

LA OBRA PICTÓRICA DE LEONARDO DA VINCI

Por: Joel Otero Álvarez

Ensayo. (2013)

PALABRAS CLAVES: Vida, Pintura, Enigma.

RESUMEN: Se abordan los cuadros de Leonardo reconocidamente suyos, haciendo de ese modo surgir al personaje-pintor y con ello los trasfondos que guían su producción.

CONTENIDO

	Pag.
1 INTRODUCCIÓN	3
1.1 UNO	4
1.2 DOS	5
2 PRIMERA PARTE	5
2.1 El asunto Leonardo	5
3 “La anunciación”	6
3.1 UNO	6
3.2 DOS	8
4 “Retrato de Ginevra Benci”	9
5 “San Jerónimo”	11
5.1 UNO	11
5.2 DOS	14
6 “La adoración de los reyes magos”	16
6.1 UNO	16
6.2 DOS	18
6.3 TRES	20
7 “La virgen de las rocas”	21
7.1 UNO	21
7.2 DOS	22
8 SEGUNDA PARTE	25
9 “Retrato de una dama desconocida” y “La dama del armiño”	25
9.1 UNO	25
9.2 DOS	27
10 “La última cena	28”
10.1 UNO	29

10.2 DOS	31
11 “La Mona Lisa	32”
11.1 UNO	32
11.2 DOS	35
11.3 TRES	37
12 TERCERA PARTE	40
13 “La batalla de Anghiari	40”
13.1 UNO	40
13.2 DOS	42
13.3 TRES	45
14 “Santa Ana, la Virgen y el Niño	47”
14.1 UNO	47
14.2 DOS	48
15 “San Juan Bautista”	49
15.1 UNO	49
15.2 DOS	52
16 CONCLUSIONES	52
16.1 UNO	52
16.2 DOS	56
17 BIBLIOGRAFÍA	60

1 INTRODUCCIÓN

1.1 UNO

A. Para salir de la hipnosis que comporta la mirada de la madre sobre su pequeño infante éste debe desprenderse de algún modo de ahí; estando impedido para ello, es la madre, quien al ausentarse, le abandona del lado de sí mismo. En ese hueco de terror, el niño empieza a demarcarse, luego del corte que le desprendiera tajantemente de su animal condición prenatal: apropiación incompleta si se desea, o pendiente al menos de una nueva juntura; latencia que se ha de resolver, al descubrirse el niño en la imagen que le devuelve el espejo y que repite su retrato inaugural y pretérito en el fondo de los ojos de la madre. Cuando el niño se vuelve eufórico hacia la madre, da cuenta de este decisivo reconocimiento.

Ese recorrido es por supuesto diverso de la singularidad que todo existente trae dada de antemano. En cierta forma, la singularidad empieza así a perderse en la enajenación que impone el vínculo con la Obra, a través de ese primer producto humano que decide al pequeño, el espejo.

Más que de la comunión en la mirada entre madre e hijo se trata pues de un proceso de desprendimiento, y de una duplicación, indispensable para el remontamiento de ese estado excluyente donde el niño deambula por un tiempo (y que repone psicosis cuando no se consigue remontar). Pero no se podría desconocer allí lo figural, ni pretenderse creer, que el niño entonces es mero condensado de afectos sin representación alguna. Si bien estos priman y es claro que existe un déficit indiscutible de representatividad, se trata de un caos de colores y de sombras, de afectos sí, pero disgregados e injuntables, de imágenes fantasmales e inaprehensibles, que vienen y se van sin control alguno, y que sólo la reiterada protección externa, familiar y social, consigue paulatinamente aliviar y recoger, hasta el entronque especular.

B. La clave de duplicidad del recorrido (retrospectiva-prospectiva) que ya Freud resaltara como decisiva en el recorrido del niño por su infancia, da paso a una dualidad fundante desde donde se impone la escisión como constituyente e irremontable; no que se funde ésta entonces así, pues viene dada ya en la diferencia que decide que se es niño o niña antes de que se pueda saber mínimamente de ello; es que el modelo vigílico-onírico se entroniza y decide, siguiendo guías y demarcaciones definitorias, apeladas por el propio Freud “procesos primario y secundario”.

Sobre todo a nivel vigílico se decide una continuidad que pretende excluir a la otra dimensión, en principio tanto más basal y dominante. No sólo emerge la clave del inconsciente, contrapuesto a la conciencia; también se impone un trasfondo de desapropiación del mundo, que es una suerte de continuidad en negativo, de permanencia impedida y creciente, la cual aleja al niño de la

certeza de formar parte de allí, unificado con ese todo más vasto y envolvente y que en cambio, repone al pequeño ente humano a partir de un afuera repudiante y excluyente.

Una sed de unidad perdida e irrecuperable subtiende desde entonces por todo ello; hueco que será apropiado y compensatoriamente suplido por la Obra, de un modo tal, que una extraña parapleja mental se impone allí por todo ello sobre la armazón de conjunto de lo psíquico (recursos máquicos).

1.2 DOS

A. Si se preguntara por la clave que reúne estrechamente lo religioso con lo pictórico en algún momento de la Historia del Arte, seguramente que con lo primero que se buscaría responder habría de ser con explicaciones políticas, económicas, etc.; sin embargo, si ser esto equivocado se podría estar olvidando con ello una clave que subtiende allí y que no resultar ser menos decisiva: se trata del núcleo común que ata a ambos registros, en referencia con la contraposición Vida y Sexualidad. Y no que coincidan de modo literal, pues puede tratarse más bien de algo expreso de modo antagónico; es que ambas no admiten desciframientos convincentes, si esas dos realidades (lo vital y lo sexual) se juntan en una sólo realidad; al menos como Freud supuso y decidió.

La Iglesia Católica, de modo progresivo, terminó apostando por esta clave, más bien en negativo, y por ello, en el rechazo de ciertos temas claves es donde se notan de modo más marcado sus inclinaciones (repudio al aborto, por ejemplo); la perpetuada e inexplicable -condición de contradicciones tan insostenibles que algún día impondrá remontar definitivamente semejante restricción-voluntad de abstinencia sexual que obliga a los integrantes de las comunidades religiosas, es otro ejemplo de eso, qué duda cabe.

Al Arte, en cambio, no lo define la opción excluyente de ambas dimensiones; su condición le permite hacer reconocer, que si bien entre la Vida y la Sexualidad siempre habrá obligatorio lazo u reforzamiento, también se impone distinguirles allí donde -como fuera señalado previamente- se creyó poder reducir ambas cuestiones a una sólo y decisiva realidad.

2. PRIMERA PARTE

2.1 El asunto Leonardo

3 “La anunciación”

3.1 UNO

A. Se trata de lo erótico (impulso de vida), que no de lo sexual.

Incluso el ángel es un ser más homoerótico que cualquier otra cuestión; o sea, más allá de lo homosexual (así el ser angelical ilustra una síntesis figural donde casi que lo femenino viene a primar). Como fuese, de no ser por ello, la negación tajante de lo sexual que el tema de la Anunciación comporta, resultaría propuesta insostenible.

Se trata de un mito, es cierto; sólo por esa vía torna reconocible, que sin un coito humanamente indispensable se dé la vida.

Y habrá de ser apenas la creencia cuanto vendrá a dar sostenimiento a semejante anuncio.

Ahora bien: antes de los creyentes es sin duda la Virgen quien cree; y -tanto más- el ángel, mensajero sumiso de lo indiscutido.

Pero, existen dos asuntos allí que de todos modos no consiguen reunirse en uno sólo: la creencia misma, donde se funda la clave religiosa más decisiva (fusión entre lo humano y lo divino) de una parte; de otra, la humana posición artística que no consigue resolverse a pesar de la escueta creencia que lo religioso impone.

Desde un subfondo inevitable la contraposición que lo sexual comporta, se cuele la urgencia de lo humano que lo divino excluye, y termina expresándose del más velado y sintomático de los modos, como un agua sin rumbo que hallase rutas de salida, subterráneas, obligantes.

B. Ya la marcada protección que se ofrece al cuerpo de la mujer (que a su vez es la Virgen, para la perspectiva dominante de lo religioso) demarca el contexto que rige en el lado derecho de la obra de Leonardo; separarle del ángel parece indispensable, a pesar de que se sepa que todo allí es negación tajante de lo sexual.

Sin embargo, una semi-apertura de las femeninas piernas se ofrece de manera inopinada e imprevista; y, en el lugar del sexo, hiper-protegido por las vestimentas excesivas -que sólo dejan ver rostro, manos y cuello- un color negro intenso pareciera tachar definitivamente toda humana apetencia, afirmándolo al tiempo.

De su parte, el ángel porta alas, como si se tratara de un ave mensajera. Pues bien: tales alas están decisivamente erectas, aunque indicando (casi fóbicamente -se diría de ser un buen freudiano-) el extremo otro, a la izquierda, por donde el cuadro se detiene, remarcando con ello el infinito que resta por fuera, apenas anunciado; en cambio, la detención del polo opuesto -lado derecho- indica el ingreso en la casa de habitación de la futura madre de Dios hecho hombre, sitio cerrado sin duda alguna, así no se lo enseñe pictóricamente, de forma apenas alusiva.

La mano derecha del ángel oferta -en un mensaje mudo e incapturable, como corresponde a toda pintura, que sabe es ese uno de sus rebordes irremontables- el advenimiento de la criatura; la cual pareciera desde ya, inmersa en ese vientre sutilmente abultado -que no se sabe por ello, si demarca curvaturas femeniles de muchacha que dispone de deliciosos y velados despliegues o impone reconocer los primeros meses de un embarazo inocultable; o ambas cuestiones a la vez).¹

La otra mano se desgana, sosteniendo sin mayores esfuerzos el símbolo virginal que repone una rama de lirios -no menos erecta, así diferenciada, desde que aspira sin remilgo a las alturas de lo más ideal y celeste-.

C. Hay una clave erótica que diluye lo sexual abriendo a la ampliación de esa línea que demarca lo celeste, de lo terreno. Un tono diluido de idealidad mantiene la frescura de lo humano previo a toda escisión; el cual (así no se grafique pues es ello imposible) dispara nociones -como las de virginidad, pureza, inocencia, etc.- dando paso a esa opción mítica que lo humano incorpora por la ruta del culto y la ingenua creencia.

Ese erotismo mítico es indiferenciado y da paso al despliegue de lo bello y de lo inmaterial que le ilumina y exalta: materialidad de lo intangible que sólo la Pintura logra capturar; cuando no, la Música o la Escultura; sin duda a su vez, la Poesía.

Los ángeles de Leonardo son, tan bellos como dueños de una ambigüedad de incapturable imprecisión; es allí donde lo homo-erótico descubre esa dimensión, ajena a lo normal, y a las ofertas de lo "hetero", salvo en el punto donde la belleza remonta la escisión que habitualmente -se viene recalando-califica todas las emergencias de lo humano. Una bella mujer puede acercarse tanto al registro de lo enigmático y del secreto que torna por sólo ello, inane toda demarcación de género.

¹ Esta condición linderal entre la mujer y la madre -velada por el asunto religioso, según quedara previamente certificado- refuerza la linderalidad, que a su vez porta el ángel -antes asexuado que bisexual- dando paso a la ampliación de esa línea invisible que enlaza con lo más trascendente e inmaterial donde se incoa el milagro.

3.2 DOS

A. La condición linderal no es sólo entre lo religioso-celeste y lo terreno, entonces; está presente en cada asunto, retratando el milagro de un cruce imposible, sin embargo pictóricamente representado.

¿Cómo entender la calve linderal que resuelve en celeste lo terreno?

Pues bien, está allí en casi todo. El ángel por ejemplo, parece frenado a pesar de su decidido impulso hacia delante; la verdad es que una parte de su cuerpo -en buena parte invisible- resulta estática, en contraste con la mitad que da al espectador donde la reposición del movimiento se trasluce de modo indiscutible.

La Virgen a su vez resulta unida por un doble y contrario impulso. La mitad de su cuerpo está sin duda aún adormecido como si anteciediera a cuanto está de hecho aconteciendo, viniendo tarde a la verdad de su presente; la otra en cambio inicia un giro defensivo, como si fuera a huir hacia la habitación, a pocos pasos de su lugar. Cuanto pudiera derivarse de sentidos directos se encubren y diluyen en el sometimiento a la prelación de uno de los modelos (la dimensión celeste de la cuestión).

B. Por todo ello el registro sexual, no sólo resta ganado del lado del más puro e idealizado erotismo; de hecho, resulta remontado, silenciado, reemplazado tajantemente por el entronamiento de un mundo etéreo, el cual consolida la señalada prelación religiosa; asunto que sólo el Arte conseguirá plasmar y hacer visible (lo visible y lo invisible figuran entonces como de modo simultáneo presentes y también de manera prioritaria, sumando con ello una clave más de linderalidad).

Lo animal y primario del coito, sesga ese registro y accede al otro extremo donde la belleza ha aprendido a distinguirse del conjunto inagotable e inalcanzable de las resultantes; desde entonces la selección, de un lado y otro, parece inevitable.

Pero no habrá de ser la belleza en sí misma cuanto genere semejante escisión; la apuesta por un tipo específico de mundo suplanta al mundo mismo y lo relega, hasta prácticamente olvidarlo en sus claves más basales y constitutivas.

C. No sólo el mundo como tal se pierde entonces, pues es de entrada inaccesible; de hecho, a ese impedimento que lo suple se lo está continuamente transformando, tomando permanente distancia, en pos sí de una realidad, que al tiempo que le niega lo suscribe; sin duda, realidad de procedencia humana, termina marginando hasta a lo humano mismo, al permitirle apenas opción definitoria a la Obra que busca tercamente suplantar al mundo, que sin lograrse capturar, siempre subtiende; obra humana de conjunto, por cuyo retén se impondrá entonces inevitablemente atravesar.

Si bien no se puede negar, que el Arte y todas las opciones descifrativas restantes están presentes ya allí, también ha de ser cierto que esa primera cobertura -si no, única vía de reapropiación del mundo en cuanto tal, y en tanto sigue siendo ello posible- la consolida el Arte; sólo después, vendrán la Filosofía y la Ciencia a desplegar aplicaciones y descubrimientos, desciframientos y consolidaciones, que terminarán por hacer a su vez del Arte algo obsoleto.

D. Leonardo -y con él, la expresión refleja de su obra toda- está muy justamente en el lindero entre esas señaladas modalidades entre esas señaladas modalidades; por eso puede hacer de la obra pictórica que genera, a su vez producción linderal inigualable, consiguiendo armar por ello, una vez más, evasivas y difíciles síntesis; el pago habrá de ser sin embargo el agotamiento del recurso y la delación de esa condición de singularidad ejercida, la cual coloca en ensamble al hombre con su obra de forma excepcional y haciendo de ello, cada más, modelo inalcanzable; imponiendo la perfección de la técnica suma en la apropiación de un plus que hace del mundo, nuevo mundo; y, por sobre todo, permitiendo pensar que las distancias que separan la construcción resultante, del mundo mismo se han reducido de forma sustancial.

Lo cierto es que lo religioso resulta desde entonces sintomático, en la medida en que colocado a la sombra del dilema, se aprovecha de los impedimentos y arma parasitaria dimensión apropiadora, a favor del culto y la creencia; y aunque parezca ello imperceptible, en el despliegue de esa producción no tardará en hacer presencia el conflicto que ilustra cuanto, de un modo y otro, aquí se ha venido reiterando.

4. “Retrato de Ginevra de’ Benci”

UNO. Se trata ahora de lo puro terreno. Por encargo de un tal Bernardo Bembo, Leonardo realiza su primera obra profana, por decirlo así. Supuestamente enamorados de Petrarca, a esta curiosa pareja se dice que les une un amor puramente platónico. Y el retrato sin duda muestra a una extraña mujer que parece ajena a todo reclamo sexual. La causa de ello puede ser - como también se dice- la “condición enfermiza” de la dama que le da, no sólo esa decisiva e inocultable palidez, sino una dignidad extrema que parece colocarla en esa cumbre de indiferencia activa, difícilmente emulable.

Ser que parece hecho de un curioso ensamble de singularidad y femineidad, que parece por esto, si no ajena de toda clave definitoria de género (por el contrario, nadie puede ser más mujer ni menos hombre que esta persona, a la cual Leonardo figura de modo magistral) sí apropiadora de una condición humana definitivamente prioritaria; de otro modo no se explicaría su condición

paradigmática, que le coloca en pugna directa con la contundencia de las vírgenes celestes, sin restarle por ello radicalismo terrenal.

Una melancolía extrema podría ser la causante de esta curiosa resultante, pero ¿cómo consigue graficarlo Leonardo?

Una tensión sutil viene subiendo desde la sombra que atesora el cuello y que separa decisivamente el rostro del resto del cuerpo; esa sombra dispersa asciende parcialmente por la cara que la fija y la contiene de mara plural, cercando el rictus de la boca que se cierra tajante e implosiva.

Pero es en la mirada asimétrica donde se logra el efecto decisivo. A pesar de su infinita tristeza, un ojo insiste en mirar hacia el mundo, sin lograr detenerse en un objeto definido; el ojo izquierdo extrema el desvínculo, y habrá de ser por ello que la mirada naufrague en una indefinición sin límites previsibles. Ausente de todo, tal mirada se oculta entonces en el ensamble con esa otra algo más decidida, consolidándose al final la señalada combinatoria, tan ambigua como indefinible.

