz, cristales que vibran... Las ondas de *Elisa, vida mía* o *Dulces horas* se extienden por el estanque de los recuerdos, llegando al presente para volver a replégarse en nuevas reconstrucciones.

³⁵ Carlos SAURA, prólogo a *¡Esa luz!* (*Guión cinematográfico*), ed. cit., pp. 4-5. A modo de nota anecdótica mencionaré que Ramón J. Sender fue novio de juventud de la madre de Carlos Saura, Fermina Atarés, en Huesca.

³⁶ *Ibidem*, pp. 5 y 6.

Saura —se ha visto— se afana en «establecer un puente entre nuestra tradición literaria y poética con el mundo contemporáneo». ³⁷ Cuando recrea, lo hace desde su realidad, la cotidiana y la que él ha vivido, aunando historia, literatura, música, danza, pintura, fotografía dentro del mismo marco fílmico, elaborando otro material, más cercano a la época que le ha tocado vivir. ³⁸ De ahí que en sus películas proliferen los dobles, los disfraces, los juegos, los espejos, las fotografías, las máscaras, las representaciones teatrales, que desempeñan un papel fundamental. La labor de Saura es la de mirar al pasado, retratarlo, pero evocándolo hacia el presente para reconstruir los sentimientos y los móviles del ser humano y reflexionar sobre ellos: muerte, amor, religión, violencia, poder. Diríase que es una mirada al pasado para conocer mejor el presente, su presente. Tal y como intentan sus personajes.

LA MIRADA FINAL: GOYA

Responsable directo de esa intención de su cine, puente entre el pasado (sea tradición popular o herencia cultural) y la contemporaneidad es Luis Buñuel, a quien Saura conoció en 1960 en Cannes, estableciéndose entre ellos una sólida amistad y un respeto mutuo. En la carta nunca enviada a Buñuel, ³⁹ Saura reconocía no sentirse atraído por el surrealismo de *Un perro andaluz* (1929) o *La edad de oro* (1930) —si bien es cierto que afloran toques surrealistas en sus trabajos—; una película como *Tierra sin pan* (*Las Hurdes*) (1932) le iba a anonadar por su impactante mixtura de documento filmado y ensayo personal, erigiéndose en obra libre y rigurosa. Al conocer a Buñuel, Saura y otros jóvenes realizadores, agrupados en la productora *Uninci*, preparan el regreso del calandino a España y elaboran diversos proyectos. ⁴⁰ Uno de ellos, el fundamental, es *Viridiana* (1961), esperpéntica visión de la caridad cristiana, de realista estilo heredero de la mejor tradición literaria y pictórica española, que levanta ampollas en el régimen de la época. Una acertada y curiosa reseña crítica de la película la hace el padre Manuel Alcalá en su artículo «Luis Buñuel, cine e ideología», publicado en 1973 en *Cuadernos para el Diálogo*:

Viridiana es un aguafuerte de la mejor tradición goyesca, digno de figurar en la galería de la picaresca nacional española. Su calidad cinematográfica es extraordinaria, tanto en ambientación como en fluidez narrativa, en claroscuro fotográfico como en direc-

³⁷ Isabel GUTIÉRREZ, «Carlos Saura», *Blanco y Negro* (25 de abril de 1999), p. 30.

³⁸ Agustín SÁNCHEZ VIDAL, *El cine de Carlos Saura*, ed. cit., p. 126: «Y no se trata de una gratuita y pedante demostración de cultura, sino de la necesidad de Saura de instalarse en una tradición y pronunciarse desde ella sobre los problemas contemporáneos. [...] Parecía acogerse a la trayectoria del desengaño barroco».

³⁹ En Agustín SÁNCHEZ VIDAL, *El cine de Carlos Saura*, ed. cit., p. 220.

