



Ravera, Rosa María
Cuestiones de estética. Buenos Aires
Ed. Correo de Arte, 1979

PLASTICA E IDEOLOGIA. LA PRIMAVERA DE BOTTICELLI

La vinculación de arte e ideología pertenece sin duda al tipo de relaciones capaz de suscitar instantáneamente reacciones heterogéneas. Sin bien muchos admiten que lo estético posee una indudable carga ideológica, no es infrecuente la suposición contraria de quienes conciben como inapropiado tal tipo de relación, despertando la sola proximidad de los términos no pocas susceptibilidades y malentendidos. Asociar arte e ideología resultaría, por lo menos, problemático, si se piensa en el ámbito específico y autosuficiente que toda obra artística instaura, producto de libre creatividad humana. Es posible sugerir sin embargo que tal afirmación, como un ejemplo entre otras, resulta mucho más ambigua de lo que suele creerse, y supone un cúmulo de nociones implícitas —posiblemente ideológicas— cuya explicitación se debiera buscar. Como es obvio, la comprensión del problema propuesto exige una clarificación previa, aunque mínima, del concepto de ideología.¹

Desde el principio cabe admitir que lo ideológico parece contaminar todo tipo de reflexión. Es con palpable evidencia una noción clave, operante, en determinado nivel, en gran cantidad de fenómenos no únicamente discursivos. En realidad, es un

¹ De ninguna manera se supone aquí que los conceptos sobre el arte no requieran las clarificaciones correspondientes, pero por razones expositivas las hipótesis sustentadas sobre lo artístico irán apareciendo a medida que la argumentación se desarrolla.

concepto obligatoria y centralmente tematizable en el cuerpo teórico de las ciencias del hombre. Pero se observa que toda vez que pretendemos definir su significación, ésta fluctúa y se diversifica mucho más de lo deseable, circunstancia fomentada por el hecho de que la palabra es utilizada en diferentes sentidos, ya algunos conocidos a fines del siglo XVIII. Entre sus múltiples acepciones la ideología es frecuentemente entendida, con una significación que desborda la perspectiva individual para convertirse en patrimonio colectivo, como concepción del mundo o cosmovisión, es decir, como un modo de pensar y de concebir lo real, pero también como un sistema de evaluaciones, en una síntesis cognitivo-práctica que aúna sistemas de ideas y juicios valorativos. Desde la perspectiva más vasta posible, trascendiendo interpretaciones limitadas a enfoques parciales, cabe pensarla abarcando un amplio espectro de representaciones mentales, tanto a nivel consciente como inconsciente. En principio no parecería un concepto inadecuado lo que clásicamente entendemos por *forma mentis*, una forma no a priori sino una configuración mental perteneciente a un orden histórico, resultado de un aquí y un ahora, adquirida gradualmente a través del tiempo y del doble juego de los condicionamientos y elecciones. Por lo menos en parte no depende de nosotros, esto es seguro —razón por la cual no conviene caracterizarla de modo preferentemente psicológico— y no es del todo seguro que pueda explicarse en totalidad mediante relaciones intersubjetivas. Pero es el mismo hecho de ser la ideología una noción tan englobante lo que induce a suponer algo ya bien preciso para lo nuestro: que este concepto —perteneciente al orden de las significaciones o sea, de naturaleza semántica— posea carácter estructural y funcione en consecuencia “en profundidad”. Ha sido señalado, en efecto, que la ideología no se detecta a nivel de contenidos manifiestos pues opera fundamentalmente por connotación, a través de esas significaciones sugeridas y flotantes que no se comunican pero que emergen de la comunicación; una lectura ideológica se practica entonces a nivel de connotación global, como sistema de la totalidad de connotaciones posibles que se desprenden del proceso significativo.

Por supuesto no se descarta la existencia de mensajes ideológicos de sentido explícito, remarcables desde determinado ángulo generalmente vinculado a conflictos sociales —siendo esta modalidad expresa de la comunicación la que es considerada habitualmente como ideológica— pero intensa tener en cuenta

que con bastante probabilidad hay más redes que con la
la ve que en el caso contrario. A tono con el carácter estructural
mudado, resulta ahora posible extraer una conclusión decisiva: la
ideología no consiste en un mensaje ni en el conjunto de éstos
sino en el modo de organización de los mismos. Opera por
consecuente a nivel de código o de sistema de reglas para la
producción de la comunicación.

En torno a estos conceptos cabe de inmediato formular un
interrogante referido al posible control de la organización ideoló-
gica de los mensajes. Situar a la ideología en un plano estructu-
ral en principio no parece anular la posibilidad de una actitud
crítica al respecto, la que asumiría la ciencia y también la
filosofía en relación a una "mera ideología" concebida como
"falsa conciencia". Una postura crítica no es entonces la que
denuncia ideologías pretendiendo situarse en un campo puro e
incontaminado, es en cambio la que explicita lo implícito, deno-
ta lo connotado y, reconocido lo ideológico como factor consti-
tutivo del campo semántico, propone alternativas en la explica-
ción de los hechos, sugiriendo elecciones y fundando decisiones
mediante la elaboración de juicios metalingüísticos capaces de
reestructurar las redes de la significación. Una mera actitud
ideológica no ve nada de esto, absolutiza un punto de vista y lo
impone dogmáticamente. Cabe recordar que la ideología, conce-
bida en su sentido negativo o peyorativo como falsa conciencia
(con una significación de origen marxista pero aplicable a otros
contextos teóricos) significa mistificación de la realidad, oculta-
miento de relaciones reales, con la consiguiente actitud dogmá-
lica derivada de tales mecanismos. Siempre en la acepción nega-
tiva del término, es ideológica la actitud que remite a modelos
establecidos y los instituye con valor absoluto, es decir repro-
duce, sin producir, en la medida en que refleja, traduce o
transpone una regla externa que la condiciona y determina.