DOS. La apretada vegetación que separa la figura del fondo es dueña de una inextricable mancha, donde el negro se junta con la vestimenta, halando hacia abajo y generando un peso irremontable que sólo viene a superarse en la lejanía de un paisaje de cristal, delicado e ingrávito. Lo celeste apenas tiene lugar en ese último registro de fondo que se resuelve en un azul uniforme y sombrío que es sin duda aprehendido desde una clave terrena dominante. Comparado con el paisaje de “La Anunciación” su lugar es sin duda diverso; no sólo por la coloración del firmamento, ni por la extensión más amplia que cubre; es que allá la luz resulta decisiva y contundente, al punto de aplanar ese fondo, entonces de algún modo más próximo a un decorado que arma escenificación, antes que reponer de modo literal, la realidad empírica de una tierra contundente y extensa.

Es un fondo que se por ello pura atmósfera, fabricada de una luz que se ilumina tanto más por el contraste con los negros cipreses, los cuales si se les aislara y separara del conjunto, donde resultan sólidos decisivos, semejarían gratuidad y rigidez insostenibles.

No. Este otro cielo, resulta contaminado de sombra y parece inventado más bien para ilustrar la ausencia en esa humana figura de solución y de ilusión posibles: reducto donde falta el apoyo de creencia, una nada soporta de inextricable modo, la lejanía inaudita de esa mujer inexpugnable.

TRES. Ella delata la condición pasajera de la materia, desde que accede al máximo punto de incomparable belleza; modelo decadente en tal sentido, que no puede dejar de ser erótico, así de hecho no se lo esté proponiendo. Es un poco para quien la observa, que lo erótico estalla y se demarca. La seducción sin duda existe ahí, pero está por fuera de toda intencionalidad en quien la

porta. El resultado en cambio y por contraste es el despliegue de una pureza inmaculada, nivel donde compite -según se señalara previamente, con los seres celestes.

Figura por todo ello hipnotizante, que obligará a pasar de una mirada a otra -y a esa otra, además- sin conseguir posarse en una sóla, y dando la impresión por ello de un despliegue que choca con la fijeza y quietud del cuerpo mismo.

Una imprecisa pero creciente voluptuosidad comienza a imperar de tanto observar ese cuadro donde algo se fuga de modo inapelable sin que se consiga descifrar el punto por donde todo se escapa irremediamente. Tajante contraste con las sombras más acentuadas, de una luz imprecisa y ubicua que nace del fondo de ese mundo constitutivo e incapturable, al tiempo que irremediamente físico.

5. “San Jerónimo”

5.1 UNO

A. Una línea invisible pero decisiva, divide el cuadro de izquierda a derecha: viene congelada entre la piedra que busca prolongar el martirio que se infringe el santo y una cruz, prácticamente imperceptible, a la cual dirige éste su mirada implorante. Se diría que se fija así la clave religiosa que supuestamente, de modo principal, delata el cuadro.

Entre el extremo inferior derecho donde reposa un león inacabado surge una diagonal opositora -que se pierde en el extremo opuesto superior izquierdo- la cual repone el registro sexual más primordial, contra el cual el místico lucha de manera incansable e inútil. Incluso, para no dejar duda de este preciso sentido, rodeado por la cola de fiera un roedor roe sin descanso, reforzando el rigor de las urgencias animales.

Un paisaje lejano reina en este polo del cuadro, haciendo oposición natural a un extraño boceto, que se dice estaría reponiendo una Iglesia de corte renacentista, muy posiblemente la del “Nacimiento del Cristo de Belén”, donde el santo predicaría posteriormente y en la cual al morir sería enterrado.

B. El cuadro, que apenas se venía consolidando al interrumpirse abruptamente, permite la captura de esos momentos iniciales donde la composición y el dibujo priman sobre el color y el acabado (luz, atmósfera, etc.).

B. Esta pintura cuenta por todo ello con la espontaneidad del mero boceto, que luego resultará enterrado desde la contundencia de la obra redondeada, culminada. Sin embargo, existen ya allí elaboraciones sofisticadas (anatomía

del cuerpo humano, por ejemplo) que hacen pensar si el dejar para el final determinados asuntos no pudo tener un sentido con mayor fondo de aquel que se presume accidental y secundario.

Uno podría arriesgarse a creer que el cuadro culmina allí por razones más bien estéticas, antes que empírico-pragmáticas² (o que al menos, algo de lo primero estuviera decidiendo de algún modo, la condición supuestamente decisiva del segundo). Y así no fuese esa la intención, el hecho es que nunca Leonardo retomó esa obra, de hecho asumiendo ese momento como definitivo y final.

La arbitrariedad que se alegara siempre -sin mayores debates- que caracteriza buena parte de los resultados pictóricos de Leonardo no sólo comporta posibles explicaciones mentales (perfeccionismo excesivo, etc.) si no que crea una contradicción insalvable de entrada entre la perfección del resto de las partes y la totalidad de cada producto.

De hecho existe un “antes” del cuadro que el observador capta y también un “después”, que así se crea entender con argumentos de un tipo o de otro, deja siempre abierto el abismo que -sin borrarlo- suprime sin embargo, en otro sentido, al autor de manera tajante, asunto que podría ser representado a su vez a partir de sutiles marcas y registros.³

Como fuere, la congelación del cuadro en el punto donde se detuvo impone el reconocimiento de un aplanamiento del primer plano y una excesiva y extraña cercanía del fondo que le hace ser más pintura que reposición de empíricas realidades, en lo cual resulta evidente Leonardo no quería caer. Leonardo sin duda alguna viene pintando una realidad otra y la condición de supuesta incompletez en las ejecutorias refuerzan esta clave, la cual corrientemente se ignora o se olvida con extremada frecuencia.

C. El repudio al sexo y al deseo que se liga, puede ser rechazo a la vida también, y nada como el misticismo para representarlo e ilustrarlo. El auto-tormento podría llevar a serias lesiones cuyo resultante fatal sin embargo se detiene (se dice, que en el caso concreto, el propio Dios tuvo que hacerlo, llamando a San Jerónimo a detenerse). Pero, aún así, se trata de rutas diversas e injuntables, a pesar de simultáneas. Conducen sin duda a injuntables remates donde se evidencia el impedimento para reconocer allí sinonimias literales, redondas.

En un caso, el suicidio -o la inmolación generada desde niveles externos imprevistos- retratarían cuanto de autodestructivo se viene jugando en la base de semejantes asunciones. Una clave de muerte se contrapondría al

² Se dice que fue el encargo de una nueva obra (“La adoración de los reyes”) el responsable de semejante corte.

³ Se sabe que con muchos de sus inventos Leonardo recurría a camuflajes y distorsiones, cuando no a verdaderas falsificaciones, para impedir el indebido uso que se pudiera dar a éstos.

espontáneo discurrir vital donde lo erótico comandaría antes de cualquier posible atribución sexual.

La pugna con el deseo sexual presupone ya la escisión como clave dominante (“aquel yo recordaba a menudo el baile de las muchachas”, escribe el propio San Jerónimo, en una carta famosa que dirigiera a San Eustaquio en el año 384). No es lo humano en contraste o complemento con lo divino, cuanto viene a dar sentido a lo erótico y a lo tanático, enfrentados por ello de manera tajante; se trata en cambio del cuerpo y de sus apetencias; y habrá de ser por ello, que el asunto viene más bien signado internamente desde claves como el deseo y el recuerdo.

D. Las resultantes a las cuales da paso el juego de las relaciones y de los vínculos resultan desde luego diferentes, según prime una u otra cuestión. Es por ello, en última y en primera instancia, que lo erótico se decide y diferencia en cuanto apuesta de entrada por la prelación del vínculo; una vez incluida escisión, lo relacional pasa a ocupar un lugar inevitable allí (así se trate de lo hetero y/o de lo homo-erótico).

La relación impone de algún modo reciprocidad y es en la medida en que ésta al parecer no resulta evidente en el enlace que se establece con la divinidad, que podría semejarse allí todo a un asunto vincular antes que relacional.

Incluso la convicción erótica que torna reconocible en ciertos comportamientos místicos (Santa Teresa o San Juan de la Cruz, por ejemplo) más bien delata desmesura, la cual remonta toda clave de género, y pone en comunión a los seres humanos con la divinidad, a partir de unilaterales desbordes desde lo humano, y no debido a la participación del ser divino, al cual tales comportamientos se dirigen.

Un silencio inexpugnable repone en realidad un abismo infranqueable, donde se podría confundir el franco impedimento, con la presencia allí de modalidades de lo erótico-vincular. Se trata entonces de relaciones imposibles antes que la contundencia explícita y definitoria de un vínculo definitorio y exclusivo.

Cabe sin duda que exista vínculo cuando la reciprocidad falta (caso también de las drogadicciones, por ejemplo) pero no vínculo erótico en el sentido estricto de la palabra. Y esto, en apariencia, retorcido y retórico, es la clave que diferencia lo religioso allí, de lo propiamente artístico.

E. El vínculo con la Vida que decide lo erótico, no presupone reciprocidad ni complemento de intención de un lado u otro; viene dado desde una inmediatez decisiva y definitoria que no admite distancia alguna en el ejercitamiento de sus despliegues; es tan concluyente y vigoroso, que más parece la fusión de lo más unitario que diera a la resultante las opciones posibles de la autonomía indispensable que se impone para que se de tal discurrir.

No se adora Ente alguno allí, ni tampoco se vienen buscando indispensables complementos. Pero, cuando se pinta todo ello, lo erótico emerge sin llamarlo, y su lugar -de otro modo impedido- pasa a regir con plena contundencia.

En el cuadro de San Jerónimo está todo ello presente, sin duda alguna; y, al detenerse en ese punto en apariencia inconveniente y deficitario (vistas las cosas como se viene viendo aquí) no hace falta en realidad un trazo más, o un rastro de color adicional, para dar cuenta a plenitud de todo ello.

Con lo básico -acaso empíricamente insuficiente- Leonardo ha conseguido reponer, lo que voluminosos libros, o las más abultadas descripciones, nunca – sin duda alguna-lograrían.

¿Cuál ha de ser entonces el secreto que decide a Leonardo?

Basta con el despliegue de esa singularidad paradigmática -última y primera- para dar paso al milagro formal, que la supuesta incompletez refuerza y redondea como si resultara -ella también- indispensable allí.

5.2 DOS

A. Podría tratarse todo más bien de una denuncia. De hecho algo no viene funcionando allí y ese algo resulta ser esencial. ¿Cómo entender, que dada la Obra universal desde un creador indiscutido, sea el hombre -uno de sus productos- quien deba asignarse la culpa de sus excesos y de sus registros inadmisibles?

¿No es la vida la que impone la escisión entre los sexos en directo beneficio de su reproducción? Sin duda lo humano no se da escindido por razones de culpas imperdonables y ancestrales. Ni qué decirlo: también los modos de la vida se deciden así -es por todos sabido y no necesita ello ser demostrado- desde esas polaridades activo-pasivas, masculino-femeninas, sin que se trate apenas de asuntos que califiquen a la humanidad.

Es la vida la que se sale de la opción de cubrimiento pleno a la cual los humanos aspiran luego de asumir que esa punta termina en su inevitable extinción. Su condición enigmática pasa a regir por esto, y algo de paradójico se suma de modo adicional, desde que se impone el reconocimiento de su condición inmediata y definitoria. O sea, que se da como certeza en la vivencia, al tiempo que se oculta sin dejarse aprehender en los registros donde suplementariamente se busca aprisionarle.

B. Pero San Jerónimo se viene torturando por causa de las exigencias de su sexualidad y no parece reconocer en ello un conflicto puramente interno. Por el

contrario, lo coloca afuera, como si el mandato exterior consistiera en asumir como condición irremontable, semejante imposición.

San Jerónimo y todos cuantos deciden servir a quien -de existir realmente como responsable primero y último del orden de lo existente- en realidad les estaría demandando previamente -en cuanto les decide como particulares modalidades, en un todo envolvente- servir a la reposición de tal modelo de conjunto.

Es allí donde surgen las contaminaciones, que desde lo hetero y lo homoerótico buscan recuperar sin atenuantes la directa incidencia de lo erótico. La primera clave es, desde entonces, armar un tan discutible como contundente vínculo, allí donde no resulta posible relación alguna.

Lo erótico, que decide de manera directa y que -de forma simultánea- excluye la admisión de su aprehensión posible, genera asuntos tan extremos como estos comportamientos que reúnen, en un polo (donde al tiempo se da incompatibilidad plena y coincidencia territorial) a místicos y homosexuales, dando paso incluso a la posibilidad de complementaciones, que sólo el ejercitamiento del Arte permite y apunta.

C. El Arte, en ese caso, da paso a lo homoerótico, y encuentra en tales fuentes alimento perpetuo e incompañable; asunto clave sin embargo para explicar sus incomparables producciones, y explicación a su vez, del enlace entre el comercio religioso y la oferta pictórica (por supuesto también de otros ordenes artísticos, escultóricos, musicales, etc.).

Dar la espalda al mundo, para -sin abandonarlo- tergiversarlo, de hecho para reemplazarlo por un mundo-otro, que impone extremas alteraciones e inexplicables condescendencias, donde lo objetivo escueto, resulta sometido de modo radical por las imposiciones de la creencia, es algo que el cuadro de Leonardo, en su decisivo e indispensable inacabamiento, no deja de decir; a su manera, por supuesto.

Que ello resulte conflictivo a nivel interior es lo menos -y lo único a su vez- que se podrá afirmar, pues saber hasta dónde era consciente de ello el pintor resulta imprecisa cuestión, imposible de asir.

D. Sin embargo, una vez asumido lo inconcluso como definitivo ante que accidental, pueden develarse asuntos claves, independientemente de intencionalidades. La piedra, en la mano congelada del santo, tiene un poder estético -en negativo si se quiere- tan grande, que todo el primer plano resulta a su vez petrificado.

Existe más diferencia entre el paisaje del fondo y el león, que entre San Jerónimo y este último; y ambos son más próximos a la textura y el colorido de las rocas que a la vida que se supone les decide.

Es por ello que parecen más bien figuras esculturales que graficaciones pictóricas, o si se prefiere ser más literales, más cercanas al mero dibujo que se despreocupa del color hasta tornarlo secundario, meramente básico.

Si se quisiera nombrar freudianamente, eso que en realidad determina ruptura radical con el deseo y la sexual apetencia, habría de reconocerse, que el gesto congelado invierte la opción masturbatoria, dando así a lo tanático camino libre de mórbida expresión; y, para ello, la clave que decide en ese punto la detención gráfica resulta decisiva e insuperable.

6 “La adoración de los reyes”

6.1 UNO

A. Sorprende, en un dibujante y colorista excelso con es sin duda alguna Leonardo, la realización de los niños, al menos al comienzo de sus producciones pictóricas. Figuras mofletudas, a veces -siendo que están francamente desnudas- parecieran casi que se les vistiera con unos ropajes ásperos que demarcan groseramente sus pliegues y dejan en la piel una robusta y desigual textura; tanto más aún, cuando se trata del Niño Jesús.⁴

Se diría que se realiza así, para resaltar tanto más la perfección femenina de la madre; pues de hecho, a ello se suma, la marginación de quien se asume como padre terreno. Y que si bien no falta allí, es difícil saber de quién se trata, salvo cuando alguien externo lo decide.⁵ Sin duda parece más alguien que resalta la curiosa condición que hace de quienes quedan por fuera de ese núcleo contundente que arman madre e hijo, verdaderos espectadores que desdoblan a los quienes realmente podrían observar luego el cuadro.

Vínculo peculiar que pareciera estar decidiendo por sobre todo el dominio sin fronteras temporales, de la creencia.

B. Tampoco está acabado este retablo, así se hubiera deseado sostener la uniformidad de una atmósfera donde vuelve a primar el dibujo sobre las ejecutorias de color. Y no que este último falte; es que se simplifica para lograr aplanarlo todo y restarle certeza de reposición empírica, de puesta en escena de un acontecimiento real. La mezcla de asuntos en un solo decorado genera la obligación de ser laxo frente a asuntos históricos y precisiones geográficas.

San José -si creemos a Zöllner- se encoge casi, para impedir que se arme una triangulación perfecta, donde cabría la historia que se quiere narrar, dejando al resto sumido en una secundariedad niveladora y marginante.

⁴ Incluso la cabellera del pequeño pareciera realizada expresamente para desmejorarle de manera franca, inocultable.

⁵ Cf. Zöllner, F. “Leonardo da Vinci. Obra pictórica completa y obra gráfica”. Taschen, Ed. Hong Kong, 2007. P. 56.

De un modo u otro, todos los personajes que aparecen en ese primer plano, supuestamente se concentran en la visita de distantes gobernantes, quienes vienen guiados por la estrella de Belén (a la cual alguno expresamente estarían señalando para no dejar duda de la veracidad y prelación de la anécdota) terminan concentrados, en su gran mayoría, en la entrega de las donaciones que los reyes hacen al pequeño hijo de María.

El cuadro -sumado a los anteriores y precediendo a algunos que le siguen y completan- parece de su lado, estar acentuando entre líneas el milagro de esas presencias linderales y dual (terrestres y celestes al tiempo) que hace de ellas modelos diversos, imposibles de apropiar sin incluir una realidad otra y sobrenatural.

