

goya en la prehistoria del cine

1

2

3

4

5

6

Antonio Fernández-Molina
Víctor Lope



Goya en la prehistoria del cine

Primera edición

1997

Edita

AYUNTAMIENTO DE ZARAGOZA
Área de Servicios Públicos
Servicio de Acción Cultural

Dirección editorial

RAFAEL ORDÓÑEZ FERNÁNDEZ

Coordinación editorial

ANTONIO MOSTALAC CARRILLO

Diseño gráfico, maquetación y cubierta

BLAX & COMPANY, S.C.

Fotografías

ARCHIVO OROÑOZ: serie fray Pedro de Zaldivia
JOSÉ CAMÓN AZNAR, Francisco de Goya, I, 1746-1784,
Zaragoza, Ibercaja, 1986, p. 113: 'RIÑA EN VENTA NUEVA'

Fotocomposición e impresión

ARPIRELIEVE, S.A.

Encuadernación

RAGA, S.A.

ISBN

84-8069-115-8

Depósito legal

Z-1137/97

Tirada

1000 ejemplares

© de los autores

ANTONIO FERNÁNDEZ-MOLINA Y VÍCTOR LOPE
ZARAGOZA, 1997

© de la presente edición

AYUNTAMIENTO DE ZARAGOZA, 1997

FERNÁNDEZ-MOLINA, Antonio

Goya en la prehistoria del cine / Antonio Fernández-Molina y Víctor Lope.
— 1ª ed. — Zaragoza : Ayuntamiento, Servicio de Acción Cultural, 1997
107 p. : il. ; 24 cm.
D.L. Z-1137/97
ISBN 84-8069-115-8
1. Cine — Historia. 2. Goya — Crítica e interpretación. I. Lope, Víctor.
II. Zaragoza. Servicio de Acción Cultural. III. Título.
7 Goya, Fco. de: 791.44 (091)

Goya en la prehistoria del cine

A. Fernández-Molina / Víctor Lope



El año 1996 ha sido especialmente significativo y será inolvidable para la historia cultural de Zaragoza, debido a la coincidencia temporal de dos acontecimientos tan singulares y notables como la celebración del Centenario del Cine Español y del 250 Aniversario del nacimiento de Francisco de Goya.

Junto a las otras muchas actuaciones y actividades que se han sucedido con tan extraordinarios motivos, el Ayuntamiento de Zaragoza ha querido dejar constancia escrita e imperecedera, mediante varias publicaciones específicas, de algunos asuntos relacionados con el cine o con Goya, llegando incluso a un caso tan singular como el de este libro, en el que sus autores, Antonio Fernández-Molina y Víctor Lope, han unido lo mejor de sus respectivos ingenios para reunir y relacionar al séptimo arte, seguramente el más moderno de todos, con el primer pintor de la modernidad.

Fruto de todas esas felices conjunciones, nos alegra mucho poder presentar este Goya en la prehistoria del cine, que no sólo descubre con asombrosa perspicacia las premoniciones cinematográficas del lenguaje plástico de Goya, sino que aporta un excelente guión cinematográfico que pone una vez más de manifiesto y remarca muy eficazmente la plena actualidad de la figura artística de Goya y la vigencia ideológica de su filosofía vital.

Queremos manifestar expresamente la gratitud del Ayuntamiento de Zaragoza para con los autores, por su generosa colaboración y por su personalísima e inestimable aportación a estas históricas celebraciones.

Luisa Fernanda Rudi Úbeda

Alcaldesa de Zaragoza

Sólo un grandísimo poeta enamorado del cine y entregado a la pintura, como Antonio Fernández-Molina, y un cineasta de raza cuya obra está completamente plagada de poesía, como Víctor Lope, podían llevar a cabo un proyecto tan inusual y sorprendente, tan temerario si se quiere, como éste de redescubrir las profundas y vigorosas relaciones semánticas existentes entre Goya y el cine.

Ahora que han concluido su original proyecto, y podemos verlo impreso en este libro, que forma parte de la conmemoración del Centenario del Cine pero también del 250 Aniversario de Goya, quizá nos parezca algo tan evidente como digno de atención, aunque ojalá esa cómoda constatación no nos impida valorar en toda su trascendencia la singularidad de la propuesta y el atinado e imaginativo rigor con que está planteada y resuelta.

La emotiva y lírica visión de Antonio Fernández-Molina y la dura precisión analítica del guión de Víctor Lope, ambas tan autónomas y tan íntimamente imprescindibles entre sí, nos permiten reflexionar muy seriamente acerca de la permanente continuidad y la interdependencia de las corrientes creativas y sus lenguajes a lo largo de la historia cultural de nuestra sociedad.

Sólo ése ya sería motivo bastante para sentirnos gratificados con este libro, pero como además está repleto de hallazgos expresivos y de creatividad, por parte de uno y otro autor, no podemos sino reconocer la impagable deuda de gratitud que hemos contraído con ambos, acrecentada por la desinteresada generosidad con que han permitido que llevemos a cabo esta edición, que seguro se convertirá muy pronto en referente imprescindible para cuantos aman a Goya y/o están locos por el cine.

Juan Bolea Fernández-Pujol

Concejal Delegado de Cultura y Educación

A modo de prólogo

¿Cómo

superficie a cubrir.)

disimular que todo acaba siempre sobre un rectángulo de tela blanca colgada de un muro? (Contempla tu film como una

Robert Bresson

El mecanismo creador de imágenes cinematográficas, por su manera de funcionar, es, entre todos los medios de expresión humana, el que más se parece al de la mente del hombre, o mejor aún, el que mejor imita el funcionamiento de la mente en estado de sueño.

Luis Buñuel

Las proporciones realistas han sido alteradas, y mientras parte de la ciudad es exhibida desde una dirección, un detalle de ella se exhibe desde la dirección exactamente opuesta. Por eso es que insisto en incluir a El Greco entre los precursores del montaje fílmico.

Serguei M. Eisenstein (A propósito del cuadro de El Greco Vista y Plano de Toledo, 1614)

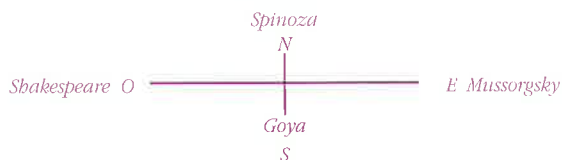
La fotografía y el cine, situados en estas perspectivas sociológicas, explicarían con la mayor sencillez la gran crisis espiritual y técnica de la pintura moderna que comienza hacia la mitad del siglo pasado.

André Bazin

El cine no es más que el aspecto más desarrollado del realismo plástico que comienza con el Renacimiento y encontró su expresión límite en la pintura barroca.

André Malraux

LOS CUATRO VIENTOS DEL ESPÍRITU. El viento del Norte dice: piensa; el del Sur dice: mira. Escucha, dice el del Este; y el del Oeste dice: sueña.



José Bergamín

FAR WEST

*¡Qué viento a ocho mil kilómetros!
¿No ves cómo vuela todo?
¿No ves los cabellos sueltos
de Mabel, la caballista
que entorna los ojos limpios
ella, viento, contra el viento?*

Pedro Salinas

TRES AEROLITOS

Goya = joya.

❧

Nada más universal que la estupidez.

❧

En Burdeos: Hölderlin 1802, Goya 1824.

Carlos Edmundo de Ory

Hay un terrible gris de polvareda en el tiempo.

Pierre Reverdy

Al celestinaje del claro de luna en poesía, ha sucedido el celestinaje del cinema.

César Vallejo

*En el estado de Nevada
los caminos de hierro tienen nombres de pájaro
son de nieve los campos
y de nieve las horas.*

Luis Cernuda

*En la difícil España
Nací. Curiosa aventura:
Embrollo de una maraña.*

Jorge Guillén

SUEÑOS

*A veces soy un cristiano arrojado a las fieras, otras un espectador que, desde la gradería
del circo, contempla el espectáculo.*

❧

Oigo una voz que me dice: 'No visites jamás de día los lugares donde duermes de noche, porque corres el peligro de crear dos vidas que mutuamente se destrocen'.



Tengo enfermedades incurables.



Personas se debaten en la cama sin estar vivos ni muertos.

Juan-Eduardo Cirlot

CONVITE

*Probad mis platos, señores;
comiendo abriréis la gana
y os parecerán mañana
mejores.*

*Respetad, os aconsejo
que mezcléis con apetito
lo reciente con lo añejo;
os invito.*

MI VENTURA

*Ayer me cansó buscar;
hoy encuentro;
y cuando el viento me agota
sé navegar contra el viento.*

Federico Nietzsche

*¡Bajar a los infiernos como Dante!
¡Llevar por compañero
a un poeta con nombre de lucero!
¡Y este fulgor violeta en el diamante!
Dejad toda esperanza... Usted, primero.
¡Ob, nunca, nunca, nunca! Usted delante.*

Abel Martín

*La verdad es la verdad, dígala Agamenón o su porquero.
Agamenón— Conforme.
El porquero— No me convence.*

Juan de Mairena

Sólo falta el orinal del Dalai Lama.

Lichtenberg

EN LA OTRA MADRUGADA

Veo crecer bajo mis ojos figuras de silencio y desesperadas, Escucho grises, densas voces en el antiguo lugar del corazón.

Alejandra Pizarnik

ALTAZOR

*En mi infancia una infancia ardiente como el alcohol
Me sentaba en los caminos de la noche
A escuchar la elocuencia de las estrellas
Y la oratoria del árbol
Ahora la indiferencia nieva en la tarde de mi alma*

*Angustia angustia de lo absoluto
Y la perfección
Angustia desolada que atraviesa las órbitas perdidas
Contradictorios ritmos quiebran el corazón
En mi cabeza cada cabello piensa otra cosa*

Vicente Huidobro

POBRE

Uno quisiera recoger la cosecha y avergüenza a las estrellas. ¡Qué negro desorden, qué podredumbre, qué desastre! ¡Arrojemos esos pañales al arroyo, arrojemos nuestras mujeres a la calle, arrojemos nuestro pan a la basura, arrojémonos al fuego, arrojémonos al fuego!

Paul Eluard

9.1.59

*humo de yerva seca tío vivo alambres
piedra madera y cal vino tinto
solera aguardiente y conejo aceitunas
mesa silla botella vaso ladrillo arena
pimienta y sal limón naranja
camisa camiseta calzoncillo medias
y calcetines piedras y piedras y más
piedras y tal y tal y cual y cual
y tal y 1 y 2 y 3 y 4 y 5 y 6
y 7 y 8 y 9 y 10 y 11 y 12 y 13
y 14 y 15 y 16 y 17 y 18 y 19
y 20 y 21 y 22 y 23 y 24 y 25
y 26 y 27 y 28 y 29 y 30 y 31 y 32 y 33
y 34 y 35 y 36 y 37 y 38 y 39 y 40 y 41
y 42 y 43 y 44 y 45 y...*

Picasso

AFORISMOS

Miro las copas de los árboles: ¡son rostros!, ¡son rostros!

✱

El cine ha aprendido mucho de la pintura. La pintura tiene poco que aprender del cine.

Roberto Goya

LA PIEDRA DE LA LOCURA

Tengo una burbuja de aire. La siento muy bien, cuando estoy triste se hace más pesada y a veces, cuando lloro, parece una gota de mercurio.

La burbuja de aire se pasea de mi cerebro a mi corazón y de mi corazón a mi cerebro.

Fernando Arrabal

Un gran poeta, Fray Luis de León, inspirándose en otro gran poeta, le dice 'a una desdichosa' que goce —honestamente— del momento, de su momento, de su juventud. Gocémonos todos del momento en las imágenes que se van sucediendo, inacabablemente, con fugacidad, en la blanca pantalla.

Azorín

EL CUADERNO VERDE

Pararse en todo, y de todo.

Mi pintura soy yo, pero no soy sino una parte de mi pintura.

Ir contra el momento preciso, ir en contra de 'ahora', para dar a las cosas un estar perdurable.

Pintar para adentro.

Lo feo, ¡tan hermoso!

...el fuego universal marcó a Goya. Este fuego engrandece las estrellas; a ese punto llega la temeridad de su elemento activo, un elemento que excita la materia hasta convertirla en luz.

No importa el cinematógrafo, no importa la fotografía, no importan los objetos, ni los retratos, ni el parecido, ni la exactitud.

Josep Torres Campalans

Pluma libre y desigual.

Fernando Mombiela

*Yo no sabría deciros
pero conjugados los futuros de la mariposa
bajo gotas quietas de tristeza
a entretenimientos perdidos deslizándose
en las pantallas de los 'cines' cuando los lazos
sollozan por los atlas manoseados
y los canguros repiten: 'Australia. Servidor de usted'.*

Miguel Labordeta

*Tengo una tal costumbre
de mirar
más allá o por encima
de la realidad y el pensamiento
que a veces ya no sé
si mi mano es mi mano.*

Mariano Meneses

*Ama lo mínimo y exprésalo. Los grandes espacios, el océano, la pampa, están presentes,
pueden captarse en un vaso de agua, en un pequeño puñado de hierba...*

Andrés Rubio

*RECOMENDACIONES PARA
DOMESTICAR A UN AVESTRUZ
Primero se le coge de una pata,
luego se le propina un puntapié,
más tarde se le da un terrón de azúcar
y acto seguido pan y leche y palos.
Transcurridos seis meses por lo menos
diciendo abracadabra se le cuelga
de un árbol muy frondoso de tal guisa
que pasar pueda ver los autobuses.
Después de encomendarle a San Pancracio
—patrono de las aves de corral—
se le cortan las alas, se le pinta
de amarillo y azul la cresta y basta.
Y a esperar, esperar... Todo en la vida
ya sabemos que es cosa de paciencia;
si esto hacéis, yo os prometo que algún día
podréis llevar a un avestruz al cine.*

Gabino-Alejandro Carriedo

Anticipaciones cinematográficas en la obra de Goya





Consideraciones generales

Juan -Eduardo Cirlot en uno de sus primeros ensayos, *La vivencia lírica*, dice: *El cine ha desvelado los contornos de la vida cotidiana, ha suprimido en sus más acabadas producciones todo lo superfluo, lo inútilmente repetido de nuestra existencia, y nos ha puesto ante la mirada el modelo de una condensación típicamente poética.*

En la mejor literatura en prosa sucede lo mismo, seguramente diría, lo dice tácitamente en alguno de sus escritos sobre la pintura, sobre el arte en general, sobre cualquier actividad vital que se enfrenta con el misterio del ser, de la existencia, de nuestro destino inmediato y transcendente. Con cualquier actividad, y por supuesto en primer lugar, imprescindible y más importante, la de la reflexión serena o atormentada, que se relaciona con la creación testimonial, como respuesta ante lo que al hombre le asombra o le acosa, le estimula o aterra, para realizar un intento de comprensión, de fijar los límites o para intentar ampliarlos o corregirlos.

Es obvio cómo Goya encarna una situación paradigmática de pintor.

Pero su condición de pintor, como cualquier otra situación con que se quiere definir al individuo de manera más característica, no deja de presentárnoslo incompleto y, por ende, mutilado.

Goya da la máxima representatividad de su persona en su ser profesionalmente pintor. Y la completa, con el ser en su ocupación habitual, la que está capacitado para ejercer en todo momento, en su condición de creador, de creador dentro de su *oficio o arte*, como diría Dylan Thomas. Sus dotes creadoras que en señalados momentos trascienden los límites de la propia naturaleza de sus medios de expresión.

Es obvio cómo, tradicionalmente, desde el momento en que su obra se da a conocer de una manera más amplia, Goya viene a ocupar un puesto paradigmático. De alguna manera y en su más positiva acepción, para amplios sectores de la

sociedad el tópico Goya = Pintura formula una síntesis exacta. Y esto es aceptable en sus justos límites.

Tal situación no queda aclarada sólo con su enunciamiento. Y quizá no sea posible llegar a su explicación definitiva y cabal.

En seguida surge la pregunta ¿y esta situación por qué sucede? ¿Por qué el público siente tan hondamente suyo a un artista, sin duda primerísima figura pero no el único y superior a unos cuantos que en el terreno artístico admitimos, tenemos y sentimos como a sus iguales?

Si no captamos la razón profunda y primordial se nos escapa algo muy importante, aunque no llegamos a dar con el quid de su oportuna explicación. Goya incide en algo esencial a la naturaleza humana. Pero, además, hay en su obra algo que le hace ser más que lo que es por su realización material y por lo que su naturaleza representa. Ser algo más que pintura, ser otra cosa más allá de un original producto artístico, y ello le añade la dimensión excepcional y grande de ser la presencia granada y al mismo tiempo germinal, testimonial y a la vez inaprensible, que se enfrenta con el tiempo, en ese sentido que llevó a decir a propósito de las más famosas pirámides de Egipto que todas las cosas temen al tiempo, pero que el tiempo teme a las pirámides.

Este ser más cosas la pintura de Goya que exclusivamente pintura, hace que además, pero de una manera significativa, Goya se anticipe al cine. En su pintura se plasma una clara anticipación de su lenguaje y entre los múltiples testimonios de tal circunstancia destaca el hecho de que él es el autor de las imágenes fijas de una secuencia cinematográfica perfecta, de una lección de cine insuperada. Como más adelante veremos.

No deja de ser curioso y bien digno de señalarse, aunque sea de pasada, el hecho de que si el aragonés Goya es un anticipado creador excepcional del lenguaje cinematográfico, tal circunstancia le sitúa como el primero en el tiempo entre sus paisanos, grupo numeroso y de mucha valía que han aportado y aportan sus dotes creadoras en el mundo del cine. Tema sin duda merecedor de una extensa y cuidada atención.



La magia cinematográfica de tantas imágenes de Goya hace que en buena medida nos sintamos ante ellas como situados en el interior de la atmósfera del cine.

Tenemos la sensación de que en Goya todo es cinematográfico. El enfoque con que capta sus imágenes hace que parezcan seleccionadas por la mirada de una cámara muy sensible que hace vivir a las figuras, y colma de veracidad los detalles, el aire que envuelve las escenas.

Cinematográficas sentimos tantas atractivas actitudes de sus tan vitalistas personajes a punto de empezar a hablar o situados en ese momento del diálogo dis-

puestos a dar una réplica pertinente. (*¡Habla, perro!*, dice la tradición que le increpara Miguel Ángel a su *Moisés* dándole un fuerte mazazo en la rodilla. Su creador lo sentía con vida, sólo a falta del habla y del movimiento.)

Captamos en Goya el acento cinematográfico también de los detalles de la indumentaria, de los peinados, del maquillaje, de las situaciones en suma que en su obra se viven, sobre todo en sus mejores momentos.

Tal circunstancia, en buena medida, también se percibe respecto a las relaciones de la obra de Goya con la tauromaquia y con el teatro y las actividades afines de la danza y del ballet. Pero, claro es, la diferencia respecto al cine es que Goya inventa su lenguaje mientras que los de estas otras actividades ya existían.

En lo que atañe a la tauromaquia, la influencia goyesca (mutua, por otra parte) se percibe evidente.

En el teatro se muestra bastante difusa y en el ballet, donde pudiera sacarse provecho del mundo goyesco, está bastante desaprovechada.

A lo largo del tiempo y desde el momento en que empieza a popularizarse, la figura de Goya adquiere dimensiones legendarias. Lo que realmente se sabe con certeza del personaje, de manera irrefutable, es mucho menor de lo que sobre él se sitúa en el terreno impreciso de lo irreal y de lo legendario.

Se conoce el esquema de su vida, pero los detalles concretos ofrecen su diseño vacilante y a veces se muestran muy claramente contradictorios.

Viajes, reacciones ante momentos o personajes, actividades marginales, verdaderamente practicadas o no, aparecen teñidos con el acento de lo legendario. Pero ¿realmente en Roma hizo las *bárbaras bazañas* que se le atribuyen? ¿Tuvo en efecto tantos hijos de su esposa como comentan algunos de sus biógrafos? Etc., etc.

Mas, aunque unos sean reales y otros inventados, los episodios de su vida / leyenda brotan y se desarrollan de manera espontánea, de la personalidad que a Goya se le atribuye y que se desarrolla alimentada con la fuerza de su obra, que tiene los mejores ingredientes de un carácter novelesco, acentuadamente romántico. No podía llegar a más en ese momento Goya en tal dirección; aunque el cine no estaba inventado, este carácter novelesco de su personalidad dirige una flecha certera hacia lo cinematográfico.

El amplio tapiz de su vida / leyenda es un extraordinario argumento para una película. Al margen del espacio de tiempo comercial concedido a las películas habituales, se ofrece de manera dilatada como continente y océano.

Ésta es una de las razones por las que los intentos cinematográficos realizados a propósito de Goya se perciben muy por debajo de tan elevada circunstancia.

Entre los sucesos reales de su legendaria personalidad destaca el hecho de que, después de muerto, en la primera ocasión en que se remueven sus restos se descubre que su cráneo ha sido robado.

Este episodio real da ocasión a nuevas conjeturas que apoyan el hecho del carácter novelesco-cinematográfico en que se ve envuelta su persona y cuanto se relaciona con ella.

Nada surge por generación espontánea y el cine no sólo no es una excepción sino uno de los descubrimientos más ampliamente intuitivos y anunciados a lo largo del tiempo.

La filosofía y la literatura abundan en anticipaciones. Testimonios destacados son las sombras del fondo de la caverna de las que nos habló Platón y el ambiente 'cinematográfico' que impregna la atmósfera de *La vida es sueño* de Calderón.

Esta circunstancia se hace presente entre los cultivadores de la literatura fantástica y anticipadores pioneros de la ciencia-ficción.

Sin hablar de magos, nigromantes, brujos y científicos marginales e individuos con saberes y aficiones diversas, que a lo largo del tiempo sintieron la necesidad de la llegada del cine, intuyeron sus más destacadas características y dieron pasos decisivos para su definitivo descubrimiento.

Filósofos, psicólogos, poetas, médicos, videntes, le conceden gran importancia al sueño. A veces juega un muy destacado papel en la vida del individuo, en las relaciones entre las personas, en la historia de los países. El sueño más prolongado y feliz del ser humano es el de su permanencia ininterrumpida en el claustro materno. Su influencia está en la raíz esencial de buena parte de las mejores creaciones literarias y artísticas. En esta etapa, la más feliz de la vida, parece como si el hombre alimentara su sensibilidad y su imaginación para el futuro, como en una larga película contemplada desde una situación privilegiada, protegido y libre, dueño de sus emociones.

Sin duda, una de las mejores definiciones del cine es la de Ilya Ehrenburg al calificarlo como *fábrica de sueños*.

