

John Berger, un crítico de arte teatraliza a Goya

LEONARDO ROMERO TOBAR*

Resumen

El internacionalmente conocido crítico de arte clásico y moderno John Berger (1926) y la escritora de origen ruso Niela Bielski publicaron en 1989 la experimental pieza teatral Goya's last portrait. The painter played today. Esta obra presenta momentos significativos en la vida de Goya —infancia, relación con la duquesa de Alba, Guerra de la Independencia, sordera de los últimos años en Burdeos— en un escenario desdoblado y con una serie de personajes también desdoblados. Este trabajo estudia escenario y personajes en su desdoblamiento para poner de manifiesto cómo una manera de mirar la lección de la Historia (Goya y su tiempo) ha de recrearse en el tiempo presente con una mirada de solidaridad humana y de compasión por víctimas y verdugos.

Palabras clave

Goya personaje teatral, John Berger y Niela Bielski, Otra manera de mirar el arte, Estructura experimental de escenario y personajes, Lección moral de compasión y solidaridad.

Abstract

The notorious critic—in classical and modern art— John Berger (1926) and the russian writer Niela Bielski published Goya's last portrait. The painter played today (1989). This experimental dramatic work presents some Goya's life moments—childhood, relation with the duchesse of Alba, the Peninsular War, the years of Bordeaux— as a new way of seeing the lessons of the History and the Art into actual times- This article summarizes the plot of the play and the characters referring to the lesson of human solidarity.

Key words

Goya in the theatre, John Berger and Niela Bielski, Other way of seeing art, Experimental structure of the play, Lesson of human solidarity.

* * * * *

En la prolongada cadena de obras literarias construidas sobre la biografía de Goya¹ y su obra, los textos teatrales y los narrativos mantienen amplias zonas de coincidencia habida cuenta la análoga función

* Universidad de Zaragoza.

¹ Nigel Glendinning inauguró el estudio sistemático de la recepción de Goya en los textos literarios (Goya and his critics, New Haven-London, Yale University, 1977; trad española de María Lozano, Madrid, Taurus, 1977, con reediciones posteriores). Además de las monografías críticas dedicadas al comentario de alguno de los más significativos textos teatrales de tema goyesco, puede verse la siguiente aproximación de carácter general: Antonio Morales y Marín, "Goya, personaje de teatro", AA. VV., *Congreso Internacional Goya 250 años después, 1746-1996*, Marbella, Grafur, pp. 469-477.

estructural que en unos y otros representan el espacio y el tiempo. La localización, real o imaginada, de cualquier peripecia y su desarrollo a lo largo de distintos momentos constituyen los ejes vertebrales de la “mímesis” escénica y la “diégesis” narrativa, diferenciadas entre sí por otros elementos compositivos específicos de cada uno de ambos géneros literarios. Por ello, en el tratamiento diacrónico de Goya como tema literario, se presenta una curiosa afinidad entre las novelas o relatos y las piezas dramáticas que se le han dedicado. Puede servir de confirmación anecdótica de lo dicho la correspondencia textual que se establece entre la primera pieza escénica en la que intervenía Goya como personaje —la zarzuela *Pan y toros* (1864), libreto de José Picón y música de Francisco Asenjo Barbieri— y el capítulo VIII que Antonio de Trueba incluyó en su libro *Madrid por fuera*.² La zarzuela de Picón y Asenjo Barbieri imagina a un Goya, personaje secundario que participa en la conspiración política que los patriotas han urdido contra el valido Manuel Godoy y sus amigos franceses; algo parecido ocurre con otras piezas del siglo XIX como el sainete *Don Ramón de la Cruz* (1871) de Emilio Álvarez.

