



## La sonrisa de la Gioconda como paradigma de la seducción por la madre

María Victoria Fuentes<sup>1</sup>

¿Qué es lo que hace posible el que ustedes o yo contemplando el cuadro de la *Gioconda* tengamos la sensación de dialogar con ella?

La comunicación que se establece con una obra de arte, que puede haber sido realizada hace siglos y que a pesar de ello no pierde actualidad, es una forma de comunicación en el presente. No dialogamos con la *Gioconda* en pasado, dialogamos en el presente. Leonardo nos habla en términos de actualidad, si esto es posible. Debe de haber algo en el artista que lo plasmó y en nosotros que lo contemplamos que está más allá de lo que es precedido. El hecho de que el fenómeno descrito sea factible nos está diciendo, entre otras cosas, que hay en el ser humano, creador y contemplador, algo capaz de habitar una dimensión distinta, con un espacio propio -el espacio estético- y sobretodo con una forma de tiempo muy particular, que podríamos denominar como el "atiempo" o el tiempo del eterno presente, que mantiene la obra viva y que alcanza una dimensión de realidad, en cuanto que es palpable, que puede sentir. Uno se puede emocionar, por ejemplo, oyendo una pieza de Mozart. Por qué? Porqué está viva. Mozart ha muerto pero su música está viva porque esos sonidos fueron extraídos por él del estrecho margen del tiempo que marcan los relojes y trasladados a otro tiempo, a éste del que les hablo, siguiendo la clasificación que hizo el filósofo ruso Berdiaeff, al definir tres tipos de tiempo: 1) El tiempo histórico, que se refiere al concepto de pasado, presente y futuro. 2) El tiempo cósmico, que se refiere al paso de las estaciones (primavera, verano, otoño e invierno), y 3) El tiempo del objeto artístico.

El tiempo histórico está marcado por los relojes; el tiempo cósmico constituiría una suerte de eternidad estática, de eterno retorno, que podría ser representada gráficamente por un círculo, y este tercer tiempo, el tiempo del arte, en el que queda atrapada otra dimensión, nos habla de algo que puede permanecer más allá de los cambios y devenires. Esto creará la ilusión de que hay algo en nosotros que no muere.

---

<sup>1</sup> Psicoanalista

Este sería uno de los efectos que produciría en el espectador la contemplación de cualquier obra de arte: el de la liberación de los límites que impone la realidad externa, entre los cuales se encontraría la constatación de lo precedero, de lo inevitable de la muerte y de las restricciones que nos impone la vida en general. Pero, ¿gracias a qué es posible esta comunicación?

Son varios los factores, yo solamente citaré unos cuantos. En primer lugar es posible gracias a que el artista comunica *algo*. Este *algo* es del orden de lo inconsciente (lo reprimido, el fantasma). Según esto la obra de arte no funciona como un espejo que nos devuelve una imagen conocida. El autor debería poder decir: el desconocido que ha creado este texto también soy yo. El arte no funciona como una mera traducción de recuerdos o de fantasías; una nueva estructura se edifica sobre una antigua sin sustituirla totalmente y utilizándola como material para dar a luz una obra original.

En segundo lugar, la obra de arte produce un efecto que es susceptible de ser analizado: emoción estética, placer, etc.

En tercer lugar, lo reprimido se abre paso a través del mecanismo de la sublimación que es uno de los destinos posibles de la pulsión.

En cuarto lugar, este levantamiento de la represión genera un placer compartido. Desde el punto de vista del afecto, lo propio del arte es siempre transformar afectos dolorosos en afectos felices. El arte, sean cual sean los contenidos de sus representaciones, está al servicio del principio del placer.

En quinto lugar, para que se produzcan estos efectos, la obra de arte debe mostrar y a la vez velar lo que muestra. En este sentido podrían aplicarse las palabras de Rainer Maria Rilke *Lo bello es el comienzo de lo terrible que todavía podemos soportar* o bien las de Schelling: *Lo siniestro es aquello que, debiendo permanecer oculto, se ha revelado*. En palabras del filósofo Eugenio Trías: *Lo siniestro constituye condición y límite de lo bello. En tanto que condición, no puede darse efecto estético sin que lo siniestro esté de alguna manera presente en la obra estética. En tanto que límite, la revelación de lo siniestro destruye ipso-facto el efecto estético*.