Esta compleja relación entre el hombre, el sueño y la creación destaca en el pasado la necesidad de la aparición del cine, y juega un papel impulsor destacado hacia su descubrimiento.

Leonardo da Vinci influye en esta evolución desde varios aspectos de su multifacética personalidad. Y, saltando sobre las aportaciones de artistas anteriores y otros que le siguieron, llegamos a Francisco de Goya, quien juega un papel muy destacado en ello, y se puede considerar, cual más adelante se demuestra, como el creador, acaso no superado por nadie, del lenguaje cinematográfico. Y no deja de ser curioso que esto se haya pasado por alto, apenas si se ha insinuado en ocasiones muy escasas, y no se ha hecho el menor esfuerzo por explicar este aspecto de la creación que puede proporcionar una mina de ideas para el entendimiento del arte, que es tanto como para adentrarse en el alma humana.

En la bibliografía de Goya hay abundante cantidad de escritura engorrosa y discursiva, prácticamente inútil y confundidora. Hay otro aspecto más restrin-

gido con textos iluminadores debidos a originales escritores y pensadores, para quienes el arte es una faceta importantísima de sus inquietudes, pero no exclusiva. Con algún otro, figuran entre estos últimos los libros de André Malraux entre los extranjeros, y Eugenio D'Ors, Ramón Gómez de la Serna y Ortega y Gasset entre los españoles. Este último dice en las páginas que dedica al artista: *en la bibliografía sobre Goya, además de ser tan escasa, no existe un solo intento de comprender a Goya, es decir, de aclarárnoslo. Y añade unas líneas más adelante: Si hay alguien que reclame ser comprendido, ser explicado, y no sólo visto, es Goya.*

Resulta evidente que para tan destacado filósofo nuestro artista es algo así como, si no un desconocido, alguien que ha sido visto sin ser entendido. Sin duda Ortega tenía muy claro que una cosa es saber —o creer que se sabe— y otra es entender. Con frecuencia, ambas no van juntas y la únicamente importante es la segunda.

Goya le sugiere al filósofo múltiples ideas sustanciales, que ayudan a explicarnos la vida del hombre artista —al margen de su leyenda—, nos pone ante la situación de que la obra de Goya nos ayuda a entendernos a nosotros.

Sus observaciones se dirigen con seguridad a importantes dianas. Nos explica cómo una parte de su obra contiene las tradiciones del pasado pictórico y se apoya en los modos de su tiempo. Hay otro aspecto de ella en que Goya, de pronto, se sacude todo eso y da un brinco hacia lo más imprevisto. Es un prototipo del extraño fenómeno que es la 'originalidad'. Esta observación apoya la existencia de la facultad del artista para anticiparse de forma intuitiva, llevado de un impulso quizá no razonado, y sí vivido con un lúcido apasionamiento inevitable para adelantarse en aspectos de la creación, al futuro y sobre todo, de una manera arrolladora y clarividente, al lenguaje cinematográfico.

Esta característica de dinamizador adelantado a su tiempo se la transmite Goya a otros artistas de la época contemporánea, entre los más audaces y creadores, quienes sin mostrarse como sus evidentes seguidores reconocibles, lo son de una manera más esencial y profunda, cuales Duchamp, Beuys, Klein, Manzoni... que en su momento se han anticipado a formas de expresión, que les siguen y les seguirán en el tiempo, en especial con su actitud de 'templar la vida' con el ingrediente del arte. En ésta como en tantas cuestiones que nos atañen, machadianamente hay que distinguir *las voces de los ecos*.

Observa Ortega cómo en la pintura de Goya hay *repertorio de actitudes y posturas, gestos, líneas y melodía de los movimientos corporales*, es decir, de vida viva y de vida simulada en los espectáculos. Goya también es muy aficionado a los máximos espectáculos, los toros y el teatro. También ellos alimentan su arte y esto pudo desarrollar los gérmenes de su anticipación al lenguaje del cine.

En esta línea, su personalidad desarrolla un muy abierto abanico de posibilidades, desde un optimista y popular canto a la existencia en obras como *El cacharrero* a las intelectuales introspecciones en el subconsciente de las 'pinturas negras'.

...el coeficiente de innovación que a la obra de Goya corresponde es uno de los más altos que en la historia del arte aparecen, dice Ortega. En Goya se da el paso decisivo. Respecto a su pintura afirma: *Goya se ha introducido definitivamente en el cuadro. Estamos siempre comenzando a verlo y nunca podemos acabar, porque Goya no pretende darnos todo el objeto...* En su obra, como sucede en el cine, nos asomamos a la acción como si observáramos la realidad desde el hueco de una ventana.

Goya nos ofrece *noticias visuales*. Marca el carácter cinematográfico de sus imágenes, y según señala el filósofo, *Goya tiende a darnos de la figura real lo que está en el momento de aparecernos. Goya pinta apariciones y en este sentido, fantasmas. Las ideas de Ortega y Gasset, respecto a las obras de Goya, son acordes con el hecho de que el artista intuye la proximidad del lenguaje cinematográfico, se anticipa a él y llega a inventarlo, y, con los medios de que dispone hace un uso creador dentro de la pintura. Y así, resumiendo, Goya siente la necesidad de salir de los cánones embarazosos del arte académico que impide su desarrollo durante muchos años. Siente el arte como una actividad con latido vital, como otras aficiones suyas cuales las del toreo y el teatro. A partir de éstas también parece partir una flecha en dirección a unas formas expresivas nuevas. Necesita pintar algo distinto y de una manera diferente, como quien se introduce dentro de la obra y actúa consciente de cómo no pueden separarse la ejecución y la creación. Así, tal como indica J.E. Cirlot, *La pintura de Goya brilla como una oscura luminaria, llena de conmociones crepusculares, pero también de brutal alegría popular, de impulsos de liberación, de crítica contra todo lo dogmático, de opresiones académicas o realistas.**

En sus primeros viajes a París, Ramón Gómez de la Serna capta un ambiente con detalles de atmósfera cinematográfica equivalente a la que le asombra anticipadamente a Goya, en sus últimos años, en su visita a París y luego durante su estancia en Burdeos.

Elie Lambert hace notar: *En ninguna parte, acaso, esta percepción simultánea goyesca, en un mismo objeto, de la gracia elegante de la juventud en flor y del horror caricatural de una decrepitud virtual o efectiva, se manifiesta con más evidencia que en el famoso diptico de las jóvenes y las viejas del Museo de L'Ille.*

En el primer cuadro, dos hermosas jóvenes avanzan acompañadas de un perrito bajo un sol radiante. Son una morena a la izquierda y una rubia a la derecha. La primera con mantilla negra y la segunda con mantilla blanca. Tras ellas, una optimista escena de lavanderas entregadas a su trabajo mientras disfrutan un día claro.

En el segundo cuadro ha desaparecido todo detalle optimista. Dos viejas, en lo que se han convertido las jóvenes anteriores ante el espectro de la muerte, se preparan para su inmediato fin, convertidas ya en despojos humanos.

Eugenio D'Ors, en su libro *Pablo Picasso*, completado en más de una etapa, allá por los años veinte, al discurrir sobre el pintor malagueño hace continuas

referencias a Goya, y así como de pasada dice lo siguiente: *¿Se quiere una nueva definición de Goya, encima de las producidas por nosotros en los estudios que le hemos consagrado? Hela aquí: Goya es un pintor que podría, casi íntegramente, pasar al cinematógrafo.* Y subraya las últimas palabras. Esta pionera observación cierta de Eugenio D'Ors era para el pensador una evidencia tan clara que no repara en que fuera preciso insistir en ella, ampliar y remachar la idea para ayudar al entendimiento de la obra de Goya. En este caso, D'Ors parece conformarse con la enunciación, agudísima para su tiempo, de una verdad artística y filosófica, con la confianza de ser entendido, por el hecho de haberse enunciado, algo que para él no ofrece mayores complicaciones, como si fuera verdad a la luz del día y como si, de no haber reparado en ella, todos, en adelante, hubieran de caer en la cuenta. Sin duda D'Ors desconocía el *Diario* de André Gide, o no había reparado en la frase de práctica lucidez: *Todo está dicho, pero como nadie ha hecho caso, es preciso volver a repetirlo.* Esta frase saludaba al visitante, en lugar bien visible, en la casa del escultor Ángel Ferrant.

Es lástima que Eugenio D'Ors, quien tan agudas verdades pudiera haber iluminado respecto a cómo la obra de Goya puede casi íntegramente *pasar al cinematógrafo*, se deslizara como de puntillas sobre observación tan sagaz y oportuna. Sin embargo, suyos son el mérito y la gloria de haber visto lo que nadie antes, ni muchos lustros después, ha visto en los cuadros de un artista bien popular, mirado tan a menudo cotidianamente.

Pero no siempre mirar es ver. El genial creador, también artista visionario de este siglo, Wols, pone el dedo en esta cuestión cuando dice en uno de sus poéticos y filosóficos aforismos: *Ver es cerrar los ojos.* Cerrar los ojos a la verborrea accidental y ver en lo profundo evidente.

Esta circunstancia de la obra goyesca influye en muchos de los mejores artistas que le siguen en nuestro país, en especial en Eugenio Lucas y en Leonardo Alenza, y se puede admitir cómo, de una manera general, aquellos artistas que están desprovistos de este *hálito cinematográfico* se nos manifiestan como menos logrados y vivos en su pintura, enredados en los barrotes de la jaula de la obra convencional y del academicismo.

Entre nuestros artistas, después de Goya es el madrileño Leonardo Alenza (1807-1845), genio anterior y de alguna manera equivalente, incluso por su corta vida, a Van Gogh, quien encarna en su pintura bastantes valores plásticos anticipadores del cine, en la misma medida en que capta los valores románticos.

Tales circunstancias se hacen evidentes en la mayor parte de sus obras conocidas: *El Dios grande*, *La sopa boba*, *El desquite*, *La despedida en el patíbulo*. Éste menos difundido entre nosotros por pertenecer al Museo de Bellas Artes de Budapest. Pero sobre todo resplandece en este sentido su cuadro *Los románticos*.

La línea creadora de Eugenio Lucas (1824-1870) continúa en este sentido la goyesca de Leonardo Alenza. El lenguaje cinematográfico, de más próxima aparición en el tiempo, se hace visible en múltiples aspectos de su obra: escenas de

toros, celebraciones religiosas populares, escenas de gitanos, de la Inquisición, desafíos, contrabandistas...

Cuando se exilia, Goya ha cumplido los setenta y ocho años. El mes de junio de 1824 está en París, según Moratín: *Sordo, torpe, viejo y débil y sin saber una palabra de francés y sin traer un criado y deseoso de ver mundo...* Aquí estuvo tres días y le he exhortado a que vuelva en septiembre y no se enlodanice en París y se deje del invierno que acabaría con él. Moratín quiere que Goya viva en Burdeos, en lugar de en París y, afortunadamente, lo consigue.

Ya antes de la muerte de Goya, más o menos influido por él, el mejor arte francés atisba la plasmación de la pintura dirigida hacia el lenguaje futuro del cine.

En Eugenio Delacroix, esta situación se evidencia en múltiples momentos y destaca en cuadros muy significativos como *La Libertad guiando al pueblo*, *San Jorge venciendo al dragón*, *Las matanzas de Scio*, *El rapto de Rebeca*, *Hamlet* y *Horacio en el cementerio*, *La muerte de Sardanápalo*, *El naufragio de Don Juan*.

Se da una circunstancia paralela y exaltada en la obra de Gericault, *La barca de la Medusa*.

También encontramos testimonios de esta situación en momentos como *La barricada*, de Meissonier.

Y muy curiosamente en la escultura del autor de estampas, en línea de continuación goyesca, Honoré Daumier, que también realizaba bustos de algunos personajes de la época como Dubois, Dupin, Sebastiani, Petaille...

A. Fernández-Molina



En la pintura

Suele ser una constante el hecho de que en las primeras obras de un artista, cuando aún no tiene cuajada su personalidad, al verlas pasado el tiempo y ante el panorama de sus realizaciones e inquietudes, percibamos en ellas gérmenes de los caminos por los que ha proseguido su obra en el futuro, señales de su más auténtica personalidad. Unos pasos más allá de los esforzados primeros intentos pueden aparecer, sumergidas en buena parte del trayecto, para aflorar con una mayor pujanza y los frutos granados, cuando el artista alcanza la madurez.

Es también una constante en muy diferentes pintores, el hecho de que, a lo largo del tiempo, hayan sentido la necesidad de expresar el movimiento. Y lo han intentado de muy sutiles maneras. Un paso más allá estaba el sueño de conseguir poner las imágenes en movimiento. Este sueño irrealizable en la práctica, puede decirse de algún modo si no logrado, expresa la necesidad de su llegada a falta del último paso de la realización técnica que conseguirá dar lugar a la creación de una nueva forma de expresión, de un nuevo arte. Éste es el cinematográfico, ligado íntimamente al mundo de la pintura, como también lo está al literario.

En esta aventura es trascendental la aportación de Goya.

El germen de sus intuiciones de un lenguaje cinematográfico, la necesidad de expresar el movimiento en sus figuras, lo percibimos en sus primeras obras, las de temática religiosa producto de su adolescencia y primera juventud a partir, entre las que se conocen, del destruido armario relicario de la iglesia de Fuendetodos (1762) y de muy especial manera en pinturas de temática bíblica cual las *movidas* y bien impregnadas de atmósfera cinematográfica *El perdón de Amán* y *Festín de Esther y Assuero*, de 1771.

Esta situación, plasmada en muchos aspectos de su obra, se manifiesta desde el primer momento en sus murales, como sucede de especial manera en el episodio de *El Nacimiento de la Virgen*, en los frescos de Aula Dei, 1774.

Pero la captación del movimiento y la atmósfera cinematográfica comienza a acusarse, de manera destacada, en sus pinturas realizadas como cartones para

tapices, inspirados en episodios de la vida popular en el momento de su realización. El artista, con elegante desparpajo, se esfuerza en conseguir en sus imágenes la máxima verosimilitud. Y se percibe cómo, de haber trabajado como tal, pudiera haber sido un excelente coreógrafo, director teatral y en su caso, ya inventado el cine, un buen realizador cinematográfico.

Goya consigue hacer verosímil el movimiento en las figuras humanas, en los animales, en los árboles, en los accidentes del terreno, en la atmósfera general, en los objetos que en ocasiones se ofrecen cual colocados en un primer plano y pueden testimoniar de la realidad que representan como elocuentes fotogramas, fotos fijas, de una película.

Buen testimonio de esta circunstancia son pinturas como *La caza del jabalí*, *Perros en trailla*, *Cazador cargando su escopeta* y *El pescador de caña* (1775), *La caza de la codorniz*, *El baile a orillas del Manzanares* y *La merienda* (1776).

En el año siguiente, 1777, esta circunstancia destaca en pinturas como *Rifa en el Mesón del Gallo*, *Riña en la Venta Nueva*, *La Maja y los embozados*, *La cometa*.

Emblemática de esta situación es *El cacharrero*, de 1778: este cuadro capta un momento de acción plena de coherente viveza donde el movimiento natural se ofrece sorprendido, de forma que sugiere un antes y una continuación lógica de las imágenes representadas. Como en otras ocasiones, la pintura expresa el pequeño argumento de una secuencia que pudiera conducirnos hasta el escenario de algún cuadro como *Juego de pelota a pala*, 1779.

El examen de las imágenes de sus cuadros nos lleva hasta el famoso autorretrato de 1775-1780, acaso el más sugestivo de los que se conservan, todos extraordinariamente interesantes.

Este cuadro llevó a Picasso a dedicarle un recuerdo en su libro en prosa, una especie de peculiar novela poemática a la que dio un título tomado del más conocido cuadro de El Greco, *El entierro del Conde Orgaz*. En él leemos las líneas siguientes: *El personaje en la puerta es Goya pintándose un retrato con su sombrero bonete de cocinero y sus pantalones rayados como Courbet y yo, sirviéndose de una sartén como paleta*.

El cuadro, estampa del casi aún joven Goya en actitud de enfrentarse al lienzo, representa la figura del artista que, si seguida posteriormente por tantos otros artistas, ahora se nos aparece casi cual la foto fija de una película. La figura avanza su pierna izquierda y el brazo derecho hacia el lienzo mientras mira casi de soslayo a los espectadores. ¡Cuántas veces después hemos visto películas basadas en la peripecia de grandes artistas donde esta imagen, sumergida en la atmósfera cinematográfica, ha pasado al cine!

En torno a 1781-1785, Goya realiza una serie de cuadros donde retoma el tema de los niños anteriormente tratado en sus cartones para tapices, niños jugando a los soldados, niños peleándose, niños con un columpio, niños en el campo, niños buscando nidos, niños jugando a los toros. Son escenas vivamen-

te captadas con la visión de lo que el cine pone en ilusorio movimiento. Este conjunto de cuadros ya preludia el de la serie de fray Pedro de Zaldívar y el bandido Maragato, a punto de organizarse como una auténtica secuencia cinematográfica.

Buena estampa cinematográfica ofreció Goya en su cuadro *La vendimia*. Una escena armónica y movida que se acerca al espectador como buscando ofrecerse en un primer plano. En segundo plano los vendimiadores parecen tener sumergidas las piernas en la mar de las viñas; más allá están la montaña y el horizonte. La feliz ambientación de la escena nos la aproxima y participamos de cuanto está sucediendo en el grupo principal, avanzamos entre las cepas, accedemos a lo que sucede en las faldas de las montañas...

Pero entre las pinturas aisladas que ofrecen más relaciones con la expresión cinematográfica destaca sobre todas *La nevada*, 1786-1787. El resultado equivale a la foto fija de una película. El artista ha captado la escena como sorprendiéndola con una cámara. En la acción los actores aparecen sumergidos en su trabajo, viviéndolo con naturalidad. La escena también acierta con plenitud en las actitudes de los animales y en la plasmación del ambiente. La acción avanza desde la derecha del espectador hacia la izquierda. La cámara seguiría a los personajes en la acción o ésta saldría de ese campo. Aparecen cinco hombres, un perro y una mula. Pero tan importantes como ellos son el viento que sopla recto de frente dificultando su andar y la nieve sobre la que pisan y cubre el paisaje. El fuerte viento inclina los árboles con fuerza. Oímos su resoplido. Casi le oímos hablar. La sensación de frío también nos impresiona aún más por la actitud de los hombres, bien calzados y envueltos en sus ropas, por la actitud del perro que se detiene un momento al par de los hombres y quizá no advierte que está atarido. Tras el grupo de los hombres avanza un mulo, cargado con un cerdo recién sacrificado. Seguramente lo conducen desde la granja hacia el hogar donde, reunidos con familiares y con amigos, celebrarán la cena del sacrificio del cerdo elaborada principalmente con su carne.

En *El asalto del coche*, de 1787, vemos cómo en la mitad del camino, al cruzar un bosque, tiene lugar el asalto. En el cuadro asistimos a una acción desarrollada en un lugar paradisíaco y con un enfoque donde el artista acentúa el contraste al concederle mayor amplitud a lo que ocurre por encima de la tragedia. Un paisaje de gran belleza, abierto, que al contemplarlo haciendo abstracción de lo que sucede, nos comunica una sensación de calma y serenidad que nos sugiere el recuerdo de Guillén cuando dice: *El mundo está bien hecho*. Como irónico contraste. Una cámara parece conducirnos como si marcara varios primeros planos de un punto a otro de la acción. A nivel del suelo, la mirada salta de un punto a otro del cuadro, marcados con intensidad, del muerto a la víctima recién apuñalada, a los desgraciados viajeros arrodillados que imploran clemencia, a los otros muertos.

Pero si certera anticipación proclama al captar la acción y el movimiento, como también sucede por supuesto en la mayoría de sus obras dedicadas a motivos taurinos, también existen cuadros donde, al margen de la acción del

movimiento exterior de las figuras, tiene un subido interés el clima, la atmósfera cinematográfica que suscitan y que representan, y esto sucede de igual modo en cuadros de carácter religioso y místico como en escenas de brujerías y en las pinturas negras de la Quinta del Sordo. Entre las primeras, bien elocuente de ello es el cuadro *San Francisco de Borja asistiendo a un moribundo*, donde ofrece una simultaneidad de acciones dentro de la general que las engloba. Aparte de la presencia de seres monstruosos que acechan al moribundo para llevarse su alma, a los que conjura San Francisco con un crucifijo, ilumina la escena una luz que llega de frente desde un alto ventanal redondo en parte, cubierto por una cortina, que le confiere el aspecto de una luna misteriosa en cuarto creciente. Aparece tras una nube al modo como sucede en las películas con temas de vampiros, hombres-lobo y similares. Mas en esta situación y prestando atención a ambos aspectos, su cuadro más significativo, y uno de los más importantes del artista, fruto de la plenitud de su madurez, 1819, es el titulado *La última comunión de San José de Calasanz*.

El primer plano impresionante de la comunión del santo es una prodigiosa captación del momento culminante de una vida ejemplar. El santo, transido de fe, vive en una dimensión por encima de lo contingente. El sacerdote que administra la comunión, realiza el movimiento justo. La discreta luz celeste desciende sobre el rostro y la figura del santo. En segundo plano, la multitud de frailes y alumnos asiste con una unción especial a tan excepcional circunstancia.

Bien elocuentes del carácter anticipador de la obra de Goya respecto al cine, son diversas escenas de carácter popular como la similar al CINEMASCOPE de *La pradera de San Isidro*, que ofrece puntos de vista originales y arriesgados del lenguaje del cine, resueltos como con una cámara usada con inspirada habilidad.

El espectador, casi sentado junto a los grupos más próximos y exteriores, contempla el amplio panorama animado en movimiento, con una mirada cual desvanecida, respecto al primer plano, para ofrecernos más próximo el más alejado.

Singularmente destacadas en este aspecto son pinturas como *La gallina ciega*, *El pelele*, *La boda*, *Las gigantillas*, *Los zancos*, *Cómicos ambulantes*, *Corral de locos*, *Naufragio*, *Bandidos asaltando un coche*, *Bandido apuñalando a una mujer*, *Escena nocturna*, *Hospital de apestados*, *Asalto a un hospital de guerra*, *La duquesa de Alba*, *La marquesa de Santa Cruz*, *Conjuro*, *La lámpara del diablo*, *Brujos por el aire*, *Toro bravo*, que ofrece un primer plano de la faz de un toro, los frescos de San Antonio de la Florida, *La familia de Carlos IV*, *La condesa de Chinchón...* y muy diversos cuadros con escenas de procesiones, de la Inquisición, de brujerías, etc., etc.

