

Pere Salabert

VENUS MONÓPODA Y MARTE SOÑADOR CONFIDENCIAS Y RECELOS ANTE UN CUADRO DE BOTTICELLI

(El visitante en el museo lee un folleto o escucha las explicaciones de un audífono acerca del cuadro *Venus y Marte*, de Sandro Botticelli. En la sala también está *Venus, Marte y Amor*, de Piero di Cosimo. Desde luego se trata de un museo imaginario en el que el primer cuadro, de la National Gallery de Londres, aparece junto al segundo, del Dahlem de Berlín...)

A la Venus romana, asimilada desde el siglo II a. C. a la griega Afrodita, diosa del Amor y la Belleza, con rasgos derivados de su primitiva función de protectora de los huertos, se le atribuye el mes de abril con el despertar de la naturaleza. No necesitamos retroceder hasta la antigua Ishtar, ni aludir a la prostituta sagrada que copula con su esclavo antes de echarlo al fuego: tan lejos como vayamos a mirar, Venus es la clara expresión de la existencia humana, contradictoria, hecha de satisfacción y espanto, vida y muerte en una sola figura. Es garantía para la fecundación de las flores y la maduración de las plantas, pero a este poder le suma el de disolver las uniones legales induciendo al adulterio con pasiones irrefrenables. Con un contenido simbólico radical, Venus es la naturaleza en su doble cara: avidez de vida y fatalidad al mismo tiempo, puesto que ceñir su cinturón es sentir cómo crece en nuestro interior un deseo que ya no tendrá fin.

A partir de aquí, todo tiende al equívoco por ambigüedad, empezando por el doble origen del personaje. En una versión, la diosa tiene a Dioné por madre y por padre a Zeus; en otra, su nacimiento se atribuye al semen que brotó de los genitales de Urano, cuyo hijo los arrojó al mar después de darle muerte. Platón y sus herederos toman esta tradición para ejemplificar su carácter bifaz: una Venus mundana, con padre y madre, responsable de un amor carnal que sólo perdura si posee un equilibrio tan difícil de obtener como de conservar, y otra celeste, que sólo tiene padre y suscita un amor desinteresado, sabio y virtuoso, que al trascender la carne fija más allá su objetivo. Con eso, Venus representa el impulso amoroso ante la belleza y el deseo de posesión carnal.

*Ahora bien, a pesar de estar unida «legalmente» a Hefaistos, el Vulcano romano, dios del fuego, hijo de Zeus y Hera (o sólo de esta última, que celosa de su esposo lo habría concebido por su cuenta), sus andanzas extramaritales son repetidas. Otra razón para esa infidelidad casi sistemática, puede ser que junto a la personalidad de la diosa, propensa a la pasión y el desenfreno, Vulcano sea siniestro como un fauno contrahecho o un Quasimodo lísiado de ambas piernas. Sea como sea, Venus en sus frecuentes correrías acaba en brazos del apuesto Ares, el Marte de los romanos, dios de la guerra. Hay fuentes antiguas de tal encuentro en Homero, Ovidio o Estacio. Pero en el *Concubitus Martis et Veneris*, de Robustiano, se nos narra llevándolo desde casa de Vulcano, según dicen textos más antiguos, a un escenario natural, un bosque donde la presencia de Eros es más creíble.*

(El visitante contempla y parece reflexionar el cuadro. Luego dice para sí.)

ÉL: El buen Sandro Botticelli se figuró el legendario encuentro de los amantes en plena naturaleza, como se lo figuraron Piero di Cosimo y tantos otros artistas. Aquí está, la apasionada Venus y el ardiente Marte se encuentran a solas en un claro del bosque... Todo está presente. Los amorcillos que juegan con las armas del guerrero los ha puesto Piero en un segundo término más lejano que Sandro. Con Piero, el espectáculo se abre hacia un fondo acuático y de suaves elevaciones del terreno. El mirto, atributo de Venus, está a ambos lados del cuadro y sirve de fondo a las cabezas de los amantes...

(Sin estorbar la reflexión de ÉL —es decir, el visitante—, la voz del OTRO se introduce en el incipiente monólogo, que se convierte así en diálogo.)

OTRO: Y con Sandro los personajes ocupan un espacio muy reducido, el cuadro apenas respira, parece que todo se nos viene encima. Lo principal aquí es la escena. Ni vistas, ni paisajes. Sólo la dirección de la mirada de Venus y el movimiento de los personajillos desliza el conjunto hacia la derecha evitando que el estatismo, que tiene por figura principal el abandono de Marte al sueño, se transmita a la totalidad de la pintura. (*Un largo silencio.*) Este cuadro, aún hoy, es magnífico. La belleza superlativa de Venus...

ÉL: Superlativa y engañosa. (*Como pasando a otra cosa.*) Vamos, nadie debería ignorar que la expresión adolescente de las figuras femeninas de Botticelli difícilmente responde a la ingenuidad que parece sugerir con ellas el artista. Una mujer adolescente no posee este semblante, esa expresión, excepto cuando alguna, la menos ingenua con frecuencia, compone el ademán y adopta una actitud de candidez que la naturaleza no le ha dado. Lo sé muy bien.

OTRO: Y sabes tan bien como yo que Sandro, soltero recalcitrante, debía pintar un ideal más bien imposible de mujer. De ser un Pigmalión, se hubiese casado con alguna de sus figuras...

ÉL: (*Irónico.*) ¿Casarse, Sandro? ¿Casarse?

OTRO: (*Finge no haber oído la pregunta.*) Ya sabemos que nada es más natural en el ser humano, y desde luego desenvuelto, que lo compuesto de antemano, con todos sus complementos de espontaneidad. Sólo así es la naturaleza lo que debe ser: un arte reparador.

(ÉL no parece reaccionar. La voz del OTRO no representa para él ninguna intromisión. Sus intervenciones complementan unas reflexiones que con frecuencia tienen el aire calmoso de un recuerdo que se resiste a las palabras. Pasa un tiempo largo. Después dice, como para sí:)

ÉL: La naturaleza es un arte reparador y el arte una naturaleza ennoblecida, sublimada.

