

El código Da Vinci de Freud

La interpretación como crimen

Jean-Michel Rabaté

Profesor de lengua inglesa y literatura comparada en la Universidad de Pensilvania
jmrabate@english.uppen.edu

Traducción de Gabriela Méndez Cota

Pese a las divergencias observadas entre Theodor W. Adorno, Maurice Blanchot y Ralph Ellison, existe un consenso académico respecto a la emergencia dentro de la modernidad de un nuevo paradigma hermenéutico, un paradigma en el que la crítica ocupa una posición crucial al menos desde Kant y los románticos alemanes. A esta visión ampliamente aceptada me gustaría añadir una salvedad: ser un crítico implica estar listo para convertirse en un criminal o, por lo menos, para involucrarse activamente con el crimen. La crítica y el crimen derivarían de una raíz común, ya que criticar refiere en última instancia a “juicio” y “distinción”, mientras que “crimen” invoca el grito en el origen de todas las acusaciones, el alarido en la calle. Tales raíces resaltan, en sus comienzos anafóricos comunes, una protesta similar, una indignación compartida. Esta tesis aparentemente paradójica deriva en parte de la crítica freudiana y en parte de una historiografía co-

126 rregida del modernismo. Primero viene Freud, quien establece sin ambigüedades la tesis de un deseo criminal, un deseo en el que reconoce el temperamento de un verdadero crítico. Esto se encuentra en una carta de junio de 1910 dirigida a su amigo Oskar Pfister. El pastor Pfister era un hombre profundamente religioso; también un admirador de Freud y un promotor incondicional del psicoanálisis con fines educativos. Al discutir el psicoanálisis con él, Freud insiste con regularidad en que uno debe ser explícito y eliminar toda huella de mojigatería victoriana, esto es imperativo si las raíces sexuales de las neurosis han de ser comprendidas. Se trata de una actitud recurrente en Freud; uno recuerda su insistencia, frente a la joven histérica a quien llamaba Dora, de que es preciso “llamar las cosas por su nombre” [*call a spade a spade*]¹, o que en materia de conocimiento sexual, no se puede hacer un *omelette* sin quebrar los huevos. Esta actitud audaz llevó a Freud a comparar su propio trabajo como analista con aquél de un artista romántico a punto de incendiar el mobiliario familiar para crear una obra maestra (como Bernard de Palissy tuvo que hacer mientras descubría sus famosos barnices de porcelana). Pfister había publicado recientemente *Análisis del odio y la reconciliación*, de 1910, un libro que, como ingeniosamente observó Freud en la misma carta, “padece el vicio hereditario de la virtud”.

Yendo aun más lejos, Freud desarrolló la idea perspicaz de que “(...) la discreción no se concilia (...) con la exposición de un psicoanálisis; se necesita volverse un mal sujeto, transformarse, renunciar, comportarse como un artista que compra pinturas con el dinero del gasto de su mujer, o que hace fuego con los muebles para que no sienta frío su modelo”.² Como si estas feroces palabras fueran insuficientes para conmocionar al recatado pastor suizo, Freud añadió: “Sin un poco de esa calidad de malhechor [(*Verbrechertum*)] no se obtiene un resultado correcto”.³ ¿El pensador que desee compartir conclusiones derivadas de estudios de caso debe ser empujado a extremos tan terribles? De hecho, la principal razón aquí invocada es retórica: la discreción bienintencionada nos permite minimizar la vívida aspereza de los casos, y la consecuencia es que los detalles cruciales o reveladores no pueden cobrar vida ante la audiencia: “(...) el lector no recibe ninguna impresión, no puede identificarse con su inconsciente y por lo tanto no puede hacer propiamente una crítica [*nicht ordentlich kritisieren*]” como nos dice Freud.⁴ Uno podría sorprenderse por la manera en que se

combinan una apelación al inconsciente del lector y una convocatoria racionalista al despliegue de las facultades críticas. Freud implica que nuestra facultad crítica puede imponerse mejor en el caso de estar alineada con los deseos más profundos de nuestro inconsciente. Veremos más tarde cómo el mismo Freud, cuando intenta analizar su propia relación con una poderosa, casi abrumadora obra de arte, lucha para unificar el más agudo sentimiento de asombro con el discernimiento intelectual más exigente.

En el contexto de esta correspondencia, Freud con frecuencia exalta el aspecto obsceno o sexual del cuerpo y reprocha a Pfister su timidez ante la impúdica sexualización del Ello que hace Groddeck: “Defiendo enérgicamente a Groddeck en contra de su respetabilidad. ¿Qué hubiera dicho usted de Rabelais de ser contemporáneo suyo?”.⁵ En otra carta, sin embargo, Freud admite con franqueza que no es una persona tan decente como lo es el Pastor y que carece de la sensibilidad real de un artista, aunque sólo para acusar a estos artistas de charlatanes e impostores: “en lo que toca a estos ‘artistas’, soy en realidad uno de aquellos que desde el principio puede usted identificar como bárbaros y filisteos”.⁶ Freud se rehúsa a bajar la guardia, como sostiene que hizo Pfister en el libro de este último sobre el expresionismo, al dar lugar a la complicidad con artistas y poetas de vanguardia y radicales como André Breton quien, por otra parte, ¡celebró a Freud como un guía cuando éste no tenía ni idea de lo que significaban sus experimentos artísticos! Volveré más adelante al desencuentro entre Freud y Breton, apegándome por el momento a Freud con el propósito de dar una idea de lo que entiende por interpretación transgresora.

El ensayo publicado por Freud en 1914, “El Moisés de Miguel Ángel”, fue producto de sus intensas meditaciones en torno a una estatua que descubrió en 1901 y que visitó repetidas veces a lo largo de los años. En 1912 acude diariamente a la iglesia y toma abundantes notas. En septiembre de 1913, durante una estancia de tres semanas en Roma, visita la estatua de Moisés todos los días, la estudia, la mide, la compara con otras efigies de este personaje.⁷ Finalmente, en cuanto Freud sintió que había descifrado el código del monumento de piedra, escribió un ensayo que fue publicado al principio de manera anónima. Freud empieza por describir su necesidad de interpretar; es decir, de explicarse a sí mismo el efecto que ejercen en él las grandes obras de arte. Sin este momento de interpretación, le resulta imposible gozarlas con plenitud, lo que encaja bien con su confesa falta de tempera-

128 mento artístico: sabe que en las artes es únicamente un “lego” y precisamente porque carece de empatía íntima, de la apreciación intuitiva que distingue a un avezado *connoisseur*, debe compensarlo con un conocimiento arduamente logrado. Esta insistencia en la epistemofilia, casi equivalente a una *resistencia* al arte, contradice la genuina familiaridad que conduce al hedonismo sensual de un verdadero amante del arte: “Una disposición racionalista o quizás analítica se revuelve en mí para no dejarme conmover sin saber por qué lo estoy, y qué me conmueve”.⁸

Detengámonos un poco al comienzo para observar un notable paralelismo: Freud, el lego, “se rebela” contra la tiranía de las expresiones poderosas del arte, en la misma medida en que se siente próximo a la muchedumbre de rebeldes descreídos cuya idolatría suscita desprecio en la mirada iracunda del profeta:

A menudo he subido la empinada escalera desde el poco agraciado Corso Cavour hasta la solitaria plaza donde se encuentra la iglesia desierta, y he tratado de sostener la mirada despreciativa y colérica del héroe; muchas veces me deslicé a hurtadillas para salir de la semipenumbra de su interior como si yo mismo fuera uno de esos a quienes él dirige su mirada, esa canalla que no puede mantener ninguna convicción, no tiene fe ni paciencia y se alegra si le devuelven la ilusión de los ídolos.⁹

En su narrativa autobiográfica, dirigida a contrarrestar el efecto abrumador de la célebre estatua, Freud dramatiza un doble movimiento: por una parte necesita mayor control intelectual, pero por la otra se identifica con la chusma rebelde y como sabemos, en último término, asesina. Es, claro está, debido a que Freud ha elaborado ya la teoría del “asesinato del padre”, un asesinato que no exime a Moisés tal y como lo deja claro la posterior “novela histórica” de Freud sobre dicho personaje (la clave del éxito del monoteísmo con bases egipcias es que Moisés, un sacerdote egipcio de Atón, había sido asesinado por los judíos, quienes más tarde se arrepintieron y lo veneraron como fundador del grupo y padre simbólico), que Freud se siente tan hipnotizado por la mirada pétrea de Moisés. En este caso, la interpretación debería liberarnos tanto de la fascinación esclavizante como del coqueteo con los ídolos impíos que la chusma toma como contramodelo.

