



LA BOCA Y LA DEGLUCIÓN EN GOYA

A BOCA E A DEGLUTIÇÃO EM GOYA

László Földényi

Resumo:

O texto avalia algumas obras do pintor espanhol Francisco José de Goya y Lucientes, que foi considerado um dos grandes mestres da pintura nos séculos XVIII e XIX. Tendo a boca, o processo de deglutição e o canibalismo como pontos de partida, estuda-se a forma como as obras transcendem a si mesmas. Goya expressa figuras que gritam, embora o espectador somente perceba um esforço obstinado e vão, e revelam demônios invisíveis que esperam evitar a morte devorando a vida.

Palavras-chave: Goya; boca; deglutição; canibalismo.

Abstract:

The text evaluates some works of art of the Spanish painter Francisco Jose de Goya y Lucientes, who was considered one of the great masters of the painting in centuries XVIII and XIX. Having the mouth, the process of deglutition and the cannibalism as starting points, the author studies the way as the works exceed itself. Goya is able to express figures that shout, although the spectator only realizes a huge and a vain effort, and discloses invisible demons that wait to prevent the death swallowing the life.

Keywords: Goya; mouth; deglutition; cannibalism.

La boca

El mundo se introduce en el interior del hombre ávido por la puerta de la boca abierta. El viejo gigante de *Saturno* abre la boca cuanto puede; sus mandíbulas están a punto de desencajarse. Trata de morder un brazo; mas los músculos de su rostro y sus ojos saltones nos hacen intuir que ese esfuerzo extremo no puede alcanzarse sin gemir, gritar y bramar. La boca abierta sirve para comer, pero también para librarse de la tensión





interna: el gemido, el grito, no va dirigido a nadie en concreto; no es una forma de comunicación, sino la manifestación angustiosa de un ser atezado.

Las huellas de este grito vacuo se remontan a mucho tiempo atrás. La boca abierta aparece con mayor frecuencia en su pintura después de 1792, es decir, después de quedarse sordo; sin embargo, la sordera no es la causa de la crisis que en ello se manifiesta sino su agravante, tal como demuestra la aparición del mismo motivo en obras anteriores. Por ejemplo, en el boceto al óleo de (7) *San Francisco de Borja asiste a un moribundo impenitente* (GW 244) la postura del agonizante es incluso más retorcida que en la versión definitiva y tiene la boca más abierta. Este cuadro es además uno de los primeros ejemplos de las figuras monstruosas que se multiplicarían más adelante en su obra pictórica: no es el dolor físico, la inminencia de la muerte lo que hace gritar al moribundo con la boca abierta, sino el alma torturada por los demonios. Más tarde abundarán los dibujos en que representantes de la Iglesia cantan o gritan con la boca muy abierta, y en la mayoría de los casos ello confiere una expresión bobalicona al rostro. Parece como si gritando el alma quisiera abandonar a la persona para dejar su sitio a otra cosa. La boca abierta es señal de obsesión; las figuras que pinta Goya con este gesto no son, por lo general, dueñas de sí. Pensemos en una escena <<bárbara>> como el cuarto grabado de (8) *Los Disparates* (GW 1576), en el que seres parecidos a duendes, cabezas sin cuerpo y figuras envueltas en capas provocan gritos desgarradores a la figura cuyo rostro aparece al fondo (y cuyos dientes prominentes son signo al mismo tiempo de sed de venganza y de furia animal); o en una pintura tan <<mansa>> y recatada como la (9) *Última comunión de san José de Calasanz* (GW 1638), en la que los ojos del santo se desorbitan casi en éxtasis al abrir la boca para recibir la sagrada forma (el cuerpo de Cristo)[T]: en ambos casos, la boca abierta presagia un estado extático.





