

Esther Cohen

La Venus desdoblada: en torno a la filosofía del amor en Ficino

De la imaginación sublime a la imaginación perversa, de la magia como fructífera manipulación de los fantasmas interiores¹ a la magia como desbordamiento de las pulsiones eróticas del individuo: así podría delinearse, en términos generales, una veta del universo imaginario² del Renacimiento y, de manera más concreta, el marco que contempla la filosofía renacentista en torno al amor. Un amor ambivalente capaz de conducir al 'furor divino' a través de la contemplación de la belleza que lleva a Dios, pero también susceptible de arrastrar al furor carnal, a la degradación brutal del espíritu que se extravía de su original propósito. La llamada magia natural de Ficino coloca en el centro de su reflexión filosófica a ese Eros sublime, motor de la creatividad que aspira a la inmortalidad del alma, núcleo de la historia religiosa del hombre, pero par-

¹ Para Ficino, "fantasma" es la elaboración interna de una imagen mental. Con el término "manipulación de los fantasmas interiores", me refiero directamente a la expresión de I. P. Couliano en su *Éros et magie à la Renaissance*, con el cual define el concepto de magia: "la magie... est une science de l'imaginaire... et en tant que science de la manipulation des fantâmes, la magie s'adresse en premier lieu à l'imagination humaine, dans laquelle elle essaie de susciter des impressions persistantes." (Couliano, 14)

² Según Castoriadis en *La institución imaginaria de la sociedad*, "imaginario" es aquello opuesto y a la vez complementario al orden simbólico, así como a lo indeterminado.

ticularmente, ese Eros que en su búsqueda de la Belleza, se convierte en la *copula mundi* y transforma toda estética en una ética y amor divinos.

En la figura del Eros desdoblado se concentra lo que se podría llamar uno de los ejes fundamentales del imaginario social del Renacimiento; en el erotismo mágico o en la magia erótica³ de este periodo se debate un amplio sector de la cultura renacentista: desde la filosofía, el arte, las matemáticas, la profecía, hasta la visión eclesiástica del arte y la magia culta en oposición a su proceder frente a la brujería. La presencia de este dios, que para Platón es, “entre los dioses, el más antiguo, el más venerable, el Señor de los Señores” (Platón, 132), marca de manera entrañable toda producción creativa que aspira a la comunión con Dios, así como toda práctica, legitimada o no, que pretenda beneficiarse de la afinidad personal o cósmica con la naturaleza y los astros. Es así como el Amor, instaurador del Orden y de la Belleza, que se manifiesta en la explosión sensual de un arte sin censuras, no visto antes en el arte occidental, puede, por otra parte, desfigurarse y asumir el rostro resquebrajado de la bruja, de su irrefrenable sexualidad, de la orgía diabólica y del Sabat. Sobre la base del Eros como magia se generan el arte y la filosofía; el amante es el filósofo (y el mago) por excelencia, que busca la sabiduría, que es Bondad y Belleza. Pero de manera extraña, el lazo entre magia y Eros también produce monstruos, paradójicamente surgidos de la misma asociación. De ahí que sea el ambivalente lugar de la magia y del erotismo el punto de referencia obligado del pensamiento mágico del Renacimiento, que ve en ésta (la magia) la fuente del ideal divino, la nueva modalidad de formular la teología cristiana, pero también y aunque resulte contradictorio, el origen de una sexualidad obscena y perversa.

³ Recordemos que Platón, en el *Banquete* (203d), afirma que Eros es un mago.

Existirá, pues, en este periodo riquísimo y complejo, una sensualidad autorizada y legitimada frente a una sexualidad rabiosa y violenta, censurada e ilegítima, curiosamente reconocidas ambas por la Iglesia. Basta, en este sentido, acercarse y echar una rápida mirada a la obra de M. A. Signorelli que cubre la cúpula de la Catedral de Orvieto para ver cómo en un espacio “sagrado”, en la propia casa de Dios, los cuerpos de “los condenados”, más que representar un feroz ataque a la sensualidad corporal, aparecen, podría decir, casi como una defensa del cuerpo y sus pasiones; baste mirar de cerca el detalle en que el ángel maligno muerde rabiosa y sensualmente la oreja de su víctima y se la lleva en vuelo para ver cuánto de esa supuesta “condena” no actúa sino como la sublime simbolización de un eros desbordado y galopante, aunque éste se presente justamente en la forma de una sublimación estética, *visual*, señalaría Ficino. Al respecto, es interesante el trabajo de Leo Steinberg, *La sexualidad de Cristo en el arte del Renacimiento y en el olvido moderno*, donde exhibe con lujo de detalles y a partir de una exhaustiva y profunda investigación, una gran cantidad de pinturas de la época en las que la sexualidad de Cristo se muestra de manera clara y transparente. Y no se trata sólo de una sexualidad infantil a la que acaricia la madre o a la que las manos del niño Cristo apuntan directamente, sino a una sexualidad que pudiera considerarse, en cierto sentido, herética. En algunas obras de pintores prestigiados del periodo renacentista, Cristo muestra su desnudez sin ambages de ninguna especie: su miembro cubierto, en algunos casos aparece explícitamente erecto o, como en el caso de la *Crucifixión* de Lucas Cranach (1503), emulado como el ondear majestuoso de los paños que cubren sus genitales. Como escribe Steinberg: “sólo la inherente tendencia metafórica del realismo renacentista pudo ser capaz de exaltar la más humilde de las indumentarias y conferirle tal pomposidad, hasta convertir la *ostentatio genitalium*, ahora ade-

centada, en un alarde triunfal de dimensiones cósmicas.” (Steinberg, 114)

Pero frente a este despliegue de erotismo estético, también aparece la misma Iglesia como institución del orden y del buen vivir, que castigará sin compasión, fuera de sus muros, a esa sensualidad desbordada de la bruja en el sabat y en la orgía desenfrenada del sexo. Y por boca de los dominicos Kraemer y Sprenger hará valer su castigo marcando clara, aunque no del todo justificadamente, la diferencia entre un eros que muestra su desnudez en la misma casa de Dios, y un eros que se manifiesta y se expresa, en y a través del *tacto*, en las calles y en el campo abierto, donde la bruja, y no el filósofo, el *magus* o el artista, saciará su deseo, no estrictamente estético.