⁴⁰ Para más información sobre los proyectos y realizadores de la productora *Uninci* y sobre las circunstancias del rodaje de *Llanto por un bandido*, consúltese Alberto SÁNCHEZ MILLÁN, *op. cit.*, p. 56.

ción de intérpretes. Religiosidad y erotismo se mezclan en una crítica brutal y agresiva del catolicismo burgués español, que Buñuel había conocido en su infancia y juventud.⁴¹

Saura planteará entonces *Llanto por un bandido* obligado por las circunstancias del desastre de *Viridiana*. La película se proyectó para que tuviera salida comercial y, para ello, se buscó una historia en la que los problemas de enfrentamiento político y civil se trasladaran a una época pasada, superando así más fácilmente las barreras censoras. No obstante, el filme chocó con el estamento y, precisamente, la secuencia en la que aparecía Buñuel haciendo de verdugo fue eliminada.⁴² No es de extrañar que Saura incluya ya elementos goyescos en su segundo largometraje, con la presencia tan próxima de su admirado Buñuel y su espléndida *Viridiana*. El estilo ensayístico, las huellas goyescas y valleinclinianas, el ataque a la burguesía y al catolicismo, los símbolos son marcas de fábrica del cine de Buñuel, y Carlos Saura, identificado con su pensamiento, no va a dudar en incorporarlos a su zurrón de trabajo. Goya le llega a Saura a través de Buñuel y va a pronunciarse desde él, desde su estética y su significado, para manifestar los problemas contemporáneos. *Llanto por un bandido* transpira Goya por todos sus fotogramas.

El principio, desaparecido por la catastrófica acción de la censura, cuenta el mismo Saura que era la ejecución «pormenorizada, como un documental, donde habíamos intentado reconstruir a la perfección la época, siguiendo los dibujos y grabados de Goya».⁴³ La serie de los *Desastres de la guerra* se impone como primera fuente para la disposición escénica, con el *Desastre* número 34, «Por una navaja», y el número 35, «No se puede saber por qué». Este último es un grabado en el que ocho españoles aparecen agarrotados. Tanto el grupo como el título son válidos para ese que iba a ser el comienzo del filme, donde los siete bandoleros eran ajusticiados sin que los espectadores —los de la ficción y los de la sala de proyección— supiesen los motivos, que no son otros que las ya mencionadas crueldad y sinrazón de la guerra. Irónicamente, este principio sí que «no se puede saber». La alusión directa de Saura a los grabados y dibujos de Goya nos pone ya en la pista de las máscaras, las animalizaciones, las deformidades, los claroscuros, que en su cine ocupan un papel relevante.

41 En Diego GALÁN, *Venturas y desventuras de «La prima Angélica»*, Valencia, Crítica e Interpretación, 1974.

42 En esa secuencia aparecía también, en el papel de alguacil, el dramaturgo Antonio Buero Vallejo, quien en 1969 publica su particular visión goyescas, *El sueño de la razón*, una referencia al Capricho número 43 y a la fascinación de Buero por el pintor y su universo fantasmagórico. Luis Buñuel no volvería a ponerse delante de las cámaras en ninguna película de Saura, pero su influencia sí se va a hacer notar de una manera notoria en *Peppermint frappé*, y no solo porque esté dedicada a él. Las fantasías sexuales con las que sueña el protagonista, Julián (José Luis López Vázquez), se sustentan en una joven muchacha que toca el tambor durante la Semana Santa de Calanda. Los redobles de tambor van a incorporarse en momentos concretos de la película. Por tanto, la sombra de Buñuel, presente en la cinta con la elección de la «rompida de la hora» en el pueblo del gran cineasta, se extiende por un tema típico de ambos directores: el sexo y el pudor que siente hacia él el sector conservador de la población española.

43 Alberto SÁNCHEZ MILLÁN, *op. cit.*, p. 57.

La secuencia en la que dos bandidos dirimen a estacazos la jefatura de la partida pone movimiento al *Duelo a garrotazo* de Goya, evocando una violencia cruda y aportando una significación metafórica. La presencia goyesca no se ciñe únicamente a los grabados, sino que sus *Pinturas negras*, sus retratos de corte, la atmósfera clara y plácida de sus primeros cuadros de chulapos y manolas, en fin, toda su obra, es susceptible de ser reutilizada para plasmar unas ideas y unos sentimientos implícitos en ella.

Saura, coherente con su pensamiento y sus obsesiones, quiere fotografiar en su cine la civilización moderna española y para ese objetivo recurre a Goya, igual que hizo Valle-Inclán en su teatro. Llegar a la representación sistemática de la realidad solo es posible a través de la deformación grotesca, de la sátira, de la síntesis de opuestos muerte/risa. Goya fue el primero en encontrar esa unión entre la tragedia y el humor, entre la tradición y la modernidad. Se preocupó por transformar España y en su pintura mostró su ideología liberal, aperturista, ilustrada, denunciando los desmanes del absolutismo, la violencia y la inutilidad de la guerra —algo que, como se ha aducido, comparte Saura—, el atraso del pueblo, el absurdo de la superchería. Goya comprendía la necesidad de desterrar las miserias de un reino al que quería, como una solución para sacarlo del retraso y situarlo en la corriente de modernización de Europa. No perdonó la actuación de Fernando VII ni la de todos aquellos que hacían oídos sordos a las reformas e insistían en dejar a España como estaba. Su convicción le hizo granjearse enemistades y acusaciones de antipatriota y afrancesado.