Producción y reproducción: he aquí dos nociones que,
concernientes a una teoría general de las ideologías revelan su
profunda adecuación al plano estético, no menos que el concep-
to de cosmovisión o Weltanschauung al que nos referimos, sus-
ceptible de ser pensado, desde una perspectiva estructural, como
sistema semántico a nivel subyacente. En cambio se advierte que la
aplicabilidad buscada para el ámbito artístico no se ve claramen-

ción de la realidad, que ponen en juego el valor de la verdad y lo falso en su aspecto cognitivo. Se suele creer, no lo olvidemos, que el valor estético no es la verdad sino la belleza y, asimismo con frecuencia se estima, centrando lo artístico en la "expresividad" del creador, que su ideología (admitiendo que ésta se reflejara en la obra) no disminuye el valor del producto artístico, medido por la adecuación de contenido y forma, según conceptos ya tradicionales de la estética. Dejando por el momento de lado una precisión de los mismos, débese afirmar que lo verdadero en arte existe, en coincidencia con sus aspectos creativos. Habrá que explicar qué significación y alcance tiene un concepto creativo, productivo y auténticamente formativo, en oposición a la reproducción ideológica.

Estos problemas por lo pronto suscitan una cuestión básica que consiste en discernir dónde hunde sus raíces la ideología, ya centrada en plano sistemático, según dijimos. O sea, se trata de indagar a qué nivel de profundidad se la sitúa, saber en definitiva si, existiendo estructuras lingüísticas de base, semántico-sintácticas, la ideología no estaría anclada en estas (entre otras cosas, en tal caso sería ajena a las intenciones de los individuos). En el plano de arte, y desde la perspectiva semiológica en que el problema se ha de plantear —donde se esperan obtener afirmaciones de interés— es preciso cuidar de no operar con un modelo concebido lingüísticamente. Diferenciar entonces una competencia lingüística de una competencia artística, considerando sencillamente por este concepto el conjunto de los mecanismos productivos del arte, tanto "técnicos" como "mentales".

Al hablar de competencia artística hacemos referencia, con un modelo empírico y aproximativo, a una estructura heterogénea:

³ Un intento de comparación entre ambas competencias seguramente ayudará a las reflexiones. Algo es evidente: los productos del arte, que no poseen la estabilidad del lenguaje, son continuamente reestructurables a la inversa de lo que sucede con el lenguaje cuyas mutaciones son bien lentas. La evidencia hace sospechar que la competencia lingüística obedece a una lógica más "natural" que la del arte, producto éste tanto más culturizado y artificial cuya lógica resulta de la interacción (variable) de factores fundamentalmente heterogéneos. La heterogeneidad de los códigos es una nota distintiva de la estructura artística, en oposición a la mayor homogeneidad lingüística (cabe señalar que la hipótesis de la unidad de la lengua a la que aspiró Saussure hoy se reelabora, y probablemente también el lenguaje deberá pensarse a través de una estructuración compuesta por datos intra y extralingüísticos).

estructuras profundas por muy diversos códigos, algunos específicos (de una especificidad siempre relativa) y otros no, de cuya acción conjunta se desprende aquella densidad semántica propia de lo ideológico. No se sabe hasta qué punto el arte responde a estructuras profundas; sin duda las relaciones oposicionales, también rigen en su ámbito —y Jakobson lo ha señalado convincentemente—, pero por sí solas no bastan para explicar un fenómeno cuyo sentido exige la intervención de factores múltiples en diversos niveles estructurales.⁴ La dialéctica de la lengua y del habla no coincide ciertamente con el ritmo de las operaciones estéticas. Situados ambos procesos simbólicos (arte y lenguaje) a nivel de discurso, se destaca una intervención mucho más individual del sujeto artístico (sujeto por otra parte recuperado por cierta lingüística reciente), y un manejo de la materia que el lenguaje desconoce, resultado de una producción no lingüística. Asumiendo la noción de signo a pesar de las numerosas críticas de que ha sido objeto, cabe pensar que su heterogeneidad constitutiva, ya admitida por Saussure y negada por Hjelmslev, es en el arte exaltada, mediante una materia y un sentido que acentúan y a la par concilian, paradójicamente, la propia irreductible diferencia. No sería errado suponer que el logro estético reside en la conjugación inédita de esos dos términos antagónicos. Por lo menos Heidegger pensó algo semejante.⁵

Vislumbrados algunos distingos básicos, conviene dejar de lado la cuestión que no nos concierne, la de las estructuras ideológicas lingüísticas,⁶ y tratar de despejar en el área del

⁴ Cfr. ROMAN JAKOBSON, *Questions de poétique* (Paris, Seuil, 1972).

⁵ T. De Mauro expresa la necesidad, para una interpretación crítico histórica a nivel de arte, de integrar tres momentos: un primer análisis "sistemático", en términos de *langue* (el signo en su potencialidad abstracta), un segundo análisis sociolingüístico en términos de normas de realización (el signo en su pertenencia genérica a una norma) y una tercera y última etapa que integraría datos de carácter psicológico, estilístico y variadamente histórico cultural, en función del signo concreto, *hic et nunc*. TULLIO DE MAURO, *Senso e significato, Studi di semantica teorica e storica* (Bari, Adriatica, 1971).

