

Miguel Ángel Buonarroti: el homoerotismo distinguido

*Michelangelo Buonarroti: the distinguished
homoeroticism*

Sandro Abate & Facundo Martínez Cantariño

Universidad Nacional del Sur (Bahía Blanca, Argentina)

sabate@criba.edu.ar

faundo.umbral@gmail.com

Artículo recibido el 29/11/2017, aceptado el 23/12/2017 y publicado el 30/01/2018



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License

RESUMEN: En este artículo, proponemos una aproximación crítica a la producción lírica de Miguel Ángel Buonarroti, a partir de un dispositivo conceptual al que denominaremos “homoerotismo distinguido”. Durante la primera mitad del siglo XVI, la obra poética de Miguel Ángel Buonarroti permite recorrer las principales motivaciones culturales y estéticas que el movimiento humanista había desplegado, entre la Florencia de los Médici y la Roma de los papas. En este trabajo se propone una lectura crítica de algunos textos de sus *Rimas* que apuntan decididamente a la postulación de una poética personal del gran artista, basada en el idealismo platónico y en formas expresivas no del todo canónicas.

Palabras clave: Miguel Ángel Buonarroti; Humanismo; Poesía; Homoerotismo

]

ABSTRACT: *In this paper we propose a critical approach to Buonarroti's poetics from a conceptual device called "distinguished homoerotism". In the first half of the 16th century, Michelangelo Bouonarroti's poetic work allows us to go over the main cultural and aesthetic manifestations that the humanist movement had already displayed, between the Florence of the Medici and the Rome of the Popes. We propose a critical reading of some texts of his Rime, which definitely aim at the nomination of a personal poetry of this great artist, based on platonic idealism and on not-entirely canonic expressive ways.*

Keywords: *Michelangelo Buonarroti; Humanism; Poetry; Homoeroticism*

En el exordio del canto XXXIII del *Orlando furioso* (1532), en el marco de la enumeración de una serie de pintores de la Antigüedad y de su propia época, Ariosto distingue a uno en particular como "... quel ch'a par pinta e colora, / Michel, piú che mortale, angel divino" (Ariosto, 2005, p. 1368).

Con ese juego de palabras en alusiva referencia al reconocido artista Miguel Ángel Buonarroti, el poeta de Ferrara fue el primero en adjudicarle el calificativo de "divino", un atributo destinado a perdurar en el tiempo y llegar hasta nuestros días. Al calificarlo como "divino", Ariosto reparaba más que nada en la materia religiosa de muchas de sus pinturas y representaciones plásticas, aunque no se podría descartar del todo el elogio y reconocimiento de sus dotes artísticas que de alguna manera, vistas así, sobrepasarían las limitaciones de una labor estrictamente humana. Sobre esta segunda posible interpretación del adjetivo "divino" insistiría años más tarde Giorgio Vasari, en *Las vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos* (1550), al referirse al autor del *David* como un verdadero enviado de Dios, quien

quiso además, dotarlo de real filosofía moral y darle el adorno de la dulce poesía, para que el mundo lo admirara y escogiera como singularísimo modelo por su vida, sus obras, la santidad de sus costumbres, y la humanidad de todos sus actos; en suma para que fuera considerado por nosotros como un ser, más que terreno, celestial (Vasari, 2013, p. 314).

Tanto Ariosto como Vasari elogiaron al Miguel Ángel pintor, escultor y arquitecto desde la compartida pertenencia al grupo de los artistas e intelectuales humanistas, y desde idéntica conciencia de clase, en alianza estratégica con la incipiente burguesía que surgía en las principales ciudades-estado italianas del siglo XVI, con un objetivo muy claro: canonizar a los artistas florentinos del Renacimiento, los que siempre fueron apoyados por los Médici, para colocar a Florencia y a sus clases y familias dominantes en el centro de la más prestigiosa cultura europea. Esta precoz operación crítica marcaría por siglos la evaluación estética de la obra de Miguel Ángel, tempranamente canonizado a partir de sus propios contemporáneos y destinado a permanecer en el imaginario más arraigado del arte occidental.

Difícil resulta, por ello, asomarse al otro Miguel Ángel, al escritor íntimo, al poeta solipsista, al silencioso transeúnte de memorias y tormentos privados. Gran parte de la crítica literaria italiana, incluso la actual, se enfrenta a la poesía de Buonarroti como ante un documento subsidiario de su obra artística más afamada, es decir la plástica. En tanto documento subsidiario, la obra lírica se lee, se analiza y se valora en la medida en que aporta datos para significar su producción más celebrada, como una suerte de relato referido a las esculturas y pinturas. En otras palabras, el discurso lírico de Miguel Ángel nunca ha sido del todo depositario de una valoración estética integralmente específica, y siempre fue situado en un campo fuertemente referenciado por la obra artística de su autor.

