

MIGUEL ÁNGEL

Por: Joel Otero Álvarez
Segundo Semestre del 2013

Palabras claves:

Lo pétreo, lo homo-erótico, creación.

Resumen.

Consiste todo en aislar la actividad pictórica y escultórica a partir de la obra de un artista capaz de darle al arte el más decisivo lugar, luego de los aportes de la pintura rupestre y del desbordante despliegue de la escultura griega antigua donde lo pétreo y lo pictórico se enlazaban sin atenuantes.

Introducción

UNO. En nuestro anterior escrito (“La obra pictórica de Leonardo da Vinci”)¹ se señalaba una decisiva clave de sentido apuntalada en un plano invisible, el cual sinuosamente persistía en su última obra (en cuanto reconocida como de la plena responsabilidad de este autor, su “San Juan Bautista”).

El ángel-niño (realizado por un Leonardo joven en el cuadro de otro -“El bautismo de Cristo” de Andrea del Verrocchio- al lado de otra figura celeste-infantil que con seguridad no partió de su mano) inauguraba semejante bucle, que al final se vendría a rematar con ese ángel sensual (el san Juan Bautista, ahora adulto) donde la inocencia se habría trocado en otro asunto de bastante difícil ubicación.

Si se dijera que ambas parejas -adultos y angelicales niños- son la reposición duplicada de una misma idéntica pareja, no se diría nada excesivo (si se admitiera la ampliación de una banda, que sólo el arte y los sueños habitualmente se permiten).

De un modo u otro, para llegar a realizar esa pintura donde (desde la perspectiva psicológica del pintor) se trataría más de la apetencia, que del fantasma que subtiende en la supuesta inclinación homosexual, Leonardo terminaría pagando con un impedimento físico.

De hecho, al tope de su existencia, su mano derecha se paralizará, mientras -a nivel de la obra- ello señalará un punto sin referencia cierta, como no fuese anexada externamente, imprecisa y llena de vaguedades, lo cual no excluye la emergencia, la puesta en acto, de la más inocultable seducción -doble, pues viene dada desde el artista, tanto como a partir de la obra- sólo que siendo ambas radicalmente diversas e injuntables.²

DOS. Antes de llegar hasta ese punto, debe reconocerse que existen allí claves latentes que justifican y deciden cambios y sustituciones (tal cual resulta siéndolo, ésa que lleva -en el último cuadro de Leonardo- a la suplantación del cordero por la figura de san Juan donde, además, se silencia tajantemente la dupla simbiosis madre-mujer, resaltada y dominante aún en el cuadro de “Santa Ana, la virgen y el niño”).

La derivación que lleva desde allí -donde el fantasma madre-hijo resulta siendo principal- hasta el excluyente San Juan adulto -que remata la escenificación, negando de manera tajante la opción presencial al mencionado fantasma infantil a partir de esa solitaria figura ambigua, más silenciadora que definitoria- resulta

¹ Cf. Otero, J. “La obra pictórica de Leonardo da Vinci”. Bogotá, 2013. (Inédita).

² La religiosidad que prima como innegable mensaje (desde lo manifiesto, como en un sueño que analizara Freud) estaría reponiendo de algún enigmático modo, el desborde homosexual que el artista no consiguiera ya ocultar, a pesar de sus más decisivos y -hasta entonces- sostenidos empeños.

No podría decirse que la detención de su asunción pictórica -progresivamente asignada a sus colaboradores- se debiera a ese síntoma que le paralizara la mano con la cual -siendo zurdo- no le era indispensable realizar su obra; parecería más posible, que la culpa invasora le castigara amenazante con esa primera contundente señal que le estaría imponiendo detenerse.

dando como inocultable, el cierre eslabonado de un despliegue temático que lo ha venido atando todo desde la consolidación de una innegable cadena, unificada y decisiva.

Como fuese, san Juan resulta siendo al final personaje que reemerge desde el cuadro de Andrea del Verrocchio, donde -se dice- que el entonces ayudante Leonardo, pintara precozmente a uno de los dos pequeños ángeles (sin duda marginales allí, frente a la escena principal donde “el Bautista” bautiza a Cristo).

Entre esos dos pequeños de origen celestial se repone un forcluido asunto infantil que las figuras adultas parecieran estar reforzando con suplantaciones religiosas tanto más escotomizantes.

Un trasfondo inverso demandaría reconocimiento, si es que se buscara conseguir dar equilibrio a semejante desnivelante idealización.

De un modo u otro, en el pintor se estaría ilustrando desde el fantasma infantil la supuesta consolidación -de algún modo apropiada- de al menos la ya inocultable tendencia homosexual³, al tiempo delatando, cómo la obra se alimentó siempre a partir de allí, permitiendo a su autor refrenar urgencias sexuales desde el empleo -freudianamente hablando- de vigorosas sublimaciones (las cuales, debilitadas al final de la vida del artista, impusieran la evidencia de un costo inocultable).

TRES. ¿Qué explica esas curiosas metamorfosis, que como es claro tienen consecuencias decisivas para la obra y para el autor y en cada caso, en diversos sentidos; además de permitir aplicaciones a nivel de otras ejecutorias, donde se juegan temáticas semejantes?

Al menos, una clave consiste en permitir reducir las distancias entre lo erótico y lo homoerótico (al tiempo que se refuerza la autonomía de ambos registros, injuntables por ende); dejando de otra parte frente a frente con el sustrato más personal, que entonces se decide desde la secreta vida sexual del pintor.⁴

Lo cierto es que en ese engorroso punto la pintura parece detenerse, permitiendo la irrupción de cuanto estuviera vigorosamente contenido, frenado, impidiendo la emergencia de las temáticas más íntimas e inconfesables y dando paso al tiempo a la irrupción del arte más excelso.

CUATRO. Acaso la circunstancia que pudiera delatar con mayor certeza los trasfondos homosexuales -y no sólo de Leonardo- reside en esa curiosa experiencia donde se impusiera (desde un contrato exterior a ambos, Leonardo y Miguel Ángel) ejecutar, si no de modo simultáneo, sí -por decirlo así- “en espejo”, sendas obras con temática bélica (las batallas de Anghiari” y de Cascina, respectivamente).

³ Conviene recordar la diferenciación -bastante lúcida- que introdujera Freud, al reconocer una decisiva distinción -a este nivel de la localización de lo homosexual- entre tendencia y estructura, desde la cual el autor en mención reconoce dos franjas diferenciales e irreductibles, en la localización de una misma procedencia de base.

Sólo que ello introduce serios cuestionamientos a la modalidad del diagnóstico clínico-psicológico; por ende, a la manera -empleada a nivel de esos registros- de diferenciar sin atenuantes entre lo patológico y lo normal, haciendo caso omiso de decisivas similitudes, que excluyen -o cuestionan al menos- semejantes diferenciaciones (o que al menos demandarían más finas reflexiones, antes de proceder a usar de un modo tan radical, excluyentes escisiones).

⁴ Se asume lo erótico entonces como la fuerza vital más envolvente y, lo homoerótico, como aquello que en otro extremo -dada escisión de géneros- se despliega como implementación de lo sexual desmembrado.

Sólo que ambas resultantes coexisten, sin cancelarse ni armar necesarias síntesis.

En efecto, lo vital y lo sexual pueden complementarse, o bien armar irreductibles antagonismos.

O sea, no es que lo erótico-vital renuncie a lo sexual, ni que lo sexual pueda rodar sin el inevitable soporte de la vida; pero, es cierto también, que la vida -más vasta y envolvente- puede ceder frente a la aplastante emergencia de lo sexual, y esto sexual-desmesurado dar paso a irrupciones, donde-antes que obedecer sin más a lo vital- se apueste sin restricción por realizaciones que paradójicamente parecieran más próximas de lo auto-destructivo y demoleedor, que de la vida misma (si no puestas en acto, donde se hace caso omiso de las imposiciones que la vida habitualmente genera sin atenuantes en las especies para su obligatoria reproducción).

Sumado a ello la escisión de géneros -indispensable para la reposición de lo vital; así, a otros niveles, se impongan apropiaciones que pueden consolidarse como modalidades asumidas -no sólo como ajenas a lo erótico mismo- de hecho abiertamente sexuales a partir de modalidades, cerradas sobre sus propios esquemas de disfrute desbordado (donde el goce -es ello bien sabido- decide sobre toda finalidad reproductiva).

Las variantes que surgen entonces consiguen marginar lo erótico más basal, y apuntalar dimensiones francamente antagónicas frente a las más naturales necesidades de lo vital mismo.

En ambos casos, obras inacabadas (y, dado que ambos pintores, en momentos diversos, fueran señalados como reconocidos homosexuales) ello viene a incluir una clave más en el sentido que llevara, a partir de allí y en sucesivas ocasiones (y no como pudiera pensarse, asunto presente apenas en las obras de Leonardo) a hacer de los bocetos, obras detenidas -por no decir, “abortadas”-⁵ Habrá de ser por todo ello que esta exploración de la producción artística (escultórico-pictórica) de Miguel Ángel resulte pertinente realizarla, partiendo de la ubicación de esta peculiar anécdota común.

PRIMERA PARTE

Miguel Ángel y Leonardo, dos temáticas comunes

“La batalla de Cascina”

UNO. Si la inconclusa obra de Leonardo (“La batalla de Anghiari”) repone a todas luces el registro de lo homo-tanático,⁶ el mural de Miguel Ángel es explícitamente (como acaso ninguna otra pintura) la ascensión de lo puramente homo-erótico;⁷ no sólo por el tema elegido donde lo sexual y lo femenino (las mujeres en general) brillan por su ausencia; sin duda, por la explicitación que el pintor implementa desde tan excluyente demarcación.⁸

Visto todo así (o sea, descontaminado de nocionales enlaces vecinales, tal cual resultan serlo lo erótico, lo homo-sexual, etc.) lo homo-erótico delata, generalizado, su real aporte al despliegue de lo humano y a las resultantes que de modo envolvente han venido a consolidar realidades, a partir de las cuales se decide lo contemporáneo en su conjunto (a nivel de la triple dimensión humano-social-urbana).⁹

Se ha resaltado ya, que si ambas demarcaciones (sexual y femenina) se interrumpieron abruptamente, ello delataría algo más que casuales y anecdóticas circunstancias decidiendo ambas derivaciones.

¿Qué hay pues de más, allí?

⁵ Podría señalarse que de “La batalla de Anghiari” apenas sobreviven copias (una de ellas, la excelente reproducción de Rubens) pues, el mural original -del cual sin embargo se conserva una copia, supuestamente bastante literal (“Tavola Doria”. Cf. Zöllner, F. “Leonardo da Vinci, Obra pictórica completa y obra gráfica”. P.164. Taschen, Ed. Hong Kong, 2007.)- fue destruido totalmente 50 años después de su interrumpida realización (Gran Sala del Consejo en el Palacio Vecchio de Florencia).

Ello -debe aclarárselo- no contradice la demarcación de la temática adelantada en ese escrito previo sobre Leonardo (Otero, J. Op. Cit.) donde no se aludía a la exclusión de cuanto no fuere original; se refería en cambio a la clave que asignaba al pintor la plena ejecutoria de sus producciones, así -como aquí aconteciesen éstas incompletas. (Cf. Otero, J. Op. Cit).

⁷ A lo homo-tanático en el cuadro de Leonardo lo estaría decidiendo la explicitación bélica, lo cual se contrapone a la aspiración homoerótica del cuadro de Miguel Ángel que repone en cambio una escena bucólica, tajantemente interrumpida por la inminencia de la incontenible irrupción de la guerra. Entre la vida y la muerte, ambos registros se completan y distinguen, delatándose como indispensables, siempre que de ambos se trate. Desde entonces, hasta el paisaje se recubre de claves que delatan las consecuencias que impone la escisión cuando se observan los asuntos desde la prelación y/o inclusión de ese tanático polo decisivo.

⁸ Tampoco de este proyecto se conservan más que bocetos y alguna copia; una de ellas la realizada por Aristóteles de Sangallo (Cf. Zöllner, F. Op. Cit. P. 169).

⁹ Visto todo así, se puede observar entonces cómo lo homo-sexual es modalidad viral de lo homo-erótico (guardadas proporciones, a la manera como lo terrorista resulta parasitando de los despliegues de lo tecnológico).

DOS. A la incompletez -tema que entonces, tampoco es ajeno en la obra de Miguel Ángel- se suma la suplantación de obras que sobre el tema realizaron terceros (de las cuales se ha perdido todo rastro de ejecutorias posibles); sin embargo, es bien sabido, que la marca generada por esta temática homoerótica con complementos tanáticos inocultables -compartida por ambos pintores- resulta decisiva en la pintura posterior.¹⁰

De modo paradójico, el tema resulta ser de entrada francamente menor por regional. En efecto, la pugna entre milaneses y florentinos difícilmente permitía a ésta elevarse hasta manejos que facilitarían ejecutorias excelsas donde lo universal se evidenciase de modo indiscutible; la sólo escogencia del motivo lo retrata así en ambos casos (pues resulta más que improbable que se pudiesen dar dos versiones más opuestas del mismo acontecimiento).

Sin embargo, hoy en día es casi imposible asumir ambas producciones -si es que se les puede definir así- como cuestiones ajenas o abiertamente separadas; y habrá de ser porque el tema bélico sobrepasa cualquier obstáculo o limitante; por el contrario, ello parece enriquecer la específica condición, fragmentaria y desigual, que la modalidad humana más próxima del caos (la guerra) comporta e ilustra.

TRES. ¿Qué es primero allí: la guerra en sí o el terror? ¿Cómo se enlazan ambos?

Bueno, eso sería un poco comenzar por el final; antes de ello caben señalamientos decisivos: ¿dónde está quien pinta -quien pintara- lo que ya no está ni estará nunca, más que a través de copias y simulacros? En esa ausencia de obra, ¿dónde quedó el autor? Resulta bien sabido: se llamó Miguel Ángel, y no es ajena a ello -por lo demás- su desbordante, múltiple obra.

“La batalla de Cascina”, sin figurar (al menos, como lo hace el resto de lo obra de este artista) sin duda -aún así- resulta tanto más decisiva (no sólo porque un cuadro de Aristóteles de Sangallo se preste para remendar allí lo inllenable; sirve de hecho ello como real síntoma, para impedir cerrar de todos modos cuanto de otra forma tampoco podría ser obra redonda).

CUATRO. Valga; pero ¿por qué Miguel Ángel entonces, se detuvo?

“Porque fue llamado por el Papa -se dirá-. Pues ¿quién podría escapar a un llamado de ese corte?”

Bien; sin embargo ¿por qué nunca retornó el pintor buscando llenar ese hueco que sin embargo -según ha sido realzado aquí- resultara envolvermente decisivo?

De hecho: ¿es la misma, la obra de conjunto sin esa concreta producción o sencillamente se trata de aceptar ese anexo como aporte de otro (Sangallo) para llenar el bache, que en realidad hasta podría ignorarse sin afectar mayormente la ingente producción restante?

Como fuese, en sí esa escena es claro que nunca se dio, al menos de forma literal; mejor aún: es porque no pasó así antes que Miguel Ángel la concibiera finalmente urgido por retratar otro asunto, diverso de ese que insidiosamente desde afuera se le imponía.

CINCO. Explicitando de ese modo una clara diferencia y una distancia franca entre la apropiación de Miguel Ángel y el asunto histórico, esa composición repone el paso de la paz a la guerra; o, al menos, retrata la-pausa-de-la-guerra que habrá de ser por esto que permita el disfrute colectivo e ingenuo.

La anécdota, ficticia y pretérita, en cambio pasa a decidir lo graficado como creación, enlazada con la propia interioridad del artista; por ello, cuanto supuestamente fuera escenificado entonces por personas, resulta decidido por personajes inventados, los cuales acaso vengan a recuperar a aquellas desde un estético y ficticio desdoblamiento indispensable, que hace de los guerreros asunto sometido a la inserción en papeles sobredeterminados, decididos desde afuera y en segunda instancia (la desnudez -se diría- es hija entonces de lo más primordial,

¹⁰ “...Rafael las copió, Fra Bartolomeo se inspiró en ellas, Andrea del Sarto las estudió profusamente. A partir de entonces, quedaban anticuadas las deliciosas obras de los pintores de la época, desde Pinturicchio y Signorelli hasta Perugino”... (Cf. Néret, G. “Miguel Ángel”. (P. 21). Taschen, Ed. Koln, 2006).

que habrá de ser vestido suplementariamente para que el contundente paso del lado de lo bélico finalmente se imponga).

SEIS. ¿Qué importa ello? Pues -por decir algo apenas inaugural-: que allí se ilustra una peculiaridad de Miguel Ángel, que le distingue de Leonardo, amante de la reapropiación de la Naturaleza.

En la obra de Miguel Ángel no se recupera la Naturaleza, ni la realidad empírica, así se les tome como punto de partida.

Tampoco -ahora que se trata de la guerra- lo consigue Leonardo, pues su retrato es también la reposición de una distinta realidad donde el arte se niega a dejarse reducir por dimensiones otras (por más que en principio resulten indispensables e inabandonables).

Pero es que Miguel Ángel, antes de tomar a la Naturaleza como directo referente, es -más acá de ello- amigo de *lo natural*.

Y no consiste apenas ello en meros matices de lenguaje desde que lo natural se sabe permanentemente amenazado, mientras la Naturaleza sobrevive por encima de toda alteración y marginación, por extrema que fuera.

Lo natural es lo que se pierde de modo irremediable para que lo humano adquiera sus propias opciones de despliegue.

O sea, lo natural subtiende siempre desde la definitoria negación que lo humano comporta; y lo humano está borrando siempre -desde la reinterpretación que lo natural retrata- los habituales despliegues de la Naturaleza, desde entonces siempre violentada.

SIETE. No es que Miguel Ángel haya inventado la noción (de lo natural) o que la asuma de forma intelectual como específica apropiación conceptual; lo natural es el norte que guía su obra toda; y habrá de ser por ello que la inclusión de la copia de Sangallo no sólo sea viable sino que arroje de hecho un plus indispensable y decisivo en el apuntalamiento de esta certeza, de esta constancia, de esta envoltencia.

Ahora bien; asumido todo ello de esa forma, deberá indagarse además -dado que lo natural corrientemente admite varias acepciones- por cuál de todas esas variantes corresponde del modo más preciso al despliegue de la producción artística de Miguel Ángel.

No sólo -en efecto- consiste todo en lo natural en un sentido desprevenido y amplio; se trata de lo humano-natural boicoteado; incluso, de lo masculino auto-referido, recluso en sus propias irrealizaciones.

Independientemente de que Miguel Ángel no se prohíba esculpir o pintar o dibujar mujeres, es lo femenino cuanto en definitiva se forcluye para acceder a una hiper-masculinidad compensatoria.

Lo natural allí es en realidad homo-erótico¹¹ antes de homo-sexual (tanto más aún, si se reponen la vida, la mujer, o lo mítico); de hecho, siempre -si bien se lo ve- Miguel Ángel, pasando por ese obligado retén, da a sus producciones esa marca decisiva, intransferible.

OCHO. De otra parte, deberá decirse que también -y no sólo por ello- se impone la respuesta a la pregunta por la prelación de la guerra o el terror que -en tanto tales- pasan a ser decisivos.

¿Por qué no son una misma y redonda realidad lo homo-erótico con lo natural; tanto más aún, cuando se les contextúa a partir de la guerra? ¿Se puede por ejemplo afirmar sin más que es la guerra -en cuanto del registro de lo natural-conatural al ser humano? Y de serlo ¿sólo con ello, se podría apuntalar a aquella?

Es claro que la guerra no es cuestión que se sienta cómoda en semejante vestidura. Cualquiera sabe que por más adhesión a *la discordia* (ampliada y envolvente, definitoria al lado de ese polo contrapuesto que se apela *armonía*, y que fueran -ambas- suficientes columnas para Empédocles en el montaje de su

¹¹La superproducción de lo homoerótico-contaminado, no podría ignorarse tampoco; así lo homosexual resulte siempre al final repugnado (o asumido sin atenuantes, por rutas de desborde incontenible) lo homoerótico no puede descartarlo ni negarlo olímpicamente tampoco; se suma en cambio allí como aderezo inapelable; taponando incluso los despliegues de lo homoerótico llenándolo de baches e inconsecuencias; y así incomode y resulte inadmisibles, lo homosexual se suma siempre como una sombra inseparable, inocultable.

filosófica construcción)¹² la guerra incluye una especificidad renovadora, que desde entonces incluso hace de la discordia, asunto otro.

NUEVE. El terror es en cambio siempre del registro de lo natural; es más, resulta dimensión que se exagera y enriquece en la medida en que lo natural deviene sometido, marginado, desdibujado.

El terror es por ello asunto que se instala en la vida (dando a lo humano permanente vinculación con eso otro irreductible indomeñable, más vasto y contundente, definitorio por encima de todo).

Pues bien: Miguel Ángel ha pintado ese terror (así haya tomado la guerra con un buen pretexto y así se tratase apenas de una modalidad, de una específica irrupción suya); pero el terror es, únicamente humano, allí; no se trata de especies amigas o antagónicas, sin embargo reunidas en una fuga común en la medida en que estuvieran amenazadas por el fuego incendiario, o cualquier otra contundente emergencia. No, esta modalidad de terror suma *la indefensión* sin opción posible de fuga y que, aunque presente en las variantes vitales que a su vez la incluyen, es clave definitoria que de manera incompatible le reviste humanamente y le recluye sin redención posible.¹³

DIEZ. En los ojos de los caballos de Leonardo -tal vez se dijo antes- está repuesto ese terror como en ninguna otra parte del mencionado mural; y así fuese aprehendido de manera simultánea, terror que sin embargo resulta incompartido.

O sea, se trata de un terror animal diverso del humano terror, curiosamente ajeno en la citada obra, como no fuese su presencia, inocultable (a pesar de no resultar siendo directamente visible) desde el empeño de despertar el terror en quienes desde afuera observan la resultante artística (o subtendiendo en el propio pintor, asqueado de hecho por la violencia, humanamente derivada cuando de la guerra se trata y a la cual -a pesar de ello- al pintor se le obligara reproducir).

En Miguel Ángel, consiste todo en cambio, en el paso precipitado que en cada quien y en el conjunto extrae violentamente, desde la ilusión de lo pacífico, llevando de modo desbordado del lado de la realidad de lo bélico.

El terror seguramente está en cada personaje pero es por sobre todo atmósfera envolvente, definitoria, que como una invisible capa -densa sin embargo- se superpone y desplaza por esa obra, sin necesidad de materializarse.

El paisaje

UNO. Así se le sume la licuefacción de un río ¿es posible un paisaje desierto, solamente rocoso?

De hecho, es esto cuanto acaece en “La batalla de Cascina”, pero debe decirse que el paisaje en la obra toda de Miguel Ángel prácticamente brilla por su ausencia.

Este cuadro copiado por Aristóteles de Sangallo es el único enlace con esa obra desaparecida de forma irreparable. La copia de Sangallo -antes que la reposición pictórica demandada para la ejecutoria de un mural- más bien parece un boceto que precediera a la realización posterior de una obra escultórica.

Efectivamente, una clave de abstracción extrema lleva de la pintura a la escultura sólo por esta condición tan peculiar; y hasta -en consecuencia- podría afirmarse que en general los cuadros de Miguel Ángel son de un modo u otro, progresos en dirección de lo escultórico, de modo más o menos inocultable.

Esa carencia de vida a nivel del paisaje, ese acentuamiento de lo inanimado que el registro eminentemente pétreo suma allí, no puede negarse que incide de manera decisiva en la consolidación de una atmósfera de muerte que la guerra aporta (ayudando al efecto de terror, con sólo la evocación de su más definitoria realidad).

¹² Cf. Kirk, g-S y Raven, J. E. “Los filósofos presocráticos”. Gredos, Ed. Madrid, 1969.

¹³ Antes se hubiera dicho, que es el-saberse-para-la-muerte cuanto da contundencia a esa especificidad, que entonces lo humano viene a sumar allí; pero en la escenificación de Miguel Ángel, en cambio de huir, hay que vestirse; y ello no es poco, al menos si se miran derivaciones posteriores (concretamente, las implicaciones de todo esto en la producción del “Juicio final” donde a su vez se trata de los *ignudi* -desnudos-).

DOS. Es claro que sin la guerra la escena repondría apenas una inocente reunión de bañistas (acaso, extrañamente reunidos de ese modo, a partir de la prelación de lo más natural); no sólo se esconde extrañamente allí toda vergüenza frente a la desnudez, sino que se puede decir sin temor a excederse que hasta el paisaje se da -él también- desprotegido y al desnudo.

Como en ello -seguramente influenciado por esa clave pétrea del paisaje- se impone francamente un llamado a la quietud y a la más definida detención, la simultánea superposición de un contrapuesto movimiento extremo, hiper-ansioso, el resultado vine a ser, una suerte de pesadilla onírica (antes que la reposición de una empírica escena, retomada de una historia real).

El paso -desde las personas de antaño hasta los personajes que les reactualizan- resulta ser extraño y dramático, dado que pareciera más bien estarse reponiendo una suerte de resurrección (adelantándose a toda posible previsión del "Juicio Final", o de cualquier asunto semejante).

La consecuencia entonces es -visto ahora todo así- que ya no se trata tanto de la guerra como de una confusión íntima, sin embargo por todos compartida, que hace de la amenaza, imprecisa, intangible, y grupal constancia que desde todas partes aterriza y desprotege.