OTRO: Desde luego. Botticelli reprimía sus impulsos afectivos rehusando tomar esposa, pero después lo reprimido afloraba en su pintura como en una especie de sublimación por medio de estas otras mujeres, inofensivas...



ÉL: ¿Con qué autoridad dices eso? ¿No reconoces que sus personajes femeninos se abren como un aire primaveral que atraviesa la mirada? Sus venus, como sus madonas, expresan una bondad infinita y parecen de una fragilidad que desarma. Toda su pintura es miel para los ojos: liga, materia adhesiva, engrudo de la visión. A veces temía quedar sujeto a estos cuadros por la mirada, incluso ante la posibilidad de que la joven de la *Primavera* estuviera embarazada como también parecen estarlo las venus de Cranach. Y es que a pesar del embarazo — o por eso precisamente — sus mujeres son seres angélicos que nunca tocarías por miedo a dañarlos, son personajes intangibles vagando en un sueño que nunca deberías tener...

OTRO: ¿Por qué?

ÉL: Porque sueños como estos captan al que sueña, lo absorben hasta incorporarlo, y cuando finalmente expelen al soñador, éste vuelve a la vigilia transformado, con su personalidad cambiada. Cree conocerse, es capaz de decir «yo» refiriéndose a sí mismo, pero esa mismidad suya pasa en cada una de sus experiencias por un «otro» en el que su sueño se prolonga y le permite reconocerse. No sueñes.

OTRO: ¿Tengo que recordarte que *estamos* en un sueño?

ÉL: ¿Lo estamos? Pues no despertemos.

OTRO: Desde luego tiene relación con lo que dices este cuadro en el que Botticelli nos ofrece su versión de la escena amorosa entre Venus y Marte, símbolo de la belleza y de la guerra respectivamente. En una actitud que sugiere la espera, la diosa sentada en el suelo mira al frente, pero es necesario admitir que sus ojos no ven.

Sandro Botticelli (1445-1510),
Venus y Marte, 1480/90 (?),
69,2 x 173,4 cm.

Piero di Cosimo (1461/2-1521), *Venus, Marte y el Amor*, c. 1500-05, 72 x 182 cm.



ÉL: No ven, no. También en este cuadro de Piero di Cosimo con *Venus, Marte y el Amor*, la diosa tendida en el prado dirige la mirada al frente y hacia arriba, pero sus ojos tampoco ven. Ahora bien, mientras la de Botticelli nos habla de un ensimismamiento cuya motivación permanece oculta, está claro que los ojos de la Venus de Piero hablan de ceguera.

OTRO: ¿Ceguera?

ÉL: Allí está, acostada, abrazando a un amorcillo jugueteón que echa la cabeza hacia atrás en busca de una mirada, que desde luego no encuentra. Esta mujer no ve porque no puede: la impavidez de su rostro corresponde al de un invidente, y mientras su mano derecha, apoyada en el suelo, es la de un muñeco, su cuerpo, a diferencia de Marte, evita el reposo: su cabeza no descansa en la almohada que la espera, permanece en el aire en una actitud que en su conjunto sugiere antes la de un muñeco allí echado que un cuerpo humano reposando. Por otra parte, su pudor es mínimo. Un manto le cubre los hombros y parte de la cadera hasta el arranque de los muslos dejando a la vista el pubis tras un velo transparente que llega donde no lo hace esta envoltura que cruza el cuerpo en el bajo vientre. En cuanto a los senos, la misma transparencia del velo, como un contrapunto al manto, sólo sirve para realzarlos. En el cuerpo de Venus esta pieza de ropa tiene por única función subrayar los mejores bocados para el placer. Aquí todo es sexualidad, de la desnudez de ambos personajes, con el conejo que en opinión de Vasari asusta al niño, a las palomas de Venus, como él mismo las llama, y tantas «*altre cose di amore*»...

OTRO: ¿Qué es, si no una Venus impúdica? Aquí la vida está más claramente presente que en Botticelli, incluso en la mariposa, símbolo del espíritu vital (o el alma somática, si prefieres, contraria a la racional) que se ha posado en la pierna bajo la rodilla de la diosa...

ÉL: Sí, sí. En cualquier caso, la falta de recato y la inmoralidad con el comportamiento promiscuo, armoniza con el significado anecdótico de la escena. Y, por si fuera poco, el grupo compacto formado por ella y el pequeño Eros se cierra con este bendito conejo cuya cabeza asoma por detrás del cuerpo femenino a la altura del sexo, al que sin duda se refiere, lo simboliza... Cuniculus, el nombre del conejo, es también el del túnel, la galería que conduce a las entrañas de la tierra...

OTRO: Y las piernas paralelas de los amantes. La derecha de Marte cruza la izquierda, la izquierda de Venus cruza la derecha... Todo nos dice el acuerdo, la conjunción. Mientras tanto, el dios Marte en su parte del cuadro descansa plácidamente... El amante duerme. ¿Qué más quieres?

ÉL: Sí, duerme en los dos cuadros, en el de Sandro primero y en el de Piero después. La visión anulada en ambos casos. Para la mujer el arrobo o la ceguera, para el hombre el sueño. Esto es a mi entender lo más interesante: el sueño del amante en presencia de su amada. Porque Venus y Marte se aman más allá de las conveniencias, son amantes en el pleno sentido de la palabra. Su encuentro responderá a otro propósito distinto al de marcharse al campo de excursión aprovechando para echar un sueñecito... Lo suyo es una cita galante, se han visto para copular.

OTRO: Desde luego. Y en el cuadro de Piero está claro que ya han copulado. También en el Sandro podemos admitirlo —¿por qué no?—, pero le falta la claridad de aquél. ¿Por qué espera ella? Mejor dicho, ¿qué espera? ¿Y por qué duerme él si ella espera? ¿Qué nos dice Botticelli con estos adúlteros mitológicos encontrándose a escondidas en plena naturaleza... como para descansar? ¿Lo deja todo a la imaginación? ¿Hay algo aquí que estorbe hasta el punto de impedir la consumación del deseo?

