



Mundo Sordo - VII, r2hox

La particular perspectiva de Buero Vallejo sobre Goya y el teatro. Análisis del aspecto visual en *El sueño de la razón*

DAVINIA RODRÍGUEZ ORTEGA

Universidad Pública de Navarra, España

Impossibilia Nº9, páginas 194-208 (Abril 2015) ISSN 2174-2464.

Artículo recibido el 20/02/2015, aceptado el 16/03/2015 y publicado el 30/04/2015.

RESUMEN: El presente trabajo se sustenta en la investigación de la perspectiva desde la que el dramaturgo Antonio Buero Vallejo aborda la figura del pintor Francisco de Goya. Partiendo del planteamiento clásico horaciano *ut pictura poiesis*, se estudia el modo como el hábil escritor ha sido capaz de explotar las posibilidades de un texto dramático plagado de referencias a obras pictóricas, a través del motivo poético de la écfrasis. Se dibuja, por tanto, la trayectoria del pintor durante la realización de su obra *Pinturas negras* siguiendo las pautas escénicas que nos ofrece Buero Vallejo, tanto en los diálogos como en las acotaciones, ayudando a crear la asfixiante atmósfera que nos ofrecen dichas pinturas. De esta manera, se ofrece un análisis interartístico entre figuras de dos ámbitos, literario y artístico, esenciales para su época.

PALABRAS CLAVE: Buero Vallejo, Pinturas negras, Francisco de Goya, écfrasis, relación interartística

ABSTRACT: The present work is based on a research about the perspective from which the playwright Antonio Buero Vallejo tackle the character of the Spanish painter Francisco de Goya. The starting point is the classical premise *ut pictura poiesis* brought up by Horatio in the Classical period; therefore, the following pages analyze the way in which the writer has been able to make use of the large possibilities of a text full of pictorial mentions. The theatrical piece is articulated around the poetic motif of ecfrasis. Moreover, Buero Vallejo offers the reader Goya's career while painting the *Pinturas negras* through the dialogues and stage indications; as a consequence, the author gets to reflect the stifling atmosphere the paintings try to contain. It is, thus, an interartistic reflection about two essential characters of their time, belonging to different but complementary fields, the artistic and literary ones.

KEYWORDS: Buero Vallejo, Pinturas negras, Francisco de Goya, ecfrasis, interartistic relationship



Una imagen vale más que mil palabras.

Refrán popular

La pintura (como la poesía) escoge en lo universal lo que juzga más a propósito para sus fines: reúne en un solo personaje fantástico, circunstancias y caracteres que la naturaleza presenta repartidos en muchos, y de esta combinación, ingeniosamente dispuesta, resulta aquella feliz imitación.

Francisco de Goya y Lucientes

El sueño de la razón es una obra dramática escrita por el español Antonio Buero Vallejo en 1970. En ella, con el pintor Francisco de Goya como principal protagonista, el autor trata de construir un retablo histórico de la época del reinado de Fernando VII, apoyado desde el terreno de lo visual con la obra pictórica goyesca. La acción transcurre en el año 1823, cuando el pintor, ya sordo y perseguido por cuestiones políticas, vive aislado en la Quinta del Sordo (Madrid), mientras termina las famosas *Pinturas negras*. La relación entre el Rey y el pintor es a todas luces tensa, y las dificultades políticas son latentes a lo largo de toda la obra, además de ser la causa del trágico desenlace. A la vez, en el plano personal, Goya se encuentra en un angustioso momento que vuelca a través de formas y colores en sus cuadros.

Como podemos imaginar, se trata de una pieza teatral en la que el aspecto visual tiene gran importancia, al ser su protagonista un pintor, y hallar ejemplos reales y vivos de su obra a través de las páginas. Este hecho se acentúa en mayor medida si tenemos en cuenta que el teatro, en su dimensión espectacular, además de ser literatura es representación sobre la escena. Se lee pero también se ve, incluso en opinión de muchos críticos el teatro “debe” verse para alcanzar por completo su sentido. Pasemos entonces a analizar todos estos aspectos en la obra de Buero Vallejo.



