

Leonardo da Vinci

y la incertidumbre

Pere Salabert Soler

(Catalunya)

Formación teatral. Catedrático Emérito de la Universidad de Barcelona y Profesor Honorario de las universidades Nacional de Colombia y Nacional del Rosario, Argentina. Autor de numerosos artículos y libros. Conferencista y profesor invitado en más de treinta universidades del mundo.

peresalabert.net



Resumen

El autor de este texto establece un criterio de comprensión de tres momentos del arte renacentista, identificados con los conceptos de la euforia, entendida como una afirmación que asegura que el arte es ciencia y el artista crea belleza; la aforia, que adopta la postura dudosa de si el arte es o no ciencia, en la cual el artista es un investigador que busca el saber, y la disforia, que atiende el concepto de arte como un mecanismo que conquista la posibilidad liberadora del arte. Ubica a Leonardo da Vinci en la segunda etapa y lo analiza a partir de algunas de sus obras pictóricas.

Palabras clave

Aforia, *Bautismo de Cristo*, disforia, euforia, *La Gioconda*, *La Virgen de las rocas*, Leonardo da Vinci, San Juan Bautista.

Cuando las expresiones de Leonardo caen en lo absurdo, es porque en la plenitud de su mundo de los ojos, en el cual él conoce contemplando activamente, pierde el sentido por todo lo demás
Jaspers (1956, p. 85)

1

Cuando se ha opinado tanto de un hombre como Leonardo da Vinci, pero también se ha expuesto como un ejemplo de disparate, puede plantearse otra reflexión. Leonardo: la genialidad con incertidumbre, la duda, la ambigüedad. No me extenderé acerca de la *Mona Lisa* arriesgando, nada más empezar, que su media sonrisa ha sido la causa de que se le atribuya hipotiroidismo, sino también que el discreto mohín, un signo facial reservado en su sentido, convierte la sonrisa en un guiño figurado y particular. Y al cabo este signo hace indescifrable la imagen, es decir, a *La Gioconda* en su totalidad. Entre tantas ocurrencias, una de ellas saltó a los medios, la propuesta de que la Gioconda sufría de una enfermedad que por entonces se trataba con mercurio en los dientes, con lo que se conseguía dos cosas: ennegrecerlos y mantener a la modelo callada con un insinuado sonreír que no se cumple. Por esta razón, la sonrisa representada de la mujer, víctima supuesta de dicha dolencia, atraería la atención poniendo a su experto intérprete, siquiera durante un corto tiempo, al lado de un Leonardo del que tantos han querido absorber una parte de su grandeza. ¿Por qué el recurso estilístico del *sfumato*, esta manera leonardesca de representar lo real que parece pegarse al ojo que lo contempla?, ¿por qué si lo que concluye suele ser ajeno a la precisión? No hay más que ver salvo lo visible. Nada que entender.

En un libro que publiqué hace años (*Defecto de la pintura* (1983, p. 490), resolvía —o creía resolver— un problema general que fue motivo para dar existencia a aquel trabajo, exponiendo lo que hoy, pasado el tiempo, diría de otro modo. En pocas palabras, allí decía, página tras otra, que en una auténtica obra de arte “visual” no hay nada que comprender. Dicho de otro modo, que un

cuadro como el de la *Mona Lisa*, al igual que el *San Juan Bautista*, o el más complejo escénicamente, *La Virgen de las rocas*, etc., son representaciones de un lenguaje leonardesco en el que no es necesario saber lo que está detrás de lo allí “(ex)puesto”, es decir, fuera de lugar, y, por consiguiente, representado. Luego, el quehacer de Leonardo en su trabajo de artista pintor “no se dirige” a un contenido juicioso, comprensible por la razón. No, en 1983 ya me permitía señalar que detrás de la imagen, la palabra o la máscara, en el fondo de cualquier lenguaje, no es conveniente ir a buscar “lo real” (sea hipotiroidismo, dientes ennegrecidos, cualquier otra cosa), dado que ese real no existe, y de existir y darse a la percepción táctil, el efecto solo sería de frustración, por no decir el pavor de lo “inimaginable”.

Dejemos aquello que no tiene acceso a la imaginación, y ante un cuadro nunca hagamos la pregunta banal acerca de “¿qué quiere decir esto?”, o “¿qué significa?”. Si con la pregunta se busca una razón, una realidad presente oculta tras la pasta cromática, siempre se llegará a un hecho inevitable, a saber, que lo real “presente” (vid. Parret, 2006, pp. 7 y ss.) es un constructo, una noción mental. Y esta noción puede ser tan potente como la *Montagne Sainte Victoire* de Cézanne, que obstinado en captar en sus lienzos lo real no logró exponer, como pretendía, qué era y en qué consistía la pintura.

