

LAS VENUS FLORENTINAS: HACIA LA APERTURA DEL CUERPO

Georges DIDI-HUBERMAN, *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté*, Gallimard, 1999. (Versión castellana de Juana Salabert, *Venus rajada. Desnudez, sueño, crueldad*, Losada, Madrid 2005).

Con esta obra rápida, inteligente, hábil y muy sugerente, de Georges Didi-Huberman, vuelve el archiconocido estudio, con una nueva interpretación, del todo novedosa, de la Venus de Botticelli. Centrándose, especialmente, en las Venus y demás doncellas que pueblan el universo del artista florentino, el filósofo francés logra, magistralmente, volver, como decíamos, a un tema, ya clásico, de la Historia del Arte y que ha vertido ríos de tinta e ideas. Con frescura y, cuanto menos, clarividencia, Didi-Huberman dibuja una buena panorámica de las diversas interpretaciones sufridas por Venus, especialmente, en los siglos XIX y XX.

El estudio se desarrolla a lo largo de seis capítulos (Desnudez ideal, Desnudez impura, Desnudez culpable, Desnudez cruel, Desnudez psíquica, Desnudez abierta) que nos servirán de hilo conductor para pasar de las interpretaciones ya «clásicas» de Botticelli (K. Clark¹, A. Warburg²) a la de Didi-Huberman, con la que promete un nuevo nacimiento filosófico y estético de la vieja diosa griega.

Desde el primer capítulo (Desnudez ideal), Didi-Huberman rechaza la tendencia que denomina Neovasariana y Neokantiana, a idealizar la figura de Venus, viendo en ella una belleza pura, dura, impenetrable y divina que es la que nos ofrecerá de la diosa el mero Botticelli-orfobre (A. Warburg). Esta visión de Venus, donde se prima el juicio, el concepto, el símbolo y el dibujo, a ojos de Didi-Huberman, olvida el deseo, el fenómeno, la imagen y la carne. Venus no es un mero desnudo celeste, cerrado y pétreo, desembarazado de su propia desnudez y de

su pudor pues ello implicaría desexualizarla, desculpabilizarla, convertirla en una simple representación literaria, someterla al desdoblamiento amoroso platónico de Venus celeste/ Venus vulgar, propio del neoplatonismo florentino. Para el filósofo francés es de una gran inexactitud arqueológica identificar a la Venus de Botticelli con la Venus de los Médicis o con la Venus Púdica. Así pues, habrá que desnudar a Venus de su vestido literario, marmóreo e ideológico pues ello no nos muestra sino a un maniquí de *Venus Humanitas* (M. Ficino) o a una *Venus Philosophia* (Pico della Mirandola) o a una *Venus-Verdad Desnuda* (Neoplatonismo).

La nefasta consecuencia de estas interpretaciones que, a ojos de Didi-Huberman, son parciales, insuficientes y sesgadas, ha sido la de aislar la figura de Venus, con todo lo que ello implica. Este aislamiento lo lee Didi-Huberman en clave psicoanalítica, hablando, como lo haría Freud³, de un mecanismo de defensa propio de la neurosis tanto histérica como obsesiva, para que así, lo sucedido parezca que, en realidad, nunca tuvo lugar. El autor del libro nos advierte del peligro de este aislamiento (que considera, suele darse entre los historiadores del Arte) ya que nos hace caer en interpretaciones extraordinariamente simples, depuradas y esquematizadas. Así pues, y siguiendo a Freud, este aislamiento no sería sino una expresión más del *tabú del tacto*, de la supresión de la posibilidad del contacto carnal con la figura desnuda.

La clave, para Didi-Huberman, será repensar ya no sólo el desnudo sino la desnudez (Cap. II. Desnudez impura) buscando, al modo nietzscheano, la «plasticidad del devenir y de la vida»⁴, con la que se accede a una fenomenología del *tacto enmascarado*, nuevamente freudiano, donde se unen el *tacto de Eros* con el de *Tanatos*, lo apolíneo con lo dionisiaco, puesto

³ S. FREUD, *Inhibition, symptôme et angoisse* (1926), PUF, París, 1978, y *Névrose, psychose et perversion* (1894), PUF, París, 1973.

⁴ F. NIETZSCHE, *Considérations inactuelles, II. De l'utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie*, trad. P. RUSCH, *Œuvres philosophiques complètes*, II-1, Gallimard, París, 1990.

¹ K. CLARK, *The Nude. A Study of Ideal Art*, London, John Murray, 1956.

² A. WARBURG, *El Nacimiento de Venus y La Primavera de Botticelli*, 1893.



que Didi-Huberman ve en la Venus Botticelliana (como ya intuía A. Warburg, quien, ante la obra del florentino, planteaba una cuestión casi táctil de *empatía* que nos lleva a la *fórmula de lo patético*. *Pathosformel*.) una dialéctica, una situación impura e híbrida, compuesta y tensa que ya observara, en su día, W. Benjamin⁵ con su *dialéctica en suspenso* y que nos ofreció en España, hace unos años, E. Trías⁶.