Goya (Pedro Beltrán), Alberts

Desde el punto de vista de la teoría de los géneros, la descripción del teatro presenta algunas complejidades. Aristóteles lo concebía como un texto en esencia literario, que prefigura las características del espectáculo teatral al mismo tiempo que pertenece al ámbito de la literatura; en sentido opuesto, encontramos opiniones como las de Artaud, quien reivindica el carácter espectacular del teatro, siendo la escritura una actividad no teatral. Asimismo, si se supedita la representación al texto, nos referiríamos a un arte anti-teatral. Como postura más o menos conciliadora entre estos dos extremos, la pura literatura o la específica “teatralidad”, hallamos los planteamientos de Anne Ubersfeld desde la semiótica. Autora de *Leer el teatro* y *La escuela del espectador*, “parte del supuesto de que, más que cualquier otra escritura literaria, el texto dramático está ‘horadado’ y sus huecos se cubren mediante otro texto, el texto de la puesta en escena” (Grande Rosales, 2003: 17). En mi opinión, no podemos obviar la naturaleza dual del teatro, de la literatura dramática que es a su vez texto y representación; se trata entonces el teatro de un soporte o un modo de hacer literatura que se basa en la plurimedialidad, en la que se conjugan medios verbales y extra-verbales dentro de la obra teatral.

El aspecto visual y decorativo dentro de la obra de teatro es, como hemos visto, parte crucial de su esencia misma como producción literaria, que ya desde el inicio está concebida en relación con su representación en escena. El teatro es palabra pero también imagen, movimiento, gestualidad, etc.; el escenario nos muestra de manera simultánea una multitud de signos que debemos tener en cuenta por igual, desde cada elemento del decorado, hasta cada línea del diálogo entre personajes. Es sin duda difícil determinar los límites del teatro y dar una definición exacta, aunque los elementos hasta ahora expuestos puedan considerarse como la base común de cualquier obra dramática desde el punto de vista literario y espectacular.

Desde antiguo, y podemos recordar a Horacio y su archiconocida frase *ut pictura poiesis*, se ha tratado de estudiar la literatura y la pintura como artes con aspectos comunes. Esa tentativa partía de la base de que ambas sirven para corresponderse con la realidad: se trataba de dos modos diferentes de alcanzar la mimesis aristotélica, bien a través de la imagen o de la palabra escrita. Existe a la par una forma poética en que ambas se relacionan: la écfrasis. Se trata de un motivo poético en el que se describe una obra pictórica, o en menor medida escultórica o arquitectónica. Es la expresión mediante palabras de una pieza artística, supliendo así la “mudez” innata de la imagen. También podemos encontrar pasajes de este tipo en novelas, en las que se describe una obra de arte; empero, la relación interartística más estrecha y antigua se establece entre la poesía y la pintura, como dos modos diferentes de describir una misma realidad. No obstante, además de la poesía, existe otro género estrechamente vinculado y dependiente respecto a la imagen: el teatro. Si la poesía y la pintura, aunque mimesis con diferentes medios de una misma realidad, son expresiones artísticas independientes, el género dramático hace posible la convivencia dentro de una misma página y en mayor medida dentro de un único escenario, del contenido verbal y el icónico, a través del texto literario y del

decorado. La poesía y la pintura pueden entenderse de manera autónoma, incluso aquellos poemas basados en la écfrasis; también es posible comprender el sentido de una obra dramática de una sola vez mediante la lectura; mas en el momento de su puesta en escena es imposible dejar de lado la representación, el carácter visual y decorativo que rodea al texto literario. Por muy pobre o minimalista que sea la tramoya, siempre estará presente como soporte icónico al contenido de naturaleza verbal. De manera que en la representación teatral podemos ver la confluencia entre la imagen y la palabra.

La écfrasis es un ejercicio de carácter poético, capaz de insertarse en la narrativa. Sin embargo, en el caso de Buero Vallejo hemos podido comprobar que incluso puede aparecer dentro del género dramático; y no sólo la interpretación o descripción de una obra de arte determinada, tendiendo casi siempre a la pintura, sino que la naturaleza dual del teatro en cuanto a literatura y espectáculo, permite la inclusión del mismo objeto pictórico dentro de la puesta en escena. Es decir, ya no se evoca a la pieza artística, en ausencia de la misma, mediante la palabra escrita; el teatro permite que además del discurso hermenéutico percibamos al mismo tiempo el objeto artístico. Un personaje puede referirse a un determinado cuadro, mientras que éste se haya presente formando parte del decorado. Por lo demás, no se trata de una tramoya fija y estática, que perdura a lo largo de toda la obra, sino que dependiendo de las escenas y de los diálogos que están teniendo lugar en las tablas se proyecta una u otra imagen de la obra pictórica de Goya. La pintura sirve de apoyo visual al texto literario. De manera que encontramos signos de carácter múltiple en el teatro, siendo éste un espacio que da cabida a otras artes a través de la representación. Se trata entonces de una écfrasis, que no tiene que renunciar a la presencia del objeto artístico, sino que se pronuncia al mismo tiempo que el espectador lo tiene enfrente. La posibilidad de esta reproducción simultánea ha sido obviada por críticos como Riffaterre cuando afirma que "...los comentarios sobre la obra de arte (se trata del discurso hermenéutico propiamente dicho) consagran la desaparición del elemento visual, que se ve sustituido por representaciones basadas en los otros sentidos" (Monegal, 2003: 163). Se rompe así también con la estricta división que Lessing aplicó a las artes, dividiéndolas entre espaciales y temporales. En la actualidad encontramos géneros híbridos y continuos ejemplos de interdisciplinariedad en las artes; la confluencia del aspecto (audio)visual y la palabra escrita en el teatro, quizá sea una de las primeras manifestaciones de dicha posibilidad de colaboración artística.