TRES. Seres redivivos, esos personajes parecen estar recuperando una memoria que estuviera llegándoles demasiado tarde, y habrá de ser por ello que la sorpresa de la vida recuperada hace de lo homoerótico registro tanto más basal y re-acentuado, que deja por fuera cualquier posible contaminación, de otro modo, inevitablemente principal allí (así se diera como escueta derivación de desbordes homoeróticos -si no, a portas de directas emergencias homosexuales-).

Como fuese, sólo la vida con la muerte se reúnen expresamente entonces, haciendo de esta obra copiada, asunto incomparable; contradictoria composición que de otra forma, carecería de centro, y que aprehende el caos como momento inigualable y transitorio; caos que sin embargo se eterniza en un infernal congelado, donde la sorpresa supera a toda posible pertinente gestión de defensa (como si Miguel Ángel se hubiera adelantado a los textos de Freud, donde este último se preocupa por develar la razón de ser de los traumatismos de guerra).

CUATRO. Miguel Ángel construye su obra con el mínimo de elementos posibles, logrando sin embargo el máximo efecto expresivo; desde dos extremos -tan incompatibles como complementarios- la mayor animación, que parte de lo humano, se integra con la más drástica clave permitida a partir de lo inanimado.

¿Cómo fue posible que se diera estrecha e indiscutible integración entre esos extremos, habitualmente imposibles de fusionar?

¿Por qué no (ya que se alude a Freud) se podría pensar en un sentido más basal que repondría desde una muestra parcial, la universalidad de un destino integrador por encima de cualquier inmediata oposición; por decir algo, la reconstrucción (bastante libre si se quiere pero innegablemente presente también allí) de la traumática emergencia de los humanos todos, a partir de la común irrupción -el nacimiento por todos compartido-¹⁴ que les incluye en una sola matriz originaria, dejándoles -en primera y última instancia- siempre necesariamente perplejos ante la realidad -sin opción posible de aprendizajes y marcas de experiencia- de esos primeros, ciegos, y torpes despliegues?

CINCO. Si bien ello suena en principio bastante pertinente, también se observa, que si es cierto que se dan asuntos que pueden retratar en efecto tal realidad, existen ausencias allí, no menos decisivas (al menos si se tratara de ubicar desde esa señalada perspectiva los más precisos sentidos de inicial inspiración psicoanalítica);¹⁵ nada menos falta allí la indispensable referencia a las madres, por nombrar apenas lo más contundente.

¹⁴ Sólo que pensando el nacimiento como operación a cada paso repuesta, antes que a título de acontecimiento acaecido a cada quien.

¹⁵ No debe sorprender que se apele a esta referencia, a cada paso cuestionada en estas reflexiones; no sería la primera vez que se tuviera que recalcar aquí, que no se trata ni de asumir una continuidad indiscutida, aunque tampoco el empeño consista en pretender dejar atrás con radical contundencia, cuanto en realidad se busca

Algo sí de corte inasimilable está presente en cambio, aunque -debe decirse- que (antes de explicar la razón de ser de todo terror particular o compartido) irrumpe como efecto ya, desde un registro de mayor involucencia; el cual, si bien de nuevo se repone, habrá de ser en cuanto puesta en acto de la más plena indefensión (dando por lo demás al terror la prelación de un paso previo nunca recubierto, por ende eternizado y siempre incapturable).

Sería como si se naciera adulto ya, despertando sí desde un sueño preexistente donde lo infantil se repondría de forma interminable y permanente.

Sólo que -al tiempo con ello- una suerte de contrato establecido de manera previa con la realidad empírica y externa, restaría alas a semejantes vuelos, obligando a retornar a la apropiación de los asuntos más concretos que lo convierte todo en inocente e intrascendente anécdota.

Un poco pues a mitad de camino entre ambos registros, se impone esta linderal escenificación que suma singularidad irreductible a cuanto de esa manera emerge entonces.

SEIS. Existe una tarea común en esos personajes, que da al conjunto un norte inocultable: cada quien -haciendo sin duda alguna lo suyo- coinciden en una misma motivación, en una unificada y coherente actividad; pendones y cascos con simbólicas referencias, se anexan a su vez restringiendo, atenuando, dejando por fuera incluso, cualquier pretensión de trasfondos más basales y profundos.

¿No se dan sin embargo allí seres que no alcanzan a integrarse, tal cual lo está exigiendo tan extrema situación?

Por nombrar apenas lo más visible: el personaje al extremo izquierdo (perspectiva desde el cuadro) más bien parece estar apenas despertando, aislado de antemano del común disfrute acuático; de otra parte, unas manos ciegas y a las cuales nadie está allí observando, resultan irremediabilmente devoradas por el río; incluso, alguien impotente desde la orilla busca infructuosamente recuperar a quien resulta inmerso en la corriente, definitivamente devorado por ésta, sólo reconocible por esa búsqueda infructuosa.

Es cierto ello, pero no resta para nada a la unificación de la intención que rige de modo contundente a ese grupo; antes bien, enriquece la urgencia de fusión y la caótica condición que sin excepción apremia y sobrepasa a todos allí.

SIETE. Ni siquiera quien quisiera arriesgarse a proponer una tesis más que arriesgada, donde por ejemplo se tratase del sueño de quien -en solitario- despierta en medio de esas rocas, por demás inhóspitas, sin conseguir recuperarse del intenso recuerdo onírico, de la última escenificación de su reciente sueño incapturable, el cual le sigue sin embargo atrapando e incluyendo, en el desdibujamiento de ese mundo ficticio al cual no acierta a abandonar, y que sería a fin de cuentas cuanto el pintor se esmeraría en reponer desde una licencia excesiva de su imaginación.

Como fuese, siempre se mantendrá la duda a propósito de hasta dónde Miguel Ángel -y también Leonardo, ¿qué duda cabe?- pugnaron inútilmente por remontar estrechas limitaciones temáticas, intentando elevar a un nivel artístico, radical, contundente, toda constricción localizante; y -ante la imposibilidad de lograrlo de manera plena- prefirieron (cada cual de su parte) abandonar la literal reposición de un asunto insuficiente y de poca monta.

Si bien ello no resulta sostenible (y francamente simplificador, después de los señalamientos previos, donde se delata que, en ambos casos, tales debilidades fueron superadas del modo más vigoroso y tajante) tampoco sería aceptable reconocer, que la sola competición entre dos grandes, como en un duelo a muerte se hubiera detenido, allí donde cada quién realizara un inicial gesto, que antes de delatar inferioridad expresa o franca cobardía se diluyó en desdén e indiferencia: dos singularidades puestas en acto que se negaban a cualquier posible igualación complementaria; menos aún, a cualquier sometimiento a mediciones exteriores.

OCHO. Todo ello, deja sin embargo pendientes preguntas graves; por decir algo, paradigmas del tipo: ¿no es pues factible elevar hasta la resultante artística -sin

más bien colocar al margen, para poder abordar los asuntos sin sumar a ello obligantes dependencias. Es claro que el modelo que antecede a esa manera de pensar no queda de ningún modo excluido por ello.

respuestas redondas ni plenamente conclusivas- cualquier temática pensable y/o posible? Más arriesgadamente aún: ¿estaba entonces ya, inevitablemente iniciado todo ello cuando artistas como Miguel Ángel y Leonardo se enfrentaron a la graficación del tema bélico?

En general -desde entonces y hasta el modelo actual donde lo artístico está, quiérase o no, en franca crisis- el ensamble entre la universalidad y la singularidad, después de determinado momento, no resultó sostenible, dado que el modelo humano-social-urbano se transmutó decisivamente bajo el influjo y la irreversible dominancia y exacerbación del modelo tecnológico (y las consecuencias de ello derivadas); todo lo cual, si bien resulta fácil de decir, demanda extensas reflexiones, antes de encontrar el debido eslabonamiento para ligar ambos extremos, sin que falte ninguna pieza decisiva.

Aún sin ello, ya se consigue con sólo formularlo, reconocer que el arte, siendo allí uno de los primeros náufragos, en semejante reacomodo, deja pendientes recorridos, que de darse o de reasumirse, pudiera iluminar recovecos impensados que pudieran llevar a salidas, ocultas de otro modo.

NUEVE. De otra parte -pensando más en lo ausente que en las figuras mismas- cabe reconocerse, que aunque ni siquiera existen animales en esa reposición pictórica que -de ser el caso- pudieran al menos permitir la fuga (decidida aisladamente en cada caso, sin la opción de respuestas redondas ni plenamente conclusivas que se imponen entonces a ese grupo) debe decirse que los recursos instrumentales de esa guerra eran, a pesar de precarios, tan decisivos entonces como el mismo paisaje.

Sin duda, habrá de ser por todo ello que se exagera en esa escenificación la presencia de lo humano más escueto, en cuanto no se logran remontar escisiones fundantes que terminan enajenando el modelo de conjunto.

O sea, antes de toda primacía tecnológica y de toda inserción máquica irreversible, lo humano urgía de ello y lo consolidaba sin atenuante alguno.

Efecto ya de todo ello, lo tecnológico es consecuencia de un indetenible hacer, puesto en marcha de entrada, para que el despliegue de lo humano resultara posible.

El hombre (siempre por definición decidido como homo-fáber) antes de aspirar a la reposición indispensable de su esencia y/o de su unidad -ambas entonces supuestamente decididas a partir de su concepto- puso en acto escenificaciones de un tipo u otro, donde fue siempre lo estético la razón de ser de tales despliegues (y de cualquier posible unificación y permanencia, de todo ello derivadas).

Pero siendo eso estético sólo convalidable a posteriori ¿quien podría negar que antes de ello, se delata la marca previa del terror fundante que “fulgura” indudable y primero sobre cualquier otra posible modalidad vital?

Es ello pues cuanto recuperara Miguel Ángel desde el apremio externo que de semejante modo le coartaba.

“La batalla de los centauros”

UNO. Es este un claro antecedente de “La batalla de Cascina”, y aunque pareciera apenas ejercicio inicial -asombroso sí- donde en principio se trata de “hacerse a recursos técnicos”, de hecho retrata un norte inabandonable en la obra de conjunto de Miguel Ángel.

Los personajes graficados allí, la escena misma (dada la libertad con que se ha interpretado la anécdota mítica griega) se ha buscado descifrarlos por varias vías, sin lograr nunca una ubicación precisa. Unos ven en el personaje central a Hércules, otros a Euritióon -jefe de los centauros-; no falta quien reconozca a Teseo, el cual ayuda a Piritoo -sin que de éste en realidad nada se sepa-; en fin, que unos ven un rapto, otros una reyerta desbordada, y a decir verdad lo único cierto es que allí los centauros brillan por su ausencia.

La figura central se parece más al Cristo -atlético en exceso- del “Juicio Final” en la Capilla Sixtina (donde también la extrema superpoblación de figuras delata que el tema originario tampoco se olvida) y todos hacen caso omiso de lo principal,

que con toda contundencia se grafica entonces (o sea, de la más desbordante violencia que -en primer lugar- decide lo humano).

DOS. Más que ceñirse a un asunto específico, Miguel Ángel (sin tantas presiones exteriores) parece concentrarse en un asunto linderal, históricamente inubicable, que deja atrás toda animalidad (y de manera principal cualquier mítica pagana) sin conseguir por ello pacificar lo humano.

Nueva modalidad (colectivo-prometeica se diría) que busca en la magnificación de lo masculino enlaces con la fuerza desmedida desde una apretada emergencia de formas humanas, de entrada asidas a instrumentos letales y primarios (dado que eso humano desde siempre se enfrenta y enfrentó a sí mismo de modo tan inapelable como insuperable).

Mito sí, pues alude al origen; sólo que no por la vía de la versión cristiana (antes bien, haciendo oposición a la más antigua oferta griega; pues no hay dioses allí que permitan de alguna manera ordenar el caos, ese sí fundante y definitorio) Miguel Ángel no es sólo linderal entre lo antiguo griego y lo cristiano; porta en realidad un drama interior, a tal punto contundente que sólo el despliegue de su singularidad incontenible podrá aliviarlo de alguna forma (así no, resolverlo).

TRES. Eso, en cuanto alude a los contenidos; en referencia con los procedimientos Miguel Ángel delata, no sólo distancia frente a sus predilecciones; de hecho es prácticamente el envés de Leonardo.

A Miguel Ángel le interesa reconocer el arte como una realidad autónoma que se reproduce desde adentro, acorde con una lógica incompatible; buscará por ello (en Masaccio y en Giotto, en Donatello y en Verrocchio) la ruta de su hacer; lo cual le lleva no tanto a privilegiar la escultura sobre el resto de opciones artísticas; le decide -desde la constancia de lo pétreo- por la prelación de la Fuerza desde donde lo masculino impone franco predominio.

Y no que no aparezca la mujer entre las opciones posibles de sus graficaciones; es que a menudo ellas, las mujeres, quienes hasta podrían reponer sus propias masculinidades, en otros momentos consiguen ser dueñas de una femineidad sin atenuantes (caso de esas vírgenes primorosas e impecables, las cuales demuestran que el asunto no es cuestión de mero impedimento a nivel de las artísticas ejecutorias).

CUATRO. La formalización es metamorfosis desde lo pétreo, y en ello se solaza Miguel Ángel (al menos, en la producción de este específico mármol que supuestamente repone la mítica batalla de los centauros); y podrá sin duda ser que el escultor lo haga -claro, a su arbitraria y en exceso libre manera de interpretar las cosas- pero lo centáureo (debe reconocérselo) está captado en el último momento de su despliegue (o sea, allí donde precisamente se le deja atrás).¹⁶

Ese *dejar atrás* no es sin embargo un progreso (en el sentido optimista y evolutivo de un paso que se da hacia adelante, progresando hacia el decidido remontamiento de un modelo deficitario); y no es tampoco apenas una manera metamórfica de reapropiación del substrato animal; se trata de un agravamiento de las opciones de lo violento, que habrá de llevar al final hasta el destino envolvente de lo terrorista.

Se dirá que Miguel Ángel no podría tener en mente semejante previsión; y es cierto ello; pero, si bien no sabe Miguel Ángel de los alcances que llevan hasta los últimos eslabonamientos de tal cadena, ha sido más que lúcido en la ubicación de primeros eslabones que -desde entonces- empiezan a conformarla sin detención.

CINCO. De cuanto sí supo Miguel Ángel, fue de la opción que permitía dar al destino de la piedra otra salida, diversa a la escueta violencia; y la obra que se ha venido comentando aquí es contundente en tal sentido; extraer formas desde lo inanimado, eternizándolas en una nueva modalidad decididamente contrapuesta,

¹⁶ No debiera olvidarse que en Giotto -dado un marco cristiano envolvente y dominante- todavía sobrevive la figura del centauro, así sea reponiendo moralmente a la soberbia (Cf. "Alegoría de la obediencia" -En Wolf, N. "Giotto". Taschen, Ed. Colonia, 2006. P. 64).

ha de ser cuanto el arte escultórico permita; sólo que tercamente Miguel Ángel aspira a más y desde esa ambición desmedida urde su destino.

Dar la vida a través de la ejecutoria artística resulta a todas luces imposible, pero las aspiraciones más intensas y desde los registros más basales no parecen estar dispuestas a renunciar a ello a pesar de todo.

Una forma de reconocerlo es auscultar obras posteriores donde el tema reincide con inocultable tenacidad; por decir algo, las figuras de los caballos (fragmentarios, e incluso ausentes, en los supuestos centauros de esa obra temprana) muchos años después van a aparecer a plenitud desprendidos de toda humano completamiento; y ello por dos vías diferentes (aunque coincidentes en este específico sentido): de una parte, en “La caída de Faetón” (Tiza negra, hacia 1533)¹⁷ y de otra, en “La conversión de San Pablo”¹⁸ (donde se ha reconocido en el santo la reposición auto-retratística del propio Miguel Ángel).

Lo mítico-griego y lo decididamente cristiano competirán y buscarán integraciones que sin embargo no podrán aliviar en lo más íntimo el corazón desgarrado de este trágico ser que fuera Miguel Ángel.

SEIS. Más hondo aún de cuanto todo ello propicia, no sólo se ilustra así el drama del artista (o bien resuelto con resignación o en cambio -repudiado con tesón extremo- cargado de culpas y de auto-reproches); se enfrenta de hecho, a la envolvente e irremontable limitante que comporta el impedimento para dar origen a la vida por la vía del arte, asunto que -ha sido resaltado- decide y limita a cualquier artista; aunque sólo cuando se le asume rebeldemente -tratando de superar como fuese semejante imposibilidad- es cuando el arte da lo mejor de sí, permitiendo acceder a las cumbres de sus máximas opciones y despliegues.

Todavía torna todo tanto más complejo, si se reconoce además que esa imposibilidad de recrear lo vital a partir de lo inanimado, en otro sentido estaría reponiendo el deseo insoluble e inocultable que decide una de las más hondas claves de lo homosexual (no porque se decida con toda contundencia una modalidad reproductiva de diverso corte; es que la urgente aspiración vital frente a lo reproductivo se suple y se compensa con subterráneos y desbordados recursos de suplemento, sin conseguir remontar con suficiente contundencia las demandas que desde la especie se acumulan y recargan sin detención posible ni real).¹⁹

Lo violento implosivo subtiende, casi que en silencio, en esas derivaciones y guardados dramas, que sólo el arte consigue explicitar y liberar, tal cual lo evidencia esta específica la obra que se ha venido analizando aquí.

La “Madonna de las escaleras”

UNO. Ahora bien, la deuda apunta -de nuevo- en una doble dirección: a nivel de contenido, el asunto de “la virgen y el niño” es definitorio e imprescindible; tanto más, a partir de la marca indeleble que suma a ello la tradición cristiana; en cambio, desde la perspectiva procedimental del arte en cuanto tal, el tema impone otras derivaciones, si no menos contundentes, sí más diversas y puntuales.

Por decir algo, el recurso escultórico -para nada arbitrario- inclina a Miguel Ángel del lado de la influencia de Donatello, llevándole a partir de allí, hasta los antecedentes procedentes de los sarcófagos romanos y los relieves griegos.²⁰

Pero Miguel Ángel -quien pudo hacer caso omiso de ello, tal cual aconteciera a su modo con Leonardo- va en pos de claves inaugurales, sólo para remontarlas con toda decisión; es esa la razón por la cual antes que regresivo, Miguel Ángel deviene radical.

¹⁷ Cf. Néret, G. “Miguel Ángel”. Taschen, Ed. Köln, 2006. (P.63).

¹⁸ Cf. Copplestone, T. “Miguel Ángel”. Lisma, Ed. 2007. (Ps. 106,344 y 345). Sin más datos.

¹⁹ Se podrá incluso observar, que después de responder a estas demandas de reproducción, la persona que porta urgencias decisivas desde trasfondos del orden de lo homosexual, asista desde entonces al despliegue incontinente de su tendencia, o se le imponga sin control, con tanto mayor radicalismo, la contundencia de una excluyente estructura de un orden semejante (previamente a ello, muy seguramente el modelo se alimentó de defensas histeroides que sólo alcanzaron a cubrir hasta allí).

²⁰ Cf. Ibid. (P. 162).

El desmonte que impone el recurso escultórico pugna sin duda con el proceder suplementario que define el hacer de lo pictórico (tal cual lo resaltara Freud en su momento, contrastando ejecutorias que se completan en efecto con recursos de suplemento, frente a un des-hacer que encuentra las formas que subtienden a partir del desmonte progresivo de la roca o del mármol); pero -debe decirse a su vez- una u otra elección, la mera prelación de este o aquel recurso, modifica del más decisivo de los modos la perspectiva de la obra de conjunto que a partir de entonces se genera.

DOS. Podría ser cuestión de la iluminación, pero no son iguales la resultante ofertada a partir de la fotografía que sobre el tema de “La madona de la escalera” incluye el texto de Copplestone, citado previamente,²¹ que aquella que trae el libro de Gabriele Bartz y Eberhard König²² donde la cabeza del niño -como si ésta en realidad no existiera, o fuese apenas transparente, refundida mejor, al cuerpo de la madre- retrata, esconde, o deja ver, de forma literal y simultánea, el entonces desnudo seno izquierdo de la virgen.

Difícil es, a estas alturas, reconstruir la marca clínica que en la vida del pintor dejara el insuceso de la temprana muerte de la madre, como no fuese -aún fuere transgrediendo presupuestos previos; esta clave freudiana resulta sin duda inabandonable, sobretodo cuando a lo estético no se le consigue deslindar, de aquello que se rige por registros más drásticos donde prima lo clínico- siguiéndole el rastro a través de su obra, y buscando incluso dar cuenta de derivaciones externas a su hacer artístico (homosexualidad).

Es bien sabido que -más temprano aún- además Miguel Ángel fue amamantado por una nodriza a la cual atribuyera -con cierto tono de burla- su inclinación por lo pétreo (dado que creciera al lado de ella en medio de artesanos dedicados a exigentes y concretas labores de ese corte).

TRES. Y si se tratara de seguir recalando en el paralelo entre Miguel Ángel y Leonardo, habría de reconocerse que de entrada ambas infancias contrastan de forma inocultable; en efecto, la de Miguel Ángel - deficitaria en más de un sentido- se contrapone, a la abundancia de afecto que rodeara al pequeño Leonardo (quien -a falta de una- fuera sobreprotegido por dos mujeres, reconocidamente amorosas: la madre y la abuela).²³

Sin poderse negar esas marcas en uno y otro caso, habrán de ser otras cuestiones menos visibles y evidentes las que a su vez incidirán en las obras de ambos artistas.

No menos discutible resultará pretender, que por la vía de un enlace directo entre modalidades adultas de atracción y claves infantiles inaugurales, se puedan resolver los imperativos que deciden las resultantes afectivas y sexuales que rigen determinadas elecciones de objeto (más grave aún si desde fórmulas preestablecidas se pretende resolver los asuntos con generalizaciones indiscriminadas).

La verdad es que en la obra, todo lo personal, supuestamente íntimo e intransferible, se resalta -si se quiere, sintomáticamente- a través de la presencia de formalizaciones confabulantes y/o contaminadas.

CUATRO. Cualquier freudiano habituado se contentaría con reconocer allí, apenas esa clave según la cual Miguel Ángel sencillamente buscaría dar a sus amados el amor maternal del cual de niño careciera; sólo que entonces restarían por fuera derivaciones decisivas (tal cual resultan, la razón de ser de su escogencia artística, tanto como la exclusión de lo femenino en sus opciones amoratorias).

La igualación con la madre no parece tan fácil de ubicar en la forma eminentemente masculina del habitual proceder de Miguel Ángel; más cercana de esa lógica estaría sin duda, la producción pictórica de Leonardo desde que sin restricción se suman entonces idealizaciones y superposiciones celestes del fantasma madre-hijo, donde -casi sin atenuantes- la primera podría ser ingenuamente equiparada

²¹ Cf. Ibid.

²² Cf. Bartz, G. y König, E. “Miguel Ángel”. H. F. Ullman, Barcelona, 2007.

²³ Cf. Freud, S. “El “Moisés” de Miguel Ángel”. En “Psicoanálisis aplicado”, volumen II. (Pag s, 1069 y sigs.). OBRAS COMPLETAS. Biblioteca Nueva, Ed. Madrid, 1967, y “Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci”. Tomo II. Ps. 457 y sigs.

por esa desbordante ruta idealizante, con la propia madre (lo cual en el caso de Miguel Ángel comportaría en cambio una distancia irremontable).

Sin embargo, resulta claro de otra parte, que sería extraño se dieran allí tales recursos debido apenas todo a connotaciones clínicas predefinidas; al menos, desde la perspectiva de la lógica de lo homosexual, nada implicaría urgencias de suplementos de ese orden; menos aún, si se mirasen las cosas desde la escueta dimensión de un arte que repugna someter derivaciones estilísticas a asuntos que se juegan en esos otros personales niveles (más fácilmente trasgresores y marginales, en referencia con registros diversos -sociales por ejemplo- que si se les prejuzga subordinados a imperativos, generados a partir de la propia producción artística).²⁴

CINCO. Quizá podría afirmarse, que a su vez se trataría en Leonardo de una envolvente habituación, que en cuanto tal nunca podría faltar, incluso a nivel artístico; sólo que no habría de ser necesario un arte sin igual para afirmarse en algo, que apenas de manera excepcional permite coincidencias entre polos, que a pesar de tener en común la procedencia desde una misma encarnación humana, nada impide que pudieran desplegarse de forma independiente.

Tampoco es inevitable que lo homosexual resulte ajeno o apenas incida interfiriendo en la génesis de una determinada obra; podrá ser que se incluya incluso de forma decisiva; aunque siempre se impone entonces, una obligada traducción, una metamorfosis, que niega sí la posibilidad de un traslape apenas literal.

Es por ello que pueden existir específicas constancias de eso a nivel de la obra de Miguel Ángel (y muy seguramente también -y a su manera- en los trabajos de Leonardo) de presencias que llevan desde lo homosexual hasta lo homoerótico, erigiendo a ese primer registro como innegable aportante de la obra (a pesar del reconocimiento de la prelación de esa segunda clave, que en la obra termina por brincar tajantemente sobre esa primera connotación decisiva, que incide de modo prioritario sobre el inicio de las obras, y hasta en el amplio despliegue del conjunto del proceso creador).