Por esta misma razón, la difusión de sus poesías, al igual que las aproximaciones críticas y las traducciones a otros idiomas no han alcanzado en absoluto una circulación considerable. Las traducciones al español de la obra poética de Miguel Ángel son extremadamente escasas, así como el desarrollo de los estudios que la adoptan como objeto de investigación. En la Argentina, apenas disponemos de algunas versiones que comenzaron a circular recién durante la segunda mitad del siglo XX. En todos los casos, se trata de recopilaciones fragmentarias, y solo en algún caso se tradujo la totalidad de los sonetos completos. En tiempos recientes, la

primera colección publicada en el país, bajo el título *Sonetos escogidos de Miguel Ángel*, realizada por José González Galé, data del año 1955 (editorial El Ateneo, Buenos Aires, 124 páginas) e incluye solo una parte de los 80 sonetos producidos por Buonarroti. En 1972, Rafael Obdulio Lozza (hermano del reconocido pintor Raúl Lozza y descendientes ambos de inmigrantes lombardos) publicó lo que podría ser considerado el intento más ambicioso por dar a conocer en Argentina la poesía del artista florentino, en el libro titulado *Rimas* (Buenos Aires, 429 páginas) con prólogo de Romualdo Brughetti. Allí reunía en versión al español una parte sustancial de las 302 piezas líricas que componen la obra poética completa de Miguel Ángel, y que en italiano reciben el nombre de *Rime*. Antologías parciales de ese mismo libro, las volvió a publicar Lozza en dos volúmenes posteriores que aparecieron a lo largo de la misma década. El primero de ellos se titula *Sonetos completos* (Ediciones La Libélula, Buenos Aires, 243 páginas), que vio la luz en 1975, en homenaje al quinto centenario del nacimiento del autor. El segundo se titula *Sonetos/Madrigales*, (Francisco Colombo, Buenos Aires) reúne en 1976 las composiciones de los dos géneros más frecuentemente utilizados en las *Rime*. Todos estos volúmenes son apenas hallables entre muy pocos anticuarios y coleccionistas, y se encuentran completamente al margen de cualquier distribución editorial a gran escala.

Así como en la Argentina, también en España la traducción, difusión y estudio de la poesía de Miguel Ángel es un hecho llamativamente raro y reciente, si tenemos en cuenta los cinco siglos que nos separan de la vida del autor y la afamada trascendencia internacional de su obra artística. Luego de un breve intento titulado *Arte y poesía de Miguel Ángel* (Cuadernos del Instituto Italiano de Cultura, Madrid, 1964), que reúne una antología de 22 piezas traducidas por Joaquín Arce, apareció *Obras escogidas. Poesía y prosa* (Felmar, Madrid, 194 páginas), preparado por Guido Gutiérrez y publicado en 1975, que contiene sonetos y fragmentos de sonetos.

Habrá que esperar hasta años muy recientes para encontrar los únicos dos libros con traducciones al español de las poesías de Miguel Ángel que son asequibles hoy en el circuito comercial. Se trata, en el primero de los casos, de *Sonetos completos* (Cátedra, Madrid, 197 páginas), traducidos por Luis Antonio de Villena y publicados en 1987, con dos reediciones hasta 2011. Aparece allí la totalidad de los sonetos completos, en versión bilingüe y anotada, junto con un estudio preliminar del mismo autor. La más reciente y tal vez más completa se titula *Rimas (1507/1555)*, y es una selección, en versión bilingüe, con introducción y notas de Manuel Santayana (Pretextos, Valencia, 2012, 194 páginas), que comprende unas 170 composiciones, con mayoría de sonetos y madrigales.

Al momento de pensar en cuáles pudieron haber sido las razones que expliquen este evidente déficit en la traducción, estudio y difusión de la obra lírica de Miguel Ángel, aparece una primera evidencia insoslayable. Buonarroti nunca publicó, en vida, sus poesías. No hubo libro. Un endeble proyecto de edición que planeaba con su amigo Luigi del Riccio terminó esfumándose en 1546 por causas que todavía permanecen poco esclarecidas. Como afirma Ida Campeggiani:

Intricata è ancora da capire la storia del gruppo di ottantanove componimenti che, manoscritto Vaticano Latino 3211 e in tre edizioni di quello dell'Archivio Buonarroti XIV, sono trascritti da vari copisti, tra cui alcuni amici di Michelangelo, in una bella copia ma con varianti d'autore autografe e numerati (2012, p. 7)

Entre las posibles motivaciones de esta suerte de suicidio, o al menos renunciamento, literario tampoco se puede descartar el vínculo con los consabidos destinatarios de sus versos (varios de ellos personalidades prominentes de su tiempo)

y con las instituciones con las que Buonarroti mantuvo contratos o negocios, dada la muy delicada condición de artista notorio y adinerado empresario que alcanzó en su época, y al verse impelido a resguardar la intimidad de su vida privada frente al ajetreo de su imagen pública, en el contacto con los mecenas, las personas más poderosas de su tiempo. Las *Rimas* pueden ser consideradas, desde este punto de vista, como el capítulo más íntimo y privado de su producción artística, el hermético cajón donde Miguel Ángel clausuró su tormentoso secreto (Testoni, 2004, p. 16).

Inclusive en italiano, las *Rime* fueron un texto prácticamente desconocido durante siglos, y la primera edición confiable fue la que recién en 1863 dio a conocer Cesare Guasti en Florencia. La edición más aceptada que conocemos hasta hoy en su idioma original es la que en 1960 preparó Enzo Girardi y que repropone las 302 piezas líricas compuestas por Buonarroti en el orden cronológico en el cual – filológica, estilística y temáticamente– se ha podido establecer que fueron escritas. En ella, entre 1503 y 1560, es decir a lo largo de casi toda la vida del artista, aparecen terminados unos 80 sonetos, 100 madrigales, 4 capítulos en tercera rima, 2 sextinas y 54 epitafios para Cecchino Bracci, junto con más de 60 composiciones fragmentarias o de apariencia inconclusa. A esta versión completa le siguió la edición de bolsillo de 1975 y la publicación del epistolario y del repertorio completo de dibujos.