Sin embargo, la expresión de los rostros siempre da una interpretación peculiar a este éxtasis. Sea simpleza o delirio lo que aparece en el semblante, lo que revela no es tanto el encuentro con Dios como el impacto sentido ante la pérdida de la gracia divina. Las figuras que en los cuadros de Goya abren la boca de forma desmedida no son, en ese momento, dueñas de sí mismas; no son ellas las que gritan, sino una fuerza desconocida que resuena en su interior y que las obliga a gritar. Junto a los que gritan aparecen generalmente demonios, figuras de ultratumba, todos ellos proyecciones del interior de la persona. Es el hombre el que abre la boca; pero grita el que está a su lado (bailando, saltando o volando) y reduce al otro a la impotencia. En ocasiones, es el propio demonio el que empieza a gritar, como en el cuadro (10) *Dos viejos o Dos frailes* (GW 1627), que originariamente se encontraba en la planta baja de la Quinta del Sordo, justo enfrente de *Saturno*. No sólo son muy similares las dimensiones de ambos cuadros, sino que también son idénticos sus protagonistas: la figura delirante de *Saturno* está envuelta ahora en una ruda capa marrón, agacha la cabeza rendida, tiene la barba blanca y el pelo desgreñado, pegado al cráneo. En este caso no es él quien grita, sino un ser fantasmagórico situado detrás. Esa criatura monstruosa se parece mucho a la figura de la derecha de (I) *Dos viejos comiendo*: ésta grita al oído del viejo, que en vez de apartar la cabeza, se queda inmóvil, con la mirada perdida. No es que sea sordo y no oiga nada, es que en realidad el otro no se diferencia en nada de él y no es un ser independiente. Es el otro el que grita, pero en realidad el grito sale del interior del viejo. En este caso tiene a su demonio detrás; pero son la misma persona, tal como nos indica *Saturno*: ahí el demonio ha vuelto al cuerpo del viejo y ahora gritan juntos, insertos en un mismo cuerpo, pero con un alma escindida.

De modo que la boca no sólo se abre para gritar, sino también para que el demonio que atormenta al hombre pueda entrar y salir por ella a sus anchas. Además, el grito en sí no puede representarse en pintura. Es cierto que en el expresionismo,





tendencia artística de la que según algunos Goya fue precursor (Mayer, p. 141; Gantner p. 40), habrá muchos intentos de reflejar sonidos, gritos. Pero tal propósito sólo se consiguió de forma parcial; incluso en el cuadro ampliamente conocido de *El grito* de Munch, en lugar del grito vemos a la persona que grita, es decir que el cuadro, pese a las intenciones del pintor, no es más que una ilustración, una anécdota, esto es, una representación literaria. El objetivo es plasmar la fuerza que motiva el grito; sin embargo, en la mayoría de los casos esta fuerza resulta inofensiva y por ello el pintor se ve obligado a reemplazar lo que ha perdido por el camino (como en el cuadro de Munch) con una estetización amanerada o, como en la pintura expresionista alemana que muchas veces se reducía a una mera crítica social (es el caso por ejemplo de Otto Dix o George Grosz), los artistas se ven obligados a pintar obras que recuerdan los cómics, en las que se puede descifrar incluso contra qué protestan y qué causa defienden. En la pintura de Goya no hay rastro de ello, pese a que ha habido pocos pintores que concedieran tanta importancia al grito y a que buena parte de su obra cumple también los requisitos de la crítica social. ¿Por qué no tuvo que recurrir a soluciones tan forzadas?

Existen dos clases de grito. Con el primero, uno se dirige al mundo porque quiere comunicarle algo. En tales casos la voz, aunque se distorsione, es la voz *propia*; si se pudiera describir con notas musicales, se podría reconstruir con precisión el espíritu, la personalidad, las ideas, los deseos y los instintos de la persona que grita, al igual que lo que pretende comunicar. Este tipo de grito, ciertamente, no puede plasmarse en pintura, ya que su esencia es el sonido. En comparación con él, el silencio no es más que ausencia: la falta de ruido. La pintura no puede ser <<sonora>>, y si pese a ello el pintor tratara de plasmar este sonido, chocaría inevitablemente con el medio elegido. El resultado final suele ser una solución exterior: el cuadro, en vez de <<sonar>> para así superarse a sí mismo, queda por debajo de sus posibilidades: su silencio no es el silencio inherente (y





positivo) de la pintura, sino la ausencia (negativa) del grito inaudible. El pintor pinta figuras que gritan; en cambio, el espectador no <<oye>> el grito, sólo percibe un esfuerzo obstinado y vano.