Freud inicia su exploración del enigma de la estatua haciendo un inventario de la mayoría de las interpretaciones previas y concluye que adolecen de contradicciones y conflictos inherentes. Nadie concuerda en lo que se refiere al significado de la actitud de Moisés: algunos críticos la ven como un modelo de calma y majestad, otros afirman que se halla animada por una pasión violenta. Para trascender el conflicto de interpretaciones Freud emplea un método inventado por el crítico de arte ruso Iván Lermolieff, quien podía identificar falsificaciones mediante la atención a detalles tales como la estructura de las uñas de los dedos, el pabellón de la oreja, la aureola de los santos y otros “detalles subordinados” normalmente desapercibidos.¹⁰ Las pistas reveladoras de un Conan Doyle. De la misma manera, Freud enfoca su mirada en un acercamiento de la mano derecha de Moisés, una mano cuyos dedos atraviesan las densas volutas de la barba al tiempo que sostienen las pesadas tablas de la Ley. Mira con mayor escrutinio y percibe que mientras el pulgar de la mano derecha queda oculto, el dedo índice presiona hacia dentro de la barba. De hecho, se hunde tan profundamente en el voluminoso cabello que éste sobresale del nivel del dedo, por encima y por debajo de él. Los tres dedos inferiores de Moisés parecen apuntalar su pecho y están ligeramente doblados, permitiendo que el mechón derecho de su barba caiga suavemente sobre ellos. Estos dedos inferiores realmente no ejercen presión, lo cual hace suponer a Freud que se han sustraído al contacto de la barba. Concluye su análisis de este detalle con la siguiente declaración: “(...) el índice está puesto sobre una parte de la barba y provoca en ella un profundo surco”,¹¹ algo que sugiere un ademán singular y difícilmente comprensible.

La amorosa descripción que hace Freud de la barba es una traducción dinámica de cómo las hebras y los rizos aparecen finalmente revueltos, castigados y reprendidos por “el dedo despótico”, el índice derecho de Moisés. Lo que es más, parece ser de hecho que es el lado izquierdo de la barba lo que el dedo derecho controla, una pista invaluable dado que el circuito de la barba indica el camino previamente recorrido por la mano. Esto es lo que permite a Freud reconstruir el movimiento de la mano un instante antes de ser convertida en piedra. Moisés reposaba en su trono con las tablas de la ley cuando fue sobresaltado por los clamores de la multitud acarreando el becerro de oro. Poseído por la ira y la indignación, primero quiere castigar y aniquilar a los malhechores, pero entonces aprieta el mechón iz-

130 querido de su barba con su mano derecha, moderando su furia. Finalmente, decide no destruir a los veleidosos judíos ni las tablas de la ley.

Freud necesita no más de cuatro dibujos para mostrar la trayectoria de la mano y el dedo, recreando así un cronoscopio similar a los inventados por Marrey y Muybridge para documentar movimientos al final del siglo diecinueve. Freud debe suponer que el momento capturado por Miguel Ángel deliberadamente superpone dos escenas diferentes de la Biblia: la primera se remonta a la destrucción de las tablas originales inscritas por Dios y la segunda presenta a Moisés portando el nuevo conjunto de tablas escritas por él mismo bajo el dictado de Dios. Freud atribuye esta distorsión intencional a la compleja relación de Miguel Ángel con el Papa Julio II, cuya tumba la misma estatua debía adornar. El artista, cuyo temperamento era tan feroz y violento como el del Papa, esculpió su Moisés como "(...) una admonición que en esa crítica lo elevaba sobre su propia naturaleza".¹² Lo que es interesante notar en los cuatro dibujos hechos por encargo de Freud a un artista es que reducen el caos de la barba de Moisés a un esquema más simple. En los últimos dos dibujos podemos reconocer el esquema de un animal cuadrúpedo. ¿Podría tratarse del becerro de oro despreciado imponiéndose aquí, como si marcara el retorno de lo reprimido?

Esta es la interpretación que el crítico francés Alain Roger se ha atrevido a explorar. Su enérgica lectura sigue la intuición ofrecida por Pfister quien, en 1913, añadió a la interpretación de Freud de la pintura de Leonardo *La virgen con el niño y Santa Ana* (a la cual volveremos en breve) un sorprendente descubrimiento propio: el claro contorno de un buitre escondido en el manto de María. Roger, por su parte, decide alucinar un becerro de oro en la abundante barba de Moisés. Su lectura crítico-paranoica del ensayo de Freud insiste en los pasajes descriptivos de la barba del profeta.¹³ Muestra que Freud sexualiza la barba al representarla como una masa suave y femenina en la cual se introduce con libidinoso abandono el "dedo despótico" de Moisés. El becerro de oro marca así el retorno de lo reprimido en las guirnaldas de una barba que ofrece poca resistencia al palpamiento convulsivo de los dedos. Cuando escribía su ensayo sobre Moisés, Freud acababa de completar un prefacio a la traducción alemana del libro de J. G. Bourke *Scatological Rites of All Nations* de 1913. En este prefacio, Freud se mostró muy tolerante y señaló numerosos ejemplos de conexiones infantiles entre la escatología y la sexualidad. Es probable que su interpretación

de la estatua de Miguel Ángel estuviera coloreada por la innegable sugere-
ncia (al menos en términos visuales) de una penetración anal del becerro
de oro por el dedo de Moisés. En esta sodomía sublimada el dedo despóti-
co representa una venganza mimética (los herejes orgiásticos obtienen jus-
to lo que se merecen) al tiempo que recobra autocontrol. Pero también
reconecta con un momento muy arcaico del desarrollo sexual del infante.

El libro de Freud *Tres ensayos sobre teoría sexual* evoca discretamente
una etapa digital que sería contemporánea a la oral y previa a las otras eta-
pas. El segundo ensayo dedicado a la sexualidad infantil comienza con un
examen del fenómeno del chupeteo del pulgar o, más precisamente, de la
“succión productora de placer” (*Wohnesaugen*, literalmente “succión extá-
tica”). Lo que define a esta temprana actividad es que no puede ser reducida
a una necesidad básica como la nutrición, pues su función deriva del hecho
de que los instintos no están enlazados hacia fuera, sino que buscan satis-
facción en el propio cuerpo del bebé. Empieza sin duda, como una simula-
ción de la succión placentera del pecho de la madre pero en este caso, el
impulso se vuelve pronto independiente y encuentra un dedo, una oreja,
cualquier miembro corporal que pueda fungir como sustituto del pezón
materno. El deleite más tarde experimentado en un beso erótico debe algo
de su intensidad a este autoerotismo primitivo a través del cual nos con-
vertimos todos en pequeños Narcisos (“Podríamos imaginarlo diciendo:
'Lástima que no pueda besarme a mí mismo' ”).¹⁴ Freud reconstruye la
sexualidad infantil a través de un análisis minucioso de la succión del pul-
gar: se vincula con una función somática vital pero se hace independiente
de ella; carece de un objeto sexual pero su orientación sexual se halla de-
terminada por una zona erógena. Esto bosqueja la estructura del deseo
mismo, un deseo libre de cualquier necesidad y de cualquier objeto, apun-
talado en la repetición auto-erótica. Es sólo más tarde, con la llegada de
etapa sádico-anal, que aparece una bifurcación entre actividad y pasividad.
En la tercera etapa, el momento fálico, el peso completo de la diferenciación
sexual se deposita en la constitución psíquica del sujeto.

En 1938, Freud desarrolló una tesis histórica y fundamentalmente po-
lítica sobre *Moisés y la religión monoteísta*, pero no olvidó su temprana
apuesta libidinal. El elemento político es fácil de medir: haciendo de Moisés
un egipcio, Freud esperaba desviar el furor ario que se expresaba como
anti-semitismo organizado. Moisés fundó su nueva ley en la idea egipcia

de un dios trascendente e invisible, cuyas enseñanzas excluyen y reprimen tanto la animalidad como la analidad condensadas en el becerro de oro, la alegoría portátil de todos los rituales paganos y regresivos. El humor negro de una brutal violación sodomita y zoófila inscrita en piedra inamovible que sin embargo no deja de llevar a su audiencia a los extremos de la perplejidad, explicaría la curiosa progresión retórica del texto de Freud. Debe dar con una palanca, aunque sea infinitesimal, para hacer que la estatua se mueva y luego poder dar cuenta de su críptica historia. En ese sentido, Freud es, en efecto, el predecesor lógico de Dan Brown, a quien pronto me referiré.