En sexto lugar cabe destacar que todo este proceso se hace factible por el manejo de un lenguaje especial, el lenguaje del arte, en sus distintas modalidades (lenguaje pictórico, poético, teatral, etc.), que genera un grado de comunicación entre el que lo produce y el que lo recibe. No es un lenguaje cualquiera, es un lenguaje en manos de un experto: el artista. Yo creo que de la mayor o menor destreza en el manejo de este lenguaje dependerá en gran medida la capacidad artística, - no el *qué* se hace sino *quié*n lo hace, es lo que en última instancia decide si la cosa tiene o no interés.

En séptimo lugar hay que valorar que todo esto ocurre dentro de un marco social que lo refrenda y autoriza. Es decir, al objeto del arte, como al chiste, lo sanciona el Otro, el semejante. El arte constituye un imperio intermedio entre realidad y fantasía; el arte es un intermediario que crea una realidad propia -*la realidad estética* -, que permite un espacio de ilusión o ficción compartida socialmente y que se distingue por esto del sueño y de la psicosis alucinatoria, fenómenos ambos eminentemente individuales, sin trascendencia social posible y con una percepción de la realidad que no actúa como una mera ficción. Freud dijo:

*"Las fuerzas impulsivas del arte son los mismos conflictos que llevan a otros individuos a la neurosis y que han alentado a la sociedad a construir sus instituciones. (...) Las neurosis son formaciones asociales que buscan realizar por medios privados lo que la sociedad realiza mediante el trabajo colectivo."*

Habiendo abordado hasta ahora las características generales que constituyen el fenómeno artístico, nos centraremos en la particularidad de Leonardo y de su Gioconda. Como ustedes saben, en el texto *Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci* escrito en el año 1910, Freud trabaja sobre un recuerdo de este artista, que les cito textualmente:

*"Parece que ya antes me estaba destinado ocuparme tanto del buitre pues me acude, como tempranísimo recuerdo, que estando yo todavía en la cuna un buitre descendió sobre mí, me abrió la boca con su cola y golpeó muchas veces con esa cola suya contra mis labios."*

De este recuerdo y trabajando con indicios, Freud rastrea diversas fantasías de Leonardo. Una de estas sería la pervivencia inconsciente de la madre fálica o madre con pene, es decir, completa, omnipotente, representada por la

fusión del significante materno y el significante fálico (buitre o milano). Según Laplanche el error entre buitre y milano no invalida el trabajo de Freud ya que el buitre y su leyenda egípcia no son más que una expresión de la vida pulsional de Leonardo. Sería una representación que Freud explica haciendo referencia por una parte al mito, con su alusión a distintas divinidades andróginas egipcias o griegas de naturaleza materna. Con lo cual da un salto cuantitativo y pasa de lo individual a lo cultural.

Por otra parte nos dice que el esclarecimiento viene del lado de las teorías sexuales infantiles comunes a todos los individuos, concretamente de la premisa universal del falo, en la que el niño mantiene la creencia de que todo el mundo, también las mujeres y muy específicamente la madre, poseen un miembro como el de él. Con esto Freud hace un aporte teórico de trascendencia clínica.

Otra fantasía es la identificación narcicista con la madre fálica, a partir de la cual Freud traza el bosquejo de la génesis de uno de los tipos de homosexualidad. El muchacho reprime su amor por su madre poniéndose él mismo en su lugar, identificándose con ella y tomando así a su propia persona como modelo de semejanza del que escogerá sus nuevos objetos de amor, así se ha vuelto homosexual. Por último rastrea Freud la sonrisa *leonardesca* como un rasgo materno que vendría a ejemplificar el modelo de seducción por la madre.

Todas estas fantasías intentaron ser contestadas desde la individualidad que constituía Leonardo. Ciertos enigmas, enigmas universales, como el origen de la sexualidad o el nacimiento u origen del sujeto, entre otros, fueron tratados a través de la creación artística de Leonardo con la peculiaridad de su particular talento para expresarlos, puesto que la pintura puede funcionar como escena de fantasías.

En este sentido podemos tomar el cuadro de *la Gioconda* e intentar aproximarnos a su lectura fantasmática. Freud en el capítulo cuarto del texto sobre Leonardo se formula una pregunta: ¿No habrá en la obra de Leonardo nada que testimonie lo que sus recuerdos han conservado de las impresiones más intensas de su infancia? Más adelante evoca los retratos de Leonardo recordando la sonrisa maravillosa, cautivadora y enigmática que ha perfilado en los labios de sus figuras femeninas. Sonrisa fija de labios estirados,

trémulos, que se ha vuelto característica de este artista y que llamamos *leornardesca* por excelencia.