Para acusar, Goya se sirve de la pintura, toda vez que percibe las posibilidades y la potencialidad de este arte para expresar su voluntad creativa. Aprende y adopta con gana la novedosa técnica del grabado como vehículo de expresión de sus propios pensamientos y obsesiones, al margen de compromisos y de un modo completamente personal. Sus estampas le permiten alcanzar las más altas cotas artísticas, pues en ellas se expresa con toda libertad y da rienda suelta a su lenguaje de invención. Frente al frío y artificioso grabado neoclásico, Goya capta el latido de sus criaturas, la expresividad de las situaciones. Presenta una realidad fresca, próxima. El mismo Goya apuntaba al anunciar su colección de *Caprichos*, publicada en 1799 en la *Gaceta de Madrid*:

La pintura, como la poesía, escoge en lo universal lo que juzga más a propósito para sus fines: reúne en un solo personaje fantástico circunstancias y caracteres que la naturaleza presenta repartidos en muchos, y de esta convinación, ingeniosamente dispuesta, resulta aquella feliz imitación por la cual adquiere un buen artífice el título de inventor y no de copiante servil.⁴⁴

⁴⁴ En CAI (SERVICIO CULTURAL) y DIPUTACIÓN DE HUESCA, *Goya. ¡Qué valor!*, Huesca, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1996, p. 23.

Si las pasiones y la ignorancia eran el blanco de sus *Caprichos*, en los *Desastres* Goya llega a una visión universal de la guerra, transformando o eliminando lo anecdótico, en la que «la muerte, el sufrimiento, la persecución ideológica muestran un mundo negativo al que es imposible sustraerse». ⁴⁵ Del mismo modo, su *Tauromaquia* expone una estética de lo patético, alejada del costumbrismo y del didactismo. Y sus *Disparates*, creados entre 1816 y 1823, acogen todo el desenfreno creativo del genial pintor, desengañado, reflejando toda una turbamulta alegórica de sombras, pecados, estulticias, un carnaval subversivo de grotescas imágenes, pesimismo e irracionalidad. Esta serie está muy ligada a las *Pinturas negras* de la Quinta, en las que el desencanto del pintor con la situación de España, el género humano y su propia situación personal (la enfermedad, la vejez, la sordera) le hacen alumbrar una serie de estremecedoras creaciones de terror universal, de vértigo existencial.

En su evolución y madurez Goya renovó la pintura, innovó, y su estilo abrió el camino al impresionismo y hasta, en algunos de sus cuadros, al expresionismo. Goya pintó personajes fantásticos, deformes, animales humanizados para indicar sus ideas y hablar a cuantos los contemplaran. Apeló a tradiciones populares y a figuras mitológicas y bíblicas en sus *Pinturas negras* para expresar conceptos universales.

La propia trayectoria vital de Goya, ya no solo su arte creativo, es un modelo para un Carlos Saura que descubre en el pintor zaragozano a un artista eximio con un pensamiento y una necesidad comunicativa muy cercanos a los suyos.

Entre *Llanto por un bandido*, una película mucho más significativa de lo que la crítica especializada opina, y *Goya en Burdeos*, consecuencia lógica de un proceso continuado, hay muchos guiños goyescos. Incluso películas enteras pueden interpretarse a la luz de composiciones goyescas. En este sentido, me parece que los dos filmes que guardan un parentesco más nítido con Goya son *Ana y los lobos* y *Mamá cumple cien años*. La primera, del año 1972, surge en un primer momento

del *Capricho* número 65, titulado «¿Dónde va mamá?», y en el que se ve a una mujer hidrópica llevada en volandas por otros personajes, con la ayuda de un gato y un búho. Pero esta imagen —que sería evocada en el título y en una secuencia de *Mamá cumple cien años*— fue corregida, por lo desmesurada, en *Ana y los lobos*, huyendo del posible toque felliniano para perfilar ese arquetipo de la madre española que a todos regaña o besuquea y que Rafaela Aparicio encarnaba a la perfección. ⁴⁶

Más deuda aprecio —aunque no he podido contrastar esta impresión en la bibliografía consultada— con el *Desastre* número 78, «Se defiende bien». En este aguafuerte una jauría de lobos acosa a un caballo blanco que se defiende con bravura ante la pasividad de cuatro canes guardianes. No es difícil despejar la parábola. El

⁴⁵ *Ibidem*, p. 110.