SEIS. Es por ello que pueden darse curiosos enlaces, incluso entre obras diversas: si en “La virgen de las escaleras”-por supuesto hipotéticamente, y reconociéndose que en arte pueden darse resultados que en la vida corriente serían inadmisibles- ese niño Jesús careciera de cabeza y estuviera ésta (tal cual permite imaginarlo la observación de algún retrato de esa obra en uno de los textos señalados con antelación) abiertamente reemplazada por el seno izquierdo de María -entonces meros cuerpo segmentados y refundidos en una común raíz contaminante, ajustados al más caro deseo que el fantasma madre-hijo decide-coincidiría (confabulatoria e inexplicablemente a su vez) con la inacabada y amorfa figura, que no consigue armar unidad con esa otra mitad de hombre caído y de espaldas, en el centro inferior de la “Batalla de los centauros”.

Apareciendo sin embargo esa incompleta figura masculina, sólidamente adherida a ese extraño e indefinible muñón, sólo un trabajo pendiente de cincel podría conducir (y ello, difícilmente) hasta la consolidación de un centauro derribado, o de cualquier emergencia semejante.

²⁴ Quien hubiese leído nuestro escrito anterior sobre Leonardo y también este que viene aquí desplegándose, podría reconocer ambigüedades -si no abiertas contradicciones- en las demarcaciones psíquico-estructurales y/o estético-artísticas que separan al autor de su obra. Ello se debe, a que en principio se trabajó sobre el supuesto de que en la obra, lo homosexual no podía tener opción de ingreso (dado que lo homosexual, en su acepción más escueta, es asunto que presupone la marca primordial sobre los cuerpos (asunto que la obra des- incluye). Ello no obsta para que, a un nivel más vasto -como es este que se fija en derivaciones de sentido- lo homosexual ingrese (contaminante casi siempre) alterando la pretensión exclusiva de lo homoerótico en la demarcación de las diversas obras (los *ignudi* de Miguel Ángel ilustran del mejor de los modos este señalamiento, aunque no es sólo ello; sin duda también, una impronta envolvente puede teñir con una mácula reclusiva producciones de aspiración universal, desde que lo singular -por esa específica ruta de la modalidad homosexual- hace presencia inapelable, sin que por ello se desvirtúe el aporte y la certeza de fusión, entre la singularidad y la universalidad que condiciona y decide la constancia de lo artístico: una franja de registro linderal dejará la marca de *eso* (entonces terrorista-creador) que podrá derivar a posteriori en despliegues inusitados, donde lo artístico se prolonga, desdibuja, y recompone (manierismos, etc).

Aunque -deberá decírselo- esa culminación transformaría la obra en otra cosa, muy distinta de cuanto resulta por haber sido dejada inconclusa -al parecer de forma intencional- en ese preciso punto.

SIETE. Pero la cabeza del niño está allí sin duda alguna, así simultáneamente su oreja reponga al desnudo pezón, desde una contaminada e inocultable superposición; incluso, el seno todo -posible también en la reproducción fotográfica que ofrece el texto de Copplestone-²⁵ ilusamente recupera un seno mustio (más anciano que el resto del cuerpo de esa virgen, sin duda en extremo juvenil).²⁶

Como fuere, resulta más factible pensar que a Miguel Ángel le mueven motivos más hondos, los cuales obligan a saltar sobre la urgencia de verosimilitudes empíricas y ambiguas, imponiendo la prelación de la ruta creadora dónde torna factible ubicarse de un modo menos incómodo e insostenible.

¿Por qué entonces detenerse en esos innecesarios distractores?

En realidad el recurso fotográfico sirve apenas para animar el debate sobre asuntos igualmente presentes en la obra toda de Miguel Ángel; en efecto, el tema no se detiene allí; debe decirse -para dar más sentido a esta sospecha- que en los dos tondos que se suman a las exploraciones escultóricas de Miguel Ángel sobre idéntico asunto, siempre el seno izquierdo de la virgen resulta de un modo u otro ocultado (aunque deba resaltarse a su vez, que no acontece de igual modo ni en “La Pietá” ni en el “Tondo Doni -La Sagrada Familia-” donde además se suma san José); sin embargo, el seno es -una vez más- ocultado por la cabeza del niño, en el mármol de Notre-Dame en Brujas (“Virgen con el niño”)²⁷

¿Qué se viene anunciando detrás de estas confabulaciones y fusiones contaminantes, como no sea la urgencia de revivir a la madre, aún siendo ello a cambio de la auto-inmolación?

OCHO. Más que refutación de esa constante, se trata de francas suplantaciones, las cuales suman al sentido del asunto antes que refutarlo. En efecto, en dos de esas señaladas producciones (“La Pietá” y el “Tondo Doni de la Sagrada Familia”) se dan metamorfosis importantes. De una parte, la indiscutible reposición de la madre y el hijo ha roto con la habitual manera de incluir a la infancia (es cuando se impone el reconocimiento de ese particular duelo del artista, no sólo declarado y sostenido; que de hecho partiera del desenlace -letal, irreversible y nunca remontado- de la muerte temprana de la madre).

Allí no se trata de lo adulto -tampoco de lo literalmente niño- pues consiste todo en una trágica culminación que se repone desde esa muerte irrevocable, abstraída y desmembrada de toda personal referencia, congelada en un punto insalvable.

En la segunda obra (el tondo “Doni”) no sólo se ha pasado -antes que a esculpir- a pintar; se suma a su vez -en cambio de un paisaje decidido- la presencia insólita de jóvenes ambiguos, ajenos, excluidos, inexplicables en la redonda triangulación familiar, como no fuera a título de anuncio del paso de los tiempos, hasta la consolidación adolescente (como fuese, el duelo de Miguel Ángel resulta suplido con la ubicación de suplantaciones deseantes, de franco e innegable sesgo linderal, impreciso y transgresor).²⁸

¿Cómo se juntan ambos extremos, el duelo con la apetencia de corte homosexual?

No debiera olvidarse que las cosas se complican tanto más, desde que se piensa en el empeño de fusión del asunto religioso con la inapelable inclinación sexual,

²⁵ Cf. Copplestone, T. Op. Cit. (P. 162).

²⁶ Se dice que Miguel Ángel replicará a la objeción -según la cual la virgen de “La Piedad” es tan joven como su hijo muerto- alegando que la virginidad mantiene sin mengua alguna a las mujeres que la detentan (... “¿No sabes -le dice a Ascanio Condivi- que las mujeres castas se conservan mucho más frescas que las que no lo son? Cuanto más en una Virgen en la que jamás hubo el menor asomo de concupiscencia que haya atribulado su cuerpo...”. Cf. Néret, G. Op. Cit. (P. 15). Quizá resulte siendo primero la urgencia de eternizar el fantasma madre-hijo, vulnerado por la muerte temprana de una madre, quien no alcanzó a envejecer y se congeló en cambio en una eterna juventud, incapturable, inaprehensible.

²⁷ Cf. Néret, G. Ibid. (P. 15).

²⁸ He aquí otro ejemplo de inclusión del drama personal en la ejecutoria de una obra (de otro modo, muy seguramente menos peculiar y transgresora). Pero, antes que singularidad en ejercicio sobresale allí la contenida explosividad, la latente presencia de lo singular, ruta por donde se abre paso el tema contaminante.

sin aparente síntesis posible; difícilmente se podría responder a todos ello, con una sola imprevista fórmula condensadora.

NUEVE. Torna inocultable en “La batalla de los centauros” el juego constante que hace de las rocas, cabezas, y -de éstas- pesadas piedras; algo semejante sucederá con este otro relieve de “La virgen de las escaleras”, y con el resto de tondos que la prolongan: se alternarán entonces formas mutantes, que si algo retratan es la asunción de estas modalidades donde seres pétreos -que sin ser reales reposiciones vitales- congelan las figuras en el tiempo y las eternizan más allá de todo devenir y de todo desgaste carnal.

Lo pétreo resuelve todo en términos de fuerzas, desde que las formas congeladas no consiguen más que imitar la vida sin generarla; en compensación, el juego de las fuerzas delata dimensiones, que a nivel de lo vital podrían ensamblar, de un modo tan estrecho que darían paso en cambio al desconocimiento de destinos diversos; justamente allí donde -entre otras cosas- lo homoerótico hace diferencia con lo homosexual, pues antes de detenerse en un particular tipo de elección y de disfrute, se contrapone y complementa con la muerte.²⁹

Las fuerzas recuperadas dan lugar a la localización de divergencias decisivas, más bien en relación con cuanto Freud apelara “las metas de pulsión”; en efecto, un asunto es amar al objeto por semejante y otro muy diverso apuntar al goce que repone el inquietante horizonte de la eliminación del otro.

DIEZ. Debe aclararse en este punto, que no todo es bondad cuando de lo homoerótico se trata; allí donde lo homoerótico pasa del lado de *lo homo-tanático* (si es que se acepta esta noción extrema) *lo inhumano* resulta a su vez decisivo; y es cuando el terrorismo extremo se asocia a lo creador, dando paso con ello a opciones que -a pesar de censuradas y transgresoras- resultan, no sólo inocultables, de hecho -de modo progresivo- dominantes y recluyentes.

Lo homosexual es más fácilmente sometido a versiones que buscan restringirle dentro del dominio de lo clínico, debido a que sus incidencias se resuelven y diluyen de manera principal en juegos de pareja; lo homoerótico va necesariamente más allá, desde que sólo le detiene y diluye, el límite antagónico que le muta del lado homo-tanático.

Nada impone que entonces los asuntos se limiten a refriegas interpersonales; por el contrario -ampliándose el espectro- los desbordes (grupales, colectivos, de mutas, y de masas) se incluyen, decidiendo por ende desde allí, derivaciones donde las fuerzas tornan tanto más determinantes que los empeños deficitarios de formalizaciones que buscan materializarles (es cuando lo singular -no necesariamente por la ruta del arte- emerge y ensambla con las modalidades de lo terrorista -entonces vulgar-)³⁰.

ONCE. Como fuere (volviendo a Miguel Ángel) la condición pétreo en el caso concreto de la “Virgen de las escaleras”, induce efectos paradójicos: de tanto insistir en mirar allí, puede ser que ese niño se diluya para luego volver a darse de forma alternada e indetenible; entonces se sabrá que esos otros personajes del fondo, a su vez le reponen (desdoblándole de un modo acaso menos incierto si se piensa a futuro); en efecto, uno de ellos choca con la aureola, que endurecida sobre la cabeza de la virgen inocultablemente le rechaza; mientras otro, más atrás, parece acariciar la cabeza de un doble suyo, el cual empieza a hacerse visible (como si anunciara a largo plazo irremontables y progresivamente consolidadas claves de elección por la vía de lo semejante, de *lo homo*).

²⁹ Ciertamente, es en este preciso punto dónde lo homosexual -que clama por su inclusión en la obra por esa ruta de literal reposición de lo imposible (conferir la vida)- se topa con el polo de muerte, que es cuanto en cambio subtiende siempre que lo homoerótico se despliega; y habrá de ser allí donde lo homosexual colinde con las modalidades de lo singular, que hacen del terrorismo creador, *agujero negro* de la singularidad.

³⁰ Los trasfondos homosexuales de las actuales bandas delincuenciales (adolescentes y niños asesinos, si no “barrios bravas”, en ensamble con espectáculos masivos) que parecieran ajenos allí, se hacen visibles con sólo reconocer reajustes indispensables desde la ampliación de lo terrorista-homosexual de lado de lo colectivo, tanto como del reconocimiento de la radical inclinación, que en apariencia silencia lo sexual para dar paso a la emergencia de lo tanático-violento (modalidades hasta entonces presentes en las diversas modalidades del machismo).

Como si se dejara al paso de los años la inversión de los temas y las inclinaciones, el esfuerzo artístico insiste sin detención en resolver asuntos íntimos, obrando por fuera de ellos y de sus restrictivas realizaciones. Como quien dice, que lo homosexual se incluye en la obra, en la medida en que se restringe a nivel de experiencias directas de disfrute y de goce; lo homo-erótico en cambio allí, enfrentando a la muerte -que le retrata desde el extremo donde al tiempo que se completa, le desdibuja- busca recuperar la singularidad profundamente coartada, en un esfuerzo de reunión con lo universal que sólo en los registros de la obra se acaricia y se sueña.

DOCE. Hasta dónde se reponen momentos críticos de dilución identificatoria (donde se impone una tajante inversión de los lugares: tanto la madre revivida como el hijo congelado en la muerte) del artista (quien -antes de serlo, viviera el señalado duelo, duro y doloroso; el cual -podría decirse- buscara infructuosamente remontarse, volviéndose un poco “como de piedra”) resulta difícil de comprobar; pero a falta de ello, no existen otras claves visibles que pudieran resolver las cosas de más apropiado modo.

Es cierto: decir que es esa la causa de la posición homosexual de Miguel Ángel y al tiempo la razón de ser de su vocación artística, podría resultar en extremo cómodo; pero lo cierto también es que si se lo asumiera de ese modo, se estarían resolviendo multitud de asuntos, de otro modo indescifrables.

Apenas -por nombrar algo- la opción de la pintura en el “Tondo Doni (Sagrada Familia)” repone una resultante donde para Miguel Ángel torna imposible retratarse, sin al menos incluir -a cambio de un convencional paisaje de fondo- la protesta de esa homosexual opción, marginal y socialmente repudiada, que sin duda se estaría graficando abiertamente como real apuesta desde lo excluido (sólo que a cambio emerge lo homoerótico que no hace más que figurar una corporeidad, imposible de reponer de modo literal).

TRECE. Como fuese, tales versiones bizarras no arman apenas resultantes heteróclitas y sintomáticas; antes bien, atravesarán -de un modo u otro- la obra posterior de Miguel Ángel, dando pié a este “escalar” por la ruta del decisivo fantasma, que se consolida en Miguel Ángel desde esas dos temáticas basales (la violencia de los humanos-centauros -a partir de donde se conjuga la prelación de una masculinidad predominante- frente a la temática femenino-infantil de la virgen y su hijo, con derivaciones muy diversas de cuanto hasta entonces se estilara; de hecho, invirtiendo tajantemente el modelo desde la apuesta por lo homo-erótico-tanático (que es cuanto viene a darse -concretamente en “La Piedad”-: la resultante íntimamente deseada: madre revivida, siempre y cuando se imponga la muerte del hijo).³¹

A partir de tales temáticas basales (violencia y fantasma homosexual) se iluminará el conjunto de esa obra -compleja e inagotable, incomparable y única- en la cual de continuo estallara lo insoluble sin hallar reposo posible ni detención factible para el más libre discurrir de lo creativo.

CATORCE. Ya se ha señalado, que con ello se estaría contradiciendo una clave previa (decisiva en nuestro escrito sobre Leonardo,³² donde se diera al análisis de la obra pictórica -abstraída del resto de asuntos que califican la producción artística de éste, incluida su propia biografía- condición dominante y sin duda excluyente) desde que se trata de mantener -a nivel de la producción de Miguel Ángel- la constancia de ambos asuntos, obra y autor, como indispensables siempre.

En efecto, se trata de ello; ambos artistas se enlazan con su obra de manera diversa e incomparable, tal cual lo impone -de un lado y otro- el diverso despliegue de sus singularidades (por ende, de las derivaciones ingobernables de

³¹Sin duda, esa versión de la obra creadora de quien se estaría asumiendo como duplicación en Cristo, hace del ensamble entre la aspiración religiosa y la resultante artística, apenas reposición culpígena (tal cual lo vendría a comprobar la manera que tiene Miguel Ángel de no conseguir rematar a tiempo su obra, en una suerte de aborto a la inversa (últimos años de su existencia; más precisamente, después de la realización de “El juicio final”).

³² Cf. Otero, J. Op. Cit.

incomparables irrupciones desde lo singular; sin embargo alegremente asumidas en un mismo recipiente uniformante, como abierta homosexualidad sin atenuantes).

Es esa además, no sólo la razón por la cual ambas producciones se contraponen y antagonizan (a pesar de tratar en varios casos temas comunes); de hecho, se delata así la presencia de dos modalidades de lo homosexual, indispensables ambas para definir fluctuantes territorios, injuntables entre sí, que imponen el reconocimiento de esa pluralidad nómada, imposible de reducir y de generalizar (así no se renuncie por ello a específicas e irreductibles dimensiones en negativo, a las cuales sólo consigue reunir la definitoria condición compartida de lo marginal).

Seres de piedra

“Baco” y “David”

UNO. Por la misma época (1492) en que se realiza “La batalla de los centauros”, aparece el primer “Cristo desnudo” en la historia del arte; sin esa clave, el “David” (1501-1504) no sería el “David” como tampoco lo sería, si no se le pensara al lado del “Baco” de 1497; y no tanto por la atrevida decisión de reponer un desnudo; en cambio sí, por la autonomía figural que se empieza a generar en referencia con un posible fondo.

Se trata de tres insignes desnudos que arman una curiosa trinidad, hasta entonces impensada -y no sólo por los desnudos que se reponen de un modo incomparable; sobre todo, por los aditamentos que se suman o se suplantán, según fuere el caso-; la cruz -que así no se diga- aún semi-cubre las espaldas del crucificado impidiendo desprenderlo plenamente de cualquier soporte otro (como se busca en cambio en el caso de “David”)³³ agencia de enlace con los tondos y bajo-relieves que preceden a la autonomización de las armazones escultóricas (aunque tampoco se podría decir que el “Baco” se soporta plenamente “por sus propios medios” -si es que es dable designarlo así-; en efecto, un poco sin pensarlo, un pequeño fauno le sostiene a su vez).³⁴

De otra parte la sangre corre -casi visiblemente- por entre las venas de David, como si el líquido en cuestión hubiera resultado por fin debidamente encausado, interiorizado.

Como fuere, el milagro que se da entre los pasos que acompañan los destinos posibles que reúnen a la sangre y al vino, es puntal que -más basalmente y reuniendo las tres obras- entrelaza y ordena a estas esculturas en una trinidad decisiva, de sentido integrado (más allá de ello, sin duda eminentemente autónomas, redondamente pétreas, e impedidas para menos sinuosos intercambios).

DOS. Pero es en “Baco” donde el asunto metamórfico comporta una mayor espontánea riqueza (como que es allí donde tal cuestión en realidad se inaugura). Se ha alegado que Miguel Ángel trasciende entonces -a nivel artístico por supuesto- el asunto antiguo, y que el fauno (detrás de la figura, entre humana y

³³ En realidad, existe un puntal en la escultura de David (el resto del tronco de un árbol derrumbado) que evidencia que el soporte inevitablemente permanece; aunque resulta claro a su vez que ello ya no ofrece otra clave distinta a la necesidad física de reforzar el cuerpo mismo de la escultura; cualquier enlace de sentido ha sido prácticamente reducido (así se quisiera crear -con exceso de licencia frente a lo simbólico- que alude de algún modo a la compensada ausencia del gigante Goliat, lo cierto es que -faltando este último- esa presencia se le enlaza quiérase o no).

³⁴ Se dirá que -así sea el piso- siempre de modo inevitable se impone esta adherencia (incluidos los seres mismos, ajenos a lo pétreo); pero no es esta condición vulgar y empírica de lo cual aquí se trata; es en cambio la clave de independencia y de calidad que las obras obtienen con sólo aspirar a su escueta presencia, sin otros referentes de complemento; piénsese en las obras de Bernini (la “Santa Teresa” o “Ludovica Albertoni”) que sin estar flotando sobre el aire, comportan una liviandad incomparable que riñe con toda gravedad.

¿Cómo no reconocer, que todo ello marcha paralelo con la urgencia de dar al arte una opción de autonomía que le separe de consignas meramente reproductivas y de suplemento?

divina) permite más bien soportar al desequilibrado productor del vino, a esas alturas, bastante más que ebrio.

Interpretado todo así, más bien del lado de lo anecdótico, se deja de ver lo principal. La verdad es que habría de reconocerse -en cambio de dos personajes claramente diferenciados- una misma figura que a su modo repone el tema de los centauros (de hecho, de manera visible una piel animal explícitamente lo recuerda así); entrelazados por la vid, su ensamblado lugar es sin duda nostálgico -lo cual no significa que la temática quedara definitivamente atrás-; en efecto, una suerte de ambigua duplicidad desdobra los modelos, impidiendo que el tema se diluya por rutas empíricas (cronológica y espacialmente vistas).

TRES. Tampoco es que se trate de un substrato envolvente, constante e inmutable, sobre cuyos rieles -a partir de allí- discurre el tren de diversificadas alternativas (las cuales entonces se habrían de sumar de esa unificada y garantizada manera).

Un agujero inllenable permite sí entrever a partir de allí, la escindida afloración de temáticas combinadas, contaminadas -o tanto peor aún- excluyentes de un tajo (como si fuera posible hacer caso omiso de la unidad de base, al tiempo con la indiscutible involucencia de esos trasfondos; reconociendo claves -de entrada y de modo inevitable- sintomáticas (que no ha de ser que se pierdan tardíamente a partir de un localizable y justificado punto; de una referencia, en cambio siempre recuperable, que resulta decisiva y fundante y, ante todo, enigmática, irreductible). O sea, concretamente, quienes quisieran ver en la reposición del dios del vino una broma menor, puesta ahí por mera diversión, como si el artista estuviera creando un producto anecdótico de escasa monta- se equivocan de plano. El bizquear del dios -hipnotizado por el producido de sus experimentos, víctima adictiva de su propio obrar- nunca podría ser asunto marginal (así los efectos que se generan a partir de ingestas desmedidas, desatadas a partir de ello, parecieran invitar a crearlo así).³⁵

El tambalearse de un cuerpo, sobrepasado por la ebriedad que comporta la ingesta, si bien puede dar al traste con toda supuesta -alcanzada, dominante, e irreversible- racionalidad humana (y, tanto más, divina)- por sobre todo y en primer lugar retrata lo secreto; y también, los enigmáticos encuentros que llevan -tanto a lo humano como a lo divino- a recordar su común adscripción a lo universal, que les decide como modalidades de una misma y más vasta sustancia (de ese modo incluyente, sin que la singularidad no ingrese allí también de manera inevitable).³⁶

CUATRO. El licor es, ante todo, alternativa metamórfica y, en cuanto tal, desdibuja las fronteras entre registros habitualmente escindidos, tajantemente separados: lo animal y lo divino, retornan -por decirlo así-; y con ello, lo humano al tiempo que se estrecha se amplía, dando paso a niveles de experiencia de difícil gobierno.

En efecto, ya no se trata apenas del mero centauro; la cuestión ha tornado más sinuosa e imprecisa, así esto no sea razón para desconocer que se trata de la misma violencia vestida con nuevos ropajes, que ha venido a exigir reconocimiento frente a los renovados modelos que se anexan luego de un corte inocultable después de la irrupción del cristianismo (corte -si bien tajante- que no consigue sin embargo romper del todo los antiguos enlaces).

Ese recorrido comporta un silenciado y colectivo duelo inevitable, que diera paso a un despliegue donde se incluye, de modo paradójico, la asunción orgullosa de lo humano; asunto que en el "David" vendrá a consolidarse, redefiniendo fronteras (por lo demás, en coincidencia duplicante con el señalado duelo del artista, que a su vez le autoafirma y solidifica).

³⁵ He aquí una clara ilustración de la forma como lo estético incluye lo clínico (entendido entonces como simultáneo registro, que sin dejar de ser estético suma lo-sintomático, no menos válido a su vez); de hecho, ampliando el espectro de lo clínico, en pos de desciframientos que hacen relación con trasfondos insondables (que hasta los dioses compartirían) antes que aspirando a redondas demarcaciones empíricas y/o a específicos señalamientos personalizantes.

³⁶ ¿Se está con ello reconociendo la objetiva existencia de lo intangible, a lo cual toda materialidad se somete y desde donde inevitablemente deriva? Por supuesto que no. Consiste todo en cambio en reconocer como efecto estético, a cuanto se desprende y aleja de las marcas determinantes del terror, ese sí fundante y primero (y habrá de ser por ello, que hasta el dios resulte protegiéndose ante un riesgo tal, frente a semejante compartido destino).

Y no habría por qué hacerse ilusiones con remontamientos plenos; simplemente los dioses y los habituales recursos naturales se habrán desdibujado, cayendo en un abismo que en su momento sabrá retornar como una envolvente lava, desbordada e incontrolable.

CINCO. Si bien se ve, ese paso que lleva hasta lo más excelso de lo humano (pasando por la ruta de dos direcciones contrapuestas, animal y divina) está también presente en la humana invención que son los ángeles celestiales (los cuales sin embargo producen un efecto, diverso del que acarrear esas imágenes de violencia y de paganos proceder);³⁷ alas de aves adheridas a la espalda -que si bien justifican la posibilidad de vuelos, normalmente impedidos a los humanos- no dejan de ser confabulaciones, sólo atenuadas por la idealización que propicia lo sacro.

Una piedra lanzada al aire con una honda golpeará sobre el monstruoso gigante, permitiéndose con ello la explicitación de un sesgo inesperado, el cual incluye lo instrumental como compensatoria, inesperada opción de fuerza).³⁸

Ahora bien: siempre se resaltó la belleza del "David" de Miguel Ángel, pero si bien se observa esta prelación impedía ver tal clave instrumental, decidiendo la condición humana; condición determinante al menos, en cuanto permite remontar el terror, dando paso a una creciente, obligante salida, por la ruta de la Obra (la cual -aún siendo en este caso francamente incipiente, más bien localización de un punto de arranque- a partir de entonces, indetenible y redefinitoria).

SEIS. ¿Se trata en realidad, apenas de David?