Del Eros visual al Eros degradado por el tacto, dirá Ficino en su *De amore*, el Amor se desfigura, se desdobla y degenera. Y quizás sea ésta la dualidad que rija la “política (poética) erótica” del periodo, ya sea en el ámbito de la espiritualidad más refinada, como en el arte y la filosofía, o en el menos sutil y culto de la magia popular, concretamente, de la brujería. Sin embargo, el desdoblamiento de tan complejo y “gran dios” no responde a un gesto de transparencia; es más bien difuso e incierto. ¿En qué momento Eros se desdobla? ¿En qué condiciones precisas se desfigura y se transforma? Su desfiguración, ¿no es acaso condición indispensable de su ser más profundo? ¿Qué Eros no es al mismo tiempo espiritual y carnal, sublime y perverso, divino y demoniaco, si el demonio—el *daemon* platónico—no es más que el legítimo intermediario entre Dios y los hombres?

El *De Amore* de Ficino, ejemplo de filosofía y de magia natural, es un espacio privilegiado de la erótica renacentista, donde un arte específico del periodo encuentra felizmente un foco de inspiración, pero a su vez, un lugar que proyecta, si miramos a fondo, una censura al erotismo no



Luca Signorelli, *Los condenados* (detalle).



Lucas Cranach, *Crucifixión.*

contemplado por la virtud de la mirada. La teoría ficiniana del Amor está marcada por este Eros ambivalente y oscilante que muestra, incluso en el interior de cada una de sus dos caras, un permanente deslizarse hacia su lado opuesto, una simpatía, a fin de cuentas, innegable frente a su adversario que las más de las veces resulta su punto de equilibrio, su complemento.

No es casual, en este sentido, que Ficino vuelva los ojos a la mitología para recuperar de boca de Apuleyo el relato de Psique y Cupido, que servirá de trasfondo a su *Comentario* y donde Venus, diosa de la Belleza, engendra un Amor que deja de ser un ideal universal y abstracto para materializarse en la pasión concreta de un individuo frente a otro. Por su parte, la belleza de Psique deja de ser impersonal o “anónimamente voluptuosa” (Ventós, 83), como la de Venus, para *caer* en la belleza de quien se sabe sujeto de amor, y en el enamoramiento “psíquico” de Cupido. Porque quien descubre la Belleza y el Amor con mayúsculas, no puede evitar el deseo de poseerla y satisfacerse, parece decir Apuleyo. Es por esta razón que Venus se ‘desdobla’ para dar lugar a la realización de su descendencia. Venus seguirá siendo el “instinto impersonal”, pero Psique y Cupido habrán dado un paso más hacia la corporización y trascendencia de su amor. Frente a la belleza de Cupido, “Psique... se siente desfallecer ante la maravillosa aparición” y “al contemplar una y otra vez la hermosura de aquel divino rostro, vuelve a recobrar los sentidos” (Apuleyo, 158). “Psique, sin poder saciar los deseos de su excesiva curiosidad, examina, maneja y admira las armas de su marido: saca una flecha del carcaj... al temblarle el pulso y apretar más de la cuenta, se pincha y brotan a flor de piel unas gotitas de sangre sonrosada. Así, sin enterarse y por *propio impulso*, Psique se enamora del Amor. Arde en ella con creciente intensidad *la pasión* por el *dios de las pasiones*, y, dejándose caer sobre él locamente enamorada, lo *cubre en un instante de*

irresistibles y palpitantes besos... Pero, mientras ella se embriaga de tanta felicidad... he aquí que la lámpara... –ya sea por perfidia, ya por celos criminales, ya por ganas de *tocar* ella también aquel *hermoso cuerpo* y besarlo a su manera– soltó de su mecha luminosa una gotita de aceite hirviendo sobre el hombro derecho del dios...”⁴ (Apuleyo, 159)

El dios de las pasiones, en teoría, no debería apasionarse, así como la diosa de la belleza debiera conservarse inmaculada ante la hermosura y el placer terrenal. Pero Psique llega a subvertir el orden: arranca a Cupido *una pasión* que humedece con su boca, la contemplación del divino rostro la empuja a la irresistible necesidad –como la gota de aceite– de *tocar* el hermoso cuerpo. Frente al ojo, el tacto; frente al Amor, la pasión individual. De la misma manera en que la curiosidad de Pandora trae al mundo todos los así llamados males, la curiosidad de Psique inaugura para el hombre, y oponiéndose a Venus, un universo infinito de sensaciones y pasiones; al romper con el Deseo cósmico (cf. Ventós, 85) y convertirlo en voluntad concreta de amar, Psique introduce la necesidad del placer y la realización efectiva de su deseo. Psique, en esta fábula, no recibe un castigo definitivo a su atrevimiento; por el contrario, su acción audaz y transgresora será finalmente retribuida con el generoso don de ser transformada en diosa. Las consecuencias de esta fábula para el Renacimiento serán otras; quien sea capaz de contemplar la virtud de un Eros “a distancia” logrará sobrevivir; quien subvierta el orden y lo viva “en carne propia”, será enviado a la hoguera.