2

Puesto que con Leonardo estamos algo antes del 1500 y poco después, personalmente distingo una evolución en tres periodos del arte. Entre el siglo xv, con Sandro Botticelli o Piero della Francesca surge la transición hacia otro periodo variable con la influencia teórica de Marsilio Ficino, y el acceso al siglo xvi y adelante. Aquí una serie de aportaciones artísticas muy diversas, tanto teóricas como prácticas, se abren a la libertad creadora que se expone con toda claridad. Es interesante que siendo Andrea del Verrocchio autor del *Bautismo de Cristo*, dicha obra se atribuya con mucha frecuencia

“también” a Leonardo, quien por entonces era un joven discípulo de Verrocchio.

En efecto, es notable la delicadeza del acabado en la totalidad del cuerpo de Cristo, y, sobre todo, el rostro del ángel de la izquierda—se diría de ambos ángeles— que se suele atribuir a Leonardo en el periodo que aprendió el oficio con Verrocchio. Tratemos de distribuir el largo y rico periodo del Renacimiento en tres etapas. Cada una de ellas será imprecisa en su definición temporal. Y detectaremos a Leonardo en un punto que, sin encontrarse arraigado en una u otra de las etapas, nos advertirá una transición. A Leonardo le corresponderá el lugar de una duda, y tratándose de eso la incertidumbre lo estimula. Puede que el arte no sea una ciencia, pero no negaremos que hay en él un “saber”. Y para saber es necesario aprender atendiendo,

observando. Leonardo es un ojo incansable. Si su época vive en la duda, él tratará de excluirla y encontrar una seguridad que lo contente. No es extraño que Karl Jaspers (1956, p. 30) se enfrente a Leonardo, viendo en él un filósofo, es decir, el que se da a la *philia* a cambio de un conocimiento que no evitará la *storgé*, u obligación e incluso convenio. De ahí que la avidez de ver sea a la vez un verificar, de modo que para Leonardo ver es a la vez el acto de confirmar la “existencia” de las cosas. Pero aun siendo ineludible, la visión no puede ser suficiente. Es necesaria la contemplación atenta y el empleo de todos los recursos para adquirir conocimiento. Lo real se debe poder ver y tocar. Sin eso, no hay el efecto de realidad que exige la pintura. “La pintura es ciencia, es origen de ciencias; va más allá de la ciencia”, dice Jaspers (1956, p. 82).

EUFORIA

Afirmación

El Arte es una Ciencia

L. B. Alberti

L. Pacioli

AFORIA

Duda en el hacer

¿Es el Arte una Ciencia?

Leonardo

Miguel Ángel

DISFORIA

Libertad en la creación

El arte no es una ciencia

Pontorno

B. Cellini

Zuccaro

Comanini

Vasari

La objetividad mediante el cálculo

Contemplación, pensar en la sociedad

La subjetividad

3

La euforia alude a la esperanza, el artista es un creador de bellezas. La aforia es la pregunta acerca de un arte que al parecer no es una ciencia, un real saber. Es la duda. La disforia es el final. El arte es una técnica, una habilidad y la decisión de un Vasari. El arte no se trata de una ciencia. Es un darse en libertad, es inventar como inventa, felizmente o no tanto, Jacopo Carrucci, el extravagante Pontorno que salta el 1500 para acabar en la disforia.

¿Qué “efecto” ha provocado tanto y tan intensamente el cuadro de *La Gioconda* a lo largo de los años? ¿Acaso no es una representación, una ficción? Y, sin embargo, quien acude al Louvre atraído por la obra remontará la larga cola de una suerte de meteorito que cruza el firmamento para ver la cabellera de luz que sin dejarse oír ha dejado tras de sí la advertencia de una singularidad incomparable, que una vez allí apenas verá.

Pero el autor de la *Mona Lisa* no es posible enfocarlo a solas, porque en Leonardo hay un Otro —personalidad ajena, diría— cuyo interés, inagotable, está pronto a mirar en sus interioridades, no tanto para ver como “para saber”. No basta con decir que el artista se aplicó a todo, añadamos que emprendió aquello que tenía (o no tenía) a mano. Y si ciertamente no lo tenía, lo concebía. Y si la inacabable actividad que se daba no se lo permitía, dibujaba meticulosamente lo necesario. Por supuesto que lo ideado, o fantaseado para él, “debía realizarse”, es decir, manifestarse a la percepción, dibujando, escribiendo. Y esta efectuación daba existencia a impresionantes máquinas para hundir en el agua, vehículos para trasladarse en el aire, aparatos diversos. ¿Cómo no preocuparse exclusivamente de un recurso como el de la pintura que aspira a la representación, sin más? No, lo re-presentado debe ejercer un efecto de “presentación”, de un estar-allí.

