

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. |
|-----------------------------------|------|
| INTRODUCCIÓN | 5 |
| UNO | 5 |
| DOS | 6 |
| | |
| PRIMERA PARTE | 10 |
| El asunto Leonardo | 10 |
| “La anunciación” | 10 |
| UNO | 10 |
| DOS | 14 |
| “Retrato de Ginevra Benci” | 17 |
| UNO | 17 |
| DOS | 18 |
| TRES | 18 |
| CUATRO | 18 |
| CINCO | 19 |
| “San Jerónimo” | 19 |
| UNO | 19 |
| DOS | 23 |
| “La adoración de los reyes magos” | 25 |
| UNO | 26 |
| DOS | 28 |
| TRES | 30 |
| “La virgen de las rocas” | 32 |
| UNO | 32 |
| DOS | 33 |

| | |
|--|----|
| SEGUNDA PARTE. | 36 |
| El envés de las obras | 36 |
| “Retrato de una dama desconocida” y “La dama del armiño” | 36 |
| UNO | 36 |
| DOS | 38 |
| “La última cena” | 40 |
| UNO | 41 |
| DOS | 43 |
| “La Mona Lisa” | 45 |
| UNO | 45 |
| DOS | 48 |
| TRES | 51 |
| | |
| TERCERA PARTE | 55 |
| Las últimas obras de Leonardo | 55 |
| “La batalla de Anghiari” | 55 |
| UNO (La versión freudiana de la homosexualidad) | 55 |
| DOS (La vida y lo erótico) | 57 |
| TRES (El estallido de las fuerzas) | 59 |
| “Santa Ana, la Virgen y el Niño” | 63 |
| UNO | 63 |
| DOS | 65 |
| “San Juan Bautista” | 67 |
| UNO | 67 |
| DOS | 68 |
| | |
| CONCLUSIONES | 71 |

| | |
|--------------|----|
| UNO | 71 |
| DOS | 75 |
| BIBLIOGRAFIA | 78 |

INTRODUCCIÓN

UNO

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 indefensión 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 -en segunda instancia- repite su retrato inaugural y pretérito en el fondo de los ojos de la madre).

Cuando el niño, a posteriori, a través de esa su imagen especular sabe de sí y luego, eufórico, se vuelve 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, obra ya).

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 pretender creerse que el niño entonces es mero condensado de afectos sin representación alguna;¹ si bien estos priman y es claro que existe un déficit indiscutible de representatividad, se trata de modo simultáneo de un caos de colores y de sombras; de incluidos afectos sí, aunque disgregados e injuntables; y también, de imágenes fantasmales e inaprehensibles, las cuales vienen y se van sin control alguno; sólo la reiterada protección externa, familiar y social, consigue paulatinamente aliviar y reducir, hasta derivar del lado del entronque especular.

¹ Cf. Richir, M. “De lo infigurable en pintura” Traducción de Pablo Posada Varela. Apéndice I de “Sur le sublime et le soi” Variations II. Memories des Annales de Phenomenologie, Association pour la promotion de la Phenomenologie, Amiens, 2011. Y “De la figuración en psicopatología”. (según versión del mismo traductor)

La clave de duplicidad del recorrido (retrospectiva-prospectiva) que ya Freud resaltara como decisiva en la interpretación del recorrido del niño por su infancia, da paso al reconocimiento de 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 distinción que decide que se es niño o niña antes de que se pueda saber mínimamente de toda diferencia; es que la escisión, no sólo comporta esta doble vía determinante en la auto-captación individual; marca a su vez otros registros tanto más constitutivos y definitorios (entre otras cuestiones, el modelo vigílico-onírico se entroniza y decide siguiendo guías y demarcaciones definitorias; como es más que sabido 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 que en cambio repone al pequeño ente humano a partir de un afuera repudiante y excluyente, donde ese afuera-mundo resulta ser -inversamente-perpetua amenaza de inevitable extinción, ante lo cual no restan más que los recursos defensivos.

Esta escisión del mundo, resulta ser menos fácilmente aprehensible, aunque no sea menos constitutiva; una sed de unidad perdida e irrecuperable subtiende desde entonces; hueco que será apropiado y compensatoriamente suplido por la Obra, de un modo tal que sobre la armazón de conjunto de lo psíquico (recursos máquicos).una extraña parapleja mental se impone allí.

DOS

En medio de una condición donde por sobre todo prima la creencia,² si se preguntara por la clave que reúne estrechamente lo religioso con lo pictórico en la historia del arte, seguramente que con lo primero que se buscaría responder habría de ser con explicaciones políticas, económicas, etc. Sin embargo -sin ser ese recurso equivocado- se podría estar olvidando con ello una clave que subtiende allí y que no resulta ser menos demarcatoria: se trata del núcleo común que -previo a todo ello- ata ambos asuntos (arte y religión) en referencia con la presencia simultánea de la *vida* y la *sexualidad*. Y no que no pudieran coincidir estas dos últimas dimensiones -vida y sexualidad- de modo literal; la cuestión es, que también podría tratarse de algo más fácilmente expreso, de manera antagónica.

Es más: no son factibles desciframientos convincentes si -haciendo caso omiso de variantes y despliegues diversos- a tales registros (vida y sexualidad) se les

² No se trata aquí de prejuiciosas tomas de partido frente al tema religioso (de demostrar que Dios existe o no, etc.). Se impone sí, reconocer en la creencia una clave psicológica principal, la cual determina a lo humano de forma contundente (al punto de ubicar lo religioso, como modalidad de creencia; inmersa por ende -y siendo consecuencia- de semejante cobertura.

junta en una sólo resultante (lo cual -en una zona muy precisa- tampoco es que no resulte inevitable).

De cada lado por todo ello se asumen posiciones y se definen predominios, más o menos laxos, más o menos rígidos y excluyentes de un asunto o de otro.

La iglesia católica de modo progresivo terminó apostando por el predominio de la clave vital, más bien en negativo (de modo dominante, condenando la sexualidad en niveles ajenos a la escueta reproducción).

Es, en efecto, a nivel del rechazo de ciertos temas claves donde se notan de modo más marcado tales asunciones (repudio al aborto, imposición a sus oficientes de renuncia frente a toda inclusión sexual, etc.).

La perpetuada e inexplicable condición, la cual comporta la emergencia de inocultables contradicciones, resulta ser tan insostenible que algún día se hará inevitable remontar definitivamente semejantes restricciones (si no, perpetuar lo ya dado de manera clandestina: ejercer cada quien, para bien de la eternización de las culpas, la refutación en acto de tales contraposiciones).

Como fuese -y planteado del modo más grueso y contundente- voluntad de abstinencia sexual que obliga a los integrantes de las comunidades religiosas a afirmar la vida (cuestionándole de hecho al “Creador” -aunque sin reconocérselo- la repudiada inclusión de lo sexual, que la presencia de la vida comporta (y que entonces, con mayor facilidad, se le deja a la responsabilidad de Lucifer; o sea, una vez más, a la creencia).

Las opciones de combinatorias y contraposiciones son -por más de una razón- plurales, y la realidad de sus intercambios y exclusiones se multiplica desde que ese enlace estrecho sexual-vital (ante todo regido por factores biológicos) se desprende del lado de la progresiva y creciente escisión que incluye la emergencia cultural; con lo cual -dada esta última implicación- debiera haber tornado obsoleta la urgencia de mantener tales condiciones dentro de la perpetuación del más basal modelo natural (tal cual lo deseara siempre la iglesia).

Es allí donde torna insostenible la contradicción previamente señalada, la cual impone a la colectividad servir a consignas signadas por la pretensión de una presumida inaugural clave divino-creadora (sumándose -de modo simultáneo y en franca contravía- la prohibición de tal implementación, para el caso específico de los integrantes de las instituciones eclesíásticas).

Al final, se impone la flexibilidad o inflexibilidad -siempre incoherentes- que hacen inevitablemente culpígeno el disfrute de lo sexual (como no sea, restringidamente sometido al prioritario empeño reproductivo).

Todo ello, contra la realidad de un modelo plástico y para nada fijo, pues condiciones de placer y de goce de más amplio espectro se imponen siempre en la realización de sus potencias.

Si bien se le ve, fue -por uno u otro motivo- a esa opción de disfrute imprevisible, a cuanto se deseó siempre bloquear.

El sostenido empeño de esa prohibición, terminó apuntalando la prelación de la culpa (desde entonces, por ende, destino inseparable del despliegue de lo humano, cualquiera éste fuese).

En cambio, la asunción de una realidad -objetiva, indiscutible- cedió sin más frente a todo ello, refugiándose en una sintomática marginalidad pecaminosa (quizá fuese ello apenas tendencial, pero no se podría negar que está siempre presente).

Es cierto: nada justificaría tal inserción del pecado -deuda exclusivamente asignable a la marca de lo religioso sobre la realidad de lo sexual- sumándose al despliegue de lo humano-vital.

Sin embargo, la apropiación de la culpa -que decide tan contundentemente la perpetuación del cristianismo- le precedía sin duda de tiempo inmemorial; el cristianismo no hace más que re-apropiarse de ello, dándole nuevas claves para su despliegue (en buena parte, para bien del enriquecimiento de los modelos mórbidos)

Al Arte en cambio no lo define la opción excluyente de ambas dimensiones (vida, sexualidad) pues de modo dominante el antagonismo se impone allí, a partir de la escisión entre el autor y la obra resultante.

Aún entonces -asumido que lo homosexual es asunto de las apetencias corpóreas del artista, y no tiene por ende por qué pasar sin transición del lado de ésa su particular producción- la condición que se impone entonces a la sexualidad resulta inversa, pues no es posible sin más contraponerla a la realización de lo vital (así, con su manera peculiar de asumirse en la vida, cancele la posibilidad de derivar del lado de una directa reproducción, que en última instancia, antes que al individuo mismo, perpetúa a la especie).

Ello sólo, permite adelantar el reconocimiento según el cual, si bien entre la vida y la sexualidad siempre podrá haber obligatorio lazo o reforzamiento, también -de un modo u otro- se impone distinguirles donde se pudiera creer que se les debe reducir de una vez por todas a una sólo y decisiva realidad.

No es para nada fácil establecer sin embargo la línea de separación, entre la persona del artista y la realidad de su obra; como entre vida y sexualidad,

cuando se busca demarcarles, caben también a ese nivel infinidad de mezclas, oposiciones, intercambios y contaminaciones.

De un lado y otro, quienes deciden y pontifican desde afuera, se contraponen y/o reúnen, incluyendo por lo general motivos anexos, los cuales más fácilmente terminan complicando y agravando los asuntos, empañando aún más las demarcaciones que se intentan.

A pesar de todo -así fuese de manera parcial o siendo alterada por marcas posteriores- sólo resta la obra. El artista al morir deja una amplia duda en niveles de intimidad, a pesar de que se busque decidirles como definitivamente resueltos e indiscutibles.

Sin embargo la obra, que se perpetúa de un modo u otro, congela líneas incapturables en su espacialidad impenetrable; intangibles, donde no sólo lo homoerótico se repone ajeno ya frente a toda posible personalización; también, el impedimento para asir lo erótico coexiste con su aprehensión indescifrable, dado que lo secreto se ha puesto allí a la vista, aumentando las claves del enigma que impiden su disolución.

Lo homoerótico sigue presente sin embargo desde que es posible mantener el reconocimiento de un lazo de propiedad que diera paso a reconocimientos de autoría (expresos en formalizaciones del tipo: "Se trata de un Leonardo", cuando se alude -por decir algo- a "Mona Lisa"; ello habrá de ser -debe reconocérselo- siempre externo)

Y entre uno y otra (autor y obra) algo de lo erótico -desprendido sí, de todo hálito de vitalidad- delata la captura de un congelado instante que reapropia la vida; que se niega a seguir de largo tal cual ésta última impone. El resultado ha de ser por todo ello, la consolidación de un registro linderal, que ni es vida ni es muerte; en cambio sí, figuración que se consolida por fuera de toda marca de temporalidad; por ende, más allá de toda corpórea decadencia (hasta donde al menos lo permite la perpetuación de las materias primas que aportara la Obra).

Nunca se sabe detrás de qué va el indetenible desfile de seres humanos de la más variada procedencia, y que -aún casi siempre tratándose de turistas- se fascinan al interior de los museos, y tanto más con esta o aquella específica obra.

Podrá ser que mucha de esa fascinación no se sostenga ante el mínimo rigor de posibles análisis; pero tampoco se puede descartar que algo, de fondo inextricable, favorece por encima de banalidades y engañifas la comunión extraña de esas masas humanas con lo secreto que las funda y las constituye (simultáneamente con el impedimento definitorio para apropiarlo y reducirlo).

Se reitera: a fin de cuentas, sólo se cuenta con la obra perpetuada indefinidamente.

Del pintor se saben pocas cosas, y ello repleto de lagunas y de dudas; se dice por ejemplo que Leonardo era zurdo y que alguna de sus manos (más seguramente la derecha) murió antes que el resto de su cuerpo.