De la disyuntiva entre el Amor y el amar, Ficino elabora su filosofía del Eros; su punto de partida: la Belleza, no sólo aquella que proviene de la esfera de lo divino, de lo

⁴ Conocido es el final feliz de la historia: Psique y Cupido, después de difíciles pruebas, logran finalmente su objetivo: la realización efectiva de su amor (las cursivas son mías).

incorpóreo y espiritual sino, de manera específica, aquella cuyo origen es el cuerpo mismo. La teología cristiana y el platonismo serán las dos fuentes que Ficino tratará de fundir o al menos conciliar para afrontar el enigmático desdoblamiento de la diosa, en la que Venus, la inmaculada porque no nacida de madre, surgirá airosa de las profundidades del mar.

Ciertamente, Ficino no habla de un real y efectivo desdoblamiento de la diosa, ni siquiera de la relación entre Venus y Psique, pero recoge de la mitología la figura de una doble Venus, nacida en circunstancias diversas, a través de las cuales tratará de reconocer y celebrar a la de los instintos sublimes y espirituales. Desde el primer discurso de su *Comentario al Banquete* de Platón, Ficino ubica al Amor, “gran dios”, en su relación con el Orden y la Belleza, pero, sobre todo, nos introduce de lleno en su muy particular axiología de los sentidos, punto central de una estética y de una erótica que apuntará directrices no sólo en el arte y la filosofía, sino en el comportamiento de todo un sector de la sociedad.⁵ El Amor “precede al mundo, despierta a quien duerme, ilumina lo que es oscuro, resucita lo que está muerto, da forma a aquello que es informe y perfecciona lo que es imperfecto” (Ficino: 1956, 141). De ahí su grandeza. Pero el Amor no es sólo ordenamiento sino Belleza, “belleza de las almas, de los cuerpos y de las voces. La de las almas se conoce por la inteligencia, la de los cuerpos se percibe únicamente por los ojos y la de las voces sólo por los oídos” (Ficino: 1956, 142). “En cuanto al deseo que nace de los otros sentidos —continúa Ficino— el nombre que le conviene no es el de amor sino el de ‘libido’ y

⁵ En este mismo sentido, Ficino será abiertamente explícito frente a su rechazo de la magia ceremonial de la brujería, rescatando para su teoría del Eros una magia natural que es ante todo filosofía y que no atenta contra la virtud cristiana, que sólo aspira a la Belleza espiritual, aunque sea a través de la belleza del cuerpo. Una belleza que nada tiene que ver con la corrupción del tacto ni con el goce carnal.

de furia” (ibídem). Desde estas primeras páginas, Ficino define el sentido profundo del Eros y su vínculo con el ojo y el oído, dejando para el vulgo los placeres del gusto y del tacto que, en su violencia, perturban la inteligencia del hombre.

En esta premisa radical que descalifica el tacto frente a la vista está contenida, podría decir, toda una poética del imaginario renacentista en donde el arte, concretamente la pintura y la música, serían la expresión más sublime y acabada de la jerarquía de los sentidos. Es justamente aquí, en la valoración desmedida del ojo, donde radica el punto más sugerente de la estética ficiniana, pero, paradójicamente, también el punto más turbio y equívoco. De la exaltación del alma al desprecio del cuerpo, la teología cristiana y el platonismo habían encontrado un abismo seguro: “Os exhorto, pues, hermanos, por la misericordia de Dios, a que ofrezcáis vuestros cuerpos como una víctima viva, santa, agradable a Dios: tal será vuestro culto espiritual” (*Romanos* 12:1); de la glorificación del alma a la exaltación de la belleza corporal, aunque sólo como ventana al universo de Dios, Ficino se coloca en una posición de peligro: “Uno y otro amor buscan las cosas bellas. Ciertamente, aquél que rige y gobierna el cuerpo desea nutrir su propio cuerpo con los manjares más delicados, agradables y bellos, y engendrar hijos bellos con una mujer bella” (Ficino: 1984, 161). Ya no se trata de la certeza de una oposición, a pesar de que el *Comentario* así lo quiera, “el cuerpo como sombra e imagen del espíritu” (ibíd., 162), sino de la ambigüedad de un desdoblamiento que, a fin de cuentas, se propone como unidad, creo yo, y no más como fractura. Como genuino representante de la sensualidad fantástica del Renacimiento, Ficino no podrá deshacerse del cuerpo, “dios” de la cosmovisión renacentista, para encontrar un refugio seguro en el alma pura; debe justificar su presencia y su “culto”, encontrando en la belleza corporal el preciso lugar de equilibrio donde se unen la Bondad y la Belleza divinas. Más aún, Ficino propondrá, tomando distan-

cia en este aspecto de sus antepasados medievales, una ética subordinada al cuerpo o, más bien, puesta a prueba en el cuerpo (aunque sólo sea a su belleza “visual”), una moral apoyada en las formas voluptuosas, una estética que en su búsqueda de la belleza es, ante todo, una ética y una búsqueda de Dios.