⁶ Cfr. MARTIN HEIDEGGER, "L'origine de l'oeuvre d'art" en *Chemins qui ne mènent nulle part*. (Gallimard, Mayenne, 1962).

⁷ A. Ponzio afirma que ni la lingüística taxonómica ni el transformacionalismo pueden dar cuenta del componente ideológico del discurso, al no solucionar el problema de la producción lingüística. Según el autor, la competencia chomskyana se determina como producto y no como producción, por el hecho de traducir la condición alienada de un sujeto hablante en función del oyente. El comportamiento lingüístico normal no haría sino reproducir los

objeto estético y del pictórico en particular, las significaciones apuntadas.⁸ Ubicar la ideología a nivel de competencia, observémoslo, equivale a centrarla en el núcleo más profundo de las operaciones artísticas, presente y actuante en las etapas del proceso creativo. El arte no puede ser sino ideológico, y lo es a través de una compleja serie de mecanismos que suponen, desde la heterogeneidad códica propuesta, la interacción de datos intra y extraestéticos. Desde ya es oportuno puntualizar que lo expresado no concuerda con ciertas concepciones de amplia aceptación que al desear preservar la autonomía del arte, no logran evitar rasgos formalistas. En tal sentido la teoría crociana ofrece una fundamentación tipo (con la cual en el fondo coinciden otras teorías aparentemente disímiles), cuando reivindica la pureza, es decir, el carácter "homogéneo" de la fantasía, en la que todos los elementos extraestéticos han sido neutralizados y convertidos en poesía. Croce⁹ no niega por cierto, a través de la circularidad de la vida del espíritu, que en la base del acto creador, intuitivo-expresivo, se den relaciones tanto teóricas como prácticas que sustentan la riqueza artística, pero entiende que en el umbral del arte todo se fusiona y transubstancia en imagen. Señalemos por otra parte que aún cuando en otros contextos son aceptadas múltiples instancias vitales en la fundamentación del valor de la estructura artística, caracterizado el logro de la obra por adecuación del contenido y forma¹⁰, no es difícil que la autorreflexividad que ello supone redunde casi inevitablemente en beneficio de la forma, con la consiguiente deficiencia semántica.¹¹ Y no se resuelven mucho mejor las cuestiones con

mecanismos de funcionamiento del lenguaje institucionalizado. Cfr., dentro de una perspectiva histórica no siempre comprensiva de las soluciones específicamente lingüísticas, AUGUSTO PONZIO, *Produzione linguistica e ideologia sociale* (Bari, De Donato, 1973).

⁸ Es oportuno retener varias nociones de ideología: la ideología como concepción del mundo organizada en sistema semántico a nivel subyacente, un sentido positivo y negativo de producción y reproducción ideológica y una acepción crítica.

⁹ BENEDETTO CROCE, *Breviario di Estetica* (Bari, Laterza, 1924).

¹⁰ No se desestiman estos conceptos de la estética, pero se piensa que el verdadero alcance de la adecuación resultará clara sólo con una hipótesis estructural, que desdoblado la imagen desde lo que se ve hasta lo no percibido, pueda realmente esclarecer los aspectos creativos a nivel de mecanismos profundos.

¹¹ En tal sentido son por entero pertinentes las consideraciones de P. F. Bourdieu,

otro tipo de argumentación, esta vez de carácter sociologizante, que aparentemente introduciría como central el problema de la ideología: afirmar por ejemplo que el arte está al servicio de las clases dominantes (afirmación en muchos casos exacta) suele implicar un enfoque que instrumentaliza irremediablemente el objeto estético. Lejos de demostrarse que lo ideológico está en la base misma de la actividad formativa, se lo concibe por lo contrario desde una perspectiva de exterioridad vinculada a intereses que de modo inevitable mediatizan la producción estética.

Ahora bien, a primera vista se advierte que las condiciones de la significación ofrecen variantes substanciales en las diversas artes. Mientras las artes del lenguaje son el campo más apto para la transmisión de significaciones, la pintura, que sin duda exhibe significados, los ofrece repentinamente en la simultaneidad del plano,¹² planteando básicos problemas de interpretación esta llamativa característica de un significante no lineal o sea no temporal sino espacial.¹³ De alguna manera las artes plásticas y las del lenguaje proceden en dirección inversa: si por el procedimiento estético la palabra tiende a adquirir un relieve corpóreo imprevisto, a tornarse densa y espesa con un efecto que no sabemos si pertenece a su estructura significativa, en pintura la materialidad de la línea, del color y de la forma procuran, no se sabe cómo, acceder al sentido. En el movimiento de la significación hacia la cosa y de la cosa hacia la significación, las palabras no resignan fácilmente la propia inteligibilidad, a la vez que la materia suele ofrecer una singular resistencia. Al esbozar un intento de comparación entre ambas artes, Merleau-Ponty¹⁴ expresa que el escritor está en vinculación con historias precisas de las que no podemos desentendernos para la comprensión del sentido, pues no es posible prescindir en *Las Provinciales* pascalianas de las discusiones teológicas del siglo XVII, ni de la

sin que necesariamente se coincida con la visión ontológica que el autor propone. PAUL RICOEUR, *La métaphore vive* (Paris, Seuil, 1974).

¹² Observa Ortega y Gasset que esta "repentineidad" de la pintura la torna la más hermética de todas las artes.