La sola desnudez incluye una diferencia sustancial en referencia con lo anécdota histórico-religiosa; y si se preguntara por el momento que se repone (aunque parece claro -que en esa misma escultura de Miguel Ángel- precede al encuentro con el belicoso Goliat) resulta válido que en realidad ello importa bastante poco, desde que la referencia pétreo desdoblada alude antes a asuntos tanto más dominantes (y ésto, a la luz de las urgencias de expresión artística).

El objeto de arte -si bien parte de referencias empíricas inevitables- cuando accede a su condición más acabada alcanza a redondearse dentro de una autonomía que necesariamente le deslinda de esas concretas procedencias; la universalización de esta figura paradigmática (también de singularidad inocultable, fusionada de hecho con esa primera condición resaltada, la universalidad) lleva al "David" muy lejos de cualquier demarcación particular y anecdótica.

Es lo humano encarnado cuanto se termina retratando; y si bien con su apuntalamiento se deja por fuera todo complemento de género, habrá de ser porque también se trata, precisamente, de una versión asumida desde lo homoerótico (o sea que incluye la escisión como definitoria)³⁹.

SIETE. ¿No era pues David ante todo un guerrero?

Tal cual lo fuera Giotto, el David del Antiguo Testamento era más bien un pastor; sin embargo, más allá de ello -debe decirse- basta observar los pies del "David" de Miguel Ángel, para reconocer entonces a un ser distinto de un mero pastor; en realidad, no se trata apenas de los pies; se impone reconocer en cambio, la presencia allí de un decisivo modelo, al cual se estaría retratando con literalidad, ajena de toda urgencia de reposición histórica (nada excluye, es cierto, que el "David" fuese, más factiblemente, la reposición de un amado del propio escultor).⁴⁰

³⁷ Resulta tan obvio, que podría olvidarse: ya en su propio nombre, Miguel Ángel repone esta clave también.

³⁸ No que no se diera previo a ello esa posible modalidad del dar-la-muerte, es que así se extraña y subraya ya (en la emergencia de lo instrumental como recurso ligado a esa clave, en realidad y por sobre todo, autodestructiva -si se reconoce entonces la inclusión obligatoria de la especie-) el ininterrumpido despliegue de modalidades dominantes, a partir de las cuales *lo tecnológico-tanático* avanzará sin detención ni pausa; no sólo imponiéndose sin atenuantes; de hecho, dando a las modalidades de lo tanático (terrorismos y modelos bélicos de todo orden) lugar indispensable, fundante allí.

³⁹ Cuando se dijo aquí -ya hace de ello bastante tiempo- que lo humano era lo escindido, se señaló que dicha escisión calificaba plurales registros; no sólo lo masculino vs lo femenino (o bien, los hombres vs. las mujeres); también la vigilia y el sueño, la vida y la muerte, la demencia y la cordura; la paz y la guerra, etc. Es este documento, cuando se alude a la escisión, se trata de esa primera modalidad, no sólo decisiva a nivel de lo humano, ni apenas dada a partir de la ruptura con el mundo natural.

⁴⁰ Incluso (es ello casi imperceptible) tanto la cabeza como las manos, resultan allí aumentadas en tamaño, sin que por ello se pierda el equilibrio de conjunto ni se sepa tampoco las razones de este peculiar recurso donde,

Ahora bien: a pesar del deseo inicial de Miguel Ángel, lo más decisivo allí resulta ser que el escultórico “David” selecciona un momento (el cual precede a la ejecutoria de un asesinato).

En efecto -si bien perfectamente legalizado por la guerra- David es ese a quien (a futuro) se le impondrá una ejecutoria criminal,⁴¹ semejante vertiente (que -debe decirse- no por irrealizada aún, resulta siendo menos válida) si bien no parece ser cuanto apenas interese resaltar al artista, tampoco le pudo resultar ajena (dado que la tensión de la espera allí resulta ser tanto más decisiva -o al menos decisivamente enriquecedora y equilibrante- frente a esa armónica condición, que es a su vez, la innegable masculina belleza).

Como fuere, sería inevitable reconocer, que aún de serlo así, y a sabiendas de que estaría antes la ya resaltada soterrada elección homosexual, punto de partida de esta elaboración que se mantiene expresa tanto más en cuanto no busca camuflarse tras disfraz alguno: una desnudez franca se ofrece -es cierto- sin atenuantes, así más allá de ello -por claves que sólo resultan asignables a la propia ejecutoria artística- avance luego en pos de su remontamiento (incluido el propio registro del ya resaltado homo-erotismo) desde que termina reponiendo una figura paradigmática, desprendida de cualquier personal alusión particular (interpersonal, o de cualquier otro posible orden).

OCHO. La criminalidad apenas anunciada del “David”, resulta desde afuera reforzada -en negativo, se diría- por la localización urbana que le instala en Florencia, suplantando a la Judith, asesina a su vez de Holofernes, y a la cual Donatello repusiera con antelación, de manera por demás dramática.

Al parecer, nadie se percató de la suplantación, de una apología de la criminalidad, por otra no menos contundente. Una clave de calidad tendría que haber decidido así las cosas, sin que ello fuera de entrada visible; y es que se trata de algo bastante fino y, en principio, inobservable.

Veámoslo paso a paso.

En primer lugar -debe reconocerse- que si en la escultura de Miguel Ángel el “David” -antes que expresamente liquidarlo, enfrenta a un Goliat ausente, inubicable- resulta sostenido por la contención de un próximo acto, tan decisivo como inevitable.

Desde que se está tratando de resaltar tan íntima y tensionante situación, antes que explicitación de móviles empíricos, tornan por sobre todo decisivos recursos más artísticos y refinados (sin olvidarse de restricciones, impuestas de entrada por las escuetas dimensiones del mármol, del cual se habría de extraer la incomparable figura del “David”).

Cosa distinta (más que por la persona de David, por el tamaño desmesurado de la escultura).urge a su vez que sea reconocida, cuando (desde otro sesgo, sinuosamente, como si se absorbiera de forma nominal al retador, como si se lo disolviera en una sola excluyente resultante) se terminara apodando “El Gigante”, al propio David.

NUEVE. Sería entonces como si desde la mole pétreo -sin verse, aunque sabido ya por todos- surgiera aquél al cual la muerte del contrincante (no conocida aún por él, aunque por supuesto prevista por el escultor) hiciera emerger con toda contundencia esa clave de decisivo gigantismo (sólo que, a pesar de referencia física, sólo le convalida la condición victoriosa de su -sólo para él- aplazada gestión).

De hecho, el retrato de ese rocoso gigantismo es cuanto viene a resaltar -por sobre todo- la dimensión de lo más intangible; sin embargo, clave determinante en la reposición de esa universal-singularidad incomparable.

por sobre todo, se está retando y transgrediendo abiertamente los habituales criterios que rigen el tema de las proporciones (al menos, tal cual se asumiera en la tradición clásica del arte).

Como fuere, cada vez es más claro, que en la producción de Miguel Ángel la obra termina remontando toda restricción anecdótica, pasando a significar por ella misma y por encima de toda referencia empírica.

⁴¹ Es cierto que la guerra autoriza el asesinato (supuestamente prohibido de manera irrestricta). Freud señaló el parricidio como el primer atentado criminal que fuera pugnado, tanto como el incesto; pero no se detuvo a explicitar las claves que deciden la ampliación de tal prohibición, ni las condiciones que dan paso a su arbitraria legalización (al final, el asunto se convierte en una cuestión de ley, antes que reconocerse como objetivo acontecimiento de y en lo humano).

Es por ello, que contra toda expectativa previa, artista y obra se refunden en una sólo resultante, para que cada cual -sin embargo, sin desaparecer- por el contrario hallen -cada cual a su modo- la ruta de una autonomía enriquecida e irrefutable, donde en definitiva no se hacen falta uno a otro, de tanto como resultan enigmáticamente fusionados.

Es este asunto -por sobre todo artístico- cuando moviera allí las ejecutorias del escultor; el resto es apenas derivación y mera leyenda (Caravaggio -llamado sin duda por esa clave decisiva de lo silenciado, que resulta siendo por ello, tanto más determinante- muchas décadas después -de hecho, no ha de faltar el cuadro que siendo también autorretrato reponga este aserto de modo indiscutible- ensayará un refuerzo, haciendo de la cabeza de Goliat su propio muñón ensangrentado).⁴²

“La Piedad”

UNO. Desde la perspectiva de lo erótico, reinterpretado a partir de la escisión (en versión homoerótica)⁴³ esta nueva escultura de Miguel Ángel repone sin más la vida y la muerte; sólo que algo tan obvio torna por demás complejo desde que se suman a lo anterior -que es la vida en cuanto asumida desde la muerte y la muerte leída desde la vida- dos encarnaciones pétreas (si es que resulta válido afirmar que el mármol logra encarnar a su manera) simultáneas y decisivamente alteradas de este modo; reunidas al final, en una indiscutible y deslumbrante resultante El reconocimiento de una fusión allí, inextricable y dominante, obliga a inevitables exploraciones.

Traducido desde la piedra, el cuerpo muerto de Cristo -debe decirse- no es equivalente del propio cuerpo de Cristo; es versión desde la sólida unidad del mármol (por ende, desde lo inanimado); sólo que suma la retrospectiva, de una vida extinguida, que sólo ella -la madre- desde su más inaudita soledad (de otro modo, a su vez en coincidencia apenas con la inaprehensible soledad irremontable de la roca) podrá recuperar y reintegrar.⁴⁴

DOS. Al impedimento del artista se suma la dramática incapacidad de los personajes -madre e hijo- enfrentados sin atenuantes a *lo hetero-tanático* (si es dable apelarlos así).

¿Sin esa madre, urgida por lo imposible (revivir al hijo, muerto de modo inapelable) Cristo allí sería apenas mero despojo?

De pronto no; más allá de los inevitables presupuestos religiosos en la anécdota bíblica, en la escultura misma ese cuerpo es tan cierto que está muerto como que al tiempo sigue animado de alguna indescifrable manera; habrá de ser acaso por causa de la piedra que lo congela y eterniza, de forma semejante a como lo realiza con la madre (aunque en la resultante artística, ésta resulte -contrapuestamente- recuperada del lado de la convencional recuperación suya, como ser animado).

Y es que la muerte y la vida, retratadas desde lo pétreo-inanimado, dan paso a estas antagónicas paradojas que sólo el arte logra hacer saltar. Esa madre marmórea resulta remontada por un desmesurado padecimiento que la decide, en la medida en que ella no lo alcanza a dimensionar; paralizada por el dolor nada como la roca para retratarlo -se diría-.

⁴² Cf. Lambert, G. “Caravaggio”. Taschen, Ed. Colonia, 2008. (Pags. 78 y 79)

⁴³ Ya ha sido señalado: así parezca inadmisibile, lo erótico (fuerza vital) resulta por inmediato, inaprehensible; y es que desde donde -en las resultantes, cualesquiera fueren- se asume lo vital, se superpone e impone la escisión (masculino vs. femenino) que le revisa (desde lo *homo*, o bien desde lo *hetero*).

Cuanto se suma luego, resulta decidido a partir de aquí; quizá es esa la razón por la cual la idea de lo sublimatorio freudiano resultó siempre problemática e insuficiente para dar cuenta de estos “destinos” de Fuerza, y de las derivaciones que se imponen en el despliegue de lo formal (tanto más, cuando se suma lo máquico, a partir de donde se puede alterar la habitual prelación y involucencia de la vida: tanto desde la invasión sexual, como en referencia con la borradura de lo reproductivo sexual, marginado por el consumismo y/o el goce desbordado).

⁴⁴ No resulta igual por supuesto, el inútil empeño de reponer la vida desde lo inanimado que -desde allí- reapropiar la muerte; en ambos casos se trata de tareas imposibles, aunque no por ello se puedan resolver en un común e idéntico impedimento. Siempre la mezcla de ambos polos (vida y muerte) da paso a novedosas emergencias, cada cual -se insiste- dueña de sus propias paradojas.

De pronto sí, en cambio, bastaría -renunciando al soporte de la madre- con imaginar al hijo flotando allí antes de verlo caer, irremediadamente estallando en mil pedazos.

Estos señalamientos parecerán hiperbólicos, pero son sin duda cuanto está aconteciendo allí, del más literal de los modos: la virgen sostiene al muerto, un punto antes de su definitivo descenso hasta la tumba donde será la tierra la que se apropie de sus últimas posibles derivaciones.⁴⁵

Y desde tan particular momento eternizado, detenida así, esa latente metamorfosis material lo recompone y redefine todo.

TRES. Ha de ser otra la perspectiva que se imponga en cambio: el cuerpo de Cristo resta ahora, tal cual siempre lo fuera: préstamo a lo celeste para la realización de un extraño capricho de la divinidad (la cual, para semejante realización se ha permitido varias licencias inadmisibles: permisividades que incluyen el ingreso en más de una irreductible contradicción).

Un despojo humano es en efecto, cuanto la virgen soporta aún como una denuncia frente a lo inadmisibile e inexplicable. En silencio, ella reclama a esa omnipotencia que pareciera regocijarse con lo trágico, y que en tanto tal, extrañamente ha vuelto a incluirse en el lugar del tiránico modelo precristiano.⁴⁶

Es como si ella -la virgen cristiana- desde la desmesura de su dolor insostenible, simultáneamente -desde un irremontable silencio (silencio de piedra)- estuviera denunciando su circunstancia inadmisibile: la condición de ese hijo suyo sacrificado sin sentido; y el cual, con ello, no sólo supuestamente libera a los humanos; sobre todo, desde su inaudita demolición, habrá de permitir a lo creador, domesticar una constitutiva violencia, de otro modo indomeñable.

A la luz de la oferta clínica y estética se podría afirmar -sin excederse- que la divinidad es en efecto (más allá de toda perspectiva personal, como quisieran las apropiaciones que se imponen desde lo clínico) reposición del más contundente y definitorio terrorismo creador; dado que esa madre -entonces prototípica- delata (así fuera de modo sintomático y latente) al Dios (indescifrable, inamovible, caprichoso; también “como de piedra”, sólo para conseguir seguirse asumiendo como omni-abarcante; arbitrario e indiferente, así obediente a sus propios designios) del único referente visible allí: el más originario terror que el escindido por ello divino lugar, intenta insuficientemente cubrir y suplantar.

CUATRO. Por todo ello, habrá de ser -en ese preciso punto- donde a su vez se aloje la piedad; y ha de ser por eso, que la virgen se metamorfosee del lado de la más inconcebible juventud; eterna, inamovible, vencedora de toda temporalización; y no únicamente de toda cronológica adscripción; sin duda también, de cualquier dimensión empírico-anecdótica.

¿Por qué piensa entonces Miguel Ángel, que esa clave de eterna juventud sumándose a la femenina virginidad, es sólo viable como aporte indispensable desde la más plena marginación de lo concupiscente? Y si, por cualquier otra razón su argumentación resultara equivocada ¿por qué no pierde el hilo de verdad que de tal manera indefectiblemente se repone?

Es claro que la idealización allí de la figura femenina y materna resulta indispensable para creerse semejante despropósito, sólo admisible a nivel del fantasma y de su subjetiva interiorización. Y si ello resulta clave para entender los dramas que separan y reúnen al tiempo al artista con las obras que por encima de

⁴⁵Podría ser, que desde ese punto, Cristo se elevará hasta el cielo, escapando con ello de su humano sepultamiento; pero, ni las Escrituras aluden a este momento materno-filial que la escultura repone, ni en la concreta obra de arte importa para nada ese inaudito tipo de resurrección y ascenso; por el contrario, a Miguel Ángel sólo le importa el ya anteriormente señalado impedimento para realizarlo de manera directa por la ruta de su específico obrar.

⁴⁶ Ya en su momento, Erick Fromm resaltó la diferencia tajante entre el Dios autoritario del Antiguo Testamento y el Dios comprensivo del Nuevo. Más pendiente de su metamorfosis que de atender a la coherencia de sus designios, en ese lindero entre uno y otro modelo se estaría de nuevo reponiendo ese autocrático y caprichoso personaje a la sombra, cuyo poder entonces se estaría en consecuencia redefiniendo desde el silencio de su inabandonable marginación (que no, de su definitivo remontamiento). De hecho, la historización del Dios que de todo ello se deriva, sin conseguir refutarle de plano le estaría marginándolo de toda justificable incidencia -sólo factible entonces como compensatoria y sintomática insistencia-. (Cf. Fromm, E. “El dogma de Cristo”. Paidós, Ed. Barcelona, 1987).

todo se generan, el último en saber la verdad de semejantes contraposiciones y reajustes ha de ser sin duda alguna el propio artista.

CINCO. Ahora bien: no es menos cierto que Miguel Ángel ejercía lo homo-erótico, aunque no lo sabía. Difícilmente además el artista en mención, hubiera podido armonizar de manera espontánea y segura sus tendencias sexuales con sus potenciales creadores (de continuo en cambio, contaminados entre sí de irremediable modo).

Más que nada, se trata de un enlace que sólo se podría conseguir precisando asumiendo como clave, la noción de lo trágico (condenado por ende a la imposible salida del lado de una adecuada y pertinente síntesis).

Obligatoriamente contaminado, lo homosexual obstruye a lo creador; pero resulta innegable que a cada paso se inmiscuye en la obra y penetra allí a su modo, de hecho por rutas de corte sintomático.

Otra cosa ha de ser tener que reconocer de modo inevitable, que la grandeza de ese arte termina imponiéndose a pesar de todo; incrementando con un plus decisivo, tan dolorosa y desgarrada producción.

SEIS. Así -deba reconocerse- que tal operación no resulta igual en el registro del colectivo que a nivel de los despliegues del arte, podría decirse, que lo trágico allí termina remontando a la tragedia (vista ésta en su más antigua acepción griega); sólo que -una vez más- se trata del destino indescifrable (que así de pronto alguien en particular soporte, agravándose con ello la arbitrariedad del enigma) califica ahora la producción artística misma.

Y ha de reconocerse también, que al secreto inaugural -que la antigua tragedia ilustrara en su versión más dramática y contundente- a su vez se le antepone ahora el candado de lo cristiano-religioso, lo cual obliga a la desconexión de eso secreto, dando en cambio como dogma y tapón cuanto de humano -doblegado por la creencia- lo estético aspirara a recuperar y reponer.

En efecto, por todo ello, reina ahora lo trágico. Antes que desmesura (*hibris*) se da reforzada defensa (doble-forclusiva). Y, entre otras cuestiones, ha de ser por ende ésta, la condición que suma lo cristiano a la trágica versión de los antiguos griegos, y que da prelación a lo trágico sobre la tragedia como tal.⁴⁷

SIETE. No podría afirmarse que en la antigua Grecia no se diera lo doble-forclusivo, en realidad constitutivo de lo humano desde siempre; pero esta dimensión crece y se refuerza, se altera y muta de modo progresivo e incontenible a medida que el modelo global de la Ciudad-Polis se despliega.

En el punto donde se dispara la emergencia de la tragedia, lo doble-forclusivo se ensambla y apuntala dominante; mientras se ve doblegarse en consecuencia, el mundo del politeísmo. Más allá de ello, lo trágico vendrá a operar anunciando ya claves de irrupción de lo terrorista que alteran tajantemente el modelo de creencia. Lo estético -dominante y principal hasta entonces- cede su lugar a encubrimientos suyos, donde modalidades urbanas sin desaparecerle le tornan sintomático y subordinado.

Es por ello que la persona -y otras nociones derivadas (yo, sujeto, etc.)- hallan allí ubicación segura y permanente.

OCHO. No es Antígona la virgen cristiana; aunque la primera podría perfectamente cargar de igual manera un cadáver -el de un hermano impedido a su vez para el descanso que debiera garantizar la fosa-; y habrá de ser Cristo quien más bien venga con ello, a parecerse a Polinice. Pero Antígona y la madre de Cristo -a pesar de virginales ambas- resultan tajantemente diversas e injuntables (antes que por ellas como tales, debido a sus intransferibles actitudes).⁴⁸

⁴⁷ Lo trágico se da entonces como tono, que en tanto definido como registro por sobre todo recluyente, taponando toda posible salida para cualquier aspiración liberadora; por el contrario, en la tragedia este supuesto impedimento -antes que como tal- agencia a título de motor decisivo en el despliegue de un accionar, sólo interferido por claves exteriores (destino, etc.).

⁴⁸ En tal sentido -antes implosiva que explosiva- la virgen cristiana se asimilaría a más a Ismena, la hermana de Antígona.

También es diferente la piedad cristiana de la piedad griega que -de manera menos retorcida- suma el terror para soliviantarse. El cristianismo repugna en cambio tanto del terror que cree poder encerrarlo todo bajo el imperio de una generalizada piedad (la cual -en tanto tal- aspira a ser plenamente recluyente).

Deberá sin embargo distinguirse entre la ascunción cristiana y la posición misma del escultor (así pudieran darse coincidencias allí, tarde o temprano el modelo se diferenciará de manera inocultable).

En efecto, de su parte, Miguel Ángel está en pugna con esa versión celeste del fantasma madre-hijo, desde que da al padecimiento de esa madre una nostalgia antigua (que a su vez -sorprendentemente- vendría sumando ya lo implosivo).

SIETE. Es cierto: se trata de una *piedad implosionante*, desde que -como ya fuera previamente resaltado- la piedra detiene el devenir, en ese punto donde la silenciosa denuncia del cadáver es cuanto más se eterniza y acentúa; y esto lo anexa la piedra (por encima -se ha dicho también- de la clave anecdótica que supuestamente se estaría reponiendo de modo literal y suplementario).

No ha de ser pues la equiparación con la rebelión de la joven Antígona, frente a un frío e inhumano tirano (apenas sostenido por la ceguera caprichosa y sólida de un terrenal y arbitrario poder que sin embargo le torna indefectiblemente victorioso) cuanto reponga esa madre de Cristo desde un radical reclamo, que no dispone más que de la silenciosa, eternizada denuncia, de lo definitivamente irrecuperable. Al Dios cristiano se le cuestiona en cambio la suicida -y asesina al tiempo- ejecutoria (sin duda auto-destructiva a pesar de derivada); por lo menos permitida, desde la inexplicable congelación de esa omnipotencia suya cuya incidencia en lo trágico sin embargo hubiera podido ser modificada de un solo tajo (como, a partir de su designio, se hiciera ya con Abraham e Isaacs).

OCHO. El apuntalamiento de lo trágico abre a su vez las puertas a la prelación creciente de lo terrorista, desde que es la unidad de lo arbitrario-divino, cuanto se busca apuntalar; modalidad hiper-potente e insostenible, a cambio de la pluralidad panteísta que hasta entonces diera prelación a lo estético y a lo mítico, en franca contraposición con nuevas modalidades de creencia reafirmadas a partir de la congestionada marca doble-forclusiva (modalidad sin duda impuesta por el despliegue de lo urbano envolvente).

Crear en dioses que coexisten a tu lado, que te dan la posibilidad de un enlace recreado a cada paso, y que habrían de permitir un trato más afable con lo secreto, no puede ser igual a esa otra modalidad de creencia, que resultara siendo impositiva y violadora (tal cual acontece a esa madre, quien no puede saber por qué se le erige como víctima en lo humano, para conseguir consolidarle como inaudito paradigma a nivel de lo más intangible).

Ha de ser por todo ello que lo trágico no sea consolidación de destino en el sentido griego; lo trágico comporta al menos la inserción de una victimización, indispensable en la legalización a partir de allí de toda injustificable resultante.

Por ende, no sólo se impone frente a tal victimización el apuntalamiento de lo victimario; a su vez desde entonces, lo moral marchara -de forma inapelable- junto a lo terrorista; y no sólo contraponiéndosele; incluso ciegamente sumándose a lo trágico como extremo de indispensable, inseparable complemento suyo (consolidado entonces desde el registro de lo hiper-moral).

Tondos y esclavos de la piedra

UNO. ¿Son los tondos preludios de “La Piedad” o en cambio se trata en ellos de redondas producciones, francamente autónomas y deslindadas de cualquier condición modal, cada una válida en sí?

Si algo pudiera inclinar a pensar que se trata de lo primero habría de ser la condición de incompletez que caracteriza a esos dos tondos en mármol (“Pitti” y “Taddei”) así en el caso del tondo “Doni” (“La sagrada familia con san Juan Bautista”) se trate de nuevo de un producto, acabado con toda evidencia; incluso completado adicionalmente, con un sorprendente y elaborado marco dorado al cual se le anexan figuras que enriquecen la marquetería puesta en juego allí

(alabada en más de una ocasión, y cuya elaboración -por lo demás- no perteneció a Miguel Ángel).

Tampoco se podría olvidar en ese encadenamiento, a “La virgen de Brujas” que (independientemente de que se sesguen los análisis en uno u otro sentido) refuerza esa otra clave indiscutible que todos esos eslabones abstraídos de la obra de conjunto tienen en común.