El dramaturgo español Buero Vallejo, parece ser un buen conocedor de la amplitud de posibilidades que ofrece el aspecto visual a la hora de representar una obra de teatro (cabe recordar que Buero Vallejo fue él mismo pintor); y no sólo eso, sino que como podremos comprobar, potencia el uso de sentido de a vista, anulando el auditivo, aspecto que formará parte importante de este texto en concreto. Se toma como punto de partida la producción pictórica de Goya, la relativa a su última época, en especial los llamados *Caprichos* y las *Pinturas negras*, éstas últimas decorando la casa en la que residía, conocida como la Quinta del Sordo. Parece ser que el personaje del pintor fue el primer trazo de lo que después sería el drama histórico titulado

El sueño de la razón; después se seleccionan las últimas pinturas de Goya como las más aptas para apoyar la intención y el propósito del autor en la escritura de esta obra en concreto. Como también señalaba Riffaterre en su artículo sobre la écfrasis, la elección de este motivo poético conlleva un elogio o encomio del objeto artístico descrito y al mismo tiempo el de su autor. De este modo, Buero elige a Goya y sus pinturas más trágicas como motivo central para la composición de una obra dramática; esta predilección por la elección de personajes públicos como protagonistas de su literatura podemos encontrarlo también en *Las Meninas* con Velázquez o *La detonación* con Mariano José de Larra. En los tres casos se trata de personas importantes para su época, dedicadas al arte y testigos de primera mano de lo que significa la falta de libertad en un entorno que resulta opresor.

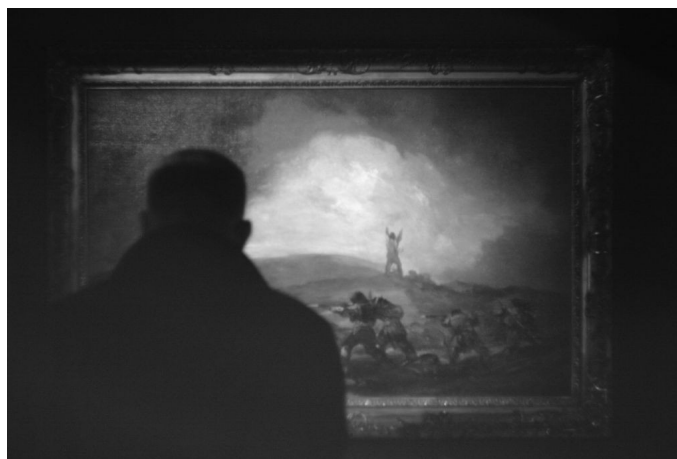


Goya, Javier de Hoyos

En *El sueño de la razón* Buero Vallejo elige a un pintor y parte de su obra, que a partir de su puesta en escena, comenta e interpreta. Su concepción del teatro, como podemos comprobar, es bastante avanzada, ya que utiliza el lenguaje pictórico y visual como soporte del contenido literario. Literatura y pintura se dan aquí de manera simultánea, con resultados provechosos como veremos a continuación; los cuadros de Goya no son un mero decorado, sino que contribuyen a reforzar el contenido verbal del drama.

La écfrasis, además de un encomio de la obra y de su respectivo autor, se trata de la elección de un aspecto determinado de dicha obra, al mismo tiempo que se dejan de lado otros. En principio pudiera entenderse como la descripción objetiva de un artefacto artístico, sin embargo la subjetividad del autor de la écfrasis no se puede obviar. Así, es posible encontrar diferentes resultados literarios de una misma obra de arte. De igual manera que se produce una elección en el objeto, se hace en este caso con el pintor, el sujeto. El texto de Buero Vallejo no abarca toda la vida y la producción pictórica de Goya, de un carácter optimista y colorista en los comienzos, sino que se escoge la última fase en la vida del pintor y la producción artística correspondiente a esta época. Sin embargo, no se trata de transcribir la historia de manera fiel, con una profunda documentación sobre la vida de Goya y la reproducción de esa información en la obra de teatro.