Para encontrar piezas teatrales en tres actos en las que el pintor aragonés es el personaje principal es preciso llegar al cambio de siglo XIX al siglo XX, cuando acreditados escritores como el dramaturgo Enrique Gaspar o el poeta Francisco Villaespesa estrenaron, respectivamente, la comedia *Pepita Tudó* (1901) y el drama *La maja de Goya* (1910). Estas obras están construidas sobre la vertiente amorosa de la profusa leyenda goyesca que, a lo largo del siglo XIX, había difundido la historia de los amores del pintor con la duquesa de Alba, complicados a su vez por la duplicación erótica que introducía la presencia de una segunda figura femenina. Una duplicación que, además de la leyenda oral, se estimuló a partir de la primera exposición pública de los cuadros de las dos “majas”, de manera que la bipolaridad femenina —duquesa de Alba/condesaduesa de Benavente; duquesa de Alba/Pepita Tudó— que tanto juego ha dado a numerosas creaciones literarias desde los primeros *Episodios galdosianos* hasta las recientes novelas de Antonio Larreta —*Volaverunt* y otras— procede de una fuente de varios caños.

² En el mencionado capítulo de la citada colección de estampas costumbristas madrileñas, el autor-narrador expone cómo, después de la conversación —imaginada, por supuesto— que ha mantenido con el antiguo criado de la Quinta del Sordo para reconstruir el supuesto peregrinaje del pintor entre los cadáveres de patriotas durante la noche del dos al tres de mayo de 1808, su memoria le lleva a evocar un grato paseo vespertino que, en el entorno de San Antonio de la Florida, dio con sus amigos José Picón y Juan Antonio de Biedma, a cuyo final “los Cuentos de la villa acaban de ser concebidos en las entrañas de Juan Antonio, y Pan y toros en las de Pepe, que, cuando trepábamos a las Vistilla, lanzó un alegre ¡Barbieri me valga!, viendo descender de lo alto una ronda de manolera que entonaba la jota en sus guitarras” (*Madrid por fuera*, Madrid, Agustín Jubera, 1878, p. 166).

Ramón del Valle-Inclán no sacó a escena al artista de Fuendetodos pero sí hizo de su significación estética todo un programa de Arte cuando en la escena XII de *Luces de Bohemia* (la primera edición es de 1920) hace que el personaje Max Estrella afirme con rotundidad: “el esperpentismo lo ha inventado Goya. Los héroes clásicos han ido a pasearse al callejón del Gato (...). Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el esperpento”. Aserto que ha sido repetido y comentado en numerosísimas ocasiones a la hora de fijar la genial estética del escritor gallego y el papel fundacional que en ella le concedía a Francisco de Goya. Desde este juicio, formulado en los arranques de las vanguardias históricas, hasta la pieza de Cipriano Rivas Cheriff *Un sueño de la razón* (estrenada en 1929) puede perfilarse una evolución en el tratamiento dramático y narrativo de la figura de Goya a partir de un componente de contenido político-social que encontrará sus momentos más intensos en la creación española de mediados del siglo XX y que, para dar una referencia bien conocida, puede individualizarse en el conmovedor drama de Antonio Buero Vallejo *El sueño de la razón* (1970). A partir de esta obra y, en el curso de las últimas décadas del siglo XX, será cuando los creadores escénicos irán introduciendo —más allá de la reconstrucción de anécdotas biográficas— un fecundo diálogo entre las sugestivas peripecias vitales del aragonés y su proyección iluminadora en el ilimitado universo sobre el que se sustenta la creación artística en cualquiera de sus manifestaciones: la música en varias óperas o piezas musicales, el discurso lírico en algunos poemas escénicos, la expresividad del movimiento corporal en coreografías diseñadas para espectáculos de ballet.

Los efectos visuales y auditivos, en fin, que aporta la moderna tecnología han generalizado el empleo de proyecciones fijas o de secuencias cinematográficas que se suman a la estricta representación de los actores y su escenario. Rafael Alberti inició el proceso al proponer en una didascalia de su *Noche de guerra en el Museo del Prado* (1956) que el fondo de la decoración fuese “un gran telón blanco, a modo de pantalla cinematográfica”. Y después del poeta, muchos dramaturgos han multiplicado el recurso presentando la figura del pintor aragonés en su más estricta autopsia visual o trayendo a escena ideas tan modernas como la del “doble” o la “reduplicación interior” de distintos tiempos y diversos lugares. Valga como muestra del recurso esta escena final de la obra de Berger y Bielski *El último retrato de Goya*:

Pepa.— He puesto el retrato de un joven en nuestro álbum familiar (abre un cuaderno sobre sus rodillas). Lleva un sombrero negro muy grande y tiene unos penetrantes ojos oscuros.