DOS. Se trata de la relación entre esa madre y su hijo, diversa de cuanto se reconoce en las reposiciones que del mismo asunto hicieron Leonardo y Rafael.⁴⁹ No torna necesario resaltar una vez más la condición infantil que calificara a Miguel Ángel desde temprana edad haciéndole huérfano de madre, para reconocer en este artista la inocultable marca de un duelo congelado, que en cuanto tal dejara una marca indeleble tanto en su alma como a nivel de su obra (así no sea ello de modo necesario causal de inevitables derivaciones electivas del orden de lo homosexual, tal cual lo ilustran muchos otros casos donde el mismo suceso no comporta idénticas derivaciones; en Darwin, por ejemplo).⁵⁰

Es cierto sí que la ternura mutua de la pareja madre-hijo (enlazada más allá de cualquier otro referente externo) ha cedido el paso a la expresión de asuntos bastante evasivos e imprecisos, más hondos y tortuosos, que sin embargo no se podrían resolver de manera directa, apelando a una escueta ruta diagnóstico-clínica; y habrá de ser por ello que la condición estética vendrá a ser tanto más pertinente para la localización de tales implicaciones y consecuencias.⁵¹

TRES. De hecho, no se trata de un mismo uniforme fantasma en cada una de esas obras; para ilustrarlo con un solo asunto: el papel de san Juan Bautista por ejemplo, dista mucho de permitir fáciles equivalencias en cada uno de esos casos; o bien, porque “el Bautista” definitivamente falte en ello (caso de “La virgen de Brujas”) o, en cambio, porque figure asustando al niño Jesús, con un ave casi irreconocible por incompletamente elaborada (tondo “Taddei”); también él mismo, quien apenas se anuncia -personaje entonces secundario- en un boceto que aporta, en primer lugar, a su más inocultable incompletitud (tondo “Pitti”).

Sin olvidarse del tono que se repone en el tondo “Doni”, donde no sólo resulta san Juan Bautista excluido de la triangulación familiar -que incluye ahora, además de la virgen y el niño, a san José- sino que la figura en mención pareciera estar mirando a otro lado, completamente desentendida de cuanto el tema principal retrata con la más plena contundencia (la condición de san Juan Bautista es allí sin duda más cercana de los adolescentes ambiguos que reposan al fondo, armando claro antagonismo con el tema sacro).⁵²

CUATRO. Ya ha sido resaltada en otro escrito⁵³ la clave que -independientemente de cómo se reúnan o distingan autor y obra cuando de lo homosexual se trata- en cada caso, la directa y redonda fusión de esa marca resulta siendo siempre, imposible de unificar, excluir, o suplir, en una clara diferenciación o en una contundente y definitiva síntesis.

Sin embargo, es la condición homoerótica cuanto viene a delatar que -más allá de la personal ubicación sexual- es desde la obra que se traducen estéticamente las

⁴⁹ Cf. Zöllner, F. y Thoenes, Ch. Op. cit. (P. 53).

⁵⁰ Cf. Prólogo de Mancheno, V. L., en Darwin, Ch. “El origen del hombre”. (P. 7). Edimat Libros, S. A., Ed. Madrid, 2006.

⁵¹ *Lo homosexual* -no resulta excesivo recalcarlo una y otra vez- es la versión estética de la abstraída lectura clínica, que cobija bajo la noción de homosexualidad a quienes arman enlaces antagónicos con la imposición de entrecruzamientos heterosexuales; *lo homosexual* -más allá de personalizaciones y de empíricas relaciones- flota sobre la homosexualidad, sumando sentidos y figuraciones, y en tal sentido, abre la opción de diálogos decisivos con lo homoerótico, más vasto aún.

El fantasma madre-hijo es la primera demostración de cómo lo homosexual califica mucho más de cuanto se consolida como mero entronque entre cuerpos.

⁵² No tanto ambiguos por razones físicas o biológicas; sobre todo, porque redefinen a nivel figural el lindero que desde el recurso artístico incluye lo homoerótico (con lo cual se remonta ese doble registro de la homosexualidad y lo homosexual, apenas diferenciados unas líneas antes).

⁵³ Cf. Otero, J. Op. Cit.

más tajantes diferencias del lado de una ampliación sensible, donde la creación se beneficia y enriquece de forma más que paradójica.⁵⁴

En efecto, cuanto se tendría que reconocer como destino dual -que con respecto a la producción artística, escinde a la persona del autor- en la obra termina por hallar ampliada reinclusión.

Basta observar, al lado del anterior conjunto, las producciones (en principio radicalmente ajenas de la referencia materno-infantil) donde desde la roca amorfa desesperados empeños figural-corporales pugnan inútilmente por acceder a una más plena expresión e independencia.

También entonces -independientemente de su calidad y paradigmática consolidación- la urgencia de la vida se repone con mayor contundencia que en obras acabadas (sin duda, urgencia que no hace más factible la vida, que retrata en cambio el drama de quienes -urgidos por ello- no logran deshacerse de semejantes imperativos, los cuales ciegamente les impele a un pugnar indetenible y desbordado).

Ni qué decirlo: son "Los esclavos" quienes reponen de un modo más desgarrante y cierto estas decisivas claves.

CINCO. El destino de la piedra nunca se contrapone con mayor dramatismo a la demanda de reposición de la carne, como en estas incompletas realizaciones; nunca como allí, la condición creadora se delata, a título de asunto diferente e injuntable, con el registro desde donde la vida -casi espontánea y desprevenidamente- se delata y reanima.

Y habrá de ser en esos puntos irremontables, donde lo homoerótico evidencie palmariamente en esas consolidaciones escultóricas que -dada escisión decisiva que impone aún allí claves de género: ser o representar hombres o mujeres, y no poder ver ni consolidar mundo, más que a partir de esas demarcaciones definitorias- la nostalgia de *un más acá* de todo ello, anuncia lo inaprehensible (que, sin embargo resulta ser lo más inmediato y decisivo: la vida misma, la fuerza erótica, tan definitoria e incluyente, como incapturable).

En esos productos -aparentemente abortados por el artista, quien supuestamente se negara a concluirlos- siempre se ilustra una duda constituyente que sólo las fuerzas intensificadas, acentuadas -remontando la deficitaria detención en el redondeamiento de las formas- permiten descifrar como detenciones indispensables, contenciones decisivas.

SEIS. Como fuera, la obra busca llenar el bache, inocultable a nivel empírico; es entonces cuando la obra se acerca más a la verdad de su hacedor (en cuanto consigue reponer esa esclavitud suya, desde la cual se deciden el destino de éste y los impedimentos más constitutivos que lo sobredeterminan).

¿No es pues común a todos los artistas, el duplo afán de dar a luz la vida y doblegar la muerte sin conseguirlo nunca (suerte de Sísifos encarnados y sometidos, desde la inútil persistencia de reiteradas ejecutorias; que -dado su impedido completamiento y cierre- resultan siempre siendo insuficientes y francamente trágicas)?

Sin duda es así; aunque nunca como en quien -sumando tono homosexual a esa labor- agrava los asuntos hasta los registros mismos de lo más dramático (al menos, autores como Miguel Ángel lo retratan de ese modo, siendo pocos quienes le compitan en ello).

Pues bien: ¿cuál ha de ser entonces el enlace que ata lo homosexual con lo creador (desde que no toda persona homosexual demanda hacerse artista, ni menos aún -para ser artista- se impone semejante condición como indispensable)?

¿Dónde va en la obra genial, lo homosexual?

SIETE. En el impedimento para (desde lo homoerótico) resolver lo erótico -debe decirse.⁵⁵

⁵⁴ Como en los sueños, la obra permanece, mientras que -más tarde o más temprano- el autor se diluye indefectiblemente; solo se cuenta con la obra -se quiere decir- para responder por cualquier asunto (incluidos los dramas personales e íntimos del artista).

⁵⁵Lo homosexual se coloca más allá de toda escisión; la asume y la refuerza, aprovechando ese punto de debilidad que impone en cambio a lo heterosexual las insuficiencias de tal reconocimiento.

Ello se repone así -por ilustrarlo del más contundente modo- en “La Piedad” como certeza de vida, en tanto condenada ésta por la muerte, a un devenir inadmisibles (y no, a título de constatación final de entronques entre seres, reunidos a partir de una misma procedencia de género).

Por alguna razón, el tránsito del lado de los destinos de lo homosexual no es entonces posible como línea de continuidad, desde el fantasma infantil; cuanto se impone allí, es en cambio la eternización irremontable del mismo.⁵⁶

Pero ¿qué incluye el arte, que sin ser sanador, altera drásticamente las resultantes mórbidas?

La singularidad -habrá de responderse-.

Más a la luz de lo estético y lo clínico (que se superponen, excluyen, y/o complementan, según sea el caso) la singularidad restará entre la vida -que no puede auto-reponerse sin caer en el agujero de lo irrecuperable- y la muerte -que obliga a la vida a seguir de largo, sólo siéndole posible dar paso a nuevas emergencias, donde no sólo lo irrepensible y lo único sean la constante-.

OCHO. Hermanados, la singularidad y lo homoerótico resultan entonces complementarios; incluso por ello la singularidad -olisqueando lo singular que le demanda suplantación entonces- se entramparía en modalidades que vendrían a alimentar hasta la saciedad esa urgencia-tanática-de-nada, donde naufragan sin atenuantes los empeños vitales (y, si a su vez, lo singular se confundiría entonces de modo excepcional con la creación dando paso a la explosión estética más desbordante, habría de ser porque una clave precoz determinaría como principal y decisivo al terrorismo creador).

Es desde allí -sumando el arte- que el hombre Miguel Ángel se podría asimilar con el lugar de esa madre adolorida, a quien solo volver a dar la vida podría redimir; o sea, coincidiendo con ella en eso *diferente*, desde una *semejanza en negativo* (lo cual -bien visto- vendría a ser entonces clave repositiva del más irremontable duplo impedimento).

Y si se objetara que debiera por esto a su vez reforzarse por partida doble la condición dominante de la muerte, habría de señalarse que cuanto en cambio se consolida, son esos dos registros de síntesis impedida donde la vida y la muerte pugnan -cada una desde su propia urgencia, aspirando en realidad a imponerse de manera excluyente- por una síntesis en ambos casos imposible.

NUEVE. En efecto, es a partir de esa doble imposibilidad desde donde se deciden (tanto la virgen, como Miguel Ángel) ahora que san Juan Bautista ha salido definitivamente de escena; al menos el artista -impedido para remontar la radical y definitiva pérdida temprana- pareciera optar por el empeño de fusión inevitable e impedida con esa madre desaparecida, cuyo lugar busca suplir (sin identificarse con ella en cuanto tal).⁵⁷

Esa clave sin embargo es eminentemente estética y no admite derivaciones clínicas, que ven en cambio allí, condición mórbida (de forma por demás selectiva, pues no lo sería menos entonces, la propia derivación heterosexual, no menos fundada por inocultables paradojas).

Como fuese, el fantasma madre-hijo será leído de modo radicalmente diverso en uno u otro caso, y las consecuencias de ello habrán de resultar, tan decisivas como inapelables.

⁵⁶ ¿Por qué no devino Miguel Ángel -tal cual parecía entonces estar llamado a ser- un depresivo? Pues por el arte, sencilla y llanamente; sólo por ello.

Y -desde entonces- surge también la necesidad de poner en cuestión la condición abiertamente homosexual de quien podría serlo, apenas en la medida de sus impedimentos para realizarse en tal sentido (el arte a su vez lo estaría impidiendo hasta el final, donde -creyéndose liberado por la edad- el asunto se desconecta y en consecuencia se desborda).

A mitad de camino entre la homosexualidad -redefinida históricamente- y el derrumbe melancólico, lo artístico se incluye, partiendo de una suerte de reposición terapéutica que deja atrás lo clínico, sin reducirlo ni del todo remontarlo).

⁵⁷ Esta suplantación -no personal, sí del lugar- es abstracta y además repudiada desde lo más profundamente homoerótico (que del modo más compensatorio, pasa a alimentar el desmedido accionar artístico).

Además, no conviene tampoco olvidar que desde otro sesgo (siendo a su vez la identificación -más que personal- con el fantasma) suma con ello la aspiración de sacrificio, que desde la otra polaridad a su vez se incluye (estéticamente, antes que de manera literal): la equiparación con Cristo; igualación también del lugar, y que anexada al resto comporta que las operaciones de todo ello derivadas consistan en la reforzada insistencia en el dar-la-vida y en el reponer-la-muerte a partir de juegos contaminantes, progresivamente remontados con el mayor refinamiento y con la máxima perfección artístico-productiva).

Algo en definitiva muerto resta en cambio en este ser profundamente trágico que fuera Miguel Ángel, y quien por ello viera escindidos su hacer y la contundente e injuntable realidad de sus más íntimos registros.

La repudiada clave femenina de base, no es sin embargo cuanto Miguel Ángel retrata (como no sea en ese punto donde se hace irremediamente artista y platónico admirador de la belleza); sus tendencias electivas, si bien le imponen apostar abiertamente por versiones radicalmente homo-eróticas, no le implican la obligada asunción de ningún posible afeminamiento; ni -como fuera resaltado antes- el desborde vulgar del lado de expresos ejercitamientos vinculares que podrían dejar por fuera la tiranía constante de lo artístico-misional, ella sí dominante e indiscutible.

DIEZ. Más bien, lo femenino resultará marginado, casi excluido, en las reposiciones de un drama que de manera inevitable las obras de este artista retratan; otro u otros (por sobre todo a nivel de sus obras -antes que de registros empíricos y externos a ese hacer-) podrán dar a Miguel Ángel la satisfacción transgresora de un disfrute pagano a través de lo cual el artista se deshace de esas repugnadas y anheladas urgencias (al tiempo que le permite su figural reposición).⁵⁸

De otro lado -si pudiera parecer inverosímil la extraña versión que aquí se viene dando- bastará mirar de nuevo -en los tondos y esculturas que ilustran estas temáticas y escenificaciones- desde la perspectiva de san Juan Bautista (cuya constancia en esas escenas familiares pareciera en principio insuficiente justificada).

En efecto, San Juan Bautista -en sí, marginal y para nada en apariencia indispensable- se justifica en cambio a posteriori, desde que anuncia y enlaza con esas presencias (tan decisivas como ambiguas) que resultarán siendo “los ignudi”;⁵⁹ es por san Juan Bautista como torna posible establecer ese eslabón que permite empezar a comprender la presencia y el sentido real de esos primeros “*ignudi*”, que enigmática y arbitrariamente se sumaran también en el tondo “Doni”.

“Los ignudi”, estarían justificados desde entonces en cuanto los sostiene la espera de un desenlace, tan imprevisto como inapelable (y dado que la repudiada fusión identificatoria del artista con el lugar de la virgen tendría -aún allí- peso suficiente como para garantizar en contravía el obligado y fallido desprendimiento de ella).

ONCE. Dicho de otro modo: sin atenuantes, lo homoerótico inocultablemente se alía con lo homosexual, sobre todo a nivel de “los ignudi” (inagotables presencias estas, también en obras posteriores hasta el estallido que habrá de ser “El juicio final”) quienes en principio están allí para dar cuenta de una modalidad que -desde el goce más pagano y transgresor- renuncia a reponer la vida por la ruta de la obediencia animal y ciega que desde siempre impusiera la especie (o sea, que “los ignudi” se sostienen como presencias figurales, contenidas desde que retratan inalcanzables reposiciones, de indefinible e indiscutible ambigüedad).

En efecto, ha de ser por ello que surja la presencia de estos seres imprecisos, quienes -dado esos impedimentos constitutivos- terminan doble-forcluyendo la realidad de la muerte, con referencias a actos donde ésta de algún modo finge faltar (carente como está de los enlaces que la vida le signa, y con los cuales supuestamente se completa).

Más que ser válidos en sí es esa condición ficticia desde el no decirse cuanto les da enigmáticas firmeza y solidez.

⁵⁸ ¿Cómo entender si no, la ambigua aquiescencia de los papas, en niveles que de otro modo serían tan escandalosos como inadmisibles? El peso decisivo del recurso artístico permite crear, que excepcionalmente, la sexualidad de Miguel Ángel se agotaba con la escueta ejecutoria de sus obras (así lo homosexual, pugando con la homosexualidad, disparara las exploraciones que desde lo homoerótico calificasen de modo progresivo tan desbordante producción).

⁵⁹ Se acostumbra denominar “los ignudi” a los personajes desnudos del mural en la Bóveda de la Capilla Sixtina, cuya condición resulta ser más decorativa que argumental (si es dable apelar de tal manera a la bíblica reunión del resto de representaciones insertas allí).

Sin embargo, antes de estas figuraciones, existen claros antecedentes (en alguno de los tondos) y, después, en “El Juicio Final”, podría decirse que su condición se generaliza, del lado de cuanto pudiera apelarse *lo desnudo*, muy cercano de la apuesta por *lo natural*, que según nuestra versión calificaría dominante al conjunto de la obra de Miguel Ángel (incluso, la manera de representar el paisaje, se ajusta -tal cual se resaltaré luego- a esta manera de ubicarse frente al modelo estético más envolvente).

Por ello, “los ignudi” retratan seres, por sobre todo linderales, que deben en primer lugar a ello, las claves de enlace con lo etéreo (sumándose a la ficción, por rutas imprevistas, terminan sumando a ello imprecisas connotaciones terroristas con su sólo presencia innegablemente retadora, y siempre transgresora.

DOCE. Ahora bien: no es que falte la muerte entonces en la apuesta de “los ignudi” por el goce, que suple las esperadas urgencias de normal descendencia; su condición tanática se decide a partir del reconocimiento de esa clave que les da como seres que se diluyen sin dejar huella que les reponga (meras presencias, sin soporte distinto al devenir de su escueto paso por la vida; núcleos en sí, autosuficientes y ajenos a cuanto no sea el mero disfrute de sus retadores, fútiles lugares).

Ahora bien ¿no es ello, empeño pueril e inverosímil, que en su trasfondo no consigue más que asumir la muerte, como amo al cual se tendría entonces que servir doblemente?

“Los ignudi” no están allí para ser refutados, ni para censurarles sus poses inadmisibles; de hecho son seres-síntomas que ante todo están -ellos sí- dejando constancia de su condición encubridora de asuntos ocultos (por decir algo contundente que remonte toda sospecha de retórica: máscaras de recubrimiento de realidades que no brotan; como que podrían estar supliendo a la inexistencia de hijos pendientes, o la ficción de figurales productos sólo viables como creaturas generadas desde y por el arte (tal cual lo ha de ser el propio Dios en la bóveda de la Capilla Sixtina); que son por ello, impedidos fantasmas, anuncios a futuros; o bien, irrealizables por fuera de semejantes demarcaciones artístico-recluyentes.⁶⁰ Más válidamente reconocibles como figuraciones -hijas de ejecutorias de realizada singularidad - esos “ignudi”, si bien se les ve, dueños sin duda de una inocultable seducción, carecen sin embargo de sexualidad; tal condición les hace en cambio paradigmas homoeróticos, que no sólo han vencido a la muerte desde sus congeladas y eternizadas presencias; que de hecho la ilustran revitalizada -si es dable decir algo así- a partir de sus incorruptibles perpetuaciones.

TRECE. También a los esclavos de piedra les falta el explícito soporte del fantasma, congelado, eternizado desde la anhelada reposición de la pareja madre-hijo (asunto en el cual -no debiera olvidarse- en buena parte el Psicoanálisis cifró sus explicaciones a propósito del drama homosexual).

Y habrá de ser -dada esa clave fantasmática negada- donde, no sólo en primera y en última instancia se consolide defensa doble-forclusiva y abierto ejercitamiento homosexual; puesto que se comparte el tema fantasmal fundante, también punto compartido que decide, desde la apropiación del despliegue heterosexual hasta los más amplios niveles de sus inextricables remontamientos.

Sólo que -en tanto se consiga dejar atrás la literalidad del objeto elegido- se seguirá sosteniendo como determinante un mismo tipo de escindida elección (signada, aquí y allá, por el dominio de igual compartida fantasmática).

¿Dónde va entonces la especificidad que distingue ambos polos, decididos sin embargo por la misma temática de base, el fantasma materno-infantil?

CATORCE. Resulta claro que (así no se realicen urgentes reposiciones artísticas, con francas marcas hetero-eróticas que compitan con las graficaciones emergentes desde lo homo-erótico) *lo erótico impedido* será la razón de ser de una y otra resultantes (o bien en el orden de *lo homo*, o a partir de *lo hetero*).

O sea, tanto la inclusión de lo homoerótico (que resulta ya, soportado desde el impedimento de lo erótico en cuanto tal, pues -precisamente por ello- da a lo inacabado máxima posibilidad de aprehensión, de *eso-más-puro-erótico*) como la incapacidad de ensayarlo a nivel de *lo hetero*, proceden de esa fuente común, donde lo erótico -de un modo u otro- se decide como *lo impedido* por definición.

Una clave negativa resuelve entonces la diferencia; sólo que, en el último registro de lo hetero-erótico, se ejercita partiendo de la complementación vida-sexualidad;

⁶⁰ Los hijos que Miguel Ángel no tuviera, aparecen así retratados, adultos ya, por ende irreconocibles; a pesar de ser evidentemente frutos de juegos imaginarios e inconscientes, la inevitable repugnancia a todo posible entronque sexual a partir de allí daría la razón de ser a tanta expectativa platónica y a tanto bloqueo pulsional (de hecho también, a la más decisiva apuesta por resolverlo todo partiendo del arte, procurando no salirse de semejantes elásticos terrenos).

no así en la otra dimensión (homoerótica) donde ambos registros se contraponen tajantemente, sin solución posible de continuidad.

Si bien en ambos casos se imponen *lo erótico* como *lo impedido*, no lo hace de idéntica manera: en el caso de lo homoerótico, el asunto se doble-forcluye, camuflándolo desde esa precisa fusión asumida como fundante (la cual termina ofertando lo erótico como lo directamente sexual, mientras deja por fuera la condición vital dominante, reducida a una sometida y discutible latencia; en cambio para lo homoerótico la diversidad de ambos polos (sexual y vital) genera dramáticas urgencias de síntesis, siempre visiblemente impedidas.

QUINCE. Es eso cuanto desde la incompletez de las obras -tanto en Leonardo como en Miguel Ángel- viene a coincidir con esta decisiva clave sintomática, que funda la escisión cuando de lo homoerótico se trata.

Ahora bien: visto todo del más amplio de los modos, resulta indiscutible, que la sola presencia de la humana escisión viene dada ya, antes de toda irrupción cultural.

Previamente a cualquier reconocimiento de obra humana -antes de dar lo cultural como punto de partida indiscutible (o apenas resuelto a partir del ingenuo recurso mítico-científico) debió haberse indagado por los motivos que llevaron al corte con lo natural (lo cual -una vez descifrado- tendría que ser decisivo en la estética evaluación del conjunto de las resultantes desprendidas a partir de allí).⁶¹

¿Por qué lo humano se despertó remotamente, aspirando a la temprana apuesta por supuestas rutas autónomas? A su vez ¿qué le da, y qué le dio, poder a lo humano para sostenerse en ello? La inocultable sobredeterminación de esos pasos ¿qué la decide y qué la guía?

Oscuridad insondable que rige a cuanto compensatoria, suplementariamente, se gusta atribuir a referencias de iluminación procedentes de gratuitas constataciones de progreso y razón (efectos antes de causas); en realidad, modalidades compensatorias y defensivas éstas -que de manera inversa retratan el real impedimento para mirarle con vigor y claridad suficientes como para reconocer la contundente certeza de lo secreto más irreductible que la decide y soporta- es cuanto subtiende -cancelado de la más encubridora de las maneras- forcluyendo de manera doble lo ya forcluido.

DIECISEIS. A su manera, y asumidos reconocibles trasfondos míticos, es esto cuanto -escuetamente como incompletez- retratan las artísticas versiones, de continuo presentes en las obras de Leonardo y Miguel Ángel. Lo cual no significa, que tal enigmática e indescifrable procedencia la supieran ellos, sin sombras ni sinuosidades; que les permitiera asumirlas plenamente como clave decisiva para la tarea que les llevaba a sostenerse tercamente allí; a pesar, incluso, de sumar creencia religiosa y empírica ingenuidad en todo cuanto estuviere por fuera del hacer artístico; en fin, la incompletez en esas obras descubre, desde la más indescifrable intuición, trasfondos del enigma y del secreto, a los cuales *per se* el arte incluye de un modo diferencial e intransferible (como es conocido sin duda, Platón definió esto con una fórmula incomparable, según la cual *el artista dice la verdad, así no sepa por qué la dice*).⁶²

Como fuere, la incompletez deja pendiente -de manera principal- una decisiva pregunta en esas obras, lo cual permite reconocerlas como dramáticamente insuficientes, dándose un sello de asunto abierto e irresuelto (y, sin embargo, tanto más artísticamente reclusivo en la medida de su definitoria, radical contundencia).

Se trata, además, de preguntas -tan definitorias- que son reales indagaciones donde el impedimento para responderlas, resulta definiendo a la tarea misma.

Antes pues, que empíricamente signada (y aún fuera sumando innegables marcas que le repudian marchando en contravía) tal basal insuficiencia es por ello, que de manera directa y radical enlaza con el enigma y con lo secreto (razón de ser de su incomparable fuerza y de su inaudita contundencia, y clave que termina dando sentido y validez allí a lo informe más primordial que -desde la base- todo lo decide y completa; y que -en cuanto tal- no debiera desconocerse nunca).

⁶¹ Es aquí dónde viene a evidenciar consecuencias y derivaciones de todo orden, la apuesta de Miguel Ángel por *lo natural* (asunto resaltado con antelación, si bien se lo recuerda).

⁶² Cf. Platón. OBRAS COMPLETAS. Aguilar, Ed. Buenos Aires, 1969.