Lo cierto es que, como una producción casi menor, casi ensombrecida por la afamada obra escultórica, pictórica y arquitectónica de su autor –considerado tal vez el más grande artista de todos los tiempos la poesía de Miguel Ángel Buonarroti ha transitado silenciosa y casi imperceptiblemente los cinco siglos que la separan de hoy. Por grandes períodos ignorada y, cuando no, sistemáticamente devaluada, ha llegado incluso a ser objeto de mutilaciones expresivas casi aberrantes, como por ejemplo la que le imprimiera el propio sobrino nieto del autor, quien en 1623 dio a conocer algunos textos por primera vez, alterando el género de determinados destinatarios amorosos y reemplazando los masculinos por femeninos, con el objeto de camuflar el carácter homoerótico de los textos. En accidentales oportunidades atrajo la atención crítica, aunque para ocupar en todo caso un espacio secundario, subsidiario y siempre subordinado a sus más acreditadas hermanas mayores, las artes plásticas y visuales.

Por otro lado, si se observa con atención el derrotero bibliográfico relacionado con la producción poética de Miguel Ángel, podría decirse que hasta los años 60 del siglo pasado, las *Rime* fueron consideradas por los comentaristas y especialistas como una suerte de diario poético de un artista, o bien como la historia íntima del alma de un gran pintor y escultor, el más consagrado del llamado Renacimiento. De Sanctis, Croce y los renombrados padres de la historia de la literatura italiana compartieron la idea –con casi imperceptibles particularidades– de que Miguel Ángel había sido un escritor improvisado, más próximo al “diletantismo” de la escritura que al perfeccionismo que caracteriza a sus restantes producciones artísticas. Estas proposiciones siempre peyorativas acerca de la actividad literaria se hubiesen consolidado en la valorización crítica póstuma de no haberse llevado a cabo las relecturas que tuvieron lugar en ocasión de los centenarios de su muerte (1964) y de su nacimiento (1975). Los nuevos estudios críticos diseñados en el marco de estas celebraciones –sobre todo Fubini, Clements y Binni– inauguran una visibilización diferente en la cual la poesía de Miguel Ángel se erige como una contribución fundamental para la literatura del siglo XVI en virtud de lo que ellos llaman un incipiente “solipsismo especulativo” (Schiavone, 2013, p. 13) que ya se observa

encaminado hacia la superación del modelo retórico petrarquista canonizado por Pietro Bembo.

Cabría preguntarse, en este sentido, sobre las razones que promovieron un relativamente reciente redescubrimiento de la poesía de Miguel Ángel, es decir qué valores contiene esta escritura lírica que apenas la segunda mitad del siglo XX ha podido y sabido interpelar y reconocer. Y más aún, resulta oportuno reflexionar sobre la naturaleza de los nuevos dispositivos teóricos y paradigmas metodológicos que han comenzado a incidir para que las contribuciones más recientes enfatizen y subrayen con nuevas comprobaciones el eclecticismo de sus fuentes, el experimentalismo de sus formas y la excentricidad del léxico.

UN PROYECTO DISRUPTIVO. En la primera mitad del siglo XVI, Pietro Bembo le dio forma sistemática, en la literatura y en la gramática (Guerrero, 1998, p. 79), a un claro anhelo de distinción lingüística y literaria, muy en armonía con la sociedad de la que era expresión, promoviendo renovados géneros con normas bien definidas que segmentaron a la literatura culta de las expresiones vulgares y canonizando el modelo lírico de Petrarca, deudor a su vez del misticismo amoroso de los provenzales. Tal modelo lírico evidencia el recorte social del que era producto y el deseo de convertir a esa expresión en un atributo de distinción para las clases dominantes que se representaban en él. De tal magnitud será el impacto canonizador de la teoría bembiana acerca de la forma y el lenguaje poéticos, que en el caso de la literatura italiana, y gran parte de la europea, tendremos que esperar casi hasta las vanguardias de principio del siglo XX para encontrar poesía escrita con un código lingüístico menos áulico y más próximo al registro coloquial.

A menudo se ha atribuido la “dureza” expresiva en los poemas de Miguel Ángel a una suerte de “contradizione tra la prepotenza del voler dire e la consapevole insufficienza del mezzo espressivo” (Dotti, 2007, p. 200). Tales observaciones pueden resultar claramente legibles en el marco de la canonización de un estilo vinculado con la pureza monolingüista elogiada en Petrarca, que Bembo y los principales gramáticos del siglo XVI se encargaron de formular y que es bien conocida para la historia de la lírica italiana y europea moderna. Pero, más allá de los alcances valorativos –herederos de tal proceso de legitimación– grandes segmentos de la producción poética de Miguel Ángel se resisten a ser leídos desde esa perspectiva.

El poema 5 de las *Rime*, por caso, constituye una acabada demostración de los niveles fuertemente contrastivos que, en materia lexical y expresiva, alcanzó la poesía de Buonarroti. Se trata de un soneto caudato (es decir con un agregado de seis versos), uno de los más recordados de la colección, que en su manuscrito se encuentra acompañado por uno de los pocos autorretratos caricaturescos del autor, cuya silueta lo muestra en medio de los trabajos de pintura de los frescos de la Capilla Sixtina. El texto sugiere una cruda y por momentos graciosa auto-representación del artista, con los miembros contorsionados por las incómodas posiciones que esa labor implicaba.