Goya.— Sin duda era ambicioso.

Pepa.— Y una boca grande...sensual. Era un hombre con fuertes apetitos.

Goya.— Pues yo he puesto el retrato de un hombre de pie delante de un caballete.

Pepa.— Tiene unas velas encendidas en el ala del sombrero.

Goya.— Trabajaba toda la noche.

Pepa.— Quel panache! Era muy elegante...con calzas estrechas y todo. Y ahora el mismo hombre, más viejo. Lleva gafas.

Goya.— Ha visto demasiado.

Pepa.— Tiene pocas arrugas y lleva una bufanda de seda alrededor del cuello.

Goya.— Era ya el año de la Revolución Francesa.

Pepa.— Luego he puesto en el álbum el retrato de un hombre de pie contra un fondo negro. Parece sorprendido, sorprendido de estar vivo.

Goya.— Sencillamente ya es viejo...tiene casi setenta años. La peste asola Madrid y se ha llevado a Amore.

Pepa.— La expresión cambia, pero es siempre el mismo hombre.

Goya.— Tal vez, lo es. Pero no soy yo.

Pepa.— Sí...es usted y es su arte, por algo los pintó usted (Acto III).

Esta pieza escénica puede enmarcarse con todo derecho en el ámbito de esta nueva inflexión que ha experimentado el tratamiento del Goya como tema literario. *El último retrato de Goya*³ fue firmada por el prestigiado crítico de arte y novelista británico John Berger y la escritora de origen ruso Nella Bielsky, autores ambos que habían escrito en colaboración otra obra teatral titulada *Questions de géographie*. No tengo noticia de que la obra de tema goyesco haya sido representada en la lengua de su versión original, pero sí lo fue su traducción española, ya que se llevó a las tablas en el Teatro de la Estación de Zaragoza —dirigida por Rafael Campos— el veinticuatro de octubre de 1996 en un trabajo escénico en el que colaboró el propio Berger, puesto que días antes del estreno se había desplazado a Zaragoza para dictar una conferencia sobre “Goya y la literatura”.⁴

³ BERGER, J. y BIELSKI, N., *Goya's last portrait. The painter played today*, London, Faber and Faber, 1989, traducida al español con el título *El último retrato de Goya*, Madrid, Alfaguara, 1996, 163 pp., en una muy correcta traducción de Pilar Vázquez.

⁴ Los periódicos locales dieron noticia del viaje de John Berger y de los preparativos previos al estreno; véanse las crónicas de Enrique Moreno “El Teatro de la Estación pone en escena desde hoy *El último retrato de Goya*” y “El propio autor viajó a Zaragoza y colaboró con la compañía en varios de los ensayos”, *Heraldo de Aragón*, (Zaragoza, 24-X-1996) y la entrevista realizada al escritor por Mariano García, “John Berger. Todos podemos ser víctimas y asesinos en un momento dado”, *Heraldo de Aragón*, (Zaragoza, 19-X-1996).

Berger, crítico de Arte

Aunque puede ser ocioso apuntar en unas pocas líneas el perfil profesional de John Berger (Londres, 1926), no será inútil traer a cuento algunas referencias precisas sobre las aportaciones de un escritor británico cuya proyección profesional ha sido tan intensa entre los especialistas y para el público en general. Recuérdese el gran éxito de su programa televisivo para la BBC, en 1972, que con el título *Ways of Seeing* marcó un nuevo modo de acercamiento de los espectadores “comunes” —recordemos con este adjetivo al “common reader” del que habló Virginia Wolf— a las grandes creaciones plásticas que se exhiben en los Museos. El programa se divulgó en los canales televisivos de varios países y el texto que para él escribió Berger ha sido traducido también a varias lenguas.⁵ La intuición básica de que la forma y la significación de la obra de arte son reelaboradas por la “mirada” peculiar que pone el espectador en el acto de la contemplación ha servido para que el autor reelabore este planteamiento básico en otros libros —*About looking, The Sense of Sight*— y, por supuesto, en su dilatada escritura de crítico periodístico y de estudio de grandes pintores (Tiziano, Picaso y otras grandes figuras de la pintura moderna) y de tendencias plásticas modernas como el cubismo o el arte de la fotografía.