DIECISIETE. Una piedra al natural (o sea, sin marca alguna de trabajo humano) nunca podría generar un efecto tal, de asumida e intencionada incompletez; por más que en sus repliegues y en la coincidencia de sus superficies simule formalizaciones alusivas a ejecutorias humanas, los efectos generados en uno u otro caso, resultan ser incomparables; existe de hecho tanta distancia allí, como resulta delatarlo a su vez ésta que decide (en lo pétreo-incompleto que realiza lo artístico) real presencia erótica; y -también a ese nivel- en lo pétreo-semejante (y al tiempo vitalmente diverso, por gracia de figuras trágicamente atadas a lo inanimado) certeza de otra dimensión -distinta de la vida y de la muerte- no menos cierta sin embargo pues necesariamente resulta afincada más acá.

El arte es, debido a ello, banda ampliada que parte de la línea que separa y reúne lo animado con lo inanimado; la cual -si bien no se consigue intencionadamente remontar- tiene sus propios ritmos y sus tiempos, donde torna posible ubicar a una y otra dimensión como comunes condiciones modales; reconocerles procedentes de un mismo trasfondo, el cual torna factible el paso de uno a otro extremo a partir de indescifrables e innegables claves metamórficas.

A partir de esa condición asumida se juega el verdadero arte; por lo cual la ficción torna -no sólo posible- de hecho, más tarde o más temprano determinante y enigmática (hecha de secreta, decisiva, e irreductible condición).

DIECIOCHO. Sería más que arriesgado suponer directos enlaces entre la incompletez en las obras, y la interferencia homosexual generada por íntimos dramas personales en los autores; pero lo cierto es que ambos asuntos incluyen la urgencia de remontamientos de obstáculos del más diverso orden, los cuales inciden decisivamente en las ejecutorias artísticas generando modalidades de corte; donde, hasta fusiones entre impedimentos de ese orden (desde lo homosexual, y sobre las obras) no tendrían por qué no darse.

Es por ello que variados entronques podrían generalizarse y ampliarse, más allá de los específicos enlaces entre lo homosexual y lo directamente artístico. En efecto, no se puede negar que en los comportamientos homosexuales de una u otra forma la certeza de impedimento y de incompletez está siempre presente, por más que se compensen estas realidades con cerrazones extremas y/o a partir de redondas ritualizaciones; y cuando ello no se da, la marginación generada desde externos registros, pasa de todas maneras a ejecutarla (censuras sociales, etc.).

La marginación como modalidad de incompletez delata la realidad que funda estas claves, en cuanto ellas impiden a lo humano redondearse en síntesis armónicas, en felices resultantes.

Si se reconoce la interferencia de estas condiciones de base podrá entenderse no sólo la razón de ser de comportamientos de exclusión al interior de lo humano (que, de otro modo, habrían de ser inexplicables por arbitrarios e improcedentes); de hecho, ubicar con toda precisión el lugar sintomático y dramático de lo homosexual, que -llevándolo al colmo- denuncia a lo humano como definitivamente incompleto siempre; y ha de ser ello, condición que impone a la especie humana ser siempre, decisiva generadora de Obra.⁶³

SEGUNDA PARTE

La bóveda de la Capilla Sixtina

⁶³ De ser esta la razón principal por la cual -dada acumulación incontenible de obra humana- se termina generando Cultura, la pregunta clave sería entonces por los motivos que subtienden esta característica tan peculiar y definitoria (la incompletez).

Creación al desnudo (entre lo onírico y lo mítico)

UNO. Resulta más que difícil explicar cómo se mantuvo -por poco menos de cuatro años- Miguel Ángel parapetado en un andamio, zaherido por las urgencias de un papa insuflado de prepotencia y de poder, dedicado exclusivamente a la ejecución de esa obra que comprende una superficie de 1000 metros cuadrados y que implica pintar desde muy cerca, sumando a ello la perspectiva contrapuesta - que es la de cualquier distante observador- para que todos puedan tener exactamente la certeza de proporciones y perspectivas, de armoniosos colores y equilibrados diseños, uniformemente perfectos y acabados.⁶⁴

Sin olvidar cómo, siendo principalmente un escultor y no conociendo ni estando habituado a las técnicas que impone lo pictórico, semejante labor (tal cual lo reconoce el poema anexado en nota previa) se le impuso a Miguel Ángel a su pesar, generándole intenso disgusto y sobre todo incluyendo molestas presiones externas, las cuales sólo aspiraban a refutarlo de una vez por todas, permitiendo de ese modo evidenciar sin atenuantes los más inadmisibles impedimentos suyos (dígase, sus inocultables debilidades técnicas dada la ausencia de un aprendizaje previo, supuestamente indispensable)⁶⁵.

DOS. Pero Miguel Ángel realizó -por encima de todo- cuanto parece imposible; la resultante no puede ser menos que incomparable; indiscutible logro del arte de todos los tiempos.

No sólo producto como ningún otro donde la singularidad logra la más plena ilustración de sus factibles despliegues; de hecho, demostración palmaria de que ella, la singularidad -claro, sumando la condición de eso imposible- está allí siempre (así cada vez se le minimice y se le busque ocultar del modo más sintomático y demoledor).⁶⁶

La realización de lo imposible implica -por supuesto- el reconocimiento de lo inexplicable, que indefectiblemente se ha de sumar a ello; de tal manera, que no debiera extrañar, que en esta exploración nos hallemos también con lo más

⁶⁴ “Se me ha hecho ya buche en la fatiga,
como a los gatos hace el agua en Lombardía
o en cualquier otra región en que esto ocurra,
que a fuerza el vientre se junta a la barbilla.

Siento la barba al cielo y en el dorso
la memoria, y tengo el pecho de una arpía,
Y el pincel sobre el rostro, goteando,
me lo va convirtiendo en rico pavimento.

Los riñones me han entrado hasta la panza,
y hago del culo en contrapeso grupa,
y en vano sin los ojos pasos nuevo.

Por delante se me estira la corteza
Y por plegarse atrás ahí se me arruga,
extiéndome como un arco de Siria.

Mas falaz y extraño
el juicio brota que la mente lleva,
pues tira mal la cerbatana rota.

Mi pintura muerta
defiende en adelante, Juan, y el honor mío,
pues no estoy en mi sitio ni pintor me digo”.

(Texto presente en varias de las biografías de Miguel Ángel, previamente citadas).

⁶⁵ Tanto más aún resultará increíble el aporte que hiciera Miguel Ángel a la arquitectura al final de su existencia, sumando logros de inmensa dificultad y de incomparable perfección; sin embargo, careciendo de formación reconocida en una disciplina de este corte, lo cual -al menos hoy en día- resulta tanto más inconcebible, dado que incluye exigentes conocimientos matemáticos.

⁶⁶ ¿Habría demostración más cierta de cómo la singularidad -corrientemente escotomizada y escondida del modo más tajante- no sólo está siempre presente, sino que resulta posible re-aprehenderla por la vía de este artístico orden (sólo que a partir de esfuerzos extremos, cada vez más intensos y exigentes)?

escandaloso -anexado y coexistiendo con lo más coherente, y con lo en extremo inapelable-.

TRES. Deberá decirse que resulta ser así porque no existe -al tiempo con todo lo anterior- una más contundente muestra de despliegue de lo homoerótico, como en esta producción de Miguel Ángel. Los libros obligados a versar necesariamente a propósito del tema no logran apreciarlo ni apuntalarlo mínimamente (aunque el reconocimiento de ese norte resulta presente siempre de modo principal; por ende, de manera inocultable).

Siempre sí -por decir lo más expreso y extremo- se reconoce como extraña y caprichosa la insistencia allí de “los ignudi”.

También algunos no dejan de resaltar la aparición de autorretratos en el conjunto inagotable de figuras -lo cual los torna casi imperceptibles-⁶⁷ aunque se hacen tales localizaciones apenas de modo escueto y descriptivo para negarse a escarbar mínimamente en la lógica de tan sorprendentes inclusiones.

CUATRO. Nada se dice del trasero de Dios, expuesto sin atenuantes al lado de una enigmática urgencia de vestir su figura y de darle claros rasgos humanos, al punto de no conseguir distinguirlo de cualquier profeta (el mismo Jeremías⁶⁸ o Joel, el profeta menor) salvo en su condición reiterada y repetida allí, sin duda vigorosa y dominante.

Si se muestran las asentaderas de Dios, no acontece igual con sus genitales (como tampoco se pinta o esculpe la desnudez de la virgen María). Si bien se ve, así los genitales de “los ignudi” no sean impedimento en la expresa representación de los mismos (igual de cuanto acontece con Adán, portador de un penecillo de niño, de sorprendente desproporción) cuanto Miguel Ángel se niega a reponer es la erección (pues no se trata aquí para nada de lo sexual -ya ha sido dicho- así se esté expresando la creación misma de la vida).

En segundo lugar, asombra la casi total ausencia de paisaje, que impone sin embargo un mundo marginal, de suplemento -“ignudi” a su vez- que sirve apenas de arbitrario soporte, tan obligado como pobre y derivado).

CINCO. Que “los ignudi” sean entre otras cosas, dobles de Adán, es tan seguro como silenciado; así como el centro antropomórfico de esta desbordante mítica que repone la aspiración más sentida desde lo homoerótico; o sea: dar la vida, desde lo masculino, a lo prioritariamente masculino.

Y no que falte la creación de la mujer; es que ésta resulta inevitablemente derivada, posterior, marginal (no por nada en la leyenda bíblica, también Eva emerge desde un hueso de Adán; desarticulando la simetría de su cuerpo, sólo para recubrir un inaugural olvido de Dios (sin duda inexplicable, si no es que se trata de un explícito reconocimiento del peso fundante de la escisión).

Tampoco son ajenas las mujeres en este inmenso mural de Miguel Ángel al cual se viene aquí aludiendo; pero siempre, de un modo u otro, lo femenino allí, en las mujeres, es deficitario (o son figuras que reponen ancianas -en extremo vigorosas, sí- cuando no, abiertamente atléticas -como si adeudaran a lo masculino para redondearse-). En cambio, las figuras de “los ignudi” reponen femineidad sin atenuantes (que las mujeres allí -de poder hacerlo- lamentarían no portar).

SEIS. Pues bien: lo más probable es que Miguel Ángel, en la mayor parte de su tiempo estuviera literalmente acostado sobre el maderamen de ese indispensable andamiaje; aunque ello en sí importa menos si se asume que esta obra suya generada de semejante manera, es ante todo -así el propio Miguel Ángel se negara a certificarlo de ese modo- *mítico-onírica*.

Realización de deseos (diría Freud; homo-eróticos, se anexa aquí) esas representaciones son -por más que se haya dicho reiteradamente que son también artísticas resultantes, a semejanza de ejecutorias escultóricas-

⁶⁷ Aquí, Jeremías, allá la cabeza de Holofernes (Cf. Zöllner, F. y Thoenes Ch. “Miguel Ángel. Op. Cit. Ps. 166 y 173)

⁶⁸ Y si se dice que este Jeremías es a su vez autorretrato, no se comprende por qué no se asegure otro tanto de Dios mismo, con rasgos y facciones similares a las del profeta en mención; haciendo excepción de esa nariz aguilena, que hace del rostro resultante ajena a toda posible marca de violencia (no debiera olvidarse la marca sobre la nariz que deformara el rostro de Miguel Ángel, estando éste aún bastante joven).

francamente diversas sin embargo de las graficaciones pétreas por las cuales hasta entonces venía apostando Miguel Ángel.

Sin duda -de igual manera que en los sueños- se trata de figuras sin soporte terreno, que sólo conservan de la piedra la losa superior sobre la cual se les ha dibujado; losa que separa a su vez -al menos para el observador- del espacio celeste (por ende le recubre y suplanta etéreamente).

De evocar la innegable condición de una imprecisa e inubicable pantalla de los sueños -es cierto- ello sólo tendría que obligar a distinguirlos de cuanto se consolida a partir de esa sólida constancia empírica, de límite irremontable, que es por dentro la cúpula de la Capilla Sixtina; razón suficiente entonces, no sólo para reconocer allí algo más que mera reposición onírica; sin duda, todo este portento figural habrá de ser más bien, graficación mítica (sólo a partir de tal clave prioritaria podría justificarse el compararle -en segunda instancia- con una suerte de sueño congelado o asunto semejante).

SIETE. Sólo que a su vez, lo onírico -como registro ampliado que remonta la mera irrupción de sueños- no se decide a dejarse reducir; más acá de lo mítico envolvente, nadie puede negar que el artista repone -al lado y de manera simultánea- escenificaciones, para nada ajenas del discurrir habitual que decide la emergencia de los sueños (a decir de Freud, realizadores de deseos).⁶⁹

Como fuera, ni sueño ni mito (mito-sueño, sueño-mito, en cambio) que se sobrepone a cualquier demarcación convencional, la resultante será, siempre fluctuante, nunca redonda: míticas en sí pues de modo dominante, tal cual figuras oníricas la totalidad de esas reposiciones flotan allí, sin caerse ni extrañar su adherencia -que transgrede toda imposición de gravedad- al arquitectónico planchón (el cual sin embargo sólo les resulta indispensable para congelarse -en esa suerte de devenir en negativo- como reales congelados etéreos, dejando de ser, de nuevo por ello, meros sueños).

¿Por que no optar -sin tanto retorcimiento- por el reconocimiento de que tales figuras se distinguen y afirman como escuetas reposiciones artísticas?

Sencillamente por que asumido todo así, se perdería la semejanza -indiscutible a su vez- con el mundo de los sueños; olvidándose también con ello, de lo decisivo de ciertas liberalidades que sólo lo mítico propicia.

Es que apenas vistas las cosas de ese modo, semejante producción (artístico-mítico-onírica al tiempo) como conjunto figural y majestuoso, sin redondo puntal, ni portando indiscutida unicidad -tal cual en definitiva resulta siendo- encuentra coherencia, e indispensable justificación.

OCHO. Flotantes -al tiempo que adheridas de modo inapelable al techo- si esas figuras resultan semejantes al campo de lo onírico (y a su vez portan tajantes diferencias en referencia con el mundo escueto de los sueños) ha de ser porque no se ajustan en definitiva, a imposiciones decididas a partir de la lógica que comporta lo vigílico. Sin ser literalmente livianas, tampoco la voluminosidad y gigantismo de esas graficaciones les hace pesadas ni rocosas. Pertenecientes a un registro otro -si se quiere, mundo convencional que se le impone a lo intangible para hacerse visible- a su vez no consisten semejante representaciones en meras irrupciones míticas, desde que se les narra de ese particular modo; haciendo muchas veces caso omiso a la literalidad de las leyendas; recurriendo a suplantaciones y alteraciones, sólo arbitrarias sin embargo cuando se les intenta precisar de manera tajante.

Es que ese espacio material deja de ser apenas físico, desde que se le suman tales invenciones; sepultada en sí misma tal espacialidad permite la emergencia de latentes dimensiones suyas; de otro modo, silenciadas y ausentes.

El espacio entonces, por todo ello, sin dejar de verse desaparece, resuelto en una sustancialidad que necesariamente le trasciende y muta.

Lo artístico es por eso mucho más que técnica o recurso alterno y marginal que en cuanto tal se somete apenas a urgencias expresivas; lo artístico es esto

⁶⁹ Lo onírico está dado desde que, a esos niveles, se imponen modelos auto-referidos (autorretratos, inclinaciones sexuales, etc.); en cambio, lo mítico se adivina a través de claves menos rudas y evidentes; por decir algo, el hecho de que el primer hombre emerja adulto ya, carente de infancia, y de claves metamórficas objetivamente indispensables (evolución desde lo animal, etc).

precisamente, donde a su vez lo onírico y lo mítico, descubren en sus intersticios una franja incapturable, que recupera a lo secreto (la inocultable -y sin embargo indescifrable- condición de lo fundante).

Hasta Dios -se diría- es efecto de todo ello; y el sueño, el mito, o la leyenda, se juntan sólo por esa vía donde la ficción resulta siendo constitutiva; franja incapturable -pero innegable- que les reúne, sin dar por ello explicación alguna (que incluso les distingue de modo inapelable, cuando su tiránica imposición se camufla bajo el disfraz de emergencias inmediatas y empíricas).

NUEVE. Pero, a pesar de semejantes inocultable diferencias -y ampliando obligatoriamente el espectro de realidad con la inclusión de un registro a su vez previamente resaltado: lo secreto- sigue tratándose de una dimensión entre mítica y onírica (al tiempo que ninguna de ellas) desde que -por decir algo- de modo simultáneo, en los rebordes de lo más externo, permite a lo eclesiástico y a lo colectivo la opción de redefinirse, sin romperse en la contundencia histórica de una consolidación, de otro modo insostenible.

A partir de un inusitado retorno- en ajustado ensamble con las aspiraciones más íntimas, tal enigmática dimensión propiciará a su vez a Miguel Ángel -quien, de otro modo no sabría cómo remontar la escisión entre sus creencias y sus apetencias- adelantar su obra, sin restarle a su hacer esa habitual calidad incomparable, que por sobre todo le decide.

Versión andrógina (de la cual la estrechez moralizante desde lo religioso-cristiano extrañamente no repugna) esa obra se ha perpetuado por siglos; y -a pesar de cuanto de insostenible se mantiene allí- sobrevive a todo obstáculo, manteniéndose inamovible desde su excelsa realización.

Con ello, no sólo se vence cualquier oposición y prejuicio; de hecho, tal obra se erige en mayestático ensamble con un mundo que no se alcanza a comprender cómo no le es perfectamente hostil y ajeno.

Antes que permitir la asunción de certeza que pudiera dar paso a la estética síntesis -desde la constancia de un plus al cual ya nunca más se pudiera renunciar- el producto final se perpetúa, quizá porque su extraña cercanía con lo secreto le torna intocable, en ese punto que remonta de forma inexplicable lo sacro y lo profano al tiempo.

Los autorretratos

UNO. No sólo Jeremías -ni Holofernes (su cabeza cercenada; apenas perfil, semejante más bien, debido a la cicatriz malformante que le dejara a Miguel Ángel la agresión de su compañero de taller, Pietro Torrigliani)-⁷⁰ son auto-referidas; a su vez -ha sido dicho aquí- el propio Dios,⁷¹ quien -seguramente debido a ello- admitiría la licencia que permite reponerlo vistiendo humanamente y conservando esos rasgos que le asemejan a las dos primeras referencias.

A Jeremías -castigado más que severamente- se le reconoce reponiendo las auto- inculpaciones acumuladas a causa de los pecados de la vida pasada del artista (vaya uno a saber cuáles eran, y la razón que hace a los comentaristas dar esta clave como definitiva y cierta).⁷²

⁷⁰ Cf. Zöllner, F. y Thoenes, C. Op. Cit. (P. 14).

⁷¹ Antes que por una literal semejanza física, esta modalidad de autorretrato es preferiblemente del registro del doble -cuya inclusión es más amplia, y no necesariamente del orden de la literal semejanza física-; se trata en este caso -de modo principal- de lo creador y de lo onírico donde Dios es una suerte de idealización del artista, sólo emulable desde la perspectiva del remontamiento de decisivos impedimentos que el arte y el soñar recorren (dando paso a la supuesta igualación, de otro modo insostenible); es por esto que ese Dios resulta siendo creatura en la medida de la versión que -asumiendo un lugar semejante- genera de Él, Miguel Ángel.

⁷² Si se tratara de amoríos homosexuales aparentemente no se estaría exagerando al suponerlo así dada la inocultable decisión de Miguel Ángel al final de su vida, de abrirse sin limitaciones a una relación de este corte; sin embargo, al lado estaba la simultánea inclinación que se le impusiera a su vez a nivel heterosexual (de lo cual dejan claras evidencias varios poemas suyos); en ninguno de estos casos, es del todo claro que la aspiración sexual se realizara de modo contundente (aunque es más posible, que en la circunstancia homosexual, Miguel Ángel llegara más lejos). Como fuera, siempre las cosas se decidían a partir del límite de contención y/o de permisividad, que por iniciativa del demandado resultara rigiendo. Y aún, de haberse dado

Que sea Dios un doble de Miguel Ángel confirma las licencias que se imponen a una obra de arte para reponer (sumando a ello, cristianismo a la antigua) la mítico-onírica creación del mundo y de los hombres.

La verdad es que la larga barba del Dios que flota vigoroso en la Bóveda la Capilla Sixtina, podría ser más bien la del papa Julio II, mientras el rostro (si no del todo) se asemeje más al del artista.

Holofernes es extrañamente reposición de Miguel Ángel; y hasta habría que consultar a Caravaggio -quien retomará el tema décadas después, autorretratándose como Goliat (cuya dramática cabeza en primer plano es presentada por un David distante, casi ajeno)- las razones de ser, que dan los autorretratos, como complementos indispensables (un poco a la inversa de cuanto acontece en el otro polo, con los abruptos cortes que arman decisiva incompletud).

DOS. Al menos, la simultanea presencia de dos niveles de realidad (la empírica y la artística) resultan siempre dramáticamente contrapuestas y/o alternando inagotables combinatorias de complemento.

Dígase “La Piedad” -donde, suplantando la historia y auto-refiriéndola sin atenuantes- la abstraída e idealizada madre del artista, resulta ilusamente revivida por esa virgen amorosa; mientras el Cristo inerme ocupa el otro lugar, donde el objeto muerto reafirma duplicado lo irremontable.

En efecto, el hijo que suplanta allí a la madre muerta, no hace otra cosa que desdoblar el impedimento (si es que se reconoce la condición inanimada, que inapelablemente rige, a partir de la fría realidad de lo pétreo) para que marque doblemente el inútil dolor de esa mujer desgarrada, cuyas preguntas mudas no podrán tener respuesta alguna.

TRES. Asumido todo así -y dando paso a licencias, indemostrables tanto como irrefutables, según se trate de una u otra aludida realidad- “los ignudi” entonces (que son dobles de Adán cuando se asume a Dios en sí) desde la perspectiva de las atribuciones de lo artístico, devienen seres ambiguos que generalizan las envolvencias de lo homoerótico.

En el lugar más inconcebible, sacro y prohibido, sin camuflajes ni acomodaciones, “los ignudi” se presentan a partir de allí como alternativas incluyentes de lo repudiado, ofreciendo con ello al colectivo una posible unificación estética de lo humano, sólo factible de ser consolidada, por esa peculiar ruta donde se suma el arte a lo religioso.

Tanto más válida aún desde la perspectiva del artista, tal oferta se impone como la única forma relativa, compensatoria, que ilusiona -si no con estar dando la vida de manera directa- sí, desde la confluencia entre el arte y el personal secreto (que se expresa ahora así sin atenuante alguno, consolidando realidad artística a cuanto en vida resulta siendo síntesis imposible).

CUATRO. Lo imprevisible de semejante disponibilidad, podrían (asumiendo que lo homosexual en Miguel Ángel tiene mucho más de platónica aspiración que de seguras actuaciones; y que la contaminación de la tendencia, realizada de manera inocente -por decirlo así- dentro de la obra podría ser opción incluso para el impedido sexual que a nivel empírico el artista fuera) hasta estar asignando a esos seres linderales e inubicables que resultan ser “los ignudi”, el lugar de los hijos que Miguel Ángel nunca de otro modo de otro modo se hubiera podido permitir.

Esa sería entonces una razón más entre las cuales, ellos -“los ignudi”- parecen dueños de una plural y ambigua localización (lo cual les permite e impide al tiempo, asentarse en un redondo, prioritario sitio, a partir de donde sus presencias terminan definiéndose y justificándose).

relación homosexual completa, el tono platónico que se imponía sin atenuantes explica la razón por la cual no se pueda asegurar sin ninguna duda, que la urgencia de los cuerpos prevaleciera sobre las aspiraciones idealizantes puestas en juego).

Ahora bien: no existe ninguna referencia biográfica que permita apenas sospechar de encuentros o despliegues, ni de un corte ni de otro (homosexual y/o heterosexual); tampoco -como si sucede en el caso de Leonardo- siquiera al menos, el supuesto nombre de alguno de sus amantes de juventud.

Seres abiertos -disponibles-⁷³ a multiplicidad de sentidos -siempre y cuando se afinquen desde la obra en lo-afuera-impedido- “los ignudi” salpican de escisión a la escisión misma, la cual no permite -dado ejercicio artístico- dejarse cancelar de ningún modo; antes bien (trocada en motor decisivo, genera emergencias desconfigurantes ante cualquier posible empeño convencional y reductivo) la escisión llama desde lo homoerótico a la recuperación de lo erótico, tan irreductible como inaprehensible.

CINCO. Como fuese, a pesar de su lugar siempre linderal, lo cierto es que ha de ser por ello que desde el conjunto que la obra determina la presencia de “los ignudi” resulte obedeciendo primero a claves homo-eróticas que homosexuales (desde que lo sexual se diluye y subordina allí; si no es que se margina en un linderlo abarcante, tanto como ilocalizable e impreciso).

Es esa la clave por la cual, más que objetos directos de apetencia, son “los ignudi” seres de corte etéreo, inaprensibles desde lo terreno; aunque no se dejan alinear como seres celestes, cuando se les asemeja con ángeles se consolidan heteróclitos (sin embargo, sin renunciar a una renovada y ampliada atmósfera, a la cual completan del modo más sinuoso e incapturable); en cambio, vistos como meros objetos de deseo -sin que repugnen del todo de esa también posible opción- terminan haciéndose insostenibles e indescifrables a nivel de lo sacro.