De la supuesta homosexualidad del pintor no resta más que alguna acusación la cual no se logró demostrar en los tribunales; además -varias décadas después de su muerte- el tajante diagnóstico de algún escritor italiano, quien denunciara la inclinación que en tal sentido -según él- decidiera a Leonardo; de hecho -para una más factible seguridad- se cuenta, en negativo, con hechos contundentes: la ausencia de enlace con mujer alguna y, consecuentemente, el faltante indiscutible de humana descendencia.

Como fuere, si ello pudiera traslucirse de otro modo en la actualidad, sólo podría serlo a nivel de esas obras donde Leonardo sobrevive; y ello, en la medida en que desde la contundente y heteróclita lógica de éstas así se lo permitan.

PRIMERA PARTE

El asunto Leonardo

“La anunciación”

UNO

Se trata ya, de lo erótico (impulso de vida) y no apenas de lo sexual. En realidad, más tajantemente aún, allí lo sexual se desea forcluido.

¿Por qué, sin embargo, el ángel es un ser más andrógino que cualquier otra cuestión?

Como fuere, dado que la vida resulta idealizada del lado de la prelación lo celeste, por sólo ello se localiza todo más allá de lo homosexual (así ese ser angelical ilustra una síntesis figural donde casi viene a primar lo femenino).

De no ser por esto, la negación tajante de lo sexual que el tema de “La anunciación” comporta, evidentemente resultaría propuesta insostenible; o sea, de tratarse de un asunto eminentemente humano, donde va la virginidad se impondría una trampa irremontable; sólo por esa vía -es claro- torna reconocible que sin un coito humanamente indispensable se diera la vida.

Habr  de ser apenas la ciega creencia ³ cuanto vendrá a dar sostenimiento a semejante anuncio y, justamente all , donde ella obligue de modo inapelable.

Como fuere -al reponer todo ello sobre el lienzo- de una forma u otra tendrá que haber sido reconocido por Leonardo que -al menos- consiste todo en un asunto mítico.

Ahora bien: se ha de imponer sumergirse en la sustancia religiosa desde que se debe asumir la referencia última y primera de los escritos sacros (corriéndose por ello el riesgo de creer en la propia pintura).

Son pues dos los registros de creencia a los cuales se obligan quienes se relacionen con esa producción (incluido por ende el propio Leonardo)

Reconocido ello -en un sentido amplio- hasta la Virgen misma se ve obligada a creer, y a hacerlo así por partida doble, dado que, inmersa en la dominancia del mandato divino (de modo simultáneo y de hecho, en principio de manera prioritaria) con ello rueda a su vez en contrav  de su humana realidad constitutiva.

Más aún, habrá de hacerlo el  ngel, mensajero sumiso de lo indiscutido, y por ello impelido a ingresar en un mundo que supuestamente le debiera excluir de manera tajante.

Pues bien: tanta inverosímil y variada inclusión, sin embargo parece quedar reducida por el milagro que genera el pincel, conducido por la m gica mano del pintor, el cual, pasando por encima de todo impedimento, torna la resultante en algo indiscutiblemente verosímil y armónico.⁴

³ Cf. los escritos de Kierkegaard sobre el tema, y nuestro trabajo "Lo estético desaplicado".

⁴ Esa clave enigmática -que lleva, de la mano del pintor, al sumiso pincel- decide varios asuntos, por sutil que ello pudiera parecer. Termina dando sentido, a cuanto en comienzo no era más que mera superficie, vac  de contenidos Esa suma de marcas sobre el lienzo (o el muro) subyugar  con una resultante, que sin saberse dónde ni cómo, se ha de cerrar, generando contundente verosimilitud.

De otro lado, no sólo se trata de una persona que pinta y un cuadro que resulta. Por decir algo en apariencia obvio: sin bien se observan los asuntos, todo ello se irá decidiendo desde la sóla directa participación de una parte del cuerpo del artista -lado izquierdo o derecho, según éste sea diestro o zurdo-; mientras que a su vez, la necesaria incidencia de quien all  resultara indispensable en la génesis de la específica obra, termina remontándose de manera tajante, en la medida en que la producción finalmente se consolida.

También, y a partir de entonces, habrá de ser apenas la visión (sin duda -a su vez- la mirada, no siempre coincidente con la primera) cuanto determine el lugar del observador de esa obra desgajada de su autor, abstray ndole de cualquier posible enlace, diverso de esta específica función (entonces, el lado a la sombra -si se admite denominarle así- se ampliar , en la medida de la ausencia del autor).

Resulta claro, que en general los hombres sólo saben, de manera directa e inmediata, de una parte de su cuerpo (mientras la otra habitualmente, resulta ajena en sus habituales apropiaciones). Más puntualmente,

Para una mirada escéptica -posible también- siempre existirán en esa obra dos asuntos que no se consigue reunir en una sólo cuestión: de una parte, la creencia misma desde la cual se funda la clave religiosa más decisiva (certeza de fusión, entre lo humano y lo divino) y de otra, la humana posición artística que no consigue resolverse sin imponerse un obligatorio distanciamiento, a pesar de la escueta creencia que lo religioso impone, y que a su vez se puede estar compartiendo abiertamente o no.

Dicho de un modo diferente: se deberá creer de manera diversa en la pintura, para conseguir dar opción de expresión, a cuanto la creencia religiosa -ajena a todo distanciamiento- desde su condición impone.

De otra parte, desde un subfondo inevitable -la contraposición que lo sexual comporta- se cuelan las urgencias de lo humano, que lo divino excluye; ello (así pueda resultar insultante para una mirada escuetamente religiosa) termina expresándose del más velado, radical, y sintomático de los modos (tal cual un agua, que impedida para deslizarse libremente, hallase obligantes y subterráneas rutas de salida).

Veámoslo presente, en la manera como ello se impone, se oculta, y se resuelve, en el propio cuadro del cual aquí se trata.

A pesar de que se sepa que todo allí es negación tajante de lo sexual, ya la marcada protección que se ofrece al cuerpo femenino (que, para la perspectiva dominante de lo religioso a su vez es la Virgen) demarca el contexto que rige en el lado derecho de la obra de Leonardo; en efecto, separar del ángel a la mujer parece ser defensa tan espontánea como indispensable; al lado de ello, una semi-apertura de las piernas de la virgen y mujer al tiempo, se impone a su vez de forma inocultable.

Incluso, en el lugar del sexo (hiper-protegido por las vestimentas excesivas las cuales sólo permiten ver rostro, manos y cuello) la superposición de un color negro intenso pareciera tachar definitivamente toda humana apetencia (sin embargo afirmándola al tiempo; o -si se prefiere- acentuándola de tanto intentar negarla del modo más tajante).

De su parte, el ángel porta alas (como si se tratara de un ave mensajera). Pues bien: tales aditamentos están decisivamente erectos a partir de su empalme con las (entonces ¿inevitablemente humanas?) espaldas del ser angelical, aunque indicando (casi fóbicamente -se diría, de ser un buen freudiano-) el

debe decirse, quien atiende a una específica pintura no habrá de escapar a ello, así lo haga de forma muy diversa a cuanto le acaeciera antes al propio pintor.

Pues bien, esta observación -en apariencia menor- termina siendo decisiva en el caso de la obra de Leonardo (tal cual se podrá ir comprobando a medida que se progrese en la lectura de este texto).

extremo otro -a la izquierda- por donde el cuadro se detiene, remarcando con ello el infinito apenas anunciado que resta por fuera.

En cambio, la detención del polo opuesto -lado derecho- indica el ingreso apenas anunciado en la habitación de la futura madre del Dios hecho hombre: por oposición, sitio encerrado sin duda alguna, así pictóricamente apenas se lo enseñe (o se lo haga de manera alusiva).

Que estas inevitables e incómodas emergencias se den ni siquiera obedece a razones ocultas generadas por quien se ve obligado desde un contrato a realizar cuadros portadores de temáticas ajenos a sus inclinaciones personales.

Como fuere, más allá de esas claves pragmáticas e inmediatas, resultan decisivos condicionantes tanto más basales, dueños de un orden otro (mítico) a partir de donde -con tanta mayor contundencia- tales obras se afincan y solidifican.

La mano derecha del ángel oferta (en un mensaje mudo e incapturable, como corresponde a toda pintura que asume ése impedimento dialógico-verbal como uno de sus rebordes, tan irremontables como definitorios) el advenimiento de la criatura humano-divina; 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 de hecho los primeros meses de un embarazo ya consolidado (si no es que -tanto más imprecisamente aún- se trata de ambas cuestiones a la vez).⁵

La otra mano del ángel -la izquierda- se desgana, sosteniendo sin mayores esfuerzos el símbolo virginal que repone una rama de lirios (ésta sí, no menos erecta, así resulte diferenciada desde que aspira sin atenuantes ni ambigüedades, a las alturas de lo ideal y lo celeste).

Vistas de todos modos las cosas, con la inclusión de cuanto se ha hecho explícito previamente, existe en esa resultante final, una clave erótico-vital que diluye lo sexual abriendo a la ampliación de esa decisiva línea que demarca lo celeste de lo terreno y que al tiempo lo conjunta paradigmáticamente.

Sin duda, un tono diluido de idealidad, mantiene la frescura de lo humano previo a toda escisión y que (así no se lo grafique de modo empírico, pues es

⁵ Avanzando desde esta condición dual-linderal, expresa en la también intangible línea demarcatoria de los registros -no siempre complementarios- que conjugan a la mujer y a la madre (por lo demás, velados por el asunto religioso, según quedara previamente certificado) se suma a ello la ambigüedad que a su vez porta el ángel -antes asexual que bisexual- dándose paso a la ampliación de esa línea invisible, que enlaza con lo más trascendente e inmaterial donde se incoa el milagro, y se justifican y disuelven tantas imprecisiones y falencias.

ello imposible) desde una atmósfera de indefinible pureza, dispara nociones como las de virginidad e inocencia, etc.- dando paso con ello a esa opción mítica que lo humano incorpora por la ruta del culto y de la ingenuidad de la más contundente e indiscutida creencia.

Ese erotismo mítico-vital es indiferenciado y da paso al despliegue de lo bello y de lo inmaterial que le iluminan y exaltan: materialidad de lo intangible, que sólo la pintura logra capturar (cuando no -en otros casos felizmente logrados también- la música o la escultura; sin duda a su vez, la poesía).

Las figuras que pinta Leonardo (sobre todo las mujeres -incluida por supuesto las vírgenes- y los ángeles) son tan bellas como dueñas de una ambigüedad de incapturable imprecisión; en el caso de estos últimos, es donde lo homoerótico permite descubrirse, desde esa dimensión ajena a lo normal -y, en consecuencia, a las ofertas contrapuestas de lo “hetero”; lo cual seguramente impidiera al maestro Verrocchio igualar las ejecutorias de su discípulo insuperable-.

Salvo en el punto donde la belleza remonta la escisión que habitualmente -se viene recalcando- califica todas las emergencias de lo humano, mujeres y vírgenes son por ende también dueñas de claves en común que les torna inauditas y enigmáticas, dado que es entonces lo secreto cuanto se hace visible. Emergencia excepcional esta última, que por una ruta excepcional y corrientemente imprevisible, hace saltar a lo erótico mismo, de inmediato perdiéndolo en ese congelado, que de todas maneras propicia la fusión de lo imposible (singularidad y universalidad, reunidas en una resultante insuperable).

Como fuere, una bella mujer -recapturada de esa manera inconcebible- se acerca tanto al registro de lo enigmático y de lo secreto que torna inane por sólo ello toda demarcación de género.

DOS

La condición dual-linderal entonces no resulta dada, apenas en referencia con la demarcación de lo religioso-celeste con lo terreno; retrata de hecho el milagro de un cruce imposible, sin embargo pictóricamente representado.

¿Cómo entender tal clave linderal que resuelve en celeste lo terreno y que hace de lo humano, cosa divina?

Pues bien, está allí en casi todo.

El ángel por ejemplo, parece frenado a pesar de su decidido impulso hacia adelante; la verdad es que una parte de su cuerpo -en buena medida no visible- resulta estática, en contraste con la otra mitad que torna aprehensible para el espectador donde la reposición del movimiento se trasluce de modo indiscutible.

La realidad pictórica, que en cuanto tal obliga a la aprehensión parcial de los volúmenes -siempre inevitablemente sugeridos- es el inicio de una apropiación que partiendo desde lo no visible, hace factible la captación inesperada de lo francamente invisible y trascendente.

La Virgen a su vez resulta unida a partir de un doble y contrario impulso: la mitad de su cuerpo, en efecto, se observa aún adormecido (como si antecediera 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 esa habitación, a pocos pasos del específico lugar que ocupa ella.