⁴⁶ Agustín SÁNCHEZ VIDAL, *El cine de Carlos Saura*, ed. cit., p. 78.

caballo representaría al pueblo libre (la España liberal) sitiado por los reaccionarios fernandinos, los lobos. Los perros podrían simbolizar a todos cuantos permiten el daño de la nación, los guardianes corruptos e inmaduros: políticos, legisladores... Creo que Saura traslada a su historia este desastre, pues convierte

a los personajes en prototipos inspirados en los tres temas de conversación tabúes cuando yo era niño, la religión, la política y el sexo, y que resultan ser aún las tres grandes prohibiciones de la censura española que continúa tratándonos como a niños.⁴⁷

Saura se fija en Goya, toma para sí algo de su arte, pero lo recrea para reflejar, por un lado, lo que se le ocultaba en su infancia y, por otro, lo que siguen siendo los males opresores de la España en que vive y que preferiría mejorar.

Ana, la institutriz extranjera que encarna Geraldine Chaplin, llega al viejo y aislado caserón para cuidar de las tres niñas del matrimonio formado por Luchy y Juan. Los aires renovadores de la muchacha —caballo bravo y fuerte— chocan con la rigidez de los tres hermanos: José (José María Prada), frustrado militar que hace las veces de *pater familias* y que vela por el orden de la casa con escrupulosidad castrense; Juan (José Vivó), un obseso sexual cuyo matrimonio y cuya autoridad son ridículos, y Fernando (Fernando Fernán-Gómez), que quiere ser místico y vive como un anacoreta. Ellos son los lobos, descubiertos en sus profundas flaquezas por Ana, que acabarán matando a la joven en un ritual implacable. Milicia, sexo y religión son alegorizados de esta manera y el final desolador ahoga cualquier esperanza de renovación. Los tres hermanos Ara emplean máscaras para esconder su verdadera condición mezquina: Fernando vive en su gruta como un asceta y habla con citas de Gracián y san Juan de la Cruz, pero persigue el control del pensamiento de Ana; Juan quiere parecer un padre de familia burguesa ejemplar, pero es un irresponsable desviado; José actúa con amabilidad aparente, pero es al vestirse con una de las impolutas casacas militares que colecciona cuando muestra su feroz naturaleza, disparando su pistola. Los tres hermanos andan en conflicto en esa labor de seducción de la presa, pero se ponen de acuerdo para yugular su vida. Luchy y la madre de los tres hermanos no hacen nada para pararlos, a pesar de que esta última demuestra tener un fortísimo ascendiente sobre los hijos. Este personaje es muy discutible y será analizado con *Mamá cumple cien años*. Las niñas serían la España del futuro, que pueden ser educadas en las luces del liberalismo exterior.

El espacio casi cerrado y el corto número de personajes de la historia dan la impresión de teatralidad. El conjunto se orienta hacia la farsa esperpéntica, al estilo de las obras y los personajes de Valle-Inclán, lo que no desentona con la elaboración

⁴⁷ *Ibidem*. Estas declaraciones las hizo Saura a *Ecran* en otoño de 1973. En otra entrevista publicada en *Fotogramas* (1976) y en *Triunfo* (1973) Saura afirmó que, en efecto, la película trataba de dibujar los tres tabúes de la censura: religión, sexo y ejército.

de un retrato de una familia burguesa de la España franquista.⁴⁸ Este punto de vista hace que Saura caricaturice a la familia en determinados instantes: el modo de transportar a la madre, la ordinariéz de Juan, José y su arrojo militar —aunque vaya solo medio disfrazado de militar—...