El entierro de la sardina lleva hasta su máxima expresión el anticipo del lenguaje cinematográfico. Realizado entre 1803 y 1806, cuando el artista está en la plenitud del dominio de su arte. Goya plasma en él uno de sus cuadros más singulares y emblemáticos, teniendo en cuenta que sus mejores momentos siempre tienen tal característica. (Goya no da la apariencia de proseguir una evolución

continuada, aunque naturalmente en cierto modo la sigue, sino de irrumpir saltando sobre lo anterior bien asentado con impulsos sorprendentes.)

El entierro de la sardina capta una escena de un movimiento delirante. Por un descampado abierto, donde se alza un árbol esbelto y solitario, contemplado por unos espectadores que asisten a su desfile sentados sobre el suelo, una multitud avanza. Porta un estandarte donde luce una faz grotesca, burla de muchas imágenes respetables y en esencia del sol que representa alegría y de la luz de la luna que representa la vida y el sentimiento.

Como el estandarte, las figuras bailan y vociferan de manera frenética. En el cuadro están representados, con clarividente anticipación, el movimiento y el sonido. Las imágenes son cual la escena esencial de un desfile, secuencia de película que se desarrolla ante el espectador animada por el jolgorio de los movimientos y los sonidos que Goya expresa con la intuición de cómo un día animarán las escenas de las imágenes en movimiento.

Bien sabido es cómo la influencia de Goya sobre otros ingenios españoles radica en el hecho de incidir en aspectos esenciales del carácter hispano. A nadie se le escapa el hecho de que el ser goyesco es una forma emblemática del ser español. Desde esta situación la influencia de Goya, además de en las artes de la imagen, en amplio sentido, gravita sobre todo en nuestra literatura. Es evidente su presencia, por sólo hablar de pasada, en la obra de Larra, Espronceda, Ros de Olano, Silverio Lanza, Baroja, Valle-Inclán, en la obra literaria además de artística de José Gutiérrez Solana, Ramón Gómez de la Serna... y actualmente en la de Fernando Arrabal, autor de acaso la novela más original inspirada en tema goyesco, precisamente en el cuadro *El entierro de la sardina*, y titulada como él.

Pocas personalidades literarias (afines) al mundo de Goya y tan naturalmente preparadas para interpretarlo. El carácter de tan original obra de Fernando Arrabal se realiza de modo que podamos apreciarlo en paralelismo a la de Goya. La novela, además de usar como título el de un cuadro de Goya, remarca su punto de partida usándolo también como cita al frente de ella.

A lo largo de los setenta y cinco breves capítulos de la novela, cual poemas en prosa y alucinantes descripciones de escenas observadas con visión de agua-fuerte, se nos ofrecen las perspectivas, de manera alternada, del protagonista que, encerrado en una habitación, asiste a la doble aventura de cuanto sucede en ella y a la de observar desde la ventana el alucinante desfile semejante al de un tenebroso carnaval.

Las escenas del libro aparecen formadas con visión de *Capricho* o *Disparate* y animadas con un ritmo cinematográfico similar al de los momentos más significativos de su arte en cuanto a anticipación del lenguaje cinematográfico.

El mismo año en que pinta *El entierro de la sardina*, Goya da el paso definitivo y perfecto para su creación del lenguaje cinematográfico de manera clara e irrefutable, con la realización de una secuencia de insuperable expresividad y

belleza cinematográfica. Me refiero al conjunto de seis cuadros dedicados a un episodio de la captura del bandido El Maragato por fray Pedro de Zaldivia.

En el primer cuadro asistimos al momento cuando El Maragato, en el interior del portal de una casa de campo o posada del camino, se enfrenta, encañonándolo con la escopeta, a fray Pedro de Zaldivia, quien acaba de llegar cargado con las limosnas recogidas en los pueblos. Alimentos, ropas, algunas monedas y cosas así. Precario botín, pero ¿y si alguna dama rica le ha obsequiado con algunas onzas para atender a las necesidades de su convento y a las de los pobres de que se cuida? La actitud del bandido muestra la enérgica decisión de desvalijarle.

En el momento de sorprender el bandido al fraile, hay un grupo de asustados curiosos ante el umbral de la puerta. El bandido avanza la pierna izquierda y dirige el cañón del arma, bien sujeta con ambas manos, hacia el vientre del fraile. La actitud de El Maragato es fiera y decidida. Tiene algo de la postura de quienes han combatido contra los franceses, incluso sus atuendos recuerdan los uniformes militares. Ante El Maragato, la figura del fraile se muestra humilde e inofensiva como la de quien está dispuesto a ceder a sus deseos. Su vista se dirige hacia el suelo y descubre cómo El Maragato va mal calzado. Aunque nada trasciende al exterior, en ese momento algo importante pasa por su cabeza.

En el segundo cuadro los espectadores han huido. Los protagonistas siguen frente a frente. Nadie contempla la escena. Un corto diálogo se cruza entre ellos y continúa la acción. Se advierten notables cambios en la situación de sus pies. El bandido ha dado un paso hacia el fraile y ahora avanza la pierna derecha. Sostiene la escopeta con esa mano y tiende la mano izquierda hacia el fraile, quien en el cuadro anterior tiene los pies juntos y ahora ha dado un corto paso y avanza el pie izquierdo. Con humilde y casi compasiva actitud, encubridora de lo que su cerebro trama, le ofrece unos zapatos en la mano izquierda con los que el bandido mal calzado puede remediar esta circunstancia.

La actitud del fraile le engaña, se confía el bandido y aunque no lo sepa, ya está perdido. Parece mentira que no haya sospechado cómo le podía atrapar si se descuidaba. Con su apariencia inofensiva, el fraile es un mozo robusto, más joven que el bandido, seguramente más ágil y es posible que sea avezado en el uso de las armas y quizá haya luchado contra los franceses, como luchó El Maragato, antes de entrar en religión o puede que incluso después de hacerlo.

El tercer cuadro muestra cómo el descuido de El Maragato va a serle fatal. El fraile, al distraerse El Maragato, suelta los zapatos y salta sobre él sujetando la escopeta con ambas manos y con ventaja, con la inesperada sorpresa para el bandido. Ambas figuras aparecen desplazadas por el forcejeo, la del bandido de espaldas, a modo de pelele; más que luchar por recuperar el arma parece como si se asiera a ella, víctima de un naufragio. Su actitud queda por debajo de la figura del fraile, que ahora se muestra sin simulación como un ágil y fuerte mozo que ya le tiene prácticamente dominado.

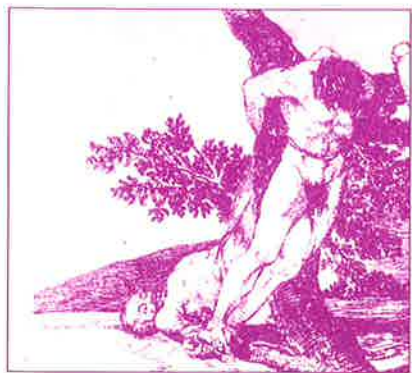
¿Tenía presente Goya, aunque fuera de manera inconsciente, la silueta de la

familiar e inclinada Torre Nueva, de Zaragoza, al pintar el cuadro número cuatro de la serie? El fraile agarra la escopeta por el caño y con ella compone una inclinación equivalente a la de la torre. El bandido está casi en el suelo de espaldas, a sus pies, y mira con gesto suplicante al fraile, quien pudiera parecer dispuesto a rematarlo a culatazos. Pero si el fraile es más avisado que el bandido y por eso lo vence, es también más compasivo y su corazón le impide herirlo pues le duele su desgraciado destino. Esta compasión debilita su ventaja y pudiera resultar fatal.

En el quinto cuadro vemos cómo, aunque el bandido no se ha hecho con el arma, seguro que por el temor de no poder conseguirla, sí aprovecha la compasión del fraile y de un salto ha salido corriendo con el propósito de huir a caballo, pero el fraile dispara y el animal huye asustado. El fraile no quiere hacer una herida irremediable en el cuerpo del bandido y le apunta hacia las piernas. El Maragato se detiene asustado con los brazos en cruz, como una representación simbólica de un crucificado que alude a los tormentos que puede sufrir tras su captura. El Maragato se rinde.

En el sexto y último cuadro de esta secuencia cinematográfica ejemplar *avant la lettre*, El Maragato sentado en el suelo se deja atar por fray Pedro de Zaldivia sin oponerle resistencia. El fraile lo sujeta a conciencia mientras en su rostro hay un sentimiento de pesar por el destino del bandido, y parece como si al atarle lo abrazara como a uno de sus más desgraciados hermanos. Al mismo tiempo, quienes huyeron en el primer momento acuden desde lejos corriendo y gritando, armados de estacas y con gestos amenazadores, como dispuestos a brindarle al fraile la ayuda que ya para nada necesita y para participar en la gloria de haber agarrado al bandido.

A. Fernández-Molina



Los grabados de Goya y el cine

Al frente de las ediciones de los *Disparates* de Goya figura el *Autorretrato*, realizado al aguafuerte y aguatinta. Por encima, una leyenda impresa en letra inglesa dice: *Fco. de Goya y Lucientes / Pintor*.

En el grabado nº1 de la serie *Caprichos*, se ofrece la efigie de su autor en apostura bien cinematográfica, antecedente del famoso león de la Metro, cuya aparición en la pantalla, al anunciar las películas, colocaba a nuestra infancia ante el umbral de inspiradas y extraordinarias maravillas. Francho Goya posa para la posteridad como el león que es, con la bien colocada chistera en lugar de melenas, y que en las selvas del arte abre nuevos caminos para el porvenir.

Como en tantos aspectos de su pintura, abundan en los *Caprichos* los detalles de anticipación cinematográfica. Estamos en 1796, cuando durante un segundo viaje a Andalucía Goya vive experiencias que darán lugar a la gestación de los *Caprichos* que inicia inmediatamente.

El capricho nº2, *El sí pronuncian y la mano alargan al primero que llega*, parece la foto fija del inicio de una película entre costumbrista y de misterio. Estos aspectos de la creación anticipada se mantienen a lo largo de la serie, casi sin excepción. De lo que son buenos ejemplos el capricho nº6, *Nadie la conoce*; el 7, *Ni así la distingue*; el 10, *El amor y la muerte*; el 12, *A caza de dientes*; el 14, *Qué sacrificio*; el 16, *Dios la perdone y era su madre*; el 19, *Todos caerán*; el 20, *Ya van desplumados*; el 26, *Ya tienen asiento*; el 33, *Al Conde Palatino*; el 35, *Le descañona*; el 36, *Mala noche*; el 42, *Tú que no puedes*; el 43, *El sueño de la razón produce monstruos*. Paradigmática creación goyesca, este grabado testimonia con énfasis sobre el impulso del subconsciente en el arte y en la vida, respecto al pasado, el presente y el porvenir: su anticipado impulso cinematográfico es evidente y arrollador; el 52, *Lo que vende un sastre*; el 61, *Volaverunt*, otro momento emblemático del arte de Goya y de cuanto supone de intuición del próximo lenguaje cinematográfico.

La generación del 27, que nació con el cine, vivió con fruición su mundo. Recuerdo cómo, durante mis visitas de poeta adolescente al genial Vicente Alei-

xandre, mi vista reparaba en una copia de este aguafuerte colgada en una pared de la habitación donde recibía. Por entonces y con la ayuda del poeta publiqué un cuento en la revista *Ínsula* titulado 'Cinematógrafo'. Ahora percibo cómo —el escribirlo y el publicarlo— tal sucedió por influjo subconsciente de esa copia de *Volaverunt*, cuya imagen permanece bien viva en mi memoria (y entendimiento). Ante él, veo al imaginario espectador del film al que corresponde en trance de sentir cómo el movimiento hacia adelante y ascensional le eleva en la butaca.

Ésta, como otras imágenes de Goya, testimonia del genio romántico del temperamento español, aspecto amplio, vital y profundo.

Tal impresión ni siquiera iguala la producida por el aguafuerte nº68, *Linda maestra*.

Motivados por la invasión francesa en 1810, Goya empieza a grabar la serie *Desastres de la guerra*.

En lo que atañe a las relaciones de estos grabados con el lenguaje cinematográfico, la cuestión se acentúa. El ajetreo de la guerra y de las guerrillas es proclive a aproximarse a los medios de expresión que el cine ofrece. Esta cuestión destaca ya en el aguafuerte nº2, *Con razón o sin ella*, y sigue prácticamente en la totalidad de la serie. Los números 3, *Los mismos*, y 5, *Y son fieras*, podemos apreciarlos como anticipación de la famosa secuencia de la escalera en **El aco-razado Potemkin**. El aguafuerte nº7, *Qué valor*, ofrece una imagen bien a propósito para el cartel de una película.

El nº9, *No quieren*, es cual la culminación de la escena de una secuencia romántica. Y en el nº16, *Se aprovechan*, esta situación se repite dentro del ambiente bélico.

El paroxismo cinematográfico de las imágenes alcanza la culminación de su clímax en el nº30, *Estragos de la guerra*, continuando en especial en el nº31, *¡Fuerte cosa es!*; el 32, *¿Por qué?*; el 33, *¿Qué hai que hacer?*; el 37, *Esto es peor*; el 38, *Bárbaros*; el 41, *Escapan entre llamas*; el 44, *Yo lo vi*; el 64, *Carretadas al cementerio*; el 77, *Que se rompe la cuerda*.

Los grabados de *La tauromaquia*, elaborados entre 1814 y 1816, acentúan las características de antecedentes cinematográficos del grabado goyesco.

Por su naturaleza, el espectáculo taurino está mucho más cerca del cine que el teatro y, unido a la visión general de Goya, destaca tal circunstancia en quien con tanta frecuencia, en su persona y en su obra, recalca el acento taurino. Competrado con su arte, es sagaz y estéticamente captado en la escultura a tamaño natural, realizada por Manuel Arcón, situada en un tendido de la plaza de toros de Zaragoza, que representa al artista sentado, en la actitud de dibujar uno de los más históricos lances taurinos.

De los 40 aguafuertes de la serie, desde el nº1, *Modo con que los antiguos españoles cazaban los toros a caballo en el campo*, hasta el nº40, *Combate en un coche enjaezado con dos mulas*, todos están acentuadamente marcados con

su carácter de anticipación del lenguaje del cine. Por sólo citar algunos, en esta línea destacan grabados como el nº18, *Temeridad de Martíncho en la plaza de Zaragoza*; el 19, *Otra locura suya en la misma plaza*, y especialmente el nº20, *Ligereza y atrevimiento de Juanito Apiñani en la de Madrid*.

Los *Proverbios*, *Disparates* o *Sueños*, última de las series grabadas, los realiza en torno a los años 1819-1823.

A partir de entonces no vuelve a grabar. Pero cuando durante la etapa final de su vida, transcurrida en Burdeos, se descubre y comienza a imprimir en litografía, él rápidamente se incorpora a la nueva técnica, como un paso más que le aproxima al lenguaje del cine, pues en esta dirección se realizan sus estampas.

Las 22 estampas de los *Disparates*, desde la nº1, *Disparate femenino*, hasta la nº22, *Disparate de tontos*, nos ofrecen un mundo en buena medida muy cercano al de las pinturas negras de su Quinta del Sordo.

Goya, cual ensimismado en su mundo, parece alejarse de lo accidental en la realidad circundante, nos ofrece un testimonio casi siempre onírico en las proximidades de la ciencia-ficción. Mundo de sueños cual testimoniales estampas a propósito para ser interpretadas por el psicoanálisis, remiten en general a aspectos evolucionados del cine, cuando este lenguaje es capaz de profundizar en arduas cuestiones aunque de algún modo sea a costa de esa influencia de expresión que le llevara a Georges Méliès a ofrecer al espectador auténticas geniales realizaciones plenas de positivo candor.

Grabados como el nº10, *Caballo raptor*, o el 19, *Disparate conocido*, son bien elocuentes de esta circunstancia.

Sin embargo, en esta colección de estampas, sin desmerecer del apelativo que las califica, hace su aparición un curioso matiz de visión optimista, sobre todo en el nº21, *Disparate de bestia*.

Sobre estas series de sus grabados, como también sucede en bastantes dibujos suyos, hay que señalar en relación con el lenguaje del cine que, además de la expresión del movimiento explícito en estas imágenes, Goya intuyó la necesidad y la llegada de la compañía del sonido y del diálogo. Y de un modo próximo a como en el cine mudo, con frecuencia, se interrumpe la acción para proyectar frases explicativas o sintéticas de conversaciones que a las imágenes se refieren, Goya con frecuencia les pone a las suyas pies escritos al modo de *El sí pronuncian* y *la mano alargan al primero que llega*, *Que viene el coco*, *Dios la perdone y era su madre*, etc.

A. Fernández-Molina



Goya, los poetas y el cine

Sensibles poetas se sienten estimulados por las imágenes de Goya y captan en sus versos su atmósfera cinematográfica. Baudelaire la acusa en señalados momentos de su obra, en *Los pequeños poemas en prosa*, y de manera frontal en la famosa estrofa de su conocido poema de *Las flores del mal* 'Los faros', la dedicada a Goya.

A su categoría de gran poeta, Baudelaire suma el ser uno de los más importantes críticos de arte de todos los tiempos. Esta condición la comparte con algunos de los más destacados poetas. Su interés por la obra de los grandes artistas, además de en sus crónicas de arte y en otros detalles de su prosa, se presenta de muy especial manera en su famoso poema 'Los faros'. En él dedica una estrofa a cada uno de sus admirados artistas. La referida a Goya dice así:

*Goya, cauchemar plein de choses inconnues,
de phœtus qu'ont cuire au milieu des sabbats,
de vieilles au miroir et enfants toutes nues,
pour tenter les demons ajustan bien leur bas,*

Desde el momento de la aparición de 'Los faros', se le considera como uno de los poemas más perfectos y significativos de su libro *Las flores del mal*. Es uno de sus poemas traducido a mayor número de idiomas y con frecuencia al español. Buena parte de estas versiones son rigurosamente rimadas pues, en contacto con los versos de Baudelaire, sus traductores perciben cómo en él la rima, en modo alguno es un elemento accesorio sino esencial a la atmósfera del poema. El poeta la usa dándole mayor precisión al lenguaje, con la naturalidad de un genial orfebre del idioma.

Poetas en español han traducido este poema. Y en algunos el cuarteto dedicado a Goya ha sido con el siguiente resultado. En la versión más conocida de Eduardo Marquina dice así:

*Goya, abismo de cosas entrevistas a medias,
fetos que han de cocerse los sábados: peludas
viejas con espejuelos y muchachas desnudas
para tentar al diablo, estirando sus medias,*

En su versión, Lydia Lamar se expresa de este modo:

*Goya, cosas que suelen llenar las pesadillas,
fetos que en medio al aquelarre se están cociendo,
viejas ante el espejo desnudas y chiquillas,
que a los demonios tientan sus medias exhibiendo.*

Elisabeth Mulder de Dauner ofrece este resultado:

*Siniestros sábados, visiones crudas;
Goya, pesadilla de macabras comedias.
Viejas frente al espejo y doncellas desnudas,
por tentar al demonio ajustando sus medias.*

Con rima asonantada, la versión de Luis Guarnier dice:

*Goya, la pesadilla de las cosas ignotas,
de los fetos cocidos en las noches del sábado.
Viejas frente al espejo y doncellas desnudas,
tentando a los demonios, sus medias ajustando.*

En la versión aconsonantada, aunque más libre, de Andrés Rubio, leemos:

*Abismos bien trazados de cosas entrevistas,
Goya pinta calderas con fetos muy cocidos.
Viejas muy presumidas y muchachas muy listas;
al estirar sus medias los diablos caen rendidos.*

La cuestión de los diferentes matices de las versiones de estos versos nos remite a considerar cómo, frente a la práctica imposibilidad de verter fielmente un poema de un idioma a otro, esta circunstancia destaca el hecho de que los versos de un poeta se ofrecen con matices múltiples, dentro de su unidad, para cada lector (y puede añadirse que para diferentes etapas de lectura en un mismo lector).

Como tantas veces se ha señalado, Goya abre las compuertas hacia los territorios nuevos donde el arte se expresa cada vez con más amplia desenvoltura. Aunque conviene aclarar que tal situación, altamente positiva, no siempre se realiza dentro de un aceptable nivel de calidad.

Baudelaire se siente fascinado por Goya. No podía sucederle de otro modo a quien dentro de la poesía ejerce un papel equivalente al de Goya en el arte. Al conocer obras de Goya, seguramente reproducidas, Baudelaire siente fascinación por estas imágenes y súbitamente le colocan ante las creaciones de una sensibilidad cuyo principal ingrediente es el de su experiencia personal, el de sus convicciones, el de los productos de su imaginación y sus sueños, captado con espléndida penetración poética.

De haber conocido ampliamente la obra de Goya, Baudelaire hubiera ido más allá de un testimonio de admiración por el artista. Únicamente llegó a entreverla. Y pudiera haberle inspirado ese poema paralelo y equivalente al mundo de la pintura de Goya. Ese poema aún no escrito que aún esperamos. ¿Qué otra sensi-

bilidad de la época moderna podemos señalar más afín a la de Goya que la del autor de *Las flores del mal*, los *Pequeños poemas en prosa*, el traductor de la obra de Edgar Allan Poe, y más probadamente dotado para cuajar tal hazaña? Testimonio de cómo Baudelaire únicamente tuvo oportunidad de entrever la obra de Goya es la mitad del tercer verso y el cuarto de esta estrofa que le dedica:

„et d'enfants toutes nues,
pour tenter les demons ajustant bien leur bas.

Estas palabras aparecen sobre todo sugeridas por las imágenes que antes estuvieron ante el poeta, seguramente inspiradas por el recuerdo del capricho 17, acompañado de la leyenda *Bien tirada está*. Y el capricho 31, acompañado de la frase *Ruega por ella*. Ambos aguafuertes ofrecen en primer plano la imagen de una bella joven vestida, la primera en pie, sentada la segunda. Estiran una media, ceñida sobre la pierna bien dibujada, ante la mirada de una vieja en funciones de celestina, bien atentas las dos a su papel.

Rubén Darío escribió un muy notable poema inspirado en la obra del artista, donde el poeta nicaragüense atisba la vinculación de su obra con la apertura hacia el descubrimiento del lenguaje del cine, tal como se ve en los versos que siguen entresacados del poema en tercetos aconsonantados

A GOYA
Poderoso visionario,
raro ingenio temerario...