Cuanto pudiera derivarse de sentidos directos y terrenos, se encubre y diluye en el sometimiento a la prelación de uno de los registros (la dominante dimensión celeste). Por todo ello, la dimensión de lo sexual resta ganada del lado del más idealizado erotismo (enigmática fuerza de lo puro vital). Lo sexual además resulta remontado, silenciado, reemplazado tajantemente, desde el entronamiento de esa modalidad de mundo etéreo, que consolida la señalada prelación religiosa; asunto que el recurso artístico, no sólo conseguirá plasmar y hacer visible, tampoco son apenas lo visible y lo invisible, dimensiones que figuren desde entonces presentes allí de modo simultáneo; sobre todo, de manera prioritaria se suma a ello una tanto más decisiva clave de linderalidad que recalifica, y con toda radicalidad, somete a las precedentes.

Lo animal y primario del coito negado sesga tales registros al acceder a ese otro extremo donde -sin desaparecerlo- 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 remontamiento de la escisión fundante; la apuesta por un tipo específico de mundo, suplanta al mundo mismo y lo relega prácticamente -si no olvidándolo- al menos suplantándolo desde la marginación de sus claves más basales y constitutivas.

No sólo el mundo como tal se pierde entonces (pues es de entrada reconocido como inaccesible) de hecho a ese impedimento que lo supe se lo está continuamente transformando, tomando permanente distancia de él, en pos sí de una realidad que al tiempo que le niega lo suscribe.

Sin duda, realidad de procedencia humana, termina marginando a lo humano mismo, al permitirse apenas opción definitiva, a la obra humana de conjunto (Obra).

Obra esta, que busca tercamente suplantar al mundo (el cual -ha sido dicho- al no lograrse capturarle subtiende siempre); en fin, obra humana de conjunto, por cuyo retén se impondrá de modo inevitable atravesar.

Si bien no se puede negar que el arte -y todas las opciones descifrativas restantes- están presentes ya allí, también ha de ser válido 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 -por sobre todo el despliegue tecnológico- a desplegar aplicaciones y descubrimientos, desciframientos y consolidaciones, que terminarán por hacer del arte algo obsoleto.

Ello, por supuesto -antes que clave indiscutible de progreso, tal cual se lo pretendiera siempre, con cierto inexplicable optimismo- impone consecuencias lamentables a partir del despliegue de los recursos de suplantación aplicativa que llevan a consolidar reclusión inevitable, e irremontable entrampamiento de lo humano

Leonardo -y con él, la expresión refleja de su obra toda- estuvo siempre muy persistentemente apuntalado en esos linderos que demarcan de un lado y otro tales señaladas modalidades aplicativas; por eso pudo hacer de su obra pictórica producción linderal inigualable, consiguiendo armar evasivas y difíciles síntesis.⁶

El pago habría de ser sin embargo, el agotamiento del recurso y la delación de esa condición de singularidad ejercida, lo cual coloca en ensamble al hombre con su obra, de forma excepcional; haciendo de ello, modelo inalcanzable; imponiendo la perfección de una técnica que se sumaría a la apropiación de un plus, que hará del mundo, nuevo mundo; por sobre todo permitiendo pensar, que las distancias -que separan del mundo mismo a la construcción resultante- se han reducido de forma sustancial.

Lo cierto es que lo religioso-en-lo-humano 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 entre registros (re-demarcados desde la ampliación de las franjas -bandas anchas- a nivel de las líneas demarcatorias de lo linderal). Todo lo cual ilustra cuanto de un modo y otro, aquí se ha venido reiterando.

⁶ De hecho (en el otro polo que repone al personaje-pintor) otro personaje discurre de forma simultánea: se trata de aquel cuyas previsiones ponen el marcha el predominio y el despliegue de lo tecnológico (entonces incompleto, y casi siempre fallido en sus inaugurales ejecutorias, aunque portador de irreversible e indetenible progreso, ya a partir de entonces).

“Retrato de Ginevra de’ Benci”

UNO

Se trata ahora de lo puro terreno (y no menos celeste). Por encargo de un tal Bernardo Bembo, Leonardo realiza su primera obra profana, por decirlo así. Supuestamente enamorados de Petrarca, a esta curiosa pareja -constituida por quien encarga la obra y la modelo- se dice que les une un amor puramente platónico; y el retrato sin duda muestra a un extraño personaje, quién parece ajeno a todo reclamo sexual. La causa de ello puede ser -tal cual se anexa a nivel informativo en los textos que versan sobre el tema- la “condición enfermiza” de la mujer, lo cual le da -no sólo esa decisiva e inocultable palidez- sino una dignidad extrema, que parece colocarla en esa cumbre de indiferencia altiva difícilmente emulable.

Ser que parece hecho de un curioso ensamble de singularidad y femineidad, y 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 este ser al cual Leonardo repone de modo magistral- dueña de una certeza humana, definitivamente prioritaria; de otro modo no se explicaría tal condición paradigmática que le coloca en pugna directa con la contundencia de las vírgenes celestes, sin restarle por ello radicalismo terrenal.

¿Dónde va desde entonces lo celeste? Una melancolía extrema podría ser la causante de esta curiosa resultante. Pero ¿cómo consigue graficarlo Leonardo?

Pensando un poco en el lindero que subtiende entre la técnica y la figura resultante, cabe reconocer cierta sutil tensión 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 manera plural- hasta concentrarse en el rictus de la boca, la cual se cierra sin apelación, agotándola de forma tajante e implosiva.⁷

Pero es en la mirada asimétrica donde se logra el efecto decisivo. A pesar de la infinita tristeza que aquella retrata -casi olvidado de todo- sin embargo un ojo (el derecho) insiste en mirar hacia el mundo, sin por ello lograr detenerse en un objeto definido (a pesar de estar siendo, de modo simultáneo, muy fijo y concentrado).⁸

De su parte el ojo izquierdo extrema el desvínculo; y habrá de ser por ello, que ambas miradas reunidas naufraguen en una indefinición sin límites previsibles. En efecto, ausente de todo, la primera mirada se oculta entonces en el ensamble con la segunda -algo más decidida- consolidándose de tal

⁷ No existe cuadro alguno que no dialogue con un silencio irremontable. Sólo que cada obra en particular crea su propio silencio, y en este caso, más que impedimento es posición asumida que suma enigmáticos matices a cuanto es ya pariente de lo secreto más inexpugnable.

⁸ Si se dijera que va dirigida al fondo del alma de quien resulta apresado en esa captación honda y desprevenida, la mirada parcial que así resulta parecería perfectamente definida.

indescifrable modo, la señalada combinatoria, ambigua e indefinible, y sin embargo radicalmente unificada.

DOS

Mas ¿es -por sólo ello- celeste la mirada, o existe otra razón aún más decisiva que permita a la pintura trascender semejante contraposición (terrestre-celeste)?

¿Y si se incluyera el fondo?

La apretada vegetación que separa a la figura central del paisaje, 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 horizonte de cristal, delicado e ingravido.

Resulta innegable -visto todo así- que, a cuanto se le ha venido apelando, lo terreno, califica asuntos que incluyen asuntos más amplios que la mera asunción del humano personaje. Algo de sombra a su vez acentúa los volúmenes, que arman contraste con lo luminoso más distante, no sólo reforzando la certeza envolvente del mundo, de hecho espiritualizando esa lejanía sin que ella deje de ser deliciosamente material. Lo celeste -se diría- apenas tiene lugar en ese último registro de fondo, que se resuelve en un azul uniforme y refrescante, aprehendido sin duda desde una clave terrena dominante como firmamento sin linderos alguno previsible.

TRES

Es cierto, el azul se tradujo siempre en atmósfera intangible y en límite de mirada que decidiera lo infinito incapturable.

Ahora bien: comparado con el paisaje de “La Anunciación”, el lugar de ese paisaje es sin duda diverso; no sólo por la coloración del firmamento ni por la extensión de más amplia cobertura; es que allá, la luz resultaba decisiva y contundente, al punto de aplanar ese fondo, entonces de algún modo más próximo a un decorado que armara escenificación, antes que reponer de modo literal la realidad empírica de una tierra contundente y extensa; se trata entonces de un fondo que se consolida como pura atmósfera, fabricada por una luz que se ilumina tanto más, debido al contraste con los negros cipreses (a los cuales -si se les aislara y separara del conjunto donde resultan sólidos y decisivos- reportarían gratuidad y rigidez insostenibles).

Es como si todo se invirtiera, restando autonomía al mundo que rodea, sometiéndolo, para hacer más celeste cuanto se ofrece como primeros planos.

CUATRO

No. Este otro cielo resulta presencia cierta, sólo en la medida que es ajeno para la mujer, afirmada en cambio en su tajante realidad mundana; resaltado más bien, para ilustrar la ausencia -en esa humana figura- de solución y de ilusión posibles: de remontamiento reclusivo; reducto donde falta el apoyo de

creencia; que impone una nada como real soporte de esa lejanía íntima e inaudita que la sólo mujer ilustra de forma inexpugnable.

Esta mujer tan paradójica, 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, al punto que -así de hecho no se lo esté ella proponiendo- habrá de ser para quien la observa que lo erótico estalle y se demarque, más allá de toda homo-erotismo y de toda heterogénea sexualidad, incluida a su vez.

O sea: la seducción sin duda existe ahí, pero está por fuera de toda intencionalidad en quien la porta.

CINCO

El resultado -en cambio y por contraste- es el despliegue de una pureza inmaculada e incapturable -y no por eso menos definitoria-; nivel donde compite -según se señalara previamente- con los seres celestes (ángeles y vírgenes) más allá de todo reconocimiento de género, sólo por la vía de lo bello en sí. .

Figura por todo ello hipnotizante, que obligará a pasar de una mirada a otra, desde que no es posible reducirlas a una sola, sin que se muten de continuo en esa otra mirada unificada sólo en la medida en que al tiempo que las incluye, las sobrepasa y redefine. De tal modo, que al final todas ellas flotan del lado de un mirar inaprehensible, el cual no consigue posarse nunca; dando por ello, la impresión de un despliegue indescifrable, que contrasta con la fijeza y quietud del cuerpo mismo.

Una imprecisa pero creciente voluptuosidad comienza entonces a imperar de tanto observar ese cuadro, donde algo se fuga de modo inapelable; sin que se sepa el punto exacto por donde todo se escapa de manera inapelable: en medio de la tajante oposición entre las sombras más acentuadas y la luz imprecisa y ubicua que nace del fondo de ese mundo, constitutivo e incapturable al tiempo aunque irremediamente físico, la apropiación de lo secreto, no sólo desdibuja las contraposiciones que armaran en principio lo terreno y lo celeste; sin reducir la vida a la pintura, lo erótico deslumbra y se refugia en un registro inalcanzable; dimensión congelada y fluctuante de tanto estar allí del modo más inmediato e indiscutible, y al tiempo siendo ajeno, definitivamente incapturable.

“San Jerónimo”

UNO

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 la fiera, una alimaña roe sin descanso, reforzando el rigor de las urgencias animales.

Un paisaje lejano reina en este polo superior izquierdo del cuadro, haciendo oposición natural (extremo derecho, también en la parte superior) 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).

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

Esta pintura cuenta por todo ello con la espontaneidad del mero boceto, que luego habría de resultar enterrado de modo irremediable, 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, ello en sí no tendría un sentido con mayor fondo de aquel que lo presume accidental y secundario.

O sea; se podría arriesgar el supuesto según el cual el cuadro culmina allí por razones más bien estéticas antes que empírico-pragmáticas⁹ (o que al menos, algo de lo primero, estuviera decidiendo de algún modo la condición supuestamente decisiva de lo segundo); y, así no fuese esa la intención, el hecho es que nunca Leonardo retomó esa obra, de tal modo que -de cualquier forma- asumió 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 que hacen énfasis en claves mentales (perfeccionismo excesivo, etc.) si no que crea una contradicción, insalvable de entrada, entre la perfección que porta de cualquier modo lo inacabado; no sólo cada una de las partes logradas, sin duda la totalidad del producto, válido en sí a pesar de todo.

⁹ Se dice que fue el encargo de una nueva obra (“La adoración de los reyes”) el responsable de semejante corte.

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.¹⁰

Como fuere, la congelación del cuadro en el punto donde se lo 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 refuerza esta clave, la cual corrientemente se ignora o se olvida con extremada frecuencia.

El repudio al sexo -y al deseo que se liga al primero- puede ser a su vez, 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).

Aún así, se trata de rutas diversas e injuntables, a pesar de simultáneas; conducen sin duda a remates varios, donde se evidencia el impedimento para reconocer allí sinonimias literales, redondas; abiertas y decisivas unificaciones y síntesis.

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

Más bien, 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 la rememoración.

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

¹⁰ 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.

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 ha de ser 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, que en tanto tal, 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 de la contundencia explícita y definitoria de un vínculo tajante 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.

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 determinante, que no admite distancia alguna en el ejercitamiento de sus despliegues; es tan concluyente y vigoroso que más parece la fusión de lo unitario dominante, que diera a la resultante las opciones posibles de autonomía indispensable, impuesta para que se diera tal discurrir.

Pero lo erótico está allí de un modo más que peculiar. Se diría que más que lo erótico cuanto aparece dominando con toda contundencia es el extremo inverso (lo tanático) donde lo erótico se completa y cuestiona.