ÉL: Está implícita en tus preguntas esta otra: ¿por qué parece ella tan aburrida mientras él duerme?

OTRO: ¿Y si contra todo pronóstico fuera ésta la Venus Urania, la belleza celeste del Banquete platónico que no tiene madre, toda ella espíritu, forma sin materia, belleza sin deseo, atracción sin goce? Recuerda que el bueno de Marsilio Ficino, traductor titular de Florencia para Platón y descendencia, astrólogo de buen crédito, contemporáneo de Sandro, toma en el *De amore* a la Venus celeste como ejemplo de una espiritualidad que inspira el amor puro. Claro que esta Venus resulta funesta para el deseo carnal, puesto que lo levanta para rechazarlo a continuación...

ÉL: No, lo más lógico sería ver en esta figura deseable a la Venus Demótica, seductora pero vulgar, atenta a los transportes de la carne, nacida de padre y madre...

OTRO: ¿Y no importa que ésta, a diferencia de la figura de Piero di Cosimo, aparezca tan vestida? Porque...

ÉL: Bueno, dejemos el detalle. La ropa igual tapa que pone de relieve, encubre para descubrir mejor. Piensa en la sensualidad del drapeado, en la erótica de los pliegues. Ningún artista ha sido nunca un ejecutante escrupuloso hasta la imparcialidad de una tradición iconográfica, que por lo demás es variable. Un artista no es un simple receptor neutral, es un intérprete. Evitemos también el tópico de las múltiples escapadas galantes del gran Zeus. En la mitología clásica el adulterio de Venus con el dios de la guerra es uno de los episodios más sonados de infidelidad conyugal. Y este cuadro de Botticelli lo ilustra *necesariamente*, vaya o no envuelta su protagonista femenina.

OTRO: Lógicamente, no discutiremos sobre eso. Pero, ¿por qué Sandro ha puesto durmiendo al dios guerrero mientras ella espera cómodamente reclinada? ¿Por qué en el otro cuadro —digo el de Piero di Cosimo— ella mira sin ver? Una de dos, o el amante no convence a la diosa del amor volátil en ninguna de las dos representaciones, o los personajes ya han copulado en ambos casos. ¿Se habrá consumado el acto? Y, entonces, si representa el después —un después languideciente, todo hay que decirlo, ¿qué insinúa Botticelli: el poder aquietador de la mujer sobre Marte, como opinaba Gombrich después de leer a Ficino?

ÉL: No dirás lo del amor volátil por las palomas...

OTRO: No bromees, lo digo por su inconstancia.

ÉL: Ya lo sé, no te ofendas. Para Piero di Cosimo, neurótico bañado en el neoplatonismo, hombre de temperamento variable, caprichoso y con raro sentido del humor, la ceguera debe ser consubstancial a esta Venus popular cuyo comportamiento está orientado por el deseo carnal. No es sólo que actúe «ciegamente», como suele decirse en estos casos; es que la época atribuyó a la luz de los ojos, asociados a la inteligencia, una relación con el sol, que a su vez era representación de la divinidad, signo natural de Dios. Tales indicios son suficientes para entender que se trata de una belleza vulgar, asociada a aquel espíritu del amor que Ficino, reflejo lejano de Platón, llama Cacodemonio para oponerlo al espiritual, o Calodemonio. Insisto en que no es la inteligencia y la elevación de la versión celeste. No, es la ordinariez y la necedad de la versión demótica, inmoral y diligente en aquietar su deseo como el conejo (¿o la liebre?) que en el cuadro la acompaña y la explica simbólicamente. Porque la pasión es ciega y se aferra a la materialidad del mundo, que se mantiene lejos de su creador, con lo cual la integridad humana se descompone, el hombre degenera... ¿Hablabas del poder aquietador de la mujer?

OTRO: Cualquiera sabe. Digo yo que se trataría de la tristeza postcoital de la que hablaban los autores antiguos. «Animal triste es el hombre...» Aunque mientras la postura de la mujer no exterioriza satisfacción alguna en ninguno de los dos cuadros —¿le habrían desagradado las expresiones afectuosas de su amante?—, en el de Sandro el rostro del dios manifiesta una fatiga que no se sabe a qué más atribuir...

ÉL: Es extraño y no lo es al mismo tiempo. Mira, en el siglo IV, Macrobio, que dicho sea de paso no admiraba en absoluto a los cristianos, decía de Marte que es la representación de la animosidad, el signo del coraje: el *thymikon*. Venus personificaba para él la impronta del deseo: el *epithymetikon*. Macrobio escribe en latín, pero para esos dos conceptos emplea el griego. Luego, esa atribución simbólica venía de lejos y él expresa únicamente su acuerdo con ella.

OTRO: Evidentemente. El orden es incluso contrario: el coraje y el deseo vienen primero, luego acuden Marte y Venus a personificarlos.

ÉL: Claro, sí. Pero, vamos a ver, ¿cómo se las arreglan no ya un hombre y una mujer, sin más, sino el Deseo y el Coraje, el luchador inagotable y la gran seductora... para encontrarse y agotarse de una vez, pasando en un tris al sueño reparador?

OTRO: Hombre, hemos dicho que el cuadro aludiría a un momento posterior al apogeo de la acción.

ÉL: (Incrédulo.) Aludiría... Es el condicional de la inseguridad, cuando no de la ignorancia. Sigue siendo curioso, incluso diría cómico, que el *epithymetikon* haya perdido empuje y el *thymikon* coraje. Representar el sexo mediante su extenuación, es como representar la vida con la muerte. Es la poética del momento después. ¿Cuántos cuadros hay del después en el s. xv florentino? Sería bueno averiguarlo: ni *thymikon*, ni *epithymetikon*.

OTRO: Bueno, pero dejemos a Macrobio, que no creo que diga mucho más.

ÉL: Y aunque lo dijera. ¿No sostiene Ficino que el deseo de quien ama nunca se calma con la visión, ni siquiera con el tacto de un cuerpo?