Mamá cumple cien años retoma siete años después a los personajes de la misma familia, no la historia, tal y como afirma Saura.⁴⁹ El tono es mucho más humorístico, derivado de la situación personal del director y del país. La familia se reúne para celebrar el centenario de la matriarca del clan. José, el hermano «militar», ha muerto y la alusión a la desaparición de Franco parece evidente.⁵⁰ Las hijas han crecido y son unas adolescentes que dejan adivinar el carácter de su padre y tíos: Natalia, la mayor, es frívola, seduce al marido de Ana y muestra sin tapujos su desnudez, en actitud rebelde en algún caso; Carlota ha adquirido las maneras autoritarias de José, y Victoria habla sola, delira, tiene la relación más cercana con su abuela —como en la otra película, le cuenta sueños a su nieta— y demuestra una personalidad muy peculiar, pues es capaz de aguantar el dolor que se inflige a sí misma. Que se parezcan a los tres hermanos puede interpretarse como una visión poco optimista del inminente futuro, pero hay que leerlo mejor dentro de los nuevos aires que recorren esta continuación *sui generis* de *Ana y los lobos*.

Ana vuelve al caserón con su marido, más integrada en la clase media española, sin que el clan la vea ya como una extranjera. Fernando continúa obsesionado por la muerte y el cristianismo, pero ahora siente una nueva pasión, descabellada en las formas pero con un significado muy espiritual: volar. Para alcanzar esa meta, Fernando se pasa gran parte de la película haciendo ejercicios de brazos y piernas e intentando ganar altura con una estrafalaria ala delta naranja, con la que solo se estrellaba una y otra vez contra el suelo, aunque él alimente la ilusión de haberse mantenido suspendido en el aire durante algunos segundos. Este arrebato volador del personaje coincide con el motivo y las posiciones del *Disparate* número 13 de Goya,

48 Saura tiene una imagen grabada en la memoria de la España «vencedora» en Huesca, cuando vivió allí en los años inmediatamente posteriores al final de la contienda. «Huesca era una ciudad tristonada dominada por militares autoritarios, achulados falangistas y por una Iglesia que impartía moralina franquista en los púlpitos y en la vida de cada día [...] Yo en esos años conocí una España triste; dicen que había otra alegre, pero yo no estaba allí» (en su prólogo a *¡Esa luz!* [Guión cinematográfico], ed. cit., p. 5). En sus películas que retratan a esa burguesía católica pacata y conformista el escenario de fondo va a ser alguna ciudad de provincias o algún paraje inhóspito y apartado, recordatorios de aquella Huesca de su infancia. Así, *Peppermint frappé* se localiza en Cuenca, *Elisa, vida mía* en Segovia y provincia o *La prima Angélica* en Segovia.

49 Sus opiniones sobre el final de *Ana y los lobos* y la continuidad o no con respecto a esta de *Mamá cumple cien años* pueden verse en Agustín SÁNCHEZ VIDAL, *El cine de Carlos Saura*, ed. cit., p. 139. A grandes rasgos, puede resumirse su idea como una evolución del ciclo vital de los personajes, sin importarle la historia que hubiera contado antes con ellos y su final.

50 Lo paradójico —y lúgubre— del caso es que, realmente, el actor que interpretaba a José había muerto, con lo que Saura retocó la historia convenientemente para una lectura entre líneas y, de paso, para rendir homenaje a José María Prada.

titulado «Modo de volar». En él, cinco figuras humanas surcan el aire con mejor o peor destreza ayudándose de unas alas artificiales. El hombre puede vencer cualquier obstáculo, salir airoso de cualquier reto; el hombre puede volar, puede moverse en libertad; el hombre inteligente y juicioso logra un modo de vida equilibrado... El *Disparate* ofrece múltiples lecturas. En su película, Saura parece que se mofa de las vanas esperanzas de renovación, de aprendizaje, de templanza del personaje de Fernando, que no se eleva porque no da más de sí, no puede crecer, está atrasado, anclado en los atavismos.