El soneto asimila el cuerpo del pintor con elementos de procedencia lejana (Lombardía, Siria) e incluso con objetos (arco, cerbatana). La creciente cosificación del cuerpo coloca al retrato en los umbrales del grotesco, acentuado incluso con matices de torpeza en sus movimientos y hasta con un negligente manejo de la técnica del fresco. Los particulares e inusuales componentes anatómicos que constituyen el retrato (vientre, pescuezo, barba, nuca, espalda, pecho, rostro, lumbales, panza, culo, grupa, pellejo) van desarrollando una especie de metamorfosis

del sujeto en algo menos sensible que un ser humano, hasta incluso sugerir la degradación en un mero objeto inanimado. En los tercetos, las rimas de sonoridad rústica como “eccia” y “oppa” contribuyen a la vulgaridad del léxico excéntrico. El grotesco de la construcción está reforzado en la última parte por los adjetivos de naturaleza extravagante o bizarra (falaz, extraño, curva), y en el cierre con un pedido al destinatario (Giovanni da Pistoia), en un tono al mismo tiempo grave y gracioso, en el cual se contrasta la solemnidad de los temas sagrados plasmados en las paredes y techos del templo, con la ridiculización de las situaciones y condiciones en las que se desarrollaba su trabajo.

En cuanto a las formas y estructuras líricas, la norma bembiana incluía la preferencia por el soneto, la canción y el madrigal, junto con una limitación de la temática amorosa en beneficio de la organización de un cancionero como un argumento que, pasando por algunas situaciones comunes, desembocase en Dios. De manera que, por un lado, Miguel Ángel adscribe al modelo estructural y formal diseñado por Bembo para canonizar a Petrarca, con primacía de sonetos, canciones y madrigales, pero, por otro lado, se vale de instrumentos expresivos de naturaleza plurilingüista, incorporando recursos léxicos de procedencia heterogénea y a menudo vulgar, muy ajenos a la preceptiva epocal de recorte sociológico.

Si de enfoques se trata, una hipótesis que valdría la pena discutir es que el desarrollo que la sociología de la literatura alcanzó hacia mediados del siglo pasado, y más concretamente la impracticabilidad de una lectura sociológica tradicional del corpus lírico buonarrotiano, fue un punto de inflexión para habilitar el fundamental giro valorativo que la crítica literaria promovió en las últimas décadas. En efecto, la obra poética de Miguel Ángel se resiste a ser situada en cualquiera de las instituciones y formaciones sobre las cuales los estudios sociológicos organizaron el sistema literario italiano del siglo XVI. Ni la corte ni el mecenazgo, por citar dos de estas instituciones, resultan del todo capaces de contener la escritura buonarrotiana que, al revelarse incompatible para tales anclajes, termina por precipitarse en el abismo de la rareza.

La corte en los siglos XV y XVI es un espacio concebido por la burguesía e incluido dentro del campo de poder, que procura organizar y distribuir los discursos sociales tendientes a construir y asegurar su autoridad. Está integrada por pedagogos, traductores, artistas y científicos, cuyo grupo recibe el nombre de los humanistas, prototipos del intelectual moderno. En el seno de las cortes, se construyen, se legitiman, se debaten, se exhiben los atributos de dominación relacionados con el dinero y sus diversas representaciones culturales y sociales en tanto principal factor de poder. La institución de la corte pone en circulación productos culturales que proyectan su propia visión del mundo, y que circulan en el mismo circuito acotado por la corte; de manera que esta misma, en gran medida, constituye el propio destinatario de los discursos que en ella se originan, salvo casos excepcionales cuando se proyecta un espectáculo o producto de divulgación hacia un público subalterno más general (Ferroni, 2008, p. 311). Los valores, la dinámica interna y la organización de la corte como institución fuertemente enraizada en el campo artístico europeo en los orígenes de la Modernidad, resultan fundamentales para comprender e interpretar la gigantesca obra plástica y arquitectónica de Miguel Ángel tanto en Florencia como en Roma y en el Vaticano. El pintor y escultor se había formado en la ciudad de los Médici entre 1490 y 1492, en el clima intelectual más novedoso que su época podía ofrecer, con Poliziano, Ficino y Donatello. A fines de esa década esculpió la *Piedad*. Regresó a Florencia y entre 1501 y 1503 esculpió el *David*. Otra vez contratado en Roma, pintó la *Capilla Sixtina* entre 1506 y 1512. Volvió a

Florenia y en 1524 trabajó en las *Tumbas Mediceas* de San Lorenzo. Culminó su trayectoria más reconocida, otra vez en Roma, pintando el *Juicio Final* entre 1534 y 1541. Este ir y venir en torno a las dos grandes urbes, alternando el servicio a papas y príncipes burgueses, en calidad de artista pero también de empresario, muestran una producción plástica completamente emparentada con los atributos, contenidos, prácticas y representaciones sociales de la corte como institución del poder y con los intereses estratégicos de una clase social que emergía a la hegemonía y procuraba revestirse con los atributos culturales del pasado como clave de distinción social (Williams, 1977, p. 143)