OTRO: No me confundas. Creo que lo dice, pero referido a quien amando platónicamente hace del amor un camino de elevación...

ÉL: No tergiverses el asunto, ahora. Lo refiere a eso, sí, pero diciendo que el enamorado no sabe lo que hace. Tampoco sabe lo que quiere, nos dice, desconoce qué busca porque ignora que Dios ha distribuido su oculto sabor por todas sus obras como un suave perfume...

OTRO: Entonces será propio del deseo perseguir un objetivo y luego errar el golpe.

ÉL: ¡Exacto!

OTRO: Sí, pero dejemos al buen Marsilio...

ÉL: Dejemos a Macrobio, dejemos a Ficino... ¿no eres aficionado a las referencias eruditas?

OTRO: Ya me conoces. (*Un gesto vago con la mano referido a su cabeza.*) Las ideas se van como han venido...

ÉL: No estoy muy seguro de conocerte. (*Un silencio.*) Bien, pues no hay más remedio que arriesgarse con una hipótesis.

OTRO: ¿Una hipótesis?

ÉL: Sí. Déjate llevar y piensa que la belleza de Venus sólo es visible para su ocasional admirador, es decir, que Marte la lleva en la cabeza. La belleza de la mujer está en la imaginación del hombre, que se la presta proyectándola sobre ella. ¿No te parece?

OTRO: No, no me parece en absoluto. ¿La belleza de Venus subjetiva?

ÉL: Poco más o menos.

OTRO: Mira, no sé qué decir. Si lo pienso bien, por una parte lo encuentro absurdo mientras por otra me parece tan evidente que no sé si creerlo. ¿Puedo fiarme de ti? (ÉL *sonríe*. Luego, pregunta con timidez.) ¿Entonces él se la imagina?

ÉL: Sí, como tú me puedes imaginar a mí.

OTRO: ¡No es lo mismo! ¡Es justamente al revés!

ÉL: Vamos, ¿qué diferencia hay? Anverso y reverso, tesis y antítesis, Dios y el diablo..., en cada caso una sola cosa con dos caras. Excluye una y desaparecerá la otra.

OTRO: Dejemos eso.

ÉL: Bien, pues siendo esta belleza mental, también el acto de amor, en el caso de que ya se hubiera realizado, ha sido imaginario. El sueño de Marte en el cuadro es la imagen de una fuerza —no mental, sino física— nutriéndose de sí misma...

OTRO: No discutamos. Pongamos que es así.

ÉL: Bien. El dios ha querido soñar una experiencia amorosa en dos etapas. Primero *inventa una belleza absoluta*, que atribuye a Venus; después, *imagina su posesión*. Y la experiencia representa aquí su propia anulación.

OTRO: ¿Anulación? No entiendo.

ÉL: Yo sí.

OTRO: Lo supongo, o no lo habrías dicho. Tú nunca hablas de lo que no entiendes. En cambio yo tiendo a moverme en otro plano, me arriesgo... Pero explícate.

ÉL: La cultura clásica atribuye la belleza física en su grado más elevado a Venus, ella es la extrema perfección... Marte no es más que la figurativización del subsiguiente deseo que se dirige hacia su posesión.

OTRO: Eso ya lo has dicho. Pero no me convence.

ÉL: No lo he dicho del todo. Porque al mismo tiempo esta misma cultura no puede ignorar que la perfección de la belleza —como cualquier otra perfección— no existe en la realidad. Ni el mismo Platón creía en las Ideas.

OTRO: ¿Cómo lo sabes?

ÉL: Porque sus Ideas son increíbles. Algún día convendría hablar de un Platón jocosos, humorista. Te daré un consejo que seguramente no aprovecharás: si quieres que los demás te crean, empieza por no creerte tú a ti mismo.

OTRO: Bien: la perfección de la belleza no existe y por eso él la inventa.

ÉL: ¿Quién, Platón?

OTRO: No, el hombre.

ÉL: Ah, sí. Y por eso la atribuye a una diosa imaginaria. ¿Entiendes?

OTRO: ¿Qué tengo que entender? Mira que la lógica puede llevar la razón hasta el naufragio. No caigamos en la paranoia.

ÉL: Anda, déjalo, hacer frases no es lo tuyo... Y ahora, como ya estamos en ello, supongamos otra cosa: que esta belleza absoluta existe realmente.

OTRO: ¿En qué quedamos? ¿Existir realmente la belleza absoluta? No juguemos. Si existiera ya no sería absoluta.

ÉL: Esto es claro, no hay discusión. Pero haz un esfuerzo e imagina lo contrario: que esta belleza existe. No sólo ningún macho —humano o divino— sería capaz de verla, tampoco podría reaccionar sensualmente frente a ella como lo haría un hombre ante una mujer que le atrae.

OTRO: Ya, la belleza de Venus es inexistente.

ÉL: Es inexistente. Y lo que hace Marte en esta relación adúltera es producirla, darle vida, parirla, si lo quieres así...

OTRO: ¿EL HOMBRE PARIR A LA MUJER? ¿Qué dices? Lo que haces con semejantes razones es ocupar mi lugar. ¿No era mío el entendimiento que descarrila extraviando la sensatez?

ÉL: Aún no he visto en ti ningún extravío. Sólo apocamiento intelectual.

OTRO: ¡Es que contigo no hay manera de superarse!

ÉL: ¿Superarse? (*Se ríe de buena gana.*) Anda, no te exaltes, reconoce que nos entendemos. Celebro haberte encontrado. Pero no separes competencias. Tampoco te corresponde a ti exigir de las cosas que sean como deben ser, ¿no te parece? Tu función no tiene que ver con la deóntica.

OTRO: Claro... Pero, ¿a qué estamos jugando?

ÉL: Jugamos y basta. ¿Sabes de alguna actividad humana que no sea un juego? Decía que Marte, «el» hombre, pare a Venus, «la» mujer. Le da vida soñándola gracias a su deseo de macho. Con esto quiero decir que *la belleza de la mujer es el deseo del hombre*. Y que por consiguiente este deseo es anterior al objeto que se deriva de aquél. Esto explica que Venus en nuestro cuadro no sea real.