...cuya gran paleta,
caprichosa, brusca, inquieta,
debe amar todo poeta;

por tus lóbregas visiones,
tus blancas irradiaciones
tus negros y bermellones;

por tus colores dantescos,
por tus majos pintorescos,

Porque entra en tu gran tesoro
el diestro que mata al toro,
la niña de rizos de oro,

Y con el bravo torero,
el infante, el caballero,
la mantilla y el pandero.

la silueta de la bruja
que en la sombra se arrebuja

*En tu claroscuro brilla
la luz muerta y amarilla
de la horrenda pesadilla,*

*Tienen ojos asesinos
en sus semblantes divinos
tus ángeles femeninos.*

*Tu caprichosa alegría
mezclaba la luz del día
con la noche oscura y fría.*

Entre los poetas españoles que intuyeron las relaciones del mundo de Goya con el lenguaje cinematográfico destaca Manuel Machado, buen degustador de la mejor pintura, que en su libro *Apolo* (1910) publica el soneto

LOS FUSILAMIENTOS DE LA MONCLOA

*Él lo vio... Noche negra, luz de infierno...
Hedor de sangre y pólvora, gemidos...
Unos brazos abiertos extendidos
en ese gesto del dolor eterno.*

*Una farola en tierra casi alumbra
con un halo amarillo que horripila,
de los fusilamientos la uniforme pila
monótona y brutal en la penumbra.*

*Maldiciones, quejidos... Un instante
primero que la voz de mando suene;
un fraile muestra el implacable cielo.*

*Y en convulso montón agonizante,
a medio rematar, por tandas viene
la eterna carne de cañón al suelo.*

A. Fernández-Molina



Dos notas

A propósito de dos cuadros de Goya como dos elocuentes fotos fijas, principio y fin de una película basada en obras suyas donde el artista anticipa el lenguaje del cine.

1

La duquesa de Alba

A su espalda una atmósfera evocadora de las inmensidades del espacio y del tiempo. En el centro del cuadro, en pie, como situada en la cuerda floja del pasado y del porvenir, en efígie de muñeca viva, la imagen de la Duquesa de Alba. Sobre su figura destacan las divisas rojas del lazo colocado en la parte izquierda de su cabellera cual la espléndida flor que corona su figura, las cuentas del collar que enmarcan su grácil cuello, el lazo sobre la pechera, anudado en forma de encrucijada y el fajín que le ciñe la cintura y le cae por detrás como el rabo de un mitológico cometa.

La duquesa extiende el brazo derecho en un ángulo perfecto y, con su maravilloso dedo índice, señala la inscripción pintada en la tierra por el artista, como si hubiera esculpido en la losa de la tumba un texto vivo para la eternidad y que dice: *A la Duquesa de Alba. Fco. De Goya. 1795.*

En primer plano, ante la inscripción y a los pies de la duquesa, un autorretrato de Goya en forma de insignificante, asustado y cariñoso perrito de aguas, en su patita trasera izquierda, luce un lacito rojo, de la misma clase y color con que se adorna la figura de la duquesa e indica a quien le pertenece.

2

Un perro

(pinturas negras)

Cuando la duquesa de Alba muere, Goya, entonces su perrito de aguas, comienza a deambular en tormentoso estado de ánimo durante largo trecho, por trasmundos y catacumbas donde, ¡quién lo pudiera pensar!, los inconvenientes de la vida y la tosca alimentación lo transformaron en un can de pelo en pecho.

Y mientras así vive en el continuo presente de la pintura, asoma el morro,

cansado de husmear en los abismos, cuando aún no ha terminado de salir al exterior. Otea un incierto panorama, como quien ve y teme a los fantasmas que salen a su encuentro.

A. Fernández-Molina

Espectáculos y poesía





Ballet goyesco

Prólogo

Pradera de San Isidro. Fiesta popular. Jolgorio. Castañuelas, bandurrias, ¿un bautizo? Los preparativos para acudir a una corrida de toros. Ir y venir. Unas sillas populares se distribuyen en semicírculo, abierto frente al espectador. En el centro una danza evocadora de una corrida o una corrida evocadora de una danza.

La música y el sonido son los del viento. Desde el fondo casi ilimitado de sus posesiones terrenales avanza a toda máquina una hermosa mujer. Una hermosa mujer de una cabellera espléndida, talle y estatura perfectos. Las mangas de su vestido cubren sus brazos. La falda y el velo apenas dejan ver las puntas de los zapatos, como los picos graciosos de míticas aves. Avanza a cortos pasitos. Parece deslizarse con suavidad sobre palines.



La figura femenina se hace reconocible como una de las más familiares, como una de las más delicadas, como una de las que siempre producen un gran impacto al espectador. Esta figura se asocia con la del retrato más conocido de la duquesa de Alba.

Es una hora incierta. ¿Próxima al amanecer cuando aún no se tienen síntomas de que se aproxima *la dudosa luz del día*? ¿Es un atardecer de luz escasa y está detenido, durante unos instantes, antes de profundizar en las sombras de una noche muy oscura? Quizá estamos en el centro de un claro en el bosque. O estamos en una plazoleta o en un lugar despejado de uno de los jardines de esta dama. Quizá estamos en su jardín preferido, en el jardín de sus sueños.

Música y ruidos.

Palmas, zapateado, castañuelas. Mugidos de toros.

Cruzan formas sólidas y oscuras. ¿Son cuadrúpedos de piel negra, quizá cornúpetas? ¿Son cuadrúpedos voladores a modo de murciélagos de gran tamaño? Silencio. La figura de la Duquesa se mantiene inmóvil. Hay una gran distancia entre su figura y la de don Tancredo. A un lado la figura de don Tancredo, a otro la figura de la Torre Nueva. La Duquesa resplandece como una estrella. Comienza a aumentar la luz. La belleza de la figura casi hace innecesaria la respiración. Hay una luz matinal. Comienza a llover con gotas muy finas. La figura retrocede de espaldas. No deja de llover y retrocede. Retrocede hasta el fondo lejano y desaparece como si se desvaneciera. Música y ruidos. No ha dejado de oírse el sonido de la lluvia como el de ligeros golpecitos sobre la piel de un pandero. De pronto, el resplandor de un rayo, le sigue un trueno amable y conciliador. Oscurece.



En escena, un joven petimetre al lado de un columpio donde se balancea una damisela. Él, aún bello, hace ademanes en torno suyo, como si fuera un sapo esbelto y presuntuoso, puesto en pie.

Música y ruidos.

Algarabía y alboroto alegre ciudadano. Taconazos. La damisela actúa en la cuerda del columpio como un funámbulo. Parece haber cometido un error y estar a punto de caer. Recupera el equilibrio con graciosos movimientos. El joven danza en torno sin dejar de dirigir hacia ella los gestos de sus brazos. En su deambular sobre la cuerda, la damisela tiene otro tropiezo. Inclínada hasta lo inverosímil, a punto de caer, aún no cae. Revolotea como una mariposa *volaverunt*. Desciende al suelo. Arrastra al joven con su danza y su revoloteo, como trazando un laberinto de curvas y de círculos. Salen del escenario por sorpresa, como si se hubieran desvanecido. Oscuridad.



Asciende rápida e intensa la luz, llega a deslumbrar, como luz muy brillante del sol se acomoda a la capacidad del ojo. Una silla en medio de la plaza. Torero y toro. Aparecen una bailarina y un bailarín. Ella con sombrero calado, arrebujada en una capa que casi le cubre medio rostro y le llega hasta la mitad de la pierna. Tiene ademanes gráciles de torero. Él recorre el escenario como si despejara la plaza. Ella tiene actitudes y movimientos de torero. Se acercan las figuras. Ella le esquiva con gracia una vez y otra. Durante su baile pantomima, los danzarines a veces saltan por encima de la silla sin tocarla. En un paso de danza, la figura del torero salta por encima del toro como si lo hiciera con una pértiga. Pases de banderillas. Pases de muletas. El toro está a punto de rendir sus fuerzas. El torero, sentado en una silla frente al toro, dirige hacia él el estoque. El toro embiste con muy pocas fuerzas, se clava en el estoque y cae. Mulas bailarinas arrastran triunfalmente al toro.



Decoración campestre. Un grupo de cuatro. Dos bailarines y dos bailarinas sujetan una manta con un pelele encima. Lanzan al pelele al aire y lo recogen. Lo lanzan de nuevo y vuelven a recogerlo. Lo envían otra vez a lo alto, ahora cae al suelo. Se mueven en torno a él, mirándolo. Hacen gestos casi desesperados. ¿Vive? ¿No? ¿Sí? Comienza a moverse despacio, sí vive pero ¿estará malherido? Llamad al médico. De pronto se sienta sonriente. Se pone en pie de un salto. Ocupa el lugar de otro bailarín que ahora hace de pelele. Se repite la acción con algunas variantes. Y así sucede con el resto de los bailarines. Al final organizan una zarabanda, manta y bailarines, jugando al corro.



La luna en forma de rebanada. Se oye el silbido del viento. El roce del viento en la nieve. El sonido de las ramas, del caer de la nieve desde las ramas, por el soplo del viento. Dos danzarines cruzan el escenario nevado uno junto a otro. Van subidos en zancos. Les sigue una mula cargada con un cerdo. La mula tiene largas patas como si también se apoyara en zancos. Junto a ellos un perro con largas patas zancudas. Al avanzar los cuatro siguen una trayectoria ondulada. Surgen por ambos lados bailarinas, sobre sus cabellos llevan una silla con el respaldo hacia atrás y el asiento apoyado en el pelo. Los bailarines y los animales parecen avanzar con dificultad sobre la nieve. Las bailarinas se mueven con agilidad, semejan blancos copos, aves o copos de nieve. Cuando la comitiva sale del escenario, las bailarinas suben en el balancín de la luna y se balancean.

Epílogo

Luces tenebrosas, evocadoras de pasillos, estancias deterioradas con imágenes oscuras inquietantes. Los danzarines, sin copiarlo, evocan el ambiente de las pinturas negras.

A. Fernández-Molina



Guión goyesco

Guión

para una película basada en la serie de seis cuadros de Goya sobre la historia de fray Pedro de Zaldívar y el bandido Pedro Piñero, El Maragato

*Al noble atrevimiento,
la acción de más valor y alta firmeza,
al sublimado aliento,
y grande sutileza,
de un Lego religioso
cantemos, musa, en verso numeroso.*

1. Por llanuras del Cid y Don Quijote se descubre y levanta majestuoso el macizo de Gredos. Por la paramera adelante se ve al fondo el paisaje del valle con sus pueblos.

2. Bella ruta, sorprende un indicador donde se lee 'Cueva del Maragato'. Acaso por estas tierras abulenses pasara Teresa andariega.

3. No sin cierto peligro puede ascenderse hasta la entrada de la gruta, situada en difícil paraje de la montaña tras zarzas y malezas, de espalda al camino de tránsito. Escondite seguro, facilita la vigilancia y la defensa.

4. Estamos a finales del siglo XVIII, el XIX en puertas. Allí se esconde el temible Maragato y su cuadrilla.

5. Vese volar un cuervo sobre los trigales y más cuervos de un cuadro de Van Gogh. Se oye un disparo, caen al suelo las dos patillas postizas del romántico Larra. Otro sonido de disparo ahuyenta a todos los cuervos.

6. La sombra de Van Gogh sobre el rastrojo. Ejemplos del inventario extenso de Goya: tapices, retratos, caprichos, disparates, desastres, toros.

7. La semana pasada fue la fiesta del pueblo. Tras varias jornadas de jolgorio es el día del jolgorio mayor, el de la capea anual. En la plaza bien dominada desde el balcón del ayuntamiento: maderas, carretones, trillos viejos temporalmente requisados a los vecinos, sirven para el improvisado tinglado de la plaza de toros, utilizada en la corrida de la tarde. Un alto pedestal para la banda de música alquilada para actuar en bailes públicos, funciones religiosas, corridas, dianas, pasacalles, rondas.

8. El verano se aleja. De pronto un soplo de viento alza remolinos de polvo y paja. Planea la modorra en el ambiente. Apenas quedan restos en la plaza de cuanto de ella hiciera coso taurino.

9. Dos niños, uno con cuernos de cabra en las manos y el otro dando pases con una chaquetilla, juegan a los toros. Es media tarde, el Sol parece hacerle señas a la Luna. Tertulias a la sombra, de pronto un zagalejo se incorpora y pone a su pandilla en movimiento. Mozalbetes y mozos, abarcas, zapatillas, boinas, camisas con remiendos, pantalones de pana tiesa con rodilleras. Se acercan curiosas unas muchachas, zapatillas, delantales, pañuelos a la cabeza, cinturas ajustadas. Contemplan cómo se aproxima el Carro de las Maravillas arrastrado por una mula vieja.

10. Salta muy ágil al suelo un hombre de edad y talla medias. Lleva patillas y bigote. *Soy El Tío del Cine*, dice alegre y se acerca al grupo. Unos y otros se interrogan curiosos. Risas, palmadas, carcajadas, gritos. Ir y venir, se extiende la noticia: Esta noche función de cine. Se proyectará en la plaza, contra la pared del frontón de pelota, una película.

(1920, 1921, 1922, 1923, 1924, 1925, 1926, 1927, 1928, 1929)

Felices Años Veinte

No se cobrará entrada.

El Tío del Cine vive de la buena voluntad del público, del producto de una rifa de los ahorros del milagro. Vive, vive.

11. Pasan deprisa los minutos, se charla mucho en los corrillos. El ambiente trae reminiscencias de Quevedo, el Arcipreste de Hita, Torres Villarroel, don Cirio Bayo, Eugenio Noel, Regoyos, Gutiérrez Solana, Nonell, Francisco Mateos...

Vasos de vino en la taberna. Chascarrillos...

12. Puesta de sol. El cielo se enciende durante unos instantes. Cae definitivamente la noche. Breve pausa de silencio. Débiles bombillas, faroles, linternas y candiles. El cielo y el pueblo parecen protegidos con una tenue capa de ilusión o débil tela. Ante el frontón sillas de anea, banquetas de madera, serijos de fibras vegetales. Los espectadores comienzan a sentarse. La poesía retoza como un chivo ligeramente ebrio. Los rezagados recorren las calles y callejas como filas de hormigas junto a los muros en dirección a la plaza. Se sitúan ante el frontón como si fueran a asistir a una pesca milagrosa de imágenes. Silencio, alboroto, silencio. Protesta y pataleo. Silencio.

13. Al fin, el Tío del Cine pone en marcha su máquina. Una máquina como imaginada por Julio Verne y maquillada por Edison.

La proyección empieza:

Es la historia de fray Pedro de Zaldivia y del bandido Pedro Piñero, El Maragato, según la describieran en seis inmortales lienzos los pinceles y el ingenio de don Francisco de Goya y Lucientes, nacido en Fuendetodos, provincia de Zaragoza, en 1746. Fallecido en Burdeos en 1828. Se celebra este año el primer centenario del fallecimiento del pintor. Honra de Aragón, de las Españas y del mundo entero. Artista único, su obra representa lo mejor del talento pictórico del pasa-

do, da una estocada al academicismo y abre los caminos para la evolución del mejor arte del futuro.

14. Vacilan las imágenes de la película durante unos instantes, y luego de jugar con la impaciencia del público como un gato con un ovillo de lana, se fijan al fin, y discurre normal la película. El ambiente de la pantalla recuerda al de este pueblo. Cruzan imágenes subliminales de cuadros diferentes de Goya, y amables casi siempre. Siluetas desvanecidas y el perrito de la duquesa de Alba como un coquetón frasco de perfume. ¿Tuvieron realidad estas imágenes o sólo son fantasmas convocados por el cine?

15. Destaca la figura de un tipo singular, es el ciego de los romances. Ante sí tiene un cartelón de ambiente valleinclanesco. Señala con un palo los momentos principales de la secuencia de la historia descrita por la mano maestra de Goya. No mal reproducida.

16. El ojo de la cámara se fija de manera clara y rápida sobre cada uno de los seis cuadros.

17. Las figuras parecen animarse. El palo señala la escena del primer cuadro. El ciego recita:

*Voy a contarles la historia
de un bandido muy malvado,
Engañador de inocentes,
acabó de modo malo.
Robaba por los caminos,
robaba por los poblados.
Un día por sus bañas
con la horma de sus zapatos
tropezó...*

La intensidad de la voz disminuye, se desvanece el sonido del romance del ciego.

18. De pronto las figuras se animan. Es una escena diferente a la de los cuadros, ligeramente anterior en el tiempo.

Viene por una trocha y a caballo un tipo en la primera madurez de su edad. Se aproxima deprisa y llega armado. No es un cazador, es un bandido y capitán de su cuadrilla. Los suyos andan por otros lugares y pueden facilitarle una coartada. La imagen se aproxima hasta un primer plano de la cabeza.

19. Habla el bandido:

—Yo soy Pedro Piñero y sufrí mucho en el pasado. Estoy fugado de la justicia. Antaño viví incómodo en mi casa, mal me iba con la mujer y a ella mal le iba conmigo. Harto de hacer carbón y malvenderlo, me eché al monte. Ahora soy capitán de bandidos. No es fácil agarrarme, mas si lo consiguieran mucho peor me iría. Pero...

*¡Sentenciado estoy a muerte!
Yo me río:
No me abandone la suerte...
Y si caigo,
¿Qué es la vida?
Por perdida ya la di,
Cuando el yugo
Del esclavo,
Como un bravo,
Sacudí.*

Alea jacta est. Adelante y en busca de un buen botín. Mis enlaces me han informado. Bien contentos con mi generosidad, nunca me fallan.

20. En un recodo del camino —frescor de agua, árboles frondosos— aparece la silueta de una casa.

—Descansaré un momento... Un vaso de buen vino... De paso algo puedo apanñar. Y adelante.

21. Llega a la puerta de la casa, se baja del caballo. Muy cerca un asno mastica juncos. Un volquete inservible dirige los brazos de sus varas el cielo azul. Es la hora grata de la mitad de la mañana de un día claro.

22. Entra en el portal de la casa. Allí está la familia de un guarda. El ver en la pared una escopeta despierta su fino instinto. Agarra el arma y dice:

—Vamos hacia dentro, todos. Soy un bandido y voy a encerraros en esta habitación. Que no se mueva nadie para poder actuar a mis anchas. Me llevaré lo que me plazca, no me meteré con vosotros, si me hacéis caso.

23. La cámara enfoca su figura. Toma fiero aspecto. Viste de modo razonable, aunque va mal calzado. La cámara enfoca sus pies. Apunta a la familia que, asustada, apenas se lamenta.

24. Al volverse a examinar el ambiente para empezar su hazaña, ve cómo de pronto aparece en la puerta la figura de un fraile lego mendicante. Es fray Pedro de Zaldivia, viene de recoger limosnas para sus pobres, lleva repletas las alforjas y aparece ligeramente encorvado como por un peso mayor.

25. Cruzan rápidos pensamientos por la cabeza de Pedro Piñero. Quizá, además de las limosnas, comida y algunas monedas, venga cargado el fraile con ricos ornamentos de iglesia, que le han encargado trasladar desde una ermita al monasterio. Podrían ser un buen botín.

26. —*Buenos días, hermano,* le saluda el fraile.

El bandido le apunta con la escopeta y le dice:

—Vamos pronto, señor fraile, entrégueme cuanto lleva a cuestras y el dinero también. Luego entre ahí deprisa con los otros.

—¡Tate, tate! Buen hombre, le dice el fraile mientras le apunta el bandido con fiereza. Únicamente llevo una limosna para nuestros pobres.

27. El fraile abre ante él los brazos en actitud humilde y desvalida.

—Toma cuanto quieras, hermano, sobre todo si algo necesitas. Veo que vas muy mal calzado, seguramente pueden serte útiles estos zapatos.

28. Baja la guardia el bandido y alarga una mano para coger los zapatos. De repente el fraile se transforma en un mocetón de cerca de treinta años, ágil y decidido. Cuando menos lo espera el bandido, hace un sesgo, hurta el cuerpo y coge con ambas manos el cañón de la escopeta.

29. Confiado El Maragato en su arma y en su fama, se ha descuidado y está a punto de perder la partida. Murmura maldiciones que le hacen perder fuerza. El fraile usa bien de la suya y pronto le derriba en el suelo, y le amenaza con la escopeta en alto.

—¡Maldición, maldición!, dice el bandido.

—Te he agarrado, galán, no te me escapas.

El fraile ve su desesperación en el rostro y escucha o cree escuchar:

—¡Piedad, piedad! ¿Qué va a ser de mí?

30. ¿Se compadece el fraile y a su vez se confía? Parece como si dentro de su cabeza viera reflejada la efigie del artista Goya, en pie, con el sombrero puesto, como en el famoso autorretrato. Muy deprisa se hace invisible el cuerpo. Parece flotar sólo la cabeza con el sombrero encima, también se hace invisible la cabeza. Únicamente flota el sombrero.

31. Suenan nítidas once campanadas. ¿De un reloj? ¿De una torre?

El fraile se distrae. El bandido se suelta y corre. El fraile reacciona.

—No ha de valerte, criatura. Ahora verás.

El bandido corre fuera de la casa para huir a caballo. El fraile dispara la escopeta, corre el caballo y Pedro Piñero no le puede alcanzar. Está herido en un muslo.

32. El fraile agarra al bandido, tiene en las manos una cuerda.

—Ahora te ato bien atado, como a un paquete para enviarlo en la diligencia.

—Ya no puedo escaparme. No apriete la cuerda, tengo fina la piel.

33. Los encerrados en la habitación han podido salir y se acercan. Gritan:

—¡A él! ¡A él! Hermano, ¿necesita ayuda?

—Ya está. Vosotros habéis pasado lo vuestro.

—El fraile es mozo valiente, Me ha dado una buena lección, he de pagarla cara.

34. Pasan por la pantalla, deprisa y amontonados en collage, detalles muy

diversos. Pinturas y grabados de Goya glosan escenas de violencia, de terror, de fantasía y de locura. Las imágenes se alejan, se desvanecen...

35. Aparece de nuevo en la pantalla el ciego de los romances. En el cartelón apunta con el palo el último episodio:

*Y aquí se acaba la historia
de tan ejemplar suceso
que nos inclina a obrar bien,
a ser correctos y buenos.
The End.*

36. Parece que la luna alumbra a propósito la plaza como si fuera el patio de butacas. El Tío del Cine comienza a vender números de rifa. El premio es una botella de Anís del Mono. El mono de la botella es igual al de un gouache de Picasso, época azul, tema de saltimbanquis.

37. El Tío del Cine se mueve con habilidad. Parece satisfacerle la recaudación. Hace la rifa muy deprisa. El agraciado es un joven poeta taciturno. Ha mirado la proyección con interés. Le dan la enhorabuena, regala la botella a una muchacha.

—Mañana es tu santo. Tómala, para que invites a tus amistades.

—Muchas gracias. Me gustan mucho los libros que me has prestado para leer. Los he terminado. ¿Me dejarás otros libros?