Pero no sólo la crítica de Arte ha sido terreno abonado por la pluma de nuestro autor, ya que la creación narrativa, la poesía y el teatro han sido géneros que también ha cultivado. Singularmente, la novela, un género en el que es preciso destacar sus títulos *A painter of our Time*, la trilogía *Into their Labours* y la muy experimental ficción titulada *G*, expansión de un grupo de personajes entre históricos y literarios que, para situar al autor en el ámbito de la tradición hispánica, recrea de nuevo la figura de don Juan. El inacabable interés de Berger por la cultura y el arte español le ha hecho estar presente en los textos escritos para catálogos de exposiciones de artistas peninsulares como Juan Muñoz, Miquel Barceló, Marisa Camino y, por supuesto, Francisco de Goya. El año 2006 le fue concedida la medalla de oro del madrileño Círculo de Bellas Artes, una ocasión en la que sus declaraciones a medios publicitarios españoles fueron singularmente expresivas; en febrero del año 2010 los Amigos del Museo del Prado le rindieron un elocuente homenaje del que, lo mismo que para el reconocimiento del Círculo de Bellas Artes, hay amplia información en diversas páginas que pueden verse expuesta en la red internáutica.

⁵ En español se ha titulado *Modos de ver* (Barcelona, Gustavo Gili, 2002, con reediciones posteriores, aquí cito por la de 2010).

De aquellas entrevistas y declaraciones quiero destacar, a modo de síntesis mínima de su universo intelectual, algunas propuestas, en las que prevalece una despierta sensibilidad hacia las manifestaciones artísticas más modernas sin perder, por ello, el recio impulso humanista que le aproxima tanto a vencedores como a vencidos en la lucha por la existencia. Sus trabajos en *Tribune* bajo la dirección de George Orwell y su extensa colaboración en la revista *New Statement*, además de su biografía juvenil de hijo de un converso al catolicismo, dan testimonio de los fundamentos ideológicos de fuerte contenido social traspasado por una moral solidaria que subyacen en el fondo de sus trabajos como crítico de arte y en sus creaciones literarias; su devoción por el poeta Nazim Hikmet, tan transparente en la novela *A painter of our Time* da el mejor testimonio sobre tal actitud. Declaraciones suyas, como la que efectuó en la citada entrevista zaragozana con Mariano García, son un leit-motiv recurrente en toda su obra: “(Goya) supo hacer lo que sólo han logrado muy pocos artistas, entender a la víctima y a su verdugo. Todos podemos ser víctimas y asesinos en un momento dado”. Una idea que resume de forma meridiana la siguiente afirmación de su libro *El sentido de la vista* en un pasaje en el que reconoce su identificación con las víctimas de todos los tiempos pero que “para su horror y desesperación, también (él mismo) se reconoce potencialmente en la personalidad de los torturadores”.

El sentido de la vista, claro está, es la primaria y fundamental fuente de percepción y conocimiento; “la vista llega antes que las palabras” ha escrito en más de una ocasión y, por lo tanto, las impresiones visuales que trasladan las obras gráficas poseen, para Berger, una capacidad de los seres vivos que les sitúa ante la realidad con una irradiación de ida y vuelta primordiales. Las palabras también importan, sirven para explicar la realidad, sí, pero “nunca se ha establecido la relación entre lo que vemos y lo que sabemos. Todas las tardes vemos ponerse el sol. Sabemos que la tierra gira alrededor de él. Sin embargo, el conocimiento, la explicación, nunca se adecua completamente a la visión”.⁶ Y, acercando su personal visión humanitaria a las distintas Artes, insiste en el papel que la pintura representa a la hora de integrar el horror y la compasión. Así, por ejemplo, en un divulgado trabajo suyo, aparecido originalmente en *New Society* escribía lo siguiente:

A comienzos del siglo XIX Goya, por causa de su decidida aproximación al horror y la brutalidad se transformó en el artista moderno. Con todo, aquellos que prefieren sus grabados preferirían no mirar los cuerpos mutilados que retrata con fidelidad. Forzosamente volvemos a la misma pregunta, que

⁶ BERGER, J., *Modos de ver*, trad. española, Barcelona, Gustavo Gili, 2010, p. 7.

podríamos formular de modo distintos: ¿Cómo procede la catarsis en el arte visual, si es que lo hace? La pintura se distingue de las otras artes. La música por su naturaleza trasciende lo particular y lo material. En el teatro las palabras redimen a los actos. La poesía canta a la llaga pero no a los torturadores. Sin embargo, la silenciosa transacción de la pintura es con las apariencias y es poco usual que los muertos, los heridos, los vencidos o los torturados parezcan hermosos o nobles.⁷

Al parecer, en la memoria visual de Berger han tenido una función determinante sus varias visitas al Museo del Prado, una práctica de fruición que, desde la apertura del Museo, ha generado una extensa e intensa creación literaria de visitantes, escritores y pintores, que han vertido su recorrer las salas de la pinacoteca para construir su personal galería de figuraciones goyescas. El propio Berger ha manifestado en alguna ocasión la deuda que, para la adquisición de esta costumbre, contrajo con un inglés amigo suyo afincado en España. Un reportaje de un periódico madrileño reconstruía este episodio biográfico:

Pocos sabrán que para Berger, el Prado es Antonio Lyons. *A comienzos de los cincuenta daba clases de arte en un colegio católico a hombres que querían ser profesores. Había soldados y marineros que habían ido a la guerra. Uno era Tony Lyons, de origen irlandés, un poco mayor que yo y que tenía mucho talento para el dibujo y la observación. Nos hicimos buenos amigos. Pasados dos años me dijo que quería ir a Madrid para ver la obra de Velázquez y Goya. Yo le animé. Se vino y no volvió. Berger ríe y cuenta que Tony, en adelante Antonio, se casó con una española, sobrevivió con clases de inglés y escribió cartas sobre la vida bajo el régimen de Franco que Berger aireó en una revista de izquierdas. Cada vez que venía a España iba al Prado con Antonio.*⁸

Todo lo cual explica que *El último retrato de Goya* esté dedicado, precisamente, en estos términos: *Para Tony Lyons, en Madrid.*

El último retrato de Goya

La pieza consta de un breve prólogo y tres actos, el primero compuesto de seis escenas, el segundo de ocho y el último —en analogía con el prólogo— de una sola escena, en una usual correspondencia de apertura y cierre que se corresponde también con la situación de ambos momentos durante la primavera.

LOS PERSONAJES.— El repertorio de personajes no es muy extenso, solamente diez, que se van desdoblando en distintas figuras según avanzan

⁷ BERGER, J., "A professional secret", *New Society*, 18-XII-1987, trad. de Christian Ferrer.

⁸ "El Prado se rinde ante Berger", *El País*, (Madrid, 8-II-2010).