El espectacular incentivo a la producción artística durante aquellos años se explica a partir de este programa cultural de la nueva burguesía italiana de los Médici en Florenia, los Este en Ferrara, los Sforza en Milán, los Scaligeri en Verona, los Carraresi en Padova, los Gonzaga en Mantova, los Farnese y los Borgia en Roma, y otras familias y grupos, que vieron en el arte el instrumento para construir las representaciones de su propio poder, promover los nuevos valores y discursos dominantes y consolidar los contenidos, principios y atributos que les aseguraran el control social. Los principales íconos artísticos que años más tarde este mismo poder se encargaría de canonizar como sinónimo de excelencia y universalidad con el pomposo nombre de “Renacimiento”, contienen los significados y entramados que lo identifican: el *David*, la *Capilla Sixtina*, la *Gioconda*. En síntesis, en la institución del mecenazgo es imposible no ver al artista incluido en el campo de poder y legitimando las condiciones de autoridad de la nueva clase social que acababa de adquirir conciencia de su rol hegemónico. Más allá de la visión tradicional y algo perimida del mecenazgo como una institución en la que un artista goza de la oportunidad de desarrollar un supuesto y adjudicado “talento”, lo que interesa poner en discusión es que el mecenazgo de los siglos XV y XVI merece a esta altura ser repensado en su conjunto como el espacio de negociación material y cultural de dos grupos sociales con orígenes y atributos diferenciados que proyectan imágenes y representaciones de sí mismos con un alto impacto social. Y que pese a los intereses marcadamente sectoriales que estimularon la acción y la militancia entre los capitalistas y los humanistas, su alianza fue estratégica, puesto que de muchas de las formaciones y proyecciones culturales y materiales diseñadas en ese espacio de negociación somos, todavía hoy y todavía aquí –y a veces mal que nos pese– herederos o rehenes.

Desde la perspectiva de un enfoque sociológico, todo el sistema literario italiano del siglo XVI fue razonado bajo la evidencia de un clasicismo aristocrático (Petronio, 1990, p. 240). Pero lejos, muy lejos de los brillos pomposos de la corte y más aún de las magníficas remuneraciones del mecenazgo, la poesía buonarrotiana reúne todas las particularidades contrastivas de una escritura privada, no solo porque nunca llegó a plasmarse en un proyecto editorial en vida de su autor sino también porque, en buena medida, se construye sobre modelos semánticos y lingüísticos marcadamente contrahegemónicos. Dicho en otras palabras, al situarse en los márgenes del sistema literario italiano del siglo XVI, la poesía de Miguel Ángel puede ser observada en su más profunda dimensión si no se pierde de vista el proyecto decididamente disruptivo del cual es producto.

EL CAMUFLAJE FILOSÓFICO. El escritor chileno Pedro Lemebel, en una de sus crónicas del libro *Loco afán, crónicas de sidario* (1996) utiliza el concepto de “filosofía del camuflaje viril” para designar el intento de las maricas chilenas de (re)presentarse en asimilación con el modelo *gay* masculino norteamericano. De esa

forma se articula, en su escritura, una tentativa por salir de la marginalidad social y acceder a un espacio prestigiado, reconocido por el mercado. Rastrea Lemebel este gesto en las pistas de baile de las discotecas chilenas del circuito *gay* de los años '80, en medio de la avanzada neoliberal y la crisis del SIDA, un momento en el cual primaba la estigmatización y persecución a la disidencia sexual en Latinoamérica. De esta manera, la norma social “prestigiada” y mercantil, producida en las capas medias y altas de la sociedad norteamericana, se convertía para este sector marginalizado en un precario recurso de legitimación.

Un gesto textual similar podría leerse en la construcción del discurso lírico que incorpora el homoerotismo en el corpus poético buonarrotiano. Una primera configuración de este gesto se vislumbra en la particular predisposición a las representaciones culturales clasicistas y la filosofía neoplatónica. Tales representaciones son los atributos de la poesía de Miguel Ángel que más desarrollo han tenido en la evaluación que la crítica literaria ha realizado de sus poesías, sobre todo desde paradigmas críticos que operan en función del llamado Renacimiento.

Efectivamente, “más que ningún otro artista de su tiempo, Miguel Ángel era por formación un neoplatónico” (González Camaño, 2007, p. 29). Marsilio Ficino, al servicio de Lorenzo de Médici en la Florencia del siglo XV, había llegado a construir un sistema de pensamiento innovador respecto de las principales convicciones medievales. Se trató de una construcción ideológica de grupo, de sesgo marcadamente aristocratizante, que en términos sociológicos puede ser interpretada como el diseño de un código cultural de distinción válido para los sectores dominantes de la sociedad. Allí, entre otras concepciones, propuso una síntesis entre la filosofía pagana de cuño idealista de Platón y la teología cristiana, junto con una visión cósmica que se representaba superadora del escolasticismo medieval.

Unos eran hedonistas y hostiles a la versión ascética del cristianismo y al mismo tiempo al relajamiento del clero; otros ofrecieron el platonismo como boya salvavidas mediante el aprendizaje de la lengua griega; una compleja transformación mental que permitiría hacer mella a la escolástica neoaristotélica imperante en las universidades de toda Europa desde el siglo XIII (Lafaye, 2005, p. 267).