—Claro que sí. Tengo uno que va a gustarte.

—¿Cómo se titula?

—‘La vida es sueño’.

38. El Tío del Cine ha recogido el telón y la máquina. Lo ha guardado en el carro y concluye su tarea. De pronto ve cómo el joven se apoya de pie en la pared y dirige la vista hacia el cielo. Se acerca al joven y le pregunta:

—¿Qué haces?

—Miro las estrellas y la luna por ver si en ellas puedo descubrir el destino del infeliz Maragato. Su historia ha quedado interrumpida en ocasión crucial. ¿Qué fue de él por fin?

—Terminó de manera bien terrible. Mala suerte tuvo al dejarse coger. Después de haber gozado de la clemencia real y de fugarse, su castigo fue atroz. Encargóse de él la justicia, y aunque fray Pedro acudió al rey implorando clemencia para El Maragato, de poco le valió la piadosa recomendación. Un nueve de agosto fue firmada la sentencia:

Condenando a Pedro Piñero a la pena ordinaria de muerte de horca en la calidad de arrastrado y que su cabeza y cuerpo sean expuestos en los caminos y sitios donde cometió sus excesos.

De nada le valió una nueva petición de clemencia. El 18 de agosto de 1806 el desventurado Maragato subía al cadalso en la plaza de la Cebada de Madrid.

En atención a que esta sentencia ha excitado la curiosidad y expectación del pueblo, y

promete una concurrencia extraordinaria, *la tropa de infantería y de caballería fue el doble que de ordinario.*

El 22 de agosto la cabeza y los cuartos del Maragato fueron expuestos en los caminos próximos a Oropesa.

La Real y Primitiva Archicofradía de la Caridad y de la Paz, que se ocupaba en la pia-dosa obra de sepultar los miembros de los descuartizados el viernes de Lázaro, a fines de 1807 inició las gestiones oportunas.

Mientras le habla al joven, pasan deprisa por la pantalla imágenes de la Guerra de la Independencia y de cuerpos mutilados en la serie de grabados de los Desastres de la guerra. Imágenes de Daumier, de Rouault, *El martirio chino* de Solana, dibujos preparatorios del Guernica.

...Para darle tierra a los despojos de Piñero nadie quiso ocuparse en Oropesa de la pia-dosa obra de misericordia. Los reales cofrades de la Caridad consiguieron una real provi-sión de Carlos IV (3 de marzo de 1807) para conducir y enterrar los restos de Piñero, que recibieron cristiana sepultura en la iglesia de Santa Cruz de Madrid, el viernes 13 de marzo de 1807.

—Malos tiempos aquellos, comenta el mozo.

—¿Cuáles son buenos tiempos? El Tío del Cine dirige su pregunta hacia el vacío.

—La historia es sugestiva aunque con frecuencia horrorosa. Los humanos errores y desastres ya transformados en obras artísticas, por intermedio de la inspiración creadora, en parte redimen las consecuencias de nuestros instintos animales.

—Veo que eres poeta.

—Tengo mis dudas, pero siento la poesía en cuanto alienta inteligente y noble.

—En parte me recuerdas mi juventud cuando soñaba con hacer algo grande, tal vez una buena película, y ya ves en lo que me he convertido: en el Tío del Cine.

—Ser el Tío del Cine no es tan poco.

—¿Tú lo crees? ¡Vamos a tomar una copa!

Caminan hermanados hacia la taberna. Charlan sentados con una botella y unos vasos sobre la mesa.

El rostro del joven aparece animado por el entusiasmo ante las posibilidades que le ofrece el porvenir.

El Tío del Cine muestra satisfacción de estar ante alguien que le transmite la plenitud de sentarse junto a alguien que encarna la poesía. La de sentarse con Orfeo.

A. Fernández-Molina



Poema

Dedicado al ciclo de los seis cuadros de Goya pintados sobre tabla donde se cuenta la captura del bandido apodado El Maragato por fray Pedro de Zaldívar, cerca de Oropesa (Toledo), en 1806, que se conservan en el Art Institute de Chicago.

Por tierras de pan llevar
Buenas para las hazañas y aventuras
De personajes
Como Don Quijote, el Cid o Teresa andariega,
Puede descubrir el viajero
El macizo de Gredos
Y paramera adelante
El fondo del paisaje del valle y de sus pueblos.
En esta bella ruta le sorprende
Un indicador donde se lee 'Cuevas del Maragato'.
Por aquí acontecieron los sucesos que dan lugar a la secuencia
En seis lienzos inmortales del encuentro
De fray Pedro de Zaldívar y del bandido Pedro Piñero El Maragato
Pintados por don Francisco de Goya y Lucientes,
Nacido el año de gracia de 1746 en la villa de Fuendetodos,
Provincia de Zaragoza,
Fallecido en Burdeos en 1828,
Honra de Aragón, de las Españas y del mundo entero.
Alimentado de los mejores frutos del pasado,
Con su obra inmortal
Testigo histórico de la sociedad de su tiempo
Escudriña en el alma del pueblo
De la nobleza y de los Reyes
Y en esta media docena de cuadros inventa el lenguaje
De las historietas gráficas y del cine. Con una secuencia insuperable,
Cual el hábil diestro taurino
Que fuera en la juventud

Como la historia y la leyenda le otorgan.
Su obra da una estocada al morlaco de las expresiones caducas,
Abre caminos hacia lo mejor del arte futuro.

Por una trocha adelante avanza a caballo un hombre fuerte,
Esbelto y de aspecto decidido.
Está en la primera madurez de su edad,
Se aproxima de prisa,
Llega armado y no es cazador,
Es capitán de bandidos, de vándalos les dicen.
Imaginemos un primer plano
De la cabeza parlante del bandido.
—Soy Pedro Piñero, fugado de la justicia.
Antaño viví incómodo en sociedad,
Me eché al monte y soy un forajido.
Soy el capitán de mi banda,
Y no es fácil agarrarme.
Mientras yo camino por estas trochas
Ojo avizor y la mente despierta,
Los míos faenan en otros terrenos.
Estamos bien conectados
Y me facilitan las coartadas.

En un recodo del camino —frescor de agua, árboles frondosos—
Aparece la silueta de una casa.
Trinos de jóvenes aves canoras
Confundidos trinos con el rumor del viento
Entre las hojas
Y el agua del arroyo
—Me recuerda el refugio amplio y cómodo de mi cueva —comenta la cabeza.
Descansaré un momento... un vaso de buen vino... y adelante.
Junto a un reguero cerca de la puerta,
Un asno mastica juncos, escarban las gallinas,
Un volquete inservible dirige los brazos de sus varas al cielo azul.
Es la hora grata del comienzo de la mañana de un día claro,
Al apearse del caballo destaca su fuerte complexión,
Viste de un modo razonable aunque va mal calzado,
Entra en el portal y en el silencio
De acogedor espacio.
Nadie aparece,
Escucha receloso y examina cuanto le rodea.
Ha entrado en el zaguán de una casa de labor.
En el suelo y colgados en las paredes
Hay utensilios de trabajo en el campo.
Le atrae una escopeta de caza y la coge,
La examina en sus manos.

Adopta fiero aspecto su figura
Mientras respira descuidado en este ambiente,
De pronto disminuye la luz.
Alguien ha entrado en el portal,
Se revuelve inquieto El Maragato
Y dirige hacia el bulto
El hueco del cañón de la escopeta.

Primer cuadro

El Maragato se vuelve de un salto como un tigre.
Frente a sí, muy bien encañonada
Tiene la figura de un fraile lego mendicante
En actitud recogida.
A un grupo de personas desde el umbral
Les sorprende el suceso. Mas su actitud
Es la de no intervenir y esfumarse.
Las clases cultas y las populares
Aconsejan cordura. Y ellos se desvanecen al instante
—No voy a perder tiempo —le increpa al Maragato.
O la bolsa o la vida.
El lego es fray Pedro de Zaldivia.
Trae bien llenas las alforjas con las limosnas
Recogidas entre los benefactores
En los pueblos de la comarca.
Y su destino es repartirlas
A los pobres más desvalidos.
La figura del fraile parece,
Con actitud humilde,
Ligeramente arqueada
Hacia delante cual bajo un peso
Mucho mayor del que soporta.
Rápidos pensamientos
De inquietud y codicia cruzan la cabeza del bandido.
Puede ser la mejor ocasión de su vida.
El fraile saluda en tono humilde al Maragato,
Cual en el poema de Rubén saludara
El varón que tiene corazón de lis
A su hermano el lobo.
—Buenos días, hermano.
Con gesto desabrido, el malhechor contesta:
—Aprisa, señor fraile, entrégume cuanto lleva y no olvide vaciar los bolsillos.
Vaciar las faltriqueras y rincones secretos.
—Tranquilícese, amigo, se hará cuanto me dice.
Únicamente traigo unas limosnas humildes que me han dado las buenas gentes,
Para atender necesidades de nuestros hermanos pobres y enfermos.
—Menos palabrería y dámelo deprisa.

—Es todo tuyo. Y el fraile piensa “Le veo mal calzado.
Quizá le vengan bien esos zapatos. Y...”

Segundo cuadro

Quienes han sorprendido la escena
Y la observaban ante el umbral
Han desaparecido.
Son muchos pero la prudencia
Les impide ayudar al fraile contra el bandido.
Cómplices por abstención,
Han abandonado la escena.
Sagaz observador de cuanto le rodea
Recuerda el fraile cómo el bandido
Viene muy mal calzado
Y tiene dificultades en los pies.
Ha metido la mano en un bolsillo
Y cual hábil prestidigitador
Saca un par de zapatos.

Le ciega al Maragato la codicia del botín
Y aún le ciega más la necesidad muy urgente
De cambiar el calzado.
Tiene ante sí como la Puerta del Paraíso,
En ese par de zapatos
Descansarán sus pies.
La actitud agachada y muy humilde del fraile
Enmascara y oculta su figura
Muy robusta de joven y ágil mocetón.
Baja la guardia confiado el bandido,
Una mano retira del arma y la acerca
Hacia el par de zapatos que le ofrece.
El Maragato muestra una actitud distendida,
Mueve su cuerpo el fraile
Como si fuera a arrodillarse y, en realidad, con el cuerpo bien tenso
Cual arco a punto para soltar la flecha.

Tercer cuadro

De repente el fraile reacciona,
Muestra la fortaleza
De sus ágiles años mozos.
Cuando el bandido no lo espera
Y está cual sumido en sueños muy gratos
Tiene un brusco y desagradable despertar,
Los sueños han de costarle muy caros.
Cual un hábil torero el sagaz fraile
Sesga su figura, le hace un quiebro,

Cual si El Maragato fuera una res brava
 Cambia de posición,
 Se sitúa de modo favorable,
 Coge con ambas manos desde el primer momento
 Y con ventaja el cañón de la escopeta.
 Muy caro El Maragato está pagando su descuido,
 Bien quisiera no haber venido a este lugar.
 El terror se dibuja en su rostro,
 El perfil y el movimiento de sus ademanes y de su sombra
 Dibujan garabatos cambiantes de terror,
 Se mezclan con sus gritos
 Como música de fondo
 Para sus movimientos desesperados.
 A punto está el bandido de perder la partida,
 Es decir, la ha perdido para siempre.
 —¡Piedad, piedad! Qué va a ser de mí ahora.
 Nubes invisibles lo envuelven.
 La figura del fraile se compadece del bandido
 Y a su vez se confía.

Cuarto cuadro

El bandido está derribado en tierra
 Y su mirada de terror implora
 Clemencia al fraile que agarra
 La escopeta por el cañón
 En la actitud de tocar una campana.
 El lego levanta la culata
 de la escopeta sujeta por el cañón
 Por encima del bulto del bandido
 Derribado en tierra semeja un terrón
 De un momento a otro puede convertirse en polvo
 Con un golpe de culata
 La actitud del fraile y su rostro
 Recuerdan las del zagal campesino
 Que en los terrenos de sus padres
 Destripaba terrones con habilidad
 El fraile sueña con aquellos tiempos
 Cuando aún pertenecía al mundo
 Aunque soñara con dejarlo
 Mientras le mira y le amenaza
 Se apiada de él aunque le dirija
 Palabras duras no lo es su tono
 —Te he agarrado, galán, ya no te escapas.
 —Maldita sea. Estoy perdido —El Maragato se lamenta.
 Más muerto que vivo
 Con la desesperación en el rostro.

—¡Piedad, piedad! Qué va a ser de mí ahora.
Nubes invisibles lo envuelven.
La figura del fraile se compadece del bandido
Y a su vez se confía.

Quinto cuadro

Nítidas campanadas mañaneras
Del reloj de una torre
Han distraído aún más al fraile.
Aprovecha el bandido el momentáneo descuido,
Huye unos cuantos pasos,
Quiere llegar hasta el caballo
Y escapar sobre él al galope
Pero no lo consigue.
Fray Pedro reacciona y lo detiene
Con un disparo en el trasero,
Huye el caballo,
Se alborotan las aves de corral,
Está levemente herido,
Muy asustado, El Maragato se detiene
Con los brazos extendidos
En actitud de ir a ser crucificado
Y se entrega.

Sexto cuadro

El fraile ya no va a distraerse,
Está muy ocupado,
Ahora no duda ni tiembla,
Se toma bien en serio el rendir al bandido
Bien sujeto y sentado en el suelo
Ata con una cuerda al Maragato,
Ya no podrá soltarse.
—Ahora no te escapas,
Voy a dejarte empaquetado
Como si te fuera a enviar en una diligencia.
—Hermano, por piedad —dice casi lloroso
Mientras con habilidad lo ata.
—No me apriete. Ahora no puedo escaparme.
El fraile sabe cómo lo tiene bien sujeto,
Atado con firmeza aunque holgado
Para el bandido y el fraile la mañana
Parece ofrecer un paréntesis de sosiego
En tanto que se inicia el proceso
De la nueva situación
Pero la pausa queda interrumpida bruscamente
Por alboroto y griterío del grupo

Que al principio observaba el encuentro
 Del fraile y del bandido
 Y se alejó por si acaso había algún peligro
 Quienes no se atrevieron
 A prestar ayuda al fraile por miedo al Maragato
 Ahora acuden presurosos
 Lo amenazan lo insultan
 Y quieren celebrar una victoria
 Que no les pertenece Y gritan
 —¡A él, a él! ¿Quiere que le ayudemos?
 Con sorna humilde el fraile les contesta
 —Muchas gracias me parece
 Que ya no es necesario
 Pone una mano sobre el hombro del Maragato con afecto
 Teme por su destino
 Siente que los acontecimientos le lleven
 A colaborar con la justicia
 Al oír a los alborotadores
 Comenta El Maragato:
 —Sois unos desgraciados malditos
 El fraile es valiente y astuto
 Maldita sea me ha dado una lección
 La pagaré muy cara
 Lástima que el destino
 No le haya hecho a él uno de los míos
 O a mí uno de los suyos.

*El Destino gasta bromas
 Aunque el Destino es muy serio,
 Lo dejas cual si lo tomas
 Al final un cementerio.*

*Estás dormido despierto,
 Y despierto estás dormido.
 Nos preocupamos del huerto,
 De la vida... Y ya se ha ido.*

A. Fernández-Molina





Otro filmar





Una lección de cine

Cuando en el otoño de 1990 conocí a Antonio Fernández Molina en Tarazona, con ocasión del congreso que se celebró en torno a los hermanos Bécquer, recibí la impresión de estar ante una de esas personalidades que no abundan. De inmediato me llamó la atención su constante ejercicio creativo y su profundo sentido de la independencia. Capacidad de observación, imaginación y sensibilidad lo convierten en un artista que pinta, dibuja y escribe magníficamente, como si eso fuera la cosa más natural del mundo. Y, en efecto, para él lo es. Por eso, su mirada ante cualquier cosa artística es la mirada de la experiencia personal. No necesita usar criterios prestados por la moda, sino por la larga historia de las intensidades poéticas y plásticas. Algo que él conoce hasta la médula.

Pronto me dio a leer unos breves y sorprendentes guiones cinematográficos suyos, alguno de los cuales me aventuré a adaptar como miniproyecto televisivo tan atípico como sugestivo. A la vez, no dejaba de hablarme de unos cuadros de Goya que eran puro cine antes de que apareciera el cinematógrafo. Confieso que al principio tomaba su aserto como una exageración, hasta que me enseñó las reproducciones en blanco y negro de los seis cuadros que se conservan en Chicago. No sólo tenía que darle la razón, sino también las gracias por tan luminoso hallazgo.

A partir de ese momento no paramos de darle vueltas a la idea de que esas seis pinturas ya eran cine. Para ir ejercitándonos en explorar las posibilidades de este asunto, al alimón, redactamos un esquema de lo que podría ser un largometraje. A veces nos enfrascábamos de forma obsesiva en el análisis de estos cuadros y de otros. Cada uno empezaba a tener intenciones propias. A Antonio le interesaba adentrarse por el lado más lírico, poético, mágico. A mí me atraía la idea de meter esos seis cuadros —y hacerlos protagonistas— dentro de una historia de los años noventa, tan angustiados por la corrupción y la violencia. Asuntos ambos presentes en las seis pinturas. Hay violencia en los gestos, en las actitudes y en la acción de los personajes. Hay corrupción moral en el comportamiento de los aldeanos que presencian los hechos y que pasan de la cobardía, en el primer cuadro, al ensañamiento contra el perdedor, en el último.

Al descubrir que Goya está contando dos acontecimientos simultáneos y relacionados, el de la pelea en sí y el cambio de actitud de los aldeanos —ese cambio está contado de forma elíptica, pues sólo se menciona en el primero y en el

último de los cuadros y, además, en segundo término—, no pude por menos que reconocer que Goya estaba dando una gran lección de cine, casi cien años antes de que apareciera la cámara capaz de capturar el movimiento y el tiempo real.

Pensé que sólo eso era más que suficiente para afrontar un peculiar proyecto cinematográfico. Empecé a escribir. Inmediatamente surgieron tres niveles narrativos que funcionan interrelacionados, para acabar contando una sola historia. Un nivel es el del relato representado en los cuadros y que fue un hecho real, otro nivel es el deseo de hacer una película y el tercero es una trama contemporánea donde no falta la sordidez y la corrupción, que, al frustrar el deseo de hacer la película, acaba provocando la realización de la historia del primer nivel, pero como traducida, no a otro idioma sino a otro tiempo. Al principio, este juego sólo lo intuía. Hasta que no acabé de escribir la historia no empecé a verla con claridad. Habían sido los propios cuadros los que me habían marcado por completo a la hora de escribir. Son como los protagonistas mudos que acaban contando de forma implacable la única historia que conocen perfectamente. Como si, al final, te dieras cuenta de que no hablamos nosotros de los cuadros, sino que somos nosotros los que hablamos dentro de ellos.

La violencia recorre una gran parte de la obra de Goya, sobre todo cuando, en los encargos, puede ir eludiendo la imposición del tema a representar y va afianzando en la Corte sus propias maneras de hacer. Eso sucede a partir de 1777. Sus escenas inspiradas en asuntos populares se cargan de densidad expresiva, de latencias de acción, de previsibles estallidos violentos. En las situaciones pacíficas siempre se rastrea algún elemento —miradas, gestos— que está a punto de desestabilizar la escena. Como si algo inevitable y violento fuera a ocurrir. Dos obras del mencionado año ilustran perfectamente este particular: *Los jugadores de naipes* y *Riña en la venta Nueva*. Existe auténtica tensión dramática que sabe convocar ineludiblemente a la narratividad. En esos instantes pintados se lanza al espectador a imaginar el después, lo que puede pasar luego. Tal es la fuerza que encierran sus asuntos, digamos populares, donde, además, los rostros constituyen certeras descripciones psicológicas. Cuando Goya, 29 años más tarde, pinta los seis cuadros de la HISTORIA DE FRAY PEDRO DE ZALDIVIA Y EL MARAGATO, lo hace ya con una sabiduría que podemos considerar premonitoria respecto a la posibilidad de que el arte, las imágenes, lleguen a contar con el movimiento, para explicar por sí mismas, sin apoyo oral o escrito, un proceso en acción con sus giros evolutivos.

Durante casi un año tuve el privilegio de que mi cogote estuviera rozando la pincelada del genio. Estaba realizando un documental sobre la restauración del fresco del coreto de la basilica del Pilar que Goya había pintado a sus 25 años. Aquella celestial escena poblada de ángeles estaba en realidad construida a base de brochazos sueltos, rápidos y seguros; delataban una cierta violencia en la ejecución, eran la huella de una energía desbordante, controlada sólo lo estrictamente necesario. Empecé a pensar que ahí había un hilo conductor que afloraría posteriormente en su obra. Algo muy importante de su personalidad creadora estaba plasmado en esas pinceladas casi febriles. De hecho, en el

vídeo que realicé, dediqué unos cuantos planos a representar esa fuerza telúrica de la que hablan claramente esos brochazos, una fuerza donde la realidad y las visiones se funden y todo es conducido a los pinceles por la energía física de un pintor.

Entre esos brochazos de *La Gloria* y el grabado de *El sueño de la razón produce monstruos* hay evidentes y grandes diferencias, pero también hay una especie de conexión secreta como la hay en toda su obra, algo que podemos llamar estilo. En los grabados y en las pinturas negras hay una consciencia de lo que es su íntima relación con la materialidad de la pintura. Lo que a sus 25 años es pincelada febril, pero segura, al servicio de la representación, en su madurez está intelectualizado, esencializado al servicio de su propio pensamiento. Pensamiento que se puede sintetizar de la siguiente manera: el hombre crea sus propios monstruos, por tanto lo monstruoso es perfectamente humano. El arrastre violento de los colores y la intelectualización de su obra me llevaron a realizar una videoinstalación a la que bauticé ***La austera danza del sueño de la razón*** como una mirada contemporánea hacia el lado siniestro de la cultura a partir de elementos extraídos de las imágenes de Goya. Cito estos trabajos previos para contextualizar mejor el proyecto de filme que ahora propongo.



La representación de la violencia en la obra de Goya suele tener un valor de denuncia moral, como sucede en los *Desastres* por ejemplo, pero sospecho que también se entregaba a ello con cierta, si no fruición, sí bastante dedicación. Cuando pinta, en la Quinta del Sordo, ese Saturno devorador de sus propios hijos, sucede algo igualmente premonitorio. Ese Saturno es feroz, angustioso. Su propia esencia lo lleva a tan espantosa forma de nutrición, pero, en el fondo, es un inocente melancólico.