Buero Vallejo toma algunos trazos sobre la biografía del autor, y a partir de ahí comienza su labor de convertir la historia en *fábula*, de dotar a la realidad de su parte de ficción, y así alcanzar la literatura. Se trata de la particular visión que tiene Buero Vallejo de la vida de Goya, en especial su estado de ánimo en los últimos días que pasó en la Quinta del Sordo, basándose en el principio de la verosimilitud pero no siguiendo estrictamente los sucesos reales; así lo explica él mismo: “Algo de lo que le ocurre a Goya no consta en la historia y proviene de la invención-o la intuición-a que todo autor de teatro tiene derecho. Pienso, sin embargo, que esta invención o intuición mía, sino consta que sucediese, bien pudo suceder” (Domenech, 1970: 7). Del mismo modo, las écfrasis que nos encontramos a lo largo de todo el texto puestas en boca del mismo autor, Goya que nos presenta sus últimas pinturas, no son más que la transposición de la propia interpretación de Buero. Es un pedazo de historia y de historia del arte pasadas por el tamiz subjetivo y literario de un genial dramaturgo. El resultado es un drama histórico con nombre de “capricho”, *El sueño de la razón*.



Goya, Tomek Bin

La separación entre este drama y la realidad objetiva viene remarcado desde el principio, si tenemos en cuenta el subtítulo que precede al texto: “Fantasía en dos partes”. Este añadido al título de la obra puede deberse a dos razones; en primer lugar, si aceptamos la interpretación de que Buero pretendía aquí establecer una analogía entre la época histórica presentada, correspondiente al sistema absolutista de Fernando VII, y su correlativo actual, el régimen dictatorial impuesto por Francisco Franco, el hecho de que se tratara de una “fantasía” podía servir para eludir la temida censura. Sin embargo, en palabras mismas del autor, esta obra hubiera sido escrita también del mismo modo de no haber existido la restricción impuesta a la literatura y a la información y cultura en general. Además, si adoptamos un punto de vista estrictamente filológico, la primera acepción que encontramos en el Diccionario de la RAE, no es fantasía como ficción, sino: “(Del lat. *phantasia*, y este del gr. *φαντασία*). f. Facultad que tiene el ánimo de reproducir por medio de imágenes las cosas pasadas o lejanas, de representar las ideales en forma sensible o de idealizar las reales”. El subtítulo puede entonces hacer referencia a la capacidad de Goya para plasmar los desastres y el terror que se

experimentaba en la España de Fernando VII; aunque fueran hechos contemporáneos a él mismo, muchas veces hace uso de figuras mitológicas o bíblicas a las que compara con personajes de su tiempo. Sería entonces *El sueño de la razón* la plasmación teatral de a su vez la representación pictórica del mundo y las vivencias personales del pintor, un claro ejemplo de transcodificación. Lo que a veces se entiende como una mera reproducción de las visiones de la mente perturbada del anciano Goya, pero que en un análisis más profundo y, desde mi punto de vista, correcto, se trata de una producción pictórica que demuestra la genial capacidad para representar mediante colores y figuras estados de ánimo tan abstractos como la soledad o el miedo de vivir bajo un régimen absolutista.

El teatro de Buero Vallejo puede situarse en la estela comenzada por el llamado “teatro épico” de Bertold Brecht, propuesto a comienzos del siglo XX por el director alemán, aunque como veremos después también existen diferencias notables entre ellos. Brecht defendía la necesidad de crear un teatro con compromiso social y político, estrechamente relacionado con la historia. Más que un propósito explícito de denuncia, se pretendía tan solo un teatro que contase historias, presentase ideas o sucesos, que no debían someterse a las reglas de las mimesis ni pretender el mero entretenimiento. A partir de una serie de trazos, sin que fuera posible la identificación entre espectador y personaje, el público debía entonces reflexionar acerca de aquello que había presenciado en la escena. Este es el principio de extrañamiento o de distanciamiento, base del teatro de la llamada “cuarta pared”, alzada entre el público y la escena, que hacía imposible lograr la catarsis aristotélica ni la conmoción sentimental. También porque los personajes correspondían a estereotipos, con más importancia por las ideas que contenían que como personas en sí mismas. Esta teoría teatral, como podemos suponer, contempla la representación de las obras como parte esencial de la recepción de las mismas. Si lo que se pretende es mover a la reflexión, la visualización del mensaje contribuye a tal proceso, además de que la experiencia colectiva que supone la recepción teatral hace más proclive la incitación al cambio que el consumo solitario de un texto literario.