Pero quizás habría que ser más precisos e invertir los términos: Ficino no parte de una estética: la deduce de una moral que, si bien es punto de partida y de llegada al universo de lo divino, es ante todo una ética que encuentra su verdadero sostén, su lugar de equilibrio en la incorporación de la “materia” necesariamente bella al mundo del espíritu, materia que en este sentido se aleja de su fuente platónica para devenir, no ciertamente carnalidad, aunque sí espejo de la belleza de Dios. La presencia del cuerpo en el discurso de Ficino obedece a un principio básico del humanismo renacentista que en su búsqueda por hacer partícipe al hombre de la luz divina, pone en sus manos su destino y sus obras; sólo a través del libre albedrío el hombre se convierte en hombre y sólo así se asemeja a Dios; sólo en su capacidad de discernir lo sublime divino, incluso a través de la “ventana del cuerpo”, el hombre puede aspirar a la armonía del mundo celeste. En palabras de Pico della Mirandola, la dignidad del hombre radica no en su perfección originaria, sino justamente en sus contornos informes, en su ‘caos’ inicial que será ordenado *libremente* por el hombre a través del Amor.

Te coloqué en el centro del mundo, para que volvieras más cómodamente la vista a tu alrededor y miraras todo lo que hay en ese mundo. Ni celeste, ni terrestre te hicimos, ni mortal, ni inmortal, para que tú mismo, como modelador y escultor de ti mismo, más a tu gusto y honra, te forjes la forma que prefieras para ti. Podrás degenerar a lo inferior, con los brutos; podrás realzarte a la par de las cosas divinas, por tu misma decisión.

(Pico, 105)

Entre la elevación de las cosas divinas y la degeneración bestial está el hombre libre, autoconsciente, un hombre de carne y hueso susceptible al Amor, a la contemplación de la virtud, aunque también un cuerpo vivo, sometido a la pasión y a la lujuria. De ahí que el desdoblamiento de la hermosa diosa del Amor no sea en Ficino sino la representación de este terreno movedizo que pisa el hombre de su tiempo para ejercer, con plena consciencia de lo que esto significa, su libertad.

Pero la opción, como la dibuja Pico y como la quisiera Ficino, no es tan clara. El cuerpo y su belleza se hacen acompañar no sólo del ojo y del oído sino de otros tres sentidos que poco saben de jerarquías y de valores. El tacto, ese sentido que tiene que ver más con la “perturbación propia de un esclavo” (ibíd., 47), no logra pasivamente someterse al ojo, exige, con la fuerza, participar a su vez de la belleza. De ahí entonces que Ficino diseñe de nuevo por boca de Diótima el mapa del deseo y su recorrido para alcanzar lo bello. La Venus celeste y la Venus vulgar no se oponen: diosa y demonio, se configuran ambas como amantes del Amor y la Belleza, una dirigida estrictamente hacia la esfera de la luminosidad divina, la otra, no menos virtuosa por ser intermediaria entre Dios y los hombres, por eso demonio, a engendrar en el mundo terreno, en el de los cuerpos, la belleza que no es sino belleza de Dios.

Hay, entonces, dos Venus en el alma: la primera, celeste, la segunda vulgar. Ambas tienen un amor. La celeste para conocer la belleza divina, la vulgar para generarla en la materia del mundo... La celeste se esfuerza en pintar en sí con su inteligencia de manera muy exacta la belleza de las cosas superiores. La vulgar, gracias a la fecundidad de las semillas divinas, se esfuerza en que se manifieste en la materia mundana la belleza divina, concebida en sí por voluntad divina. Al primer amor le llamamos algunas veces Dios, porque se dirige a lo divino, pero la mayoría de las veces lo llamamos demonio, porque está en medio de la pobreza y la abundancia. Al se-

gundo amor lo llamamos siempre demonio, porque parece tener una cierta atracción hacia el cuerpo, y está más inclinado a la región inferior del mundo. Lo cual, ciertamente, es ajeno a Dios, y apropiado a la naturaleza de los demonios. (ibíd., 138-9)

El Eros como voluntad creadora viene aquí redibujado. Era preciso recomponer ese mapa del deseo abriendo un espacio al tacto, al sentido que junto con el ojo y la inteligencia participaba de manera activa en la *renovatio* artística del Renacimiento. ¿Cómo podría Ficino, inspiración de tantos creadores, delatar a esa mano que moldeaba, que daba cuerpo a la materia, que le daba aquellas formas voluptuosas y sensuales, y que al apuntar a la belleza divina también y ante todo, afirmaba la fuerza de un cuerpo vital, ardiente, mundano, con frecuencia más terrenal que místico, más carne que espíritu? ¿Cómo pasar sobre Miguel Ángel y sus cuerpos que, aunque idealizaciones monumentales de su belleza y su fuerza, parecían competir con Dios y su creación, dirigirse a él cara a cara? Ciertamente, Ficino, como teólogo y pensador religioso, no podía de manera abierta hacerse cargo de ese sentido tan poco espiritual, tan poco confiable. Pero como filósofo de su tiempo, tampoco podía mantenerse al margen de esa explosión de los sentidos que permeaba su ambiente cultural, esa Florencia que, como escribe Garin, era una “ciudad contradictoria y fascinante, pecaminosa y abierta al misticismo, cruel y generosísima” (Rossi, 12). Quizá sin proponérselo, el pensamiento de Ficino muestra este ambivalente y contradictorio rostro, no de una ciudad sino de una época; la ambigua perspectiva desde donde las dos últimas décadas del *Quattrocento* italiano miran el resurgimiento de los cuerpos, esos cuerpos inquietos, con sus delicias místicas y con sus pasiones más atormentadas.