Si la lectura de Alain Roger posee validez alguna más allá de su valor como terapia de *shock*, dicha validez se desprende de la noción de que nosotros como lectores necesariamente hallamos imposible detener el proceso interpretativo en cualquier nivel “normal”, de modo que seremos forzados por una lógica dominante en el argumento de Freud a asumir que el índice despótico de Moisés se ocupa de una retorcida penetración anal del becerro de oro. La violación anal por parte de algo que podríamos llamar “la etapa digital” alegorizaría el momento crucial en que uno debe optar o no por la pasividad en una decisión casi indecible que a partir de entonces fundamentará toda otra decisión crítica. En esta interpretación, el *Zeigefinger* de Moisés sería el áspero recordatorio de una antigua *deixis*, término que en lingüística corresponde al gesto de apuntar hacia un objeto en una referencia pura, sin significación. El gesto de apuntar es ejecutado por la Ley siempre que ésta confronta a sus “otros”, pero por otra parte, esta Ley sólo puede alcanzarse mediante una interpretación transgresora.

Lo anterior probablemente explica la necesidad de Freud de recurrir al inglés en su ensayo, como disfrazando su transgresión arrogante, primero al hablar del “residuo” cuando alude a la intuición de Lermolieff de que un observador debe prestar atención a los detalles descartados y dejados atrás y luego al citar un libro sobre Moisés de Watkiss Lloyd.¹⁵ En este caso, y a diferencia de lo que hace con sus otras referencias, Freud se abstiene de traducir. De acuerdo con Lloyd, de seguir una reconstrucción similar a la que ofrece Freud, tendríamos que concluir que los movimientos de Moisés revelan “un movimiento harto indiestro, imaginar lo cual sería en verdad una profanación”.¹⁶ Es porque la perspicaz sugerencia de Lloyd ha abierto el camino a la tesis de Freud, como él mismo lo reconoce, que este último puede denunciar tan enérgicamente la pusilanimidad del escritor

inglés. Al igual que Pfister, que no se atreve a abundar en los detalles desagradables, Lloyd casi ve la verdad pero en el último minuto se encoge ante ella, pasando por alto la conexión reveladora entre el ademán de los dedos y el destino de las tablas.

Esta es claramente la razón por la que Freud tuvo que dejar esta última interpretación para la conclusión de su propio ensayo. Lloyd había reconstruido inteligentemente la trayectoria de la mano, o lo que llamó la “estela” de la barba de Moisés en una secuencia de gestos realizados por el profeta, pero fracasó en ver que dichos ademanes “forzados” traicionaban la repentina reconsideración por la cual el profeta recobró posesión de su voluntad para entregar intactas las tablas de la ley a su gente. Freud demuestra una vez más que, si se desea analizar hasta el final, debe permanecer cerca del espíritu de un malhechor, un delincuente familiarizado con el crimen y el asesinato (*Verbrechertum*, en la carta a Pfister), o convertirse en un profanador de tumbas listo para asaltar una sepultura sagrada. Su modelo real es simplemente Miguel Ángel, quien no puede ser responsabilizado por la oscuridad estructural que rodea a su obra maestra y quien muchas veces llegó “hasta los límites extremos de lo que el arte puede expresar”.¹⁷ Si el hosco dedo de Moisés acusadoramente *apunta* hacia el *locus* de un pecado analógico sin nombrarlo enteramente, el legislador no obstante nos deja la tarea de cuestionar las manipulaciones interpretativas de las imágenes. Mi argumento es que el equivalente de un legislador tal en el arte contemporáneo, alguien que pudiera jugar un papel similar al de Miguel Ángel en el Renacimiento, no sería ningún otro que Marcel Duchamp.

Menos por su urinario que funciona como una *deixis* irónica de lo que es y no es arte, que por su deseo de no permanecer en una etapa del arte puramente retiniana. Duchamp, quien célebremente se rehusó a ser “estúpido como un pintor”, se aventura en el cálculo, la reflexión y los juegos intelectuales. Tiende un puente entre los dos paradigmas antitéticos del artista según Freud: Miguel Ángel y Leonardo. Freud había señalado que el problema manifestado por Leonardo era que sublimaba demasiado y frecuentemente perdía su impulso artístico. Dejando su libido tambalear, Leonardo sería con frecuencia incapaz de completar frescos o retratos y desperdiciaba su tiempo en incontables ensueños pseudocientíficos. Estas fantasías de saber absoluto enmascaraban, según Freud, una *libido sciendi* enraizada en un conocimiento sexual malogrado.

En contraste, Miguel Ángel consiguió sublimar verdaderamente cuando transformó un esfuerzo interpretativo en la fuente principal de la escultura, uniendo de esta manera la *libido sciendi* y la creatividad artística. No obstante, nos deja con la difícil tarea de entender las raíces arcaicas de su creación sublime. Lo sublime es aquí algo parasublime, más cercano a una parodia de la gran tradición que al largo linaje que va de Longinus a Kant y de Kant a Lyotard.¹⁸ La calculada profanación crítica de Roger nos recuerda la necesidad de conectar lo libidinal, lo material y la base con lo majestuoso o sublime. *Ergo*, si nos imaginamos el dedo de Moisés sodomizando un becerro de oro escondido en la barba del profeta, se sigue que esta parodia del desciframiento científico radicaliza la mezcla freudiana de reconstrucción racionalista y profanación herética. Esto vincula a Freud con Giambattista Vico, quien había sido el primero en conectar la interpretación con la transgresión, histórica y filológicamente.

En su *Scienza Nuova*, Vico imagina a los primeros descendientes de los hijos de Noé como gigantes desperdigados en bosques primigenios. Abandonados y sin guía alguna, retroceden hacia un estado animal ejerciendo una sexualidad salvaje y caóticas actividades. Como “cosas salvajes” o gigantes, pierden toda conexión con la cultura. Los padres se acuestan con sus vástagos, ninguna ley es respetada excepto la ley de la selva. Un día se desata una monumental tormenta eléctrica, los gigantes primitivos creen escuchar la voz de un dios paternal a quien llaman Zeus, Júpiter o Jove que lanza recriminaciones en su contra. Aterrorizados se esconden en cuevas y fundan ahí instituciones humanas como la familia, seguida del edificio entero de la sociedad: la jurisprudencia, ciudades, gobiernos y estados.¹⁹ El lenguaje guarda los restos de las antiguas metáforas utilizadas por estas desgarradas pero poéticas criaturas y muestra las ramificaciones etimológicas que, una vez correctamente descifradas, permiten a un historiador cultural dar sentido a las fábulas y los mitos. Alguno de ellos constituye el vínculo entre la “interpretación” y la “perpetración”. Para Vico, los gigantes primero intentaron imitar el sonido del trueno, luego lo llamaron “¡pa!” o “¡pape!”.²⁰ Los primeros dioses, todos identificados con poderosos patriarcas, fueron los únicos que podían “hacer” o crear, *patrare* en el latín de Vico. Los primeros augures romanos interpretaron luego el lenguaje de signos de los dioses y lo tradujeron para la gente. “A esta primera jurisprudencia pertenecía por lo tanto el primero y propiamente interpretar, llamado in-

terpretari por interpatrari; eso es ‘entrar en los padres’, como los dioses fueron llamados al principio”.²¹ Hoy, proyectamos la mayor distancia posible entre un “perpetrador” y un artista o creador, olvidando que los dos verbos poseen, de hecho, un vínculo original. Hemos visto cómo podemos mofarnos de la noción de penetrar el falso dios simbolizado por el becerro de oro. Un perpetrador es alguien que cruza la línea, comete un crimen y, si el producto de su actividad es una obra de arte, será sin duda considerado un mal artista.

Las páginas siguientes serán dedicadas a unos cuantos de estos perpetradores, pero me gustaría sugerir una complicidad más profunda entre el crítico y el artista, una complicidad que con frecuencia los cataloga como criminales. Para entender mejor esto, me volveré ahora hacia Walter Benjamin quien, como Vico, sostiene que las palabras conservan huellas de actos pasados, criminales o heroicos. Para Benjamin, es más explícitamente la obra de arte misma lo que encarna una interacción dialéctica de rastros y auras. Un breve y sucinto comentario en su *Libro de los pasajes: Huella y aura*.