En cuanto al personaje de la madre, parece que es tratado de una forma más amable. Aunque en esencia sigue siendo la madre controladora, con poderes paranormales, sin capacidad de movimiento y graciosa, en esta película no se muestra cómplice de sus hijos como en *Ana y los lobos*. Aquí es ella la que corre el riesgo de perder la vida a manos de Luchy, Fernando, Juan y Carlota, quienes pretenden eliminarla para quedarse con los terrenos del caserón, privándole de las gotas que aplacan sus ataques epilépticos. De poder ser discernida como uno de los perros, o hasta como lobo, del *Desastre* número 78, la madre pasa a ser aquí una víctima que triunfa sobre sus cobardes verdugos. En la secuencia del final, con la ayuda de Ana, va a volver a la vida para separar dentro de su familia a los conspiradores de los justos, en un enloquecido simulacro de Juicio Final. La escena se configura con Rafaela Aparicio sentada en medio de los demás personajes, que se arremolinan en torno a ella manifestando en sus rostros las más variadas muestras de desconsuelo y regocijo. Que la madre resucite, cumpla los cien años y los dos hijos, la nuera y la nieta marcial sean repudiados por ella confiere al final del filme una lectura más halagüeña de cara al futuro de la familia y de su trasunto, la situación del país en la transición democrática. Por ello, creo que la madre podría ser una representación alegórica de España, la vieja y maltratada España, en vez de que lo sea la casa, el hogar cerrado por el que no corrían aires limpios. Goya hizo una cosa muy parecida en sus dos últimos *Disparates*, los números 79 y 80. En ambos aparece una figura central, femenina, joven, hermosa, que simboliza la Constitución y la Verdad. Rodeada de una muchedumbre difusa en la que pueden distinguirse eclesiásticos, en penumbra y deformados, y otros personajes iluminados, tristes y llorosos —como la Justicia—, parece haber fallecido en «Murió la verdad», pero en el grabado siguiente, «¿Si resucitará?», parece volver a la vida, en medio del sobresaltado y amenazante grupo, en penumbra, del que destaca iluminado un hombre amordazado. La esperanza para los personajes «buenos» es posible. Esa ilusión debe permanecer también para las gentes del país que han sufrido la persecución, la tiranía y la injusticia.

Agustín Sánchez Vidal escribe:

De alguna manera, el realizador aragonés hacía su propuesta personal de comedia y esta funcionaba. Para ello había echado mano de componentes extraídos del acervo común, de esa algarabía en que el folklore va cediendo hasta asentarse en formatos cercanos al inconsciente colectivo por el que pululan anárquicamente entremezclados rezos y

refranes populares, los misterios medievales y las flamenquerías, el *Tenorio* y Calderón, Rambal y el esperpento...⁵¹

Así, la escena en que la madre baja del techo en su sillón entre una especie de tela de araña para celebrar la cena de cumpleaños está planificada como una escenificación, a la manera del *Misterio de Elche*, cuya música se utilizó ya en *Peppermint frappé* y en *Ana y los lobos*, como una «especie de fósil residual de los misterios medievales que intentó Rambal en su teatro al tener que dotarse de una utillería efectista para poder competir con el cine». ⁵² Estos efectismos se repiten al final, en la resurrección fantasmagórica de la madre, con apagones, truenos, ventoleras y puertas que se abren solas; o, antes, cuando aparece Juan precedido de un ensordecedor ruido de helicóptero, después de que Fernando se haya concentrado en su regreso (Juan se ha ido a vivir con una de las criadas de la primera entrega).

La actuación de los actores en estas escenas cambia radicalmente con respecto al resto de su interpretación. En la muerte y vuelta a la vida se quedan petrificados, como muñecos; cuando la madre desciende en su trono y en la subsiguiente fiesta de aniversario —animada con unas pegadizas sevillanas que anticipan la trilogía folclórica—, son figuras carnavalescas, meras comparsas que miran embobadas al techo, personajes irreales que se remontan a las creaciones esperpénticas de Valle-Inclán —otro canal de recepción de Goya para Saura, definitivamente—. Los actores visten unas ropas que quieren ser elegantes pero que divergen con la estética, con lo que se conoce de ellos, máxime cuando la mayor parte de los vestidos de gala han sido rescatados del desván en una secuencia anterior, muy teatral también. Más esperpénticas todavía son las escenas de los ataques de epilepsia de la madre y la ayuda aturullada de hijos, nietas y criadas.