Así representado, en su extrema pornografía, en la intimidad de la Quinta del Sordo, Saturno parece el vacío en el corazón mismo de la representación. Un agujero negro que se devora a sí mismo. Verdaderamente ese cuadro de Goya tiene también una gran fuerza metafórica. Como en otras obras maestras del arte, hay un componente autorreferencial. Grado cero de la representación, círculo y circuito de retroalimentación. El éxtasis contra la mística. Verdad atroz,

fascinante. Y la bomba estalla en el corazón mismo de la pintura. Esos estallidos irán proliferando, a partir del romanticismo, hasta nuestros días.

En mi proyecto de película hay un héroe que goza de los atributos de la mitología, el fraile valiente y justo, y, luego, está el cineasta soñador, como trasunto del héroe pero que tiene serias dudas acerca de la conveniencia de serlo. La representación de la pelea final, que reproduce cuadro a cuadro la vieja historia de principios del XIX, intenta ser metáfora, teñida de humor negro y macabro, de esa sensación de imposibilidad del héroe en nuestra mitología contemporánea. Esa sensación de imposibilidad está asociada a la crisis de la representación como una duda lacerante acerca de la primacía del sentido.

Era en este entorno contemporáneo, algunas de cuyas claves artísticas se pueden advertir intuitas en la propia obra goyesca, donde quería traer esos seis cuadros, intervenir en su lectura y dejar, a su vez, que ellos intervinieran en el presente. Estos son los orígenes del texto que aquí se avecina. En cualquier caso, es la propuesta de una mirada sobre unos cuadros y sobre el cine, todo dentro de una película.

Lo que sigue es como un peldaño previo al del guión definitivo, digamos que es un momento anterior en el proceso de gestación. Están los personajes, la historia, las situaciones y los diálogos, explícitos unas veces y mencionados otras. Es lo que podemos llamar un tratamiento cinematográfico.

Víctor Lope



Goya / Gore

Proyecto cinematográfico

Arturo, de treinta y tantos, frente a una mesa de edición en vídeo. Junto a él, el operador sigue sus instrucciones.

Arturo: *¿Lo vemos otra vez, por favor?*

Operador: *Sí, pero sólo una vez más, va a venir el jefe y esta edición está alquilada para dentro de diez minutos.*

Arturo se aviene. En los monitores aparece, desde negro, el primer cuadro de la *Historia de Fray Pedro de Zaldivia y el Maragato*. Seis cuadros pintados por Goya en 1806.

Arturo: (Finge ser el bandolero) *Buenos días, hermano. (Añade en tono normal) Murmullos de gente amedrentada al fondo. (Vuelve a fingir la voz del bandolero) Vamos, buen fraile, ¡acabemos pronto!, me hará la caridad de darme las alforjas y todo el dinero que lleve...*



Aparece el segundo cuadro en los monitores. Arturo comenta las posibilidades cinematográficas de los cuadros. Pone en marcha su 'walkman' y se coloca unos ligeros cascos sobre los oídos. Suena en su cabeza *Las Walkirias* de Wagner mientras observa concentrado cómo se suceden los siguientes cuadros hasta el número seis.

Arturo sale del estudio de vídeo a la calle. Son casi las ocho de la mañana. Hay mucha luz. Se pone unas gafas de sol.

Una animada cafetería. En una mesa Arturo desayuna una taza de chocolate donde va metiendo y sacando una larga porra. Se acaba ésta y pide otra a una ojerosa y adormilada camarera. Ojea distraídamente un periódico hasta que sobre su mesa se repone el avituallamiento. En un extremo de la barra un tipo de unos cincuenta años, Rogelio, toma café sin quitar ojo a las caderas de la camarera.

Un despacho. Rogelio esnifa una raya de cocaína, se afloja la corbata y se desabrocha el cuello de la camisa. Suena el teléfono.

Rogelio: (Gritando) *¡Cristina, cógelo! y, sea quien sea, dile que todavía no he regresado de...*

Rogelio mira un reloj que marca las diez menos veinte. Abre la puerta de un despacho contiguo. Comprueba que Cristina, su secretaria, no ha llegado. Se pone en marcha el contestador. Se oye la voz de Cristina:

Cristina: (Off) *Éste es el contestador de Tapadera S.A. Deje su mensaje al oír la señal.*

Un hombre: (Cabreado) *Éste es el mensaje número 212, hace seis meses y seis días que tenías que haber pagado, cabrón.*

A la mañana siguiente. En la cafetería entra una chica. Arturo la está esperando. Se besan fríamente en las mejillas. Hace tiempo que no se han visto, pero parece que se conocen bien. Intercambian saludos genéricos que ambos pronuncian con poca convicción. Ana, que dirige una productora pequeña, va al grano.

Ana: *Bueno, pues tú me dirás. Sedúceme con tu proyecto.*

Arturo: *Nunca te has tomado muy en serio mi trabajo, ¿verdad?*

Ana: *Bueno, se te ocurren cosas interesantes pero no resultan demasiado comerciales. Somos amigos, siempre he atendido tus propuestas. ¿Has traído el guión, o algo?*

Arturo: *Te puedo enseñar un vídeo, es una especie de boceto.*

Casa de la productora. Arturo saca de su *walkman* una cinta y la coloca en el equipo de música. Mete la cinta de vídeo en el aparato. Empieza a sonar Wagner. Ana frente a la pantalla del televisor, sentada. Al lado de la pantalla, mirando hacia Ana, se coloca Arturo, de pie. Él cuenta en voz alta.

Arturo: *Uno... dos... tres... cuatro... cinco... y seis.*

Ana: *Ya veo. Una secuencia pintada por Goya.*

Arturo: (Vehemente) *Eso y mucho más. El cine antes de que apareciera el cinematógrafo, Las imágenes esperando la llegada del movimiento. El tiempo esperando a que la cámara lo vuelva a hacer real. La necesidad de narrar una historia con imágenes, esas seis imágenes. Seis momentos como seis fotogramas de una misma historia. Una película condensada en seis instantes.*

Ana: *Sí, creo que aquí hay una idea. Pero habría que concretar más.*

Arturo: *Más que una idea. Esto tiene muchas posibilidades y creo que todas se pueden integrar. Eres la primera persona a la que le cuento esto. Sería una película en parte documental y en parte ficción, con un toque histórico y otro poético, con acción y con emoción, investigación y entretenimiento, un diálogo entre pasado, presente y futuro a través de la pasión del hombre por las imágenes, desde la pintura de Goya hasta la animación por ordenador de sus figuras.*

Ana: *Te pido que concretes.*

Arturo: *Bueno, ya sabes. En estos asuntos lo más concreto es el presupuesto con el que pueda trabajar.*

Ana: *Otro de tus proyectos imposibles. Pienso.*

Arturo: *¡Pero si es lo más comercial que se me ha ocurrido nunca! No me negarás que aquí hay materia de sobra para una película. Incluso con un bajo presupuesto puedo hacer algo bastante digno. Sabes que me adapto a todas las situaciones.*

Ana: *Ya. Tienes mono de rodaje, ¿verdad? Yo también tengo mono de producción. Sí, creo que se puede hacer algo. Déjame unos días para dar algunos toques por ahí y no comentes esto con nadie.*

Arturo se sienta junto a Ana, hace como que piensa.

Arturo: *De acuerdo.*

Arturo besa fugazmente la boca de Ana. Ella recibe el detalle con frialdad.

Rogelio en su despacho habla por teléfono. Separa con una tarjeta un montoncito de cocaína en dos rayas.

Rogelio: *Sí, lo de Goya... bien... Bueno, yo consigo la pasta pero yo pongo algunas condiciones... Del guión se encarga una persona de mi confianza... Si no es así, no hay dinero público... Ana, a ti te da igual si Fulanito es socio o no de mi empresa. Ni ministro, ni alcalde, ni presidente de nada. Tú no te preocupes de eso. Esto es una sociedad anónima. Lo que importa es Goya, un genio, un genio del cine y de todo. Goya es cojonudo. Hay que hacer una buena película, tú sabes de eso. Yo te daré las ideas, pero tú sabes perfectamente, porque eres una profesional... Yo ya conozco tu sentido de la responsabilidad... Sí, hombre, sí, que lo haga el chico éste... Eso, Arturo... Bueno, pero lo del guión, eso es algo en lo que hay*

que ser serios. El guión va a tener mucho criterio... Joder, fíate de mí. Te consigo dinero público a fondo perdido, así que escúchame... No, mujer, que yo se cómo son estas cosas. Todos ganamos y la cultura... Hombre, es que Goya... claro, claro, Ana... con Goya no se puede tontear, por eso confío en tu sensibilidad... Nada, nada, a trabajar y ya está, no le des más vueltas... Sí, sí, en unos días te confirmo lo de la subvención. Vamos, está hecho... Joder, tranquila, que el guión te lo envíe en quince o veinte días.

Cuelga el teléfono. Esnifa una raya. Llama en voz alta a su secretaria Cristina, pero, como de costumbre, no está.

Rogelio: (Murmura) *¿Qué polla estará chupando ahora esta tía? Ella se lo pierde.*

Esnifa la otra raya de cocaína.



De noche. Piso de Arturo. Éste, tumbado en un sofá, se ha quedado dormido frente a un televisor encendido sin señal. En una de las paredes hay pegadas fotocopias ampliadas de los seis cuadros ordenadas de izquierda a derecha. El rumor mezclado del televisor y el ruido que llega de la calle se va desvaneciendo cuando nuestra mirada se queda en el segundo cuadro. Las figuras pintadas del bandolero y del

fraile se convierten en personas de carne y hueso, en actores. El que hace de maragato descompone la pose y habla.

Maragato: *La crisis del cine europeo es mucho más grave de lo que parece.*

Interviene el fraile que también descompone la pose

Fraile: *Hay algo que parece irremediable. Si tratas de competir con la estandarización del cine norteamericano, parece ineludible copiar esa misma estandarización.*

Maragato: *Copiar la simpleza.*

Fraile: *Es como imitar el modo en el que las ideas poderosas, cinematográficamente hablando, han de perder sus aristas y parte de su poder.*

Maragato: *Ve algo esquizoide todo esto.*

Fraile: *¿Esquizoide?*

Maragato: *Sí, algo así. Creo que es un problema de personalidad escindida,*

entre una riquísima, compleja y dolorosa tradición cultural y otra que es la de la uniformización de las audiencias,

Fraile: *Tal vez. La difícil convivencia entre la condensación poética, la reetracción, la evocación de las estéticas promovidas por las vanguardias históricas, frente a la dilapidación de palabras e imágenes, la proliferación ruidosa, la reproducibilidad incontinida al servicio de una narratividad muy elemental. Los modelos narrativos parecen publicitarios. Entre un anuncio y una serie de TV no hay tantas diferencias.*

Se asoma por abajo la silueta de la cabeza de Arturo, como si fuera la sombra de su cogote delante del proyector de cine. Arturo dialoga con la pantalla.

Arturo: *Pero ¿qué estáis diciendo?*

Maragato: *Estamos improvisando.*

Arturo: *¿Improvisando? ¿Improvisando para qué clase de película? En ese cuadro, el fraile te habla de los zapatos. Te ofrece unos zapatos porque los tuyos son un asco y te seduce y te hace bajar la guardia. Sobre eso tenéis que improvisar.*

Fraile: *Ya, pero, pensando en eso de la seducción, se nos ocurrió hablar de cine porque a los dos nos seduce mucho y leemos mucho de eso. Es que con lo de los zapatos, a mí se me ha ocurrido recordar algo de Chaplin...*

Maragato: *'La quimera del oro'.*

Arturo: *Buena película, pero ahí no hablaba nadie, ni mucho menos hablaban de 'la reproductibilidad incontinida al servicio de una narratividad elemental'. Vaya frase. Trabajad sobre lo de los zapatos y dejad de decir cosas raras. Además, quién de vosotros está dispuesto a merendarse unos zapatos. Éste es un cuadro fundamental dentro de la secuencia de Goya. No os despistéis, hacedme el favor. Lo de los zapatos es muy interesante porque el fraile en vez de resistirse al robo se pone incluso caritativo con el ladrón. Demuestra sangre fría e inteligencia y a partir de ahí hay un giro en los acontecimientos. El ladrón se confía, cree que éste va a ser el atraco más fácil de su carrera. Concentraos en eso, por favor.*

Arturo sigue durmiendo tumbado en el sofá. El televisor encendido y sin señal.

Por la mañana. Arturo llega al despacho de Ana. Ella le cuenta que sí va a haber película pero que el guión no lo va a hacer él. Arturo acepta a regañadientes.

El actor que hace de maragato se pasea solo por un plató donde están pintados los fondos de los cuadros como decorado. En un rincón está la escopeta. Taimado y vigilante, como si hubiera más gente allí, se

acerca despacio hacia ella. La coge. Se siente fuerte y poderoso. Adopta la pose del primer cuadro. Su mano derecha empuña con eficacia el arma. Encadena con la siguiente imagen.

En la calle. Esa mano que empuña el arma encadena con la imagen de la mano de una chica de veintitantos años que lleva un pequeño bolso. Ella exhibe notables curvas. Camina decidida. Algunos hombres no pueden evitar observarla.



Museo del Prado. Arturo contempla con detenimiento algunos cuadros de Goya. La chica exuberante observa a Arturo a cierta distancia. Vemos *Duelo a garrotazos*, *El 3 de mayo en Madrid*, *Saturno devorando a un hijo*, *La carga de los mamelucos*, *La marquesa de Santa Cruz*, *La riña en la venta nueva*, *El asalto del*

coche (éste cuadro es de colección particular). Imágenes de una España atávica, violenta, pendenciera, pero, a la vez, con una sensualidad a flor de piel. La chica decide cruzar ante la mirada de Arturo como interesada especialmente por un cuadro determinado. Él no puede evitar fijarse en ella, pero vuelve a concentrarse en la pintura. Ella está igualmente concentrada en la contemplación de una pieza, la siguiente que por lógico recorrido debe visitar Arturo. Cuando se acerca hacia el siguiente cuadro, ella reconoce a Arturo. Ese cuadro es *Perro enterrado en la arena*. Lo vemos mientras oímos una escueta presentación.

Chica: *Eres Arturo García, ¿verdad? El director de cine.*

Arturo: *Sí.*

Chica: *Me llamo Cristina.*

Arturo: *Encantado.*

Cristina: *Un cuadro inquietante. Es duro y elegante a la vez.*

Arturo: *Ya lo creo. Hay belleza y hay angustia.*

Cristina: *Sí, eso es, angustiosamente bello. Estoy de acuerdo.*

Arturo y Cristina caminan alejándose del Museo del Prado. Continúan hablando sobre Goya. Ella propone enseguida la cuestión de los aspectos cinematográficos en la obra del de Fuendetodos.

Arturo: *Precisamente ahora estoy con un proyecto sobre este asunto.*

Cristina: *Hmm. Qué interesante.*

Atardecer en una terraza de un parque. Siguen hablando de los seis cuadros que se conservan en Chicago.

Arturo: *Son como un story board. Cuentan en imágenes una historia, un suceso que ocurrió realmente y que debió alcanzar cierta fama en su época. Parece que a Goya le interesaban bastante este tipo de episodios, pero creo que en esta ocasión él encuentra en ese relato algo de sus propias inquietudes intelectuales sobre el delito, el valor, la inteligencia o los comportamientos del populacho tan embrutecido como innoble. El primer y el último de los seis cuadros explican claramente cómo la gente en grupo puede pasar de la cobardía ante un bandidero a la crueldad cuando éste ha sido reducido.*

Cristina mira y escucha embobada las explicaciones de Arturo.

Cristina: *Pero llevar todo esto al cine puede ser muy complicado. Sobre todo si quieres hacer algo entretenido para la gente.*

De noche en casa de Arturo. Restos de pizza y de comida china. Beben vino tinto. Arturo aprieta la tecla 'pause' y en la pantalla queda congelada la imagen del sexto cuadro. Cristina mira alternativamente a Arturo y al televisor.



Arturo: *Es una maravilla. Qué sentido de la narración. No se puede pensar en un mejor final. Los que antes se mostraron cobardes aparecen ahora envalentonados, cuando ya no es necesario. Me fascina esa lectura moral que hace el pintor sin otro apoyo que el de la propia imagen. Sin palabras, a diferencia de lo que había hecho unos años antes con los Caprichos, donde añadía comentarios y explicaciones.*

Cristina: *Parece como si el pintor quisiera llevar la pintura a otras formas de expresión, explorar otros caminos. Está claro que era un genio con visión de futuro. Seguro que has pensado en lo que Goya podría haber hecho de haber conocido el cine.*

Arturo: *Eso es algo que no podemos saber, pero a veces entran tentaciones de imaginarlo. Sí, es cierto.*

Cristina: *Bueno, a mí me interesa mucho el cine y he colaborado a veces en algún rodaje. En realidad no he hecho gran cosa, pero tiene algo que ver con esto.*

Hace unos años hice de Maja vestida y Maja desnuda para un videoclip de unos amigos, pero no llegó a pasarse por televisión. No tengo copia, si no te lo enseñaría y a lo mejor hasta me contratas de actriz. Es broma. Pero lo que me alucina es cómo puedes llevar todas esas cosas que me has contado esta tarde a una película.

Arturo: Bueno, tengo un guión casi acabado en el ordenador, pero en esta ocasión el guión lo hace otra persona. Yo me limitaré a rodar el guión que me den.

Arturo pone en marcha una cámara de vídeo doméstica y hace algunos planos a la chica que adopta algunas poses hasta tenderse en el sofá reproduciendo la *Maja vestida*. Está muy seductora. Arturo deja de grabar, deja la cámara, se acerca a Cristina, que mantiene con garbo la pose de maja, y le desabrocha los botones de su camisa.



Amanece. Piso de Arturo. Vemos una reproducción de la *Maja desnuda*, pegada en la pared detrás del ordenador. Entra en cuadro Cristina vistiéndose deprisa. Se sienta frente al ordenador y lo enciende. Del pequeño bolso que llevaba saca

un disquete de ordenador. Busca en el listado de documentos todo lo relacionado con Goya. Mete el disquete en la disquetera y empieza a copiar documentos. Ante el ordenador, Cristina, semidesnuda, se muestra hábil, experimentada e impaciente. Quiere terminar la faena antes de que Arturo la descubra.

Arturo duerme en la cama donde se advierten señales de una notable actividad nocturna, sueña. Vemos el decorado del sexto cuadro. Suena una música barroca. Los aldeanos envalentonados son sólo pintura. Arturo hace de fraile, Cristina, desnuda, ocupa el sitio del bandolero. Ata los brazos de ella a su espalda con dulzura. Cruzan miradas apasionadas. Se congela la imagen y encadena con la del sexto cuadro. Acaba el sueño. Arturo abre los ojos.

Vídeo. Vemos cómo se rebobina el vídeo: desde el sexto cuadro hacia el principio.

Cristina saca el disquete de la disquetera y apaga el ordenador. Entra en cuadro Arturo que lleva los zapatos de ella en la mano.

Arturo: Buenos días, Cristina. No te olvides de los zapatos.

Ella se sobresalta al verse descubierta, cierra los ojos, deja el disquete sobre la mesa. Se muestra abatida, no se atreve a mirar a Arturo. Éste deja los zapatos sobre el televisor y se sienta frente a él.

Arturo: Veo que tienes grandes dotes para la interpretación.

Cristina parece no reaccionar durante un tiempo. Luego se gira hacia Arturo con los ojos humedecidos. Trata de sonreír. No lo consigue. Parece como si algo se le hubiera roto por dentro.

Cristina: (Balbuceante) Pero mi representación acabó cuando empezaste a desabrocharme la camisa. A partir de ahí todo empieza a ser verdad.

Arturo: Todo es verdad. Siempre hay algo de verdad. El sexo, el engaño y ahora el robo. Eso es verdad. Estoy seguro de que aún hay otras verdades que desconozco.

Arturo toma el mando a distancia, pone en marcha el video y el televisor. Vemos cómo se suceden el segundo, el tercero y el cuarto cuadro. En éste aprieta la tecla de 'pause'. La imagen queda congelada. En ese cuadro número cuatro el fraile amenaza con darle un culatazo al bandolero que está en el suelo asustado y pidiendo clemencia. Arturo observa con atención la pantalla sobre la que están los zapatos de Cristina.



Cristina mira al suelo sin saber qué decir o qué hacer. A medio vestir, descubierta y desarmada moralmente, está inmóvil. El pelo le tapa los ojos, pero el gesto de sus labios indica que está a punto de romper a llorar. Arturo la mira de reojo. Nuestra mirada recorre, en un plano muy cerrado, desde el rostro del malhechor asustado al del fraile amenazante. Oímos los sollozos de Cristina.

A Arturo le incomoda el llanto. Apaga la tele, se levanta, coge los zapatos, se acerca a Cristina, los deja frente a ella, que no levanta la mirada, sobre la mesa del ordenador. Zapatos y disquete están juntos.

Arturo: Vamos, vamos. Tengo una idea.

Cristina hace un leve gesto con la cabeza, como interrogando.

Arturo: Invítame a desayunar.

Cristina mueve afirmativamente la cabeza.

Cristina: *De acuerdo.*

Cristina trata de recuperarse, se levanta y va al baño. Arturo se sienta frente al ordenador en el asiento que deja ella. Lo enciende, mete el disquete. Echa un vistazo a lo que ha copiado. Su mirada se va hacia los zapatos, luego hacia las reproducciones de los cuadros en la pared. Está pensativo.

Cristina y Arturo salen del portal de la casa de éste. Ella, atenta a lo que él pueda decir.

Arturo: *Conozco una cafetería cercana donde tienen buen chocolate y buenas porras.*

Cristina: *Vale, donde tú digas.*

Se acercan a la cafetería donde suele desayunar Arturo. Están a punto de entrar, pero Cristina ve que dentro, en la barra, junto a la puerta acristalada, está Rogelio. Ella coge de la mano a Arturo y estira de él hacia atrás, alejándolo de la puerta.

Arturo se sorprende al verse arrastrado con premura por Cristina, quien no suelta su mano.

Cristina: *Me acabo de acordar de un sitio muy bueno para desayunar. Te gustará.*

Cristina para un taxi. Entra en él y arrastra a Arturo.

Dentro del taxi. Cristina mira hacia atrás mientras indica una calle al taxista. Arturo la mira a la cara.

Arturo: *Había alguien a quien no querías ver.*

Cristina: *¿Dónde?*

Arturo: *Dónde va a ser, en la cafetería. Tu novio, tu marido, algún pariente, algún enemigo, algún amigo. No quieres que te vean conmigo en público.*

El taxista presta atención a la conversación de la parte de atrás y vigila por el retrovisor. Arturo cambia de conversación.