Esta posición ideológica terminó constituyendo uno de los pilares del emergente proyecto humanista, que se vería así asociado con el surgimiento de una nueva clase social hegemónica, es decir la burguesía capitalista de las familias adineradas, que buscaron con él diferenciarse culturalmente de las instituciones residuales del pasado, como la Corona o la Iglesia. La configuración que Ficino alcanzó a formular acerca de la vida humana como una realidad incompleta, en alguna medida degradada con respecto a las formaciones superiores y más puras del universo (la mente y el alma cósmicas), marcaron fuertemente el sistema de creencias en el cual se formó Miguel Ángel, máxime cuando coincidían con sus propias convicciones interiores y con su consabida insatisfacción frente a la impracticabilidad de la perfección y la corruptibilidad de la materia.

Cuando en el siglo XVI el Humanismo es adoptado por la clase dominante como su programa cultural, comenzó a llevarse a cabo en el campo de las artes un proceso de impugnación de los paradigmas idealistas y entre ellos el platonismo, producto del cual es, por caso, el *Orlando furioso* y los libros más celebrados de aquel período, donde se asiste a una absoluta y definitiva demolición de los códigos culturales nobiliarios del pasado y de las ideologías con ellos asociadas. De manera que este segundo momento, al que podríamos denominar *Humanismo dominante*,

consigue resguardar los valores y atributos del pragmatismo y de los órdenes culturales con él asociados. Lo curioso es que la producción poética de Buonarroti, forjada en pleno contexto de este ajuste realista y contemporánea a la de Ariosto, consiguió permanecer fiel a los principios idealistas y antimaterialistas de la filosofía neoplatónica. Más aún: podría decirse que la condición privada e íntima de su escritura favoreció las posibilidades de Miguel Ángel para dar rienda suelta a la dimensión platónica hasta límites poco igualados por sus contemporáneos.

En este sentido, el corpus lírico buonarrotiano podría emparentarse con un primer Humanismo, un *Humanismo emergente*, más que con el momento canonizado por las producciones artísticas enmarcadas en el mecenazgo de los grupos burgueses más poderosos y la Iglesia. Su carácter de escritura privada posibilita esa relativa autonomía del proyecto cultural humanista del siglo XVI. Desde esta perspectiva, las representaciones culturales clasicistas y neoplatónicas pueden leerse como meras poses, meros gestos exteriores, una suerte de camuflaje intelectual, diseñado en la medida en que asegura una distinción social no exenta de motivaciones fuertemente clasistas.

En la recurrencia del clasicismo, Miguel Ángel parece aludir en sus poesías al modelo de pederastia clásico, codificando el amor entre hombres en términos de elevación espiritual e intelectual, incluso de virtud y distinción. En el siglo XVI, en efecto, la única palabra disponible para designar relaciones sexuales entre hombres era “sodomía”, comprendida como pecado nefando cuyo castigo era la hoguera. El amor entre hombres aún no había sido conceptualizado desde el discurso burgués: este es un proceso que se da entre los siglos XVIII y XIX y recién se consuma con la categoría médico-jurídica de “homosexualidad” (Foucault, 2014, p. 113).

En tal espacio discursivo aún innostrado parece situarse el homoerotismo en la poesía buonarrotiana. Dotado de elementos prestigiados, situado en un espacio de *virtus* clásica y a la vez de características propias del amor cortés (como la usual fórmula de tratamiento “signor mio”), los códigos culturales aludidos contienen fuertes connotaciones clasistas. En la construcción estética de esa *virtus*, para lo cual es modelo cabal el soneto 60, el hombre “saggio e verile” provoca un amor que “mpenna l’ale”, que “lascia liquefatto il core” para que lo “penetri un divino strale” (Buonarroti, 2004, p. 296), en un desafiante desplazamiento estético hacia lo femenino. A la vez se refugia en un campo que asegura la distinción y en el discurso misógino: desde su posición de sabiduría, de superioridad masculina, se permite un amor homo que adjudica lo bajo, lo terrenal, al deseo por una mujer, que “in terra tira” ya que ella misma representa las “cose basse e vile” (2004, p. 296) y un tipo de amor cuya función es meramente reproductiva. De esta manera, la diferenciación de clase se establece explícitamente en contraposición al “vulgo malvagio, isciocco e rio” (2004, p. 138) aludido en el soneto 83. Las relaciones codificadas de los ilustres ciudadanos de la elite antigua son un modelo cultural prestigiado al cual recurrir para recubrir el amor entre hombres de un camuflaje filosófico, un halo de viril distinción social.

Otra nota vale la pena asentar acerca del consabido neoplatonismo. Ficino ve en el universo una obra de arte y el prototipo de todas las demás, organizando la vinculación entre el hombre y Dios en términos equivalentes a los que caracterizan la relación entre la obra creada y su autor. Lo que Ficino denomina el alma individual se encuentra en simetría y correspondencia con la divina, de manera que la actividad artística del hombre se representa subsidiaria del arte divino que encuentra expresión absoluta en la belleza del universo. Miguel Ángel está convencido de esta idea no solo en su producción escultórica y pictórica (Arranz, 2000, p. 573), sino también en

la literaria; al punto que el soneto 46, por caso, se construye sobre la analogía entre la actividad del artista y la de Dios. El escultor golpea la piedra de la cual extrae el objeto de su búsqueda artística, mediante un procedimiento en el cual el martillo es guiado por la mano del artista así como la mente divina conduce las acciones terrenas, en una simetría idealizada del devenir de la actividad universal.