¹³ G. Mounin, al destacar la linealidad del significante saussureano señala una dirección para la investigación semiológica, con la distinción entre los sistemas articulables en el tiempo, como el lenguaje, y los sistemas organizados en el espacio. En tal sentido ya Lessing en el *Laocoonte* había propuesto un análisis típicamente saussureano. GEORGES MOUNIN, *Saussure* (Barcelona, Anagrama, 1971).

¹⁴ MAURICE MERLEAU-PONTY, *Signos* (Barcelona, Seix Barral, 1964).

Restauración para el caso de Stendahl. La pintura en cambio habría de convertirlo todo en una visibilidad primordial que la desligaría de implicancias ideológicas.¹⁵

No cabe duda de que la pintura es a su manera muda, pero una aproximación adecuada quizá podría recuperar (produciéndolo a la vez en la tarea crítica) lo que la imagen guarda celosamente. Propongamos el ejemplo de una de las más conocidas pinturas del Quattrocento, la Primavera de Botticelli. Puede parecer —y probablemente lo sea— excesivo riesgo querer hacer “hablar” a una obra caracterizada por sus enigmas, pero cuidémosnos de precisar que no es ésta, por cierto, la oportunidad para intentar siquiera un esbozo significativo y sí en cambio la oportunidad de lograr alguna precisión sobre la problemática ideológica, a través de esta obra excepcionalmente compleja. En tal sentido, varios textos de P. Francastel ofrecen consideraciones válidas y aún decisivas.¹⁶ La intención del estudioso es bajo ciertos aspectos inversa a la de Merleau-Ponty, pues rastrea aquellas “historias precisas” que la pintura parece haber borrado definitivamente al eliminar en el plano todo vestigio o huella delatora. Entiende que en relación a la tela, conceptos como “neoplatonismo” o “paganismo” nunca podrán aclarar lo suficiente, y procediendo a establecer otro tipo de nexo con el medio florentino, especialmente con determinados espectáculos y fiestas de moda en la época, concluye que la obra botticelliana mucho tiene que ver con los cortejos de mayo que celebraban el advenimiento de la primavera.¹⁷ Tanto el pintor:

¹⁵ MAURICE MERLEAU-PONTY, *L'œil et l'esprit* (Paris, Gallimard, 1964).

¹⁶ PIERRE FRANCASTEL dedica a Botticelli diversos ensayos en *La réalité figurative* (Paris, Gonthier, 1965), y en *La figure et le lieu* (Paris, Gallimard, 1967).

¹⁷ Se trataba de fiestas mitológicas que estuvieron a punto de despiazar, en determinado momento, las liturgias civiles de tradición cristiana desarrolladas fuera del templo. Paralelos a los Misterios, esos espectáculos no teatrales impregnados de paganismo se realizaban con participación masiva de la muchedumbre y un amplio despliegue de carros y cortejos, siendo la fiesta de la primavera uno de ellos. Señala Francastel que dichas manifestaciones tuvieron un auge relativamente efímero. Lorenzo de Medici, en efecto, a través de una política de proyecciones populares, había aspirado con un intento demagógico al lanzamiento y promoción de una nueva civilización paganizante que pudiese conquistar a las masas y lograr la unión del pueblo, con la asimilación de un saber y una cultura hasta el momento limitada a circuitos restringidos. Luego de los tropiezos económicos de los Medici y tras la muerte de Julian, hermano de Lorenzo, en la conjura de los Pazzi, se produce un viraje y un

como Poliziano, autor de poesías que han sido muy directamente asociadas con la pintura —Canzoni a Ballo, Stanze, Silve¹⁸— habrían traspuesto al arte, en ocasión de esos espectáculos y ritos, recuerdos concretos de escenas reales y de "cosas vistas".

Estudiando la influencia de las fuentes literarias sobre la obra y la correlación de poesía y pintura que ello impone, Francastel procura hacer notar, paralelamente en ambos dominios, la incidencia del medio contemporáneo en sus aspectos visuales, políticos y sociales. Los elementos ópticos y rítmicos de un folklóre alegórico y paganizante, a su juicio inciden seguramente en la retina y la memoria de los artistas, trasladados a la poesía figurativa de Poliziano y al mito plástico de Botticelli. Debe recordarse que tales espectáculos llevan el auspicio y beneplácito de aquellos que retienen el dominio de la ciudad y ejercen su gobierno. El poder se personifica en una figura prominente; Lorenzo de Medici, jefe de familia,¹⁹ dueño de la ciudad y del estado, centro indiscutido de un vasto movimiento de civilización y cultura. Las realizaciones artísticas no son por cierto ajenas a las intenciones de sus mecenas; por lo pronto parece indudable que las *Silve* de Poliziano son una obra comprometida (la segunda de éstas, conocida como *Iusticus*, es un elogio de la vida campestre). Le conviene al príncipe la abundancia de la vida de campo, ajena a las preocupaciones y el apremio de la ciudad, ya acabadas las violentas luchas de facciones. Tranquilizados los ánimos, el retorno a la naturaleza y al trabajo del campo deja espacio libre, en la ciudad, a la posibilidad de manejar los resortes del poder y de ir labrando las bases del estado moderno. ¿Es impropio relacionar con la Primavera esta concepción de la naturaleza, social y políticamente comprometida? El elegante recinto cercado por elevados fustes de árboles es un jardín alombrado de flores con netas reminiscencias me-

cambio, que señala el fin de cierta concepción del estado y de la cultura, mientras el verdadero renacimiento comienza. Cfr. PIERRE FRANCASTEL, "La fête mythologique au Quattrocento. Expression littéraire et visualisation plastique", en *La réalité figurative*, op. cit.