SEIS. Y ha de ser también por ello, que “los ignudi” -dado que nunca fueron engendrados, que emergieron adultos de una vez, tal cual lo hicieran dioses míticos, resultan siendo asumidos desde una definitiva ausencia de vida y se les reconoce ajenos a toda muerte- portan la condición, de seres que dan paso a la expresión de un plus, indispensable en el resultado final de esa producción, donde la ficción ocupa un lugar definitorio e inabandonable.

Sólo lo homo-erótico podría aspirar así a ese auto-remontamiento, donde lo estético vence toda posible repugnancia heterosexual, frente a figuras donde es la singularidad la única reina, oferta de un mundo inestrenado, pero que irrumpe sin discusión alguna, a partir de allí.

SIETE. Nadie podría afirmar sin riesgo, la impotencia homosexual de Miguel Ángel; tampoco se podría negar, la marca decisiva de lo homosexual en su psicología; muchas circunstancias permiten suponer que esta probable derivación, sea incluso la clave -última y primera- de los supuestos, seguros, e indemostrables amores homosexuales del artista.

En su obra al menos, incluso Miguel Ángel prefiere mantener a distancia hasta a esos seres majestuosos y ficticios que son sus “ignudi”; se escinde el mismo de ellos, acaso para recuperarse desde otros marcos auto-referidos, que sin duda le permiten distanciarse de más empíricos y primarios destinos; por fuera de semejante producción tiránica, que resulta siendo el arte que engendra este escultor-pintor-arquitecto, todo ello al tiempo.

OCHO. Lo homoerótico no sólo lleva a Miguel Ángel a apostar por la creación; le impone -en el otro extremo- a optar con terquedad inconvencible por el retrato su-ser-más-allá-de-toda-muerte.

La dupla cobertura (entre el-más-acá-de-todo-nacimiento y esa clave del más-allá-de-la-propia-muerte) reúne e aprehende la presencia de ese conglomerado figural dentro de esa suplementaria espacialidad linderal que deciden al gigantesco mural de la Bóveda de la Capilla Sixtina (producción superpoblada, de otro modo repleta de cuanto fueran abigarradas y excesivas emergencias, y que en cambio dan paso a la más equilibrada y envolvente representación).

Más allá del escueto gasto que comporta la ejecución de la obra; dado el desgaste de energía creadora en esfuerzos inverosímiles que la génesis artística impone, los trasfondos homosexuales podrían -a pesar de resultar inocultables- no encontrar una fuerza adicional que les llevara hasta una directa realización. Y habrá de ser por esa ruta como lo homosexual se resuelva como modalidad

⁷³ Cf. Moravia, A. “El viaje a Roma”. Grijalbo, Ed. Barcelona, 1989.

subordinada a lo homo-erótico, que sin contraponérsele, termine sumisamente aportándole en cambio, a título de insólito, inesperado complemento.

NUEVE. Es por ello que Miguel Ángel se reclama como eminentemente platónico; en consecuencia, abiertamente estético (por sobre todo, adorador indiscriminado de la fulgurante e intangible belleza); y, en tanto devoto servidor de ese específico y selectivo registro (carente de atractivo, cuando se trata apenas de indispensables coberturas materiales, que -antes de sostenerlo- lo retratan fugaz en la medida en que más les invade- de complementaciones mundanas, que lo humano fascinado afuera habitualmente demanda, Miguel Ángel apostó -en confluencia con su extraña y dramática, compleja e insondable, vida íntima, por esa condición al tiempo solitaria y plena.

Que no siempre consiguiera instalarse allí, es indudable; casi seguro incluso, que al reconocerlo, se derrumbara del lado de un envejecimiento prematuro, y de una refutación interna, sin duda incompartible y agobiante.

DIEZ. Finalmente, la ausencia de paisaje -constante que arma por sí sola, decisiva incompletez- delata (a través de la obra de este artista) que de existir y retratarse impotencia personal -en contraste con la exuberancia indiscutible en la obra de conjunto- habría de ser ella necesariamente más amplia, que sus posibles impedimentos (tanto homo como hetero-sexuales)

Ambos modelos (homo y hetero) asfixiados -por un duelo insalvable y al tiempo, por un ejercicio tiránico y agobiante- ilustraban de modo simultáneo, el señalado impedimento -no sólo a nivel de la obra-; de hecho, para -también por fuera- dar paso a la vida.

Sin embargo -debe a su vez decirse - que Miguel Ángel está lejos de reponer a un simple enfermo depresivo; por el contrario, halla desde su arte, en contundente adherencia tanática (ilustrada, por sobre todo, por sus "ignudi") el motor de un hacer inquebrantable y excelso (también por contraposición).

Y habrá de ser por todo esto, que se impone arriesgar aquí la sugerencia -más estética que clínica- según la cual, a su vez Miguel Ángel dista mucho de ser apenas un homosexual más (en general, son en cambio los homosexuales de todo orden, impedidos de lo homo-erótico creador; entre otras razones, desde que esa asunción les acercaría de manera amenazante e insostenible a los rebordes más aterradores que enigmáticamente les apuntala y esclaviza desde lo secreto); en contraste, Miguel Ángel -señálese de homosexual o no- como ningún humano supo mirar sostenidamente en esos abismos, y es ello cuanto en primer lugar le decide y le define, entonces a partir de ésta su singularidad insobornable.

"El Moisés"

UNO. Progresivamente Miguel Ángel se impone la inclusión de tres columnas decisivas, que si bien no siempre coexisten vienen un poco dando tumbos en pos de un norte inestrenado, acaso a largo plazo insostenible; se trata de la reunión de lo pictórico, lo escultórico, y lo arquitectónico.

"Moisés" es una escultura sí (no por nada se la ha aislado continuamente del conjunto que le incluye y acompaña) pero su sentido está marcado no sólo por la inclusión de un ámbito, determinado por la clave reclusiva que impone lo sepulcral; más allá de estas condiciones connotativas, resulta en sí condicionado -de nuevo- por un duelo; duelo -que si bien no es del mismo corte de aquel que decidiera tempranamente la muerte de la madre del artista- se amarra a éste y (por decirlo paradójicamente) revive así.

Dos dimensiones deciden a ese duelo de modo principal; una, que le apuntala de manera inalterable, por encima de cualquier despliegue y/o posible alteración; otra, que genera raíces y bifurcaciones, dando paso a ampliaciones de esa cobertura, y a modificaciones -que sin romper con el punto de irrupción- consiguen distanciarse de allí, y dar paso a significativas reconfiguraciones.

DOS. Quizá no se equivoca Freud,⁷⁴ al centrarse en detalles, decisivos en la dinámica que subtiende la elección del momento en que Miguel Ángel detiene el movimiento; derivando con ello a un estatismo insuperable, a un congelado, repleto de tensión y de innegable animación.

Se debe resaltar a su vez que el análisis freudiano -aún así- se queda corto; de entrada, el tono de su reflexión resulta siendo innecesariamente compensatorio y de manera inocultable sintomático. Lo más lamentable, además, es que termina destilando un tufillo auto-afirmativo, francamente delator.

Y bien: ¿dónde se ubicaría entonces, la falla?

Ese “tonillo” obedece sin duda, a que el excelente escrito, resulta siendo cortado cuando apenas comienza.

Freud se concentra en el detalle de la barba, el índice de la mano derecha, y las tablas de la ley, que si bien aportan -vigorosamente y en más de un sentido- a la exploración de cuanto de manera latente subtiende allí, dejan pendiente un largo camino descifrativo, sin dar razón de los motivos que deciden semejante detención.

TRES. Es como si a Freud se le impusiera el velo (que -en buena parte de forma consciente- desde su condición religioso-judía que él quisiera asumir como superada o ajena allí) le restringe e inhibe su habitual capacidad descifrativa.

Y no es que Freud carezca de recursos decisivos para contraponer desde su lugar versiones más arriesgadas y certeras de cuantas de modo tradicional se han previamente explicitado a partir de la “crítica de arte” especializada; es que -tanto más grave aún- su análisis torna, a pesar de pertinente, descriptivo; y habrá de ser por ello que termine riñendo con quien previamente había visto otro tanto, de cuanto él consiguiera con su desciframiento;⁷⁵ la pugna por asuntos, tanto más puntuales, debió haberle permitido a Freud reconocer, que su texto estaba -de ser interrumpido allí- condenado a resultar incompleto, por debajo de sus reales posibilidades interpretativas.

CUATRO. En efecto, antes de entrar en competencia consigo mismo, Freud torna además de emulante, retrospectivo de tanto buscar colocarle a su escrito precipitado punto final; cierre más que dudoso, desde que deriva la responsabilidad del desciframiento, en quienes tendrían que llenar el bache que separa al “Moisés” de Miguel Ángel, de ese otro de escasa monta (la estatuilla de Nicolás de Verdun, realizado por el año de 1180)

El propio Freud ha recalcado previamente, que un abordaje suficientemente hondo que ubique de una vez por todas los asuntos y permita abandonar el oscilante pan-opinar que se impone siempre, sólo puede reconocerse al localizar de una vez por todas la clave secreta que subtiende en realizaciones donde el observador se fascina -al tiempo que se obnubila- de tanto estar impedido para un real desciframiento, que consiga redondearse con toda precisión y contundencia.

CINCO. “Moisés” no puede ser apenas el personaje histórico e indiscutido, que realizara decisivas y épicas ejecutorias liberadoras; no sólo es subordinado -para sostenérsela como indispensable e indiscutible- a una condición divino-instrumental, a la cual sirviera sin atenuantes, y que le impidiera reconocerse mínimamente como persona autónoma.

Por creerse “dueño y señor”, en algún momento incluso “Moisés” -es ello bien sabido- resulta excluido de la “Tierra Prometida”; como persona en realidad es apenas un personaje gris y deficitario -quien soportara una engorrosa tartamudez desde temprana edad- y ha de ser, a pesar de ello, que sea el propio Dios quien, sin razones coherentes, lo sostenga como su emisario, intermediario suyo ante el pueblo hebreo.

Desde entonces el lugar de “Moisés” se impone como duplo (y eso Miguel Ángel lo retrata en su escultura de tal manera, que sólo así podría lograrse).

⁷⁴ Cf. Freud, S. “El “Moisés” de Miguel Ángel”. OBRAS COMPLETAS. Tomo II. Ed. Biblioteca Nueva. Madrid, 1968.

⁷⁵ Cf. Se trata del escrito de H. P. Mitchell al cual Freud hace mención en el “Apéndice” de su ensayo sobre el “Moisés” de Miguel Ángel. (P. 1081, Op. Cit.).

SEIS. Figura sorprendente (antes de nada, vigorosa y mítica pero -al tiempo- no menos débil e indefensa) ¿Miguel Ángel, a quien retrata? ¿al hombre débil y limitado, o en cambio al poderoso semi-dios, líder indiscutido, asentado en el lugar de un poder decisivo, redondo, definitorio?

Tendría que decirse que ambas dimensiones resultan ciertas; basta reconocer la asimetría de base que incluyen las contrastantes partes derecha e izquierda de ese cuerpo, sin embargo repuesto sin fisuras desde la sólida ingravidez de la dura roca.

En efecto, la parte derecha -mejor si se le mira desde esa perspectiva lateral- reproduce a un ser humano avejentado y de escasa fuerza el cual -a pesar de todo- se junta así, sin aparentes costuras ni discontinuidades, con el imponente personaje que todos reconocen al observarse la escultura de frente.

La parte izquierda, no que sea la fuerza encarnada; más bien, en la parte derecha desaparece toda debilidad cuando se reúne con esta otra que la completa y redondea.

¿Qué hace ello posible?

La parte derecha porta las tablas de la ley; la izquierda se desdibuja y somete; algo atrae con decisión de un lado al otro, obligando a reconocer una movilidad nerviosa allí (de tal modo, que apenas en segunda instancia permite debatir a propósito de motivos y acciones precedentes).

Y ha de ser por esto que Freud se entrampara, supliendo culposamente un lugar⁷⁶ que a su vez no logra apropiarse, de tanto como se niega a pensar asumiendo la fortaleza de su habitual manera de reflexionar.

SIETE. Es como si se dijera, que la parte derecha se repone sumisa, a título de instrumento de Dios, inversamente de cuanto en realidad acontece; la verdad es que desde entonces, habrá de sucederle igual a los cristianos todos desde que se perdiera toda referencia y se oscilara trágicamente entre lo humano más constitutivo y la misión divina (la cual, antes de definirles tajantemente en un lugar seguro e indiscutible, les deja sometidos a la más insostenible posición).⁷⁷

Si se afirmara que esa perplejidad que delata el “Moisés” procede de la reciente escucha de la voz divina (a la cual no sabe éste si asignar objetiva realidad o reconocerla en cambio como producto de su propia ficción, entonces delirante e incompatible) resulta claro que se entraría en una dimensión indescifrable; pero, atribuir semejante reacción a la sólo amenaza de volver a oír a Dios -sin la certeza de la reposición de esa voz inubicable e inconfundible-; si fuera esa la explicación de cuanto “mueve” ahora a ese cuerpo sobrepasado, sería ello al menos más convincente, que creer que se trata apenas de algo exterior y anecdótico (por decir algo, un ruido inubicable, o bien la orgiástica y pagana celebración, que a distancia el pueblo de Israel realiza liberado del yugo que le impusiera el imperativo y ambiguo líder, y que -sólo ahora- alcanzara a percibirse como un sordo y distante rumor).

OCHO. Como fuese, ese “Moisés” es desde entonces paradigma humano enfrentado a lo enigmático de su creencia; desde el lugar más arriesgado e indefenso, repone en soledad -la máxima singularidad, incluida a su vez- la sorpresa de la universalidad (incierto sí, desde que se equivoca reconociendo en lo religioso cuanto es dominio intransferible del arte).

Miguel Ángel logra reponer así la doble faz de quien se afirma desde el acumulado que permite el anhelo,⁷⁸ topando sin embargo a cada paso con el terror, que irremediablemente subtiende siempre.

⁷⁶ Las complejas identificaciones con Moisés, muy seguramente llevan a Freud a doble-forcluir la debilidad de aquél, echándose el fardo encima suyo a cambio del obligatorio análisis de sus más íntimas contradicciones y de sus infantiles apropiaciones, inevitables y con seguridad -como podría haberlo dicho él mismo- profundamente “reprimidas”.

⁷⁷ No en cambio, cuando se integran los individuos al colectivo, sólidamente reunidos desde idénticas modalidades de creencia; entonces, todo parece adquirir coherencia y unidad plena, haciendo caso omiso de cualquier posible duda o desmayo (no por nada se oferta la alternativa de la oración en soledad con lo cual, en ausencia del colectivo, el modelo sin embargo se compensa y sostiene, a niveles grupales y/o particulares).

⁷⁸ Cf. Spengler, O. “La decadencia en Occidente”. Colección Austral, Ed. Madrid. 2002.

Oír a Dios -por una vez- resulta sorpresa irremontable; pero correr el riesgo de volverlo a escuchar habrá de resultar, sin duda alguna, insoportable.

Conviene pues creer, sin atenuantes, a ciegas, masivamente.

A nivel individual en cambio, quien se separa del rebaño por una u otra causa corre el riesgo de toparse directamente con este orden de realidades desmedidas, donde sólo la locura de lo singular, permite opciones -cuales quiera fueren- de siguientes, posteriores, particulares, despliegues.

Pero si además, se debe hacer de cuenta que todo vuelve a ser normal -dado que se impone el retorno, en el reintegro al rebaño- la desconfiguración a remontar repondría algo muy semejante a cuanto está sucediéndole allí al “Moisés” de Miguel Ángel.

NUEVE. Ojos que reaccionan ante nada figural, concreto, que antes de mirar, buscan escuchar eso que creyeron inicialmente oír, a sabiendas de que anuncia la más insostenible aparición de Ése, insoportable ser fundante, de tanto como su verdadera presencia resulta ser sin duda insufrible.

La parte izquierda (solo es ahora claro) se dispone a huir mientras la otra la contiene; la barba sí, se agita y se disgrega entre empeños incompletos, que reponen la más inmediata desprevención, al lado de la señal -casi instintiva- de una amenaza imposible de enfrentar como no fuera dándose a la señalada fuga.

Agravando al extremo lo anecdótico, y reconociendo como posibles otros estímulos menos fabulados, se dijo antes que por ejemplo, hasta podría tratarse del ruido generado por una fiera cercana, la cual estuviera emitiendo un ruido amenazante, produciendo un efecto de huida semejante; sin embargo, no es mero susto aquello que conmueve a ese cuerpo, desarticulando su unicidad (que de ese modo al tiempo se refuerza); la sorpresa que se genera entonces, jalona en una misma dirección y viene precedida por demarcaciones definidas y contrapuestas. De hecho, tomar como recurso principal semejante circunstancia, no sólo dejaría muchos interrogantes sin dilucidar; haría de un excelso producto de arte algo irremediabilmente menor.

DIEZ. Como fuese, son modalidades del terror siempre -sólo que más o menos atenuadas- cuanto (aún siendo apenas como amenaza) descorren las defensas y colocan frente a lo inabarcable, a lo indomesticable; incluso el más pequeño roedor viene después de Dios y es eso cuanto le confiere al creyente esa su condición indomeñable (y si faltara la creencia habría ello de ser tanto más grave, más indescifrable todavía, pues lo secreto -si bien no asusta siempre, deja perplejo a cada paso- y sin creencia, se está enfrentado a ello con tanta mayor desprotección.

De un modo u otro -visto todo del modo más empírico y realista- es la muerte del Papa Julio II cuanto antecede y confiere sentido a esto, que desde afuera, suma a cuanto -desde esa empírica perspectiva- resultara apenas factible; o sea, justificando de esa manera, la inusitada presencia allí de ese “Moisés” allí, extrañamente subordinado entonces a un específico duelo, desde donde (ajeno si se quiere) sin embargo se eternizara y perpetuara.

ONCE. De hecho -si en cambio se miran los asuntos desde un enfoque que resalte lo íntimo- más bien autorretrato (similar a ése otro que procediera del drama reciente de extrema soledad, donde Miguel Ángel creara a Dios para hacer de éste su doble mítico) el “Moisés” de Miguel Ángel como en ninguna otra ocasión, sugiere enigmáticas integraciones con su autor, desde un diálogo que pareciera no terminar con la sólo habitual separación entre producto y productor.

Ahora que la cercanía de la propia muerte suple tajantemente el lugar que dejara pendiente lo homoerótico (empeños casi juguetones de auto-aprehenderse más allá de toda ausencia) el “Moisés” parecieran fusionarse a Miguel Ángel por rutas muy diversas de cuantas, desde afuera, se quisieran asignar y justificar; más bien, habrá de ser eso *secreto* cuanto les confiera la opción de integraciones, finas y contundentes; sin duda, sólo demarcables a partir de los registros del arte.

Lo singular

UNO. Siempre que se emplea esta noción (*lo singular*) surge una sombra de duda con respecto a la utilización que se le da a nivel de esta propuesta; y es que esta versión, en la demarcación conceptual que comporta la prelación de lo estético, incluye lo neutro; es .por ello que *lo singular* no coincide desde esta asunción con cuanto de manera convencional se entiende por ello.

Debe reconocerse que se impone una diferencia entre el empleo del neutro (*lo singular*) y la forma como la noción deriva sin esa atribución (*singular* desde la *singularidad en sí*; algo -en tal o cual sentido- *singular*, etc.); en estos últimos casos, resulta evidente que se trata de una propiedad de la *singularidad*, de algo sinónimo y modal, donde cabe también a la singularidad ofertarse.

En la versión -estética y clínica- que se da aquí *lo singular*, si bien procede de esa misma cepa, es claro que cobija una nueva zona que llega a ser ajena, extraña a *la singularidad* misma; tajantemente autónoma desde que suma como clave de su especificidad, la condición explosivo-implosiva.

DOS. Normalmente, es posible que *lo singular* -aunque no sea incorrecto su uso- resulte innecesario distinguirlo de forma aislada dado que -de manera habitual- no existe el franco reconocimiento de escisión restrictiva que de hecho se impone desde que *la singularidad* resulta afectada por manejos y manipulaciones múltiples e incontenibles.

Reconocido todo ello en cambio, lo singular es entonces cuanto se deriva -dadas semejantes coerciones- a título de obligatorias consecuencias.

Es a partir de allí que *la singularidad* se metamorfosea (a partir de su censura, cuestionamiento, o repulsión -moralizante, devaluativa, excluyente y/o punible-) por lo general dando paso con ello a excesos indiferenciados de descarga (amarrados incluso a asuntos muy diversos de la singularidad misma).⁷⁹

Por todo ello, tales desmesuras -no sólo no resultan directa y visiblemente asignables a tales contenciones y bloqueos-; más fácilmente encubiertas sus procedencias derivan injustificables y arbitrarias.

Cuanto así se reúne desde un mismo registro transgresor, de otro modo, se aísla y segmenta; y si bien no torna fácilmente convalidable el empeño unificante, la pluralidad y autonómica explosividad desde semejantes emergencias (*modos de lo singular*) tampoco desdican de esta plural procedencia, que sin embargo parte siempre de un mismo núcleo de alteridad.

TRES. Visto todo desde la empírica prelación de las resultantes, se trataría de una suerte de *regresión estética* (pues supone retrotraerse desde el ejercicio consolidado de las formas hasta la salvaje irrupción de energías, las cuales apuntan al caos y a lo informe -al menos se alimentan a partir de allí-).

Entre *la singularidad* y *lo singular* se da un salto inmenso, el mismo que a niveles más específicos separa la más refulgente y elaborada resultante formal (que la puesta en acto de *la singularidad* comporta) de la radical expresión de *fuerza* (la cual en cambio apunta siempre a cuanto -en tal sentido- por sobre todo se asemeja a la *hibris* griega).⁸⁰

La negación que impide a *la singularidad* fluir libremente -y cuya contención empieza a crecer y a presionar, primero de modo paulatino y luego de forma progresiva hasta lo irrefrenable- da a *lo singular* la condición que se carga, desde lo violento hasta las más terroristas irrupciones; y habrá de ser por ello, que lo formal allí se desdibuje y restrinja escindido, favoreciendo el estallido explosivo-externo o, en cambio, lo íntimo-implosivo.

CUATRO. Retornando al tema que se trabaja aquí de manera más específica, debe reconocerse entonces que desde la circunstancia de Miguel Ángel -luego de

⁷⁹ Tal exceso no es sólo explosivo en el sentido que corrientemente se le asigna al término; la forma como lo singular se expresa, puede a su vez sumar irrupciones figurales (tal cual acontece en el arte y en los sueños) o bien, ejemplificar desbordes afectivo-emocionales, que corrientemente en las interpretaciones clínicas se recogen como modalidades mórbidas.

⁸⁰ Una suerte de dialéctica dupla decide, de una parte, las emergencias -nunca repetidas- desde lo formal; de otra, las irrupciones de las fuerzas, en primera instancia escuetamente ubicables de modo cuantitativo (carentes por ende, de específicas diferenciaciones de calidad); en última instancia la mezcla de ambas comporta la presencia de las más variadas, crecientes, e indetenibles tensiones.

la deslumbrante demostración de singularidad creadora que buscara remontar en su obra lo imposible- el tema de lo singular pasa a desbordarse por una ruta imprevisible.

Por decir algo: que -desde un principio- fuese o no Miguel Ángel homosexual declarado (incluso camuflado, antes de ciertas artísticas ejecutorias) es algo evidente que sin embargo nadie se ha atrevido ni siquiera a intentar demostrar, En efecto, los diversos biógrafos y autores que tratan el tema -cuando de modo excepcional lo explicitan sin evadirlo- más bien estarían dispuestos a garantizar que hasta la edad madura, ello nunca acaeció de forma indiscutible.

Es cierto a su vez que, al menos, el enamoramiento tardío que ilustra Miguel Ángel en relación con la persona de Tomaso dei Cavalieri -expreso abiertamente en dibujos y poemas directamente dedicados al amado-⁸¹ tampoco podría de ninguna manera desconocerse.

CINCO. La forma como Miguel Ángel da paso a la expresión de sus afectos delata un desborde tal, que lo último que pareciera factible en este ser, primario e imprevisible, sería la disposición de ocultar cuanto le sobrevenía por esa ruta indudablemente transgresora; no sólo, en referencia con los prejuicios de su época; sobre todo, en enlace consigo mismo, impedido como estaba por más de una razón para asumir a plenitud su inadmisibile tendencia y las consecuencias de tales ejercitamientos.

En esos resaltados dibujos y poemas, sobresalen sentimientos de auto-demérito y de inmensa culpa; tanto como, la imposibilidad de refrenar el amoroso impulso. Pero nunca es posible establecer tan precisas demarcaciones, que permitan concluir que no sea posible estar incluyendo una territorialidad tanto más vasta (sin que por ello se pudiera contrariamente pasar a afirmar, que el tema -pictórico o poético- fuese abiertamente ajeno del asunto concreto (o sea: la escueta expresión de sentimientos específicos, muy precisa y particularmente referidos).

Por ejemplo, en “La caída de Faetón” -tan efusiva como silenciosa- si bien es necesario reconocer en primera instancia la consecuencia que sobreviene en el alma del artista (seguramente desde que se atreviera a convertir al propio Dios en creatura hecha a la propia imagen y semejanza de Miguel Ángel) ello se impone al tiempo como derivado desde la carencia allí de una mediación de género, a partir de una pura génesis artística y homoerótica.