Tampoco se hace visible, necesaria adoración a ente alguno allí; ni menos aún, se están buscando indispensables complementos. Pero, cuando se pinta todo ello, lo erótico en sí emerge sin llamarlo, y su lugar -de otro modo impedido- acaso por físico contraste, pasa a regir con plena contundencia.

¿Cuál ha de ser entonces la clave que decide esta obra de Leonardo?

En el cuadro de San Jerónimo, está la ausencia -más que todo- presente; y al detener el autor su producción en ese escueto punto en apariencia inconveniente y deficitario, no hace falta en realidad un trazo más o un rastro de color adicional para dar cuenta a plenitud de todo ello (por eso mismo, tanto más acentuado el déficit del cual -por sobre todo- se trata).

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

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.

Lo incompleto hace de la carencia presencia decisiva, negatividad constituyente que amplía los registros de lo habitualmente admitido.

De haberse consolidado redondeamiento indiscutible, sería el otro polo (lo tanático)¹¹ cuanto pasara de modo indiscutible a decidir.

En cambio, es porque lo erótico está presente, en la medida misma de su falta, que se está denunciando al modelo desmesurado, como paradójicamente deficiente.

En cuanto resta (decisivo, en la medida de su impedimento) Leonardo pinta sin pintarlo -o sea, dejando pendiente lo esencial- la realidad última y primera de lo erótico propiamente dicho; y al parecer, nadie percibe la marca crítica que así se establece ni la razón que rige, por encima de criterios pragmáticos, los reales motivos que guiaran entonces a Leonardo.

DOS

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 excesos y registros inadmisibles?

¹¹ Lo tanático, si bien está en el extremo opuesto donde se apuntala lo erótico, sin duda no es lo mismo cuando se afirma en sí (y, sólo en segunda instancia, haciendo oposición irreductible e injuntable) que asumido en confluencia con lo erótico, subordinado a éste o -aún más- francamente silenciado y reducido incluso (que es cuando se le consigue aplazar, dejarle pendiente, como si su existencia estuviera postergada indefinidamente, anunciada a futuro, si se desea apelar así).

Lo erótico a su vez es bien diverso, según se le piense en su incapturable condición aislada -lo cual le decide de manera absoluta e incomparable- que como ausencia de cuanto lo tanático no consigue cubrir; es en este último registro que le aborda Leonardo, como irrepresentable negación de muerte, paradójicamente decidido desde lo doblemente ausente.

¿No es la vida cuanto 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.

Resulta por todos sabido y ello no necesita ser demostrado: también los modos de la vida se deciden así, desde esas polaridades (activo-pasivo, masculino-femenino) sin que se trate apenas de asuntos que califiquen a la sola humanidad, ni que se obliguen desde el decisivo apuntalamiento de la sexualidad.

Es la vida cuanto se sale de la opción de cubrimiento pleno a la cual los humanos aspiran, luego de asumir que esa punta que encarnan termina en su inevitable y nunca asimilada futura extinción; su condición enigmática pasa a regir por esto y algo de paradójico se suma desde que se impone el reconocimiento de tal condición, inmediata y definitiva; 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 aprisionarlo.¹²

Pero San Jerónimo se viene torturando por causa de las exigencias de su sexualidad, y no parece reconocerse en ello apenas un conflicto estrictamente interno; por el contrario, ello lo coloca por fuera, como si el mandato exterior consistiera en asumir -a título de 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 estaría demandándoles previamente (en cuanto les decide como particulares modalidades de 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 habrá de ser 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 mismo 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 apuntalar.

¹² No es por etérea -ni asunto semejante- que torna la vida inaprehensible; es en cambio, porque su inmediatez no admite distancia más que ilusamente y de manera siempre suplementaria. Cualquier cosa que de ella se afirme, la presupone de antemano en acto.

Pero ello podría afirmarse también de otros núcleos fundantes (lo humano, etc.) ¿qué da a la vida esa condición de incapturable en tanto que inmediata? Su condición indescifrable que cobija al resto tornándola de un modo más prioritario, cercana de lo secreto, y desde allí, soporte para el resto de matrices que le reponen y prolongan -habría de responderse-.

El arte en ese caso da paso a lo homoerótico y encuentra en tales fuentes alimento perpetuo e incompatible; 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 a su vez de recalcar.

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.

Sin embargo, una vez asumido lo inconcluso como definitivo antes 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 literal, más cercanas al mero dibujo que se despreocupa del color, hasta tornarlo secundario, meramente básico y uniformante.

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; lo cual, de no estar tajantemente bloqueado como real opción, daría a lo tanático camino libre tornándole en principal y mórbida expresión; en cambio, la misma interrupción pictórica coincide con esta clave inhibitoria, dándolo todo -con esa coincidencia interruptora- como una sola e inseparable cuestión. Asunto sin embargo, que antes de armar redonda síntesis, permite a la pintura trascender la reclusión que impone el estrecho destino de lo religioso.

“La adoración de los reyes”

UNO

Sorprende, en un dibujante y colorista excelso como es sin duda alguna Leonardo, las deficitarias ejecutorias de niños (al menos al comienzo de sus producciones pictóricas): figuras mofletudas, las cuales -estando incluso francamente desnudas- parecieran casi, que se les vistiera con unos ropajes ásperos, que demarcaran groseramente sus pliegues dando a la piel una robusta y desigual textura de hipopótamo desleído (tanto más aún, cuando se trata del niño Jesús).¹³

Se diría que se realiza todo 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 el cual -si bien no falta allí- es difícil saber de quién se trata salvo cuando alguien externamente lo decide.¹⁴ Sin duda, san José parece ser, alguien puesto allí como uno más, que en tal sentido resalta la curiosa condición, que hace de quienes quedan por fuera de ese núcleo contundente donde se alojan madre e hijo, verdaderos espectadores (observadores que de alguna manera suplen ya a quienes observarán luego el cuadro).¹⁵

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

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 -una vez más- se simplifica (monocromía) para lograr aplanarlo todo, y restarle al conjunto certeza de reposición empírica, de puesta en escena de un acontecimiento real.

Ahora bien: ya la mezcla de asuntos en un solo decorado genera la obligación de ser laxo frente a precisiones históricas y/o geográficas (tanto más si se aspira a unificaciones empíricas).

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.

¹³ En el cuadro que se viene aquí analizando, la cabellera del pequeño sobre todo, pareciera realizada expresamente para desmejorarle de inocultable manera, sin que pareciera existir entonces allí el más mínimo intento de solución.

¹⁴ Cf. Zöllner, F. *“Leonardo da Vinci. Obra pictórica completa y obra gráfica”*. Taschen, Ed. Hong Kong, 2007. P. 56.

¹⁵ O sea que san José es un humano más en el conjunto de la humanidad toda -al menos, esa que cabe dentro de semejante previsible asunción-; especificidad humana, expresamente separada de la esfera divina que distingue en cambio a la pareja madre-hijo. Ello suma complejidad al tema del origen -al tiempo humano y divino- del personaje linderal que es Jesús desde que incluye además franca escisión entre ambos registros una vez se hace presente el tercero, el cual agencia a título de padre.

De un modo u otro, todos los personajes que aparecen en ese primer plano, supuestamente se concentran en la visita de distantes gobernantes, guiados por la estrella de Belén (a la cual alguno expresamente estarían señalando, como para no dejar duda de la veracidad y prelación de la anécdota). Aún más puntualmente, el resto de ellos termina concentrado 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 duales (terrestres y celestes al tiempo) que hacen 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, buscando conferir a esa síntesis inverosímil la condición de milagrosa perpetuación.

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 real (al menos como pretenden serlo el resto de los personajes graficados allí); más bien aparición sorprendente donde sin embargo 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 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 mantener con solidez a ese niño (dueño de un mayor volumen, sin duda más elaborado) al cual sostiene en sus brazos y quien -para los personajes que le observan- podría parecer flotando en una ingravidez inexplicable.

A ese nivel, todo resulta ser tan impreciso que lo único que pareciera afirmable sería la indefinición dominante que impide cualquier otra posible generalización; y sin embargo -pictóricamente- de manera indudable el resultado es contundente y redondo.

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 (cuadros de "San Jerónimo" y de "La adoración de los reyes") 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 y central figura femenina.

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 cuando se le entiende como juego pictórico que se solaza ilustrando laxamente licencias, que la dualidad y la linderalidad reinantes allí permiten y hasta exigen para no dejar opción a cualquier empeño de explicación anecdótica, empírica.

DOS

Podría decirse -comparando con obras anteriores- que el paisaje 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, aunque de hecho en diferentes espacialidades).

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 parecen 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.

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.

Más bien sorprende la alteración tajante de las jerarquías, que habitualmente demarcaran, en las zonas superiores del cuadro, a lo celeste, mientras que -a nivel de las inferiores- se localizaron siempre los registros de lo humano y lo mundano.

Extrañamente en cambio se dan allí achatamientos de zonas, que debieran ser dominantes y decisivas; incluso, de forma más que extrema, algunas de aquellas figuras, intentan expresamente encorvar con su peso a san José -de hecho, evidentemente incómodo por ello-.

De su parte, las figuras del 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 y de las rutas de los reyes; cuestiones estas sin embargo, no compartidas por el resto de los personajes de esa obra, los cuales podrían estar decididamente empeñados -al menos en parte- 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 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 en las zonas superiores del cuadro; así no diera paso tal despreocupación a remarcar al tiempo, 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 los otros personajes movidos por idéntica causa- indiscutiblemente presente que refuerza la certeza de dos mudos diversos y extraños entre sí, aunque no necesariamente injuntables.

Tal disparidad de motivos que se integran en una sola escenificación, da para más de una posible especulación, sin duda alguna. Se ha sugerido en tal sentido, que la escisión retratada por el cuadro de Leonardo da pié 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 generaran 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 sí 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 -como ya fuera señalado- resulte tan clara ni decisiva su prelación, ni parezca por ende alternativa de “progreso” su incorporación.

Algo de regresivo, de involutivo, se expresa en cambio, 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.

Si se dijese que, en realidad, no existe fondo allí -por tanto tampoco un primer plano claramente determinante y prioritario- que todo se aplanara decidido desde una misma simultánea dimensión, donde se impone sí como irremontable, el conflicto; contraposición esta que resultaría ser en realidad, cuanto en primera y en última instancia todo lo decida.

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, el cuerpo y el alma, etc.) la alternancia y/o permanente presencia, de injuntables extremos menos personalizables (guerra y paz, por ejemplo); cada cual sin embargo -de modo irremediable- definitorio y constitutivo.

TRES

¿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 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?

Es claro que en lo fundamental, un paisaje resulta decidido desde la demarcación de un horizonte; contiene esa noción indispensable, que sumará entre el observador y su constancia otras derivaciones nocionales, no menos necesarias (fondo, atmósfera, mundo circundante, entorno etc.).

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 y con ello el paisaje y sus apropiaciones (paisaje interior).

Por todo ello -resulta inevitable- que no sea ese niño -divino y humano al tiempo- quien venga 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).

A partir de entonces todo se reinterpreta, retrospectiva y prospectivamente; ni siquiera el momento del corte entre lo cultural y lo natural consigue definirse de manera precisa. Es sintomático ya -por decir lo menos- 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 inmovibles, inamovibles.

La historia de lo humano se distorsiona así de manera inevitable, y el advenimiento de una reordenamiento desde afuera, si bien torna imprescindible, tiene la marca reclusiva de lo humano y de su hacer, donde se impone un corte, antes de la alterada realidad, que en consecuencia se sucede (así fuese, a partir de entonces, de forma irreversible).

Si la Obra desde entonces pasa a cubrir ese hiato habrá de ser porque en tanto, previamente, se ha abierto de esa forma, semejante inllenable foramen.

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 que daba a la sexualidad y a la vida sobredimensionada equivalencia.

La idea ingenua, según la cual todo se iniciaba a partir de un particular punto biológicamente predeterminado, cerrándose al final en un amarre anímico -el cual le completaba desde un desdoblamiento, tan intangible como inapelable- ya no conseguirá sostenerse más; y del más inocultable de los modos la pintura de Leonardo se adelanta 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 lo humano a partir de su propia Obra, sus modos sin embargo aún siguen dándose por una ruta indiscutiblemente animal; mientras en sí - como matriz inapelable- sólo se justifica por esa ruta estética tanto más ancestral, generadora de formalizaciones, de resultantes (que siempre le decidieran).

Lo cierto es que a la escisión -que se venía dando ya en lo natural- no sólo se suman renovadas escisiones, de hecho las primeras se siguen perpetuando en contravía, agravando la grieta irremontable que crece sin detención posible.

El paisaje también se escinde -cómo, si no- y es desde lo más íntimo que se repone la marca mórbida donde se alojan los duelos y los empeños fallidos de reacomodación, siempre reconocibles por más compensatorios empeños anestésicos, doble-forclusivos que se ensayen; y todo ello fue anunciado por Leonardo desde que no se sometiera a pintar apenas la religiosa creencia.