¹⁸ Cfr. D'ANCONA E BACCI (Comp.) *Manuale della letteratura italiana* (Firenze, Barbera, 1929), VII.

¹⁹ Realizada aproximadamente en 1478, la Primavera fue pintada —como también el Nacimiento de Venus— para la Villa de Castello, propiedad de Lorenzo de Pier Francesco, primo menor de Lorenzo, quien dispuso y dirigió la educación de su joven parente.

dievales, pero asimismo con todas las sugerencias que la idiliaca visión campestre podía traer a la mente de los contemporáneos.²⁰

Al propio tiempo sería imperdonable limitar las proyecciones de la personalidad de este ciudadano ilustre que se convierte en príncipe sin tener en cuenta su obra poética, que creó en el ambiente de su tiempo una atmósfera intelectual y sentimental de resonancias muy grandes; lo subraya el estudioso, puntuando fragmentos del Comento de Lorenzo susceptibles de encontrar en la pintura puntos de contacto directos. Entre muchas valiosas sugerencias es oportuno recordar el concepto del amor y de la muerte que surge de las poesías²¹ y otros aspectos que inducen al investigador a presentir cierta ensoñación, y más aún, a insinuar directamente que la tela es algo similar a un sueño.

La muerte, como la estrella de los versos de Lorenzo que todas las noches se eleva y como el girasol que se cierra para reabrirse, implica un fin, pero no un acaecimiento definitivo pues es neutralizada por un renovado comienzo. En la pintura, al parecer plasmada por la idea del amor (noción que Venus encarna al presidir el conjunto), la muerte llega a constituirse, nos parece, en una categoría semántica singularmente importante. Sin duda el símbolo más polivalente y ambiguo lo constituye, a la derecha del cuadro, la joven vestida y colmada de flores. Si bien su comprensión no ha resultado fácil a los intérpretes y eruditos, descifrable en primera instancia por un código mítico —apelando a Poliziano y a los *Fasti* de Ovidio—, revela ser Flora, la diosa romana esposa de Céfito o Favonius. La proximidad peculiarísima que mantiene con la figura también semenina que a su lado oscila ya alcanzada por el dios del viento, de cuya boca comienzan a salir tiernos ramos no es por cierto casual, como tampoco lo es el hecho de que las flores (los bienes) broten de la boca como palabras.²² La singular cercanía de

²⁰ Cfr. ALFRED VON MARTIN, *Sociología del Renacimiento* (México, Buenos Aires, F.C.E., 1966).

²¹ Francastel, aún sin coincidir con A. Varagnac (*Civilisation traditionnelle et genres de vie*, Paris, 1948), señala que el autor acierta cuando asocia la Primavera con el folklore contemporáneo y las ceremonias fúnebres del tiempo de la primavera, Cfr. FRANCASTEL, "Un mythe poétique et social du Quattrocento: la Primavera", en *La réalité figurative*, y asimismo en *La figure et le lieu*, etc., esp. V.

²² En el cuento de Ch. Ferrault, *Les fêtes*, analizado por L. Marin, flores

ambas márgenes resulta el indicio visual más convincente de que estamos frente a un personaje único: la unión de la ninfa Chloris y de Céfiro ha producido en efecto un resultado espléndido, la transformación de la humilde desnudez vacilante de la ninfa en el esplendor de Flora, que ricamente ataviada avanza erguida con gesto pródigo derramando flores. La bellísima imagen propicia el advenimiento de la primavera y con ésta los ciclos periódicos, los ritmos reguladores del universo y el eterno renovarse de la vida tras la muerte temporaria de la naturaleza. Esta joven que se adelanta con el regazo desbordante es algo así como un punto de intersección en el que se entrecruzan significaciones múltiples.²³ Presentándose como la renovada vida del amor, personifica a la amada real e ideal,²⁴ rol asumido con anterioridad por Beatriz y Laura, pero no es solo esto con toda probabilidad; llena de poderés, pues auspicia el nacimiento de la primavera, los sintetiza con una actitud regal de proyecciones vastas. Promover la vida que siempre vence a la muerte, asegurar la distribución de bienes y el intercambio de riqueza; en la potencia del ser amado queda esbozada la liberalidad del príncipe, con una indudable significación política, económica y también lingüística que enriquece el mito dotándolo de amplísima simbología.

Este enfoque del problema ideológico tal como ha sido bosquejado, resulta legítimo, creemos; aclara aspectos básicos y permite vislumbrar otros quizá más importantes aún sin instrumentalizar —esto es decisivo— la producción artística, en la medida en que las significaciones citadas no son propuestas de modo unilateral o excluyente.²⁵ Pues no son por cierto los

y diamantes que al hablar se derraman de la boca son el don concedido a la honestidad y la belleza. Cfr. LOUIS MARIN, *Etudes sémiologiques* (Paris, Klincksieck, 1972).

²³ Se trata aquí de una cuestión decisiva en la actual investigación semiológica, la de definir el estatuto de la imagen. Situada en la confluencia de muy complejas significaciones que emergen de códigos diferentes, la figura sigue siendo —creemos— pintura, dato sensible, en la medida en que su presencia y potencia visual condensa en forma los sistemas del saber que la sustentan.

²⁴ Sería difícil no ver en ella a la amada de Julián de Medici, la joven Simonetta, que muere un año antes de la conjuración de los Pazzi. Su desaparición signa el punto de partida del poetizar de Lorenzo.