De este modo, Buero nos ofrece algunos sucesos acontecidos en los últimos días de Goya, que no pueden caracterizarse del todo como históricos, ya que se desarrollan casi por completo en la vida cotidiana del ámbito doméstico. Por lo tanto, no es la información que podríamos encontrar dentro de los libros de historia o de arte. Nos presenta la relación entre el monarca Fernando VII y el artista, de un modo muy sutil, aunque se pueda percibir la hostilidad entre ambos; pero sobre todo, esta pieza teatral trata de la desesperación, la angustia, la soledad del pintor dentro de un ambiente en el que se siente amenazado, incluso por sus propias pinturas que parecen tomar forma y convertirse en realidad, para atormentarlo también. La implicación política y social de este texto, se hace desde la individualidad de Goya, personaje cuyas relaciones con la Corte fueron al comienzo de colaboración, mientras que ahora siente como coartan su libertad de expresión y lo someten a la censura y al espionaje. De esta situación particular, lo que Buero pretende quizá es la extrapolación a un nivel colectivo de la nación, víctima general del poder opresor y

absolutista del monarca. Elige como representante destacado a un pintor esencial y revolucionario en su época, sin embargo la situación es aplicable a todos los ciudadanos. En cierto modo, podemos afirmar que Buero contribuye al efecto de distanciamiento y de la no identificación con el personaje; se elige una época histórica en cierto modo alejada en el tiempo (150 años atrás), que no se cuenta del modo tradicional, sino que ofrece una interpretación propia del autor, una reelaboración subjetiva de un momento en la historia de España. Asimismo lo había hecho con la vida de Goya y con su obra pictórica. Por el contrario, hay un efecto clave en la obra de teatro que rompe la relación de semejanza establecida con la propuesta brechtiana: la inmersión. Buero fomenta la participación del espectador a partir de su identificación con el pintor. El público no conoce los hechos y los diálogos de una manera total y objetiva, desde una perspectiva externa, sino que toda la información y los sucesos que aparecen en escena se filtran a través del personaje de Goya. Y este aspecto los limita; debido a su sordera no se perciben los diálogos, que se sustituyen por gestos y escritura, de manera que el espectador solo tiene la perspectiva del pintor acerca de todo lo que está ocurriendo. De esta manera la identificación y la participación en el espectáculo son totales. Esta confluencia de elementos brechtianos, con otros que claramente no lo son, responden a un particular modo de hacer teatro propio de Buero, más proclive a la mezcla que al extremismo:

Entiendo (al igual que ya dije del “esperpento”, cuya forma más auténtica no me parece el esperpento absoluto –o sea, la “moda” del esperpento–, sino el relativo) que las formas más auténticas, tanto de la distanciaci3n como de la participaci3n, no son las absolutas sino tambi3n las relativas (Fern3ndez-Santos: 24).

A pesar de la relatividad que puede existir en la t3cnica dram3tica de Buero, en mi opini3n, sobresale el prop3sito de denuncia e instancia a la reflexi3n, en mayor medida si tenemos en cuenta que el pintor elegido es precisamente Goya, maestro de la caricatura, la s3tira y el arte grotesco; adem3s, en el per3odo posterior a la composici3n de las *Pinturas negras*, que alcanzan su m3xima significaci3n al encontrarse en su contexto original de la Quinta del Sordo. La elecci3n no es ni mucho menos casual. Se pretende apelar al p3blico, aunque sea de un modo sutil, sin llegar al *happening* pero traspasando el distanciamiento de Brecht. Los cuadros que se suceden a lo largo del drama, sobre todo “El Santo Oficio”, “Asmodea” y “Aquelarre”, presentan figuras deformadas, feas, animalizadas, en un ambiente de pesadilla cercano al terror. Podemos situar aqu3 el precedente del esperpento de Ram3n del Valle-Incl3n; seg3n sus propias palabras “El Esperpentismo lo hab3a inventado Goya” (el Goya de las *Pinturas negras* y los *Caprichos* precisamente). Valle-Incl3n, en su obra *Luces de bohemia* (1920), sin duda paradigma de este nuevo estilo literario, tambi3n pretende la denuncia de la sociedad en la que vive. Para ello recurre a la deformaci3n a trav3s del espejo de diversos aspectos de actualidad, de un modo comparable a la presentaci3n a trav3s de las pinturas del mundo grotesco y amenazador que rodeaba a Goya. En los dos casos nos referimos al teatro, denuncia y