Desde entonces, es posible observar el empeño del pintor en juntar ambos registros y conferir a esa síntesis inverosímil la condición de milagrosa perpetuación.

C. Algunos gestos, supuestamente excesivos, que acompañan a algunos de estos observadores (al lado derecho de la Virgen) podrían resultar justificados si se decidiera reconocer, que la pareja madre-hijo no resulta ser para nada real; más bien aparición sorprendente donde el niño es tan tangible como el resto de los presentes; pero la Virgen, apenas dibujada, parecería proceder definitivamente de otro mundo, ajeno e incapturable, como si se trata de una aparición (casi una alucinación colectiva, de no ser porque no a todos sorprende de igual modo), de alguien más próximo de una realidad intangible y sin embargo enigmáticamente capaz de sostener con solidez al Niño que sostiene en sus brazos y que para los personajes que le observan podría parecer flotando en una ingravidez inexplicable.

Todo a ese nivel resulta ser tan impreciso que lo único que parece afirmable es la indefinición que impide cualquier generalización justificante.

D. Se podría objetar, que en el cuadro hay otras partes, tanto o más inacabadas; a lo cual convendría replicar, que precisamente siendo así, no existe entonces trazo alguno en esos otros sectores sin terminar, que imponga reconocer señal alguna en ellos de enigma o de secreto.

La semejanza que en tal sentido comporta la condición de lo inacabado -común en ambos casos- no haría más que remarcar y armar contraste con la uniformidad del resto de la obra, acentuar -por sobre todo- la singularidad, deliciosa e inefable, de la virginal figura.

La razón de ser de estas irregularidades (por qué el pequeño Jesús no es figuralmente impreciso o francamente dueño de una realidad otra, por ejemplo) sólo parece convalidable, entendida como juego pictórico que se solaza ilustrando laxamente licencias, que la dualidad y la linderalidad reinante allí permiten y hasta exigen, para no dejar opción a cualquier empeño de explicación anecdótica, empírica.

6.2 DOS

A. Podría decirse -comparando con obras anteriores- que el pasaje natural (de un modo u otro presente siempre, aunque de un modo tendencialmente restringido) ha desaparecido prácticamente. Si bien algunos árboles dispersos figuran allí aún sus amarres resultan de una precariedad manifiesta, tanto como la línea del horizonte de continuo interrumpida, apenas sugerida y discontinua. Además de ello, esa línea ni siquiera distingue entre el firmamento y el registro más distante de la tierra, no menos diluido. Cuanto sí pasa a ser agresivamente dominante es la exaltación de la obra humana, concretamente ilustrada por la labor de reconstrucción del palacio de David.

Prácticamente dos registros pasan a decidir los intercambios y las presencias de los conjuntos y/o de las figuras humanas en particular: unas, contemplativas; las otras, dedicadas a acciones, si bien no necesariamente unitarias, sí ajenas de la escena que aglutina personajes alrededor de la pareja de la Virgen y el Niño.

Pero para ello se impone el reconocimiento de un modelo condensador que estaría impidiendo coincidir con la realidad histórica (así incluso cuanto allí se pinta pudiera tratar de dos asuntos simultáneos en el tiempo).

B. Un grupo intermedio que aglutina a figuras jóvenes sirve en buena parte para distinguir los primeros planos, del fondo.

Es claro que no resulta fácil conseguir unificar ambos registros con sólo superponerlos o distanciarlos; un personaje a caballo -quien de hecho procede del dinámico mundo que repone el fondo- intenta unirse (quizá infructuosamente, aunque consiguiendo reforzar el ensamble al cual el pintor aspira) a quienes parece formar por sí solos un abigarrado conjunto y que si algo ofrecen es una innegable semejanza con los ángeles que habitualmente sobrevuelan en las pinturas de contenido religioso, amarrando -del modo más convencional- lo celeste con lo terráqueo.

C. La peculiaridad en este caso consiste en que, el lugar de este conjunto angelical no se sitúa precisamente a nivel de las partes superiores del cuadro; sería más factible que (así fuese por extrañas razones) se tratara de que -algunas al menos- de aquellas figuras intentaran expresamente aplastar a San José, de hecho evidentemente incómodo por ello (en cambio, las figuras al lado derecho, estarían empeñadas en enlazarse dialógicamente con quienes se concentran en la presencia de la peculiar estrella, que imperceptible desde el firmamento viene rigiendo el devenir de los divinos asuntos; cuestiones estas sin embargo no compartidas por el resto de los humanos, quien están decididamente empeñados en circunstancias francamente diversas y profanas, ya señaladas con antelación.

Se podría sin embargo especular con una posible lectura menos tajante y radical. Las figuras de la izquierda, en efecto, podrían proceder -sin forzar la

interpretación- del registro superior, atraídas por el acontecimiento escenificado en el primer plano del cuadro; serían éstos, personajes llamados a concentrarse a su vez en la contemplación de lo sobrenatural, brincando sobre la indiferencia reinante allá (así no diera paso tal despreocupación, a una franca y contundente zanja irremontable (tal cual podría derivarse de la versión inicialmente ofrecida aquí).

Los jinetes que vienen a cerrar ese bache, o simplemente a disolver tan espontánea afluencia, de todos modos estarían reforzando con ello la idea de una ruptura inevitable allí; separación, si no vigorosamente predeterminada (lo cierto es que tras ellos no se observa ninguna gestión de abandono de la obra humana por parte de otros personajes movidos por idéntica causa) indiscutiblemente presente y que refuerza la certeza de dos mudos diversos y extraños entre sí, aunque no necesariamente injuntables. .

D. Se ha sugerido que la escisión retratada por el cuadro de Leonardo, da pie a suponer un efecto pacificante, generado por el advenimiento de Cristo, lo cual permitiría remontar los conflictos de poder, que la sólo motivación del hacer humano generan de forma inevitable.

Una suerte de apuntalamiento de lo simbólico entonces -para nombrar las cosas a la manera lacaniana- permitiría el remontamiento de lo imaginario, sin brújula visible que permitiera la superación de los registros bélicos y/o agresivos, dando sentido a la realidad de lo religioso y justificando la urgencia de la creencia en el discurrir de las matrices de lo humano, de lo social y de lo urbano.

Pero el propio recurso colorístico de Leonardo coloca dudas de entrada frente a esta optimista y convencional versión: la luminosidad del fondo resulta apabullante frente a la innegable oscuridad, que desde el aplastado primer plano se le contrapone, sin que resulte tan clara ni decisiva su prelación ni parezca por ende, alternativa de “progreso” su incorporación.

Algo de regresivo, de involutivo, se expresa allí donde la creencia delata a su vez un sesgo menos tranquilizante y pacificador; una fase de sombra envolvente eclipsa tanto el peso de la Obra, como la oferta religiosa que le suplementa y que supuestamente le completaría redondeándole.

E. Si se dijese que, en realidad, no existe fondo allí -por tanto tampoco un primer plano claramente determinante y prioritario- que todo se aplana decidido desde una misma, simultánea realidad, donde se impone sí como irremontable el conflicto, el cual resultaría ser en cambio, cuanto -en primera y en última instancia- todo lo decide, semejante renuncia a lo valorativo y jerarquizante no sólo parecería más próximo de las intenciones subjetivas de Leonardo, sino que mostraría la realidad objetiva que decide, entre las claves de escisión de lo humano (además de las opciones entre lo celeste y lo terráqueo, la vigilia y el sueño, la vida y la muerte, la demencia y la razón, lo masculino y lo femenino, etc.) también la alternancia y/o permanente presencia de extremos injuntables (guerra y paz) cada cual, de modo irremediable, definitorio y constitutivo.

6.3 TRES

A. ¿Qué significa a partir de entonces “paisaje”? ¿Dejó de ser el fondo con el cual contrastan las figuras? ¿Se transformó definitivamente, ahora que la Obra lo cubre todo y hasta el espectáculo natural ha sido reinterpretado sin apelación posible? ¿El espacio que define el horizonte, por más que resultase desdibujado dramáticamente, incluye o no a esa espacialidad otra donde lo humano consolida su interminable hacer? ¿Cómo llamar ahora a ese fondo desdoblado y metamórfico? ¿Se trata en cambio de varios horizontes, así la mirada pueda remontarlos para acceder a otros, aún más distantes?

Como fuese, lo natural no se extingue por ello; la presencia de esos árboles - por más estoica y restringida que parezca- delata que la Naturaleza sigue estando allí, y sobre todo, que lo sigue siendo por encima de todo; es el sentido cuanto se ha modificado irreversiblemente. La condición simbólica, a la cual se aludiera previamente, no sólo califica registros de lo humano; el mundo todo ha sido radicalmente re-significado.

Pero no es ese Niño, divino y humano al tiempo, cuanto viene a decidirlo así. Él es una consecuencia más en el juego de las re-significaciones. Vida encarnada sin recurso sexual de base que la justifique; sólo, con madre semi-intangible y con padre sin peso ni real lugar, la creencia se apuntala para dar condición nuclear a semejante realidad, a pesar de todo, inconcebible (para decirlo con una palabra que no deja de ser clave).

B. A partir de entonces, todo se reinterpreta retrospectiva y prospectivamente. Ni siquiera el momento del corte entre la Cultura y lo natural consigue definirse de manera precisa. Es, por decir lo menos, sintomático que se le coloque a posteriori fecha a semejante inicio que es si bien se lo ve un empeño de reordenarlo todo de nuevo, de tanto como no fuera adecuadamente apelado de entrada y para siempre. Sólo mitos caben ahora allí, así se les asuma desde la terca creencia como realidades incommovibles.

La historia de lo humano se distorsiona con ello de modo inevitable, y el advenimiento de una reordenamiento desde afuera torna imprescindible. Si la Obra pasa a cubrir ese hiato, habrá de ser porque en tanto, previamente se ha abierto así semejante inllenable foramen.

C. Lo máquico redefine lo sexual y califica de modo radical también la vida; permite ver cuanto de simulado y convencional -si no, inevitablemente insostenible- subtendía en la tesis según la cual sexualidad y vida eran una y la misma idéntica cosa.

La idea ingenua, según la cual todo se iniciaba a partir de un particular punto biológicamente predeterminado, cerrándose al final en un amarre anímico que le completaba desde un desdoblamiento tan intangible como inapelable, ya no

conseguirá sostenerse más; y la pintura de Leonardo, del más enigmático de los modos, se adelanta desde ya a remarcarlo así.

No hay máquinas allí; sólo la certeza del hacer, desde donde lo humano -en sucesivas mutaciones que buscan marginarlo y redefinirlo- consigue sostenerse y perpetuarse. Re-asimilado desde su propia Obra, sus modos aún siguen dándose por una ruta indiscutiblemente animal, mientras en sí, como matriz inapelable, sólo se justifica por esa ruta estética generadora de formalizaciones, de resultantes que siempre le decidiera.

7 “La Virgen de las rocas”

7.1 UNO

A. El paisaje sigue ahí, y la verdad no ha dejado de ser natural; más bien, al parecer, es la Obra la que ha vuelto a ocultarse. Pero no se debiera ser precipitado en la extracción de precipitadas conclusiones. Si bien se lo ve, el paisaje no sólo se ha mutado decisiva, inocultablemente; de hecho, a pasado a encerrar a las figuras, a recluirlas en medio de una esterilidad de vida que sólo deja, extrañamente, opción a su desconocimiento; a pesar de tratarse de una reclusión que todo lo califica, y que deja sin salida, encarcelados, a quienes resultan demarcados de ese modo.

El paisaje se adelanta evidentemente, abriendo a un abismo infranqueable que impide hablar ahora de primeros planos, y en consecuencia, de definidos fondos. Claro que siguen dándose estos últimos; pero resulta taponando desde su esterilidad rocosa a esos trasfondos de luz que parece impedida a su vez para avanzar del lado de figuras, las cuales deberán ser iluminadas desde emergencias lumínicas otras.

Por sobre todo, no hay padre ahí; en su ausencia, un mundo angelical se solaza en una perpetuación sin soporte que todo lo reduce a culto y convención. La mano de la Virgen protege de nada, mientras la del Ángel Uriel señala y la del Niño bendice. Las dos manos de San Juan Bautista se unen para dar redonda cerrazón a cuanto, desde allí, quedará signado por tales entrecruzamientos rituales. Una mano protectora abraza al pequeño San Juan, cerrando ese triángulo intangible, que a partir de entonces parece flotar en una solidez vítrea, casi palpable.

B. Se trataba de la obra que existe en el Museo del Louvre, que no de aquella realizada por lo menos diez años después, la cual reposa en la National Gallery de Londres, y en la cual se ha modificado -en parte al menos- la tajante condición de esa paisaje tormentoso, dándose paso a una iluminación más

uniforme y vívida, menos frenada y contenida, tal cual aconteciera en esa primera versión.

Se mantiene sí, cuanto resulta -quizá por ello- tanto más esencial: el triángulo como de cristal, que sigue surgiendo de la coincidencia del plano que reúne deliciosamente las manos de los personajes así incluidos (salvo el Ángel, quien por extraña razón ha retirado la suya). También han florecido los matorrales, y una extraña maraña de ramas secas pero hermosamente ordenadas figura a su vez en el extremo central derecho de la artística producción.

El paisaje se ha hermoñado con la acuática, y también con la celeste opción, que han pasado a refrescar el juego de intercambios, los cuales terminan unificando -menos arduamente- la resulta final.

C. ¿Qué modificación en realidad se incluye al retirar el ángel la mano, en la segunda versión?

Por supuesto, no podría ser ello equiparable a encender la luz a partir del simple y despreocupado gesto que apenas hunde un botón. La luz de la cual aquí se trata habrá de ser sin duda otra muy diversa. Luz intangible recogida en ese triángulo invisible y que flota, o mejor, se antepone a ese negro tajante que hace del vientre de la virgen perforación inextricable.

Sin duda el ángel -quien pareciera estar apoyando la permanencia del triángulo intangible- con el recurso nuevo que le desprende de toda acción suplementaria de soporte demuestra que -con él o sin él- el figural milagro permanece.

Pasando de uno a otro de los cuadros sucesivamente cuanto resulta es la certeza según la cual, Leonardo consiguió pintar lo imposible, dar a luz lo invisible, a pesar de las restricciones materiales habitualmente previsibles en cualquier pintura posible o probable.

7.2 DOS

A. Son flores -vida misma- cuanto emerge tras el paso de la luz, renovadas por ésta tras atravesar el invisible cristal. El mundo ha vuelto a florecer, y habrá de ser por ello, que el tono fúnebre y sombrío que decide la primera graficación dé paso a la recuperación de un sin igual y armónico brillo.

En apariencia, la amenaza del abismo ha desaparecido, así éste siga de alguna forma presente ahí; podría ser que sea apenas fuera el paisaje cuanto se ha vuelto a recuperar -y si se admite esta especulación- es renunciando a la Obra, al hacer, como se diera ahora paso a la más pura contemplación. Habría sido ello exclusivamente cuanto hubiera acontecido, desde el paso que lleva desde “La Adoración de los reyes”, hasta la segunda versión de “La Virgen de las rocas”.

La mano izquierda del ángel sin embargo sigue allí -de igual modo a como acontece con aquella de la Virgen que realiza otro tanto con el pequeño San Juan- protegiendo, velada pero firmemente, a ese Niño Jesús indefenso frente a la extrema cercanía del barranco.

B. Leonardo, es cierto, se ha apropiado de una geometría nueva la cual suplanta con una pieza inesperada -el triángulo invisible y preciso- a cuanto fuera siempre, apenas latente, escondida composición pictórica, soporte indispensable de base -y no menos oculto- en cualquier obra, con sólo que ésta fuese debidamente meditada.

Y es también cierto que el pintor se cuida de establecer una fusión -fingida e ilusoria- con el mundo de afuera; si bien crea productos que alteran de manera inevitable a ésta empírica realidad, será (desde la asunción de la génesis de una realidad-otra, injuntable con la exigencia de la obra humana de conjunto -Obra-) que los cuadros del artista harán ingreso indispensable allí; ya no como meros recursos de suplemento; constatación, en cambio, de un entronque -inesperado y siempre excepcional- donde la singularidad se junta con lo universal y lo repone.

Pero es la pintura, no la creencia, cuanto decide esta apropiación. De todos modos -y aún así- la puesta en acto de un oficio (perfeccionado hasta lo indecible) permitirá la presencia de eso, excepcional al interior de cuanto masivamente se aglutina y uniforma, como acumulado de ese hacer donde lo humano se completa a su vez de forma inevitable.

C. La Obra es otra cosa que la Vida; y desde esa perpetuación de un hacer intermedio, lo homoerótico se apropia de lo erótico, por fuera de toda complacencia de apetencias alimentarias o sexuales, registros ambas de lo necesario, compartido también con el resto de seres que reponen la Vida al lado de los humanos.

Cuanto se acostumbra apelar espiritualidad -clave para la entronización de los imperativos religiosos- la Pintura lo ofrece como inconcebible hacer, fruto de la más perfeccionada labor y ejecutoria, que ponen en primer plano la condición de lo único e irrepetible, condición más basal desde donde se reconoce a la singularidad, presencia y justificación. Leonardo lo ha pintando allí, donde a ésta es posible ignorarla sin restarle por ello validez absoluta y contundencia extrema.

Pero entonces, ¿dónde se junta y dónde se separa, lo religioso de lo artístico?