las secuencias de la representación. 1) Un “jardinero” anciano adereza el jardín en las sucesivas escenas y, bajo el nombre de Juan, ayuda a tender el secado de los grabados realizados por el pintor. 2) Pepa (recuérdese a Francisca Bayeu), la hija del jardinero, representa la juventud y el afecto femenino como un eco difuso del ambiente familiar de Goya; en unas escenas es la enamorada del joven Leandro y en otras es confidente de las intimidades del artista. 3) El joven Leandro puede ser ayudante del jardinero o un patriota guerrillero capaz de asaltar a viajeros como si fuera un “brigante”. 4) Tonio es joven futbolista moderno y también, don Antonio cortesano que regala una comadreja a la duquesa de Alba. 5) Federico, un ministro ilustrado que dialoga con Goya sobre las Luces pasa a ser el amigo anciano que acompaña al pinto en su exilio bordolés. 6) la “viuda” de sesenta años es en unas escenas dama de la duquesa y en otras la madre de Goya. 7) Un enano —al que en determinados momentos se denomina “Amore”— tiene constante presencia en la escena, ya que es ayudante de Goya, el trasgo que lo acompaña en su volar por los paisajes sobrecogedores y, en casi todo momento la voz épica que pone distancias entre el espectáculo escenificado y la mirada que se recomienda al espectador en cada pasaje. 8) La joven actriz de veinticinco años figura como duquesa de Alba en todas las secuencias en las que se dramatiza las relaciones de aquella dama con el aragonés. De modo y manera que sólo dos personaje se representan a sí mismos: el Doctor y el propio Goya.

El uso múltiple de cada persona dramática no responde a ninguna necesidad económica de ahorro en el elenco de actores que han de representar la pieza, se trata, por el contrario, de un recurso de desdoblamiento estructural que en el caso del protagonista se hace plenamente claro en las alusiones a sus varios auto-retratos y, por modo fundamental, en su vívida proyección sobre los espectadores que asisten al espectáculo.

EL ESCENARIO.— Una línea de sucesión cronológica ambienta las unidades escénicas en un proceso temporal que se refiere al entorno de 1794 en el acto I: efectos de la Revolución Francesa y relaciones de Goya y la duquesa de Alba; mayores precisiones temporales ofrece el segundo acto, cuyas acotaciones van apuntando a los años 1808, 1809, 1811, trágicos años de la Guerra de Independencia; el acto tercero queda acotado entre 1827 y 1828. Este sucesión temporal, exposición continuada de la biografía goyesca en sus años de madurez creativa e inquietante sordera final, no se despliega en esta obra como una dirección lineal y evolutiva del artista tal como leemos en tantas biografías y narraciones dedicadas al pintor aragonés.

Los autores de esta obra han tenido extremado interés en dejar muy claro —tanto en las acotaciones como en los diálogos de los acto-

res— que el tiempo histórico de Goya se superpone al tiempo presente de la escritura y representación de la pieza, y que así como el artista revivía sincrónicamente —como hemos visto en el párrafo antes citado del acto III— los sucesivos auto-retratos que él había pintado de sí mismo, el primer cuarto del siglo XIX es simultáneo al tiempo de los vuelos aéreos, los bombardeos de las guerras actuales y la esperanzada difusión del credo fraterno del socialismo en la actualidad. La primera acotación del prólogo es suficientemente expresiva: *Caída de la tarde. Verano. Los años noventa de este siglo (entendamos, siglo XX)*. Y así como esta didascalía ofrece una escenificación de la “estación del amor”, en las escenas que siguen para los actos posteriores, van cambiando las estaciones —verano, invierno— hasta llegar otra vez en el acto tercero a la primavera inicial.

La escenografía, a su vez, presenta una doble dimensión. El fondo del escenario remite insistentemente a la arquitectura de un cementerio y la ruina de una capilla, un telón de fondo que, en diversas escenas que no entro a pormenorizar, y que gracias a una tela trasparente, se modifica en decorados de perfiles más gratos. Valga de muestra esta acotación de la escena primera del primer acto: *frente del escenario delante de un telón de gasa semi-transparente tras el cual se ve parcialmente el cementerio. Una silla, un tocador, un baúl abierto. La actriz se está vistiendo y maquillando de duquesa*. Seguirán otras escenas superpuestas al fondo siniestro de la necrópolis: la inclusión de un carruaje, la residencia de Goya, la de la duquesa de Alba, una posada, los jardines del palacio ducal, la visión de un vuelo a través de un paisaje de peñascales, las ruinas de Zaragoza, las noche iluminadas por farolillos o fuegos artificiales, los páramos desolados, el taller de grabados donde trabaja el artista y, para concluir, el jardín de la última residencia de Goya en Burdeos.