Así pues, la desnudez no se reduce al desnudo, sino que se trata de un campo de batalla entre la representación de un cuerpo y el tocar de la máscara (Eros/Tanatos)⁷. No es reducible a una mera representación idealizada y literaria como han hecho los iconógrafos, abusando del estudio de las fuentes literarias (en este caso de las *Stanze* de A. Poliziano de 1494) así como del contexto histórico, como hiciera Ronald Lightbown⁸. El objetivo es tratar de observar el fondo de *Horror* que subyace al *Nacimiento de Venus* tal como tuvo la lucidez de hacerlo, como hemos visto, A. Warburg.

Hay pues, en las obras de Botticelli, una crueldad implícita, oculta, no evidente, disimulada y desplazada. Aislar a Venus, haciendo uso de la famosa dialéctica Venus Coelestis/Venus Naturalis, como hacen K. Clark o E. Panofsky⁹, no sería el camino a seguir, según Didi-Huberman, quien prefiere la visión de E. Wind¹⁰, consciente ya de que una «fuente filosófica» no reduce un cuadro a una idea. Hay, en la obra del

pintor, un algo de impureza, impureza de una diosa que es doble, que nace de la castración y del desmembramiento de su padre celeste, diosa que se balancea y juega entre lo formal y lo informal, entre lo Uno y lo múltiple, la inmutabilidad y el fluctuar de olas. Diosa secreta, en fin, del conflicto y de la contradicción.

Tras repasar la ya conocida clasificación medieval, vigente hasta fines del XVI, entre *nuditatis naturalis*, *nuditatis temporalis*, *nuditatis virtualis* y *nuditatis criminalis* (cap. III. Desnudez culpable), Didi-Huberman afirma que, en el estudio de la Venus naciente Botticelliana, lo importante sería conocer las «contra-fuentes» que influyeron en el artista florentino. Especialmente ahora, piensa, el filósofo francés, en el fraile dominico Savonarola y en la dialéctica que se estableció, en la época, entre la Florencia de Poliziano y los Médicis contra Savonarola. El pensamiento del fraile de Ferrara será palpable en la obra última del pintor aunque Didi-Huberman sostiene su presencia, eso sí, velada, en su obra previa, pagana y mitológica. Así pues, no está de más recordar una de las máximas recomendaciones del fraile: «Abandonar el apego a la carne, vivir castamente huyendo a mujeres y demás ocasiones de lujuria, incluso en el estado matrimonial»¹¹. Bajo la influencia del fraile, la obra de Botticelli cambia radicalmente de tono. Sus desnudos varían en significado, al igual que la temática de su obra, para adquirir una aureola de humillación, de pudor, de modestia y, a la vez, de decencia, e incluso, de castigo y crueldad. La carne se abre y muestra, como lo hace Botticelli con su *Cadáver de Holofermes*.

En la búsqueda de esta dialéctica en el pintor, Didi-Huberman, siguiendo la sugerencia de G. Bataille, se centra en las cuatro tablas de Botticelli que ilustran la historia de Nastagio Degli Onesti (cap. IV. Desnudez cruel) narrada en la quinta jornada del *Decamerón* de Boccaccio. El conjunto de las tablas narra la persecución que sufre una joven doncella por parte de su

⁵ W. BENJAMIN, *Paris, capitale de XIX siècle. Le livre des passages (1927-1949)*, ed. R. Tiedemann, trad. J. Lacaste, Le Cerf, París, 1989.

⁶ E. TRÍAS, *Lo bello y lo siniestro*, Ariel, Barcelona, 1998.

⁷ G. DIDI-HUBERMAN, *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté*, Gallimard, 1999. (Versión castellana de Juana Salabert, *Venus rajada. Desnudez, sueño, crueldad*, Losada, Madrid 2005), pp. 42-43.

⁸ R. LIGHTBOWN, *Botticelli* (1989), Citadelles, París, 1990.

⁹ E. PANOFKY, *Essais d'íconologie. Thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance* (1939), Gallimard, París, 1967.

¹⁰ E. WIND, *Mystères païens de la Renaissance*, (1958), Gallimard, París, 1980. Hay traducción española *Misterios paganos del Renacimiento*.

¹¹ G. SAVONAROLA, *Regola del ben vivere* (1498), ed. M. Ferrara, Edizione nazionale delle opere di Girolamo Savonarola, XII. Operette spirituali, II, Belardetti, Roma, 1976, p. 189.

enamorado al que ella sólo ha mostrado la dureza de su corazón y de su rechazo. La doncella es perseguida, alcanzada y cazada; su cuerpo, abierto por la daga del joven y sus vísceras y corazón, lanzados para ser devorados por los perros.