Del Eros desdoblado de Ficino (en el discurso de Diótima), en donde el tacto y los cuerpos se reinvidican sólo en virtud

de su sometimiento a la aspiración a la belleza divina, al Eros degradado por la “concupiscencia del abrazo” (Ficino; 1984, 146), sólo hay un paso, un desliz de la inteligencia que se ve arrastrada por el imán del tacto. De ahí que se produzca un nuevo desdoblamiento de la Venus vulgar que, al contacto con la belleza corporal y terrena, no siempre logra mantenerse en la esfera de la Belleza divina. Si el erotismo se convierte en un centro fundamental de la reflexión filosófica y teológica del periodo (no olvidemos la inmensa cantidad de tratados sobre el amor que siguieron el ejemplo de Ficino, entre ellos el de León Hebreo), es evidente que un teólogo como Ficino tendrá que dejar claras las fronteras que dividen la tierra fértil del cuerpo, del barro infecundo de la carne. Y es justamente en este punto donde el discurso de Ficino se vuelve cada vez más pantanoso, pero a su vez más sugerente. Es difícil pensar en la reflexión del *De Amore* sin perder de vista el momento de su publicación y la relación misma de Ficino con la Iglesia,⁶ por un lado y con los Medici, por otro. Pero sobre todo, el ambiente de relajamiento erótico en la Florencia de su tiempo.

Piero Camporesi, estudioso dedicado a rescatar parte del imaginario cotidiano del Renacimiento, se interna en *Los Bálsamos de Venus* en ese territorio poco ordenado de la sexualidad sin fronteras, que sin ser la del furor diabólico de la “vulva insaciable” de la bruja del *Malleus Maleficarum*, es, sin embargo, una sexualidad que poco aspira a la virtud contemplativa. Camporesi comenta los *Experimentos* de la Madonna Caterina Sforza, señora de Forlì, para el bien gozar del sexo, así como las *Vies des dames galantes* de Brantome:

⁶ El *De amore* se publica en 1484, fecha en que se publica también el manual del perfecto cazador de brujas, el *Malleus Maleficarum*. Y no hay que olvidar que Ficino fue cabildo de la catedral de Florencia inmediatamente después de la muerte de Savonarola y “cómplice” oportunista de la monarquía de Lorenzo de Medici. (Cfr. Ficino, *Sobre el furor divino*, XXVII)

Caterina de Forlì era muy sensible y atenta a todo lo que se refería ya fuera a la “naturaleza” ya sea al singular y admirable instrumento modelado para arar los campos. Y en particular a las secretas astucias dedicadas “ad magnificandum virgam” id est a perfeccionar el artificio de dilatar de manera no natural las dimensiones: *modus procedenti ut addatur in longitudine et grossitudine virge ultra misuram naturalem.* (Camporesi, 41)

se contemplan a la clara luz del sol y, al verse tan bellas, blancas, mantecosas, ataviadas y maduras, entran súbitamente en calor y tentación; y, llegadas a este punto, es necesario que se precipiten al instante sobre algún hombre, con el riesgo, de no hacerlo, de arder vivas... (Camporesi, 58)

En este ambiente, en donde existe, como explica el mismo Camporesi, un “intenso reclamo femenino de placer y donde el papel dominante en estos asuntos de cama era de competencia más de la mujer que del hombre” (Camporesi, 42), la reflexión de Ficino adquiere una resonancia particular.

1484, año de la primera publicación del *De amore*, es al mismo tiempo un año de condena al cuerpo y a sus pasiones desbordadas. Kraemer y Sprenger, inquisidores dominicos, por facultad que les otorga el papa Inocencio VIII, escriben el “manual del perfecto cazador de brujas”, el *Malleus Maleficarum* o *Martillo de las brujas*, para acabar así con la epidemia de un Eros enloquecido por el placer de la carne, un Eros que ha perdido de manera absoluta la perspectiva de la belleza y que ha caído y se ha dejado seducir peligrosamente, para decirlo en términos de Ficino, por la inmediatez del tacto. Esta coincidencia de fecha es más que un dato casual. Ficino exalta el Amor contemplativo, el Eros virtuoso que, si bien se pone a prueba en la belleza del cuerpo, finalmente es capaz de tras-

cenderlo mediante la inteligencia y la virtud. Pero el filósofo, como el artista, percibe mejor que nadie ese imaginario que moldea el espíritu de su tiempo y de sus hombres; sabe, por lo tanto, que no es tarea fácil salir airoso, como su Venus celeste, de las tentaciones del tacto y de sus pasiones, cuando inclusive el amor; ya lo había dicho Platón en su *Fedro*, era una especie de enfermedad ocular. Entre el mirar y el tocar se encuentra el hombre virtuoso; entre el tacto que engendra belleza y el tacto que lleva a la lujuria está la enfermedad del ojo que no distingue entre el amor y la pasión: “Pues soportamos más fácilmente el deseo de ver que la pasión del ver y el tocar” (Ficino: 1984, 146). Pero entre el ojo y el tacto también está la enfermedad de la sangre, y aquí es donde el Ficino médico introduce el elemento fisiológico que terminará por transformar, desde la medicina, la astrología y la magia, la figura de una melancolía negra, seca y pálida, en el rostro del genial artista, del filósofo y del místico iluminado.⁷ Ahí donde Ficino sólo delinea de manera general las fronteras entre el deseo y el abuso del deseo, la desviación que separa el desear del apasionarse, he aquí que Saturno, dios de los contrarios, viene a “salvarlo” de las turbulentas aguas de ese Amor melancólico que no es sólo perturbación de la sangre, peste, como lo había sido hasta la Edad Media, sino éxtasis y contemplación del divino rostro. Saturno se convierte, y ésta será una de las aportaciones más sensibles al pensamiento moderno, en el dios del desdoblamiento más radical: de la bilis negra y su influencia maligna a la bilis negra como dignificación del trabajo intelectual y artístico, pasando por la melancolía, enfermedad del cuerpo y concretamente de la sangre, pero también alienación del alma que busca, desesperada, la comunión con Dios. “Ficino fue el primer autor que identificó lo que Aristóteles había llamado la melancolía de los hombres inte-