D. Antes ha de responderse a ello deben decirse aún algunas cosas tanto más puntuales: la luz que irradia, renovada, reafirmada en la versión del cuadro que reposa en el Museo de Londres, hace de las sombras algo más tajante y sorprendente.

En efecto, un asunto impensado aparece en la segunda versión de “La Virgen de las rocas”; se trata de una oscuridad insondable que califica ahora el vientre

de la Virgen, que hace de su cuerpo perforación extrema; como si en esa zona, toda materialidad desapareciera resuelta en agujero sin fondo y sin volumen.

Y no sólo se trata de eso: la segunda propuesta -queriéndolo o no- pareciera estar haciendo visible a su vez otro engorroso asunto: al lado de ese abismo de negritud, con algo o con mucho de licencia, cualquiera podría ver allí sugerida -sumando pliegues y junturas en la vestimenta de la mujer- la accidental figura, reposición de una suerte de monje, quien estaría avanzando, ciego e incontenible, hacia los abismos de esa espacialidad, que conserva y radicaliza la condición abismal e insondable, presente en la primera obra, ahora en el Louvre.

E. Tal emergencia figural resulta por supuesto indemostrable -a pesar de que, una vez formulada, resulta a su vez imposible diluirla- tanto más, si se recuerda esta formulación del propio Leonardo: "...Y me agaché aquí y allá, por ver si podía reconocerse algo en el interior. Y al serme negado esto por la gran oscuridad que reinaba (...) dos sensaciones nacieron en mí, de miedo y de deseo; miedo del agujero negro y amenazante, deseo de ver si allí dentro había algún portento"⁶

Pues bien: el asunto en mención habría pasado -desde un sesgo más crítico y ajeno- a quienes, al encargarse la obra, habían -años atrás- delatado estrechez de miras y escasa comprensión, frente a la verdad que el trabajo artístico de por sí encierra.

El milagro del resurgimiento de la Vida -sin mediación sexual- puede dar paso a su vez a manejos otros, abusivos y sintomáticos que reacomodan el asunto desprendiéndolo del registro de singularidad que lo estetiza y universaliza; en cambio ahora, de acuerdo con la lógica de la creciente institucionalización de un modelo donde la sexualidad se asume como pecaminosa, una vez se rompiera con la inocencia natural de lo puro animal; dimensión contraria -desde entonces oprimente y represiva- donde, arbitrariamente, por una parte se borra la sexualidad que no sea estrictamente reproductiva, y por otra -dada la radical renuncia a su personal ejercitamiento- se termina ignorando en carne propia hasta ese sentido de ensamble a la Vida, que en cuanto tal, pudiera devolverle sus inaugurales y adecuados, lugar y sentido.⁷

F. Como fuera, la mano del ángel -ausente aquí, presente allá- estaría significando todo esto, del más sutil de los modos; gesto cuya desaparición en la segunda obra permite -ya desde una más aliviada retrospectiva- hacer tornar visible cómo la posición de Leonardo resulta progresivamente distanciada del ingenuo mundo de la creencia y del sometimiento a las imposiciones eclesiásticas; así como abandonara el taller de Verrocchio años atrás, el viaje a

⁶ Cf. Zöllner, F. Op. Cit. P. 104.

⁷ A esto -visto de manera tan general- si se deseara observarlo en la particular contraposición con la perspectiva artística (y aún más restringidamente en relación directa con Leonardo) convendría comenzar por retomar las anécdotas que acompañan la encargatura de esta obra por parte de alguna congregación religiosa y el pleito desatado por exigencias y desavenencias contractuales que se derivaran de ello.

Milán emprendido por Leonardo, luego de estos enfrentamientos permitirá un radical corte en las nuevas derivaciones del arte incontenible generado por este personaje deslumbrante.

La idea de un reacomodo cientifista -que es como se acostumbra interpretar este paso- sin ser equivocado (desde que retrata nuevas confrontaciones y reyertas) oculta trasfondos más decisivos y contundentes, esos sí, silenciados por intérpretes y críticos, a pesar de ser claves en la consolidación de las nuevas producciones de Leonardo.

8 SEGUNDA PARTE

9. “Retrato de una dama desconocida” y “La dama del armiño”

9.1 UNO

A. Leonardo ha logrado pintar lo invisible pero ahora se empeña en el enigma, y para ello, obedece a demandas de su contratista, quien sólo aspira a ver eternizadas a las damas que ama (al menos a una de ellas) a espaldas de su próxima esposa. Se trata de Ludovico Sforza, amante de Cecilia Gallerani, y de -muy posiblemente, se dice- de Lucrecia Crivelli, otra de las amantes del gobernante, pintada por lo menos cinco años después del cuadro de “La Dama del armiño”, y estando ya Ludovico Sforza debidamente casado.

La Pintura de Leonardo ahora, si bien pudo reponer lo invisible, al retratar lo celeste -es ello indudable- no consiguió renunciar a lo terrenal. Una deuda inevitable, que se compensa con el recurso de la exaltación de la belleza se mantendrá siempre, y habrá de ser por ello -en ese denominador común de belleza inigualable- que modelos de uno u otro tipo compitan sin conseguir descifrar la coherencia de todo ello resultante.

B. Pero (antes de la antinomia que surge del contraste entre lo celeste y lo terreno) la contraposición más decisiva viene a ser ahora, aquella que contrapone mujer y madre. En efecto, las mujeres que está pintando ahora Leonardo son eso, mujeres; la maternidad allí está pendiente, si no definitivamente cancelada (las vírgenes de los cuadros anteriores en cambio eran sólo madres; ajenas a todo contacto sexual, meras generadoras de vida, seres eróticos en el sentido más decisivo de la palabra).

Leonardo -resulta ser esto, indudable- pareciera obsesionado con el enigma de la génesis de la vida; tanto más, cuando se le impone superponer allí la clave religiosa de una maternidad idealizada, donde se es madre, sin ejecutorias ni recursos que pongan previamente a la mujer en primer plano.

C. La primera mujer sorprende por sobre todo, por estar cargando a un sumiso animal quien al parecer ofrece claves simbólicas de similitud con el apellido del mandatario y con otras características del animal que Leonardo utiliza para satisfacción del veleidoso amante.

Tras estas referencias anecdóticas, tal cual es ya costumbre, se ocultan asuntos más hondos y complejos, que la convencionalidad de la mayoría de los libros, no alcanzan a incluir. El lugar del animal para esa mujer es el mismo del niño cargado por su madre. Este impedimento es ya duplicante de sentidos, y se suma a la ausencia de paisaje allí, suplantado a su vez por ese negro desbordante, que hiciera antes abierta referencia al misterio de la procreación.

D. Como en el recurso onírico la pintura ahora disfraza el enlace madre-hijo, idealizado desde la perspectiva religiosa, y lo ofrece como disfraces y suplantaciones profanas que sólo, muchos años después, vendrá a ofrecer reales significaciones.

Por lo pronto aparece apenas señalado y resaltado por la presencia de una mano -otra vez- en extremo alargada, que de ser de un tamaño proporcionado, apenas alcanzaría a cubrir, como lo hace, al arisco animal.

No podría ser emblema de pureza el animal en manos de esta dama, acomodada a su lugar sin mayores remilgos. Es claro que soporta con equivalente sumisión su papel, donde se trata de una sexualidad con escasas posibilidades de descendencia (ella sabe que ese asunto corresponde a quien en pocos días vendrá a obligar a su definitivo desplazamiento, del lado de su amante; lo más curioso es que -si se aceptan las versiones de los libros- lo asume todo al parecer, sin señal alguna de inconformidad y de protesta).

E. Hay una dulzura en esos rasgos que delatan una superioridad casi sobrenatural, donde ha de ser sin duda la belleza, la que viene a equiparar los modelos, haciendo caso omiso de sus procedencias celeste o terrenal.

A diferencia del retrato de Ginevra de' Benci donde el paisaje parece abrazar a esta mujer -también enigmática- y completarla como paradigmática modalidad del mundo, el paisaje aquí resulta ajeno; por ende, no parece ser indispensable. Desde entonces, algo de implosividad (si se aceptara el uso de esa noción, sin duda -en aquellos tiempos- impensada) subtiende en la mujer, quien pareciera haber sorbido esa ausencia de paisaje como si se tratara ella del mundo mismo o -si se prefiere- de su representación simbólica.

La verdad, la figura reposa sobre esa oscuridad, que sin resultar ser de modo necesario nocturna, sorbe desde el fondo toda luminosidad que no sea referida a las figuras principales (mujer y armiño).

La luz, de su parte, se reduce a la reposición de ellas, y siendo de esa forma absorbida del todo por ese fondo, dominante, uniformemente oscuro, pareciera halar a ambas figuras desde una focalización, determinante para esa ubicación espacial que repiten sin duda ambos modelos (mujer y armiño) los cuales - como seres unicelulares regidos por los más elementales tropismos- aspiran a esa luz por sobre todo y de manera equivalente.

La dinámica que surge de todo ello es predominantemente física, pues del lado izquierdo, las sombras llaman y califican -tenue pero firmemente- mientras la luz amablemente armoniza con ello y termina triunfante resolviéndolo todo en la más dulce armonía.

9.2 DOS

A. No sólo el cuadro impone -como los espejos- que los ojos retratados no puedan ver y sean apenas portadores de mirada; la mirada, además, les da -o les repone- a los personajes retratados el alma que se hace de ese modo visible sin mediaciones anatómicas ni recursos diversos, distintos al enigma de los trazos, diseños y dibujos, o bien, meros recursos de color.

Pero no es sólo la mirada que sin duda culmina la apropiación de lo inefable. Todo cuanto rodea a la mirada aporta a la verosimilitud de las captaciones de lo supuestamente ingraficable por inmaterial. Proporciones y ornamentos, iluminaciones y sombreados, unificación de la figura que pasa del lado de la congelación en el tiempo, desde la apropiación de un momento suyo, sin duda fugaz y efímero, como el pasado que se fuga de una parte y de otra se recupera desde la suplementaria gestión de la memoria.

B. Igualmente un fondo negro enmarca en una reclusiva atmósfera a esta segunda mujer, también supuesta amante de Ludovico Sforza. Su actitud es menos dócil, y una sutil protesta inocultable emerge del rictus de esa boca contenida. La tristeza de la mirada pareciera copiar idéntico recurso al empleado en el retrato de Ginevra d' Benci; un ojo apunta con decisión hacia el observador mientras que el otro, el izquierdo, se diluye en una imprecisa contemplación sin objeto empírico aprehensible.

Nunca se podrían afirmar cosas tajantes y redondas, a partir del retrato que repone a esta mujer. Si bien tiene algo de felino, y -como se dijera unas líneas atrás- está por pronunciarse un reclamo desde la belleza contenida de esos labios que callan, coincidiendo en ello, con el impedimento que la imagen retratada repite e intensifica, esa mujer es extrañamente linderal, fronteriza.

C. El ojo derecho que te mira es el dueño de la mirada que reclama; el ojo a la derecha parece detenido en una altivez irreductible que da al conjunto de la figura la certeza de una superioridad incompatible.

Algo de protesta también debiera existir entre el modelo mismo y su retrato, como si ella no creyera en la operación que le desdobra, y a lo cual obedece - una vez más- a partir de una entrega forzada, obligatoria, que la deja sin embargo del lado de su terca, intransferible singularidad.

Esa mujer al parecer nunca se entrega, aunque acceda al capricho del amante, sin reparos ni negaciones; y habrá de ser a partir de allí, que la fierecilla que deja entrever, emerja en la oscuridad el encuentro fogoso y sin constatación de ningún tipo.

Vista así, parece lanzando un grito mudo al pintor desenterado, quien prefiere dejarlo todo librado a ese doble silencio, desde donde ambos seres humanos extrañamente coinciden y se complementan.

¿No existe siempre un triángulo amoroso inconfesable, invisible pero inocultable, en este tipo de retratos?

D. Si se preguntara hasta dónde los estudios anatómicos de da Vinci inciden en estas últimas producciones, debe decirse que en tal sentido es difícil hallar diferencias sustanciales -a nivel de la técnica pictórica, por ejemplo- con el cuadro de Ginevra d- Benci; en cambio se refuerza -incluida la casi totalidad de la obra previa- la inquietante posición de Leonardo en referencia con todo cuanto se refiera a la Vida, y por sobre todo, a su génesis indescifrable. Es la captación de lo intangible por ello, cuanto más interesa develar y así la madre no sea el asunto directo del cual se trata -incluso, siendo su negación la clave que decide las últimas producciones- es siempre el florecimiento de la Vida cuanto mueve la búsqueda pictórica de quien sabe muy bien que en su primera fase se trataba de un abordaje pragmático y experiencial por encima de todo y ahora se trata de ampliar un saber y asumir un soporte más decisivamente hondo, de acuerdo con la ampliación de las coberturas teóricas y de las opciones aplicativas también de ello derivadas.

Al menos, los abordajes últimos encubren esos trasfondos anatómicos de la misma forma como la oscuridad, tanto más vasta da paso a esas emergencias deslumbrantes que propicia la luz en con fluencia con el hacer de los pinceles y las derivaciones pictóricas resultantes de esos decisivos encubrimientos.

La génesis de volúmenes sobre superficies planas ha venido creciendo del lado de una certidumbre y verosimilitud, hasta entonces impensables, donde ya se hace presente de forma inocultable la técnica del *sfumato* y los nuevos recursos del empleo del óleo que en esos tiempos Leonardo asume con una perfección inigualable, sin competencia posible.

10 “La última cena”

10.1 UNO

A. Sin duda alguna, a la oscilación entre la leyenda y la realidad, se suma el seguimiento o distanciamiento de cuanto narran los Evangelios. Como fuere, en este cuadro de Leonardo, la “última” cena es también “la primera”. Según se mire, un asunto es ingerir pan y vino, y otra cuestión muy diferente el cuerpo y la sangre de Cristo; pero es que aquí, además, el milagro de la transmutación eucarística viene precedido -o sucedido- por la denuncia que hace Jesús de traición por parte de uno de los presentes: ambos asuntos hacen emergencia casi simultánea, y se contaminan por ello de modo inocultable.

Desde entonces, las cosas allí resultan repletas de incongruencias e inverosimilitudes; no sólo que -dada tan extremada frugalidad- no resulta clara la razón por la cual existe sobre la mesa un salero, ni si sirve para algo más, que para denunciar al traidor; tampoco se entiende por qué Judas expone de ese modo tan evidente, la bolsa repleta de monedas (asunto que delata más bien hasta dónde se trata de algo dado de antemano; para nada, acontecimiento futuro).

Pues bien: sin tales señales, la sólo actitud de Judas permitiría descifrarlo entre el resto de sus compañeros.

B. La condición del relato -si se le asume como evidentemente mítica- es lo único que permite entender la realidad de cuanto allí se retrata; las claves simbólicas del cuadro, en cambio, son tan fuertes y decisivas que es sólo ello cuanto permite justificar lo indefensible; dígase, la extraña explicación que tendría el que se tuviera que vender Judas, como única posibilidad para conseguir desenmascarar a quien, ni se oculta ni está realizando atentado visible alguno. Sólo que, quien vino al mundo para redimir a los humanos de su pecado más originario, escrito está que deberá morir para conseguir tal cometido.

Es claro que a Leonardo se le impone retratar una leyenda inamovible; pero la forma como él se asimila o no a ella, la repone de la manera más crédula, o en contraposición, crea decisivos distanciamientos frente a ello o se decide en cambio en colocar el énfasis en otras cuestiones más decisivas para su perspectiva y sin embargo minimizadas por los escritos sacros y por la tradición.

C. Cabe preguntar sin embargo: ¿Por qué, si se trata de algo tan endeble e inadecuado, esta obra se ha venido asumiendo, sin oposiciones visibles, como el máximo logro artístico?

Asunto tanto más extraño de comprender, si se reconoce que los errores en la preparación del mural y del lugar donde la obra iba a reposar, la invalidaron casi antes de haber estado terminada.

Dado todo ello, se impone hallar explicaciones por otras vías.

En primer lugar: se debiera dejar constancia, de que esta presencia de lo incompleto e inacabado, ha venido creciendo de antemano y llega ahora al extremo de su despliegue (como si se tratara de que aquello que posee indiscutible perfección sucumbiera al tiempo con el final de su ejecutoria).

Se trata pues de una obra que -si no muere y se extingue del modo más tajante- enferma sí y se echa a perder con ello, de forma irreparable: el milagro de la culminación más excelsa, resulta mancillado por estas fallas supuestamente inevitables; y, sin embargo, detrás de todo ello permanece sin mengua el rastro de esa perfección, tan incomparable como insostenible.

Algo de tanático y decisivo dará al producto artístico un sentido donde el cuestionamiento del idealizado modelo se suma a posteriori del modo más demoledor e inocultable.

D. Independientemente de estas realidades empíricas, existen condiciones de contenido que podrían minimizarse en el empeño de decir la última palabra sobre las claves de técnica y ejecución que estarían decidiendo en primera instancia las cosas allí.

El modelo -eminente masculino- por ende impone la decisiva ausencia de la mujer, aunque no es igualmente cierto, que lo femenino no esté presente de algún modo en esa escenificación. La constancia de los rasgos andróginos en las pinturas de contenido religioso, no es la primera vez que resulta ilustrada en las producciones de Leonardo. Lo erótico -en su acepción más puramente vital- parece ser indispensable condición para que la realidad de lo celeste haga presencia e imponga decisiva diferencia.