OTRO: No hay realismo en él.

ÉL: No, hombre, no se trata de realismo, sino de realidad efectiva.

OTRO: Ya, ahora lo entiendo. En el plano de la naturaleza es la mujer la que pare al hombre. En el de la cultura, en cambio, es éste quien le da vida.

ÉL: Eso es.

OTRO: En el Génesis, Adán viene primero. La mujer sale después de su pecho, fruto milagroso de una costilla...

ÉL: Y cuando los artistas representan plásticamente la escena, Adán siempre aparece durmiendo.

OTRO: ¡Anda, claro! Adán, el hombre, duerme dando a luz a Eva, la mujer. En cambio, en la mujer ni siquiera es imaginable que duerma en el momento de parir.

ÉL: ¿Cómo iba a dormir? Ella pare *escorporándose* físicamente. Y aquí no hay metáfora. La mujer es la mandorla medieval, una puerta entre dos mundos. Ser mujer es ser una garganta, *cuniculus*, por donde cuerpos y sustancias materiales encuentran su camino: por allí todo mana, fluye o se desliza. Discurre. Es el cuerpo el que trabaja. Por el contrario, en el hombre lo que produce es la psique, y su obra son imágenes, figuras, siluetas, sombras, castillos en el aire. Lo inexplicable es que desde el punto de vista de su efectividad, tan real es una cosa como otra.

OTRO: Déjame seguir a mí. La obra de Botticelli, probablemente como la de Piero, representa la escena suprema del amor: el momento en que uno de los amantes da vida al otro con la imaginación, y lo hace soñando, inconsciente de su acción.

ÉL: La auténtica realidad nace del deseo como en un sueño.

OTRO: Ahora eres tú quien hace frases.

ÉL: ¿Lo quieres más claro?

OTRO: ¿...?

ÉL: Aquí la figura de Venus es tres veces irreal: primero, en el cuadro, como representación; segundo, más allá del cuadro en tanto que entidad representada, y, tercero, como un concepto cuyo origen es la variable del deseo masculino. ¿No decíamos que la belleza óptima es una forma mental que busca una representación figurativa, improbable por definición? Pues aún hay más. Como la mujer siempre es objeto de deseo, sin el cual no habría belleza posible, esta Venus tan paciente de Botticelli, esperando no se sabe qué, es la cara opuesta a la de su galante soñador.

OTRO: ¿La otra cara? ¿Te refieres a la feminidad de Marte?

ÉL: Algo así. En el fondo no es tan diferente a su amante. Sobre todo porque los dos son imaginarios. Aunque hay un hilo argumental, y este hilo tiene su nudo central en el hombre —el dios Marte— que está durmiendo.

OTRO: Me pones nervioso. ¿Ahora qué nudo es éste?

ÉL: Atiende. En tanto que sueña, Marte se ve a sí mismo en el sueño: se percibe desdoblado de una manera parecida a cómo se vería en un espejo. Está allí, en plena naturaleza, y descansa, puede que reflexione entre sueños..., aunque durmiendo se vea como *otro*, un personaje diferente, una figura distinta.

OTRO: ¿Por qué?

ÉL: Por dos motivos. Ficino opinaba que contemplar la «verdadera» belleza nos deja atónitos —fuera de tono, inmóviles—, como quien dice ajenos a nosotros mismos. En tal situación es como si el alma del amante viviera

en cuerpo ajeno, olvidada de sí misma. Es una razón para que Marte se sueñe como otro. Luego hemos de suponer que si bien el coraje del dios guerrero es ejemplar —me refiero a su *thymikon*—, esto no significa que sea ilimitado. Ni siquiera es suficiente. El coraje, como todo, tiene sus límites. Y ya sabes que los dioses griegos no escapan a tal principio. Pues bien, cuando estos límites se ponen de manifiesto —en la brega del amor, por ejemplo—, Marte se sueña *a sí mismo no ya como alguien que debe cumplir y no puede, sino como algún otro —una mujer, la diosa Venus— que espera alguna cosa que no va a llegar.*

OTRO: Esto se está embrollando. ¿No serás más claro?

ÉL: Vamos, no seas timorato. Quiero decir que por grande que sea la potencia del dios guerrero, que es el hombre —y con eso me refiero a su capacidad amorosa sobre todo—, siempre que la mujer, o Venus, sea la belleza femenina en su mayor perfección, cualquier manifestación de virilidad será para ella escasa, una muestra de insuficiencia.

OTRO: Ya veo. Los mitólogos en Grecia pensaron en una belleza perfecta que atribuyeron a una mujer, síntesis de todas las mujeres, a la que dieron por nombre Afrodita. Esto es serio...

ÉL: Sí, hombre, claro que es serio. Experimentamos un sentimiento de belleza mirando al mar o contemplando el firmamento en una noche clara, gozamos de la naturaleza con los animales en libertad, etcétera. Pero transferir esa variedad a una única figura femenina revela la primera y última de las dictaduras a las que no podemos escapar: el deseo. Venus es belleza y deseo —es decir, el amor— juntos. Y Eros no es más que un acompañamiento juguetero que no añade nada a sus poderes.

OTRO: Decía que es serio, y con eso quería dar a entender que la existencia de una mujer bella en tal alto grado parece posible, cuando menos imaginariamente... En cambio, si exceptuamos al transformista Zeus en sus correrías, nadie ha puesto nunca un caso de sexualidad masculina en un grado tal de vigor sin caer en el ridículo de las cosas más inverosímiles...

ÉL: (*Impaciente.*) ¿A qué te refieres?

OTRO: Podemos imaginar la hermosura femenina radiante, absoluta, sin caer en la ridiculez. La potencia viril no. Aquí no se permiten expansiones porque siempre es cosa de más o menos, según sea la ocasión o se den las circunstancias... Pongamos una fuerza expansiva y sin límites, elevemos el pene a la condición de símbolo universal —el falo—, creamos en un apetito incontrolable a raíz de la satiriasis... Al fin y al cabo, la lubricidad de los sátiros griegos es más bien motivo para reír, de ahí que sean personajes de comedia. Hoy el dios Bes da risa, los altares fálicos de Delos son una curiosidad para turistas adolescentes...