Existe, además, otro tipo de grito. Éste no tiene como objetivo la comunicación, y su meta no es llamar la atención de los demás. En estas ocasiones uno no se dirige hacia el mundo, ya que éste se encuentra en su interior, o sea, no es capaz de deslindarse de él. Es él quien abre la boca, pero es el mundo el que grita; algo que sobrepasa en gran medida su personalidad, su conciencia, su espíritu, su voluntad y su deseo de comunicación. Este grito es el eco de la existencia que resuena dentro del hombre. El mismo grito reverbera en el ulular del viento, en el entrecocar de las piedras, en los ruidos desconocidos, en el flujo de la sangre y la tensión de los músculos, hasta en el más profundo de los silencios, ya que no se limita a los ruidos perceptibles. Es la boca la que se abre y se cierra, pero no es la boca la que grita, sino una fuerza desconocida que no puede vincularse con nada.

La pintura sólo es capaz de plasmar este grito. En comparación con ello, el silencio (que también alimenta la pintura) no es ausencia, sino plenitud: la existencia que se supera una y otra vez trata de alcanzar este silencio - el silencio de la muerte - que <<resuena>> en su interior desde los primeros instantes. En este silencio profundo, <<sonoro>>, lo que brama en los cuadros «gritones» de Goya. El mismo silencio que antes había retorcido los paisajes y figuras de El Greco, o que más adelante resonará como grito cósmico en los bodegones mudos de Van Gogh, en los retratos sonoros de Giacometti y en las escenas de Francis Bacon. Goya, al dibujar personas que gritan, no sólo refleja el aullido, sino que plasma y hace revivir la tensión que se oculta bajo el sufrimiento que nutre todo grito y lamento. Esta tensión no es *una* manifestación parcial del mundo, sino que está hecha de la misma substancia que el mundo y puede considerarse la base de la existencia. Es la boca la que se abre de forma desmedida, pero es el demonio - el demonio





de la existencia - el que grita; y no es sólo la boca la que emite el sonido, sino el cuerpo entero, como puede apreciarse en el dibujo tardío titulado (II) *El idiota* (GW 1822), una de las piezas más angustiosas de la obra de Goya. Grita el cuerpo que no es únicamente el cuerpo del hombre, sino el de la naturaleza, incluso del universo, cuya sustancia, consistencia y esencia pueden llegar a ser tan distantes para el alma que anida en él como un planeta lejano. Esta fuerza extraña, la más cercana al hombre pero al mismo tiempo tan ajena a él, es lo que resuena en las obras de Goya; es la vida sufrida y condenada a la desaparición que, según indica *Saturno*, quiere enfrentarse a la muerte adelantándose a la destrucción. El anciano sostiene un cuerpo inerte ante su boca inmensamente abierta, y desde la oscuridad interna grita un demonio invisible que espera evitar la muerte devorando la vida. Destruye para no morir; espera alcanzar la inmortalidad esparciendo la muerte.

La deglución

Sigamos de momento ocupándonos de la enorme boca abierta de *Saturno*. Según la tradición gnóstica temprana, la boca es el lugar del nacimiento: de ahí emana el Verbo, el principio, y ahí se concibe todo. Por tal razón se denomina a veces «pequeño firmamento» (véase Schultz, p. 126): la imagen reducida del universo, el símbolo de la creación. Pero no sólo eso. Al igual que no se concibe la creación sin su revocación continua, es decir, la muerte que devora ávidamente lo crea el creador, la enorme boca abierta también es desde tiempos ancestrales símbolo de la muerte. Ya en uno de los documentos más antiguos, en *Baal y Anat*, la epopeya de Ugarit del segundo milenio antes de Cristo, Mot, el dios caótico de la muerte, aparece descrito así: «Los labios en la tierra, los labios en el cielo, su lengua le llega hasta las estrellas» (p. 36). Él es quien más adelante será despedazado, quemado, molido entre piedras, y cuyos restos serán dispersados por el campo, para que vuelvan a brotar. El dios de la muerte es la semilla del