La huella es la aparición de una cercanía, por lejos que pueda estar lo que la dejó atrás. El aura es la aparición de una lejanía, por cerca que pueda estar lo que la provoca. En la huella nos hacemos con la cosa; en el aura es ella la que se apodera de nosotros”.²²

En un capítulo posterior sigue una discusión de los apuntes de Benjamin sobre la fotografía, especialmente la de Atget, en el bien conocido ensayo “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica”. También exploraré el concepto de “aura”, con sus muchos matices y tensiones. El concepto es válido para la percepción de objetos artísticos, pero también de objetos naturales, lo que explica que la primera definición de aura proporcionada en “La obra de arte” sea tomada de la naturaleza y *no* del arte:

Conviene ilustrar el concepto de aura, que más arriba hemos propuesto para temas históricos, en el concepto de un aura de objetos naturales. Definiremos esta última como la manifestación irreplicable de una lejanía (por cercana que pueda estar). Descansar en un atardecer de verano y seguir con la mirada una cordillera en el horizonte o una rama que arroja

su sombra sobre el que reposa, eso es aspirar el aura de esas montañas, de esa rama”.²³

A lo largo del ensayo de Benjamin, el aura, que refiere al aire de autenticidad y unicidad de una gran obra de arte, se torna pronto equivalente a la fetichización de los objetos de arte por parte de sus dueños o espectadores. La tendencia que analizaré en estas páginas es el deseo de reducir o traducir el aura de una obra de arte mediante el desciframiento forzoso de las huellas, que por lo general son imaginarias. Cuando la obra de arte carece de huellas o rastros obvios, uno siempre puede alucinarlos, como lo demuestra el uso sistemático de la crítica paranoica. Una estrategia igualmente típica es empleada por Dan Brown, quien utiliza las obras maestras de Leonardo da Vinci, especialmente la *Mona Lisa* en el Louvre, como punto de partida para entretejer una teoría compleja, aunque bastante absurda, de la conspiración. Un buen *thriller* es habitualmente producido en la intersección del aura de la obra de arte y de los rastros legibles en las obras. Esto resulta sorprendentemente cercano a lo que hizo Freud con Miguel Ángel o con Leonardo mismo.

En su ensayo sobre el recuerdo infantil de Leonardo, Freud expone en detalle la figura del artista que poco a poco y pese a sus obvios talentos se ve limitado en la realización de empresas artísticas por un abrumador deseo de saber.²⁴ En su relato, el problema de Leonardo es un exceso de *Wissensdrang*, una insaciable sed de conocimiento que termina alienándolo de los contactos humanos ordinarios y del placer de completar una obra de arte. Esta tesis fue formulada tempranamente en 1909: Freud comunicó a Jung que la clave del acertijo en el temperamento de Leonardo le había sido dada cuando entendió cómo el artista había convertido su sexualidad en investigación científica, lo que le habría llevado a ser incapaz de terminar ningún proyecto. Este diagnóstico puede ser aplicable a muchos otros artistas, entre ellos sin duda a Marcel Duchamp, quien jugará un importante papel en estas páginas, pero Freud podía estar pensando en su propio deseo “criminal” de saber a toda costa, de una *libido sciendi* que no prestara atención a ninguna noción preconcebida de normalidad y decencia. Malcolm Bowie ha mostrado la importancia de las imágenes de conquista, resaltando la recurrente identificación de Freud con rebeldes como Hannibal en la guerra contra el Imperio Romano.²⁵ Más aun, el método hermenéutico

de Freud para confrontar obras de arte es similar a la actitud general de Leonardo en que, como hemos visto, las obras maestras artísticas y literarias del pasado albergan enigmas que ponen a prueba los límites de sus habilidades interpretativas. En el caso de Leonardo, el ansia de conocer proviene de fuentes distintas, pero el resultado es casi igual: “En un cuadro le interesaba sobre todo un problema, y tras este veía aflorar otros innumerables, como se había habituado a hacerlo en la investigación de la naturaleza, una actividad infinita, inacabable”.²⁶

Freud tiende a ver una profunda continuidad en la vida de Leonardo sin dejar de hacer hincapié en la naturaleza inacabada de la mayor parte de sus pinturas y en la desesperante lentitud de sus producciones. La fuente de tales dubitaciones o fallas técnicas (como por ejemplo la destrucción de la *Última cena*, en la que había trabajado durante años), debe localizarse en la actitud del artista hacia la sexualidad. Pese a ser quisquilloso en lo que refiere a sus gustos en general, Leonardo es indiferente a asuntos morales o sexuales. Repudia la sexualidad, lo cual es sorprendente en un artista aficionado a retratar la belleza femenina. Esta frigidéz le condujo a evitar la cuestión del erotismo. La clave de las inhibiciones de Leonardo no es que careciera de creatividad o pasión, sino que transmutó su creatividad artística en un ansia exclusiva de saber. La fascinación de Leonardo con todo tipo de máquinas, desde armamento hasta alas artificiales, es la consecuencia de su incapacidad para entender los sentimientos “naturales” de hombres y mujeres. A fin de alcanzar la raíz de esta inhibición, Freud analiza el recuerdo más temprano que Leonardo ha consignado en papel, explicando que su obsesión con el vuelo de las aves se remonta a una de las primeras memorias de su infancia: “...estando yo todavía en la cuna un buitre descendió sobre mí, me abrió la boca con su cola y golpeó muchas veces con esa cola suya contra mis labios”.²⁷

Un sintomático malentendido ocasionado por la traducción alemana que estaba utilizando hizo creer a Freud que el *nibbio* (literalmente “milano”) mencionado por Leonardo era un buitre. Este desliz fue preparado por un hilo de asociaciones mitológicas puestas a consideración por Freud, al observar en la cola del ave la huella de un vínculo exclusivo con la madre, la revelación de un deseo arcaico de succionar el pene de una madre fálica. El hecho de que el buitre evoca androginia y bisexualidad reforzaría dicha fantasía homosexual pasiva, lo cual explica el impulso de Freud de recurrir

a mitos egipcios que le permitieran interpretar el buitre como un padre femenino y convertir al mismo Leonardo en un “hijo de buitre”.²⁸ El ansia de saber de Leonardo se derivaría entonces de su ansiedad infantil sobre el lugar de donde vienen los bebés. Un ansia agudizada por la difícil posición de un hijo ilegítimo traído a la familia de su padre a la edad de cinco años. Al enterarse de la soltería de su madre, ella se habría convertido en una especie de Virgen María. Podemos incluso interpretar la dichosa sonrisa de Mona Lisa como eco de la sonrisa amorosa y lumínica de una madre que colma a su hijo de amor por necesidad de un marido, causando así deseos sexuales prematuros en un niño precoz. Pero hay también un padre y una madrastra. En las sonrisas angélicas de la Virgen y Santa Ana en la pintura en el Louvre llamada *La virgen con el niño y Santa Ana*, el desdoblamiento de la madre de Leonardo encontraría expresión directa. La pintura representa a Cristo con su madre y su abuela y, para Freud, en ella “se ha plasmado la síntesis de su historia infantil... Leonardo ha dado dos madres al niño [Jesús]... ambas dotadas de la bienaventurada sonrisa de la dicha maternal”.²⁹ Santa Ana aparece tan radiante y hermosa como la madre, nada en su rostro revela el paso del tiempo.

Muchos críticos supusieron que Leonardo había usado un autorretrato para pintar a Santa Ana, lo que podría dar cuenta del narcisismo juguetón desplegado en el rostro de la madre de la Virgen. Lo mismo se ha aseverado de Mona Lisa y aparentemente se ha confirmado mediante la superposición de un reconocido autorretrato de Leonardo. Incluso sin la disponibilidad de esta confirmación por rayos X y métodos científicos, Marcel Duchamp probablemente escuchara que el famoso retrato había sido realizado encima de un autorretrato del artista con una barba. Esto le dio la idea de añadir bigote y piocha a una reproducción banal de la Mona Lisa, en la notable broma Dadaísta titulada *L. H. O. O. Q.* (Está caliente en el culo) de 1919. Pero, aun antes de que empezara el movimiento Dadá, era inevitable que un leal discípulo literalmente alucinara y descubriera en algún sitio al buitre inexistente. Obviamente envalentonado con el tiempo, le tocó al mismo Pfister, tras haber sido debidamente instigado por Freud a una creatividad criminal, hacer el descubrimiento criptográfico en 1913, cuando vio al buitre oculto en la tela del vestido de la Virgen María. El descubrimiento es mencionado por Freud con cierta reserva (“Pfister ha hecho un notable descubrimiento en el cuadro del Louvre; en modo alguno se le puede

denegar interés, aunque uno no se sienta inclinado a aceptarlo incondicionalmente”),³⁰ dado que parece probar su propia teoría demasiado limpiamente. El buitre es observado en la pieza de “manto azul” destacada “en gris (...) sobre el fondo más oscuro de las vestiduras restantes”; esto pertenecería a la categoría de “rompecabezas inconscientes” y proporcionaría la clave del significado alegórico de la pintura, puesto que el ave empuja bruscamente su cola hacia Jesús, tal como el *nibbio* hizo con Leonardo en su fantasía infantil. No obstante que la solución de Pfister al acertijo visual de las dos madres es cruda y no enteramente convincente, una vez que se ha visto el buitre, no se puede olvidar su presencia fantasmal. El *nibbio* continúa cerniéndose sobre la pintura, se nos aparece como una impresión retiniana indeleble, un señuelo perceptivo evocado por el romance familiar de Leonardo. Esta lectura forzada anuncia lo que más tarde Dalí llamó “crítica paranoica”: una paranoia cuya instancia concreta radica en mostrar cómo se puede transformar un parche de color anodino en un acertijo visual generador de otras formas.