²⁵ En su estudio sobre el proceso ideológico, E. Verón rechaza lo que considera una concepción instrumental funcional del lenguaje, que vincula indebidamente textos ideológicos a variables sociológicas o psicológicas. Cuando esto sucede, "el plano lingüístico es un instrumento al servicio de una necesidad (en el sentido amplio del término), necesidad que es completamente

ponde notar que Francastel, sin negar en principio la importancia de la interpretación neoplatónica elude de modo sistemático referirse a la misma, sin tener suficientemente en cuenta, al parecer, los vitales aspectos contemporáneos de la cultura filosófica del círculo de los Médici al que pertenecía el artista, considerado por Vasari "persona sofisticada", de cuyo intelectualismo resultaría difícil dudar. Parece demostrable, en efecto, que los conceptos neoplatónicos aclaran el diseño estructural de la obra, su programación. Según afirma Edgar Wind², Ficino conocía demasiado bien a su Platón como para no saber que el amor espiritual se concilia con el amor sensible y que la huida a lo suprasensible permite retornar al mundo, ya purificados. Ha podido notarse que el cuadro posee a la derecha una entrada con la irrupción de Céfito, la parte más dinámica de la tela (con el único fuste de árbol inclinado) pero no ha resultado demasiado claro que también tiene una salida y que Céfito y Mercurio, el personaje que a la izquierda parece desentenderse de la escena, procedan en paralelismo estrecho.

La influencia de la teoría neoplatónica sobre la concepción de la tela ya presentada por A. Warburg y posteriormente precisada por E. Gombrich, ha sido objeto de iluminantes análisis de E. Wind. El autor, considerando que la constelación Ficino-Poliziano-Botticelli puede explicar tanto la Primavera como el Nacimiento de Venus, declara que la incidencia filosófica no ha sido suficientemente esclarecida, y mediante el análisis de un conjunto abierto y disperso de textos propone enfocarla desde un principio neoplatónico fundamental, el de la emanatio, repositio y somnatio, la procesión o descenso, conversión y retorno. La unión de Chloris y de Céfito, cuyo resultado es Flora, implica, con el proceso del amor sensible, una primera triada

exterior a dicha manifestación". Cfr. ELISEO VERON (Comp.), *El proceso ideológico* (Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972), p. 266-7. Puede decirse que en el plano estético, desde la hipótesis propuesta de una competencia de composición heterogénea, con datos intra y extraestéticos (más "supraestructural" que la del lenguaje), la relación de la obra con los deseos e intenciones del artista y del grupo al que pertenece no señala una vinculación extrínseca, sino intrínseca al dinamismo creativo cuando esos datos, analizados en la interacción correcta, son requeridos por exigencias semánticas fundadas en la forma, quedando salvaguardada la capacidad productiva e sea instauradora de sentido del acto creativo.

² EDGAR WIND, *Milven davanti del Rinascimento* (Milano, Adelphi, 1971).

productiva. Si sortemos con la mirada a Venus, que en un plano posterior indiscutiblemente central —delineado por el arco del follaje— participa de los desarrollos regulándolos con gesto equánime y moderador, encontramos, paralelo, el celeberrimo grupo de las Gracias configurando una triáde "conversiva" vinculada con el punto final Mercurio, cuyo objetivo es el "más allá".

El estudio de Wind focaliza el grupo de las Gracias, clave para la comprensión no sólo de la pintura sino del universo entero de Plotino, del cual la triáde dialéctico figurativa era el arquetipo. La Gracia central, identificable como *Castitas*, desde *Falschritude* a su derecha se torna hacia *Voluptas*,²⁷ de modo inverso al grupo primero donde la pasión de Céfito al unirse a la castidad de Chloris produce la Belleza de Flora. El rol de *Castitas* es fundamental, ideativa y visualmente; objeto de la cetera ceguera de Cupido, unida a sus compañeras por el gracioso enlace de los brazos que subrayando el centro se ciernen sobre su cabeza en apretado nudo, tiende a Mercurio. El más inexperto de los observadores sería capaz de captar intuitivamente el sentido global de la escena prescindiendo de eruditas explicaciones, mediante el elocuente juego de miradas: si bien coordinada a sus pares por el enlazado ritmo que concilia las oposiciones en la unidad triántica, la Castidad aparta los ojos del grupo en dirección a Mercurio, quien con un gesto de relativa ambigüedad traza la meta trascendente.

Interesa no olvidar que el grupo de las Gracias era directamente vinculable con el intercambio de los bienes, con el "ofrecer, aceptar y devolver beneficios", de acuerdo con una tradición estoica debida a Séneca, quien en su *De Beneficiis* retomó conceptos de Crisipo vertidos en un escrito, posteriormente extraviado, sobre la liberalidad.²⁸ Símbolo de liberalidad para los estoicos, Las Gracias lo eran del amor para los neoplatónicos. Según Pico della Mirandola, "la unidad de Venus se manifiesta en la trinidad de las Gracias". Sin dejar de ser una divinidad

²⁷ Que el amor se oriente desde la belleza hacia el goce, conclusión algo impraviable para los principios neoplatónicos, se debe según Wind a los comienzos epicúreos de Ficino, que le permitieron considerar el goce (divino) como el *summum bonum* sin que se creyese inconveniente utilizar la misma palabra para designar tanto lo material como lo espiritual. Debe recordarse que Ficino dedicó a Lorenzo su *Epistola de felicitate*.