universo: no habría vida sin él, aunque todo lo existente muere en su garganta. Hesíodo habla de algo similar: las raíces, las fuentes y límites de la existencia están - también para él - en una garganta vacía, el Tártaro. La entrada del Infierno es un orificio similar a una garganta que no sólo emite, sino que también absorbe toda vida (*Teogonía*, 807-810). Y en el *Bhagavad-Gita*, Krishna aparece como una enorme garganta cuando Arjuna le pide que aparezca en forma divina: llena todo el espacio entre el Cielo y la Tierra; en su garganta, similar a un abismo, el héroe mortal reconoce horrorizado la entrada y la boca del infierno que llamea y se arremolina (XI). Tal idea pervive en el cristianismo: en el libro de Salmos de Winchester, en una miniatura de 1161, el Infierno también aparece representado como una enorme boca que lo traga todo (véase Villeneuve, p. 25) y el Diablo aparece muchas veces en forma de gigante que devora a hombres (por ejemplo, en el *Juicio Final* de Giotto en la capilla Scrovegni o en el *Infierno* de Dante, donde el Diablo *devora* a Judas, Bruto y Casio)T21.

Sin embargo, en el cristianismo, según indica la descripción de Dante, la idea de la deglución adquiere un matiz moral, y al identificarse la boca con el Infierno, se podría pensar que la deglución sólo será el castigo de los pecadores. Pero originalmente la deglución amenazaba a *todo el mundo*; y tal como indica la figura de Mot, la muerte es condición previa del renacer. En el Antiguo Testamento también encontramos ejemplos de ello: el foso de los leones adonde arrojan a Daniel a modo de castigo resulta ser la cuna de una nueva vida; o la historia de Jonás y la ballena, donde la deglución es condición previa para la renovación espiritual. Originalmente, la profundidad que acoge o incluso traga al hombre no era un privilegio del Diablo, sino la manifestación del fundamento del mundo. La palabra *bythos* significaba para los griegos tanto «profundidad» como «fondo del mar». Pero no sólo tenía connotaciones espaciales, sino que también se refería a la ausencia de espacio, al vacío, a la inexistencia de fondo que sugiere «la profundidad del





mar>>. Es ahí donde la mirada humana jamás puede llegar. Píndaro utiliza esta palabra derivada de la raíz indogermánica *dheu-b* para referirse al Tártaro que lo engulle todo; pero a la misma raíz se vincula el término del galés antiguo *annwf(y)n*, que designa el imperio de los muertos y de los dioses, así como el vocablo galo *dubno*, que significa mundo. La garganta de la profundidad, del caos, no está lejos: abarca el mundo, es el mundo. No tiene que concebirse necesariamente como profundidad; puede ser también altura, siempre que designe algo infinito. Por supuesto, la Iglesia trató de <<amansar>> esta profundidad caótica que lo invade todo. Al igual que identificó el caos con el infierno, reservó el mismo destino para el abismo: *bu/ythos*, *abu/ythos* (*abyssos*) - como sustantivo - pronto empezó a designar exclusivamente el reino de los muertos; san Pablo, en la Epístola a los Romanos, denomina abismo al infierno (Romanos, 10,7); según san Pedro, es un lugar destinado a los ángeles caídos (San Pedro, 2,2,4); en el Apocalipsis, es el Infierno donde habita el dragón, la serpiente antigua, es decir, el Diablo (Apocalipsis, 20,2). Más adelante los padres de la Iglesia identificaron el *abyssos* con el Infierno, pero también con el caos, y de ese modo subordinaron definitivamente la profundidad a Dios en lugar de buscar el abismo dentro de Dios, en el Dios omnipotente, *fuera* del cual no puede concebirse nada ajeno a su naturaleza.