ÉL: Así me gusta, empiezas a verlo. El dios Marte no es *un* hombre sino un símbolo masculino. Mejor dicho, es el mismísimo Sandro elevado a categoría: el Hombre.

OTRO: En cambio Venus es un símbolo femenino. La Mujer. Y ante...

ÉL: Ah, ella sí: es la Mujer. ¿Y...?

OTRO: Déjame. Y ante esta Mujer que espera, el Hombre no puede evitar representarse su propia angustia, derivada de la inseguridad. La refractariedad al matrimonio traduce de manera clara, aunque poco retórica, el miedo masculino a la impotencia en la batalla del amor. Impotencia física y sobre todo psicológica. Marte en la guerra es mil veces triunfador, pero como todos los hombres sabe que si no es capaz de imaginar la batalla del amor como le gustaría que fuese, será vencido sin remedio. Eso explica el siguiente hecho: cuando un hombre desea a una mujer, dado que en el mismo acto de desearla también la crea imaginada, la consecuencia es que ella siempre es irreal.

ÉL: ¡Bien! Sandro es tan excelente en su arte como Marte en el suyo, la guerra, y si destaca en el amor es porque la mitología trasladó a la brega del sexo su superioridad en la lucha y el manejo de las armas.

OTRO: ¿No era la antigua China la que ponía los tratados amorosos paralelamente a los tratados sobre la guerra?

ÉL: Sí, pero no vayas tan lejos. Se entiende que Venus en el cuadro de Botticelli esté muy lejos de cualquier afectación, que se mantenga ajena a toda inquietud, que sea un ejemplo de sosiego... Mira lejos, deja pasar el tiempo calmadamente..., tal como se la imagina Marte.

OTRO: Déjame pensar... ¿Como la imagina Marte o Sandro?...

ÉL: No seas pelmazo, es lo mismo. Mientras el dios guerrero duerme para poder soñar que la batalla del amor es innecesaria, el propio sueño es posible porque dicha batalla no va a tener lugar en su interior.

OTRO: Así que creemos en la figura acogedora de una mujer que amamos y nos espera *porque* todo ello está en nuestro magín, producto del deseo. Creemos...

ÉL: ¡Sí, creemos, creemos! Y la creencia, como es bien sabido, nunca tiene por objeto alguna entidad real ajena al que cree.

OTRO: Está en nuestro magín, como dices. El «descanso del guerrero», que representa la mujer...

ÉL: ...para algunos.

OTRO: Claro, para algunos. Iba a decir que este «descanso» es una bobada cultural sin futuro. Venus en el cuadro de Botticelli parece indolente, lejana.

ÉL: Exacto. Y si pasamos por la psicología de la mujer, en el fondo su tradicional sometimiento, además de ser un ideal masculino mal realizado, es su manera de amoldarse al deseo que la inventa, su respuesta a lo que ha imaginado de ella el hombre. No es real, luego no importa que a esta primera invención se le superponga una segunda. Las simplezas que inventa el

hombre acerca de las mujeres es a veces un expediente inmejorable, un auténtico guión de vida para ellas...

OTRO: Eso me hace pensar en otra cosa; mejor dicho: me obliga a retomar algo de lo que hemos visto.

ÉL: ¿Qué?

OTRO: Arropada por el deseo de quien la ama y la desea, la mujer nunca es real...

ÉL: ¿Qué hay de nuevo en esto?

OTRO: Pues que por eso miente constantemente.

ÉL: No te sigo.

OTRO: Si la mujer es irreal a fuerza de adaptarse respondiendo al deseo de quien la ama, entonces es que miente.

ÉL: Se transforma frente a quien cree haberla seducido siendo ÉL mismo, el seductor, el objeto de la seducción.

OTRO: Miente al transformarse.

ÉL: Digámoslo así, si quieres.

OTRO: Sin ser real, porque es imaginada, y ni tan siquiera verdad, porque propia de ella es la mentira, los hombres creen de la mujer que es tan real como verdadera. Luego, cuando una mujer miente efectivamente —engaña, es infiel en cualquier aspecto que queramos pensar—, entonces es que actúa consecuente consigo misma... Es decir, sin mentirse.

ÉL: Ya veo qué quieres decir. A la larga una mujer sólo sería fiel a condición de no salir de la ficción que es su fundamento y su habitáculo más normal. Y esto por la sencilla razón de que la infidelidad es un acto resolutivo que la manda a una realidad que no le corresponde.

OTRO: Entonces, sólo entonces, es real. Aunque ella esta realidad aún se empeñará en negarla.

ÉL: Es lógico. Si la admitiese destruiría el escenario que la justifica culturalmente. Y sería su ruina como personaje.

OTRO: ¿Resumimos? En el cuadro de Botticelli que nos hace reflexionar, Marte, es decir, el mismo Botticelli —tenaz como fue en su soltería, refractario al matrimonio— sueña una figura femenina imposible porque las mujeres superaron la medida de su recelo y su aprensión.

ÉL: (*Después de una pausa.*) La Afrodita-Venus clásica, ¿no es el sueño de los hombres al mismo tiempo que sobrepasa sus capacidades naturales? Yo diría que es una respuesta a ese miedo inherente a la condición masculina.

OTRO: Sí. Y justo porque Sandro, digo Marte, sueña esta mujer que ama, la inventa como la vemos: perfecta, bellísima y sobre todo ignorante de la insuficiencia sexual que le da miedo a él.

ÉL: En efecto, y ella es tan bella como él mismo.

OTRO: Sí.

ÉL: ¿Sí? Mira un poco mejor y verás que esta perfección que le atribuimos obedece antes al conocimiento cultural que poseemos de Venus que a una contemplación esmerada de su representación por parte del artista.

OTRO: ¿En qué quedamos?