deformación de la realidad, que no se nos presenta a través del discurso, sino que para realzar su aspecto trágico se nos evoca a través de la imagen, del espejo y del cuadro respectivamente. Con un intento de reforzar el contenido verbal, el teatro hace uso de su carácter visual intrínseco para presentar los aspectos más desagradables de la realidad y así lograr la mayor efectividad en el público, además de hacer uso de todos sus recursos naturales. Lo visual parece venir a completar los huecos que no llena la palabra, de la misma manera que se concebía el texto teatral como inextricablemente dependiente de su representación. Si de manera tradicional se había entendido la poesía con más y mejores atributos que la pintura para representar la realidad, ahora parece que en los momentos en que el poder de la palabra ha quedado subyugado bajo un régimen político autoritario, el arma más efectiva para mover a la reflexión es la imagen. Pasemos entonces al análisis del contenido pictórico presente en la obra.

El sueño de la razón, título de una obra de Buero Vallejo y del Capricho número 43 de Francisco de Goya, en éste último caso acompañado por “produce monstruos”. En el grabado encontramos al mismo Goya dormitando sobre su mesa de trabajo, rodeado por diferentes animales que parecen atormentar su sueño, además de la frase aclaratoria adjunta. Se trata de un ejemplo preciso de la relación entre imagen y palabra; un texto visual acompañado de uno verbal, que se producen de manera simultánea, mientras que predomina la imagen pero al mismo tiempo la palabra reduce las posibilidades de interpretación y especifica el contenido. Según el propio Buero Vallejo, Goya y su pintura ofrecían muchas posibilidades a la hora de establecer una sólida relación entre el aspecto verbal y el visual, podemos verlo en sus grabados, donde cada imagen tiene su correlato escrito. No se trata de pintura decorativa, sino que tras ella subyace un claro propósito crítico y satírico, por ello se puede percibir con toda claridad el tema de cada una de ellas. Además de para limitar las posibles interpretaciones de una misma imagen, el texto sirve para hacerla más accesible al público. Si no podía comprender la imagen porque carecía de intuición o educación visual, la frase podía servir de aclaración respecto a lo que se estaba viendo. Esta cualidad de Goya, que domina tanto la escritura como la pintura, hace posible la colaboración interartística al mismo tiempo que proporciona un mensaje más accesible para el público. La elección de Goya como protagonista de la obra no fue casual; Buero era consciente de las posibilidades que le ofrecía para construir una compleja y efectiva pieza teatral:

En el caso de Goya, la cercanía entre pintura y drama –o entre pintura y literatura–, es mucho mayor que en otros pintores. Goya es un hombre del siglo de la Ilustración, y en él los caracteres puramente pictóricos –y esto, para muchos puristas de hoy, sería la ganga impura de la pintura de Goya– están combinados con el significado del tema. La preocupación filosofante de Goya se proyecta sobre sus pinturas, dibujos y grabados (Fernández-Santos, 1970: 22).

Por ello, las referencias pictóricas en el texto de Buero comienzan desde el mismo título y se muestran a lo largo de toda la obra. Es en especial significativo al respecto, el hecho de que la primera vez que vemos al Goya este se encuentre precisamente trabajando: “Se vuelve y mira a la pintura del fondo por unos segundos; se acerca luego al arcón, toma paleta y pinceles, sube por la gradilla y da unas pinceladas en el 'Aquelarre'” (Buero Vallejo, 2009: 71). Esta obra pertenece al conjunto denominado *Pinturas negras* y que junto a los *Caprichos* dejan entrever una perspectiva vital angustiada y pesimista.

Como Buero Vallejo bien indicaba, Goya era un personaje de la época de la Ilustración. Podemos recordar que este momento histórico se caracteriza principalmente por una confianza plena en la razón, en las capacidades del ser humano, en la filosofía, mientras que se rechazan la superstición y la religión y se adopta una postura claramente crítica. Es popular y se integra como pintor de la corte de Carlos III, sin embargo, con la llegada al trono de Carlos IV, seguida por el absolutismo de Fernando VII, un Goya ya anciano y sordo se retira de la vida de palacio a la Quinta a otro lado del río Manzanares. Lo que en principio fue un trabajo pictórico público, ahora se limita de manera exclusiva al ámbito privado, donde trabaja en las *Pinturas negras*; el optimismo ilustrado de los primeros tiempos se ha visto ahora destruido por el terror político que él mismo vive, acuciado por el rey y sus soldados. Es entonces esta la imagen que evoca el Capricho 43: el período dominado por la razón parece haber terminado, mientras que ella dormita y en su ausencia los monstruos del sinsentido y el miedo parecen inundarlo todo, desde la mente del propio Goya hasta el país entero. El pintor es consciente de que el rey tiene intenciones de arrestarlo y lo considera como a un enemigo del que hay que librarse. La pintura de Goya no es el producto de una mente perturbada y con tendencia a la alucinación; es la expresión viva del terror de un ciudadano en un estado de represión y totalitarismo.