²⁸ WIND, cit. p. 35.

particular, Venus definía "un sistema universal de los intercambios"²⁹, ejemplarmente plasmado por la triade cuya conversión aspira a Mercurio. Este, guía de las Gracias pero también de las almas (se perciben en su túnica llamas invertidas, símbolo de muerte), es el mensajero de los dioses, el más veloz y astuto de todos ellos y asimismo el maestro de la interpretación o hermenéutica (de ahí el nombre de Hermes); para Wind, es el mistagogo que con su bastón mueve ligeramente las nubes sin apartarlas, con las sugerencias del que mira a través de los velos, interpretando. Una teoría del amor que da lugar, afirma el estudioso, a metamorfosis a la "manera de Ovidio".

En realidad, es el cuadro una cadena de transformaciones: una acción concreta, el encuentro Chloris-Céfiro produce una primera transformación en Flora; efecto del amor, es a su vez causa no ya de uno sino de infinitos efectos eternamente renovables, la floración periódica de la naturaleza y la distribución de riquezas, sintetizados en la actitud renovadora, indicativa de su potencia. Fuente de existencia, al promover el nacimiento de la primavera y la circulación de bienes, Flora preside la vida natural y cultural. Pero según la teoría filosófica, el amor transforma fundamentalmente el alma, y la triade de las Gracias la parte más incorpórea del cuadro, simboliza con la clara filigiana de su danza rítmica la conversión espiritual que concilia lo sensible e inteligible mediante una teoría única.

Una imaginación intelectualizada, nutrida de ideas que sólo adquieren sentido contextual a partir de una cantidad indefinida de textos, organiza la sucesión de imágenes a través de ciertos ejes semánticos de base, cuales podrían ser el amor (o vida renovada) y la muerte, lo sensible y suprasensible, entre otros. Sin embargo sería decididamente errado querer agotar en estas categorías las instancias significativas, por tratarse de una obra que dista mucho de ser una traducción o reflejo de ideas y a la que tanto menos le corresponden explicaciones simplistas reducibles al "elogio de los poderosos". A medida que la comprensión pretende avanzar, la complejidad semántica va en aumento y a la par las perplejidades de la interpretación. Frente a la irreal escenografía que introduce las fantásticas apariciones por todos

conocidas, se confirma la sospecha, reiteradamente sugerida, de que lo presente no es ajeno al sueño y a sus leyes. Aludiendo al espiritualismo platonizante de Botticelli, G. C. Argan expresa: "los movimientos no son allí más que ritmo, las acciones quedan incabadas, las formas ya no se insertan en el espacio. Lo mismo que se desvanece el dibujo constructivo y se disuelve la estructura espacial de la naturaleza, se disipa y se confunde la perspectiva histórica".³⁰ Bien valga la cita (más allá de las intenciones del crítico) para convencer de que en la pintura el principio de realidad cede para dar lugar a mecanismos —cuyo estudio queda pendiente— que un análisis psicoanalítico podrá esclarecer adecuadamente.

Tras haber apuntado algunas significaciones que creemos pertinentes, conviene aclarar que por el momento toda apreciación ideológica resultaría todavía precipitada, por la sencilla razón de que no se ha hecho casi mención ni prestado la atención debida a la materia expresiva del cuadro, el significante. Si, como se expresó, la ideología se desprende de los mecanismos profundos de la producción plástica, notamos que resultará explicitable únicamente a partir de las relaciones entre la materia y el sentido. También la competencia lingüística, tanto en Saussure como en Chomsky (aunque no en Hjelmslev) tiene por finalidad asociar sonidos con significados. Esa relación será tanto más indispensable en la pintura, que no puede en modo alguno considerarse un mero signo.

Desde este nuevo y decisivo aspecto, digamos que la concepción del espacio botticelliano es un indicador innegable. Con su característica ausencia de profundidad, cualidad que le atrajo las críticas de Leonardo, seducido por las transparencias de la lejanía, anuncia lo que podría llamarse la voluntad de forma del pintor. Notoriamente ajeno a la empeñosa búsqueda perspectivística que tanto preocupó a los artistas florentinos, eludiendo la plasticidad de las formas y del volumen, indiferente asimismo a las cualidades matemáticas y geométricas del diseño, Botticelli sólo anhelaba crear un espacio adecuado a la evocación de escenas que permitiesen suscitar su verdadero designio, la liberación del dinamismo lineal. Su universo, suspendido entre la vida

³⁰ GIULIO CARLO ARGAN, "El Cinquecento italiano y el idealismo", en RENE HUYGUE (dir.), *El arte y el hombre* (Buenos Aires, Larousse, 1968), t. 2, p. 396.

y la muerte, lo sensible y lo inteligible, conmovido y a la par recorrido por un desarrollo rítmico que se expande y triunfa en la línea ligera y translúcida, el más sutil de los medios expresivos de la pintura, produce con los infinitos velos de su arabesco un infatigable movimiento. La línea que se desliza, avanza y retorna para resurgir desencadenando otros ritmos, siempre en coherencia con el significado, halla en la idea su emplazamiento, pero se lanza a lograr el propio juego en la eclosión definitiva conceptualmente inexplicable, que parece ostentar con su elusiva presencia una irreductibilidad tangible. Canalizada e incitada por la idea (lo legible) que sin embargo no ha de lograr dominarla, la línea irrumpe en sucesivos oleajes como en el grupo de las Gracias, donde los ritmos se agolpan y aflojan para volver a concitarse en el vaivén de los velos flotantes, sin que la compatibilidad de lo sensible y del concepto logre ocultar, en la conciliación que el trabajo creador obtiene, una heterogeneidad bien real, una diferencia última.