SEIS. Como si la apetencia homosexual permitiera semejante igualación (y al tiempo diera paso al castigo que el Dios ofendido le impusiera) Miguel Ángel auto-interpreta así cuanto (de seguir sin atenuantes la impulsividad homosexual, por transgresora que ésta fuere) debiera resultar ser consolidación plena de la más íntima expectativa de realización personal.

A pesar de que entonces la creencia impide toda posible reducción pagana, es como si uno de esos *ignudi* -dobles del “ángel” Miguel- se desprendiera de su condición figural y hecho carne -o trocado en personaje interior y principal en el alma del pintor- se permitiera por fin, una real gratificación de tales tendencias hasta entonces rígidamente coartadas y contenidas.

De un modo u otro, lo cierto es que Miguel Ángel terminará careciendo de una real capacidad, que mínimamente le permitiera seguir obstaculizando y enfrentando tan desbordantes y desmesurados ímpetus; suerte de tsunami interno que sobrepasa todo posible control y atenuamiento la sólo idea de encubrimiento allí, resulta insostenible e inejecutable).

SIETE. Desprendido todo de particulares intencionalidades, de escandalosas interpretaciones, y de prejuizgamientos -procedentes desde lo social- interesa indagar por los enfrentamientos entre dimensiones nocionales (en cuanto con ello se permite replantear las habituales maneras de descifrar como clínico cuanto en realidad resulta ser del orden de lo estético).

Que lo homosexual ha terminado cobrando por su lugar allí torna inocultable; ello permite al tiempo, reconocer el señalamiento que previamente se hiciera según el cual, la marca entonces es del registro del autor (que no de la obra, donde la

⁸¹ Cf. Néret, G. Op. Cit. (Ps. 62 a 66).

expropiación deviene dada, a partir de la dimensión autónoma de lo homoerótico).

Incluso, cuando se dibuja el trágico desenlace de las pretensiones desbordantes de Faetón -el mítico hijo del sol- lo homoerótico está delatando el impedimento, que a partir de un punto, lo distingue de lo erótico mismo y que en tal sentido le delata como sintomático (de manera diversa si es que se le observa desde la perspectiva del autor -caída entendida entonces como paso del lado del acto homosexual- o, en cambio, se le reconoce en relación con marcas presentes a nivel de la obra donde lo mítico-religioso resulta dominante y exclusivo).

OCHO. Distinguidos ambos registros de sentido, es la escisión cuanto viene a retratarse como estéticamente determinante, allí donde -tanto más basalmente- la realidad presupone y comporta duales demarcaciones constitutivas (en cuanto preexistentes dimensiones, tanto más abarcales y envolventes) presentes ya en el registro de lo vital y -más ampliamente aún- en todo lo existente.

Lo creador es cuanto se subleva entonces, por encima de delimitaciones (derivadas a pesar de decisivas); el empeño, desaforado y pretencioso, de descender los velos de lo secreto -antes de dioses y de íntimas e incontrolables reacciones- responde por eso transgresor que -en niveles de excepción- se resiste a la urgencia de ir sin detención hasta las bases mismas que subtienden en cualesquiera resultantes.

Tommaso dei Cavalieri es pues obstáculo encarnado que desvía de las pesquisas tercas e incontenibles, de un Miguel Ángel por sobre todo urgido de contención.

Lo secreto coloca esa derivación allí, tornando en enigma cuanto, si en algo se unifica como tendencia o estructura común, ha de ser en ese punto donde no es posible dar mínima cuenta de lo que a cada quien, aisladamente, entonces le acaece.

NUEVE. Es cuando la homosexualidad se erige por encima de sus encarnaciones y apuntala su registro opositor al servicio de lo secreto (sólo que burlescamente manipulado desde allá, y demarcado en esa negativa condición que lo da siempre como síntoma enigmático).

Que ello, en cambio de asunto que califica a lo humano en su conjunto, se imponga como destino personal es una forma más de esa clave, que hasta engañara a alguien como Freud haciéndole creer que se trataba en realidad de una modalidad más de encarnación de personales patologías.

De hecho Freud allí debió reconocer, que a su vez el resto de supuestas entidades mórbidas -de un modo u otro- no hacen más que taponar la incursión descifradora, del lado de esa región inexpugnable que resulta ser siempre lo secreto y al fondo de lo cual no se puede mirar; armazones reforzadamente defensivas en cambio fundarán -a partir de allí- su dudosa especificidad.⁸²

“El juicio final”

UNO. Mito de origen, el mural de la Bóveda en la Capilla Sixtina, donde el fantasma homosexual que se soporta en la pareja madre-hijo resulta remontado y excluido por una oferta netamente homoerótica; donde en cambio, se trata de la directa competencia entre creadores masculinos (Dios y el artista) la Obra tiene allí una indudable connotación principal (la Obra humana enfrentada a la Obra de Dios, se quiere decir).⁸³

⁸² Es esta la oferta estética que finalmente responde a una urgencia de clasificatoria clínica (que no da cuenta sin embargo de la razón de ser que subtiende en lo psíquico todo, reconocido por el propio Freud como resueltamente defensivo).

⁸³ Se podrá demandar un despliegue que responda por la versión hetero-erótica que, quien quisiera, podría también ver en las escenificaciones de la Bóveda de la Capilla Sixtina (creación de Eva, expulsión del paraíso, etc.). Lo cierto es que ello está a su vez presente, aunque resulte derivado, a partir de la dominante versión homoerótica (que no deja de ser la misma del modelo cristiano en su conjunto, y que define en más de un

“El juicio final” replantea la fantasmática homosexual, sólo que -tal cual fuera aquí reiteradamente resaltado- alterada contundentemente desde el duelo que comportara la temprana muerte de la madre (ahora ella, al parecer extrañamente concentrada -si no ensimismada- en dimensiones otras, que le aíslan y alejan de la escena donde el hijo -adulto ya- en cambio pasa a ser rector, pareciera -detrás de todo ello, aunque con más vigorosa decisión- negarse a mirar en esa dirección donde se termina derivando al infierno).

Si fuera cierto que esa madre -de algún empírico modo- ha sido revivida, se entendería la actitud que asume en consecuencia, quien fuera -no por nada- apelado “El Redentor”; pero es ello sólo válido al interior de la obra; las consecuencias a nivel del propio autor serán en cambio contrapuestas y drásticas.

DOS. La recuperación del asunto homosexual (enfrentado a la cuestión homoerótica más vasta) se reunirá extrañamente, desde la inevitable consolidación final, de la dupla producción mural; no sólo por la innegable vecindad de ambas -que les reúne en una misma espacialidad física-; también, de algún modo unificadas, por el aporte creador procedente de esa común homoerótica fuente.

A partir de entonces, Miguel Ángel lo habría dicho todo (así, en sus últimos años no hiciera otra cosa que rondar viejas temáticas, e intentar la reposición de un hacer exclusivo y excluyente, que resultara siendo apenas deseo inalcanzable).

La fuerza -que ahora se debilita de modo progresivo, y que desde siempre le acompañará- se escapa de la obra, apenas dejándole cara a cara con sus más indispensables urgencias personales (sólo relativamente realizables en asociación con otro u otra semejante; anteriormente marginado, si no abiertamente repudiado) de hecho, circunstancia tanto más agravante, sin el apoyo de este necesario recurso asociativo.

Aunque -como se dice- el supuesto amante del artista le acompañara hasta su muerte, es evidente que a la luz de las consecuencias que con ello se podrían generar sobre la obra, no es propiamente un refuerzo ni una reponetecialización, cuanto de todo esto se deriva; sólo reincidencias obstinadas y ensayos de autónomos despliegues que resultan -de un modo u otro- inevitablemente abortados.

La incompletez carece ahora de esa positividad reanimante de anteriores logros; es mera reincidencia que mantiene apenas las calidades técnicas, que asen sin duda a la obra de conjunto aunque sin lograr la reposición del plus indispensable que cada una de su parte sumara siempre.

TRES. Al lado de la arrolladora presencia de *lo homo* en la relación con Tomaso dei Cavalieri -y aún habiendo sido ésta meramente platónica- la vinculación del registro de *lo hetero* aflora a su vez como opción posible -y casi de modo simultáneo- en el enlace con Vittoria Colonna.

Se trata sin embargo de dimensiones injuntables, autónomas una de otra, donde a lo sexual se contrapone ahora (desde lo hetero) lo religioso, de modo tal que ni siquiera el influjo de una u otra experiencia se repone de manera equivalente en las obras, que al final de la vida de Miguel Ángel aspiran a un definitivo anclaje.

Antes y durante la realización de “El Juicio final”, la influencia de Vittoria resulta ajena, si no definitivamente ausente (y si bien, al morir Miguel Ángel -tal cual apenas unas líneas atrás fuera resaltado- Tomaso dei Cavalieri aún le acompañaba fiel, la impronta de una posible realizada homosexualidad había quedado definitivamente atrás para ese entonces, y ello quien sabe a partir de cuándo).

CUATRO. Si algo se recalcó y cuestionó siempre -en y a *la homosexualidad*- fue el doloroso trastrueque que le tornara en mera pátina de periférica cobertura, signada desde *lo homosexual*; y, así en esas circunstancias se evidenciara la entrega incomparable -que todo relación heterosexual envidiaría- la metamorfosis derivada del paso de los años invierte de modo lamentable semejante modelo, dejando cada vez más constancia de abismo entre dos soledades crecientemente

sentido las calificaciones de las diversas resultantes y combinatorias, que el filósofo Platón decidiera ya -sin duda, más estéticamente- en “El banquete” (Cf. Platón. Op. Cit.).

reforzadas (tanto más, si se trata de la relación entre un anciano y un joven, tal cual allí aconteciera).

En cambio -mediada por la vinculación religiosa- la incidencia e importancia de la mencionada mujer, resulta ser progresiva e indetenible después de la ejecutoria del último mural de la Capilla Sixtina (y si no llegó ello hasta el final, hubo de ser porque la muerte de Vittoria se dió antes -agravando las cosas, desde que se sumara una nueva pérdida, que reafirmara y repitiera el permanente duelo, seguramente precipitando la propia muerte del artista).

CINCO. Ese personaje central que Miguel Ángel retrata impunemente en su escalofriante mural ("Juicio final") ni repone a Cristo, ni menos aún a Miguel Ángel; quien sabe si se acerca más bien a la retoma idealizada de su amado Tomaso dei Cavaliere; pero -aún fuera así- es por sobre todo, generalizado y seguro paradigma de masculinidad alrededor de cuya imagen se despliega la reasunción de un mito (sólo que ahora, sin buscar dar cuenta de los orígenes -tal cual aconteciera en el previo despliegue pictórico de la Bóveda-; aspirando sí a recuperar un final, donde se consolida el más inaudito renacimiento del colectivo humano, sin que se pierda la dominancia de la perspectiva homoerótica).

En efecto, lo homoerótico pasa con ello a ser versión envolvente que redondea una oferta (la cual -no se sabe cómo- por siglos y siglos se admitiera; y -tanto más grave ello aún- se sostuviera a partir de allí).

Que poderes externos -sobre todo papales- incidieron en ello es tan claro como ardua la demostración de las razones primeras y últimas que mantuvieran ese escándalo figural y de color, en semejante sitio nuclear, reconocido como indiscutible y principal espacio de lo sacro.

SEIS. Ahora bien; parecerá excesivo y fuera de toda lógica y continuidad, pero: -guardadas proporciones y reconociendo indudables diferencias- a pesar de todo, a cuanto hoy en día pudiera todo esto parecerse (dado su efecto y redonda incidencia, inversa sí del más radical de los modos también) sería a la irrupción terrorista del 11 de Septiembre.

Sólo que, cuanto resulta ahora ser demolición gratuita y tanáticamente simbólica; sin rastro alguno de arte -como no fuera remarcando del modo más dramático, su real, irreversible impedimento- entonces se consolidó, antes que escuetamente destructivo a nivel del más refinado ejercitamiento creador; sin dejar sin embargo de sumar silenciosa, implosivamente a ello ya la implementación indudable del terrorismo (sólo hasta ahora -si se quiere- plena, escandalosamente visible).⁸⁴

Todas esas figuras que flotan (sin detenerse a reparar en consecuencias e inverosimilitudes); o que emergen de la tierra recuperando sus antiguos cuerpos; o bien, que se precipitan a los infiernos, siguiendo leyes de gravedad, que deciden lógicas muy diversas de cuanto impondría lo meramente físico; o que se elevan en cambio, sin que se haga visible guía alguna que justifique tan inadmisibles ascensos; y, a todo lo cual, se impone además -de modo indispensable- sumar la congelación en una resultante de conjunto que remontando toda incongruencia, si algo consolida, habrá de ser el reino de lo humano (así fuera éste viralmente signado entonces, por la marca valorativa -que como una sombra cobija toda emergencia artística- de lo religioso-hipermoral más recluyente: coincidente ahora, con la dominancia terrorista).⁸⁵

⁸⁴ Igual que aconteciera con la irrecuperable e incomparable antigua tragedia griega, no por ello su marca decisiva desaparece; da paso en cambio -desde que el arte se agotara apuntalando cumbres tan elevadas, que resultaban imposibles de remontar- al doble despliegue de inocultables efectos injuntables: como aporte artístico, y como ampliación del lado generalizado de *lo trágico*.

También la obra de Miguel Ángel delata el agotamiento de una producción sin opción de superación posible; lo cual, paradójicamente a su vez, generara -del lado de lo artístico impedido y del terror descubierto- desbordes contrapuestos; desmesuras sólo posible ahora de reponerse a nivel de los incrementos de lo terrorista (pues, el crecimiento a partir del despliegue de un indispensable plus, es destino inevitable que -aún por rutas desbocadas- signa a lo humano desde siempre).

No se exagera si se afirma, que el plus se ha enloquecido, del lado de los más salvajes desbordes de lo singular.

⁸⁵ Se podrá entender mejor esta -en apariencia- contradictoria observación, si se piensa en que lo tecnológico puede, o bien completar a lo humano, sin desdibujarlo sin embargo (caso de lo religioso, o del lenguaje, etc.) o en cambio, marginarlo y someterlo, casi hasta trocarlo en su más inapelable instrumento de auto-

SIETE. ¿Cómo negarse a reconocer que la reposición del enlace madre-hijo vuelve a dar la razón al desciframiento psicoanalítico, que hace de esa pareja condición fundante de la fantasmática homosexual?

Como fuere, esa relación no es fácil de generalizar impunemente; si bien es cierto que esa sumisa y ensimismada mujer, sumada allí al lado del Redentor, revive de algún modo a la madre precozmente perdida, y ahora recuperada de algún modo desde que Vittoria Colonna hace presencia en vida del artista; reconociendo sí, que tal factible reposición del lugar de la madre por parte de ésta es sólo, en tanto retrospectivo -una vez se decide su muerte- y de no ser también por su negativa -siempre interferente en vida- a nivel de la consolidación de lo sexual.⁸⁶

Esa madre muerta tampoco es literal reposición de María; más bien eslabón -invisible, pero vigoroso- entre la virgen y la amiga reciente, sigue explicitando la imposibilidad de un enlace con ese posible ser de complemento, el cual de su parte despliega su propia ruta.⁸⁷

Intento de oferta heteroerótica (sin duda marginal, bloqueado por la triunfal dominancia de la clave místico-religiosa, que a pesar de represiva permite a Miguel Ángel enlaces idealizados con la madre de Cristo) esa presencia materna abstraída es, por sobre todo, sintomática; de hecho tanto más enigmática, desde que se repone a partir de lo más inalcanzable y secreto (así -inverso de su sombra de irremontable base- suplementariamente lo ilumine o lo comparta, desde esa luz astral que la precede y que -francamente desexualizada- de todas formas reúne a esos devotos seres, de otro modo injuntables).⁸⁸

OCHO. ¿Dónde va entonces ahora el fantasma madre-hijo y su entronque con lo homosexual?

Debe decirse, que no sólo no son iguales las personas y los personajes que el arte retrata; tampoco los lugares, desde donde se deciden los posibles sentidos de éstos últimos, pueden ser reducidos a una sola cuestión, menos aún ignorados o reconocidos como derivados y secundarios.

Si se fuera arbitrario (sólo para resultar tanto más coherente) cabría pensarse que la presencia de la virgen -al menos, lugar con el cual terminara emulando el duelo del artista- se justifica apenas, en la medida en que ésta retira su mirada de la piel desgarrada, donde el despojo de ese Miguel Ángel -una vez más- vuelve a autorretratarse (que ello, bizarramente, troque a Miguel Ángel en doble inverso del sacrificado hijo de Dios es sólo por ese gesto de la madre, que de ese modo lo podría estar certificando).⁸⁹

reproducción tecnológica (modalidad de lo máquico propiamente dicho) a partir de donde, aquí se estarían ubicando la claves demarcatorias que en la actualidad redefinen lo humano.

⁸⁶Se dirá que es ésta razón válida, que por sí sola confirma y decide como suficiente, el presupuesto freudiano; pero no hay nostalgia alguna allí que justifique este apuntalamiento negativo-incestuoso al pasado; de estar presente como ausencia la madre allí su lugar sería implosionante en cambio (a partir de ese duelo congelado e irremontable que la perpetuara abstractamente, y que tampoco se decide como escueta depresión).

Que Victoria fuera maternal, no la hace por sólo ello, madre en sí (tal cual lo evidencia la específica demanda de Miguel Ángel, quien -a la manera del “Werther” de Goethe (Cf. Goethe “Las desventuras del joven Werther”. Plaza Ç Janes, Ed. Buenos Aires, 1961)- es incapaz de consolarse apenas con esa escueta manera de relación.

Sumado el arte, el drama es con toda evidencia, más bien con lo religioso donde el vínculo con Vittoria se consolida de manera envolvente y dominante sin dar salida posible a la realización del impulso heterosexual innegable allí (a propósito de ello -además de otros poemas efusivamente amorosos- existe una bella versificación de Miguel Ángel., donde éste compite -desde la ilusión de lo táctil impedido- con el vestuario que cubre el cuerpo de la mujer sexualmente inalcanzable. Cf. Copplestone, T. Op. Cit. “Poema a una mujer joven”. P. 429).

⁸⁷ Si alguien se opone a la realización heterosexual allí, evidentemente no es Miguel Ángel.

⁸⁸ ¿No es pues esto, Freud? Nunca se dijo que no lo fuera; se objetó en cambio que se pensara bastaba con ello, dejando por fuera otras claves que en determinados casos podrían pasar a ser incluso prioritarias.

⁸⁹ No que juegue literalmente Miguel Ángel a ser reposición en Cristo; es que, al final de su vida, el artista aspira a perpetuarse, de algún modo resucitado más allá de su muerte con apuntalamientos de este orden. Por decirlo así, Miguel Ángel -mientras realiza su obras- no puede dejar de pensarse instalado en otro lugar -el cual, solo después de la propia muerte resultaría posible de asir o reponer-.

La obra, en cualquier caso, consigue sin embargo remontar este impedimento, adelantándose a consolidar un modelo de arte, inestrenado en cuanto -decidida y seguramente- se erige, de forma vigorosa, perpetuado a futuro).

Así fuere el fantasma homosexual punto de partida de esta operación creadora, resulta claro que no basta con ello para dar cuenta de semejante inusitada resultante.

Miguel Ángel -de manara excepcional allí- no renace; como si fuera la constatación de una protesta inevitable y radical; su desfigurado retrato (que si bien se le ve, redobra la gestión artística desde una dupla identificación que parte del fantasma madre-hijo -siendo ésta más con lugares que con personajes-) pone en cuestión toda unificante creencia; como no fuera por la ruta del reconocimiento de lo más puro estético, donde la incongruencia y la escisión, consiguen siempre resolverse y perpetuarse en resultantes formalizadoras nunca definitivas ni redondas.

NUEVE. Más allá de fantasmáticas particulares entre la piedad y el terror, si algo se vuelve a reponer es *lo trágico*, que lo cristiano ayuda de forma principal a anexar, tergiversando *la tragedia* de los antiguos griegos (que no apenas, la mera convalidación de la represión moralizante, o de la hiper-censura de ella derivada, con la cual se acostumbra reconocer la marca religiosa más decisiva en Occidente).

Eso que califica al escultor insigne será a su vez la clave que permita, incluso a nivel actual -en envolvente retrospectiva y por la vía de lo estético más definitorio- la reunión del modelo mítico-cristiano con las más ancestrales procedencias (mundo antiguo).

Despejándose *eso trágico* (que es cuanto, sin excepción alguna, agobia y martiriza a los seres humanos a través de los tiempos) los humanos resultarán ligados, a partir de ese vínculo envolvente e irremontable; vía -que no sólo les reúne y unifica en esa condición definitoria de otro modo inubicable e irrecuperable- que les enlaza con el terror, por una ruta que no resulta ser apenas atribuible a modalidades clínicas, donde prevalecieran literales modelos fobígenos.

No podrían ser entendidos los más diversos registros procedentes de allí -incluidos lo erótico inalcanzable, lo homo y lo heteroerótico, tanto como lo homo y lo heterosexual- como mera localización frente a un fantasma, originario sí pero efecto ya de la escenificación de lo trágico más envolvente, de lo trágico más incluyente.

Y hasta la escisión -tanto como la pluralidad de los modelos injuntables, y las desgranadas resultantes todas derivadas de ello- así como la imposibilidad para armar síntesis y remontar reclusiones (sin duda, todo ello reunido desde lo sintomático) podrían reducirse a tan condensada ubicación, sin que se resultara inevitable, necesariamente, simplificante.

DIEZ. Dicen que Miguel Ángel se cayó del tablado desde el cual realizaba su obra ("El juicio final") de algún modo recuperando, reponiendo, el destino del torpe Faetón; podría decirse que es también excesivo atribuir alegremente, indiscutible validez a cuanto pudiera apenas ser un accidente intrascendente -o que al menos admite otras posibles lecturas, menos tajantes y dramáticas-; pero cuanto sí resulta válido en sí -independientemente de toda suspicacia- es que, si Miguel Ángel, al realizar la pintura de la Bóveda de la Capilla Sixtina fue un salvaje emulador del primer concebible ser-humano-pintor, también ahora que ejecuta ese insuperable complemento que es "El juicio final" juega a su vez, a ser el último (al menos, intenta reponerse más allá -no sólo de la propia muerte- de la muerte de todos).

Auto-capturarse por fuera de toda auto-idealización y de toda auto-conmiseración (con lo cual, por lo cual, Miguel Ángel consolida la más insuperable obra) le lleva a delatar la urgencia de una colectiva salida frente a lo irremediablemente reclusivo. Puede ser, que después de ello -pasando del otro lado de ese punto final- Miguel Ángel siga drenando obras; pero habrán de ser ellas, productos redivivos donde la creación intenta, de manera infructuosa, hallar algún lugar posible a partir del cual resulte factible decirse a tiempo por un punto final.⁹⁰

Por tal motivo -también aquí- es preferible detenerse, sumándose con ello a la condición decisiva y artísticamente enriquecedora de lo inconcluso.

⁹⁰“En la “*Pietà Rondanini*” ya no hay, como dice Simmel, “ninguna materia contra la que el alma tenga que defenderse. El cuerpo ha renunciado a la lucha por su propio valor; los fenómenos carecen de cuerpo”. (Cf. Hauser, A. “*Historia de la Literatura y el Arte*”. Ed. Guadarrama. Madrid, 1964. P. 421).

Bibliografía básica

- Bartz, G. y König, E. "Miguel Ángel". H. F. Ullman. Barcelona, 2007.
- Copplestone, T, "Miguel Ángel". Lesma, Ed. 2007. (Sin más datos).
- Darwin, Ch. "El origen del hombre". Edimat Libros, S. A. Ed. Madrid, 2006.
- Freud, S. "El "Moisés" de Miguel Ángel". OBRAS COMPLETAS. Volumen II. Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 1967.
- "Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci". OBRAS COMPLETAS. Volumen II. Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1967.
- Fromm, E. "El dogma de Cristo". Paidós, Ed. Barcelona, 1987.
- Goethe, W. "Las desventuras del joven Werther". Plaza Ç Janes, S. A. Ed. Buenos Aires, 1961.
- Hauser, A. "Historia de la Literatura y el Arte". Ed. Guadarrama, Madrid, 1964.
- Kirk, G-S. y Raven, J.E. "Los filósofos presocráticos". Gredos, Ed. Madrid, 1969.
- Lambert, G. "Caravaggio". Taschen, Ed. Colonia, 2008.
- Moravia, A. "El viaje a Roma". Grijalbo, Ed. Barcelona, 1989.
- Néret, G. "Miguel Ángel". Taschen, Ed. Koln, 2006.
- Otero, J. "La obra pictórica de Leonardo da Vinci". Bogotá, 2013. (Inédita).
- Platón. OBRAS COMPLETAS. Aguilar, Ed. Buenos Aires, 1969.
- Sófocles. "Las siete tragedias". Ed. Porrúa, S.A. Méjico, 1969.
- Spengler, O. "La decadencia en Occidente". Colección Austral, Ed. Madrid, 2002.
- Vasari, G. "Vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos". W.M. Jackson, Inc. México, 1973.
- Wittokover, R. "Gian Lorenzo Bernini the Sculptor of the Roman Baroque". Londres, 1955.
- Wolf, N. "Giotto". Taschen, Ed. Colonia, 2006.
- Zöllner, F. y Thoenes, C. "Leonardo da Vinci. Obra pictórica completa y obra gráfica". Taschen, Ed. Hong Kong, 2007.
- "Miguel Ángel. Vida y obra". Taschen, Ed. Koln, 2010.