Quien sea que observe con atención sostenida la pintura del Louvre sufrirá el impacto de inquietantes detalles. Esos mismos pliegues del vestido de la Virgen que podrían ocultar la forma de un ave están salpicados por manchas irregulares de incierta coloración, oscilando entre el azul y el verde. La impresión de pigmentos deteriorados se refuerza tan pronto como uno compara esta superficie con el rojo terciopelo del hombro derecho de María o con el verde olivo del brazo izquierdo de Ana. Pareciera que la pintura no ha envejecido bien, que se ha convertido en una cortina grisácea a la espera de restauración, en un velo apresuradamente extendido para esconder un secreto o quizá para resaltar la belleza de los rostros. La pintura se construye a partir de una oposición entre los colores complementarios rojo y verde: el suelo es café rojizo, la piel nacarada y rosa, mientras que el fondo presenta una masa de figuras más oscuras apenas separadas del cielo verde-azul por un delgado halo iridiscente. El manto de la Virgen funciona más como un telón de fondo que como un primer plano, incluso si es de hecho el primer plano lo que vemos. Esta superficie ocupa casi una quinta parte del lienzo y ha sido descrita como verde y como azul. Las fotografías que reproducen la pintura muestran una alternancia entre el verde y el azul de acuerdo con los filtros y tonos de fondo, confirmando así el principio de Leonardo de que en un color mezclado participan todos los colores.

¿Leonardo planeó alcanzar el efecto de un color indescriptible o fue consecuencia de una falla técnica? El cambiante velo verde-azul separa tanto como unifica las tres figuras enlazadas del niño y sus dos madres. Las dos madres parecen tener un cuerpo en común y el cordero que sostiene Jesús se confunde con su propio cuerpo. El grisáceo tono verde-azul de los pliegues evoca una carne sacrificada más que las cortinas que fascinaban a Leonardo. Si el primer plano verdoso parece más un fondo, ¿significa esto que la sustancia rocosa ha devorado el vestido de la madre de manera que conjura el Gólgota de una pasión por venir? ¿O es la superficie verde-azul un velo sagrado a la espera de la inscripción de un rostro sangrante? Su forma, una pirámide oblicua, refleja la construcción del grupo entero, al mismo tiempo desequilibrándolo e inclinándolo hacia un lado. Las rodillas de la Virgen forman ángulos sobresalientes (proporcionan un esqueleto al “ave”) que nos fuerzan a imaginar alguna roca o banco de arena que pudiera sostenerla para explicar el extraño ángulo formado por la pierna derecha, cubierta por un tejido casi transparente, y la rodilla izquierda ahogada en pliegues con un codo cubierto por el mismo color. Es tentador aplicar a esta triada el método de Freud al reconstruir los gestos de Moisés previos a la estatua: aquí, ¿quién sostiene a quién antes de caer?

Un famoso ensayo de Meyer Schapiro sobre las lecturas fallidas producidas por el psicoanálisis ha llamado la atención hacia un contexto cultural con frecuencia olvidado por Freud. Según la crítica de Schapiro, la cualidad indefinible del color y el extraño agrupamiento de las tres figuras con el cordero debieron haber sido interpretadas a la luz de la entonces eferescente tradición dirigida a rehabilitar la santidad de Ana y también de la Virgen María.³¹ El culto de Santa Ana culminó entre los años 1485 y 1510, justo cuando Leonardo representaba a la Virgen y a su madre en numerosas pinturas y bocetos. Este culto de lento crecimiento condujo al dogma oficial de la Inmaculada Concepción finalmente adoptado por la Iglesia Católica en 1894. En la época del Renacimiento había divergencia entre una opinión que tendía a valorar la antigüedad y la autoridad, que por tanto representaría a Ana más vieja y alta que María, y otra opinión más aceptada en los países del norte de Europa, que tendía a considerarlas iguales. Leonardo deseaba resolver los contrastes, deseaba transmitir los conflictos individuales sin sacrificar la armonía familiar, lo cual explica para

Schapiro que la calidad de la pintura haya sido afectada por tantas tensiones sin resolver:

141

Permanece un aspecto rígido y artificial en el grupo, más evidente en el abrupto emparejamiento de Ana y María, con el afilado contraste entre su perfil y sus formas frontales. Puede ser explicado, quizá, por la lealtad de Leonardo hacia el tipo medieval de *Anna Metterza*, en conflicto con su propia tendencia hacia la variación, la nitidez y el movimiento.³²

Algunos comentaristas han visto en esta trinidad de dos madres y un niño el tema de la pasión, dado que la pintura podría interpretarse como una premonición de la muerte de Cristo: el cordero con el que juega Jesús pasa por la Eucaristía. María duda entre el deseo de retener a su hijo y el de dejarlo acudir a su destino: la redención de la humanidad.

La cualidad fascinante de la pintura se relaciona con el hecho de que intenta encarnar un misterio teológico, el cual puede ser diversamente glossado como el misterio de la Inmaculada Concepción, dejando entrever que la propia madre de María fue concebida sin la mancha habitualmente asociada con la sexualidad humana, o como el misterio de la Encarnación, vínculo entre la humanidad y la divinidad condensado en “clavel” [*carnation*], es decir, en el color evanescente e indefinible de la carne. Dirigiendo nuevamente la mirada hacia la pintura, podemos ahora ver que la Virgen, casi de perfil, se ha movido apenas para sostener a Jesús. Sólo pueden verse tres pies para tres figuras humanas y el cordero muestra también solamente tres pies. Asimismo, tres manos son visibles como para enfatizar el enigma de una trinidad puramente femenina y sin pecado como fundamento de la concepción y el nacimiento. La forma triangular del vestido azul-verde oculta y revela el acertijo de la generación en la medida en que intenta esquivar la agencia masculina, sea esta divina o humana. Por obra de una extraña metonimia que va desde el vestido al cuerpo hasta el símbolo, el misterio de un “Clavel Maculado” [*Maculated Carnation*] se expande y de esa manera absorbe el color y la forma del vestido. En este tono innombrable, todo el peso de un mundo de dolor ha sido sugerido. Entre risas y lágrimas, en la indecisión de una sonrisa helada, Ana y María simultáneamente asen y repelen al hermoso hijo. Él está incluso dotado del objeto de transición correspondiente: un cordero que alegoriza su destino.

142 Los espectadores no pueden sino dejarse cautivar por el enigma del manto verde-azul, una profecía así como la imposibilidad de una profecía, un acertijo visual que oculta un misterio teológico.