En la cristiandad, la deglución adquirió un matiz «ideológico», y en el curso de los siglos esta acepción se hizo tan exclusiva que el abismo se identificó plenamente con el mal. El Diablo, el Mal, se traga y arrastra al hombre hacia abajo, mientras que Dios lo amansa y lo eleva. La deglución, según indica *Saturno*, ha perdido toda sublimidad. No genera más que destrucción y además excluye la posibilidad de que, al sumergirse el hombre en las profundidades (desapareciendo por la boca abierta), pueda iniciarse en una nueva vida para después, al igual que algunos viajeros visionarios del Infierno[^]!, volver con una consciencia y alma purificadas (mejor dicho, «ampliadas»). En *Saturno* la





deglución aparece como algo horrendo: pero la representación no sería tan despiadada si las pinceladas de Goya no aludieran precisamente al cristianismo que predica la misericordia.

Canibalismo(I)

En la voluntad de devorar el mundo yace un deseo antropófago, aunque sin duda también es cierto que en el fondo del canibalismo está latente la idea de devorar el mundo. Éste es el motivo central de *Saturno*; es la antropofagia lo que provoca las reacciones más vehementes con respecto al cuadro y lo que hace que la obra se haya convertido en la creación más radical de la pintura europea. El motivo puede interpretarse desde dos ángulos: el mítico y el psicológico. Como veremos en relación con el cuadro, estas dos interpretaciones convergen irremediabilmente en un punto.

La etnología ha descrito con gran detalle las raíces del canibalismo de finalidad mítica; de hecho, como indica Ewald Volhard, un reputado experto del tema, el fenómeno existió en los orígenes de la mayoría de las culturas, con independencia de que sirviera a fines profanos, mágicos, rituales o de administración de justicia. La esencia de la explicación mítica es la siguiente: los ciclos de la naturaleza son inconcebibles sin la vinculación entre la muerte y el nacimiento de la nueva vida; pero para no perder el contacto con este orden infinitamente más grande que él y que lo mantiene con vida, el hombre se ve obligado a aceptarlo y a integrarse en él. Del mismo modo que según una creencia antigua el sol consume las estrellas de la noche y éstas consumen la luna menguante, en muchas partes del mundo el hombre trató de imitar el orden de la naturaleza devorando a sus congéneres, y la imitación en este caso significaba identificarse con dicho orden: al consumir a otro ser humano, el hombre se convertía en la materialización de la fuerza cósmica y del ciclo natural. Según Volhard, en numerosas culturas la antropofagia se explica por el deseo de establecer contacto con los dioses



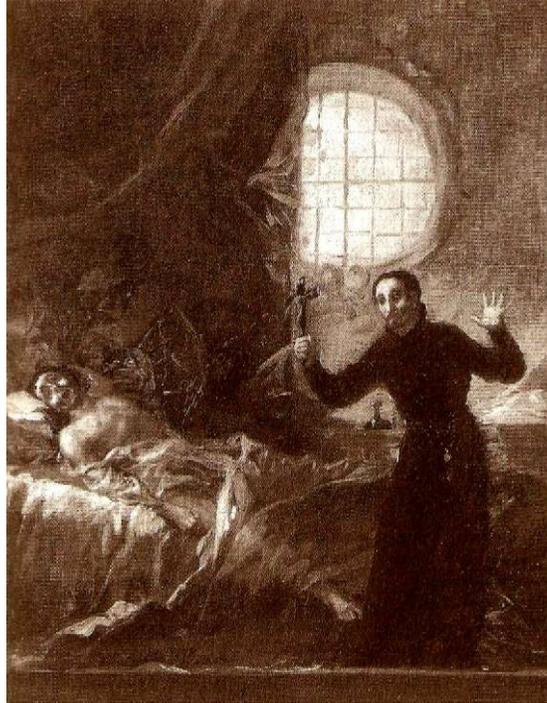


(Volhard, p. 408): el hombre come carne humana porque Dios también come al hombre (lo engulle, es decir, lo entrega a la muerte). En este sentido, el consumo de carne humana confiere divinidad al hombre (en muchos lugares, comer carne humana era privilegio de chamanes y sacerdotes). El consumo de carne humana, tal como se aprecia en el mito de Dionisos, que renació después de ser despedazado y comido por los titanes, es un medio para la renovación divina, para el mantenimiento del ciclo natural, es decir, una forma de mantener el orden cósmico: la muerte del individuo será la condición de la eternidad universal. Como veremos, el hombre que devora a su propia especie también materializa el ciclo cósmico, al igual de Uróboros, la serpiente que se muerde la cola, símbolo de la eternidad y la inmortalidad del alma conocido en todas las culturas.