⁷ “Saturno –planeta de la melancolía– fortifica el don de la contemplación por medio de los demonios saturnianos”, dice Ficino en el *De amore* (129).

lectualmente sobresalientes con el 'furor divino' de Platón" (Klibansky, 254). "Es la bilis negra lo que obliga al pensamiento a penetrar y explorar el centro de sus objetos, porque la propia bilis negra tiene afinidad con el centro de la tierra. De la misma manera lleva el pensamiento a la comprensión de lo más alto, porque corresponde al más alto de los planetas" (Ficino, cit. en Klibansky, 254).

Hacia el final del *De amore*, Ficino aborda la compleja y ambivalente personalidad del melancólico saturnino, pero es en su *De triplici vita* donde describe con mayor detenimiento la influencia de tan grandísimo dios, capaz de conducir a lo más sublime, pero también capaz de arrastrar, por la fuerza de su magnetismo negativo, a la destrucción. El melancólico es sublime, genio, artista, pero de igual manera, su influencia astrológica puede conducirlo a lo perverso, a la locura y a la bestialidad. Y es a esta inclinación a la locura, que no al furor, a la que el estudioso, el teólogo, el filósofo, hijos predilectos de Saturno, deben estar atentos; sometido a las tortuosidades e inquietudes de la creatividad saturnina, el melancólico debe tomar conciencia de los peligros de su condición para lograr, con inteligencia y un buen tratamiento curativo, atravesar, como Ulises sordo al canto de las sirenas, el tormentoso mar de la actividad intelectual, sin caer en los pantanos de la enfermedad y la insania. El sistema de Ficino, como lo expresa Klibansky, "conseguía dar a la "contradicción inmanente" de Saturno un poder redentor: el melancólico altamente dotado—que sufría bajo Saturno, en la medida en que éste atormentaba el cuerpo y las facultades inferiores con dolor, temor y depresión—podía salvarse precisamente con una orientación voluntaria hacia el mismo Saturno" (Klibansky, 264).

Los dos últimos discursos de su *Comentario* adquieren una importancia singular frente a los primeros, ya que en ellos el Amor da un vuelco acompañado de su sentido privilegiado: el ojo. Si antes el ojo era el único capaz de conocer y de gozar de

la belleza divina en su absoluta virtud, ahora ese mismo ojo puede convertirse en la fuente primaria de la enfermedad amorosa, en el vehículo del contagio: “El contagio del amor se produce fácilmente y llega a ser la peste más grave de todas” (Ficino: 1984, 205). Para curarse de él, Ficino propone “sobre todo tener cuidado de que nuestros ojos no se encuentren con los ojos del amado.” ¿No era acaso el ojo el vehículo privilegiado para alcanzar la belleza divina? ¿No era la contemplación el antídoto del tacto corrupto y devastador? La peste y la enfermedad del ojo descritas por Ficino sugieren, toda proporción guardada, las palabras con las que, en el contexto opuesto de la magia ceremonial o diabólica, el *Martillo* califica la acción de las brujas: “Su mirada se hace venenosa, sobre todo para los niños que tienen el cuerpecillo tierno y fácilmente receptivo a cualquier impresión” (*Martillo*, 56). Como una peste, las brujas “han crecido tan desmesuradamente que resulta ya imposible el aniquilarlas” (ibíd., 232). Y es justamente en el ojo “enamorado” donde radica la gran ambivalencia y peligrosidad de esta magia natural y del Eros ficiniano. Porque, ¿dónde se levanta la barrera entre el ojo que ilumina y el ojo que pervierte?

Es precisamente en el discurso de Diótima donde Ficino muestra un profundo conocimiento no sólo del Amor sublime descrito en la primera parte, sino de la pasión “enferma”,⁸ melancólica en sus dos nuevas acepciones. El melancólico es

⁸ Al referirse a los dones del amante, Ficino escribe: “...el amor bestial y también el humano no puede existir jamás sin indignación. ¿Quién es el que no se indignará con aquél que le ha robado su alma? Pues como es grata la libertad, así es odiosa la esclavitud. Y por esto odias y al mismo tiempo amas a los hombres hermosos. Los odias como ladrones y homicidas. Te ves forzado a admirarles y amarles, como espejos que resplandecen por el fulgor celeste. ¿Qué puedes hacer, desgraciado? ¡No sabes, ay, perdido, a dónde dirigirte? No quieres estar con tu asesino. Y tampoco quieres vivir sin esa visión feliz. No puedes estar con aquel que te pierde y te mata, y no puedes vivir sin aquel que con admirables encantos te roba y te usurpa todo entero para sí. Tú deseas escapar del que con sus llamas te abrasa, y deseas unirte a él para, al estar cerca del que te posee, estar unido a ti mismo” (Ficino: 1984, 157).

aquel que mantiene un ambiguo lazo con la fantasía y la imaginación.⁹ La melancolía ficiniana, identificada con la contemplación amorosa, como escribe Agamben, “aparece esencialmente como un proceso erótico empeñado en un ambiguo comercio con los fantasmas; y esta doble polaridad demónico-mágica y angélico-contemplativa de la naturaleza del fantasma se debe tanto a la funesta inclinación de los melancólicos por la fascinación negromántica así como a su disposición a la iluminación extática” (Agamben, 31).