En este sentido, el gran hallazgo literario de Miguel Ángel consistió en haber expresado a través del discurso lírico los esbozos de una teoría estética que, sin prescindir de las herramientas técnicas de la actividad específicamente artística, sea capaz de elevar el contenido teórico y filosófico de los debates en torno al proceso creativo del arte. El “*divino martello*” es el que confiere la inspiración necesaria para la realización de cualquier creación artística terrena. En tanto la eficacia de cualquier golpe del martillo humano o “*rozzo martello*” es superior cuanto más se aproxima al modelo divino, la obra corre el riesgo de quedar inconclusa si el artista no cuenta con el auxilio celestial. El soneto 46 condensa el concepto de lo no-terminado, adentrándose en un problema –por lo demás– largamente debatido en el contexto de su obra escultórica. Está dedicado a un sobrino cuya escultura se dispone a ejecutar luego de muerto el joven. En sus versos, se evidencia hasta qué punto la reflexión intelectual acerca de la naturaleza de la actividad artística contribuyó a la elaboración de una verdadera poética con bases en un sistema de pensamiento prelingüístico y unitario, de síntesis platónica y cristiana, que podría ser comprensiva de la variada gama de artes practicadas por Buonarroti, incluida la literatura.

Para Miguel Ángel, la obra de arte es –antes que nada– el resultado de un concepto. En al menos siete oportunidades, a lo largo de las *Rime*, aparece esta palabra clave del repertorio platónico buonarrotiano: concepto (*concetto*). Se trata de una palabra forjada sobre la tradición de filósofos y humanistas florentinos del siglo XIV, que mantiene gran parte de su sentido etimológico originario (del latín *conceptum*, participio pasivo de *concipere*), en términos de “concebido”, “imaginado”, “creado”. El concepto, en este sentido, no solo significa algo que se mantiene en un nivel de pura abstracción intelectual, sino que refiere una imagen artística en potencia, en espera latente de aparecer. En tal sentido, el concepto alude al principio neoplatónico de los arquetipos que habitan en el orden de las almas y que se encuentran camuflados en el mundo material hasta que son extraídos y develados por medio del arte. Solo el artista creador dotado de intelecto es capaz de descubrir la imagen imperceptible para las demás personas. Sobre esta noción de concepto, de fuertes reminiscencias platónicas, vuelve el soneto 151. El poema está dirigido a Vittoria Colonna, marquesa de Pescara, mecenas y amiga del autor. El artista escultor es allí quien, con el auxilio del intelecto, libera la forma ideal, el concepto palpitante en el bloque de mármol y circunscripto por materia superflua. Detrás de esta concepción se encuentra otra vez Ficino, según el cual

la bellezza nel mondo è data dal grado di partecipazione dell'entità in esame alla forma ideale. Analogamente, l'opera d'arte partecipa all'unità degli archetipi ideali in proporzione alla capacità dell'artista di comunicare col divino grazie all'intelletto, attributo della grazia (Schiavone, 2013, p. 63).

Otra imagen de hombre. En esta idea de un concepto camuflado que es necesario develar mediante el intelecto y con la ayuda divina, es posible hallar la clave de lectura para acceder a aquello que subyace detrás del entramado filosófico y estético que llamamos homoerotismo distinguido. Si mediante tal operación desmontamos el camuflaje filosófico que reviste de valores fuertemente clasistas la lengua lírica de Buonarroti, queda al descubierto un reducto último de gran potencia expresiva que

instala su proyecto poético en un espacio fuertemente disruptivo: una idea de hombre que se articula radicalmente a contrapelo del Humanismo dominante de su época.

El modelo humanista de Hombre, gracias a las representaciones sociales y culturales del dinero como principal factor de poder, el Hombre libre y próspero, el Hombre blanco-europeo, revestido de una rotunda e infinita potencia en su accionar sobre la naturaleza, contrasta con el hombre con minúscula, que tan frecuentemente queda al descubierto en la poesía de Miguel Ángel.

El poema 32, compuesto de siete versos, se presenta como un fragmento de soneto inconcluso. Existen al menos dos interpretaciones sobre los varios fragmentos inconclusos que forman parte de la colección. Algunos piensan que efectivamente se trata de composiciones que quedaron inconclusas por haber sido abandonadas o descartadas por el autor antes de su finalización. Pero también pueden interpretarse como parte de la moda y el gusto clasicista de su época por los restos o fragmentos de objetos del mundo antiguo, tan comunes en el ámbito de la arquitectura (Schiavone, 2013, p. 148). El texto se inicia con una doble tensión: “vivo al peccato, a me morendo vivo” (Buonarroti, 2004, p. 74) y lamenta una imposibilidad fundamental: “mie mal (...) dal mio sciolto voler, di ch’io son privo”. El mentado libre albedrío que en el pensamiento humanista es la base de la dignidad humana, se vuelve un estamento inaccesible. “A che miseria, a che viver son nato”, se pregunta.

Del mismo modo, en el soneto 60 (dedicado a Tommaso de’ Cavalieri), la voz poética invita tiernamente al “signor mio” a acercarse: “ch’i vengo per goderti più da presso” (Buonarroti, 2004, p. 109), para lo cual hace falta romper el muro entre la “speranza” que su interlocutor le sugiere y el “gran desio” que en él despierta. En ese acercamiento se vislumbra la imposibilidad que rodea ese amor que “mal compres’è dagli umani ingegni / e chi’l vuol saper convien che prima mora”. Cuando el yo lírico y el amado señor se acercan para gozarse, aparece la insuficiencia del ingenio humano, incapaz de abarcar tal goce amoroso. La poesía cierra con esa amenaza mortal.