ÉL: ¡Pero si tú mismo lo acabas de decir! Lo que creemos real es una ficción (la espera despreocupada de esta mujer exquisita, que ignora la inseguridad de su amante). En cambio, aquello que creemos ficticio (la infidelidad de la persona amada o la exigencia sexual que supera nuestras posibilidades), eso en ocasiones resulta más que real. Y entre estos dos extremos del malentendido universal no hay línea divisoria clara. Precisamente por eso la deliciosa obra de Botticelli tiene una anomalía, un defecto. Y como si el artista nos guiñara un ojo, ese defecto no es atribuible a la pintura, sino al cuadro. No quiero decir que el artista haya pintado mal a la mujer. No es eso... ¿Cómo decirlo? Es como si en el cuadro, que remite directamente a unas entidades del mundo, hubiera un lapsus figurativo intencionado.

OTRO: ¿Un lapsus? ¿Qué ha olvidado el artista?

ÉL: Mira atentamente y verás que a Venus *le falta una pierna*.

OTRO: ¿¡QUÉ!?! Vamos, no me hagas reír. ¿No era un cuerpo perfecto?

ÉL: Perfecto, sí, para una mirada desatenta y según nuestro registro cultural. Si la perfección imaginada tiene un límite, lo que encontramos al alcanzarlo es la imperfección del comienzo. Y sé de qué hablo.

OTRO: Me estás mareando...

ÉL: Lo siento. Lo diré más claro: el maestro florentino pintó físicamente *incompleta* a la diosa de la belleza y el amor. El deseo le salió cojo.

OTRO: ¿AFRODITA, COJA? ¿UNA VENUS RENCA? ¡Arruinada la teoría de la belleza como corrección formal, desaparecida la integridad! ¡El deseo, motor de vida, por los suelos!

ÉL: Exacto, y no seré yo quien recoja lo caído. Además, ¿quién te dice que la belleza neoplatónica —porque de eso se trata— debe ser física, formalmente correcta? ¿No es espiritual? En cuanto al deseo..., ¿cuándo has visto que el deseo acierte con su objeto plenamente? Lo propio del deseo es fracasar, su designio es pifiarla. Ficino...

OTRO: (*Implorante.*) Por favor, no hagas ahora de Ficino un Freud precoz del siglo xv...

ÉL: Bien, no lo haré. Pero es que Sandro, individuo inquieto desde joven, con un «*cervello sì stravagante*», como dice Vasari, parece advertirnos que algo no anda bien, que en esta belleza femenina representada por la figura de Venus algo falla.



Nacimiento de Venus, Pompeya, s. I a.C.

OTRO: Pero, ¿qué dices?

ÉL: Vamos, no te acalores. ¿No eras tú el imaginativo desalmado, el heterodoxo y disidente?

OTRO: Bueno, no exageremos.

ÉL: Vaya, ya no sostienes lo mismo. Lo tuyo parece un tartamudeo intelectual. O te lanzas sin prevención o te paras, o atraviesas sin mirar o te mueves por sacudidas... Mira el cuadro, hombre. Míralo. Detente en esta pequeña cascada de ondulaciones que parten de la perezosa mano derecha de la mujer pegada al cuerpo a la altura de la cadera. Arrugas, pliegues parten de allí y evolucionan horizontalmente por la zona que va de la pierna izquierda, que advertimos tras el manto que la cubre, y el límite inferior del cuadro. Y en esta zona precisamente, oculta por la ropa, estaría la pierna derecha si hubiera espacio para ella, quiero decir que debería haber una insinuación de su existencia, un bulto tras la tela, la indicación de un volumen... En cambio, junto a esta mano sólo vemos un pliegue múltiple de desarrollo angular cuyos lados se abren hacia lo alto levemente curvados en évasé y sugieren nada menos que el triángulo púbico femenino. Anda, compara el cuadro de Sandro con el de Piero di Cosimo e imagina a la Venus de este último con la vestimenta de la primera. Primero descubrirás que si Piero muestra el pubis femenino gracias a la transparencia de la ropa, Botticelli lo insinúa con esta ingeniosa figura visual de los pliegues del ropaje que recrean el monte de Venus allí mismo donde el muslo derecho del personaje debería tener su arranque. (*El OTRO frunce el ceño, después se ríe.*) En fin, que Botticelli ha dejado a su diosa del amor con una tara inquietante, muy significativa. La suya es una Venus monópoda. No, no te rías.

OTRO: (*Se ríe.*) Lo siento, es inevitable. ¡UNA VENUS MONÓPODA!

ÉL: En todo caso mucho más tarada que aquella otra Venus pompeyana del siglo I a. C. con una pierna que si por alguna razón alcanzara al suelo con-

tribuyendo a la incorporación de su propietaria para emprender la marcha, lo que iba a ocurrir es que el personaje daría con su cuerpo en el suelo al primer paso. Tumbada del lado derecho en la concha marina de su nacimiento como si fuera la canastilla mitológica de Moisés o del rey Sargón, esta Venus emerge triunfante de las olas. Pero su extremidad derecha, debajo de la izquierda, es un curioso guiño al espectador con su perspectiva imposible, que le da un tuerce bien extraño. El miembro está doblado y erguido, como erecto en una posición tan sorprendente que incluso hace pensar en la pierna única de un esciápodo intentando protegerse sin éxito de algún sol abrasador...

OTRO: ¡Basta, por favor! Esto no tiene ningún sentido.

ÉL: Quizá, pero es bien cierto. No porque estén presentes y bien visibles, revelan las pinturas su contenido semántico con facilidad. En la Venus de Sandro aún convendría hablar de las manos: una a orillas del pubis fingido y la otra que reposa con el dedo índice en una posición inhabitual, apuntando...

OTRO: Basta, no sé a donde quieres llegar.