Y no que lo humano en sí y sus escisiones de género no estén dándose entonces; es que hay una condición previa, donde lo humano -aún sumando a los géneros- da paso a emergencias, ajenas en las más escuetas realidades de lo terreno.

Se trata de lo excepcional, donde el enigma y el secreto se instalan y definen a las resultantes partiendo de una estética sin igual.

E. Por ilustrarlo de algún modo: la Virgen es sin duda y en primera instancia humana, pero algo a partir de su presencia de belleza inaudita -y/o de efectos indescifrables- impone un plus, que sólo en la medida de la incomparable reposición artística torna representable, consolidándose como un verdadero milagro figural.

Y no sólo ella en sí, particular y escuetamente; todo cuanto irradia a partir de su imagen ingresa en una atmósfera indescifrable y contundente, de tal modo que hasta las presencias de mujeres que surgen luego a partir de la magia de ese pincel portarán por ello una clave virginal, lo cual confiere tal dignidad, que les convierte en verdaderos modelos (o sea, en reales paradigmas).

No sólo se trata de lo linderal (entronque celeste-terrenal) es que Leonardo pinta personajes y hasta busca personas que le sirvan para darles verosimilitud. Desde que se reconoce una clave teatral en esa escenificación

que es la “Última cena”, todo parece hallar lugar y justificación, aún lo más extremo e inaudito. Congelado teatral, que es además condensado de sentido, el cuadro de Leonardo encuentra así una intermediación entre la ficción y la realidad que hace de la primera ficción encarnada, y de la segunda, realidad difusa que sólo admite la creencia.

10.2 DOS

A. ¿Cuál habrá de ser la razón para que siempre lo paradisiaco sea refutado por la presencia de un personaje del mal que impone la asunción de ese registro demoníaco, inseparable y desgarrante? Goliat, Caín, Judas, el propio Lucifer, son tan decisivos como Adán, Jesús, Abraham, o David; y, además, su condición es ya terrorista; Judas, al menos, se vende por unas cuantas monedas y sin otra justificación que decida su determinación que esa clave, supuestamente inconcebible y sin embargo dominante, decisiva que le impone asumirse como la reposición de alguien a quien sólo mueve una condición demoledora, destructiva, y gratuita.

Retrato de incredulidad -sin esa pose que le decide desde siempre por fuera de lo milagroso y de lo ritual- Judas opta por la ruta de lo diverso, de lo extraño, que terminará, más tarde o más temprano, por calificar al colectivo todo. En el juego de ese claroscuro de lo moral oscilará todo y de nada valdrá el sacrificio liberador del Dios que encarnara en figura de humano.

Es por ello que Leonardo retrata en realidad dos acontecimientos contrapuestos, en un ensamble contaminado e impreciso, que hará enfrentarse a los comentaristas, sin que puedan llegar a precisar qué está en realidad sucediendo allí: si se trata del milagro de la eucaristía, si consiste todo en el momento en que Cristo denuncia una traición, o si (más seguramente) se trata de ambas cosas, que terminan por darse de modo simultáneo -o al menos, más o menos próximo- como si fuesen sucesos que estuvieran de forma inevitable encadenados.

B. Ahora bien: ¿se trata apenas de esa constante religiosa legendaria, o cabe reconocer allí la presencia de un meollo de sentido, donde lo humano delata las más sintomáticas de sus determinancias y sus impedimentos?

¿Qué impone el reconocimiento de esa dimensión utópica en la oferta de Cristo, obligando en cambio a la sunción de esa realidad apabullante -prevista desde siempre- que impone que su sacrificio termine por cumplirse de forma inapelable, como un destino trágico, desgarrante?

Superior a toda oferta pacificadora, en lo humano rige, y regirá siempre, la confrontación entre fuerzas contrarias que no permiten esa síntesis que la palabra divina ofertara, propusiera, sin ser de verdad escuchada y obedecida nunca.

C. Drama pues que se deberá leer de manera diversa, si se busca personalizar y hallar chivos expiatorios, que si se le observa más cercano de la reposición, de una ya antigua tragedia, donde lo humano delata sus limitaciones y restricciones estructurales y definitorias.

No habrá de ser igual, reconocer allí la puesta en acto de algo, producto de lo humano y de las ficciones a las que le llevan las internas urgencias de lo irrealizable, que dar por hecho acontecimientos, de esa manera re-escenificados como realidades históricas indiscutibles.

Leonardo, muy seguramente, no ha de tomar partido por uno de esos extremos; antes de apostar por esto o por aquello, lo colocará allí desde una reposición linderal que cada quien tendría que resolver a su modo. Y es esa clave -esencial, tanto como latente- la explicación primer y última de su incorporación y apropiación por todos quienes, desde entonces, deben pasar por ese retén donde lo artístico reordena y redefine a parir de la juntura de polos, de otro modo excluyentes.

D. Como si lo onírico y lo vigílico se juntaran en una misma realidad ampliada, el Arte logra este milagro de dar con un registro donde lo humano podría reconocerse en ese espejo que le devuelve su unidad y permite -al menos de forma momentánea- saber de sí, en el exacto punto donde -un punto más allá- se recomponen las escisiones que a su vez le desunen de manera inevitable.

Hasta las matrices de lo humano, de lo social y de lo urbano se saben ahora modalidades de una matriz mayor que se apela la Vida y de la cual lo humano es a su vez modalidad en primer término. Y, si bien ello relativiza sus supuestos lugares de irreductible estética, es esa la explicación también de su confluencia en unidades siempre recompuestas, a pesar de autónomos despliegues, y de contradictorias e inocultables contraposiciones.

También por ello asuntos más precisos como las claves que definen los registros de nociones como la homosexualidad y lo homo-erótico encuentran así más segura garantía de pertinencia; y no ha de ser la mera oferta de la Clínica la que permita semejantes desciframientos y precisiones. Sólo la opción del Arte, da paso a las capturas de lo estético, por más sintomáticas e inadmisibles que se les hubiera figurado

11 “La Mona Lisa”

11.1 UNO

A. Después de sus estudios sobre Óptica (doble visión), en “la Mona Lisa” Leonardo incluye una clave decisiva: hace a los ojos ver como ven los ojos sin por supuesto remontar la insuficiencia que impone reconocer, que habiendo ojos ahí, irremediablemente ha de faltar en ellos la real visión; pero esto resulta

sí decisivo, en referencia con la mirada indescifrable que se consolida a partir de entonces (tanto más, si se anexa a ella la sonrisa, no menos sugerente y alusiva).

Esa mirada observa fijamente, con tanta atención como lo puede estar haciendo quien estuviera mirándole a ella, retratada en el cuadro; sólo que, quien así lo hiciera, nunca sabría qué interesa tanto a la mujer, ni la razón de ser de su curiosidad; ella podría incluso apenas estar oyendo, sorprendiéndose por aquello que ese específico sonido -cualquiera fuese- le evoca en su interior y que por eso le aísla de manera tajante. De hecho se dice que Leonardo contratava conjuntos musicales y cantantes, para amenizar las sesiones pictóricas.

De cualquier modo, una ternura fina y bondadosa (como de madre que observara a un niño, fascinado a su vez en un juego incompartido) se retrata en la mujer y le recoge en su propio mundo (el cual, sin embargo, no se cierra por ello; por el contrario, impone una apertura hacia lo más inmediato y externo, desde la hondura de un alma sin fronteras ni límites previsibles).

B. La puesta en acto de la singularidad que porta “Mona Lisa” es, sin duda, cuanto fascina y fascinó siempre; y resulta extraño que no haya faltado quien se indignara por ello al punto de terminar atribuyéndole similitudes insostenibles o condiciones des-obligantes y sin ningún soporte; ni meretriz, ni ser andrógino, ni -aún menos- hombre disfrazado, o incluso autorretrato, “Mona Lisa” es por sobre todo virginal y erótica al tiempo, en el sentido más vital de ambas nociones; podrá haber amado y hasta haber sido madre, pero es como si el milagro del nacimiento de Jesús, sin mediación carnal, se hubiera -de algún modo, y a su manera- repetido en ella (sin que dejara de ser por eso fundamentalmente terrenal).

También se habrá podido suponer que es ella dueña de la plenitud de quien se sabe embarazada y redondeada sin atenuantes, a partir de ese supuesto estado; quizás se trate apenas, de alguien que sueña con ello -hasta cruza los brazos del modo como acostumbran hacerlo las mujeres que esperan un hijo- pero su condición, aún linderal en ésto, no borra el punto donde mujer y madre se cruzan sin excluirse y sin incomodarse.

C. Por sobre todo, modelo de femineidad que supera cualquier connotación biográfica y particular, la singularidad en ejercicio de universalidad -sin mácula ni obstáculo- eleva a esta figura a la condición de perfección sin paralelo, al tiempo que le completa y le realiza, sin rebosarla ni excederla.

De la manera más sencilla y contundente, una inagotable exuberancia humana surge de esta mujer, lo cual le hace por demás enigmática; al fondo, un paisaje abierto y carente de fronteras decisivas se somete a su égida, sin protestas ni contraposiciones.

Si ella no estuviera, sin duda ese paisaje resultaría incompleto, innecesario; estando ella, se domestica y subordina (como una fiera que se supiera domada por la más esplendorosa belleza. y de la manera más arbitraria e inexplicable).

Tampoco, si se borrara el fondo y se le remplazara con un color negro uniformante -como acontece en pinturas anteriores de mujeres a su vez poseedoras de portentosas hermosuras- “Mona Lisa” seguiría siendo inalterable en su indiscutible plenitud; el mundo que se incluye sobre esa panorámica -sin de hecho ser de manera literal reposición de una empírica realidad- resulta indispensable complemento suyo, así parezca ajeno frente a la precisa, redonda complacencia, de esta mujer que le ignora y sin embargo le completa.

El modo del mundo que la Gioconda repone sobre ese paisaje, al cual interrumpe y termina decidiendo, si se quiere, le hace nacer y renacer de manera continua, dándole a ese trasfondo certeza de secreto; de modo simultáneo, inaprehensible, tanto como indispensable.

D. ¿A qué se debe todo ello?

No hay vida humana desplegándose en ese paisaje; nadie se suma allí; ningún ser animado transita por él, ni esa tierra urge de otra presencia distinta a la que impone la contundencia de la “Mona Lisa” quien, sin embargo, le da la espalda y no parece urgir para nada de su complemento.

Ha de ser “Mona Lisa” quien sí convierta en mundo a esa región, no sólo inhabitada, de hecho inhóspita a pesar de la serpenteante carretera y del puente que denuncia la acción humana allí; apenas meras obras que se suman sin uso alguno visible que les justifique.

Carretera y puente parecen estar allí para desembocar desde la más respetuosa distancia en “Mona Lisa”, quien les reúne y aísla, les detiene e interfiere con su presencia, entonces -vista así- inmensa y contundente.

Cuadro en el cuadro, ese paisaje acuático y rocoso descansa pues en una plenitud que mucho debe a esa mujer telúrica, desde la cual se consolida y completa una innegable unidad; posible, en tanto ambos registros armonizan en una sólo atmósfera sin interferencias ni desmayos.⁸

Es ello pues cuanto retrata Leonardo, quien luego coloca el cierre -¿o la apertura?- desde esa sonrisa perpetua de la cual -nunca y desde entonces- el resto del mundo podrá olvidarse; y sin duda también, a partir de esa mirada donde sucumbe lo secreto, tornando tanto más inaprehensible.

⁸ Sin duda ello se debe, en primer lugar, a la técnica del *sfumato* que Leonardo utiliza en ambos niveles (figura y paisaje).

11.2 DOS

A. Eso, en cuanto lo que se ve.

En relación con lo que no se ve, se trata en primer lugar del propio Leonardo, presente allí en la medida en que su obra le suplanta y ausenta.

Esta des-personalización obligada impone además un paso previo, a nivel del producto artístico mismo; la operación entonces, es por demás sutil: consiste en desprender al personaje retratado de la persona a la cual se retrata,

Es por todo esto que resulta la paradoja según la cual, entre más preciso el primero, más difusa la segunda; muchos se embelesan buscando procedencias y certezas a ese nivel, y se olvidan en cambio de la contundencia de lo más enigmático, que es cuanto el personaje repone de modo indiscutible (tanto como inabarcable).

Ella -si bien se ve, a causa de ello- ha pasado a recuperar el mito y la versión bíblica. O sea, ella colinda ahora con la primera mujer sobre la tierra. Eva, en efecto, recompuesta y redefinida, sólo porque se trata de la re-demarcación y re-emergencia de un mundo nuevo, antes que de la religiosa ficción de origen paradisíaco. Prospectiva decisiva que renuncia a toda evocación retrospectiva y convencional.

Eva humana -si se prefiere en cambio nombrarlo todo así- sin enlace divino, desprendida sí de un apéndice mental que le ofrece el pintor, quien en realidad así la está dando a luz (sin tampoco sumar mácula sexual alguna a semejante prodigio de creación terrena).

B. Es allí, en efecto, donde -independientemente de toda inclinación sexual- Leonardo accede al culmen de la realización homo-erótica; de hecho, al remontamiento de la escueta opción del dar la vida.

Sin entronque distinto de su propia capacidad creadora, Leonardo ha generado una realidad otra en la medida en que siéndole imposible la literalidad animal del *dar a luz* encuentra más allá el punto de diferencia, el plus donde no sólo lo erótico se desprende de lo sexual; a partir del enlace lúdico con ese engendro suyo se hace dueño de una forma inexistente previamente y además dueña de una indetenible reposición, de una indiscutible, constante re-animación.

Ese parto es asexuado para poder enlazar de esa manera con lo vital más decisivo; gesto creador, que antes de generar una mera animación particular,

hace de la tierra mundo⁹ y entronca así la singularidad en ejercicio con la universalidad, de cualquier otro modo incapturable.

O sea que, antes que impedimento para dar a luz, se trata del develamiento de una franja más amplia en la demarcación territorial de la Vida misma.

C. La quietud de esa esfinge humana resultante de todo ello, cuenta ahora con el desciframiento de otra modalidad del devenir. Leonardo está encontrando, antes de que se torne envolvente e irreversible, la realidad que es la Obra (obra humana en su conjunto) la cual porta sus propias condiciones de despliegue y de reproducción.

Independientemente de posibles idealizaciones, existe una clave de objetividad que permite el entronque entre el imperioso hacer creador, que de un modo u otro se impondrá sobre la totalidad de los despliegues donde lo humano, sobrepasado por sus propias urgencias, termina absorbido por la impersonal y descomunal Fuerza que decide a la Obra, obligándola a apropiarse de todo cuanto surja de ese hacer imperioso.

Siempre se estará, desde entonces, pariendo mundos sobre la tierra; y, así se pudiera objetar que antes de la “Mona Lisa” se había venido haciendo otro tanto, sólo en ese punto, el aporte homoerótico halló la clave especular que diera consolidación definitiva al destino prevalente del doble.

D. La marca del cristianismo resulta inocultable; sólo la mítica cristiana funciona ahora, y su impronta resulta obligatoria; desde allí, el camino serpenteante no es sólo eso, es serpiente misma, donde lo demoníaco no puede dejar de inscribirse; y, con ello, la respuesta defensiva que hace de la sexualidad registro negado, extraño a la Vida; registro que, desde su imaginaria posición, creará poder seguirse asumiendo autónomo, como si las modalidades de las especies no terminaran en realidad decidiéndole y demarcándole, de hecho marginándole y tornándole inaprehensible.

Por todo ello -Adán redivivo- Leonardo aporta desde esa Eva recompuesta, la única opción de perpetuidad de cuanto de suplementario lo humano venía sumando allí; sólo que dando con el enlace indispensable para que todo producto de lo humano se fusione, más allá de lo puramente excedente, y se decida como clave de alteración de lo terreno (desde que a su vez, a ese nivel, se consolida mundo de forma indispensable).

E. Sabido es, que ese plus que aportara el Arte desde entonces, ha terminado siendo negado y marginado por el despliegue inusitado de lo tecnológico. Lo creador se ha engeguedo y mecanizado, dejando sin soporte el aporte desde la singularidad de lo humano, enajenada y condenada a explotar y a implosionar a partir de lo singular que la reinterpreta y la repone.

⁹ En algún lugar habíamos dicho, que el mundo es el alma de la tierra y que a su vez por ende la tierra resulta siendo el cuerpo donde todo mundo se asienta y apuntala.

La singularidad, no sólo se margina y desdibuja; de hecho, se desprende de lo creador, donde espontáneamente se alojara de entrada; y habrá de ser en cambio, en la destrucción desde lo terrorista donde lo creador hallará desde entonces alojamiento inesperado y sintomático (terrorismo creador).

Acaso resulte imposible recuperar la operación deslumbrante que fuera la ejecutoria que condujo a Leonardo hasta la consolidación de su “Mona Lisa”; más fácilmente se conseguirá demeritarla y cancelarla, con réplicas del más vulgar nivel (ilustración ya de invasión terrorista).

Por encima de todo ello, “Mona Lisa” siempre se mantendrá inalterable, reafirmando el enigma de su mirada y de su sonrisa sobre cualquier desborde o desmesura (sólo que algo de casi imperceptible ironía se sumará en ellas, sin saberse por qué y sin que acción alguna se anexe a cuanto quedara de antemano fijado).