Esta ambigua naturaleza del Amor, vía la melancolía, delicia y enfermedad, restituye a Eros su calidad de divinidad compleja, turbia y atormentada. Ahora ya no se trata sólo de una dualidad, diosa-demonio venusino (la Venus vulgar), o entre el *daemon* generoso y el de los bajos instintos, sino de una Venus única que a través de su rasgo melancólico comprime en su interior a la santa y a la bruja,¹⁰ a la mística y a la pervertida sexual, a la contemplación virtuosa del fantasma divino y a la orgía diabólica. Porque si la deidad inmaculada, el intelectual y el filósofo son susceptibles del furor melancó-

⁹ Para Ficino, el amor es un proceso fantasmático, que se genera por la vista y que se fija en el alma a través de la fantasía y la imaginación. Cito del *De amore*: “En nosotros, evidentemente, hay tres partes: alma, espíritu (*spiritus*) y cuerpo. El alma y el cuerpo, de naturaleza muy diferente entre sí, se unen por el espíritu (*spiritus*) intermedio, que es un cierto vapor muy tenue y transparente, generado por el calor del corazón de la parte más sutil de la sangre. De aquí, difundido por todos los miembros, toma las fuerzas del alma y las comunica al cuerpo. Igualmente, toma a través de los instrumentos de los sentidos las imágenes de los cuerpos exteriores, que no pueden fijarse en el alma, pues la sustancia incorpórea que es superior a los cuerpos no puede ser formada por ellos al recibir las imágenes. Pero el alma, estando presente en el espíritu en todas partes, fácilmente ve las imágenes de los cuerpos que se reflejan en éste como en un espejo, y a través de ellas, juzga los cuerpos... Entonces, mientras la contempla, por su propia fuerza, concibe en sí misma imágenes semejantes a aquéllas, e incluso mucho más puras. A esta concepción la llamamos imaginación y fantasía.” (Ficino: 1984, 143-5).

¹⁰ Es conocida la acalorada discusión durante el siglo XVI acerca del carácter melancólico de las brujas, entre ellos el alemán Johann Weyer quien propone suspender la cacería de brujas, tomando en consideración que se trata sólo de viejas mujeres afectadas por el morbo de la melancolía. (Cfr. J. Wier, *Le streghe*, Sellerio editore Palermo, 1991).

lico (“disposición fantasmática”, la llama Agamben), la misma Venus, en un abrir y cerrar de ojos, puede ‘elevarse’ a través de la bilis negra hacia la esfera celeste o angélica o puede, a partir de una atrofia de la imaginación, descender al mundo de los instintos y de las bestias. Si “Sócrates, a quien Aristóteles juzgó de temperamento melancólico, era, según él mismo confesaba, el más propenso de todos al arte de amar” (Ficino: 1984, 147), la melancolía, por encima o justamente por su desarreglo humoral, se eleva a la categoría del genio, del filósofo por excelencia y del iluminado.

Esta melancolía como patología erótica conduce finalmente a Ficino al “furor” platónico, que en el *Fedro* se definió “como una alienación de la mente. E indica dos géneros de alienaciones. Estima que una proviene de enfermedades humanas, la otra de Dios. A la primera la llama locura, a la segunda furor divino” (ibíd., 198). A partir de Platón y de nueva cuenta, Ficino no se escapa de su lógica del desdoblamiento y de su necesidad de construir, por contrarios, su ética y poética del Eros. Una vez más, el ojo “situado en la parte superior del mundo y que percibe por su naturaleza la luz” (ibíd., 88), puede verse arrojado a la ceguera de la pasión, o al exceso de la luminosidad que conduce al embrujamiento o al “mal de ojo”, causados por el envenenamiento de la sangre. “Aristóteles escribe que las mujeres, durante la menstruación, a menudo con su mirada manchan un espejo con gotas de sangre” (ibíd., 202). La fiebre de amor, la enfermedad melancólica que conduce al extravío tiene, paradójicamente, su origen en la vista, en el desmesurado empleo de la mirada, de ese ojo que Ficino tanto privilegia. “Ciertamente, como dice Museo, es toda la causa y el origen de esta enfermedad. De modo que si alguno tiene los ojos brillantes, aunque en los otros miembros no esté bien formado, obliga a los que le miran a perder la cabeza...” El ojo pierde su inocencia hacia el final del *De Amore*; el filósofo se ve obligado a redimensionar su función

de intermediario para encontrar en el concepto de armonía de los sentidos la sólida estructura de lo que llama el “amor moderado”: “En cuanto al amor moderado, que es partícipe de la divinidad, y del que se trata sobre todo en este banquete, no sólo el ojo es la causa, sino que también concurren la armonía y el encuentro de todas las partes” (ibíd., 215).