ÉL: A ninguna parte porque ya he llegado. Podemos creer en la perfección de las cosas, pero a condición de entender que nuestra creencia es una ilusión gracias a la cual no percibimos lo que falta, no vemos lo que hace la imperfección en la perfección, la anomalía en la normalidad, negándola. En la realidad nos basta con un equilibrio que está de preferencia en la mente de quien contempla. Así que a la Venus de Botticelli le falta toda la pierna derecha, aquella que según la posición en la que está representada reposaría en tierra, plegada y semioculta bajo la otra pierna, la izquierda, de modo que el pie derecho de esta extremidad inaparente coincidiría —de estar allí, se entiende— con el pie izquierdo de Marte que vagabundea oculto tras el cuerpo femenino.

OTRO: ¡Menuda paradoja! Ahora tenemos en una anatomía inconclusa el símbolo de la perfección y la belleza. ¡Lo que faltaba!

ÉL: Sí, sólo falta esto, quiero decir la pierna. (Se ríe.) Y lo más curioso es que esta extraña falta física de la belleza y el amor que soñamos no es indiferente de ningún modo. La tara, el defecto es siempre un signo, y en la presente ocasión este signo tiene por contenido —¿tengo que repetirlo?— la imaginaria insuficiencia del Hombre en el amor. Es un complejo típicamente masculino que nos hace inseguros y explica que el deseo esté representado por una belleza femenina admirable pero tullida. Marte no despierta al sonido de la caracola que sopla el amorcillo en su oído, sigue dormido. ¿Es él insuficiente para Venus? ¿También Venus es insuficiente para él? ...

OTRO: Endiablada suposición. ¿Estarás en lo cierto, al fin y al cabo?

ÉL: Claro que llevo razón. ¿Piensas por tu cuenta o te dejas atravesar por ideas que flotan en el ambiente como basura espacial en el vacío? Un hom-

bre en la adolescencia es vigoroso pero sexualmente inexperto: insuficiente. Diría, y hablo figuradamente, que acomete su presa con tal torpeza que el amor se reduce a un acto fisiológico. Marco Aurelio describía este acto como una fricción nerviosa productora de un espasmo con excreción de materia espermática... Estremecimiento, derrame de fluido, punto final. Bueno, no pongas esta cara. Más tarde, cuando el hombre es maduro ha adquirido experiencia, pero su capacidad sexual ha disminuido: también es insuficiente. En cuanto a la vejez, dejémosla correr. La insuficiencia física aventaja en él al propio cuerpo, como si éste se disipara poco a poco y dejara en su lugar desperfectos, sólo grietas que progresan, goteras irreparables... En cambio, con la experiencia de los años la mujer ve aumentar su avidez y sobre todo su capacidad de goce. Un goce del que sólo Tiresias se dice que tuvo fiel noticia.

OTRO: Pero ella entre tanto ha perdido su belleza.

ÉL: ¡Bah! ¿Sabes cómo le incumbe a una mujer la propia belleza? Como un prejuicio masculino. ¿Qué belleza, por tanto? Ella habrá perdido una belleza inventada por aquel que la ha amado para gozar de una perfección inexistente. Belleza, insisto, que si ella ha hecho su papel a conciencia, quien la ama quizá siga viendo. Porque el amor es precisamente eso. Ahora creo que lo has entendido...

OTRO: Ambos lo hemos entendido. Lo he entendido yo que soy tú. Al menos ha quedado claro que una mujer se realiza (quiero decir que se vuelve real) con el tiempo.

ÉL: Ojo, en la imaginación de quien la ama.

OTRO: Podría decirse así. Tú ya sabías todo esto, pero no querías confesarlo. Después de lo que hemos dicho al comenzar nuestra conversación, intuir algunas de estas cosas ha sido para ti como si la expresión de las mujeres angélicas (o de los ángeles femeninos) de Botticelli hubiese negado de pronto su origen.

ÉL: ¿Habré vuelto del sueño?

OTRO: Has vuelto sin salir de él. Has soñado que despertabas.

ÉL: Ella, me refiero a Venus, ha dejado de ser la atracción, un Botticelli tierno e inocente. Venus hipnógena...

OTRO: No hagas palabras, hay demasiadas.

ÉL: Venus ha desertado de su origen, quiero decir de mi sueño. Se ha independizado. Podré dejar de soñarla poco a poco. La hice cuando la necesitaba para quien creía en ella, pero con esta cojera semioculta introduje en el cuadro, junto a mi necesidad, mi propia desconfianza como un juguete visual. «¡Cuidado!», debí querer decir, «cuando hayas gastado todas tus energías levanta el velo de la perfección y mira qué hay debajo».

OTRO: El vacío.

ÉL: Puede que no despierte del todo —tu lo has dicho, ni ahora estoy despierto: recordar es viajar dormido—, pero en cualquier caso Ella ya no llena mi imaginación, ni en sueños. Ha emigrado de este Botticelli a un Piero di Cosimo para quien la mujer es un maniquí inexpresivo, y de éste podría haberse ido a un Piero della Francesca genérico, donde la forma humana es atractiva, seductora, pero helada. Sus ángeles bellamente correctos, monumentales, rotundos en su expresión, pero lejanos y glaciales.

OTRO: Nada de esto se me habría ocurrido a mí.

ÉL: Ocurredir ocurrir, ni siquiera se me había ocurrido a mí. Hay cosas en la vida que basta con hacerlas... o decirlas. Se dicen y no se piensan. Así que lo he visto ahora, acabo de darme cuenta hablando contigo, pasado el tiempo. Eres como Sócrates, que sin saber nada hacía decir a los demás lo que ellos mismos creían ignorar. Tu presencia ha hecho emerger un conocimiento que al parecer existía en mí pero estaba oculto desde siempre. Ya dice Vasari que tan *ben fuor di modo e tanto* dibujó Sandro Botticelli, que los artistas después de muerto se disputaban sus dibujos. Es el *disegno*, la línea. ¿Y no es el *disegno* un medio para someter el mundo exterior al imperio de una razón que deja la vida al margen, la aparca impidiendo que se mueva, cuando no la suprime, para poder vivir?

OTRO: Entendido, otro día podríamos seguir la conversación.

ÉL: Cuando quieras.

(ÉL cruza la sala, alcanza la puerta de salida y como de soslayo echa un último vistazo al cuadro. Después se va.)

Pere Salabert
Universitat de Barcelona