11.3 TRES

A. El paso que conduce desde la mera tierra a la consolidación de mundo, no es sólo debido a anexos y complementos; también incide en ello -de una manera aún más decisiva- la cancelación de una amplia franja del paisaje, en la medida en que se superpone la imagen de “Mona Lisa”. Buena parte de ese mundo restará apenas entonces sugerida pues esa carretera y ese puente interrumpidos, no se sabe si se juntan ni -de serlo así- en dónde.¹⁰

De hecho, dos horizontes se imponen desde que “Mona Lisa” figura en primer plano: a un primer horizonte, próximo y cortante (a pesar del *sfumato*) lo demarca el lindero de ese cuerpo femenino, en extremo abarcante, que genera bloqueo en la continuidad del paisaje de fondo y que, en tanto tal, define duplicidad y contraste con ese otro real horizonte, distante, discontinuo -si no francamente desaparecido por esa atmósfera sin fronteras reconocibles- donde el firmamento y la tierra se juntan, de la manera más difusa y sugestiva.

¹⁰ El mundo se construye desde las modalidades que deciden el devenir de la tierra y del cosmos, pero sólo se hace aprehensible cuando la especie se auto-reconoce, y por sobre todo en cuanto arma construcción y demarcación territorial y habitacional sobre la tierra.

Dígase: la génesis de un nido arma ya pequeño mundo, pero a su creador le resulta imposible discernirlo; sólo la construcción de moradas donde terminan prosperando pueblos y ciudades, empezará a consolidar mundo, al punto de tornarlo envolvente e inevitablemente reconocible, cuando la consolidación de lo urbano impone la demarcación y la definición de territorialidades imperceptibles pero decisivas (por decía algo, la patria, las naciones que la subtienden, etc.).

Desde entonces, una discontinuidad inevitable incluye al desconocimiento y a la incompletez, como indispensables y definitorias al interior mismo de la obra (y sin duda también de la Obra que la incorpora).

Era esa pues la intuición desde la cual Leonardo aprehendiera semejantes finuras, y que le llevaban -en más de un caso- a dejar sus producciones inconclusas o apenas en boceto.

B. Seguramente ese camino rematará en alguna ciudad, pues es ese el destino de las rutas abiertas por humanos; y, el propio puente, habrá de conducir a dos lugares habitados, a los cuales enlazará a su vez.

Como fuese, Leonardo no sólo ha retratado la marca de la Obra sobre la tierra, la invasora envoltura de lo urbano sobre la más vigorosa consolidación natural; de hecho, habrá de ser allí donde -desde la tierra- se superpongan mundos inagotables y siempre renovados.

Modos de lo urbano, esas bellezas incomparables han pasado a ser sometidas desde la contaminación inevitable que sufren ahora sus singularidades originarias; ambas -tierra y mujer- alojan algo más que suplementos y se retratan en esa ambigua dualidad linderal de todo ello resultante.

Por tal razón, además, la mujer que emerge sobre el primer plano oculta y al tiempo delata la génesis de un mundo con el sólo recubrimiento que hace de parte del paisaje, desde que denuncia, que la marca de la Obra -quizás también, y tanto más, en negativo- participa a su vez de esa unidad, la cual entonces no habría de ser mera producción uniformante; se suma por supuesto para ello, el empleo de esa técnica común -el *sfumato*- que Leonardo aporta.

C. Si fuese posible que alguien -el propio Leonardo incluso- se instalara entre ese paisaje interrumpido, y a espaldas de la "Mona Lisa", resultarían desde entonces dos posibilidades de ejercitamientos pictórico: o bien, se trataría de hacer emerger el paisaje faltante, desapareciendo con ello cuanto hasta entonces venía siendo el tema principal (la "Mona Lisa", quien -tal cual Leonardo, en el retrato suyo- se borraría a su vez, quedando sin embargo presente a partir de la latencia decisiva de su presencia antecedente). O, en cambio, se pintarían las espaldas del cuerpo femenino, emergiendo con ello un nuevo fondo (imagen de aquello que "Mona Lisa" observara en el cuadro primero, incluido el propio pintor, quien hasta podría por ello estarse auto-retratando).

Ahora bien: de no ser Leonardo el pintor que produjera este cuadro segundo, viniendo a ser otro su autor, el cual retratándole a su vez, le imaginara y repusiera, capturando así una presencia hasta entonces para nada visible -al menos desde la perspectiva de quien observara todo ello, un poco a la manera

de “Las Meninas” de Velásquez, o -como en alguno de sus cuadros- consolidara nuestro pintor Botero¹¹).

Las opciones que a partir de allí se suman resultan por supuesto inagotables, pues siempre ese revés incapturado comporta la necesidad de reconocer en todo cuadro (tanto más, en éste que aquí se viene comentando, desde que comporta semejante captación de singularidad y universalidad, reunidas como en ninguna otra producción humana) una suerte de eclipse donde resta a la sombra una parte imposible de ser representada, sin embargo no menos decisiva. Digamos (a nivel de la interpretación de lo estético-clínico) incluido en ello aquello que se reconoce como definitorio de toda normalidad: la defensa doble-forclusiva.

D. Algo de lunar se impone desde entonces al realizar de nuevo el reconocimiento de la “Mona Lisa”; y algo de solar -a su vez- en la apropiación de su ejecutante, tajantemente borrado a partir de su propio accionar artístico.

Esa clave de ausencia, de borradura inapelable, de generación de “afueras” al interior de cuanto se reconoce sin embargo como redondo y pleno, es a su vez determinante en la consolidación de mundo, cualquiera éste fuese.

Entonces el Mundo -escrito ahora con mayúscula, para beneficio de la abstracción de su noción- por más ampliado que se supusiera nunca cubriría al Universo ni tampoco a la Tierra a la cual rectifica de continuo, a partir de un registro -si se quiere intangible, tal cual fuera previamente resaltado- el cual refuerza y anima la muda materialidad de esta última.

Desde entonces, las rocas, el agua de esos lagos superpuestos, el propio firmamento donde la cabeza de la “Mona Lisa” pareciera coincidiendo con un crepúsculo imprevisto e inverso; en fin, cuanto crece en distancia, en lejanía, en pos de un horizonte esquivo e impreciso, dejando atrás a ese otro horizonte que el cuadro como tal, al tiempo que lo crea no sólo minimiza, que -sin duda alguna- escotomiza; todo ello -supuestamente natural y ajeno- se abre de manera inevitable, a esa desapropiación que le impondrá nuevos sentidos y significaciones; alterado de forma inevitable por esa humana, paradigmática presencia (así tan sólo fuese, en la medida en que resulta siendo renombrado; por ende, vuelto a dar de un modo diferente) ya no habrá opción posible de retroceso ni de reposiciones de modelos basales ni de redondos, indiscutibles fundamentos.

E. Más que modal, todo mundo resulta siendo recaptura creadora inevitable de cuanto estaba allí sin resolverse; fuerzas apresadas que remontando sus latencias desatan la emergencia de formas, a su vez contenidas, inestrenadas.

¹¹ Cf. “El estudio”, 1990. “Museo Botero”. P. 232. Banco de la República, Ed. Bogotá, Colombia. 2006.

Es el Mundo, sí, condensado de modalidades de mundos plurales y/o posibles; incluso, coincidentes en superposiciones que ni les reducen ni les refunden en la abstracta condición del Mundo en cuanto tal.

Por todo ello, en el cuadro donde se repone a “Mona Lisa” está presente entonces un mundo, superpuesto a la tierra -paisaje y fondo al tiempo- que delimita y confiere precisión a esa bastedad redonda que simula perderse a lo lejos y que, en realidad, impone a la Tierra apenas como muestra, como fragmento de un todo, tanto más amplio e inabarcable.

Se da también allí ese otro mundo, que la presencia de la “Mona Lisa” completa e interfiere; y, hasta el mundo interior (donde se recoge a la vista lo invisible debido a esa mirada y a esa sonrisa, a cual más inefable) coexiste a su vez en todo ello; y -a pesar de demarcar registros inigualables- sin generar con su enigmática presencia desajuste o desfases reconocibles.

F. Por supuesto, se suman a su vez, el resto de mundos que se hacen emerger una vez se está dispuesto a delatar las presencias negadas del pintor y su entorno, modificados decisivamente por esa clave, que sin ser del todo especular, arma por sobre todo, constancia de duplicación, desdoblamientos inagotables, modalidades de dobles, donde la Obra se perpetúa y se enajena; donde -para ello- la Obra arma reapropiación, expropiación de lo humano, condenándole así a la más decisiva e irremontable reclusión. Condición adicional -no por ello menos indispensable- ha de ser que por las grietas de lo desconocido, de lo escotomizado, de lo incapturable que decide la apropiación parcial de los asuntos, de todos modos el modelo se llene y simule redondeamiento y completez indiscutibles.

A partir de allí, llegado a un tope de imposible remontamiento, todo tendrá que empezar a desmoronarse y a delatar los vacíos y encubrimientos que dieran paso a la realización -por tanto tiempo sostenida- de esa creación -excepcional, desde que sumara perfección progresiva hasta el reborde mismo de su estallido- donde el remontamiento de lo asumido hasta entonces como del orden de lo imposible pareciera convertido en hábito, en costumbre.

12 TERCERA PARTE

13 “La batalla de Anghiari”

13.1 UNO

A. Así como es imposible decidir en qué punto empieza Leonardo a pintar por sí solo -sin que se incluya en tales primeras producciones, incursiones y presencias de un tipo u otro- tampoco al final de ese trabajo a todas luces deslumbrante, se logra dilucidar el cuadro último donde se trate sólo de Leonardo.

Incluso, el “San Juan Bautista” -que por cronología no pareciera dejar dudas en tal sentido- no admite del todo acuerdos entre los diversos comentaristas y evaluadores de esa obra, por una u otra causa, siempre compleja y difusa.

Es cierto: cuando no existen dudas sobre la exclusividad del aporte de Leonardo, no se sabe la fecha exacta en que un cuadro en particular se inicia y/o se concluye, si no la real procedencia de la modelo que aquí o allá ha posado para el pintor; en fin, siempre la duda parece acompañar a cuanto pareciera tener por objeto resultar siempre inconcluso e inllenable; incluso, no falta la ilustración de obras. que aunque comportan incalculable labor y esfuerzo -como de hecho resulta serlo “La última cena”- no sólo resultan ajenas a toda urgencia de perpetuación, si no que por mero enamoramiento de el ejercicio puramente experimental, parecieran más bien empeñadas en hacer coincidir sus remates, muriendo por ello al tiempo con la última pincelada (o al menos, tal -cual fuera previamente resaltado- impidiendo desde entonces su plena reapropiación).

B. Incide a su vez en todo ello, la constante diferencia que introducen las urgencias externas que imponen las circunstancias de los contratistas y las necesidades del modelo creador, ajeno a semejantes imperiosas demandas. Siempre resulta de una lado y otro, arbitrarias las condiciones que se imponen entonces aquí o allá, sin que parezca factible la más mínima síntesis.

Yendo de un lado a otro, y al parecer dejando abandonada una producción para iniciar otra no menos apremiante, Leonardo adquirió una fama insalvable de personaje por sobre todo impedido para adecuarse a requisitos mínimos y a realidades objetivas de cualquier orden y/o procedencia.

Si se suma a ello la multiplicidad de intereses y de ocupaciones, la variedad de fortalezas que acompañaban a este ser incomparable y, sin olvidarse a su vez, de las oscilaciones que las circunstancias externas incluían, afectando a los modelos de poder que rigieran lo estatal, lo económico, lo político, cuando no los desgastes naturales que imponían pestes y hecatombes, generando muertes inevitables e imprevistas, resultaba imposible que los más variados encargos difícilmente pudieran llegar a buen fin.

Muchos de los textos que tratan a propósito de este pintor se desgastan buscando precisar lo que se esfuma de mundo inevitable, dejando en cambio

sin tocar muy buena parte de cuanto en realidad persiste a pesar de deterioros y mutilaciones, de recomposiciones y reformas: los cuadros mismos.

C. Los últimos cuadros de Leonardo llenan de dudas por todo ello a los comentaristas, habituados a seguir sumisamente un orden lineal y cronológico, donde la existencia del autor y la génesis de las obras coinciden y se ordenan, sin al parecer permitir otras opciones posibles de abordajes.

Lo cierto es que “Mona Lisa”, antes o después, alcanza una cota irremontable y desde entonces todo parece detenerse -si no devolverse- de forma inevitable.

De otra parte, habría de reconocerse que aquí se ha empleado un recurso, el cual hace caso omiso de otras actividades y alternativas, que de modo simultáneo Leonardo desplegara, al tiempo con la producción de obras pictóricas.

También ello cobra su precio al final, y habría de aclararse, que antes que de Leonardo como persona multifacética e inagotable, se ha venido aislando en esta reflexión al personaje-pintor, diverso a su vez del escritor, y sobre todo del investigador, interesado en diversas temáticas como son la Anatomía, la Astrología, la Ingeniería, la Arquitectura, la Escultura, etc.

D. Es quizá esa la forma como Freud capturó el fantasma homosexual, hallando así explicaciones decisivas que le permitieron ir más allá de la mera clasificatoria psicopatológica.

Por ello, muy seguramente, Freud halló remarcadas las modalidades de femineidad desplegada, y de enlace infantil a partir de allí, presente en la relación madre-hijo; asunto en el cual evidentemente se concentra -casi siempre- la actividad pictórica de este artista.

Quizá, dado el purismo de pensar la obra como efecto exclusivo de la mano de quien se asume como autor directo de la misma, el conjunto aislado aquí permite enlaces más cómodos y definidos, que si se lo incluyera todo en un solo paquete, haciendo caso omiso de presencias parciales de terceros, de hecho incrementadas al comienzo y al final de la específica labor.

13.2 DOS

A. En la selección previamente reconocida este mural interrumpido de forma radical es hermano de la “Última Cena”, desde que enlaza a ese conjunto -junto

con ésta- como excepción a esa constante donde lo femenino (retratos de mujeres) o el enlace madre-hijo, parecen decidirlo siempre todo allí.

En cambio, se trata en ellos de conjuntos masculinos donde lo adulto prima - negándose de modo radical toda posible presencia de lo infantil entonces- y el género femenino resulta a su vez no menos ausente.

Se podría afirmar desprevenidamente que se distingue esta obra incompleta ("La batalla de Anghiari") de la "Última Cena", en la condición bélica del tema, abiertamente contrastante con esa pacífica reunión, donde Cristo y sus apóstoles se reúnen movidos por razones ajenas por supuesto de todas connotación belicista, de no ser porque resulta ello cuestionado por la presencia de Judas quien introduce allí, un sesgo al menos, de conflicto inocultable.

B. Mas que el asunto mismo se impone la condición de su abrupta interrupción que coloca -quírase o no- a Leonardo en un lugar de nuevo prevalente; no sólo la competencia directa con quien le viene superado y dejando atrás de manera irremediable, Miguel Ángel, con quien se le ha puesto a competir de forma directa, a través de la simultánea ejecutoria de murales, con similares temáticas de guerra; también, la circunstancia más personal e íntima, la cual le obliga a asumirse en confrontación reiterada -más allá de la impuesta por la realización misma de la obra- con quien, por extrañas y diversas razones, tampoco pone fin a esa su específica producción: se trata de la salida -una vez más, del tema pacífico y ajeno a comparaciones y rivalidades.

De hecho, Leonardo huye en pos de la recuperación de esa temática más suya -y más habitual por ende- donde de hecho, continua con la alargada realización de su "Mona Lisa" (cuadro que conservara a su lado hasta su fallecimiento) y luego habrá de recuperar, de forma más decidida aún, el tema materno-infantil, con la ejecutoria del cuadro de "Santa Ana, la Virgen y el Niño".

C. La pugna masculina retrata en concentrado la confrontación bestial entre fuerzas antagónicas e irreconciliables, donde el terror emerge abiertamente, sin posibilidades de contención alguna.

Lo animal se suma con lo humano, reunidos desde una puesta en evidencia de cuanto antagoniza con la Vida; que sobrepasa y determina, más allá de toda posible toma de distancia.

La extremada violencia de la confrontación ilustra un sesgo indeseado de lo humano, donde sin embargo la unidad, siempre discutida de esa matriz, se expresa, así fuere dejando por fuera decisivas presencias.

Lo homo está allí, sin ser ni sexual ni -al menos- predominantemente erótico; si se pudiera nombrársele habría que apelarlo con el extraño recurso nocional de *lo homo-tanático*.

D. Sin embargo, cada quien está ejerciendo su accionar buscando vencer desde su lugar afirmativo a quien hace otro tanto del lado opuesto. Es la actividad que se pone de esa manera en juego, cuanto despliega destrucción por encima de todo; *lo erótico* está presente allí -antes de *lo homo*- en la loca decisión de cada cual de lograr eliminar al resto saliendo indemne y revivido de tal confrontación inapelable.

Lo erótico aparece pues disgregado y si suma lo homo es por razones que el accionar impone como condición desde la indispensable ejecutoria. Pero es la contraposición entre Vida y Muerte, lo que deja por fuera toda posible presencia de la sexualidad y -tanto más aún- de la homosexualidad (de algún modo presente e inseparable sin embargo en los pintores, quienes -como es por demás sabido- se supuso siempre coincidían en esa condición)¹².