“La Virgen de las rocas”

UNO

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 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 resultan taponando desde su esterilidad rocosa los trasfondos de luz, impedida a su vez para avanzar del lado de las figuras, a las cuales se les iluminará 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 a cuanto, la del niño, pareciera estar bendiciendo. Las dos manos de san Juan Bautista se unen para dar redonda cerrazón a cuanto desde allí quedará signado por tales entrecruzamientos rituales; todavía una mano protectora

abrazo al pequeño san Juan, cerrando ese triángulo intangible que a partir de entonces parece flotar en una solidez vítrea, casi palpable.

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 donde se ha modificado -en parte al menos- la tajante condición de ese paisaje tormentoso, dándose paso en cambio 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 nueva producción.

El paisaje se ha hermoñado con la acuática -y también con la celeste- opción, pasando a refrescar el juego de los intercambios (los cuales terminan unificando -menos arduamente- la resultante final).

¿Son dos obras en una o una misma obra reunida en dos momentos francamente diferenciables? ¿Qué modificación en realidad se incluye al sumar diferencias (dígase el retiro de su mano por parte del ángel, en la segunda versión)?

Por supuesto, no podría ser ello equiparable al moderno encendido de una luz, a partir del simple y despreocupado gesto duplicado, que apenas hunde un botón y luego se retira. 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 -una vez más- 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, la figural e intangible triangulación, mantiene inmutable el milagro plástico.

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).

DOS

Son flores -vida misma- cuanto emerge tras el paso de la luz, renovadas por ésta, tras atravesar -se diría- 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 fuera apenas el paisaje cuanto se ha vuelto a recuperar -y si se admite esta especulación- es renunciando al hacer como se diera ahora paso a la más pura contemplación; habría sido exclusivamente ello cuanto aconteciera, desde el paso que lleva de “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 aquélla de la virgen que realiza otro tanto con el pequeño san Juan- protegiendo (velada pero firmemente) a ese niño Jesús, ocupado en lo suyo, aunque francamente indefenso frente a la extrema cercanía del barranco.

Leonardo, es cierto, se ha apropiado de una geometría nueva que suplanta con una pieza inesperada -el triángulo invisible y preciso- a cuanto fuera siempre apenas, latente, escondida, composición pictórica (en cualquier otro caso, 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.

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; ejecutoria, que ponen en primer plano la condición de lo único e irreplicable, 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 juntan y dónde se separan lo religioso de lo artístico, lo artístico de lo religioso?

Antes ha de responderse a ello, deben resaltarse 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, haciendo 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 esa primera obra, ahora en el Louvre.

Tal emergencia figural no se impone como indispensablemente compartible, a pesar de que -una vez formulada tal extraña presencia - resulte 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”¹⁶

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

El milagro del resurgimiento de la vida -sin mediación sexual- puede dar paso a su vez a manejos otros, abusivos y sintomáticos, que a nivel institucional reacomodan el asunto, desprendiéndolo del registro de singularidad que lo estetiza y universaliza; en cambio ahora (una vez se rompiera con la inocencia natural de lo puro animal, y ya decididamente de acuerdo con la lógica que

¹⁶ Cf. Zöllner, F. Op. Cit. P. 104.

impone la creciente marca eclesiástica) rigiendo tanto más sobre un modelo donde la sexualidad -casi en su totalidad- se asume como pecaminosa. Dimensión contraria -desde entonces, oprimente y represiva- donde arbitrariamente, por una parte se repudia toda sexualidad que no resulta ser estrictamente reproductiva, y por otra -a nivel de las imposiciones clericales, y dada la radical renuncia a su íntimo 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).¹⁷

Como fuera, la mano del ángel -ausente aquí, presente allá- estaría reafirmando 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 del poder eclesiástico.

Tal cual abandonara el taller de Verrocchio años atrás, el viaje a Milán, emprendido por Leonardo luego de tales enfrentamientos, permitirá un corte tanto más radical, en las nuevas derivaciones del arte incontenible generado por este personaje sorprendente).

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 aún más decisivos y contundentes; esos sí, silenciados por intérpretes y críticos, a pesar de resultar siendo claves en la consolidación de las nuevas producciones del pintor.

SEGUNDA PARTE

El envés de las obras

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

UNO

¹⁷ 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 retomarlo a partir de las anécdotas que acompañan la encargatura de esta obra por parte de alguna congregación religiosa, y del pleito desatado por exigencias y desavenencias contractuales que se derivaran de ello.

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 - 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.

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 enfrenta los lugares de la mujer y de la madre. En efecto, las mujeres que está pintando ahora Leonardo son eso: esencialmente, mujeres.

La maternidad en ellas resulta 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- entonces parecería obsesionado por 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 pusieran previamente a la mujer en primer plano.

La primera mujer sorprende sobre todo por estar cargando a un sumiso animal (el cual 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 en los textos bibliográficos- se ocultan asuntos más hondos y complejos que la convencionalidad de la mayoría de esos libros no permite 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 color negro y desbordante que hiciera antes abierta referencia al misterio de la procreación).

Como en el nivel de lo 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 haber sido de un tamaño proporcionado, apenas alcanzaría a cubrir -tal cual lo hace- al sumiso animal).

No podría ser emblema de pureza el armiño en manos de esta dama, acomodada a su lugar sin mayores remilgos; es claro que ella soporta -con equivalente sumisión- su papel, donde se trata de una sexualidad con escasas posibilidades de descendencia (ella sabe que tal asunto está signado por ese otro que 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).

Hay una dulzura en esos rasgos que delatan una superioridad casi sobrenatural, donde ha de ser sin duda la belleza cuanto 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 la mujer y completarla como paradigmática modalidad del mundo, el paisaje aquí resulta ajeno, de hecho para nada 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 prefiriera 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 y 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 decisivamente 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.

DOS

A. No sólo de modo general las pinturas 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 distintos al enigma de los trazos, diseños y dibujos, o bien meras constataciones de color.

Pero no es sólo la mirada cuanto sin duda culmina la apropiación de lo inefable; todo lo que rodea a la mirada aporta a la verosimilitud de las captaciones, de lo supuestamente ingraficable por inmaterial: proporciones y ornamentos, iluminaciones y sombreados, que aportan a la 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).

Igualmente, un fondo negro enmarca en una reclusiva atmósfera a la otra mujer ("La bella Ferronière") también supuesta amante de Ludovico Sforza. Su actitud en efecto, no sólo es menos dócil; una sutil protesta inocultable emerge del rictus de esa boca contenida.

La tristeza de la mirada de esta figura altiva 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 derecho- 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 ella 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.

El ojo derecho que te mira, es el dueño de la mirada que reclama; el ojo a la derecha, parece detenido en una rebeldía inocultable que da al conjunto de la figura la certeza de una incompartible superioridad.

Algo de protesta también debiera existir entre la modelo misma y su retrato, como si ella no creyera en la operación que le desdobra y a la 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 se deja entrever, emerja en la oscuridad el encuentro fogoso y sin constatación de ningún tipo).

Es esa sexualidad, sabida pero silenciosa, sobretudo secreta y retadora, cuanto Leonardo pinta y busca de esa forma desentrañar.

Vista así, la mujer parece lanzando a su vez un mudo interrogante a la sexualidad del pintor -en apariencia 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?

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 al enigma de su reposición indetenible y reiterada, sin límites visibles, y sin embargo siempre 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 trate -incluso, siendo su negación la clave que decide las últimas producciones del pintor- es siempre la constatación del 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; mientras que ahora se trata de ampliar un saber, de asumir un soporte más decisivamente hondo, de acuerdo con la ampliación de las coberturas teóricas y de las opciones aplicativas, también de ello derivadas.

La vida siempre es mucho más que la sexualidad y no cabe por ello reducirla a la mera presencia reiterada de la madre y su hijo, que podrá ser que nunca estén sin que por ello falten nunca.

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 confluencia 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 asumiera con una perfección inigualable, sin competencia posible y que a la vez dieron al traste con obras, lamentablemente afectadas por la urgencia de experimentación, que de manera inevitable se impusiera siempre a este pintor, quien a su vez nunca se resignara a serlo y nada más.

“La última cena”

UNO

Sin duda alguna, a la oscilación entre la leyenda y la realidad se suma el fiel seguimiento -o el abierto 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 además, el milagro de la transmutación eucarística viene precedido -o sucedido- por la denuncia de traición que hace Jesús, la cual -infringida por parte de uno de los presentes- comporta que ambos asuntos (milagro y traición) hagan simultánea emergencia, contaminando por ello todo, 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 enigmáticamente al traidor ante los futuros observadores de la pintura; 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).

Es claro que sin tales señales, la sólo actitud de Judas permitiría descifrarlo entre el resto de sus compañeros; sólo que éstos están tan ensimismados en la palabra de su Señor, que sólo pueden reaccionar a posteriori y con sorpresa tanto más engeguedora.

La condición del relato -si se le asume como evidentemente mítica- es lo único que permitiría 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 alguien se tuviera que vender a los enemigos como única posibilidad de conseguir desenmascararle, ante quienes éste 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 asimile o no a ella la repone de la manera más crédula. O bien, en decisiva contraposición, creará radicales distanciamientos frente a ello, o se decidirá en cambio a colocar el énfasis en otras cuestiones, seguramente más decisivas desde la escueta perspectiva pictórica (sin embargo, minimizadas por los escritos sacros y por la tradición; condenadas a someterse de manera inocultable a semejantes prelações).

Leonardo optará por la segunda ruta, aunque lo hará con la más fina sutileza. Cabe preguntarse sin embargo: ¿Por qué de ser así, si se trata de algo tan

endeble e inadecuado a esos niveles de lo puramente técnico, esta obra se ha venido asumiendo -sin oposiciones visibles y de modo creciente- 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.

Y habrá de reconocerse, una vez más, que es en esa peculiar confluencia donde se deben hallar las más decisivas razones que justifiquen tan paradójica situación.

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 auto-demoledoramente con el final de su ejecutoria).

En cierta forma -de aceptarse tan retorcido recurso- suerte de suicidio de una producción artística, a lo cual -aún más complicadamente- se sumaría el fracaso del intento (dado que por todo ello, tampoco fue que la obra desapareciera).

Se trata pues de una ejecutoria 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).

Véaselo como se desee, algo de tanático y decisivo dará al producto artístico un inevitable sentido adicional, donde el cuestionamiento del idealizado modelo se suma a posteriori del modo más demoledor e inocultable.

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

Comenzando por reconocer que un modelo, predominantemente 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, desde que excluye lo sexual- 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 un presupuesto previo, donde lo humano -aún sumándose la incidencia de 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.

Por ilustrarlo de algún modo: la virgen allí 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 -particular y escuetamente- ella en sí; 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 habrán de surgir luego en ese conjunto de pinturas- a partir de la magia de ese pincel, portarán por ello una clave virginal, confiriéndoles a esos personajes 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 pintará a sus personajes buscando referencias empíricas en personas concretas que le sirvan para dar verosimilitud a lo incomparable.

O sea, ha de ser en referencia con lo puro terreno, que el pintor halle la sustancia celeste que invade de forma inocultable sus realizaciones.

Quizá es por ello, que 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).

DOS

¿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 eso diverso, extraño, que terminará más tarde o más temprano por calificar al colectivo todo.

En el juego de ese claroscuro que es lo moral, oscilará todo, y de nada valdrá el sacrificio liberador de un 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 de hecho sucediendo allí: si se trata del milagro de la eucaristía o si consiste todo en el momento en que Cristo denuncia una traición; o si (más seguramente) se trata de ambas cosas, en cuanto fases del mismo ambiguo asunto; como si fuesen sucesos que estuvieran, de forma inevitable, encadenados.

Religiosa moralidad que en apariencia enfrentada a la minoritaria y compensatoria contundencia de la excepción terrorista, tal nivelación delata la unidad que decide en una sola realidad la duplicidad de asunto contrapuestos e injuntables (tal cual los bandos enemigos, que deciden y resultan al tiempo decididos por la guerra).

Si bien se trata de la constante religiosa legendaria y etérea enfrentada y completada desde un meollo de sentido por eso humano y terrorista, donde se delata las más sintomáticas de las determinancias y los impedimentos ¿de dónde surge tal unificación de extremos antagónicos e injuntables? ¿Qué impone en la oferta de Cristo, el reconocimiento de una dimensión eminentemente utópica, obligando en cambio a la asunción de semejante apabullante realidad -prevista desde siempre- que urge de ese sacrificio del dios-hecho-hombre?

Violencia, desde la cual se obliga a tal arbitrario e insuficiente designio, a cumplirse de forma inapelable, como un destino trágico, desgarrante, irremontable?

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

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

No habrá de ser igual, en efecto, 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 venir a resolver a su modo.

Y es esa clave -esencial tanto como latente- la explicación primera y última de su incorporación y apropiación por todos quienes, desde entonces, deben pasar por ese retén donde lo artístico reordena y redefine, a partir de la juntura de polos de otro modo excluyentes.