Arturo: *Espero que tengan buen chocolate y porras. No me gusta lo de mojar churros en el chocolate. Es una mezcla vulgar. Es algo así como la diferencia entre tomar la sopa con tenedor o con cuchara. Los churros son como el tenedor.*

Cristina: *Y la porra como la cuchara.*

Arturo: *Eso es.*

Arturo y Cristina están sentados en un discreto rincón de una cafetería. Un camarero les lleva humeantes tazas y repostería.

Camarero: *Lo siento, señor, pero se acaban de terminar las porras. Estos churros están recién hechos. Le gustarán.*

Arturo: *Gracias.*

El camarero se va.

Cristina: *Eres conformado.*

Arturo: (Airado) *Tú invitas y tú me has traído hasta aquí. No quiero seguir recorriendo la ciudad para desayunar. El sitio es agradable. Y a estas horas no quedan porras en ningún lugar.*

Cristina: *Correcto, correcto.*

A Cristina se le ha pasado el sofoco anterior y aparenta dominio de sí. Se lleva una taza a los labios. Arturo no para de observar, como si estudiara la interpretación de una actriz en una escena. Moja un churro en el chocolate y come.

Arturo: *He estado rebobinando toda la secuencia desde que apareciste ayer en el museo. Déjame adivinar. Alguien te ha encargado que robes mis ideas para el guión. A no ser que tú misma seas la guionista.*

Cristina: (Insolente) *¿Qué te sorprendería más, lo primero o lo segundo?*

Arturo: *Cristina, estás en un lío y te advierto que 'abofeteo muy mal a estas horas'. Ahora sólo quiero la verdad. Así que empieza por donde quieras. Estoy curado de espanto.*

Cristina: (Tímida) *Ahora el que interpreta eres tú.*

Arturo: (Rebaja el tono) *Eres lista y guapa. Dime de una vez por todas, ¿qué pasa, por qué coño haces esto?*

Cristina: *Las cosas están difíciles y hay que comer. Puedes pensar que soy una zorra, a veces también lo pienso yo, pero sólo trato de sobrevivir. No estoy orgullosa de ello.*

Cristina busca con su mirada la comprensión de Arturo. Éste moja un churro.

Arturo: *Continúa.*

Cristina: *Me he sentido muy mal cuando me has descubierto en tu ordenador. Sobre todo después de lo de anoche, me hiciste sentir cosas que hacía mucho que*

no sentía y creía que eran cosas que habían desaparecido para siempre de mi vida. De repente sucede, y traiciono precisamente a la persona que...

Cristina se detiene para mirar con melancolía a Arturo, que sigue disfrutando del churro enchocolatado, sin dejar de prestar atención a lo que le cuenta ella.

Continúan hablando en la cafetería mientras desayunan. Cristina confiesa a Arturo que trabaja para Rogelio, que éste le debe el sueldo de varios meses, que por eso apenas va por la oficina, que le ha prometido pagar una cantidad extra por robar el guión, que él va a gestionar una subvención para la película de Arturo, que aparte de una comisión por la subvención, él quiere cobrar por el guión, que su jefe tiene muchas deudas, que es un cocainómano y un putero y que está metido en asuntos bastante turbios, que está perdiendo la cabeza y es cada vez más chapucero. Y que, en efecto, Rogelio estaba en la cafetería donde ella no ha querido entrar antes.

Dentro del cuadro número cuatro la cámara va del rostro del fraile amenazante hasta el bandido implorante en el suelo.



Piso de Arturo. Él duerme una siesta improvisada, sentado en el sofá y en una postura similar a la del grabado de Goya, en la serie de los Caprichos, *El sueño de la razón produce monstruos*. Sueña.

Vemos el primer cuadro. En lugar de los aldeanos amedrentados del fondo está Cristina, vestida de maja, riéndose a carcajadas. El bandolero no tiene cara. El fraile es Arturo. La risa de Cristina se va calmando hasta convertirse en tristeza. Entonces va apareciendo en el lugar del rostro del maragato, el rostro de Rogelio tal como lo hemos visto en la cafetería, escrutando las curvas de la camarera. (Digitalización e inserción informática).

Volvemos a ver a Arturo en pose de *El sueño de la razón*... Cristina besa cariñosamente la cabeza de Arturo.

Despacho de Rogelio, por la mañana. Él, sentado tras la mesa, resacoso y con la cara desencajada, por falta de sueño. Pone algo de cocaína sobre la mesa, pero está tan grogui, que se tiende hacia la mesa para echar una cabezada. Queda en una situación similar a la de *El sueño de la razón...* pero el punto de vista no es el del grabado. Llega Cristina. Lo contempla con frialdad, se acerca al equipo de sonido, lo enciende, coge un *compact* que está a mano, lo pone, sube el mando del volumen y le da al 'play'. A los pocos segundos empieza a sonar a buen volumen algo de *bacalao*. Rogelio se incorpora lentamente como si fuera un zombie. Mira el montoncito de cocaína que había dejado sobre la mesa, mira a Cristina.

Rogelio: (Espeso) *Hola, Cristina. He pensado que hace mucho que no me la chupas. Me acuerdo, me acuerdo de tus mamadas. Creo que es lo que necesito en estos momentos. Eres única.*

Cristina: (Poderosa) *Tengo el guión.*

Rogelio: *Entonces te chupo yo. Te como el chocho. Déjame tu clítoris para desayunar. Mira, nos hacemos una rayita, te quitas las bragas... Deja que mi lengua busque tu felicidad. Ja, ja, ja.*

Cristina mira fríamente a Rogelio.

Rogelio: *Eres una de las pocas tías que consigue ponérmela dura. Eres más fuerte que la coca, para mí.*

Cristina: *¡Pues hazte una paja a mi salud!*

Cristina apaga la música y sale del despacho. Rogelio se lleva una mano al paquete, pero es inútil. Vuelve a dormirse sobre la mesa.

Los dos actores que hacen de maragato y de fraile intentan coreografiar el momento en que el fraile, tras ofrecer los zapatos, echa sus manos al arma y trata de arrebatársela. Interviene Arturo

Arturo: (Off) *El fraile debe demostrar en este momento que es mucho más fuerte de lo que se pensaba. Esa fuerza y esa decisión sorprenden al maragato. El que parecía humilde y débil pasa a dominar la situación. Pero también debe mostrar astucia y nobleza en la pelea.*

Las últimas palabras las oímos sobre el rostro de Arturo que camina de noche por la ciudad. (Un sábado noche cualquiera) Luces y sombras, movimiento y gesto. Negrura y color. Gente entrando y saliendo de bares, cines. Vendedores ambulantes de bocadillos, gafas, tabaco y casi cualquier cosa; gente ebria haciendo el gamberro; putas y chaperos; pijos... Todo con movimientos de cámara rápidos que registran el arrastre de colores, como si fuera un desenvuelto brochazo goyesco. Importa más el efecto plástico que el detalle de lo que se mira. Empieza a

sonar una versión de *Take a walk on the walk side* de Lou Reed, años noventa.

Arturo entra en un bar grande. En un rincón discreto se advierte una especie de trono raro donde está sentado un tipo de unos treinta y pocos años haciéndose un porro y con una botella de Jack Daniels y un vaso al lado. Se llama Jack, es norteamericano y nadie recuerda cuándo lo conoció, pero es como una institución. Está siempre *ciego* y es amable. A ambos lados de él se extienden unos taburetes sencillos de madera. Ocupan un par de esos asientos un chico y una chica que beben cerveza. En la parte de arriba de este espacio se lee: "Tolerantes y tolerados". Arturo observa con interés todo esto, le sirven una copa, la coge y se acerca hacia ese rincón. Se sienta junto a Jack que ya se enciende el porro.

Jack: ¡Qué tal, Arturo!, hacía tiempo que no te veía. Me han dicho que vas a hacer the film. Sobre cosas de Goya me han dicho. ¿'Okey'?

Arturo: Estás en forma, como siempre. ¿Qué más sabes de eso?

Jack: Bueno, No mucho. Quería darte la enhorabuena. Toma, es un buen costo.

Arturo coge el porro que le ofrece Jack.

Arturo: *Gracias.*

Arturo fuma del porro sin mucho entusiasmo.

Arturo: *¿Qué sabes de un tal Rogelio?*

Jack: 'Royelio'... no conozco a ningún 'Royelio'. Un lío, tío, ¿'okey'?

Arturo: *¿Qué quieres decir?*

Jack: No sé. Dicen cosas, Problemas, no sé. El tío es un lío. Je, je. No sé. Yo no conozco a 'Royelio'.

Alguien se sienta junto a Arturo. Es Ana, la productora. No está tan fría como antes, pero parece acelerada. Besa en la mejilla a Arturo mientras éste devuelve el porro a Jack.

Ana: Hola, hola a todos. ¿Llevas mucho tiempo esperando, Arturo?

Arturo: *No, no mucho.*

Ana coge la copa de Arturo.

Ana: Oye, nos acabamos esto y nos vamos a otro sitio más 'tranqui', ¿no?

Ana da un largo sorbo. Arturo la observa como si ya supiera demasiado de sus artimañas noctámbulas y ansiosas. Jack ofrece a Ana el porro. Ésta lo rechaza con un gesto nervioso. Jack se lo ofrece al chico que hay cerca y él lo coge.

Arturo: *Nos vamos. Me alegro de verte, Jack. Cuídate.*

Ana: *Hasta luego a todos.*

Jack: *Salud, colega. Very good film. Very Goya film. Je, je.*

Piso de Ana. Está oscuro pero a través de las ventanas entran luces cambiantes y ruidos de la calle apagados. El ambiente resulta inquietante. Oímos la conversación de Arturo y Ana que suben en ascensor.

Ana: *Pienso que no te conviene meterte con Rogelio, ni a mí tampoco. Puede ser peligroso y parece que tiene bien cubiertas las espaldas.*

Arturo: *Sigo diciendo que debería estar en la cárcel.*

Ana: *Pienso que no es asunto tuyo.*

Arturo: *Ha intentado robar mi guión.*

Ana: *Déjalo correr. El sólo quiere la pasta. Y además tienes que ver el lado positivo. Te dejas robar el guión y de ese modo tú haces la película que realmente quieres hacer. Vamos, pienso yo.*

Arturo: *Y yo qué cara tengo que poner. O también tengo que poner el culo. Pero lo curioso es que tengo la sensación de que esto no te sorprende lo más mínimo.*

Oímos que el ascensor se para y se abre la puerta. Enseguida se abre también la puerta del piso. Ana enciende la luz.

Ana: *Anda, pasa.*

Arturo entra, Ana cierra la puerta tras de sí, mientras observa a Arturo por detrás.

Arturo: *Lo que me exaspera es que ese tío no tiene ninguna clase de escrúpulos, es un mangante, todo el mundo lo sabe y nadie hace nada.*

Arturo entra en el salón sin encender la luz y se sienta en un sillón. Mira cómo entran las luces de la calle. Suena un coche de policía. Él está pensativo y en sus ojos brillan las luces del exterior. Suena el descorche de una botella de champán. Vemos un instante el cuadro número cinco, el del disparo en las posaderas. Arturo ni se inmuta. Irrumpe Ana con la botella recién descorchada y dos copas, enciende una suave luz en un rincón. Su aspecto es más sexy que antes.

Ana: *Mira, tengo buena coca y varias botellas en la nevera. Hay que celebrarlo, por fin vamos a hacer una peli juntos. Tuviste buena idea con lo de Goya. Anda, ámate.*

Ana pone música y se contonea. Sirve champán en las copas. Arturo se enciende un cigarrillo.

Ana: (Insinuante) *'Este puede ser el comienzo de una intensa amistad'. Si es que aún te gusto.*

A Arturo no le entusiasma esta situación. Quiere hablar del chorizo de Rogelio y de la mala espina que le da este asunto. Pero ella sólo quiere pasar una noche excitante, así que se mete por la nariz una larga raya de coca, se emborracha y se pone a recordar cómo se conocieron una loca noche en un festival de cine, hace años. Arturo bebe algo de champán, quiere hacerla hablar y simula que se emborracha rápidamente. Ella está cada vez más despendolada, se quita los zapatos y se los lanza a Arturo que los recoge al vuelo. La conversación de ella se hace espesa. Va por otra botella, mientras Arturo pone la tele y el vídeo donde están grabados los seis cuadros. Ella llega con la botella.



Arturo: *Deja, yo la descorcho. Voy a probar un efecto especial a la salud de don Paco.*

Arturo se pone ante la pantalla esperando que llegue el quinto cuadro con la botella lista para hacer saltar el tapón.

Arturo: *Atiende, Ana.*

Ana: (Insinuante) *Todos los directores sois unos obsesos. Luego os metéis en el rodaje y no se os pone*

dura de ninguna manera. No he olvidado que querías sodomizarme en el balcón del hotel, al amanecer.

Arturo suelta el tapón coincidiendo con la aparición del quinto cuadro.

Arturo: *Bueno, me pareció una buena idea para acabar la fiesta, pero te hiciste la estrecha.*

Ana: *¿Sabes? Casi me convenciste.*

Arturo: *Me diste una bofetada.*

Ana: *Pues ahora quiero acabar aquella vieja escena.*

Ana se apoya frente a una mesa, se inclina hacia adelante, levanta la falda y ofrece su culo a Arturo.

Arturo da un sorbo, mientras observa el trasero de Ana.

Ana: (Excitada y borracha) *No me voy a mover, rómpeme las bragas.*

Arturo se acerca a Ana.

Arturo: (Simula estar borracho) *Creo que hoy es una buena idea besar el culo a mi productora.*

Arturo le besa el culo.

Ana: *Hmm. ¡Qué galante! Nadie me ha hecho eso antes.*

Arturo: *Espera un momento a que me ponga en forma. No te muevas. La escena es fantástica.*

Arturo se larga del piso de Ana dejándola en tan patética situación.

Amanece en un parque. Arturo pasea. No se ha acostado y está cansado. Gente haciendo *footing*. Compra un periódico en un quiosco. Casi tropieza con un grupo de jóvenes que salen machacados de una discoteca *after hours*.

Arturo desayuna en su cafetería habitual, su desayuno habitual. Entra Cristina y se sienta frente a él. Se miran sin decir nada durante un rato. Ella pide café con leche.

Cristina: *Le dije a Rogelio que había conseguido el guión.*

Arturo mira el humeante chocolate y guarda silencio. Mira a Cristina.

Arturo: *Todo esto me da náuseas.*

Cristina parece angustiada.

Cristina: *No se me ocurrió nada mejor que decirle.*

Arturo: *Ya, tenías que demostrarle que eres una chica muy eficaz, que consiguiera lo que se propone, cueste lo que cueste. Y vienes ahora para demostrármelo a mí también. ¿No es verdad?*

Cristina: *No sé. No soy tan cerebral como tú. No siempre sé lo que hago, ni por qué lo hago. Pero...*

Arturo: *¿Pero qué?*

Cristina: *He venido porque quería verte. Y te veo cansado.*

Arturo: (Cínico) *Muy cansado. Ahora sólo quiero dormir, dormir, tal vez soñar.*

Cristina: (Tímida) *¿Quieres que te acompañe?*

Arturo esboza una cansina sonrisa mientras niega con la cabeza. Se levanta, coge el periódico, deja unas monedas en la mesa. Se miran. Sale de la cafetería.

En el piso de Arturo entra luz a raudales desde la calle. Cierra ventanas, cortinas y persianas, dejando todo a oscuras y en silencio. Sólo por

una rendija se cuela algo de luz. Se tumba a lo largo del sofá y permanece con los ojos abiertos. Lento fundido a negro.

Decorado del primer cuadro. El actor que hace de fraile está sólo y vestido adecuadamente para el personaje. Se echa las alforjas al hombro y ensaya la actitud humilde del fraile.

Un garito de copas. Un par de tipos jóvenes con aire de matones llevan unas gafas con visión estereoscópica de TV y bailan de manera muy extraña al son de Elvis. En una pantalla se ve **La matanza de Texas**. Suponemos que en esas gafas están viendo la misma película por los comentarios que hacen. En un extremo de la barra, Rogelio se entretiene en observar a la camarera. Algunos clientes se divierten con la película. Entra Arturo, se dirige hacia Rogelio. Se presentan...

Rogelio: *Arturo García, claro, claro. Vamos a hacer una buena película, ¿no es cierto, Arturo? Arte, joder, eso es lo que hace falta y buen gusto, y no la porquería que están viendo éstos. ¿Estarás de acuerdo conmigo, no? Eso es asqueroso.*

Arturo mira a los dos tipos con las gafas de TV.

Rogelio: *Son la hostia. Llevan todo el día con esos chismes. Van a acabar gilipollas. (Se dirige a los jóvenes con las gafas) ¡Eh!, venid un momento, os voy a presentar a un director de cine de verdad.*

Los dos jóvenes se acercan como zombies mirando de arriba abajo a Arturo. Le dan la mano.

Rogelio: *Dejadnos esos chismes. Que lo pruebe él, a ver qué le parece. Yo probaré otra vez a ver si no me mareo.*

Rogelio y Arturo se colocan esas gafas y tratan de acomodárselas.

Rogelio: *Chico, yo creo que esto no puede ser bueno para la vista ni para la cabeza. ¿Qué opinas, Arturo?*

Arturo: *No está mal. Puede ser útil.*

Rogelio: *Pues quédatelas. Es un regalo de producción.*

Al joven que se ha quedado sin sus gafas no le hace gracia, pero no rechista. Arturo se quita las gafas y hace ademán de dárselas al joven. Rogelio se quita las suyas.

Rogelio: *¿Pero qué haces? Son tuyas. Lo decido yo y basta. ¿Qué quieres tomar? Ahora no tengo farlopa. A ver si me la traen pronto. Pero cuéntame, Arturo, ¿cómo va todo? ¿Te ha pasado ya Ana el guión? (Se dirige a la camarera) Concha, atiende, ponle a Arturo lo que quiera.*

La camarera se planta sonriente ante Arturo.

Arturo: *No, gracias. No quiero nada.*

Rogelio: *Cómo que nada. Anda, Concha, ponle un buen whisky. A los directores les gusta el buen whisky.*

La camarera asiente y cumple.

Arturo: *Rogelio, explícame. ¿Quién hace el guión de esta película?*

Rogelio: *No te preocupes. Será un buen guión. Muy de tu estilo, creo yo. Ya verás, hasta te parecerá que lo has escrito tú. Así es mejor. Tú te concentras en la realización y repartimos un poco el curro y la pasta. Yo tengo compromisos, ya sabes lo que pasa con estas cosas.*

Arturo: *Sí, sé algo de esto y no me gusta que me roben.*

Rogelio mira a Arturo y hace muestras de cinica sorpresa.

Rogelio: *Creo que estás percibiendo esta cuestión de forma equivocada. Este negocio es mío y yo digo cómo se hacen las cosas. Sin mí no hay 'peli' y tú no eres insustituible. Tú cobras como realizador y punto. Las ideas están en el aire, circulan por aquí y por allí. A veces a más de una persona se le ocurre la misma idea. Ya sabes. A cualquiera que conozca esos cuadros de Goya se le ha podido ocurrir lo mismo que a ti. En último término el origen de la idea es de don Francisco, que en paz descanse. Pero ése no me va a tocar los cojones pidiéndome derechos. Y si él no lo hace, cómo lo vas a hacer tú. Enróllate, joder. Por cierto, que ya te habrás cepillado a Cristina. Pues eso también es un regalo mío. No me digas que no vale la pena la chica. Me caes bien y no me importa que te la folles las veces que quieras. No tienes más que decírmelo y está hecho. ¿No me digas que no es un buen trato?*

Arturo se indigna al oír lo de Cristina. Bebe un trago.

Arturo: *No me gusta ni que me roben, ni que me tomen por tonto. Pero lo que menos me gusta son los chulos.*

Un tipo entra en el local. Se dirige a Rogelio y le pasa discretamente algo. Se larga. Rogelio pasa eso a uno de los jóvenes, al que se ha quedado sin gafas.

Rogelio: *Preparad cuatro rayas en el almacén. (A Arturo) Un poco de esto y verás las cosas mejor. Quizá los chulos no te gusten, pero me huelo que Cristina te gusta demasiado, ¿eh?*

Arturo: *La estás jodiendo.*

Arturo se gira para irse. Rogelio le sujeta el brazo.

Rogelio: *Tú la estás jodiendo.*

Arturo se va.

Arturo está en la barra de su cafetería preferida. Sobre una bandeja ponen dos humeantes tazas de chocolate, una gran ración de porras y dos zumos de naranja. Prueba a hacerse con el manejo de la bandeja. Pide que le apunten el importe pues no ha bajado dinero. Sin problemas. Sale manejando la bandeja con notable impericia.

En la calle, frente a la cafetería, acaba de aparcar un coche del que sale Rogelio tocándose la nariz. Ve a Arturo, pero éste no lo ve a él. Rogelio lo sigue con la mirada, una sucia mirada. Entra en la cafetería.

Piso de Arturo. Cristina duerme plácidamente. Arturo deja la bandeja sobre una mesilla junto a la cama. En la bandeja hay, además, una rosa roja. Arturo mira con ternura la escena, acaricia con la flor los labios de Cristina. Ella abre los ojos y sonríe. Está deslumbrante. Arturo le inserta en el pelo la rosa.

Cristina: Gracias, Arturo. Si el cielo existe, ha de ser parecido a esto.

Arturo: Entonces el cielo es sencillo. Chocolate, flores y tú, Cristina.

Cristina besa los labios de Arturo.

Despacho de Ana. Suena el teléfono. Ana lo coge.

Ana: Hola, Rogelio. Precisamente quería llamarte hoy. ¿Cómo va todo?...

Despacho de Rogelio. Él se prepara una raya mientras habla por teléfono.

Rogelio: Bueno, lo de la pasta es cuestión de días. No te preocupes por eso. Tú prepara bien lo de la producción.

Despacho de Ana...

Ana: Ya, no te preocupes. En cuanto tenga el guión, en una semana empiezo a poner todo en marcha. Soy eficaz, ya lo sabes.

Despacho de Rogelio.

Rogelio: Bueno, lo del guión, lo tienes que hablar con el tocapelotas de Arturo. Que te lo dé y que no me toque más los huevos. Lo dejo en tus manos.

Rogelio cuelga.

Despacho de Ana. Cuelga y pone cara de fastidio.

Piso de Arturo. Él duerme y Cristina lo contempla. Lllaman a la puerta. Arturo despierta. Vuelve a sonar el timbre. Arturo sale de la habitación. Cristina permanece en la cama y se entretiene con la rosa. Arturo abre. Es Ana.