LOS REFERENTES HISTÓRICOS Y BIOGRÁFICOS.— La biografía goyesca y su tiempo histórico tejen muchas de las referencias sobre las que se dibuja este retrato goyesco. Por supuesto, la relación Cayetana de Alba y Francisco de Goya explicitada en varias escenas y retóricamente amplificada en un parlamento de la actriz en el que ésta universaliza al universo femenino los retratos de la duquesa que planeaba el artista:

Me pintarás cuando te quedes solo. Recordarás a todas las mujeres que has conocido, a todas las mujeres que has dejado en cueros —como tú mismo dices tan gráficamente—, cerrarás los ojos y volverás a ver y entonces pondrás toda tu energía, toda tu virilidad, toda tu rapidez en recordar lo que distingue cada centímetro cuadrado del cuerpo de la decimotercera Duquesa de Alba del cuerpo de cualquier otra mujer, ahora o en el futuro (acto I, escena 4).

El cementerio del fondo escénico sirve para aludir en alguna ocasión al enterramiento de la difunta duquesa, en otra a la tumba de la que desapareció el cráneo de Goya y en el acto segundo para evocar las ruinas zaragozanas y los efectos mortíferos de la guerra. Los personajes discuten sobre la actualidad cultural y bélica que se vivía en los años del paso del siglo XVIII al XIX y remiten sus consideraciones al presente que es el final del siglo XX; por ejemplo, Goya dialoga con Federico sobre la Ilustración y la intolerancia en términos que sugieren el miedo que domina a los humanos en tiempos de congoja:

Goya.— ¿Cuál es nuestro delito? ¿Cuál es? Creemos en la Razón. Creemos que la Razón es un don del ser humano.

Federico.— Ellos sólo creen en el garrote y en el sambenito.

Federico.— Jovellanos y Saavedra se han exilado.

Goya.— ¿Me estarán investigando a mí también? ¿Crees que me tienen entre los sospechosos? (acto I, escena III).⁹

Los retratos de figuras públicas y conocidas son, por supuesto, objeto de menciones y juicios formulados por los personaje (los reyes, los ministros, los generales de la Guerra de Independencia...). El propio protagonista da una brutal justificación de tan repetida práctica iconográfica:

Los conquistadores necesitan pintores y escultores. Nunca lo olviden. La victoria es efímera (...) Por eso quieren esos jodidos retratos de sí mismos (...). Y yo puedo pintarlos mejor que nadie. Tengo una debilidad por los vencedores, sobre todo por sus cuellos, sus botas sus uniformes. Creo que todos estamos destinados a triunfar. Antes de que tuviéramos ningún destino, fuimos los hijos de un triunfo. Nacimos de una eyaculación (acto II, escena VIII).

Por supuesto que las alusiones a distintas obras del artistas son frecuentes —muy repetida es la que se refiere al perro de las *Pinturas Negras* y a los títulos de los grabados—,¹⁰ aunque la referencia biográfica más reiterada es la que señala la sordera del pintor, un estado físico que explica sus reacciones y el inquietante universo interior del que emergerán sus más conmovedores trabajos.¹¹

⁹ El error histórico que supone el exilio de Jovellanos tiene otros ecos en la obra de Berger-Bielski, errores que junto con varias deformaciones onomásticas de conocidos personajes históricos no pueden obedecer a carencias de documentación histórica por parte de los dos autores de la pieza. Me inclino a interpretar estos dislates como un procedimiento más de la “deformación” léxica que el universo goyesco experimenta en esta obra de Berger-Bielski. Valga como ejemplo este comentario del Enano: “Al Presidente del Gobierno, que es el amante de la Puta, todo el mundo le llama Morcilla” (acto I, escena II).

¹⁰ Valga de ejemplo esta intervención del Enano que alude explícitamente a Desastre 79 “Murió la Verdad”: “Pues ¿sabe lo que le digo? La verdad está muerta y enterrada. Nadie recuerda cuándo y cómo sucedió. Pero sucedió” (acto I, escena VI).