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 el espejo que le devuelve su unidad, permitiéndole -al menos de forma momentánea- saber de sí (en el exacto punto donde -un paso más allá- se recomponen las escisiones, que a su vez le desunen de forma 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 son las claves que definen los registros que demarcan 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 cuanto permita semejantes desciframientos y precisiones; sólo la opción del arte da paso a las capturas de lo estético, por más sintomático e inadmisibile que se lo hubiera figurado

“La Mona Lisa”

UNO

Después de sus estudios sobre óptica (doble visión), en “la Mona Lisa” Leonardo incluye una clave decisiva: hace creer que allí-los-ojos-ven-como-verían-en-realidad-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 ésto 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 (no a “Mona Lisa”; a la mirada) retratada en el cuadro.

Sólo que, quien así lo hiciera, nunca sabría qué interesa tanto a la mujer (no a su mirada, a “Mona Lisa” más allá de ella) ni la razón de ser de tal curiosidad. La mujer retratada de ese modo podría incluso estar oyendo apenas; sorprendiéndose por aquello que ese específico sonido -cualquiera fuese- le evoca en su interior y que por tal razón le aísla de manera tajante (de hecho se dice que Leonardo contratava conjuntos musicales y a cantantes para amenizar las sesiones pictóricas, para de alegrar a su modelo, permitiéndole pasar el tiempo de un modo menos tedioso).

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).

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 carentes de real 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 del hijo, sin mediación carnal se hubiera de algún modo y a su manera repetido en ella, sin que dejara de ser por eso fundamentalmente terrenal.(todo ello por supuesto lo pone el monotemático empeño leonardiano).

También se habrá podido suponer que es ella dueña de una plenitud propia 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 acostumbra 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.

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 reposición literal 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 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 forma simultánea, inaprehensible tanto como indispensable).

¿A qué se debe todo ello?

No hay vida humana despleándose 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; tal cual lo humano siempre hace desde que el ejercitamiento de las corporeidades se pone en marcha; sólo que la pintura arma sólida e inextricable unidad allí donde se trata apenas de entornos, a veces para nada decisivos.

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

puede, que denuncian la acción humana allí; apenas, meras obras que se suman sin uso alguno visible que les justifique.

Carretera y puente parecen estar presentes para desembocar -desde la más respetuosa distancia- en "Mona Lisa". Es ella quien les reúne y aísla, les detiene e interfiere, con su figural contundencia. Entonces -vista así- inmensa y nuclear como si más bien se tratara de un astro que armara centro de un cosmos que -desde su solo lugar- ordenara.

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; fusión posible, en tanto ambos registros armonizan en una sólo atmósfera sin interferencias ni desmayos.¹⁸

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).

DOS

Eso, en cuanto lo que se ve (pues no deja de sorprender la hiperbólica manera de decir las cosas, para conseguir en realidad decir las).

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 deviene la paradoja según la cual entre más preciso el primero (el personaje) más difusa la segunda (la persona).

Muchos se embelesan buscando procedencias y certezas a ese personal nivel, olvidándose 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 paradisiaco.

¹⁸ Sin duda ello se debe -en primer lugar aunque no es sólo por ello- a la técnica del *sfumato* que Leonardo utiliza en ambos niveles (figura y paisaje).

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).

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 contar con la materialidad de la cual urge lo mero fisiológico.¹⁹

Sin entronque distinto a 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 -la producción artística- se hace dueño de una forma, inexistente previamente y además dueña de una indetenible reposición, de una indiscutible, constante, re-animación (sólo que de singularidad recuperada).

Ese parto ha de ser 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 mundo²⁰ 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.

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.

¹⁹ No se trata pues de negarse a la escueta reproducción de la especie, que se le censurara siempre a lo homosexual más consolidado; se trata en cambio de *eso* impedido -de hecho imposible- que obsesiona a los homosexuales, y les pone en obstinado y permanente cierre, en negatividad pura, frente a cuanto no se rija a partir de los apuntalamientos del placer y del goce.

Sólo que sumado a esto lo creador y remontando toda escueta hedonista reclusión, lo homoerótico consigue dar a luz esas variantes otras que compensan la carencia de génesis de lo estrictamente vital.

²⁰ En algún lugar de estos escritos se había afirmado que el mundo es el alma de la tierra, y que a su vez, por ende, la tierra resulta siendo cuerpo, donde todo mundo que se asuma tal se asienta y apuntala.

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 las impersonales y descomunales fuerzas que deciden la Obra, obligándola a apropiarse de todo cuanto surja de ese hacer imperioso.

Siempre desde entonces se estará 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.²¹

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; dimensión que desde su imaginaria posición creará imponer su seguimiento, desde la asunción de su supuesta autonomía (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 fusionase, más allá de lo puramente excedente, y se decidiese como clave de alteración de lo terreno (desde que a su vez, a ese nivel se consolida mundo de forma indispensable).

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 enceguedo y mecanizado dejando sin soporte, el aporte desde la singularidad de lo humano. Singularidad, enajenada y condenada a explotar y a implosionar, a partir de lo singular que la reinterpreta y la repone.

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, a partir de entonces, alojamiento inesperado y sintomático (terrorismo creador).

²¹ Y ¿no es la propia Obra reposición parasitaria de lo vital desde suplantaciones, no por ello menos decisivas para el despliegue incontenible del mundo?

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 buscar 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 - mirada y sonrisa- sin saberse por qué, y sin que acción alguna se anexe a cuanto quedara de antemano fijado).

TRES

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 le superpone la imagen de “Mona Lisa”.

Buena parte de ese mundo restará apenas sugerida, pues esa carretera y ese puente interrumpidos, no se sabe si se juntan ni -de serlo así- en dónde.²²

De hecho, dos horizontes se imponen desde que “Mona Lisa” figura en primer plano: a un horizonte próximo y cortante (a pesar del *sfumato*) lo demarca el lindero de ese cuerpo femenino en extremo abarcante, que no sólo genera bloqueo en la continuidad del paisaje de fondo, 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).

Desde entonces, una discontinuidad inevitable incluye al desconocimiento y a la incompletez como indispensables y definitorios al interior de la propia 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 llevaran -en más de un caso- a dejar sus producciones inconclusas o apenas en boceto.

²² 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 y sus individuos se auto-reconocen, y a partir de entonces arman sobre la tierra construcción, demarcación territorial y habitacional.

Dígase: la génesis de un nido, debiera armar ya pequeño mundo, de no ser porque 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 (incluso imperceptibles y/o arbitrarias aunque decisivas; por decía algo, desde el hogar hasta la patria y las naciones que la subtienden, etc.).

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 de un lado y otro 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; también es ello anuncio de la progresiva, invasora envoltura de lo urbano, superpuesta sobre la más vigorosa consolidación natural; de hecho, habrá de ser allí donde -desde la tierra- se anexen suplementarios 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; incluso, ambas -tierra y mujer- alojan algo más que suplementos, y desde las urgencias de fusión de lo incompatible 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 sólo recubrir el paisaje, y desde que denuncia que la marca de la Obra (quizás también y -tanto más- en negativo) participa a su vez de esa unidad (lo cual entonces no habría de ser mera producción uniformante; se suma por supuesto para ello, el empleo de la técnica común que Leonardo aporta (el *sfumato*).

Si fuese posible que alguien -el propio Leonardo incluso- se instalara entre ese paisaje interrumpido y "Mona Lisa" -a espaldas de esta última- resultarían desde entonces dos posibilidades de ejercitamiento pictórico.

O bien -dando a su vez, la espalda a la modelo-se trataría de hacer emerger el paisaje faltante, desapareciendo con ello cuanto hasta entonces venía siendo el tema principal (la propia "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 antecesora presencia, que -en cuanto tal- el cuadro previamente ejecutado repone).

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 retrato mismo (incluido el propio pintor, quien hasta podría por ello estarse auto-retratando; peor aún, si el envés de "Mona Lisa" impidiera, una vez más, su aprehensión).

Ahora bien: de no ser Leonardo el pintor que produjera este segundo factible cuadro; viniendo a ser entonces otro su autor, el cual-entre otras cosas- desde esa nueva perspectiva tendría que retratar al primero, se capturaría así (en ese envés que sería más que una mera a contra-escena) esa presencia, hasta entonces, para nada visible -al menos, desde la perspectiva de quien

desprevenidamente, desde afuera observara todo ello- un poco a la manera de “Las Meninas” de Velásquez, o como en alguno de sus cuadros consolidara el pintor Fernando Botero,²³ recuperándose de ese modo el cuadro otro, que siempre subtiende en ausencia sin que resulte ello reconocido ni indispensable, aunque sí efectivamente válido y posible.

De ser el propio Leonardo quien ello ejecutara se haría indispensable reconocer ese esquivo autorretrato que siempre en sus producciones resultara velado.

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 escasas producciones humanas) una suerte de eclipse donde resta a la sombra una parte imposible de ser graficada de forma simultánea, y sin embargo, no menos decisiva.

Dígase -a nivel de la interpretación de lo estético-clínico- incluido aquello que se reconoce como definitorio de toda normalidad: la defensa doble-forclusiva desde un sesgo más, que la incluye como indispensable e inevitable.

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 captación de su ejecutante, en cuanto tajantemente borrado a partir de su propio accionar artístico (sol nocturno sólo para quien duerme).

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, y el cual decide al cuadro desde semejante cancelación definitoria.

Yes que, más acá de todo, el Mundo -escrito ahora con mayúscula para beneficio de la abstracción de su noción y con ello a su vez el impedimento para su real captura- por más ampliado que se supusiera, nunca alcanzaría a cubrir al Universo, ni tampoco a la Tierra (ahora todo ello con mayúsculas extremas) a la cual rectifica de continuo a partir de un registro si se quiere intangible -tal cual fuera previamente resaltado- que refuerza y anima la muda materialidad de esta última.

²³ Cf. “El estudio”, 1990. “Museo Botero”. P. 232. Banco de la República, Ed. Bogotá, Colombia. 2006.

Desde entonces por ello, 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 y lejanía en pos de un horizonte esquivo e impreciso, dejando atrás esa otra línea demarcante, que el cuadro como tal al tiempo que la crea, no sólo minimiza (que sin duda alguna, escotomiza); todo ello, supuestamente natural y ajeno, se abre de manera inevitable a su desapropiación.

Invisible desprendimiento que recoge ese afuera como irremediabilmente constitutivo; que impondrá nuevos sentidos y significaciones (alterados de forma inevitable por esa humana, paradigmática presencia de la mujer más enigmática y ambigua de la pintura toda).

Así tan sólo fuese, en la medida en que resultan siendo renombrados (por ende, vueltos a dar de un modo diferente) ya no habrá opción posible de retroceso, ni de reposiciones de modelos basales, ni de redondos, indiscutibles fundamentos.

Más que modal, toda modalidad del Mundo resultará 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.

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 lo cual, en el cuadro donde se repone a “Mona Lisa”, está presente entonces una humana modalidad de 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 pues, ese otro modo de 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 con todo ello; y, a pesar de demarcar registros inigualables, sin generar con su enigmática presencia desajustes o desfases reconocibles.

Por supuesto, se han de sumar a su vez el resto de mundos que podrán 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, desdoblamiento inagotables, modalidades de dobles, donde la Obra se perpetúa y se enajena; donde -para ello- la Obra consolida 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, se decida la apropiación parcial de los más variados asuntos; de todos modos, el modelo se ha de llenar, simulando redondeamientos, completamientos inagotables.

Llegado a un tope de imposible superación, el modelo pictórico -sin agotar las opciones estéticas de todo ello derivadas- habrá de empezar a desmoronarse, a delatar vacíos y encubrimientos que fueron reuniéndose, mientras de modo simultáneo se daba paso a la realización -por tanto tiempo sostenida- de esa creación: producción 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, parecía hasta entonces convertido en hábito, en costumbre.

Es cuando, desde el fondo de la obra, emergerá el soporte terrorista que silenciosamente pero de modo inapelable se venía incluyendo, subentendiendo en la irrupción de lo creador.

TERCERA PARTE

Las últimas obras de Leonardo

“La batalla de Anghiari”

UNO (La versión freudiana de la homosexualidad)

Así como es imposible decidir en qué punto empieza Leonardo a pintar solo cada una de sus obras -o sea, 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 únicamente 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 o redondo; de hecho, no falta la ilustración de obras, que aunque comporten incalculable labor y esfuerzo -como lo es sin duda “La última cena”- no sólo resultan ajenas a toda urgencia de perpetuación, si no que -acaso por enamoramiento del 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 la escueta posibilidad de su plena reapropiación).

Incide a su vez en todo ello la constante diferencia que introducen las urgencias externas impuestas por las circunstancias que suman los contratos, a menudo en contravía de las necesidades del modelo creador, ajenos a semejantes imperiosas demandas. Nunca faltan las arbitrarias condiciones que se imponen entonces, sin que parezca factible la más mínima síntesis o el relativo y racional acercamiento.

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 persona por sobre todo impedida 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 de las oscilaciones que las circunstancias políticas incluían, afectando a los modelos de poder que rigieran lo estatal, lo económico, lo religioso, cuando no las catástrofes naturales que imponían pestes y hecatombes -entonces 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 modo 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.

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 sus 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.