Ana: *Parece que te he sacado de la cama.*

Arturo: *¿Qué hora es?*

Ana: *Más de las dos.*

Arturo: *Pasa, pasa.*

Ana: *Has estado hablando con Rogelio, ¿no?*

Arturo: *No fue agradable.*

Ana: *Ya te advertí. Ahora tampoco es agradable para mí. Te dije que lo mejor era dejarlo correr. Por cierto que tampoco me gustó nada cómo me dejaste plantada la otra noche. Fue demasiado humillante. Pienso yo. ¿No?*

Arturo: *Humillante. ¿Para ti o para mí? Mira, lo más humillante es someterse al chulo de putas de Rogelio. Es un delincuente y todo esto es absurdo. Es para volverse loco.*

Aparece Cristina.

Ana: *Vaya, hablando de...*

Cristina: *De putas. Eso es lo que ibas a decir. ¿Verdad? Tú sabes que en eso no hay demasiadas diferencias entre tú y yo.*

Arturo: *Veo que os conocéis.*

Ana: *Ya podéis tener cuidado con Rogelio. No me gustaría estar en vuestro pellejo por nada del mundo. Tiene matones.*

Arturo: *¿Te ha enviado él para amenazarnos?*

Cristina: *Estoy hasta la coronilla de ese 'bijoputa'.*

Ana: *¿Ab, sí? ¿Desde cuándo? (Se dirige a Arturo) Yo que tú no me fiaría un pelo de esta "secretaria" chupapollas.*

Arturo: *(Airado) Cállate. Yo me fío de quien me pasa por los cojones. Si has venido para amenazar, ya te puedes largar.*

Ana: *He venido por el guión.*

Arturo: *Quieres decir que has venido a perpetrar el robo del guión bajo amenazas. Pues te voy a enseñar el guión.*

Arturo señala las reproducciones de los seis cuadros pegados en la pared. Se pone frente al ordenador, lo enciende.

Arturo: Ése es el guión. Míralo bien. Abí está todo para el que sepa ver. Abí está el delito, la cobardía, la dignidad, la fuerza, la inteligencia, la violencia. Quieres más, quieres mis propias ideas, para que las cobre ese cabrón. Pues aquí están, en el ordenador. Observa bien.

Arturo borra el documento del guión.

Arturo: Ya no hay guión. Que lo haga ese 'hijoputa', o que lo encargue. Es sencillo. Las ideas están ahí, circulan, pueden ser de cualquiera. Eso me dijo ese montón de mierda.

Ana mira con asombro y preocupación a Arturo y Cristina.

Ana: Esto te puede costar caro. (Se dirige a Cristina) Tú sabes bien que es peligroso. Si de algo sirve tu culo, ya puedes emplearlo en convencer a Arturo para remediar esto o a Rogelio para que no os pase nada. Tú sabrás, guapa.

Cristina: Lo único que sé es que estoy harta de tener miedo.

Ana: (Se dirige a Arturo) Te llamará mañana a primera hora. Si no cambias de actitud, esto se lo tendrá que contar a Rogelio. No folléis tanto y pensad mejor en lo que os conviene. Es un consejo de amiga.

Cristina: ¡Zorra!

Ana se va.

Arturo mira las reproducciones de los seis cuadros.

Cristina: Pero aún conservas el disquete donde grabé yo el guión, ¿no?

Arturo: Sí. Pero ya da igual. No quiero hacer la película.

Cristina: ¿Por qué no?

Arturo: ¿No lo entiendes? Cuando miro estos cuadros y pienso en todo esto, en que tendría que trabajar para un psicópata... Estaría traicionándome a mí mismo.

Cristina: Eres demasiado orgulloso.

Arturo: Tal vez. Esto ha empezado muy mal y nada indica que la película pueda salir bien de esta manera. Es mejor olvidarlo.

Cristina: Eso sí que puede cabrear mucho a Rogelio.

Arturo: ¡Que se joda!

Arturo deja de mirar los cuadros. Se vuelve hacia Cristina.

Arturo: ¿Pero tú de parte de quién estás ahora? ¡No me jodas tú también!

Cristina está angustiada. Se le humedecen los ojos.

Cristina: Sólo quiero estar contigo. Es lo único bueno que me ha pasado en la vida.

Arturo la abraza.

Cristina: (Sollozando) *Tengo miedo.*

Arturo besa sus ojos humedecidos.

Un puticlub de carretera al atardecer. Parecen unos antiguos talleres reconvertidos. Un letrero luminoso reza: 'Taller X'. Llega Rogelio con los dos jóvenes matones. Pide tres putas. Da la impresión de que Rogelio es socio del negocio. Él elige a una y los jóvenes a otras dos. Entran los seis en una habitación. Las chicas, arrodilladas, se la chupan. Rogelio saca un revólver y juega con él. Se mete un par de golpes de cocaína por la nariz. Le excita sentir el poder y el miedo que infunde el arma a las chicas. Los jóvenes sacan sendas navajas y acarician con ellas las espaldas desnudas y movientes de sus respectivas servidoras. Rogelio llega al orgasmo y se queda como paralizado, con la mirada extraviada en el brillo de una navaja sobre la piel de una de las chicas.

Por la mañana, en el piso de Arturo. Cristina duerme pero él está despierto y pensativo. Suena el teléfono. Cristina se sobresalta. Arturo deja que suene. Se pone en marcha el contestador. Se oye a Ana pidiéndole a Arturo que recapacite.

Cristina: (Tímida) *¿No lo coges?*

Arturo: *No.*

En el decorado goyesco, los dos actores se despiden con melancolía. Se van, el decorado queda vacío. Se apagan luces.

Piso de Arturo. Cristina se arregla frente al espejo del baño. Se pinta los labios de rojo y se mira a sí misma con preocupación. Coge el disquete donde ella había copiado el guión y que permanecía junto al ordenador. Le dice a Arturo que tiene cosas que hacer y que se verán a la hora de comer. Beso apasionado. Sale algo apresurada. Arturo quita de la pared las reproducciones de los seis cuadros. Vemos cómo caen por orden, una sobre otra.



Despacho de Rogelio. Habla por teléfono.

Rogelio: *No me jodas. ¡Que Cristina está viviendo con ese tocapelotas!... ¿Enamorados? Lo que me faltaba por oír, Ana. ¡Pero no me habías dado a entender que te lo follabas tú. Bueno, dime dónde vive ese mamón.*

Rogelio toma nota.

Rogelio: *Y yo preocupándome estos días por Cris... Al cuerno el guión y la película... La pasta, claro que la consigo... No es asunto tuyo lo que vaya a hacer ni con el dinero ni con nada. Tú no sabes nada... Bueno, bueno, claro, si se te ocurre alguna idea, me llamas.*

Rogelio cuelga. Va a hacer otra llamada pero en eso entra Cristina. Vuelve a colgar. Saca de un cajón una botella de whisky.

Rogelio: *Hola. Qué ven mis ojos. Mi linda secretaria viene a la oficina. Hay que celebrarlo.*

Rogelio bebe un buen trago de la botella.

Cristina: *Tengo el guión.*

Rogelio: *¿Y a mí qué coño me importa el guión? ¡Ja, ja!*

Cristina: *Pero Arturo dice que no quiere hacer la película.*

Rogelio: *¿Y qué coño me importa la película? ¡Ja, ja, ja, ja! ¡Sois todos patéticos! Pero a quién demonios se le puede ocurrir gastar un dinero tan fácil en una película sobre Goya.*

Cristina: *Estás loco, no te entiendo.*

Rogelio: *Por eso soy el jefe. Y a los jefes no hace falta entenderlos, sólo hace falta ser obedientes.*

Rogelio bebe un trago.

Rogelio: *Pero dime. Por dónde has arrastrado tu precioso culo últimamente. Cuéntame algo excitante, anda.*

Cristina: *(Nerviosa) Bueno. Me ha costado algo pero te he conseguido el guión.*

Cristina enseña el disquete.

Cristina: *Es lo que querías que hiciera.*

Rogelio se echa otro trago. Se pone pensativo y hasta se le amanaera el gesto.

Rogelio: *Hmm, hmm. Ésta es mi preciosa secretaria. (pausa) Ahora déjame, que tengo otras cosas en las que pensar. Igual esta tarde me lo cuentas. ¿Vale? Hasta luego, pues.*

Cristina: *Hasta luego, jefe.*

Cristina deja el disquete en la mesa de Rogelio y sale.

Rogelio mira el disquete.

Rogelio: (Solo) *Joder. ¡Cómo me gusta joder! ¡Joder! ¡Joder!*

Coge el teléfono y marca.

En la calle. Los dos jóvenes matones llevan una cámara doméstica de vídeo y se dedican a grabar cómo un grupo de patinadoras aprendizas van a dar de vez en cuando con sus huesos en el suelo. Suena un teléfono móvil que lleva uno de ellos. Recibe instrucciones y ambos se ponen en marcha.

En la cafetería, Arturo mira el reloj y espera a Cristina tomando cerveza.

En una calle estrecha y solitaria, Cristina camina. Surgen repentinamente los matones y la meten por la fuerza en un coche que sale corriendo.

Piso de Arturo. Este fuma nervioso. Se sienta frente al ordenador, lo enciende. Permanece ante la pantalla vacía. Parece que no se le ocurre nada. Indolente deja caer sus dedos sucesivamente sobre las letras de 'Cristina', de modo que pronto toda la pantalla se llena con esas letras repetidas. De repente se da cuenta de que el disquete con la copia del guión no está allí. Fastidio. Preocupación.

Un viejo taller lleno de trastos polvorientos. Los dos matones atan a Cristina, que va amordazada, a un pilar.

Matón 1: *¿Nos la podemos follar?*

Matón 2: *No, el jefe quiere que la tengamos atada hasta que él llegue. Quiere hablar con ella. (A Cristina) Te va a joder viva. Tenemos que esperar.*

Matón 1: *Qué aburrimiento.*

El Matón 2 se adormila recostado sobre unos cajones. El Matón 1 coge la cámara de vídeo y se pone a grabar a la angustiada e impotente Cristina. Acerca la cámara una y otra vez a los ojos de ella. Esnifa y bebe. El Matón 2 duerme profundamente. El Matón 1 se mueve de un lado a otro. Se acerca a Cristina.

Matón 1: *(En voz baja)* ¿Sabes? Yo sí podría hacer un buen film contigo. Hay gente que paga mucho por estas cosas. Ha de ser algo fuerte. He de pensar en un buen guión. Tengo que inspirarme. Pero hay tiempo, tu amigo Rogelio no vendrá hasta que no se haya colocado bien.

El Matón 1 bebe y esnifa. Mira cómo duerme el otro.

Atardecer sobre la ciudad. Sobre los tejados la luz es anaranjada.

Arturo llama a la puerta de 'Tapadera S.A.' Nadie responde. Insiste y luego se va.

Al margen de una carretera secundaria hay un coche aparcado, entre unos árboles. En ese coche está Rogelio. Al acercarnos, vemos una cabellera rubia que sube y baja a la altura de su entrepierna.

Rogelio: *Hala, vale. Que no quiero correrme.*

Vemos alzarse el rostro de una anciana desdentada y sonriente. Rogelio le da unos billetes.

Anciana: *Qué bien te portas conmigo, hijo.*

Rogelio: *Hala. Vale de sentimentalismos. Vete, anda, vete.*

La anciana sale del coche. Es una carretera en la que se ven un par de putas a la distancia y un camión aparcado. Rogelio mira sin ver. Piensa en algo que le excita. El coche arranca quemando rueda.

Arturo irrumpe en el despacho de Ana.

Arturo: *¡Por una vez no me digas lo que piensas! ¡Dime lo que sabes...!*

Ana: *¿Qué te pasa?*

Arturo: *¡Dime!*

Ana: *¿Qué quieres que te diga?*

Arturo: *¿Dónde está Cristina o dónde está Rogelio?*

Ana: *Y yo qué se.*

Arturo se abalanza hacia ella, la coge de la pechera y se pone decididamente amenazante.

Ana: *Espera, espera. Déjame pensar.*

Arturo: *¡No pienses! ¡Dime algo!*

Arturo la suelta al ver la disposición de Ana para colaborar. Ana pide algo de tiempo con un gesto.

Ana: No sé. Pero si me preguntas por Rogelio y Cristina...

Arturo: Sí... Si Cristina no está ahora conmigo es porque ese cabrón le ha hecho algo. Quiero saber dónde ir.

Ana se pone sinceramente pensativa y preocupada.

Ana: No sé. De verdad. Nunca he estado allí. Sus orgías las hace en un puticlub, pero no sé en qué carretera. Ni sé cómo se llama. Creo que es dueño, o algo así. Pero no te he dicho nada.

Arturo: No te preocupes. Lo peor es que tienes razón. No me has dicho nada.

En el viejo taller. El Matón 1 coloca la cámara de vídeo sobre un cajón y trata de componer el encuadre con Cristina, que está atada, amordazada y aterrorizada. Como si un soldado apuntara con un arma sofisticada a un objetivo demasiado sencillo.

Arturo entra en el local donde está Jack, el norteamericano. Le pregunta por el puticlub de Rogelio. Jack le dice dónde está. Arturo le pide que le deje su moto. Jack accede.

El taller. El Matón 1 parece que tiene claro lo que va a hacer.

Matón 1: Cuando empiece la acción te quitará la mordaza. Tus gritos quedarán muy bien.

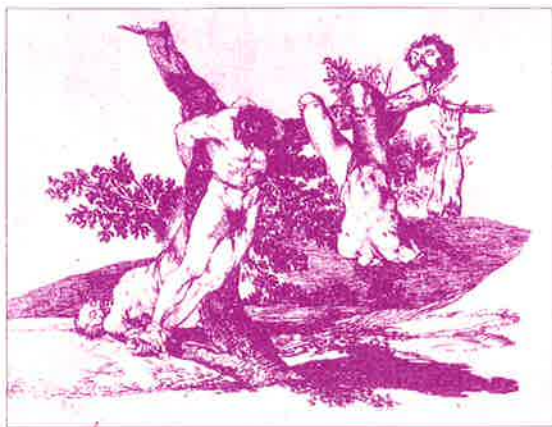
Anochece sobre la ciudad. Rogelio ha parado su coche y mea junto a la carretera. Fuma un puro.

Arturo conduce la moto de Jack como si lo hubiera hecho toda su vida. Mira la luna llena sobre el horizonte. Una nube cruza delante de la luna.



Taller. El Matón 1 se ha puesto una media en la cabeza. Se coloca tras el pilar donde está atada Cristina. Desde atrás le quita la mordaza y le aprieta la frente contra el pilar. Ella empieza a implorar que la suelte, pero en ese instante, la afilada

navaja del matón da un tajo al ojo izquierdo de Cristina, como al principio de **Un perro andaluz**. El líquido ocular se mezcla con abundante sangre. Cristina grita. El ojo es un manantial rojo. El Matón 2 se despierta y enseguida recibe en la cara el impacto de una enorme llave inglesa. El Matón 1 corrige un poco el encuadre de la cámara de vídeo. Arrastra el cuerpo inconsciente de su compinche cerca de Cristina. Lo cuelga de una polea con cadenas por las piernas, de modo que queda cabeza abajo. Empieza a tener calor y enciende un potente ventilador que coloca bajo la cabeza del Matón 2. Va a comprobar si está bien encuadrada la escena. Coge una sierra mecánica, intenta ponerla en marcha pero no funciona. Coge un herrumbroso serrucho. Cristina vomita y se desvanece. El ventilador esparce la sangre que cae del ojo de Cristina. El Matón 1 se pone a serrar la cabeza del Matón 2. El corte no parece muy limpio pero al cabo de unos minutos de enérgico trabajo la cabeza se separa y



la coloca, sin pensárselo dos veces, en un gancho que queda a la altura de las rodillas del recién decapitado. El Matón 1 da unos pasos atrás para ver la composición (Composición que puede recordar un conocido grabado de la serie *Los desastres de la guerra* de Goya: *Gran de hazaña! Con muertos!*). Abofetea a Cristina y le ordena que siga gritando. El ventilador sigue esparciendo ahora la gran cantidad de

sangre que suelta el decapitado. El asesino se dispone a cortar un brazo de su compinche, lo cual parece más complicado que lo de la cabeza. El fiambre colgado se mueve demasiado. La navaja automática del decapitado se escapa del bolsillo de su pantalón. Cae sobre el ventilador. El ventilador la despidе violentamente y va a clavarse en la yugular del Matón 1. Se arranca la navaja y la yugular despidе sangre a presión. Sus manos en el cuello apenas la detienen. Todo se pone perdido de rojo.

Matón 1: *¡Esto no estaba en el guión! ¡Corten, corten!*

En la explanada junto al puticlub 'Taller X' acaba de frenar el coche de Rogelio. Sale y se dirige a la parte de atrás del garito.

Arturo, veloz motorista, casi pasa de largo frente al puticlub. Frena, se desestabiliza la moto, pero finalmente la consigue controlar.

Rogelio golpea una puerta metálica y pide enérgicamente que le abran. Insiste. Nadie responde.

Arturo entra en el puticlub, donde suena a buen volumen una sevillana *tecno*. Un par de putas se le insinúan. Hay algunos clientes habituales charlando con las mujeres de forma aburrida. Arturo pregunta a las putas por Rogelio. Una de ellas prefiere no intervenir y la otra le pregunta si es amigo suyo. Una mujer, que parece la jefa, interviene y le dice que ahora no está y que si quiere esperar tendrá que tomar algo.

Rogelio, fuera, está encaramándose sobre unas cajas vacías de refrescos para alcanzar un ventanuco que da al interior del taller. Ve la espantosa escena: sobre un enorme charco de sangre está tumbado el Matón 1, a los pies de Cristina, atada e inconsciente, y, al lado de ella, el colgajo del Matón 2 con su cabeza en otro lugar.

Rogelio: *¡Hala, la hostia! ¡Serán desgraciaos!*

Rogelio se sienta al notar que le tiemblan las piernas.

Rogelio: *Vamos a ver, no pasa nada, yo no he sido. (Pausa) ¡Joder! Tengo que pensar deprisa. Que alguien me la chupe. Con calma es mejor.*

Dentro del garito. Arturo da un sorbo a un vaso de cerveza. Entra sonriente Rogelio. Ambos se miran. Rogelio pasa de la sonrisa a la fiera.

Rogelio: (Gritando) *¡Mecagüendíós! Tú eres el culpable.*

Arturo se acerca a Rogelio.

Arturo: *¿Dónde está Cristina?*

Rogelio saca su revólver y apunta hacia el estómago de Arturo. Los clientes salen sin pensarlo dos veces. Las putas se arremolinan tras la barra, atemorizadas.

Rogelio: *¡Cállate, peliculero de mierda!*



Arturo: (Frio) *Cuadro número uno. Enseguida pasamos al segundo.*

Rogelio se siente desconcertado por lo que oye. Arturo aprovecha para lanzarse y tratar de arrebatar el revólver a Rogelio. Forcejean. Llegan a la puerta del garito.

Arturo: (Cabreado) *¡Tres!*

Arturo consigue doblarle la muñeca a



Rogelio y se hace con el arma. A la vez derriba a Rogelio, que cae semisentado en el suelo. Rogelio se muestra acobardado. Arturo amenaza con soltarle un viaje en la cabeza con el revólver.

Arturo: *¿De qué soy culpable, cabrón?*

Rogelio: (Balbuceante) *Cristina ha muerto. Pero no he sido yo, no he sido yo, no he sido yo. Yo la quería, a mi manera...*

Arturo queda desconcertado. Baja la guardia.

Arturo: *¿Dónde está ella?*

Rogelio: *Yo te lo enseñaré, para que veas que no he podido ser yo.*

Arturo deja que se levante. Rogelio señala hacia un lugar y de repente sale corriendo en dirección contraria, donde casualmente está su coche.

Arturo: (Gritando) *¡Cinco!*

Arturo dispara apuntado a las posaderas de Rogelio. El impacto sale por delante, por los genitales. Rogelio aúlla de dolor. Echa mano a sus ingles ensangrentadas. Se sienta en el suelo. Arturo se acerca hacia él como si fuera Clint Eastwood.

Arturo: *Este número seis no se le habría ocurrido a don Paco.*

Salen algunas putas comentando jocosas que ya no se la van poder chupar. Alguna tiene intención de sacudirle una patada por la espalda. Arturo la detiene. Llega la policía.

Vemos la puerta metálica del taller por dentro. Forcejean con taladros y palancas. La puerta se abre. La cara de los dos policías se transforma repentinamente. Les entran arcadas y no pueden seguir. Arturo entra gritando el nombre de Cristina. Se oye el chapoteo de sus pisadas sobre la sangre y, enseguida, pide una ambulancia o un médico o algo... Fundido a blanco.



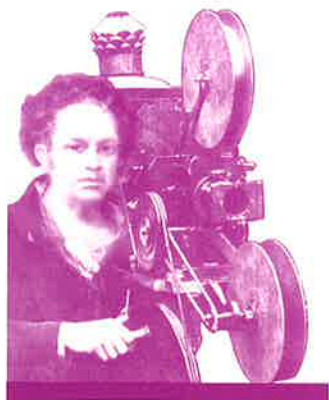
Poco tiempo después vemos a Cristina, con un parche en el ojo, junto a Arturo. Están alegres. La vida sigue...

Victor Lope
Zaragoza, abril 1996



Índice

A modo de prólogo	11
A. Fernández-Molina	
I. Anticipaciones cinematográficas en la obra de Goya	17
Consideraciones generales	19
En la pintura	27
En los grabados	35
Goya, los poetas y el cine	39
Dos notas	43
A. Fernández-Molina	
II. Espectáculos y poesía	45
Ballet goyesco	47
Guión goyesco	51
Poema	59
Víctor Lope	
III. Otro filmar	69
Una lección de cine	71
Goya / Gore. Proyecto cinematográfico	75
A. Fernández-Molina	
Índice	107



*Goya en la prehistoria
del cine*

se terminó de imprimir
en Zaragoza y 1997,
festividad de
San Isidro Labrador,
en los talleres gráficos
de ARPIrelieve.



Goya en la prehistoria del cine es, ante todo, la experiencia de una sorpresa; la del encuentro con una propuesta premonitoria sobre la imagen, el movimiento, la narratividad, el tiempo, la psicología. Es llevar la imagen pictórica a una innovadora frontera: la fragmentación en instantes diferenciados de un suceso dramático.



Ante los seis cuadros de la *Historia de fray Pedro de Zaldivia* y *El Maragato*, los autores, A. Fernández-Molina (Alcázar de San Juan, 1927) y Víctor Lope (Teruel, 1958), un poeta de vanguardia y un cineasta escritor, enfocan sus diferentes miradas y admiraciones que dan lugar a esta colección de textos de ensayo y creación, con propuestas de largometraje.



AYUNTAMIENTO DE ZARAGOZA