E. Mucho se ha dicho sobre la condensada figura que se decide en el extremo izquierdo de “La batalla de Anghiari”, donde parecen coincidir en una sola resultante, hombre y bestia. Lo cierto es que ese recurso se repone a su modo en “Santa Ana, la Virgen y el Niño” que en seguida vamos a comentar aquí.

Ya antes se había resaltado la forma como la duplicidad decide asuntos decisivos en el armado del conjunto de las pinturas de Leonardo. Por decir algo, la presencia y la ausencia del dedo que señala y que asemeja por ello a “La Virgen de las Rocas” (concretamente el Ángel) con esta misma “Santa Ana, la Virgen y el Niño” (procedente del cartón -“Cartón de Balington House”- de 1499, actualmente en la National Gallery de Londres, donde en cambio del cordero aparece San Juan Bautista). Allí es la propia abuela de Jesús quien porta o no esa clave (el dedo que señala) la cual terminará siendo decisiva cuando se resuelva todo en el último cuadro reconocido como de directa autoría de Leonardo, su San Juan Bautista“.

F. A medida que el remate de la producción pictórica de Leonardo se aproxima, emerge un doble fondo, que si bien ha venido estando de un modo u otro presente en el conjunto de esa producción, ahora se consolida y torna decisivo.

¹² “Hacia 1560 el escritor italiano Giovanni Paolo Lomazzo (1538-1600) presentó a Leonardo en una de sus obras, como defensor de la pederastia. Por aquel entonces la homosexualidad era bastante frecuente en Florencia, sobre todo entre los artistas y los intelectuales, aunque oficialmente estaba prohibida. En 1476 el joven Leonardo fue acusado, junto con otros tres hombres, de mantener relaciones sodomitas con un muchacho llamado Jacopo Saltarelli. La denuncia fue desestimada por falta de pruebas.” (Cf. Bucholz, E. L. “Leonardo da Vinci”. Könemann, Ed. China, Barcelona. 2005).

Se trata -no sólo de la incompletez siempre constante en casi todos esos cuadros- si no de extraños impedimentos que parecen inexplicables en una producción tan cercana a la perfección.

Ya se había señalado aquí la extraña incapacidad, presente en la realización de las figuras infantiles y que podría -al inicio de la vida pictórica de este artista- atribuirse a la torpe marca dejada por otros aprendices del Taller de Verrocchio. Ahora, con los últimos esos retratos, el asunto antes que diluirse se extrematiza, sólo que como doble fondo donde una suerte de hilo terrorista impide la reposición pictórica que se desea.

G. Extrañamente a ello no se hace alusión en los documentos biográficos; se trata de la dificultad -por decir algo- para reponer a la madre de la Virgen como una Santa y que lleva a fusionarla con la Virgen igualándola incluso en edad y restándole finalmente la importancia y prevalencia que ella tiene en diversos esbozos, tanto como en el propio “Cartón de Balington-House”.

La múltiple contaminación que acompaña la génesis del “San Juan Bautista” (que le repone por otra vía -previamente ajena, y ahora cada vez más presente- en sospechosa simbiosis con el Baco, abiertamente pre-cristiano) sin llevar las cosas hasta esas distancias, refuerza los rasgos andróginos del Ángel, delatando el impedimento de Leonardo para mantener a raya sus inclinaciones homosexuales sin dejarles trascender a sus producciones, de esa forma donde ya “la sublimación” por la vía del fantasma, no alcanza a impedir la directa emergencia de la tendencia (o, más seguramente, de la estructura).

13.3 TRES

A. La fuga frente a su propia obra que lleva a Leonardo a abandonar su trabajo a mitad de camino (“La batalla de Anghiari”) repone situaciones de excepción, sin duda alguna. Es claro que Leonardo está pintando allí cuanto más repudia (No faltan al respecto francas explicitaciones suyas). Sin embargo, cabría objetarse que el artista se ha enfrentado a asuntos tanto más espeluznantes y escabrosos sin por ello sentirse de tal modo repelido. ¿Qué es pues eso que le impulsa ahora?

Más que algo externo pareciera deberse todo a sus propios despliegues, que como fuera previamente resaltado, han llevado las cosas hasta niveles de extremada perfección (“Mona Lisa”). Al tiempo con ello, se trata de la marginalización de su tendencia homosexual que desde lo homoerótico se ha

venido todo intentando sublimar del lado de la idealización de una fantasmática donde la exploración del origen parece por sobre todo decidiendo.

Sólo que cuando el origen se despersonaliza y se libera de toda referencia narcisística, se enfrenta a una ampliación que exigen recursos descifrativos que en Leonardo de hecho resultan insuficientes. Cualquiera en su lugar hubiera estado en igual insostenible situación.

B. Podría decirse que Leonardo, del otro lado de su producción pictórica, de un modo u otro, ha puesto en marcha la maquinaria de lo moderno-tecnológico, la cual si bien se inicia con una lentitud inocultable, resulta anunciar a la intuición de futuro del ser sensible que sin duda fuera este creador la indetenible desmesura a la cual hoy en día los humanos asistimos, si no perplejos, al menos sí obligados a adaptarnos de forma inevitable.

Eso de una parte. De otro lado, debe decirse que Leonardo está pintando una escena donde lo sexual y lo femenino resultan tajantemente excluidos. La confrontación es entre Vida y Muerte, desde la ejecutoria que adelanta lo masculino abstraído de cualquier otra posible realidad, atenuante de la explosividad de esa Fuerza que apenas si consigue formalizarse.

Una extraña obediencia surge entonces cuando se trata de este tipo de combate. La concentración en un centro estético-explosivo obliga a la ciega obediencia, expresa sobre todo en la mirada de esos caballos que chocan sin opción a punto de sucumbir por ello.

C. Y si bien los caballos obedecen desde una bestialidad irremontable, no acontece menso con quienes se debaten buscando apenas sobrevivir, sólo a partir de la destrucción de sus oponentes. La Vida como difícilmente acaece en otra situación posible o pensable (o sea, cuando se trata de lo puro bélico) obedece a la Muerte y se pliega a ella, como el caballo a su jinete.

Este estallido de la Fuerza conjugada directa y excluyentemente en masculino es cuanto debió haber sobrepasado a Leonardo (y seguramente también a Miguel Ángel, quien tampoco redondeara su obra similar).

La fuga sin embargo era apenas temática; la producción pictórica en cuanto tal no se habría de detener por ello, ni tampoco sus empeños externos a esta donde conseguía alguna inocultable distracción, sólo que siendo siempre coyuntural e insuficiente.

Algo en lo íntimo obligaba al pintor a insistir en el tema de lo materno-infantil y allí también, de un modo u otro, Leonardo conseguía realizar y prolongar aquello que de otra forma no conseguía atenuar, ni menos resolver.

14 “Santa Ana, la Virgen y el Niño”

14.1 UNO

A. Este tema venía de tiempo atrás cuajándose, sin conseguir llegar a feliz término. Varios bocetos resultan particularmente ilustrativos en tal sentido, y no sólo se trata de exploraciones compositivas, como en algún texto bibliográfico se afirmara.

La cuestión sin duda resulta ser más basta, y acaso abarque a la totalidad de la producción pictórica de Leonardo.

Un boceto de estos muestra a San Juan Bautista observando amamantar al Niño Jesús por parte de su madre, y resulta ello, delación de una contradicción indescifrable. ¿Cómo una madre -se diría- que no diera de manera humana a luz a su engendro, deberá sin embargo alimentarle, tal cual haría cualquier humana madre?

Otro dibujo muestra a Santa Ana con un inexplicable rostro de bruja que de algún modo se retrata atenuado en el Cartón de Balington House”. Y si tal explicitación resultara excesiva y arriesgada, podría indagársele a quien así pensara si concentrándose en ese rostro se podría afirmar sin duda alguna la condición piadosa y santa de tal retrato.

B. Como fuese, lo cierto es que la mano de Santa Ana repite el tema de la señal que ante se diera en el Ángel de “La Virgen de las Rocas”. Y no sólo se repone la señal; también se trata de su cancelación en otro cuadro que sirve para esto de franco complemento. En efecto, el “Santa Ana, la Virgen y el Niño” el gesto se ha borrado, aunque también ha desaparecido San Juan Bautista, de hecho reemplazado por un cordero.

Se ha dicho que en un caso se recuerda el bautizo de Jesús, mientras que en el otro polo se trata de su anunciada muerte, lo cual la madre resiente, mientras que la figura de la abuela reafirma en cambio ese destino conteniendo amorosamente aunque manteniéndose firme en el reconocimiento de un acontecimiento que no puede sesgarse ni evitarse; y ha de ser porque ella simboliza a la Iglesia.

La composición ha cambiado evidentemente; se ha sumado también ese paisaje que ya en el cuadro de “La Mona Lisa” resultara ser esencial, definitivo.

C. Podría ser que el dedo de la santa abuela estuviera completando la figura intangible reconocida a su vez en el gesto del Ángel presente a su vez en esa otra obra más temprana (“La Virgen de las rocas”) y que al borrársele, obliga a recomponer el equilibrio de una composición efectivamente alterada.

Pero la especulación podría llevar a reconocer allí una pura referencia pictórica, de hecho estrictamente personal. El dedo de Santa Ana, apenas esbozado por un dibujo escueto, estaría colocado sencillamente en ese punto literal donde el pincel se detiene y se apropia de esa obligada interrupción. Es más, donde se congela buscando impedir que nadie más dibuje o pinte allí.

Cabría argumentar que con igual razón sería factible que se tratara de lo opuesto; que Leonardo precisamente se interrumpiera para que un tercero continuara con la incompleta labor. Ello valdría de hecho, si todo terminara efectivamente allí y no se diera el cuadro principal donde la mano en cambio desaparece totalmente, sumándose a las mutaciones que el cuadro ofrece, al compararle con “el cartón” de la National Gallery de Londres.

14.2 DOS

A. Otro asunto allí que delata retrospectiva involución, es la fusión de Abuela y Madre en una sóla difusa resultante; asunto que ha dado para más de una versión, incluso de corte psicoanalítico, si es que se recuerda cuanto de antemano al respecto señalara Freud.

Más allá de resonancias infantiles indudables, conviene pensar el asunto ahora, desde una perspectiva más estético-metamórfica. Si se asume ese cuadro, en efecto, como la reposición de plurales mutaciones, las versiones posibles han de ser, sin duda alguna, otras.

De hecho, varios recursos se explicitan, si se reconoce que lo figural se hace parte de una totalidad mayor donde el paisaje se incluye de modo principal. No sólo la recuperación del tema de la abrupta interrupción (recordar el abismo que de manera similar se retratara ya en el cuadro de “La Virgen de las rocas”) que en el primer plano impone una pared invisible frente al espectador, distanciado abruptamente por ello; también la solución que sostiene atrás al árbol, a pesar de resultar -sin duda alguna- más definido (colorísticamente al menos) que las figuras principales.

B. El paisaje visto así acerca por sobre todo a l cuadro de “Santa Ana, la Virgen y el Niño” al retrato de “La Mona Lisa”, donde la ambigüedad celeste y terrenal se reponía a su vez, de modo complementario (o sea, dando prelación a lo terreno, pero sin resolver la condición celeste-virginal que desde la máxima belleza confiere una pureza irreductible a quien resulta ser figura eminentemente terrenal).

Cuando se comparan ambos productos, la contraposición señalada cede al paso al reconocimiento de la reposición de modalidades de singularidad paradigmática. Es por esa vía que lo celeste y lo terreno se reúnen y aproximan delatando unidad indescifrable, aunque no menos cierta.

El paisaje entonces, de una parte ata -de modo inocultable- a la tierra; pero, en la dilución del horizonte, alude a su vez a esa reunión con lo celeste, quizá lejana, aunque también indiscutiblemente presente, si no visible de manera directa.

C. La realidad del cuadro pasa desde entonces a reponerse como otra y diversa; en más, como definitivamente autónoma; y habrá de ser -sólo entonces- cuando, convertidas todas esas personas en personajes, la ficción ocupe su más justo lugar, permitiendo con ello una resolución estético-pictórica más consecuente, prioritaria y definitiva.

El rostro de Santa Ana ha conseguido un lugar más consecuente con su doble realidad celeste y terrena (figura santa y representación simbólico-institucional de la Iglesia, al tiempo). El cordero que suplanta a San Juan Bautista endereza el modelo señalando a futuro (en cambio de reponer melancólicamente la inaudita procedencia, a partir de ese ejercicio bautismal, acaso innecesario, de no ser porque la condición terrena de Jesús obliga a ello).

Como fuere, es San Juan Bautista quien resta definitivamente afuera, obligando con ello a su reposición, en ese cuadro final tan ubicuo y -en más de un sentido- discutible.

15 “San Juan Bautista”

15.1 UNO

A. Lo homoerótico abarca por lo menos tres niveles de sentido, según se les piense en referencia con lo erótico propiamente dicho y en cuanto lo complementen o le enfrenten en franco contraste. El tercer registro de lo homoerótico aspira a una síntesis que se quisiera autónoma, aunque de hecho resulta siempre fallida y sintomática.

Allí donde se juegan los asuntos por contraste es donde se suma lo homosexual, pero en los otros niveles se da el paso a la intuición creadora y a la ampliación de la franja de apropiación estética del mundo, corrientemente impedida para los registros más restringidos que impone el beneficio de la normalidad; no que sea esa la única vía posible o pensable de prelación estética, pero es esa una de las más contundentes y sorprendidas.

B. El modelo torna sintomático a nivel de esa tercera dimensión, desde que el empalme entre singularidad y universalidad no consigue definitivamente sostenerse como constante apropiación; más tarde o más temprano, irrumpe el impedimento por la vía de contaminaciones de uno u otro orden.

De hecho, existe un punto donde se impone el retroceso y resulta inevitable la retrospectiva y la repetición, las cuales llevan indeteniblemente del lado de modalidades de corte regresivo.

Es cuando se delatan los sentidos de formatos de corte terrorista que han venido subtendiendo como latencia de la artística producción, hasta entonces aparentemente fulgurante y plena.

C. Todo ello está de algún modo recogido en esta última obra (“El San Juan Bautista”) reconocidamente producida de modo exclusivo por Leonardo. Allí se vuelve a retratar el dedo que señala, dueño de una ambigüedad que no falta al conjunto de esa figura indiscutidamente andrógina.

Asimilada a la obra pictórica de conjunto, cierra una producción donde se diría que lo erótico ha estado dominando de manera redonda y cierta, de no ser porque existe ese trasfondo, que desde el autor de esas producciones, diera paso al reconocimiento velado de ese complemento -cuando no de ese mismo registro, sólo que agenciando en contraste- el cual, de un modo u otro, más o menos sutilmente, ha dado muestras que estar siempre subtendiendo -a su vez- allí.

D. La correspondencia con el Baco, ese otro cuadro que se le suma y con el cual se asocia de forma necesaria -sólo que asumiendo la incidencia de versiones de algún modo ajenas, pues de modo parcial o plenamente ya no le son atribuibles a Leonardo- hacen de esa figura modelo discutible que antes

que finalizar de modo armónico esa ejecutoria de conjunto, deja abiertas las cosas de lado de dudas inllenables y de inquietantes contaminaciones.

Existe sí un boceto donde Leonardo ha previsto esta imagen final y que le liga a su producción, así fuere parcial; lo cierto es que ambos cuadros se hermanan de modo inocultable generando extrañas referencias donde lo pagano y lo cristiano se entrecruzan sin lograr justificar de algún modo sus imprecisos intercambios.

Ambas figuras señalan con esa misma mano que se dice se le paralizó a Leonardo al final de sus días, dejando la sospecha de un asunto histeroide, en el fondo de cuanto se asumiera -con insuficiente certeza- como franca homosexualidad.

15.2 DOS

A. El Ángel de “La Virgen de las Rocas” -podría decirse- ha perdido las alas, y al juntar en una sóla figura a quien fuera San Juan (sumándose a su imagen más infantil, ésa su condición juvenil, que le justifica como personaje que bautizará a Jesús) se repone ahora, encerrando desde su afuera, a toda esa variante de sustituciones y desdoblamientos que caracteriza a una obra -si se quiere corta, al verle apenas de modo cuantitativo- de hecho dueña de una unidad indiscutible a pesar de discontinuidades, parcialidades, y de la supuesta e imperdonable incompletud que se le censurara siempre.

La mirada ahora del “San Juan Bautista”, recupera recursos técnicos, presentes ya en “La Mona Lisa”; tanto como esa misma sonrisa enigmática y complaciente, la cual, sumada a esa piel en exceso delicada -casi, si no abiertamente, femenina- desnuda una corporeidad que lindera oscilante en fronteras imprecisas donde lo homosexual colinda indiscutiblemente con lo homoerótico, anunciando -antes que realidades celestes y cristianas- el sueño de apropiar, en una síntesis feliz, la verdad última y primera de lo humano reasumido y reajustado a los ordenamientos, donde sin duda, lo erótico y lo estético reinaran siempre.

B. Si bien la visión se repone asimétrica y bizca, la mirada se reúne en una sóla verosimilitud incomparable.

El paisaje ha vuelto a desaparecer entre esas sombras nocturnas y sin límites que sin embargo resultan enmarcadas por los rebordes indiscutiblemente

próximos, del cuadro mismo; ello impone que la negritud se ahonde y vaya en pos de un fondo, ése sí sin límites ni bordes previsibles.