Carlos Saura deforma constantemente a la familia Ara, antipática para él porque representa todo aquello que ha limitado o lastrado su crecimiento como persona y artista y el desarrollo de España. Lo mismo que Valle. Lo mismo que Goya. Desde el inicio de la primera película en la que se acerca a estos personajes, Saura presenta a la familia de una forma tan distante como elocuente. La banda sonora —el pasacalle *El dos de mayo* de Federico Chueca—⁵³ funciona como una glosa chillona de su estridente carácter. Los títulos de crédito entrecortan fragmentos de una fotografía de conjunto en la que posan Ana y los ocho miembros de la tribu. Hasta mostrar la foto-fija completa, en blanco y negro, la pantalla se ocupa con detalles de

⁵¹ Agustín SÁNCHEZ VIDAL, *El cine de Carlos Saura*, ed. cit., p. 141.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Se habrá recordado inmediatamente el renombrado cuadro de Goya, *Los fusilamientos en la montaña del Príncipe Pío*, que inmortaliza la represión que sufrió el anónimo pueblo madrileño, insurrecto contra el tirano napoleónico, el día 3 de mayo de 1808. Su tema y disposición espacial pueden ser un referente directo de los trágicos finales de *Ana y los lobos*, *Los ojos vendados* o ¡Ay, Carmela!, sin olvidar las matanzas de *El Dorado*.

la misma fotografía, enseñando sucesivamente pares o tríos del grupo. Es el mismo tratamiento que un libro o un documental de una pinacoteca daría a un retrato o a una pintura valiosa, mostrando detalles del conjunto antes o después de reproducir toda la obra. Puede asociarse esta disposición de los personajes de *Ana y los lobos* al principio de la cinta con un cuadro muy personal de Goya: *La familia de Carlos IV*. Pintor y director sitúan ante el ojo del espectador a dos familias muy especiales, algunos de cuyos componentes son discreta pero mordazmente calificados: las manchas en la piel de la reina María Luisa y del primogénito, el futuro Fernando VII, la vulgaridad humana de los modelos...; las medallas que no ha ganado José, la forzada pose del clan, reunido en torno a la madre, delante del caserón, con sus cabellos azotados por el viento... En *Mamá cumple cien años* suena la misma música al comienzo, pero no se presenta a toda la familia fotografiada sino que son introducidos ante la tumba del homenajeado José, sobre cuya lápida su sobrina Carlota —como no podía ser de otra manera— deposita un pequeño florero con una flor.

A propósito de la idea de continuación de los personajes, aunque sea en historias distintas, Sánchez Vidal ha observado una prolongación de la madre en el guión cinematográfico *¡Esa luz!* Se trata de Irene, la hermana enferma de Teresa, que «tiene una relación casi simbiótica y telepática con esa casona de interminables pasillos a la que está atada».⁵⁴

Al comienzo de la última edición revisada del guión de *Goya en Burdeos*, con fecha de febrero de 1996,⁵⁵ Saura precisa que quiere hacer una película en la que prime una interpretación especial de la vejez del pintor sobre la reconstrucción naturalista. Para ello, le conviene resaltar la propia artificialidad de su creación: «La luz tendrá un marcado acento expresionista, tratando de seguir con su colorido y luminosidad el proceso de un Goya que pasa del entusiasmo juvenil —colores luminosos— a una madurez en la que se alternan los colores luminosos con las oscuridades de sus pinturas negras» (p. 12); recrea cuadros del pintor, convirtiéndolos en cuadros vivientes, y utiliza proyecciones de fondo cuyo material básico «serían diapositivas de gran tamaño y calidad de los dibujos, litografías, grabados y pinturas de Goya» (p. 12).

Saura reitera en *Goya en Burdeos* su interés por la luz, vuelve a emplear la fotografía como recurso y hace desfilar las obras del pintor de manera definitiva, uniendo en la estructura narrativa los claros y las penumbras de su vida —como en sus grabados; como las luces de la guerra, la obsesiva «¡Esa luz!»—, ambientando en

⁵⁴ Agustín SÁNCHEZ VIDAL, introducción a Carlos SAURA, *¡Esa luz!* (Guión cinematográfico), ed. cit., p. XXXII.

⁵⁵ Todo cuanto se menciona sobre el decorado, la luz y las secuencias de *Goya en Burdeos* está tomado del número 11 de la revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, *Artígrama*, pp. 9 a 78, que en el número correspondiente a los años 1994-1995 dedicó un monográfico a Carlos Saura, incluyendo su último guión corregido para una película sobre el artista de Fuendetodos.

consonancia con el estado anímico y el sentir decadente del artista, interpretado por Francisco Rabal, quien treinta y seis años después de aquel filme de inspiración goyesca parece cerrar el círculo al protagonizar al mismísimo Goya.