La primera imagen que tenemos de Goya, es afanado en sus pinturas; momentos antes hemos presenciado la conversación entre el Rey y su ministro Calomarde. La situación de enfrentamiento entre el Rey y Goya es palpable a lo largo de toda la obra; Goya sabe que lo están espionando y el Rey vigila desde su palacio la Quinta del Sordo, además, el pintor no puede caminar más allá del puente porque está lleno de soldados dispuestos a apresarlos. Sin embargo, estos dos personajes principales, representantes de la política absolutista y el arte respectivamente, nunca se encuentran de manera física. Es ésta una representación del aislamiento y la división que existía en ese momento, en el plano nacional pero también entre la política y la cultura y las artes en general. Las posturas de Goya y del Rey son irreconciliables; el totalitarismo del primero apaga el impulso ilustrado, artístico y racional del segundo, que debe quedar relegado en su propia casa, sumido en la angustia y la soledad de ver como su país se encuentra subyugado bajo el poder de un tirano. La palabra parece entonces ser un “arma” inútil, en un contexto marcado por la incomunicación entre los ciudadanos, que comienza por la distancia establecido entre el Rey y Goya, que nunca tendrán siquiera una conversación y a pesar de ello se odian, y continua por la sordera del pintor. En toda esta obra,

el espectador permanece sordo más de la mitad del tiempo, por lo que a falta de este sentido tan importante, se refuerza el aspecto visual. Goya puede ver, pero no oír, por ello las palabras no son su medio de expresión sino la pintura. El racionalismo ilustrado se encuentra en crisis y la dialéctica no sirve de nada; en preciso abrir la entrada a la imagen para reflejar la tragedia y los desastres que supuso tanto la guerra como el poder absolutista de Fernando VII.

Así podemos afirmar que más que una obra de contenido político o histórico en un sentido puro, en mi opinión, *El sueño de la razón* pretende un viaje introspectivo en la figura de Goya, desde sus sensaciones y sentimientos, hasta la visión de sus pinturas. Esta focalización en el personaje del pintor se acentúa aún más mediante la técnica de inmersión anteriormente mencionada; el efecto de sordera proyectado en el público lo ayuda a ser partícipe de esta situación personal de Goya desvinculado de la sociedad e incluso de su familia. Se encuentra solo e incomprendido, incomunicado; la sordera lo retiene en su propio mundo, pero gracias a la técnica de Buero Vallejo el espectador lo acompaña:

Buero's imposition of "deafness" exemplifies his immersion approach and creates an unusually strong sense of identification with the deaf painter [...] The projection of the artist's eerie paintings, accompanied by lighting and sound effects, further draws the audience into Goya's inner world and increases the intimacy of a confession (Gene Pace, 2006: 131).

Además del grabado al que se hace alusión desde el mismo título, a lo largo de la pieza dramática encontramos representadas otras pinturas de Goya, de igual carácter grotesco y turbio, como hemos dicho, representación de los estados anímicos del autor. Estamos hablando principalmente de "El Santo Oficio", "Saturno devorando a un hijo" y "El Aquelarre".

En "El Santo Oficio" se dibuja una escena inquisitorial, institución de actualidad en la época de Goya y que fue abolida en 1820. Para el pintor, se trataba de un ejemplo de injusticia, que perseguía y castigaba a víctimas inocentes, que se beneficiaba de la ignorancia y la superstición tan vigentes en España. Además, él mismo después sería víctima del acoso del poder político en la persona de Fernando VII; se trata entonces de un sentimiento que él conoce bien. El cuadro se encuentra situado en la planta superior de la Quinta del Sordo y es una buena muestra de la técnica pictórica de Goya en sus últimos tiempos: figuras grotescas que parecen representar una trágica farsa o mascarada. Un personaje grueso en la escena, que quizá sea la misma Inquisición, ya abandonada y envejecida, sin la fuerza suficiente para seguir actuando.