De este descentramiento de la mirada como exceso surgen los cuatro furores divinos en oposición a la locura bestial: el furor poético, el místico, el profético y el amoroso. Pero aun aquí, el carácter oscuro y ambivalente de la furia melancólica se hace presente, ya que a cada exaltación del espíritu corresponde una degradación de los sentidos. ¿En qué momento, sin embargo, podríamos preguntarnos, la música y la poesía se transforman en ruido para los oídos, el misticismo en una superstición, la mística en una bruja perversa, la profecía en un arte simplemente humano y el amor en “goce libidinoso”? (ibíd., 225). ¿De qué modo es posible escapar del ojo a través de la mirada, de la materia bella a través de su belleza, de la iluminación mística a través de la sangre corrompida y del amor a través de la imaginación y la fantasía? ¿Dónde se encuentran el hombre y la mujer del Renacimiento en esta encrucijada del deseo? ¿Dónde se encuentra la línea que separa la locura de la furia, si ambas, en el fondo, no son sino una misma vistas desde el otro lado del espejo?

En una carta de Leonardo Bruni donde saluda a Marasio Sículo y donde expresa qué clase de furor debe estar presente en los poetas, el furor divino y la locura bestial difícilmente podrían separarse. Si el “furor”, como lo define Ficino, se entiende como consecuencia y prueba de la posesión del alma, ya sea por un dios, una musa o un *daemon*, también la locura se comprende en estos términos. ¿O no es acaso, en el mismo periodo en que Ficino exalta los cuatro furores, el momento en que la furia de la bruja en el sabat se convierte a su vez en la prueba más “palpable” de una posesión, esta vez diabólica?

¿No se trata, en el fondo, de un mismo fenómeno: el de los poseídos y poseídas que hablan por boca de Saturno, un dios ciertamente sublime, aunque dividido entre “las esferas más altas del cielo y las profundidades más interiores de la tierra”? (Klibansky, 266) Es por esta razón, entonces, que, como bien escribe Leonardo Bruni:

el furor de los poetas procede de las Musas, y el de los amantes, de Venus. Nace éste de la contemplación de la verdadera belleza: al percibir su imagen por la vista, el más *sutil y violento* de nuestros sentidos, y quedar atónitos y como *fuera de nosotros, somos arrastrados* hacia la vista por todos los sentimientos... Es una cierta enajenación divina, como un olvido de sí mismo, y un flujo unitivo con aquello cuya belleza admiramos.

Si llamas a este *furor también locura*, lo aceptaré ciertamente y lo reconoceré, con tal que entiendas que no puede haber poeta bueno alguno, si no es arrebatado por un furor de esta clase, ni los profetas pueden prever el futuro, si no es mediante un furor de esta clase, ni puede honrarse a Dios de modo perfecto y eximio, si no es por una *enajenación de la mente* de esta clase.” (Ficino, 1993, 87. Las cursivas son mías).

Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio, 1977: *Stanze*, Turín: Einaudi.
- APULEYO, 1978: *El asno de oro*, Madrid: Editorial Gredos.
- Biblia de Jerusalén*, 1975: Bilbao: Desclée de Brouwer.
- CANTIMORI, Delio, 1975: *Umanesimo e religione nel Rinascimento*, Turín: Einaudi.
- CAMPORESI, Piero, 1989: *I Balsami di Venere*, Milán: Garzanti.
- CASTORIADIS, Cornelius, 1983: *La institución imaginaria de la sociedad*, Barcelona: Tusquets.
- COULIANO, I.P., 1984: *Éros et magie à la Renaissance*, París: Flammarion.
- DE VENTOS, Rubert X., 1980: *De la modernidad*, Barcelona: Ed. Península.
- FESTUGIÈRE, Jean, 1941: *La philosophie de l'amour de Marsile Ficino*, París: Librairie Philosophique J. Vrin.
- FIGINO, Marsilio, 1956: *Commentaire sur Le Banquet de Platon*, presentación y traducción de Raymond Marcel, París: Société d'Édition "Les Belles Lettres".
- 1984: *Comentario al Banquete*, Madrid: Ed. Tecnos.
- 1965: *Teologia Platonica*, Bolonia: Ed. Zanichelli.
- 1993: *Sobre el furor divino y otros textos*, Barcelona: Anthropos.
- GARIN, Eugenio, 1984: *La revolución cultural del Renacimiento*, Barcelona: Crítica Grijalbo.
- GINZBURG, Carlo, 1991: *Ecstasies. Deciphering the witches' Sabbath*, Nueva York: Penguin Books.
- KRAEMER, H., y SPRENGER, J., 1976: *El martillo de las brujas*, Madrid: Ediciones Felmar Abraxas.
- PAOLUCCI, Antonio, 1992: *Luca Signorelli*, Milán: Scala.
- PICO DELLA MIRANDOLA, Giovanni, 1986: "Discurso sobre la dignidad del hombre", en L.Valla, M. Ficino et al., *Humanismo y Renacimiento*, Madrid: Alianza Editorial.
- PLATÓN, 1972: *Diálogos*, México: UNAM.
- KLIBANSKY, R., PANOFKY, E., SAXL, F., 1991: *Saturno y la Melancolía*, Madrid: Alianza Forma.
- ROSSI, Annunziata, *Apuntes sobre el Renacimiento* (inérito).

- STEINBERG, Leo, 1989: *La sexualidad de Cristo en el arte del Renacimiento y en el olvido moderno*, Madrid: Hermann Blume.
- THORNDIKE, Lynn, 1923-1941: *A History of Magic and Experimental Science*, Nueva York: Columbia Press (8 vol.).
- WALKER, D.P., 1958: *Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella*, Londres: Ed. Warburg Institute.
- WIER, Johann, 1991: *Le streghe*, Palermo: Selerio editore.
- YATES, A. Frances, 1982: *La filosofía oculta en la época isabelina*, México: FCE.