Para la interpretación de estas tablas, y para tener conciencia de su importancia en el conjunto de la obra de Botticelli, Didi-Huberman recurrirá a Freud, al análisis del desplazamiento incesante, trabajo de figuración, que se produce entre los personajes implicados y el contexto paisajístico en el que se desarrolla la acción, a lo que da por llamar la «aparición de lo informe», haciendo referencia a los «accidentes de la forma», al mostrar la crueldad del cuerpo abierto que, perdiendo su forma externa deja ver su carne y vísceras violentadas. Por último, recurrirá a la incesante idea de retorno cíclico del *Horror* descrito en un crimen que se repite semanalmente, según Boccaccio, a modo de ritmo fantasmagórico.

Didi-Huberman dedica, también, su quinto capítulo (Desnudez psíquica) a esta representación de Boccaccio, abriéndonos una nueva puerta para la comprensión de las tablas de Botticelli, así como para la de sus famosas Venus-Ninfas: la puerta de G. Bataille, tras pasar, brevemente, por la casa del *Dasein* de Heidegger¹².

Bataille es una de las llaves que nos permitirán comprender el entramado desnudez/sueño/crueldad que subtitula la obra de Didi-Huberman. Para ello, nuestro autor se centra en la narración de Bataille¹³ *Madame Edwarda* (1941), donde se desarrolla toda una ontología de la desnudez, siendo ésta vista no ya al modo erótico, como forma ideal artística, sino como «rasgo ontológico fundamental». Como lo que, tal vez, sea la cosa menos definida en el mundo. Se trataría de poner al ser en movimiento, bajo una forma de deslizamiento y de deseo. La desnudez es obertura. Con ella, se abre nuestro mundo, una infinidad de cosas y de posibilidades. Es apertura que hiere al cuerpo, sacrificio de una totalidad. Así pues, para Bataille, la esen-

cia del erotismo implica suciedad, mancillar el ser que se abre, violentarlo y agredirlo para llegar a lo más profundo. Es más, cuanto mayor es la belleza, mayor será su mancilla. Para Bataille es una cuestión clara: el Arte es un ejercicio de crudeza, de imágenes de terror puestas en la palestra. Lo terrorífico atrae la mirada, nos seduce porque lo que daña y mata provoca atracción. La dialéctica es absoluta, pues con Bataille el Arte participa tanto de la fiesta como del *Horror*: círculo de atracción y repulsión, círculo infernal del que es difícil escapar.

Citando Didi-Huberman a Roland Barthes¹⁴, el desnudo no es una inofensiva «gramática» desexualizada, no es un simple cuerpo, sino que es un proceso de doble cara.

Tras todo esto, Didi-Huberman nos ha preparado para abordar ya su capítulo sexto (Desnudez abierta), con el que cierra su libro. En éste, y haciendo mención de la obra del Marques de Sade, así como de la obra escultórica de Clemente Susini, *La Venus de los Medicis*¹⁵ (1781-1782), y de *La peste* de G.G. Zumbo (1691-1695), ambas obras ejecutadas en cera coloreada, se nos muestra que el gran mérito de Sade¹⁶, en sus apreciaciones del Arte y de las Venus florentinas, se halla en que el escritor francés no cayó en la tentación de aislar e idealizar las obras de Arte que veía en sus viajes a Italia, tal y como denuncia Didi-Huberman han hecho diversos historiadores del Arte, como hemos visto en los primeros capítulos de este libro que reseñamos. Sade habla de la «desnudez de la carne», desarrollando todo un catálogo de las costumbres sexuales florentinas, de los matrimonios, dotes, adulterios, incestos, burdeles, putas... de una Florencia donde la desnudez se abre y se ofrece. Es, en este contexto, donde Didi-Huberman nos hace ver que Arte no es sólo lo bello, armonioso, formal, equilibrado... sino también lo fantasmagórico, lúgubre, putrefacto, cadavérico,

¹² G. DIDI-HUBERMAN, *op. cit.*, p. 117.

¹³ Nótese cómo Didi-Huberman, haciendo uso de cuatro fotografías de esta obra, va, literalmente, abriendo la espectacular escultura pasando por sus diversas entrañas.

¹⁶ Marques de Sade, *Voyage d'Italie*.

¹² Ver p. 108.

¹³ G. BATAILLE, *Madame Edwarda, Oeuvres complètes*, III, Gallimard, París, (1941), 1971.

abyecto, inconsciente, infesto... nos hace ver que no hay imagen corporal que no sea un abrirse o un abrir, haciéndonos tomar conciencia, finalmente, de que el Humanismo florentino, como

ya señalaban J. Burckhardt¹⁷ y A. Warburg¹⁸ es, en esencia, impuro.

Inés Marta TOSTE BASSE



¹⁷ J. BURCKHARDT, *La Civilisation de la Renaissance en Italia* (1860), Le livre de poche, París, 1966.

¹⁸ A. WARBURG, *op. cit.*