¹¹ Un significativo diálogo del acto primero, escena seis, incide en la relación con las artes

Goya.– Me da vueltas la cabeza, y ese tintineo dentro que no para nunca. Siento como que estallan, vuelan, rechinan dentro de mi cabeza. Gnomos, vampiros, duendes, murciélagos, embriones y alcahuetas con ojos de búho y pezuñas de gato. ¿Me estoy volviendo loco, madre? (acto II, escena III).

Los elementos constructivos que he ido enumerando también los encontramos en otras piezas teatrales o narrativas dedicadas a Goya, incluido el mensaje de solidaridad socialista que formulan el médico de Goya y el político Federico cuando se refieren a un libro traducido por este último que constituye *una versión en la lengua de hoy de una experiencia del futuro*, a saber, la siguiente proclama:

Que sea el socialismo
pese a todos los conflictos
para nosotros un monumento fundido
en bronce común (acto II, escena III).

EL ÚLTIMO RETRATO COMO SÍMBOLO.– Varias veces se refieren los personajes a unos lejanos “gigantes” en los que personifican las fuerza superiores que determinan el suceder y sucederse de los hombres en la Historia. La magnitud y la potencia de esos seres ultraterrenos parece evocar fórmulas de expresión poética coetáneas al pintor como aquellas a las que se refería Manuel José Quintana con el endecasílabo *siempre formas en grande modeladas*. Por supuesto que la iconografía de los gigantes había tenido un papel capital en la pintura medieval y barroca y que el propio Goya pagó tributo al asunto en alguna de sus obras más conocidas, aunque en mi lectura del drama interpreto las evocaciones de esos personajes como un símbolo de la magnitud creativa del artista aragonés y de los efectos estimulantes que habría de tener su persona y su obra en los tiempos posteriores:

Federico.– La nueva noticia, Paco, es que ya estamos viviendo en el futuro. No en el futuro por el que luchamos y morimos, sino en el futuro que lo ha sustituido, el de los gigantes... esa es la última noticia. ¿Cambiarán las cosas algún día? (acto III):

que mantienen el oído y la vista, motivo caracterizador de la estética barroca según ha mostrado entre otros estudiosos, Aurora Egido. Una exégesis pormenorizada de este escena nos llevaría a las ideas centrales del John Berger crítico de Arte a las que someramente me he referido más arriba. Integrando esta intuición y la sensibilidad humanitaria que recorre la obra podemos encontrar varios momentos, como un impresionante diálogo de la escena primera del acto II del que doy una breve muestra:

“Goya.– (Dios), que lo ve todo, es invisible. Y nosotros, con nuestra carne y nuestros cabellos, nuestras mucosidades y nuestros huesos, estamos condenados a ser vistos. Y lo que es peor, estamos condenados a enfrentarnos a lo que vemos.

Enano.– ¿Por qué no cierra los ojos?

Goya.– Cuando alguien está muerto, lo sabes a una distancia de 200 metros. La silueta queda fría”.

La reviviscencia futura de Goya y de su obra en el presente de la representación escénica es la resonante reclamación que formula la pieza de Berger y Bielski. El último retrato de Goya es, por supuesto, el auto-retrato que no llegó a ejecutar y, al mismo tiempo, el retrato que los espectadores han de saber trazar en su propia imaginación y en su memoria. Así lo exige el protagonista en la conclusión del breve prólogo que la pone en pie:

Goya.– Os he atrapado aquí para ponerlos a trabajar. Esta noche han cambiado las tornas. Vosotros, los espectadores, vais a pintar mi retrato. Inmediatamente. Me vais a pintar con vuestras vidas. Todos, presidentes de gobierno o no, los que van a bailar y los que no. Vais a hacerme un retrato pintado con vuestros cuerpos y vuestras almas. Así podré verme al fin y morir. Así podré olvidar para siempre a Francisco de Goya y Lucientes.