Es quizá esa -mirando por sobre todo allí, en la obra pictórica de Leonardo da Vinci- la forma como Freud capturó el fantasma homosexual, hallando así explicaciones decisivas a cuanto de otro modo fuera 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 esa específica labor).

DOS (La vida y lo erótico)

En la selección previamente reconocida este mural de “La batalla de Anghiari”, interrumpido de forma radical, es hermano de la “Última Cena”, desde que enlaza a ese conjunto -coincidiendo en ello con ésta- como excepción a esa constante, donde lo femenino (retratos de mujeres) o el enlace madre-hijo, parecen incluirlo todo allí.

En cambio se trata en ellos dos, 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 sin duda, que se distingue esta obra incompleta (“La batalla de Anghiari”) de la “Última Cena”, en la condición bélica del tema- abiertamente contrastante con la pacífica reunión donde Cristo y sus apóstoles se reúnen, movidos por razones ajenas por supuesto de toda connotación guerrera- de no ser porque resulta ello cuestionado por la presencia en el segundo cuadro de Judas, personaje que introduce allí al menos un sesgo de conflicto inocultable.

Mas que el asunto mismo de la rivalidad con su émulo desbordante y/o de la abrupta interrupción de la obra que colocara una vez más a Leonardo en el reiterado lugar de fuga, frente a la obra que se debiera culminar por sobre todo, se impone también la circunstancia más personal e íntima: se trata de la salida -una vez más, del lado de la reposición de un viejo tema, francamente pacífico, ajeno a todo tipo de comparaciones y rivalidades.

De hecho, Leonardo huye -por decirlo así, hacia adentro- en pos de la recuperación de esa temática más suya -y más habitual por ende- donde de hecho continúa la inagotable realización de su “Mona Lisa” (cuadro que conservara a su lado hasta su fallecimiento); recuperando al tiempo con ello -de forma más decidida aún- el tema materno-infantil, a partir de la retoma de un asunto, previamente abordado: “Santa Ana, la Virgen y el Niño”.

Como fuera, en “La batalla de Anghiari”, 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 siempre discutida unidad 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*.

Sin embargo, cada quien está ejerciendo su accionar buscando vencer desde un lugar vital-afirmativo a quien hace otro tanto del lado opuesto. Paradójicamente, es la actividad que se pone de esa manera en juego cuanto despliega destrucción por encima de todo (se trataría incluso de *lo homo-erótico-tanático*).

Y es que, si se observa bien, *lo erótico* está presente también allí -incluso, antes de *lo homo-* en esa loca decisión de cada cual, que busca eliminar al enemigo saliendo indemne y revivido más acá de tal confrontación inapelable.

¿Cómo es posible que se imponga semejante contradicción?

La vida es otra cosa que lo erótico, donde ella se afinsa y reapuntala de continuo.

La vida demanda siempre la desaparición del otro; incluye la muerte externa como indispensable, al tiempo que se resuelve en una intimidad contrapuesta -no menos decisiva- donde se trata de la constante perpetuada de su específica prolongación.

Porta además la vida un decisivo extremo donde se trata -como es de todo mundo sabido- del placer (y que cuando se desmesura puede acercarse de manera inaudita vida y muerte en referencia con el goce).²⁴

Esa punta resulta decisiva cuando se atraviesa la demanda del cuerpo -y sobre todo la urgencia habituada de desfuegos que se deciden desde la prelación de esos registros hedonistas. Es cuando lo homosexual puede ingresar allí como modalidad posible de lo homoerótico de base.

Deberá estar presente la escisión, pero lo homosexual pareciera optar por una retorcida ruta, donde sin renunciar al dominio y prevalencia de un solo género delata que puede auto-gratificarse decidiéndose desde la renuncia del otro modelo como si se tratara de una suerte de escisión que se cancelara (de

²⁴ La vida normalmente se disfruta, pero sólo cuando se llega a los más extremos registros que comportan el riesgo de su pérdida, aparece en su esplendor salvaje. Ensambla entonces con lo erótico y sin embargo lo sexual no aparece, delatándose así la condición modal y restringida de la sexualidad, en referencia con aquella (la vida) tanto más abarcante y decisiva.

Si se deseara una ilustración de ello, conviene remitirse, por ejemplo, a la novela de Juan Gabriel Vásquez "El ruido de las cosas al caer"; en especial, su segundo capítulo: "Nunca será uno de mis muertos". (Cf. Vásquez, J.G. "El ruido de las cosas al caer" Premio Alfaguara de novela 2011. Prisa, Ed. Bogotá, 2011.

hecho más bien de una doble escisión que de un modo u otro re-forcluye al género contrario).

De otra parte, debe saberse que sobrevivir es asunto vital también, qué duda cabe; pero la vida no se basta con sólo ello: la confrontación de lo vital con lo vital; impone que la muerte resulte indispensable allí, como simultáneo, inevitable complemento.

Lo erótico aparece pues por ello disgregado, y si suma lo homo, es por razones que el accionar impone como condición irrestricta, desde la indispensable ejecutoria.

Es la contraposición entre vida y muerte cuanto deja por fuera toda posible presencia de la sexualidad (tanto más aún, de la homosexualidad; aún estando ésta de algún modo presente; incluso, siendo inseparable de quienes se suponen sumando semejante condición, al parecer también Leonardo entre ellos)²⁵.

TRES (El estallido de las fuerzas)

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 también ese recurso se repondrá -a su modo- en la obra “Santa Ana, la Virgen y el Niño”, a la cual 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 reiterada y/o 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 de Balington House” de 1499, actualmente en la National Gallery de Londres donde, en cambio del cordero, aparece San Juan Bautista).

²⁵ “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).

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”.

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. Se trata no sólo de la incompletez -siempre constante en casi todos esos cuadros- sino de extraños impedimentos que resultan 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 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).

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, lo cual lleva a fusionarla con la propia 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, así fuere 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 incluso -¿quién lo puede afirmar sin atenuantes?- más seguramente de la estructura).

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 expulsa ahora?

Más que algo externo pareciera deberse todo a los propios despliegues de lo más interior; por decir algo, luego de haber llevado las cosas hasta niveles de extremada e insuperable perfección ("Mona Lisa").

Al tiempo con ello, se trata de la marginalización de una tendencia o estructura homosexual que, desde lo homoerótico, se ha venido intentando sublimar, del lado de la idealización de esa aludida fantasmática, donde la exploración del origen pareciera estar decidiendo por sobre todo.

Sólo que, cuando el origen se despersonaliza y se libera de toda referencia narcisística, se enfrenta a una ampliación que exige recursos descifrativos, siendo en Leonardo de hecho insuficientes.

Cualquiera en su lugar hubiera estado en igual insostenible situación.

Podría sumarse a todo lo anterior, que -así aquí haya sido ello sistemáticamente ignorado- del otro lado de su producción pictórica, Leonardo (de un modo u otro) ha puesto en marcha la maquinaria de lo moderno-tecnológico; con lo cual, si bien se inicia con una lentitud inocultable ese proceso irrefrenable, resulta anunciándose ya la intuición de futuro -desde ese ser hiper-sensible que sin duda fuera este creador- donde la indetenible desmesura estaba ya presente; la misma a la cual hoy en día los humanos asistirán, si no perplejos, al menos sí obligados a adaptarse de forma inevitable.

Eso de una parte. De otro lado -volviendo a la concreta producción de la cual aquí se trata- deberá reconocerse que Leonardo está allí pintando una escena donde lo sexual y lo femenino resultan tajantemente excluidos; la confrontación -ha sido recalcado previamente- es entre vida y muerte, y desde la ejecutoria que adelanta lo masculino, abstraído de cualquier otra posible realidad que pudiera atenuar la explosividad de fuerzas, que apenas si consiguen 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 sumisión, expresa sobre todo en la mirada de esos caballos que chocan sin opción, a punto de sucumbir por ello.

Y si bien los caballos se someten desde una bestialidad irremontable, no acontece menos con esos personajes humanos retratados allí, los cuales a su vez 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-) se subordina a las relaciones que impone lo tanático y se pliega a ello como el caballo a su jinete.

Este estallido de fuerzas, conjugadas directa y excluyentemente en masculino, es cuanto debió haber sobrepasado a Leonardo (y seguramente también a Miguel Ángel, quien tampoco lograra redondear su obra semejante).

La fuga sin embargo era apenas temática; la producción pictórica en cuanto tal, no habría de detenerse por ello; tampoco faltaría empeños externos a ésta, donde se 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 lograba atenuar ni menos resolver.

“Santa Ana, la Virgen y el Niño”

UNO

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 indagaría- que no diera de manera humana a luz a su engendro deberá sin embargo alimentarle tal cual haría cualquier humana parturienta?

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.

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, en “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 que la madre resiente; mientras la figura de la abuela reafirma en cambio ese destino, conteniendo amorosamente a la hija-madre, 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.

Podría ser que el dedo de la santa abuela estuviera completando la intangible figura geométrica que sale y retorna en esa producción de conjunto. Plano, en efecto, reconocido ya en el gesto del ángel -presente a su vez en esa otra obra más temprana: “La Virgen de las rocas”- y que, al borrarle, obliga a readecuar 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 en ese punto literal donde el pincel se detiene y se apropia de esa obligada interrupción; es más -si se extrematizaran aún más las cosas remarcando el abstraído registro de lo puramente pictórico- donde se congela el trazo 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.

DOS

Otro asunto allí que delata retrospectiva involución es la fusión de abuela y madre en una sólo 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 desde que 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; cabría de otra parte recordar el abismo que de manera similar se retratara ya en el cuadro de “La Virgen de las rocas”, por cuya causa en el primer plano se impone una pared -invisible a su vez- frente al espectador, distanciado por ello de modo abrupto y por duplicado.

También la solución que mantiene -para la percepción del observador- atrás al árbol, a pesar de resultar -sin duda alguna- más definido (colorísticamente al menos) que las figuras principales, las cuales a su vez le anteceden en el indiscutible primer plano.

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

Cuando se comparan ambos productos, la contraposición señalada cede el paso al reconocimiento de la reposición de modalidades paradigmáticas de singularidad; 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 manera inocultable a la tierra; pero en la dilución del horizonte, aludirá a esa reunión con lo celeste, quizá lejana aunque también indiscutiblemente presente (si no, apropiable de manera directa).

Sigmund Freud ofreció una explicación distinta a esta versión general y de hecho bastante más convencional, donde la presencia de las mujeres no se resuelve en la contraposición institucional madre-iglesia. Para Freud el asunto liga con asuntos tempranos de la vida de Leonardo que llevan al pintor a la ficción de una madre dupla que le criara y protegiera sin sombras ni contrastes.

Ello lleva a la opción de abordajes plurales, que si bien no deshacen las ofertas primeras, podrían enriquecer desde otros desciframientos posibles, el sentido diverso de cuanto cuenta con todo, menos con la opción de una realización plana y redonda.

¿Cómo negar que las mutaciones que llevan desde el enlace entre Jesús y Juan Bautista hasta la disolución de éste último en el cordero (versión definitiva) obedecería a explicaciones diferentes si se sumara otra posible explicación que buscara dar cuenta de la ligazón inocultable entre las dos mujeres?

¿Si se tratara -por ejemplo- de reconocer allí en cambio, la fusión generada desde la reunión de la circunstancia del Leonardo niño con la historia bíblica, tratándose entonces de una sola figura (que no sólo resolviera la doble maternidad del pintor y el redentor ilusamente integrados) que ella en sí, representara dos personajes universales e irreductibles, decidiendo sin embargo a la misma particular encarnación humana?

Madre y mujer que ocultan el ensamble paterno, dejando apenas a la vista una factible versión homoerótica, decidida a partir de la puesta en acto de una femineidad hiper-abarcante y dando a la aspiración celeste plena y cristiana cobertura, desde que se busca iluminar idealizándola, la opción de un mundo sin sexualidad. Pues bien- -aún así- la muerte entonces se anunciará dejando sin soporte la aspiración utópica e insostenible, de un mundo a-conflictual, escuetamente espiritual.

La realidad del cuadro pasa desde entonces a reponerse como otra y diversa (es 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.

Desde los bocetos iniciales, el rostro de santa Ana ha conseguido delatar la razón de ser de un incómodo lugar, para nada acorde con esa doble realidad celeste y terrena que califica a ese conjunto, desde que se suma la dualidad funcional que decide a toda feminidad cuando encarna en una figura inevitablemente humana.

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 a su vez, 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.

“San Juan Bautista”

UNO

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.

En el registro donde lo homoerótico aspira a una síntesis -que se quisiera autónoma, aunque de hecho resulta siendo siempre fallida y sintomática (tanto más cuando lo homosexual se incluye).

Allí en efecto, donde se juegan los asuntos a partir de obligatorios contrastes entre las dimensiones incluidas, será donde se suma lo homosexual, si bien hallando de ese modo lugar posible, al tiempo obnubilando cualquier empeño de solución armónica.

En los otros niveles se podrá dar 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; es que resulta ser ella una de las más contundentes y sorprendidas).