¿Podemos felicitar a Freud por haber intentado resolver el acertijo? No necesariamente, pues tuvo que pagar por su audacia sacrílega, como tantas otras veces ocurrió en un severo malentendido, casi un *lapsus calami*. Para Meyer Schapiro, el ensayo de Freud sobre Leonardo es un mero juego de ingenio y no debe considerarse un pilar de su teoría psicoanalítica general, en este caso mal aplicada.³³ En los hechos, Freud pasa por alto detalles que entrarían en conflicto con su reconstrucción biográfica, por ejemplo las notas de Leonardo sobre los milanos, en las cuales no hay asociación entre estos pájaros y madres amorosas. Pero, tal como ha mostrado la contundente defensa que de Freud contra Schapiro ha hecho Eissler, uno debería guardarse de la invocación repetida a una “tradicción” entera que termina siendo tan espectral como el pájaro avistado por Pfister en la famosa pintura.³⁴ De modo más incisivo, Eissler muestra que Schapiro en ocasiones distorsiona la evidencia con tal de refutar a Freud: si bien postula toda una serie de imágenes donde María y Ana parecen ser igualmente jóvenes y hermosas, la única pintura a la que nos remite es de Luca di Tommè y en ella el tamaño de Santa Ana es mucho mayor que el de su hija.³⁵

Eissler asevera que Freud habría mantenido su teoría aun si hubiese sido confrontado con las objeciones de Schapiro. Su construcción psicoanalítica opera en un ámbito donde el inconsciente es el factor determinante. Un axioma freudiano es la idea de un vínculo productivo entre las fantasías infantiles y la creación de obras maestras. En este ámbito, aproximaciones culturalistas e historicistas pasan por alto el asunto crítico porque presuponen una solución positivista para el acertijo. ¿Y qué si el acertijo estaba formulado para permanecer como tal? He aquí otra adivinanza que puede permanecer sin una respuesta definitiva: “¿Por qué ve el ojo más claramente en los sueños que la imaginación en la vigilia?”³⁶ Tal vez Leonardo mismo aportó una solución a su propio acertijo al enfatizar vínculos soñados entre hombres y aves: “El plumaje elevará a los hombres hacia el cielo de la misma manera que lo hace con las aves, es decir, por letras escritas con sus plumas”.³⁷ La solución de las adivinanzas de Leonardo es con frecuencia puramente verbal. También recicla viejas máximas, como en el siguiente caso: “Habrá muchos cazadores de animales que

cuantos más atrapen menos tendrán y así, por el contrario, tendrán más cuanto menos cacen”.³⁸ La respuesta está dada por el título “De atrapar pios”. En realidad, Leonardo está citando aquí el fragmento de Heráclito que describe la muerte de Homero: el anciano poeta murió porque no pudo resolver un acertijo que le fue recitado por niños: parece que en lo que se refiere a adivinanzas, todos sufrimos una regresión a la infancia.

Dan Brown es también un especialista en acertijos –y como autor de uno de los más celebrados *bestsellers* internacionales de años recientes, un *thriller* teológico, pues *El código Da Vinci* ha vendido más de diez millones de copias alrededor del mundo y más de seis libros o colecciones de ensayos han sido dedicados a los acalorados debates en torno a sus “revelaciones”– ha encontrado la manera de picar nuestro placer infantil con las adivinanzas, aun aquellas reunidas por Leonardo bajo la clasificación de “Profecías”. Su receta es simple pero el resultado ha probado su atractivo a largo plazo. Primero, se necesita un carismático e improbable par de héroes compuesto por una criptóloga y un “simbólogo”, profesiones especializadas en la resolución de acertijos y en el análisis de símbolos. ¡No importa que el héroe masculino, Robert Langdon, de extraordinario parecido físico a Harrison Ford y profesor en Harvard de una especialidad que no existe, haya venido a París a dar una conferencia en la Universidad Americana de París que sí existe! Su cómplice será Sophie Neveu, una mujer joven y bella que descifra criptografías y códigos. En uno de los giros más bizarros de una trama absolutamente inverosímil, se nos mostrará que tiene una relación muy cercana con el héroe, además de ser la distante tatarata-tataranieta de Jesús y María Magdalena.

Comencemos por el principio y, para quienes hayan podido escapar del delirio mundial al esquivar el abultado texto, debemos empezar con un edificio que sí existe: el Museo del Louvre. Todo comienza con el escandaloso descubrimiento del cadáver de Jacques Saunière, comisario en jefe del museo, acribillado, desnudo y despatarrado en el suelo de la galería principal. En una tregua de último minuto antes de morir, su cuerpo completamente desnudo ha adoptado la pose del *Hombre de Vitruvio* de Leonardo Da Vinci y ha garabateado con su sangre unas cuantas letras y números dejando un complejo pero seductor jeroglífico. Algunas de las pistas que ha desperdigado están escritas con tinta invisible al lado de una obra maestra de Leonardo. Tales mensajes están de hecho reservados a los iniciados,

entre quienes se halla evidentemente Sophie, quien resulta ser ni más ni menos que la nieta enajenada de Saunière, entrenada por él mismo desde el nacimiento para ser una perfecta decodificadora de acertijos, y Robert, quien más allá de su buen ver y de su energía americana, es autor de libros tales como *La simbología de las sectas secretas* y *El lenguaje perdido de los ideogramas*.

Pronto descubrimos que Saunière era el líder de una organización secreta llamada el Priorato de Sion, cuyos grandes maestros han sido todos asesinados justo el mismo día por un monje albino masoquista que trabaja también como asesino serial para la organización católica conservadora “Opus Dei”. Perseguidos por él y por un jefe de policía ligeramente perturbado, Sophie y Robert huyen al tiempo que resuelven uno tras otro los acertijos dejados por Saunière tras de sí. Lo que este último y el resto de los miembros del Priorato de Sion (una distinguida cohorte que incluye a Leonardo, a Botticelli, a Víctor Hugo y a Jean Cocteau) protegen de la Iglesia es un peligroso secreto. De ser revelado al mundo, tendría consecuencias desastrosas para todas las iglesias cristianas y especialmente la de Roma. El objeto sagrado de toda la saga es el Santo Grial, el recipiente que según la leyenda contuvo la sangre que Cristo derramó en la cruz. De hecho, la reliquia sagrada proporciona el acceso a una versión distinta de las escrituras en la cual resulta que Jesús desposó a la máxima pecadora María Magdalena y engendró con ella una hija. Lo que ha estado reprimido por siglos por la regla falocrática del Opus Dei es un giro fundamentalmente feminista que Jesús había pretendido dar a sus enseñanzas.

Esto es desde luego solamente una novela y jamás debería restringirse la libertad artística a los creadores literarios, pero *El código Da Vinci* está precedida por una página donde se enlistan como “hechos” no sólo la reciente construcción por cuarenta y siete millones de dólares de un edificio del “Opus Dei” en Nueva York, sino también que el Priorato de Sion es de hecho la “Sociedad secreta europea fundada en 1099” cuya existencia puede corroborarse en documentos descubiertos en 1975 en la *Bibliothèque Nationale* de París. Estas dos sociedades más o menos ocultas son presentadas librando una batalla apocalíptica, una guerra a muerte (con asesinatos reales) por asuntos de fe y de doctrina. Y leemos lo siguiente: “Todas las descripciones de obras de arte, edificios, documentos y rituales secretos que aparecen en esta novela son veraces”.³⁹ “Veraces” es un lindo adjetivo.

Pues si el hallazgo en 1975 de documentos referentes al Priorato de Sion en la *Bibliothèque Nationale* es un hecho “veraz”, estuvo no obstante basado en la falsificación deliberada de un tal Pierre Plantard.

Nacido en 1920, Plantard estuvo involucrado en la década de los treinta en una variedad de movimientos antisemitas y antimasonicos. Fue encarcelado dos veces, la primera justo al término de la Segunda Guerra Mundial y luego en 1953 por iniciar estas organizaciones de manera ilegal. Tiempo después, escuchó la extraña historia de un tal abad Saunière (cuyo nombre nos resulta ya familiar) quien decía haber encontrado un tesoro perteneciente a los Templarios (de hecho traficaba en las misas y pronto fue suspendido). Con un grupo de amigos Plantard fundó el Priorato de Sion en 1956 en Saint-Julien-en Genevois cerca de Annemasse, un sitio de cierta importancia en la novela. Sion es un lugar cerca de Génova, no de Jerusalén. Para hacer más creíble su invención, Plantard se convirtió en el autor, junto con su amigo Philippe de Chérissey, de una pila de documentos falsificados en los primeros años de la década de los sesenta. Con el propósito de ocasionar su descubrimiento, tales documentos fueron escondidos, o mejor dicho “sembrados”, en la biblioteca nacional francesa. Pretendían ser los “archivos secretos” de un tal Lobineau, también personaje ficticio y eran un asombroso cúmulo de fantasías histórico-religiosas: podían encontrarse ahí genealogías de los reyes merovingios que desembocaban en el mismo Plantard: documentos legales relatando la fundación en 1099 del Priorato de Sion; la idea de que este último era el órgano ejecutivo de los caballeros templarios y una lista de los grandes líderes del Priorato que incluía a Leonardo da Vinci, Isaac Newton, Víctor Hugo, Claude Debussy y Jean Cocteau. Es posible que Plantard hubiera escuchado de una broma perpetrada por Jean Cocteau en los años treinta, pues este último tenía el hábito de mimar sus fantasías componiendo linajes prestigiosos en compañía de sus amigos, alguna vez inventando una sociedad secreta en línea similar. Esto nos da el vínculo con el surrealismo, un movimiento en el cual Philippe de Chérissey había estado interesado.