"El Aquelarre" presenta un tema recurrente en Goya como es la brujería y lo demoníaco. Sin embargo, desde el punto de vista de la crítica social es más representativo el "Saturno devorando a un hijo"; tomando como base el mito clásico a través del cual Saturno come a todos sus hijos según van naciendo para evitar que alguno lo destrone, Goya dibuja uno de los cuadros más terroríficos de la historia del arte.

Hay muchas interpretaciones acerca de esta obra pictórica, desde el clásico de Cronos destruyendo el tiempo hasta otras de sentido erótico. Sin embargo, para el propósito de este trabajo, me parece más acertada la visión política del mismo. Saturno puede relacionarse con el rey Fernando VII, destruyendo el país y sus ciudadanos, devorando las libertades de los españoles en un intento egoísta de mantenerse en su poder totalitario.



Seres extraños, Krysthopher Woods

Además de estos cuadros, es significativo el grabado que aparece al final de la obra, que parece trazar un círculo perfecto y simétrico en una pieza teatral formada por dos partes, que comienzan con una presentación primero del Rey y después de Goya, con un grabado como inicio y como final.

En las últimas páginas del texto, encontramos repetido de manera sistemática y casi histórica la frase “Si amanecemos vamos”, precisamente el título del Capricho número 71. Es un claro indicativo de la actitud ilustrada propia de Goya:

El amanecer, es decir, la claridad solar, el triunfo de la luz renacida, ahuyenta los trasgos, brujas y duendes, cuyos dominios son la oscuridad y la noche. Ese amanecer es, sin duda, el resplandor luminoso de la ciencia, del saber, de la verdad descubierta y triunfante, tras esa especie de noche permanente que parece constituir la historia de España (Buero Vallejo, 2009: 181).

A pesar de que Goya es apresado y sambenitado por orden de Fernando VII al final de la obra, mientras es conducido fuera de la Quinta del Sordo se escucha esta frase repetida por varias voces. Este

optimismo en un momento que parece ser el clímax trágico a la obra, desvela una cierta esperanza respecto al futuro de España tras el período absolutista. Goya en sus últimos momentos de libertad parece retomar el ideal ilustrado en el que prima la razón, la libertad y el conocimiento. Aunque él se encuentre vencido, tampoco significa el triunfo del Rey, que se encuentra temeroso en palacio. La obra no resulta concluyente respecto al final de Goya y Buero nos permite pensar en la posibilidad de actuación del ciudadano en momentos de represión política. Es posible que algún día cercano llegue el amanecer.

Se trata entonces *El sueño de la razón* de una obra teatral donde se exalta el contenido y el sentido visual. Para ello el autor recurre a la figura de Goya y a su obra pictórica final, que además de servirle para escribir una obra de gran capacidad espectacular, le permite hacer una crítica severa al sistema político de Fernando VII. Desde mi punto de vista se trata de una pieza a tener en cuenta por tres aspectos fundamentales: la innovación teatral, la denuncia política y la recurrencia a uno de los pintores más importantes de España; así, en un breve texto se conjugan literatura, política y conocimiento artístico, lo que confirma a su autor, Buero Vallejo, como uno de los dramaturgos esenciales en la literatura española.



BIBLIOGRAFÍA

- Buero Vallejo, Antonio. (2009). *El sueño de la razón*. Madrid: Austral.
- Domenech, Ricardo. (1970). Notas sobre *El sueño de la razón*. *Primer Acto*. 177, 6-11.
- Dowling, John. (1973). Buero Vallejo's Interpretation of Goya's "Black Paintings". *Hispania*. 56 (2), 449-457.
- Fernández-Santos, Antonio. (1970). Sobre *El sueño de la razón*. Una conversación con Antonio Buero Vallejo. *Primer Acto*. 117, 18-27.
- Gene Pace, Donald. (2006). Forced Political Confesión. Buero Vallejo's *El sueño de la razón*. *Romance Quarterly*. 53 (2), 129-143.
- Grande Rosales, María Ángeles. (2003). Teatro y teoría crítica contemporánea. *Drama*. 16, 14-21.
- Monegal, Antonio. (2000). *Literatura y pintura*. (Introducción, compilación de textos y bibliografía). Madrid: Arco Libros.

Monti, Silvia. (1998). Goya en las tablas. *El sueño de la razón* de Buero Vallejo. *ALEC*. 23, 775-787.

Ridley, Alison J. (1996). Goya's Rediscovery of Reason and Hope: The Dialectic of Art and Artist in Buero Vallejo's *El sueño de la razón*. *Bulletin of Hispanic Studies*. LXXIII, 105-115.

URL:

<http://www.rae.es>

<http://www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v19/jones.html>