El modelo torna sintomático a nivel de la inclusión de la -a pesar de despreciada, inevitable- dimensión homosexual, desde que el empalme entre singularidad y universalidad no consigue definitivamente sostenerse como constante apropiación; más tarde o ms temprano, irrumpe el impedimento por

la vía de contaminaciones de uno u otro orden (lo homosexual en primerísimo lugar).

De hecho, existe un punto donde se imponen modalidades de corte regresivo, donde el retroceso, la retrospectiva y la repetición resultarán inevitables, y ello no es sólo debido a prelações corpóreas y/o hedonistas. Lo homosexual enlaza también con ese polo -siempre recluido- donde lo tanático comporta una condición definitoria.

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

El terror repudiado es a su vez envés no representado, que aún siendo invisible, ha venido decidiendo siempre el devenir de la obra leonardiana de conjunto.

Todo ello está de algún modo recogido de un modo tanto más notorio, 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 ha de faltar a su vez, de un modo u otro, a la totalidad de lo representado- de esa figura indiscutidamente andrógina.

Asimiladas a la obra pictórica de conjunto esa linderalidad, esa duplicidad, esa fluctuación constante entre diversas dimensiones evasivas -que impiden que todo al final termine de cerrarse- no sólo ha de ser la urgencia de lo erótico cuanto habrá estado urgiendo inútilmente por su apropiación; existe ese otro trasfondo, más sinuoso e intangible, profano y tanático, que es la constante del terror, motor primero de esa constancia creadora y sobre todo de sus irremediables interrupciones y de sus auto-refutaciones.

La correspondencia con el "Baco" (ese otro cuadro que se le suma como inocultable partener -sólo que incluyendo la incidencia de versiones de algún modo ajenas, las cuales hacen que ya no sea posible atribuir la obra apenas a Leonardo-) hace de esa figura del "san Juan" modelo discutible, que antes que finiquitar de modo armónico la ejecutoria de conjunto, deja en efecto abiertas las cosas, de lado de dudas inllenables y de inquietantes contaminaciones.

Aunque exista un boceto donde Leonardo ha previsto esta báquica imagen final que le liga de modo indiscutible a su personal creación, lo cierto es que -como

fuese- 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).

DOS

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, suma con ello a su imagen más infantil, ésa condición juvenil (la cual por lo demás no sólo justifica a san Juan como el histórico personaje que bautizará a Jesús, sino que se le suma como el doble de éste, desde que le compite por la apropiación similitudemente con el cordero).

Lo cierto es que Leonardo estuvo siempre buscando localizar del modo más preciso el lugar de Jesús, sin conseguirlo nunca; no sólo el lugar de ese niño humanamente indescifrable; sobre todo, de esa leyenda suya, que sin dejar de ser ficción, decidiera al conjunto de los humanos más que cualquier otra posible realidad empírica.

Y ha de ser, al final, ese “San Juan Bautista” quien -pictóricamente- lo reponga y sintomatice; encerrado desde su afuera, en cambio de punto final que diera soporte sólido y redondo sentido, el asunto se disgrega y desdibuja, como un líquido que rodara, perdido del cuenco que le acogiera y demarcara.

A toda esa variante de sustituciones y desdoblamientos que caracteriza a la obra leonardiana -si se quiere corta al verle apenas de modo cuantitativo- aunque dueña de una unidad indiscutible (a pesar de discontinuidades y parcialidades, sobre todo de la supuesta e imperdonable incompletud, que -no por nada- se le censurara siempre) se anexa esta otra condición, que no es sólo decisiva para el diagnóstico de esa específica producción pictórica, que cubre desde entonces -como una sombra inapelable- el discurrir de lo humano global.

Quizá por todo ello, ahora la mirada del “San Juan Bautista” recupera recursos técnicos, presentes ya en “La Mona Lisa”; tanto como esa misma sonrisa enigmática y complaciente, que 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 (sólo que para refutarlo); anunciando, antes que realidades celestes y cristianas, el sueño de apropiar -desde una síntesis fallida- la verdad última y primera de lo humano, reasumido y reajustado a ordenamientos donde sin duda lo erótico y lo estético pudieran reinar siempre.

Si bien la visión se repone asimétrica y bizca, la mirada se reúne en una sólo 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 realidad casi palpable que explica la simultánea proximidad al tiempo con la hondura de su condición inalcanzable, tanto como inapelable y envolvente.

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 - 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 compensatoriamente un taponamiento reclusivo, donde restan por fuera todas aquellas producciones que no cumplen con los más exigentes requisitos.

Obras 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 el selecto conjunto.

Reconocidas contaminaciones e impedimentos habrá de ser sólo 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, partiendo de criterios cronológico-históricos o de cualquier otro posible corte.

Todo lo cual demuestra que -si bien siempre resta la obra como prueba indudable que remonta las dudas y evasivas, planteadas siempre como incompletez biográfica- habrá de ser (en tanto el pintor renazca de continuo desde la obra que le encarna) como cobre sentido cualquier -siempre suplementario- aporte allí.

CONCLUSIONES

UNO

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-en el mejor de los casos- ingresan allí 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).

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 Freud 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 está buscando negar procedencias e inclusiones; denunciar sí, la toma de partido, presentes ya en posiciones con pretensiones de objetiva neutralidad.

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

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.) que si bien se ve, no son tampoco suficientes referencias ni sólidos soportes, que permitan confirmar de manera tajante, la presencia o 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 conseguírselo- coloca un serio interrogante en las urgencias de dar cuenta valorativa -cuando no represiva- a partir de exterioridades que portan excesos, curiosidades, e inexplicables inclusiones, repudios y apropiaciones, para nada ajenos a lo mórbido.

Pues bien, si -a pesar de todo- se creyera que la obra porta en su latencia la confesa inclinación (tal cual entonces supusiera 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 tales resultados, podría ser que se consiguiera de manera parcial o total la apropiación del asunto; aunque cabría más seguramente que sólo se logran 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 indiscutibles territorialidades (las cuales, aún en el caso de coincidir con determinadas entidades patógenas, las remontan y redefinen de manera esencial).

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 prevalentes 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)²⁶ no son razones suficientes para

²⁶ 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.

derivar, de manera directa, la realidad determinante de inevitables comportamientos; menos aún, la discutible asignación de cualificaciones que les condena a insalvables reclusiones en lo psico-patógeno.

¿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 decididamente 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- también la prohibición y la censura, dispara modalidades de terrorismo -sobre todo 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).

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 habrá de ser 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.

DOS

En el punto donde lo erótico repudia a lo homoerótico se instala la contundencia de lo secreto,²⁷ 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 (la cual estaría haciendo caso omiso de su condición modal).²⁸

Desde que se suma la envolvencia suplementaria del Mundo -que es como lo vital aprehende su lugar en el Cosmos, una vez hace conciencia de esa específica demarcación suya, y en consecuencia, sometiendo, domesticando el desborde y la desmesura procedente de esa realidad insoportable- la vida humana 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 modalidades tuyas que -pasando por el retén de lo homoerótico y de lo heteroerótico- terminan consolidándose como apuestas sexuales propiamente dichas) está allí de manera inmediata -como el aire que se respira- aunque de modo simultáneo se decida como enigma irreductible (al final, dándose como síntesis -siempre insuficiente, habrá de resultar silenciado, a partir de la extraña evidencia que consolida su indispensable envolvencia).

La pregunta es entonces sí Leonardo -al pintar el milagro del nacimiento de Jesús sin previa mediación sexual- asume la creencia²⁹ o utiliza 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 impone

²⁷ Lo erótico -debe precisárselo- en tanto neutro que se instala entre la vida (contrapuesta a la muerte) y Eros (fuerza vital) suma a su vez el-antes-de-toda-escisión, que decide a lo humano como matriz estética generadora inagotable de formalizaciones; sólo después de estas localizaciones, es posible reconocer las presencias *homo* y hetero (eróticas) que son versiones desde lugares de semejanza o de contraste y complemento de lo erótico, las cuales anteceden -como bandas más amplias- a las modalidades del orden de lo homo-sexual y de lo hetero-sexual. Lo homosexual y lo heterosexual se deciden como apropiaciones desde el placer-goce, las cuales resultan referidas a específicas realidades del cuerpo (como modalidades de disfrute que arman modelos tendenciales, más o menos reiterados, o bien, reales estructuras, las cuales consolidan entonces destinos insuperables de escogencia y de realización).

²⁸ Se quiere significar, que dada la exacerbación de un modelo -dígase homosexual- cada recurso que despliega una u otra opción, comporta la exclusión del resto de modalidades, y con ello, la entronización de un núcleo que decide los asuntos, y a partir de la asunción de ese centro encarnado, tendenciosamente se percibe todo.

²⁹ La creencia -se deberá decir- no es punto de partida luminoso y sin sombra; resulta de la compensada urgencia del *des-creer* que decide la imposibilidad de asumirse -a nivel de la experiencia vital- para la muerte (sólo reconocible desde recursos ideacionales insuficientes e insostenibles).

concentrarse en la pregunta por lo secreto (que repone la indagación -desde el ejercicio de la supervivencia- que versa a propósito del origen de las fuerzas vitales).

La constancia de la obra pictórica (que es cuanto resta en realidad, desde que con su muerte, Leonardo 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, no menos interferente y externo (o sea, decidido desde el registro personal e íntimo del propio artista).

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

La pugna entre esos tres registros (lo erótico, lo homoerótico y lo homosexual, cada cual dueño de sus especificidades) subtiende, no sólo en escasos cuadros donde de manera directa se alude al milagro del origen de la vida; de hecho estará no menos presente, a nivel de la totalidad de las producciones previamente seleccionadas 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.³⁰

³⁰ No se debiera negar tajantemente, tal cual lo hiciera 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 con la realidad empírica, en la medida en que resulte más literal la clave imitativa.

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 que -cabe decirse- la certeza del “yo” termina siendo la suma de sucesivas y plurales fracasos, frutos de semejantes esfuerzos de literal apropiación.

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

Desde la des-creencia se cuele el gesto terrorista del apóstol renegado; descreencia que agrieta la exclusiva asunción del milagro (sentido principal de la religiosa -y homoerótica- reunión).

Al lado de la presencia indiscutida del dios, se impone el paso por lo vital-humano lo 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 resaltada clave homoerótica -donde, si bien lo homosexual no aparece de modo explícito subyace “sublimada” en esa escueta y excluyente reunión de hombres- está haciendo oposición a la armónica y vital resultante que demanda la inasible clave que es lo erótico (amenazado de muerte, y por ende tanto más expreso).

Es esa la incómoda función de Judas Iscariote: apropiar 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 -distante al menos- cualquier urgencia de cielos y de redenciones.

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

¿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 los sentidos a los cuales dan paso esos intercambios, habrán de ser decididos en la medida en que la dominante condición linderal y dupla da a Jesús especificidad, más allá incluso de su condición divina.

Y es que, a posteriori, el “yo” expropia a la singularidad (sin mucha pertinencia, debe reconocérselo) su lugar; y resulta ser, en referencia con esta clave última, que la pintura y el arte en general, apuntalan sus territorialidades.

¿Es eso cuanto obsesiona a Leonardo?

Ciertamente es así; aunque anexando una clave decisiva: antes de asumirse como un creyente más que 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 esto que la pintura de Leonardo se acerca a lo secreto como pocas, y habrá de ser a partir de allí, desde donde subtienda la magia de esos ejercitamientos pictóricos; lo demás es derivación, por lo demás no siempre conveniente.

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 afinsa y apuntala).

Al tiempo, es como si la pintura hablara de sí misma de ese específico modo: sólo a nivel de esos registros, donde dos mundos injuntables se reúnen. Por su causa, ella armará habitáculo, justamente donde resulta imposible morar de cualquier otra forma.³¹

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

BIBLIOGRAFÍA

³¹ Y no sólo porque se impongan como exclusivas las dimensiones de lo terreno y de lo celestial; antes de ello, la dupla realidad que la pintura exige y revive está montada sobre contraposiciones más cercanas y tangibles; la primera de ellas, esta que se demarca entre la realidad empírica y las creaciones que le suplantán, le enfrentan o le complementan, desde la pintura propiamente dicha.

- BUCHHOLZ, E. L. "Leonardo da Vinci". Könemann, Barcelona, China. " 2005.
- DA VINCI, L. "Tratado de la Pintura". Editorial Akal. Madrid, 2004.
- "Aforismos". Colección Austral. Espasa-Calpe, S. A., Ed. Madrid, 1965.
- 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.
- KIERKEGAARD, S. "Ética y Estética". Espuela de Plata, Ed. Sevilla, 2007.
- "La enfermedad mortal". Trotta, S.A., Ed. Madrid, 2008.
- 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).
- RICHIR, M. "De la figuración en Psicopatología". Traducción de Posada, P.
- "De lo infigurable en pintura". Traducción de Posada, P. Apéndice I
- De "Sur le sublime et le soi". Variations II, Memoire des Annales de Phénoménologie, Association pour la promotion de la Phénoménologie, Amiens, 2011.
- VÁSQUEZ, J. G. "El ruido de las cosas al caer". Ed. Prisa. Bogotá, 2011.