Por increíble que parezca el engaño funcionó, pero esto implicó varios relevos. Primero, un tal Gérard de Sède publicó en 1967 un libro titulado *L'Or de Rennes* que pretendía detallar los documentos. El autor había sido auxiliado por Plantard, quien hizo de Nicolas Poussin un pintor clave. Poussin, gracias a su conexión con la secta secreta, habría escondido alegorías

en sus famosas escenas pastorales. De Chérissey admitió en 1967 que los documentos habían sido falsificados. En 1982, sin embargo, la publicación de *The Holy Blood & Holy Grail*, escrita por tres periodistas británicos, Henry Lincoln, Michael Baigent and Richard Leigh, se convirtió en un *best-seller*. El libro aceptaba como verdadera la mayoría de las invenciones de Plantard, agregando su propio giro a la leyenda del Priorato de Sion: Jesús había estado casado con María Magdalena y había engendrado un hijo que nació después de su muerte. La publicidad otorgada a la fábula arrojó demasiada luz sobre los cómplices: en 1984, Plantard fue denunciado por sus amigos y forzado a renunciar al Priorato de Sion. Cambió por tanto su estrategia y en 1989 emitió una nueva lista de los grandes líderes pasados del Priorato, incluyendo a Roger-Patrice Pélat, amigo del presidente François Mitterrand. Desafortunadamente para Plantard, Pélat, quien murió al poco tiempo, era investigado por malversación en lo que se tornaría un escándalo financiero descomunal. Luego de la muerte de Pélat, la policía registró el departamento de Plantard, encontró los documentos espurios y lo hizo confesar mistificación. Ya era demasiado tarde: doce Prioratos de Sion diferentes habían surgido y el mito había conseguido poner un pie en el inconsciente público, haciendo absolutamente imposible erradicarlo. Se había convertido en material de inspiración para novelistas.

Vale la pena comparar *El código Da Vinci* con un *thriller* contemporáneo con la misma temática, arte y asesinato: *Spiral*, de Joseph Geary.⁴⁰ *Spiral* es una novela más literaria y evidencia conocimiento de primera mano del mundo del arte y de los coleccionistas contemporáneos. El héroe es un académico británico, Nicholas Greer, autor de una biografía de Frank Spira, un célebre artista en quien la figura de Francis Bacon es inmediatamente reconocible. Spira, cuya vida fue sulfurosa y llena de drogas, homosexualidad, múltiples ventas de la misma pintura, amistades con matones y toda clase de provocaciones perversas y degradantes, ha muerto un tiempo atrás. Justo mientras revisa las pruebas para la biografía titulada *Life*, Nicholas recibe una llamada de un amigo de Spira de Nueva York, quien le comunica que uno de los viejos amantes del artista se encuentra en un albergue para indigentes. En lo que parece un estado de pánico, huye de todo el mundo. Luego de que Nicholas logra entrevistar al dicho personaje es víctima de un horrendo asesinato, los labios arrancados de la piel y su cuerpo entero más o menos desollado. Resulta que otras personas cer-

canas a Spira durante los años cincuenta son también perseguidas, asesinadas y mutiladas. El objeto de esta empresa es una pintura que podría haber sido destruida por el artista o jamás completada, llamada *La encarnación*. Pero su secreto es una especie de broma terrorífica: *La encarnación* fue dibujada, pintada o tatuada en una persona viviente. Nicholas descubrirá que el criminal no es otro que un adinerado coleccionista preparado para hacer cualquier cosa con tal de recuperar las pinturas que de algún modo había comprado por adelantado, lo que prueba ser más bien complicado ya que han sido tatuadas por el artista directamente sobre la piel de diversos amantes suyos. Spira también “firmaba” los cuerpos vivientes de sus voluntarios –aunque drogados– con el monograma “S”, mismo que el maniático asesino deberá ahora extraer desde el interior de sus bocas.

La idea de un crítico-biógrafo vuelto detective privado que además es el único capaz de reconstruir una intriga compleja y sanguinaria porque conoce todos los detalles de la vida de su artista, funciona perfectamente. Es también el concepto que sostiene los clásicos *thrillers* escritos por el novelista pintor Jonathan Santlofer (con quien lidiaré más adelante). Sin embargo, a pesar de toda la sutileza del estilo y del *suspense* que rebota en todo momento de la trama, *Spiral* fracasa precisamente donde triunfa *El Código Da Vinci*, pues incluso si el disfraz es transparente y podemos reconocer las obras de Francis Bacon (hay largas descripciones de la serie “Scream”), Spira es un personaje inventado y la famosa *Encarnación* una pintura ficticia, aunque haya sido realizada en carne humana. Si bien resulta convincente el astuto manejo de la jerga de los críticos de arte, al principio en éxtasis ante la atrevida decisión de pintar en “vitela” y posteriormente en actitud de protesta ante el arte “enfermo” y degenerado, la evocación misma de *La encarnación* recae en la categoría de *ekphrasis* (algo que discutiré con cierto detenimiento en el cuarto capítulo). *Ekphrasis* es entendida aquí simplemente como la descripción de una obra de arte imaginaria. En consecuencia, no se ofrece ningún “código”, no hay una gran promesa de revelación que parta de la obra de un artista y luego implique a la religión cristiana en una conspiración universal. Aunque brilla el mundo del arte adinerado y los estetas pervertidos ofrecen un escenario excelente y fresco, la novela fracasa en ser universal, de modo que su atractivo permanece limitado. Veremos con Walter Sickert y Jack el Destripador que para producir un *bestseller*, como ha hecho Patricia Cornwell, se nece-

sita arraigar la *ekphrasis* en la historia con artistas reales y un mito totalizador.

La situación es muy diferente con Dan Brown, quien tomó solamente lo que necesitaba de la trama tejida por los autores de *The Holy Blood & Holy Grail*, y pragmáticamente transformó este material en clichés calculados para un *thriller* que podría atraer ampliamente. No tuvo que demostrar familiaridad con una problemática histórica y todas las falsedades referentes a la religión se desprenden de esta única fuente. De cualquier modo, promete la llave universal a un código secreto, llave que supuestamente arroja luz sobre un artista mundialmente famoso. De hecho, Brown reconoce con un grano de sal la naturaleza derivativa de sus apropiaciones cuando llama al villano Teabing, anagrama obvio de Baigent y cuando da a su héroe el primer nombre del modelo de Plantard. Su contribución personal a la saga francesa fue la decisión de hacer de Leonardo la llave del acertijo. Plantard había basado su mitología personal en la pintura de Poussin *Bergers d'Arcadie*, pintura que se ajustaba mejor a su gusto francés, y que supuestamente indicaba el lugar donde los templarios habían enterrado sus vastos tesoros. Es así que un *thriller* relativamente banal, repleto de clichés, personajes estereotípicos, coincidencias absurdas y reversiones mecánicas, pudo convertirse de la noche a la mañana en un *bestseller* universal.

Uno puede especular sobre las causas de un éxito tal. ¿Es tan sólo el hecho de hacer desfilan el Grial como el arquetipo de todas las búsquedas? ¿Es la promesa de una revelación todavía más grande y fundamental? ¿Es la manera en que una teoría de la conspiración que opone a dos sectas, la ortodoxa (el Opus Dei y los malvados prelados católicos) y la herética (el Priorato de Sion aliado con los Templarios) recrea batallas políticas recientes entre la ideología de la derecha norteamericana y una izquierda defensora de los derechos de las mujeres en un feminismo post-clintoniano aún combativo? Probablemente todo esto será considerado simultáneamente, fusionando mitos contemporáneos acerca de sociedades secretas y sus malignas conspiraciones: la boda de Jesús y sus numerosos vástagos, la seducción gnóstica empaquetada en remotas herejías, cosas ocultas desde el principio de los tiempos, todo lo cual contribuyó al éxito de la novela.