Sin embargo, la brutalidad y la crueldad que acompañan el acto de matar y comer a un hombre aparentemente contradicen la imagen pacífica del ciclo que se completa para asegurar la inmortalidad. Matar lleva a la destrucción irreparable de algo, aunque luego venga seguido del renacimiento. La resurrección de Cristo no alivia a posteriori los tormentos de la crucifixión, y la vuelta a la plenitud divina no es capaz de borrar la *kenosis* de la crucifixión, la trágica experiencia de haber sido abandonado por Dios. Si el vacío es condición previa inevitable de la plenitud, ¿podría ser el dolor condición inevitable del renacer, de una comprensión profunda que inquieta al hombre?

(7) *San Francisco de Borja asiste a un moribundo impenitente*, 1788, óleo sobre lienzo, Colección de Santa Cruz, Madrid.



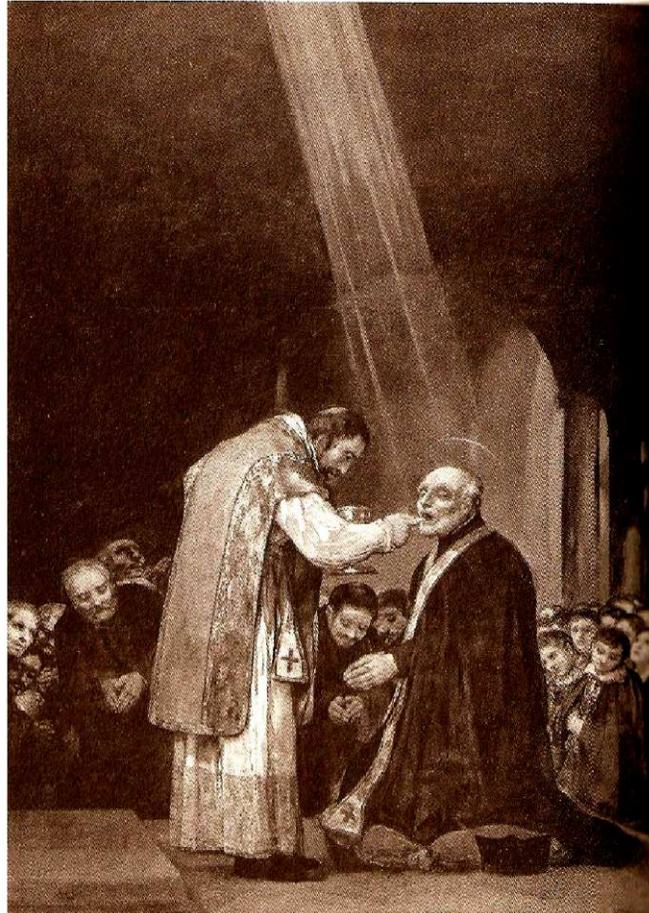


(8) *Bobalicón*, <<Los Disparates>>, número 4, 1815-1824, aguafuerte y aguatinta



(9) *Última comunión de san José de Calasanz*, 1819, óleo sobre lienzo, iglesia de San Antonio Abad, Madrid.



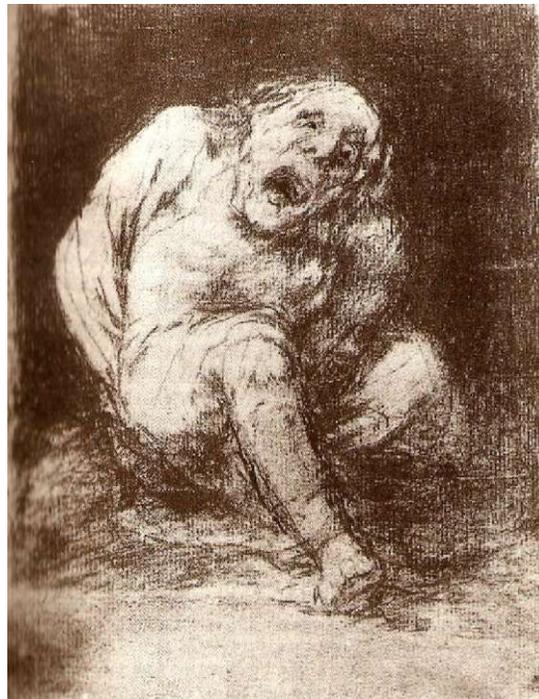


(10) *Dos viejos o Dos frailes*, 1821-1823, pintura mural al óleo trasladada a lienzo, Museo del Prado, Madrid.