En el soneto 293, uno de sus últimos textos, ya cerca de la muerte del poeta, el problema del pecado, la muerte y la insuficiencia de las posibilidades humanas aparecen con una furiosa intensidad. Este hombre con minúscula “carico d’anni e di peccati pieno” (Buonarroti, 2004, p. 331), el que se nutre de veneno, el que tiene los malos hábitos enraizados, no goza de voluntad suficiente para aspirar al cielo. Se encamina a la muerte física pero también a la muerte espiritual. El fuego del que no fue víctima en la tierra, lo consumirá en el más allá. No hubo dinero, libertad, albedrío ni potencia humana capaz de revertir semejante condena. Solo le queda rogar a Dios. No hay libre albedrío ni dignidad que redima al “sodomita”. Este problema atraviesa los textos poéticos, configurando un controversial y conmovedor revés del tapiz cultural que el Humanismo había diseñado para el Hombre constructor de su propio destino. En los poemas de Buonarroti, la voz lírica, aún munida de una filosofía del camuflaje viril y clásica, a la que denominamos homoerotismo distinguido, intenta situar esta subjetividad en un lugar prestigiado, culto, platónico y divinizante, pero la muerte se impone sobre el deseo por el propio sexo. La muerte va absorbiendo hacia la destrucción el homoerotismo distinguido que procura sostenerse en los textos con un egregio camuflaje, y signa un aspecto profundamente contrahegemónico en la poesía buonarrotiana. No es una posibilidad la vida eterna. Al yo lírico, que no logra ser el todopoderoso Hombre blanco europeo y cristiano que asciende hacia su destino histórico, le espera solo la muerte física y espiritual.

El homoerotismo distinguido como dispositivo de lectura de la poesía de Miguel Ángel, permite comprender las representaciones culturales classicistas y neoplatónicas como meras poses, meros gestos exteriores para referir la imposibilidad de escribir como “Hombre” otra condición, otra subjetividad de coordenadas difusas, diferente a aquella que el sistema patriarcal y eurocéntrico, había codificado a través del proyecto cultural humanista burgués. La idea de hombre que se textualiza es la otra cara del tapiz humanista del Hombre a quien el dinero proporciona la capacidad del ascenso social, de realización de un destino histórico de libertad y prosperidad. Este texto lírico “otro”, articula una condición subjetiva “otra”, que se define desde sus limitaciones, desde su negatividad, y recae una y otra vez en el problema de la condena, la muerte, la indignidad, la fatal insuficiencia del ingenio y la voluntad humanas.

En síntesis, comenzar a interpelar hoy, tanto desde un nivel léxico como desde una dimensión cultural más contextualizada, poemas como los aquí presentados, implica reconocer la existencia de una escritura y una condición difíciles de clasificar en términos sociológicos tradicionales. La marcada perspectiva personal e íntima, solipsista y privada, de la poesía de Miguel Ángel Buonarroti segmenta contrastivamente, por un lado, su original rareza en el sistema literario italiano del siglo XVI, y por el otro lo coloca en un marco expresivo de acuciante actualidad. Y, lo que es más interesante, deja irrumpir –más allá de todo– la figura de un artista moderno, consciente de su inquietante condición de hombre y de intelectual que se interroga sobre los alcances morales y espirituales de su propio trabajo, y que pugna por concebir con la lengua de su tiempo un vehículo expresivo apto para forjar sus propias respuestas.

Referencias bibliográficas:

- Ariosto, L. (2005). *Orlando furioso*. Madrid: Espasa.
- Arranz, C. (2000). La obra artística de Miguel Ángel y su relación con el movimiento neoplatónico del Renacimiento. *Anuario filosófico*, 33, 573-582.
- Buonarroti, M. (2004). *Rime* (E. Barelli, ed.). Milán: Rizzoli.
- Campeggiani, I. (2012). *Le varianti della poesia di Michelangelo*. Lucca: Maria Pacini Fazzi editore.
- Dotti, U. (2007). *Storia della letteratura italiana*. Roma: Carocci.
- Ferroni, G. (2008). *Ariosto*. Roma: Salerno.
- Foucault, M. (2014). *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- González Camaño, F. (2007). Algunas notas a la poesía de Miguel Ángel. *Fedro. Revista de estética y teoría de las artes*, 6, 27-57.
- Guerrero, G. (1998). *Teorías de la lírica*. México: FCE.
- Lafaye, J. (2005). *Por amor al griego. La nación europea, señorío humanista (siglos XIV-XVII)*. México: FCE.
- Lemebel, P. (1996). *Loco afán, crónicas de sidario*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Petronio, G. (1990). *Historia de la literatura italiana*. Madrid: Cátedra.
- Schiavone, O. (2013). *Michelangelo Buonarroti. Forme del sapere tra letteratura e arte nel Rinascimento*. Florencia: Edizioni Polistampa.
- Testoni, G. (2004). Introducción. En M. Buonarroti, *Rime* (pp. 5-12). Milano: Rizzoli.
- Vasari, G. (2013). *Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue hasta nuestros tiempos*. Madrid: Cátedra.
- Williams, R. (1977). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.