Lo que va a dar unidad al largometraje es la casa en Burdeos, desde la que un anciano Goya recuerda, un año antes de morir, pasajes de su vida. La estructura narrativa de *Goya en Burdeos* se enmarca mediante dos secuencias: 1ª) al comienzo, de noche, en un pajar, un matarife eleva con un torno un sangriento buey descuartizado; 2ª) al final, reaparece el pajar, pero se ve que el matarife es el propio Goya viejo, fascinado por calar en la naturaleza hasta el mismo tacto de la sangre.⁵⁶ Desde aquí se asiste a la muerte del pintor y a una especie de homenaje de Saura al genio y a la tierra que le vio nacer: un encadenado de imágenes lleva a Fuendetodos, se oye el llanto de un recién nacido, una «puerta entreabierta golpea contra el quicio espaciosamente», se va sobrepresionando la imagen de su *Coloso* y se concluye con el elogio de Malraux a Goya como padre de la pintura moderna (pp. 70 a 78).

Esta estructura, a modo de bucle, se halla también en *Elisa, vida mía*: Elisa lee el texto que ha ido reelaborando Luis a lo largo de la película, asumiéndolo, como un juego de espejos, como una representación de teatro dentro de otra; al acabar, se oye un ruido de motor y se repite exactamente el plano, rodado con la cámara inmóvil, que abría la película: un coche se acerca desde el horizonte.⁵⁷

La primera versión del guión *¡Esa luz!* comparte este cierre sobre sí mismo, con Diego y Teresa en la misma casa, en la sierra de Madrid, en julio de 1936. Están felices. Él escribe, ella toca el piano y Berta, la hija, juega. Al comienzo, la secuencia se interrumpe por «el inconfundible sonido de una ametralladora que taladra el espacio» y que les impele a refugiarse en la casa. Al final, la acción se detiene con un congelado sobre el rostro de Teresa, detenido en el tiempo; la cámara se acerca adentrándose en su rostro.⁵⁸ Entre la secuencia número 1 y la 79, Teresa ha sido fusilada por los franquistas.

Si el final nos transporta de nuevo al principio, se completa todo un ciclo vital, que es susceptible de volver a comenzar, innumerables veces, en una continuada *mise en abîme*. Pero no se repite el intervalo. Este queda abierto a nuevas vivencias, a nuevas discusiones, a otros —o a los mismos— personajes, a recuerdos de otros intervalos. Las historias contadas quedan entonces embargadas por un vago

⁵⁶ Saura afirma que esta imagen surrealista la ha tomado de Rembrandt, pero Agustín SÁNCHEZ VIDAL, al comentar el precedente de *Elisa, vida mía*, donde Luis (Fernando Rey) imagina en sueños unas cabezas de caballos desolladas, descubre que Saura tomó esta de una pesadilla de Luis Buñuel, quien le confesó haber soñado a menudo con esta imagen, condensación plástica de la decadencia de la carne, de la vejez humana (en *El cine de Carlos Saura*, ed. cit., p. 124). Tal vez sea este el sentido que pueda darse a los burros putrefactos de *Un perro andaluz*.

⁵⁷ Para profundizar en las posibles implicaciones de esta vuelta al principio, *ibidem*, p. 125.

⁵⁸ Carlos SAURA, *¡Esa luz!* (Guión cinematográfico), ed. cit., pp. 12-14 y 145-146.

halo de irrealidad, de fantasía, de onirismo. Lo que ha pasado ante nuestros ojos se ignora si ha sido un hecho real, se sospecha que forma parte de un universo factible pero se escapa de nuestras manos, como la vida misma, llena de casualidades, paradojas, alucinaciones y evocaciones. Como en los grabados de Goya, la verosimilitud de lo fantasmagórico cultiva los laberintos de la imaginación.

Saura, atraído y deslumbrado por Goya durante toda su carrera, riza el rizo y reflexiona no solo sobre su biografía sino sobre lo que puede sentir el artista mirando hacia atrás en el declive de su vida. Saura recrea ese postrero e íntimo balance y fantasea, juega con todos los elementos de la obra artística del pintor, claves de su existencia y de su mirada. Quizá pueda hacerse otro tanto con Saura en el ojalá lejano día de su adiós.

El último Saura es la consecuencia de una admiración profunda y continuada por Goya. Y, también, la consecuencia de una cinematografía personal e intimista, que vincula la realidad contemporánea a la tradición culta y popular española y que acredita al cineasta oscense como un excepcional autor.