La unidad de esta pintura no es la de la visión, y lo sabía Leonardo, quien empeñado en el estudio directo de las apariencias sensibles, con fundamento empírico, poco dispuesto por lo mismo a comprender una obra esencialmente poética y metafórica, insiste en sus críticas (es Botticelli el pintor a quien cita con más frecuencia). En los albores del Cinquecento Botticelli muere en Florencia casi olvidado, ya superado por las soluciones plásticas de sus contemporáneos orientadas a la representación centralizada por la visión monocular, que mediante el poder sintetizador del ojo exhibe un mundo crecientemente despojado y abstracto. Más tarde la filosofía se encargará de precisar, con Descartes, que su meta es la de convertir al hombre en dueño y señor de la naturaleza, pero antes el arte había deseado con la problemática pictórica lo mismo: el dominio del mundo. Una voluntad de poderío que ha sido denunciada como la fundamental característica del mundo moderno. (No deja de señalarlo Merleau-Ponty, cuando alude al alcance y a la mala fe de la perspectiva artificial, de la construcción exacta, tan anímicamente ajena a Botticelli).

El Renacimiento clásico, progresivamente alejado de una certeza trascendente de orden sobrenatural, exigiendo en su reemplazo algo que otorgase aquella seguridad que ya faltaba, absolutiza la forma y al eliminar toda posible diversidad y desequilibrio impone las regularidades de una representación aritmética y simétrica, en un universo de sustitución estética y

tranquilizador que cierra lo abierto a través del orden que instituye el ojo, el punto de vista soberano. Lo cierto es que las elecciones (si de elecciones se trata) de Botticelli eluden la posibilidad de la representación abstracta. La unidad de su pintura, ya se dijo, no depende exclusivamente de la visión, pero tampoco sólo de la coherencia ideativa de sucesivos textos, si bien el desarrollo "temático" de la Primavera así pareciera indicarlo. Se trata más bien de una imagen que fluctúa entre lo visto, lo pensado y lo soñado, cuyo espacio integra formas manteniendo la propia significación indeterminada y abierta en la disponibilidad entre vigilia y sueño. En tal sentido, aún remitiéndose a los mundos de que procede y de los que delata la huella, logra instaurar su apertura e instituir su sentido, con la circunscripción de un ámbito compulsado desde dentro por mecanismos articulados en densa y turbulenta síntesis.

Ya recapitulado, corresponde afirmar que esta obra pictórica se define como ideológica en el sentido más amplio apuntado, es decir como una visión del mundo organizada en sistema semántico susceptible de ser analizado a través de sus operaciones y reglas, brevemente señaladas con la citada interacción de códigos (míticos, rituales, filosóficos, visuales, etc.). Queda la certeza de que el estudio de tales códigos no basta y que a través de la tensión de lo sensible e inteligible, de las leyes de la circulación y el intercambio, algo se desplaza, condensa, y sobre-determina respondiendo a un pulso vital aún más hondo y profundo (de ahí la necesidad de un desciframiento psicológico y psicoanalítico). Por otra parte esta obra no es ideológica en la acepción negativa del término, lo cual se deriva de la que venimos diciendo, pues sin dejar de reflejar los signos del tiempo —no hay en el arte novedad radical— a pesar de todo ello y quizá por todo ello es capaz de producir una forma en la que el artista cumple su objetivo (deseo), el goce del movimiento rítmico en su avasallante devenir. La imagen no reproduce, produce un espacio de juego fluctuante, creativo y verdadero, no encuadrado todavía en la norma, o sea en las leyes de la concepción geométrica en cuyas redes lo sensible se subsume.³¹ En cuanto

³¹ Subraya Francastel que el ritmo genera un universo procesual esencialmente dinámico, mientras que la simetría propicia con su organización geométrica una concepción estática del mundo. En torno a la función de la perspectiva en el Renacimiento, etc. LOUIS BAUDRY, "Cine: los efectos ideológicos

al último concepto de ideología al que nos habíamos referido, es decir a la actitud crítica consistente en elaborar juicios metamióticos que impidan la clausura del universo significativo, digamos que es propia de las ciencias, aunque también del arte en algunas de sus manifestaciones —preferentemente de las vanguardias contemporáneas— cuando exhiben, poniéndolas al descubierto, las reglas de la propia producción. De acuerdo con el momento histórico; las circunstancias sociales en que vivió y su personal carácter, a Botticelli no le correspondió desmitificar sino elaborar mitos, no aspiró a la deconstrucción sino a la construcción de un universo idealista, inestable, contradictorio, vital y dinámico, que impulsó con indecible pasión los vaivenes fantasmáticos de un ritmo siempre vibrante, a menudo febril, desesperado y trágico en obras tardías. Un estudioso del Renacimiento cual es Bernard Berenson³² supone, con muy precisas limitaciones en su crítica que le impiden apreciar la densidad semántica de esta pintura, que Botticelli habría sido indiferente a los aspectos temáticos de su obra. La poco persuasiva opinión no es en el fondo del todo errada, y resulta justa desde cierto aspecto, cuando el estudioso recuerda que al subordinar todo valor artístico al ritmo, el pintor lograba crear mediante sus sinfonías lineales un arabesco cuya excepcionalidad y maestría es sólo comparable con las sutilezas orientales, llegando a obtener con el incomparable y casi incorpóreo dinamismo, una directa expresión de vida.

producidos por el aparato de base", en *Lenguajes* (Buenos Aires, Nueva Visión, 1974) Año 1, n° 2, y J. FRANÇOIS LYOTARD, *Discours, figures* (Paris, Klincksieck, 1974).

³² BERNARD BERENSON, *Pintores italianos del Renacimiento* (Buenos Aires, El Ateneo, 1944).