A todo este revoltijo se añade la dimensión lúdica de un juego social bastante fácil de dominar, habiéndose tornado su hermenéutica de sospecha en un delirio absoluto, poniendo en marcha una frenética búsqueda

inútil que transforma el arte canónico –arte institucionalizado y santificado por los museos principales de la actualidad– en acertijos intelectuales para nosotros. La verdad oculta acerca de la fundación de la Cristiandad se convierte en una serie de adivinanzas cifradas, números Fibonacci en desorden, rompecabezas de la sociedad arrancados de una cultura específica, convertidos en retos triviales que pueden ser ociosamente superados uno tras otro. El modelo de la narrativa es un juego interactivo de opción múltiple que conduce, mediante adivinanzas, de una solución falsa a otra. Si conseguimos llegar hasta el final, ¿podremos probar que nosotros somos también de un temple divino? Después de todo: ¿quién no ha soñado con descender directamente de Jesús? Además, como Auden bromeó alguna vez, necesitamos creer en la virginidad de María, la madre de todos nosotros, porque nos resistimos a imaginar a nuestros padres en el coito. La sola idea nos fuerza a recaer con cierta incomodidad en las raíces criminales de nuestro complejo de Edipo. Así, podemos tener menos dificultad en imaginarlos como criminales. Es por esto que amamos la idea de que un código críptico esté escondido en las pinturas religiosas de Leonardo y en la secular Mona Lisa. Las miramos así como intentando verificar su fidelidad especular y no nos sorprendemos cuando nos arrojan reflejos del artista como un perpetrador criminal.

NOTAS

Este capítulo es fragmento del libro *Given: 10 Art 20 Crime. Modernity, Murder and Mass Culture*, Sussex Academic Press, Eastbourne-Portland, 2007.

¹ Sigmund Freud, “Fragmento de análisis de un caso de histeria (Dora)”, en *Obras Completas*, Volumen VII, Trad. de José L. Etcheverry, Argentina, Amorrortu Editores, [1901] 1992, pp. 1-107.

² Sigmund Freud y Oskar Pfister, *Correspondencia 1909-1939*, trad. de Matilde Rodríguez Cabo, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, pp. 35-36.

³ *Ibid.*, p. 36.

⁴ *Idem.*

⁵ *Ibid.*, pp. 76-77.

⁶ *Idem.*

⁷ Sigmund Freud, “El Moisés de Miguel Ángel”, en *Obras Completas*, Vol. XIII, Trad. de José L. Etcheverry, Argentina, Amorrortu Editores, [1914] 1992, p. 217.

⁸ Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 219.

⁹ *Ibid.*, p. 227.

¹⁰ *Ibid.*, p. 228.

- ¹¹ *Ibid.*, p. 238.
- ¹² *Ibid.*, p.
- ¹³ Alain Roger, *Hérésies du Désir, Freud, Dracula, Dalí, Seyssel, Champ Vallon*, 1985, pp. 24-26.
- ¹⁴ Sigmund Freud, "Tres ensayos de teoría sexual", en *Obras Completas*, Vol. VII, Trad. de José L. Etcheverry, Argentina, Amorrortu Editores, [1901] 1992, p. 165.
- ¹⁵ Sigmund Freud, "El Moisés de Miguel Ángel", *op. cit.*, p. 227.
- ¹⁶ *Ibid.*, p. 240.
- ¹⁷ *Ibid.*, p.
- ¹⁸ Esta noción de sublime ha sido desarrollada por Ginerre Verstraete en *Fragments of the Feminine Sublime en Friedrich Schlegel and James Joyce*, Albany, Suny Press, 1998.
- ¹⁹ Giambattista Vico, *The New Science*, trad. de T. G. Bergin y M. H. Fisch, Ithaca, Cornell University Press, [1725] 1984, pp. 117-119.
- ²⁰ Giambattista Vico, *op. cit.*, p. 150.
- ²¹ *Ibid.*, p. 343.
- ²² Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, trad. de Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero, Madrid, Ediciones Akal, 2004, p. 450.
- ²³ Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 24.
- ²⁴ Sigmund Freud, "Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci", en *Obras Completas*, Volumen XI, Trad. de José L. Etcheverry, Argentina, Amorrortu Editores, [1910] 1992.
- ²⁵ Malcom Bowie, *Freud, Proust, Lacan. Theory as Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.
- ²⁶ Sigmund Freud, "Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci", en *Obras Completas*, Volumen XI, Trad. de José L. Etcheverry, Argentina, Amorrortu Editores, [1910] 1992, p. 72.
- ²⁷ Leonardo, *Notebooks*, (ed.) E. MacCurdy, Nueva York, George Braziller, 1995, p. 1122.
- ²⁸ Sigmund Freud, "Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci", *op. cit.*, p. 77.
- ²⁹ *Ibid.*, p. 84.
- ³⁰ *Ibid.*, p. 105.
- ³¹ Meyer Schapiro, "Leonardo and Freud: An art-historical study", en *Renaissance Essays*, P. O. Kristeller y P. P. Wiener (eds.), Nueva York, Harper and Row, 1968, pp. 303-336.
- ³² Meyer Schapiro, *op. cit.*, p. 331.
- ³³ K. R. Eissler, *Leonardo da Vinci. Psychoanalytic Notes on The Enigma*, New York, International Universities Press, 1961.
- ³⁴ Meyer Schapiro, "Leonardo and Freud: An art-historical study", *op. cit.*, p. 336.
- ³⁵ K. R. Eissler, *Leonardo da Vinci. Psychoanalytic Notes on The Enigma*, *op. cit.*, pp. 38-39 y lámina 4.
- ³⁶ Leonardo Da Vinci, *op. cit.*, p. 79.
- ³⁷ *Ibid.*, p. 115.
- ³⁸ *Ibid.*, p. 1105.
- ³⁹ Dan Brown, *El código Da Vinci*, España, Umbriel, 2003, p. 1.
- ⁴⁰ Joseph Geary, *Spital*, Nueva York, Random House, 2003.

- Benjamin, Walter, *Libro de los pasajes*, trad. de Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero, Madrid, Ediciones Akal, 2004, 1102 pp.
- , “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos Interrumpidos I*, Trad. de Jesús Aguirre, Buenos Aires, Taurus, 1989, 206 pp.
- Bowie, Malcolm, *Freud, Proust, Lacan. Theory as Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.
- Brown, Dan, *El código Da Vinci*, España, Umbriel, 2003, 557 pp.
- Bourke, John G, *Escatología y Civilización*, Barcelona, Editorial Círculo Latino, 2005, 320 pp.
- Da Vinci, Leonardo, *Notebooks*, E. MacCurdy (ed.), Nueva York, George Braziller, [1518] 1955, páginas.
- Eissler, K. R., Leonardo da Vinci. *Psychoanalytic Notes on The Enigma*, Nueva York, International Universities Press, 1961.
- Freud, Sigmund, “Fragmento de análisis de un caso de histeria (Dora)”, en *Obras Completas*, Volumen VII, Trad. de José L. Etcheverry, Argentina, Amorrortu Editores, [1901] 1992, pp. 1-107.
- , “Tres ensayos de teoría sexual”, en *Obras Completas*, Vol. VII, Trad. de José L. Etcheverry, Argentina, Amorrortu Editores, [1901] 1992, pp. 109-224.
- , “Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci”, en *Obras Completas*, Volumen XI, Trad. de José L. Etcheverry, Argentina, Amorrortu Editores, [1910] 1992, pp. 53-127.
- , “El Moisés de Miguel Ángel”, en *Obras Completas*, Vol. XIII, Trad. de José L. Etcheverry, Argentina, Amorrortu Editores, [1914] 1992, pp. 213-243.
- y Oskar Pfister, *Correspondencia 1909-1939*, trad. de Matilde Rodríguez Cabo, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, 143 pp.
- Gay, Peter, *Freud: A Life for our Time*, Nueva York, Doubleday, 1988.
- Geary, Joseph, *Spiral*, Nueva York, Random House, 2003.
- Roger, Alain, *Hérésies du Désir. Freud, Dracula, Dali, Seyssel*, Champ Vallon, 1985.
- Schapiro, Meyer, “Leonardo and Freud: An art-historical study”, en *Renaissance Essays*, P. O. Kristeller y P. P. Wiener (eds.), Nueva York, Harper and Row, 1968.
- Verstraete, Ginette, *Fragments of the Feminine Sublime in Friedrich Schlegel and James Joyce*, Albany, SUNY Press, 1998.
- Vico, Giambattista, *The New Science*, trad. de T. G. Bergin y M. H. Fisch, Ithaca, Cornell University Press, [1725] 1984. [Hay versión en castellano: *Principios de una ciencia nueva en torno a la naturaleza común de las naciones*, trad. de José Carner, México, Fondo de Cultura Económica.]