Una suerte de intimidad lozana y plena se suma allí entonces, la cual sin dejar de sostener la inconcebible certeza del enigma, lo ofrece espontáneo e inmediato, haciendo de lo secreto la realidad casi palpable que explica la simultánea proximidad al tiempo con la hondura de su condición al tiempo inalcanzable, tanto como inapelable y envolvente.

C. Se preguntará: “¿Y acaso “Leda y el Cisne” no exige necesariamente, ser incluida en la lista de esta selección, ya desde un comienzo amenazada como arbitraria e incompleta?

“Leda y el Cisne” -independientemente de que no pueda ya directamente atribuirse apenas a Leonardo, y a pesar de su inocultable participación también en ello, así fuera a nivel de bocetos y dibujos previos- ella en sí (independientemente de supuestos y de anécdotas) ilustra la forma como la síntesis final torna imposible, y resalta más bien por ello mismo, cómo a falta de una segura prelación de la singularidad del creador a nivel de la obra, el modelo se cierra retrospectivamente, demarcando un taponamiento reclusivo donde restan por fuera todas aquellas producciones que no cumplen con los más exigentes requisitos.

Una obra, como “Baco” o “Colombina”, esta última reconocidamente procedente de la Escuela de Leonardo, y muy posiblemente ejecutada por el discípulo de éste, Francesco de Melzi, se salen de esa reunión excelsa, a pesar de mantener enlaces indudables con ese selecto conjunto.

Es pues la singularidad (sobre todo encarnada por el pintor) en enlace con la universalidad (alcanzada por la obra) cuanto vendrá a dar plena demarcación y fijeza a cuanto de otro modo parecería imposible de cerrar a partir de criterios cronológico-históricos, o de cualquier otro posible corte.

16 CONCLUSIONES

16.1 UNO

A. Arriesgándose a redondear asuntos francamente evasivos, podría decirse de una vez por todas que -en primer lugar- lo homosexual está en las personas y en el intercambio entre sus cuerpos, asuntos generalmente velados e imprecisos para quienes ingresan allí -en el mejor de los casos- en segunda instancia.

La obra, en cambio, admite reponer lo homoerótico hasta donde es ello posible y resulta apasionadamente deseado.

Dos lecturas posibles surgen desde entonces a este segundo nivel: o bien, se entrampan las líneas que separan lo homoerótico de lo homosexual dando paso con ello a la emergencia de contaminaciones (las cuales surgirán invasivas de un modo u otro) o, en cambio, lo homoerótico abrirá enlaces imprevistos y de otro modo inalcanzables, donde lo erótico propiamente dicho emerge en congeladas, inconcebibles e inauditas resultantes.

Será cuando la singularidad y la universalidad comulguen en un mismo enlace de excepción, y el Arte entonces dé a luz sus máximos logros y captaciones.

Habrà de ser entonces cuando lo secreto irrumpa sin atenuantes (al tiempo que escapa tanto más a su real captura).

O sea, la paradoja consiste en que se apresa lo secreto sumándosele; sin que sea posible su generalización, pues en realidad, estará coincidiendo con la puesta en acto de una singularidad, la cual efectivamente se tiene tanto como se ignora.

B. El problema de Freud estuvo en que, allí donde esta operación estética se explicitaba, creyó poder hallar sin atenuantes ni transiciones la verdad última de problemáticas clínicas; concretamente, el núcleo que decidiría la especificidad última y primera de la estructura homosexual.

Lo explicativo pasó a reñir con lo aplicativo, y cuanto fuera confusión teórica y recurso sofisticado se creyó poder juntárselo en un solo asunto (de hecho camuflado tras la cobertura de un cuadro psico-patológico unificante y de tajante aspiración de generalizada involucración).

Sin trabajar con homosexuales en la consulta (o, al menos, sin confesarlo en sus trabajos y sin dar paso en consecuencia a específicos historiales de este corte) creyó poder descifrar directamente en la obra -de hecho, en la obra de Leonardo da Vinci- la verdad de cuanto se asumiera por tradición como del registro de lo decididamente mórbido.

Por supuesto, al afirmar lo anterior no se busca negar procedencias e inclusiones; denunciar sí la toma de partido, presentes ya en posiciones con pretensiones de objetiva neutralidad.

Lo cierto es que muchos presupuestos de la Clínica Psicoanalítica, con este proceder, resultaban vulnerados; dígase, la condición clave donde es sólo la personal iniciativa de quien se desea paciente, desde su libre demanda de consulta.

C. Que fuera o no homosexual Leonardo -y tantos otros, más o menos abiertos en la delación de sus inclinaciones- será siempre impreciso motivo de duda.

Aún si se dijera que el despliegue de la sexualidad del pintor, ajena evidentemente de socializaciones que normalmente se cree, permiten descartar esta prelación en la medida de constancias, como los matrimonios, o bien, la realización viril en probadas e indiscutibles descendencias, etc. (asuntos, que si bien se ve, no son tampoco suficientes referencias, ni tan sólidos soportes, que permitan confirmar de manera tajante, la presencia -o la ausencia- de semejantes tendencias y/o estructuras).

Todo ello pues -se da por supuesto- resulta ser suficiente y seguro, si además se le suman anécdotas y aseveraciones, que coinciden fácilmente de un lado y otro en idénticas derivaciones y juzgamientos.

Lo cierto es, que al otro lado del asunto evaluativo, un terco apuntalamiento en la intimidad de semejantes ejecutorias -si no, la asunción de vigorosos registros de clandestinidad- perpetúan siempre un registro de sombra allí, imposible de llenar a fin de cuentas (y que de conseguirse, pone un serio interrogante en las urgencias de dar cuenta valorativa -cuando no represiva- desde exterioridades que portan excesos, curiosidades e inexplicables inclusiones, repudios y apropiaciones, para nada ajenos a lo mórbido.

D. Pues bien, si -a pesar de todo- se creyera que la obra porta en su latencia la confesa inclinación (tal cual se ha dicho aconteciera a Freud, asumiendo que como los sueños y/o los síntomas las obras de arte reafirman claves no menos decisivas donde se apuntala el inconsciente) y, de acuerdo con ello se pasara a generalizar los resultados podría ser que se consiguiera -de manera parcial o bien total- la apropiación del asunto; también cabría -más seguramente- que sólo se lograran algunas coberturas insuficientes y/o sesgadas, que impidieran dar objetiva y plena cuenta de la totalidad de semejantes emergencias y comportamientos.

El Arte, al menos, resulta dueño de radicales demarcaciones, donde asuntos como la puesta en acto de la singularidad resaltan la prelación de

indescartables territorialidades, las cuales, aún en el caso de coincidir con determinadas entidades patógenas, las remontan y redefinen de manera esencial.

E. Pues bien: se impone retomar la previa conclusión adelantada aquí, según la cual lo homosexual definitivamente no está puesto -de modo prioritario y principal- en la obra; y, de darse ello por rutas clínicas de diverso orden -por ejemplo, como expresión directa, desde impedimentos sintomáticos, a partir de bloqueos y negatividades, etc.- nunca sería factible ir más allá por esas rutas que están sin duda delatando conflictos, aunque a partir de núcleos -como la mencionada singularidad- que demandan prioritarios reconocimientos de sentido.

Por decir algo: la dificultad para ejecutar ciertas figuras (Santa Ana, los niños, etc.) en extraña contraposición con el resto de elaboraciones donde la perfección de las resultantes riñe con semejantes desniveles y desproporciones; o bien, la insistencia obstinada en una misma idéntica temática (la cuestión del origen, por ejemplo)¹³ no son razones suficientes para derivar de manera directa la realidad determinante de inevitables comportamientos; menos aún, la discutible asignación de calificaciones que les condena a insalvables reclusiones en lo psico-patógeno.

F. ¿Se está afirmando veladamente con todo ello que la homosexualidad no comporta registros de ese orden?

Cualquier posible toma de partido, invalida todo señalamiento que busque desciframientos por fuera de los empantanamientos a los cuales se deriva de modo inevitable cuando se personalizan asuntos que remontan de forma decidida dimensiones escuetas.

Lo homosexual (que no la homosexualidad, noción insuficiente para la perspectiva que incluye la prelación del abordaje estético) habrá de estar presente, no sólo en los actos donde son los cuerpos los primeros empíricos soportes que demarcarían de modo inocultable la realidad de ello.

Lo homosexual es, además, registro en lo social; desde allí, lo homosexual resulta necesariamente incluido, cobijado por aquello que en la medida en que impone, no sólo la valoración y la moralización del tema, de hecho la prohibición y la censura, dispara modalidades de terrorismo -sobre todo

¹³ La obstinada urgencia de rastrear el origen puede obedecer a dos registros, necesariamente diferentes e irreconciliables. En una primera acepción, se trata de estos asuntos en los cuales el Psicoanálisis recalcó siempre (fantasmas edípicos, impedimentos de género, envidias, etc.); en segunda instancia, está sin embargo, la urgencia estética de consolidar permanente creación a partir de aquello que se asume por sobre todo como enigma y secreto irreductibles.

implosivo- que es cuanto en lo fundamental delata patogenización inevitable de semejantes comportamientos (siendo la personalización del problema la primera condición que lo evidencia así desde que se está de entrada confundiendo la consecuencia con la causa).

G. Como fuese, que alguien obligado a semejantes reclusiones pueda generar además obra de arte, con la perfección con que lo logra Leonardo es el asunto estético a resolver (si es que se decide seguir reparando en claves donde lo personal resurge).

Sin embargo, si se reconoce que no se cuenta más que con la certeza de las obras ¿acaso importa la homosexualidad allí, siendo que tanto los homosexuales como sus tendencias o estructuras están por sobre todo presentes por fuera de allí?

Lo sintomático es pues la forma como -haciendo exclusión del recurso estético- se quiso resolver -como eminentemente clínico- un fantasma universal, el cual por ello hasta podría juntar lo homosexual con lo homoerótico, sin nunca reducirlos a una condición sinónima y reiterada.

16.2 DOS

A. En el punto donde lo erótico repudia a lo homoerótico se instala la contundencia de lo secreto; sólo que dando a la Vida condición decisiva en el despliegue -no apenas de las matrices de lo humano, lo social y lo urbano- de hecho también, a título de excluyente realidad que estaría haciendo caso omiso de su condición modal.

Si no se suma allí la envolvencia del Mundo -que es como la Vida debiera aprehender su lugar en el Cosmos una vez hace conciencia de esa específica demarcación suya- la Vida será inevitablemente modalidad defensiva (doble-forclusiva).

Lo erótico -entendido como potencia de Eros, donde en primer lugar se trata de la Vida y sólo en segunda instancia de la modalidad suya que se consolida como Sexualidad propiamente dicha- está allí de manera inmediata como el aire que se respira; pero puede ser aprehendido a su vez, como enigma irreductible, o en cambio, resultar silenciado, a partir de la evidencia que consolida su indispensable envolvencia.

B. La pregunta es entonces, sí Leonardo -al pintar el milagro del nacimiento de Jesús sin previa mediación sexual- asume la creencia o utiliza en cambio el asunto para indagar el enigma que allí subtiende, a título de inauguración vital inapelable y envolvente; remontando incluso toda mítica versión desde que se concentra en la pregunta por lo secreto que repone la indagación -desde el ejercicio de la supervivencia- por el origen de la Vida.

La constancia de la obra pictórica (que es cuanto resta en realidad, desde que Leonardo -con su muerte- torna incapturable) dejará presente la huella insidiosa de lo homoerótico sobre lo erótico directamente interrogado; y habrá de ser acaso, sólo por esta vía que se logre desentrañar -un paso más allá aún- alguna incidencia allí de lo homosexual.

Se tratará pues de negatividades -frutos del impedimento para lograr redondos develamientos de lo secreto-; y sólo, donde singularidad y universalidad se superponen, será posible reconocer el positivo remontamiento de lo homosexual y de lo homoerótico en la excepcional aprehensión de lo erótico en cuanto tal.

C. La pugna entre esos tres registros subtiende, no sólo en esos cuadros donde de manera directa se alude al milagro del origen de la Vida; de hecho lo hará a nivel de la totalidad de esos cuadros previamente seleccionados en esta exploración.

La presencia de obras como “La Mona Lisa”, “La bella Ferronière”, o el “Retrato de Ginevra Benci”, se suma allí; si se quiere por contraste, aunque no por ello resulte siendo menos decisiva.

Incluso, “La última cena” o “La batalla de Anghiary” enlazan como corolarios de esa suerte de teorema principal; ese último trabajo repone el asunto de la Muerte, donde el tema vital se complementa y reafirma; de manera más próxima y decisiva aún, “La última cena” delata un más acá de la obstinada y terca indagación sin opción de posible salida.¹⁴ En efecto, ante la posibilidad

¹⁴ No se debiera negar tajantemente, tal cual lo hace Longhi (Cf. Longhi, R. “Breve pero auténtica historia de la pintura italiana”. Visor, Ed. Madrid, 1994.) la validez de los contenidos en la obra de arte; sólo que se trata -se insiste en ello- de una realidad alterna; tanto más injuntable a la realidad empírica, en la medida en que parezca la clave imitativa más literal.

Aún no tratándose de las mismas implicaciones -desde el abordaje de la negatividad puesta en acto allí- acontece un poco como al Yo freudiano, que termina hallando su identidad intransferible a partir del fracaso de sus empeños de igualación con sus primordiales objetos de identificación; al punto de que quepa decirse, que la certeza del Yo termina siendo la suma de sucesivas y plurales fracasos de tales esfuerzos de apropiación.

Y es que, a posteriori, el Yo expropia a la singularidad (sin mucha pertinencia, debe decirse) su lugar; y resulta ser, en referencia con esta clave última, que la Pintura y el Arte en general apuntalan sus territorialidades.

de reponer milagros de uno u otro tipo, lo humano se rebela y halla el recurso de sombra donde lo terrorista se afina y consolida (superposición del acto eucarístico con la traición de Judas).

D. En la des-creencia se cuele el gesto terrorista del apóstol renegado que agrieta la exclusiva asunción del milagro, sentido principal de esa religiosa reunión. Al lado de la divina presencia del Dios se impone el paso por lo humano, el cual no puede ser otra cosa que asunto trágico, desde que allí el registro de lo humano se consolida como un poder, mayor a cualquier otro, así fuere divino.

La clave homoerótica -donde, si bien lo homosexual no aparece de modo explícito, subyace en esa escueta y excluyente reunión de hombres- está haciendo oposición a la armónica y vital resultante que demanda la inasible clave de lo erótico.

Es esa la incómoda función de Judas Iscariote: apropiarse la contra escena -que impone el reconocimiento de lo tanático- donde habrá de emerge lo terrorista, haciendo sombra sobre todo posible empeño armonizante, y tornando ingenua e impracticable, utópica e ilusa, cualquier urgencia de cielos y redenciones.

Leonardo sabe sin embargo, que sólo es dado a la Pintura recomponer y rearmar asuntos, de otro modo condenados a tergiversaciones y suplementariedades; y habrá de ser cuanto priorice, por encima de cualquier otra posible apetencia o urgencia.

E. ¿Cómo se sabe que es eso en realidad cuanto decide el empeño de Leonardo?

El drama de Cristo reúne gran variedad de asuntos; sólo que habrá de ser, en la medida en que esa condición linderal y dupla, da a Jesús especificidad más allá incluso de su condición divina.

¿Es eso cuanto obsesiona a Leonardo?

Ciertamente es así, aunque anexando una clave decisiva: antes de asumirse como un creyente más, quién se suma al rebaño de los fieles, Leonardo se plantea la opción de la Pintura en ese mismo plano de linderalidad y duplicidad, extrayendo de ello toda la potencia creadora que habrá de iluminar su producción artística.

Es por ello que se acerca a lo secreto como pocos, y es allí donde subyace la magia de sus ejercitamientos pictóricos; lo demás es derivación no siempre conveniente.

F. Cuanto de un modo u otro señalan algunos personajes en esos cuadros es eso exactamente: un plano de invisibilidad que arma frontera al tiempo que dupla dimensión (celeste y terrena); o bien, enigma -en lo inmediato y en lo más visible- de presencias humanas dentro de atmósferas, tan ciertas como indescifrables; sin olvidar las marcas de lo bélico o, en general, de las trampas de lo humano donde lo terrorista se afinca y apuntala.

Al tiempo, es como si la Pintura hablara de sí misma de ese específico modo; sólo en esos registros donde dos mundos injuntables se reúnen por su causa, ella armará habitáculo; justamente donde resulta imposible morar de cualquier otra forma.

¿No es una extraña forma de habitar, ésa que ofrece un cuadro, al tiempo impenetrable y sin embargo alojamiento mismo de realidades otras?

17 BIBLIOGRAFÍA

BUCHHOLZ, E. L. "Leonardo da Vinci". Könnemann, Barcelona, China. " 2005.

FIELD, D. M. "Leonardo da Vinci", Lisma, Ed. 2007.

FREUD, S. "Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci". "OBRAS COMPLETAS". Tomo XI.

Amorrortu, Ed. Buenos Aires, 1979,

HOHENSTUTT, P. "Leonardo da Vinci". H.F. Ullman. Tamden Verlag, Ed. Barcelona China. "007.

LONGHI, R. "Breve pero auténtica historia de la pintura italiana". Visor Distribuciones S.A. Madrid, 1994.

OTERO, J. "Lo estético desaplicado" (Inédito).

"Estética de lo homoerótico" (Inédito).

"El lugar del Psicoanálisis en la actualidad" (Inédito).