El Otro que proyecta al artista-inventor a un ámbito más allá del propio de Leonardo es quien se separa de él y se deja atraer, incluso aferrar a un mundo que, como dice Jaspers, lo hace caer “en lo absurdo, porque en la plenitud de su mundo, en el mundo que él conoce contemplando activamente, pierde el sentido por todo lo demás”. Insisto, este es el Otro, el que hace perderse a Leonardo en un mundo mental de complejidad imposible de resolver.

4

Empezamos con *La Gioconda*. Ciertamente que en la imagen hay una cantidad suficiente de indefinición gráfica como para desorientar al observador. El *sfumato* leonardesco contiene una intención tan clara para poder asegurar que Leonardo no desea recortar la figura de su modelo. Al contrario, aspira a sumergirla en un entorno aéreo que le dará el efecto de lo real. Eso me hace pensar en la anécdota del pintor que se adentra en la naturaleza y busca las “líneas”. Eso, al parecer, es el recurso general de la pintura nada más empezar: definir el objeto en el espacio. Ahora bien, a su vuelta el pintor

que buscó las líneas en la naturaleza decide que en la naturaleza no hay líneas. Es la indefinición excesiva en lo pintado, y un medio es el característico *sfumato* o claroscuro visual en Leonardo. Basta con mirar las dos, *La Gioconda* original y la restaurada.

Aun así, no es suficiente con la definición de la imagen. Lo que siempre se ha hablado y puesto como el punto central de la mujer pintada es su expresión facial.

Pensemos en el *sfumato* leonardesco que da toda la razón a aquel que fue a ver las líneas en la naturaleza y nunca las encontró. No es insólito que la totalidad de lo representado se dé con un grado de vaguedad que atrae al receptor dispuesto a alcanzar una precisión ausente. Pero no basta, porque la belleza de la modelo con su mano derecha sobre la izquierda descansando en el brazo de la silla que la acoge nos transmite una dulce calma que no es fácil de evitar. Para un receptor exigente, la imagen de la Gioconda con un paisaje imaginario al fondo, la mirada y el apunte de sonrisa, nos dice que gran parte de su obra, sea pictórica, mecánica, de arquitectura o de anatomía, nos advierte de la extensión inacabable de sus intereses.

En la *Mona Lisa* la sonrisa es un intento no realizado en su totalidad. La mirada de la modelo se detiene en la necesidad de dejar constancia de un estar-allí, proyectada, sea al artista pintor, en el tiempo de su realización, o al receptor, con la ambigua intensidad que quinientos años han elaborado. En la totalidad de la obra nos habla de un aplazado, diferido. Como en el *San Juan Bautista* sobre un fondo totalmente oscuro, la aparición del muchacho nos dice que está ahí, pero “de paso”, yéndose como dice el índice de la mano derecha. El San Juan, un muchacho, posiblemente un adolescente, está allí para darnos algún contenido que no va más allá de la transición. No, así como vemos en el rostro de la Gioconda una sonrisa indecisa con la que debemos imaginar a lo que nuestra mente nos lleve, también con el *San Juan Bautista* tenemos un intervalo: el muchacho en el cometido, diría teatral, de Bautista, está entre la aparición y la desaparición, como en un ensueño.

Referencias

Jaspers, K. (1956). *Leonardo como filósofo*. Sur.

Parret, H. (2006). *Épiphanies de la présence. Essais sémio-esthétiques*. Presses Universitaires de Limoges.

Salabert, P. (1983). *(D)efecto de la pintura*. Anthropos.

Salabert, P. (1997). *Inimágenes*. Universidad del Valle.



Edith Arbeláez, *El cuadrado obrero la víspera*, 1988. Evento con cien obreros de la construcción, 30 minutos. Llevado a cabo la víspera de la inauguración de la I Bienal del Museo de Arte Moderno de Bogotá, Colombia, 1988. (Fuente: imagen suministrada por la autora).

Cosa bella mortal pasa y no dura

*He aquí una cosa que rechazamos cuanto más la necesitamos:
el consejo. De mala gana lo escucha quien más lo necesitaría, a
saber: el ignorante*