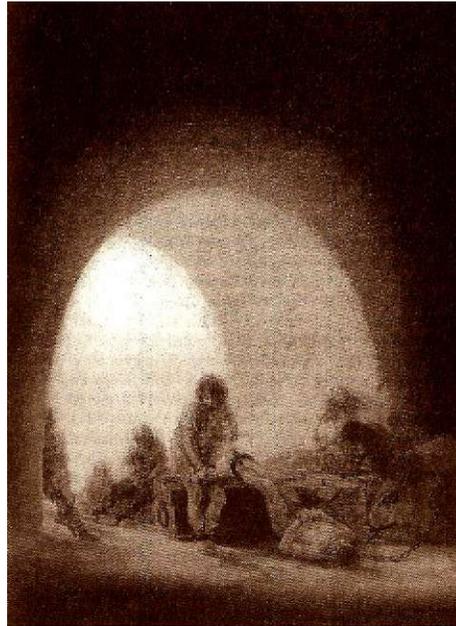


(11) *El idiota*, 1824-1828, dibujo, desaparecido.





(12) *Interior de cárcel*, 1808-1814, óleo sobre hojalata, The Bowes Museum, Durham.



[1] Thomas Holscher (p.37) relaciona la boca abierta del santo con la boca abierta de Saturno.

[2] En 1793 John Flaxman ilustró, entre otros motivos, esta escena de la *Divina Comedia* de Dante; entre 1800 y 1810 Goya copió varios dibujos de la serie de Flaxman (véase Muller, p. 172).

[3] Por ejemplo, Lorinc Tar que, como tantos otros, a principios del siglo XV descendió a la cueva de san Patricio en Irlanda. En Goya la *cueva* es, al igual que la boca, escenario del horror. Mientras que en la Antigüedad la cueva había sido símbolo del universo (descender a la cueva significaba, para Platón y los pitagóricos, la iniciación: Pitágoras se hizo inmortal al bajar a la cueva de Zeus), en Goya la cueva es el escenario de la muerte que lo traga todo. (Lo más característico en este sentido es la serie de pinturas que representan a salvajes [GW 923-927] que matan y despedazan a sus víctimas en el interior de cuevas.) La boca de la tierra devora a los vivos con la pasión de un caníbal. Ello nos





permite comprender la atracción que sentía Goya por los *arcos* (*Hospital de apestados*, GW 919, *Interior de cárcel*, GW 929, *Manicomio* o casa de locos, GW 968). El arco se extiende sobre el mundo terrenal a modo de «firmamento», excluyendo así la esperanza de la gracia divina. (En el caso de la serie Los desastres de la guerra, en los bocetos de varias obras aún no había arcos, pero en la versión definitiva sí, acrecentando de ese modo el carácter deprimente de la obra.)

Referencias bibliográficas

- GANTNER, Joseph (1974). *Goya. Der Künstler und seine Welt*. Berlin: Gebr. Mann.
- HÖLSCHER, Thomas (1988). *Bild und Exzess. Näherungen zu Goya*. München: Matthes & Seitz.
- MAYER, August (1923). *Francisco de Goya*. München: Bruckmann.
- MULLER, Priscilla E. (1984) *Goya's "Black" Paintings. Truth and Reason in Light and Liberty*. N. York: The Hispanic Society of America.
- SCHULTZ, Wolfgang (1986) *Dokumente der Gnosis*. München: Matthes & Seitz.
- VILLENEUVE, Roland (1983) *La beauté du Diable*. Paris: Berger-Levaul.