En una nota a pie de página Freud la compara con la sonrisa curiosamente rígidamente que muestran las obras plásticas del arte griego arcaico y con ciertas figuras del maestro de Leonardo, Verrochio. Continúa Freud:

*Es en el rostro extrañamente bello de la florentina Monna Lisa del Giocondo donde de ha producido en el contemplador la commoción más intensa y la mayor perplejidad. Esta sonrisa demandaba interpretación y halló las más diversas, ninguna de ella satisfactoria.*

Freud se remite a las opiniones de numerosos comentaristas e historiadores del arte respecto de esta sonrisa, y llega a la conclusión de que reúne dos elementos más o menos antitéticos:

*"En varios de los que formularon juicio sobre esto ha actuado el vislumbre de que en el sonreír de Monna Lisa se reúnen dos elementos diversos. Por eso discernen en el juego facial de la hermosa florentina la figuración más perfecta de los opuestos que gobiernan la vida amorosa de la mujer: la reserva y la seducción, la ternura plena de entrega y la sensualidad en despiadado acecho que devora al varón como algo extraño.*

En estos dos elementos antitéticos nos encontramos de nuevo con lo bello por un lado y con lo siniestro por otro. Habíamos hablado con anterioridad de este último componente como parte de toda obra de arte en general. Lo siniestro no es más que el efecto enigmático y de extrañeza que produce siempre el retorno de lo reprimido y que en este caso se ve redoblado en cuanto que la obra de la que hablamos trata el enigma por excelencia, la madre y, por extensión, lo femenino.

El encuentro de Leonardo con Monna Lisa posibilita la repetición de las relaciones afectivas que tuvo el pintor con su madre y esto permitió a lo olvidado, lo reprimido, trazar su marca en una obra de arte.

Es importante destacar que Leonardo no traduce en la sonrisa de *la Gioconda* la sonrisa de su modelo, ni la sonrisa real de su madre. Por eso Freud nos recuerda otras sonrisas igualmente enigmáticas y seductoras, aunque quizás

de menor impacto, como la de las estatuas griegas o la de Verrochio. Lo que ocurre es que la sonrisa de la , más que ninguna otra, permite adquirir conciencia de la fantasía universal de la sonrisa de la madre, que todo individuo busca como expresión de ternura o sensualidad. La sonrisa de la madre como tal es una invención del arte que permite constituir las fantasías individuales. La fascinación del espectador por la sonrisa de los cuadros de Leonardo, como la fascinación de Leonardo por la sonrisa de la modelo, se explica por la misma fantasía originaria de la sonrisa de la madre perdida para siempre o que quizás nunca existió. Ausencia que busca expresiones sustitutivas, en este caso artísticas, a partir de las cuales se estructura la fantasía universal. En este sentido la obra de arte funciona como su complemento a la carencia de esta experiencia.

Es importante destacar que el pincel de Leonardo no recrea el recuerdo de su madre real, sino que lo crea como obra de arte. En este sentido la creación entendida como algo nuevo engendrado por alguien está plenamente lograda.

El hecho de que el rasgo de la sonrisa de la nos retrotraiga a la imagen de la madre como seductora es fácilmente comprensible: La madre alimenta, cuida, protege, de ella depende la subsistencia, es origen de todo placer; además recubre al niño con una envoltura narcicista, le transmite que nada malo le ocurrirá, que será el más grande, el más guapo, el más fuerte. Ambos, madre e hijo, constituyen una unidad perfecta, que les confiere la ilusión de la completud. A la madre no le falta nada, al bebé tampoco. Esta imagen de madre idealizada y omnipotente acarrea un movimiento de admiración mutua y de seducción que es efecto del narcicismo.

Pero en todos hubo un objeto ideal que se perdió para siempre cuando esa unidad imaginaria se desgarró, cuando se efectuó la separación necesaria para que el niño pudiera constituirse como objeto autónomo y proseguir así su desarrollo como individuo. Y es en esta ficción del reencuentro con la fantasía idealizada de la fusión con la madre representada en la sonrisa de la , donde pintor y espectador se sumergen en la magia de un diálogo actualizado en un eterno presente. Esto no explicaría lo bello del reencuentro. Lo que nos dejaría un poco más confundidos sería ese aspecto inquietante y misterioso que rozaría muy levemente lo siniestro, y que va ligado al temor de perder nuestra individualidad en una fusión total con el objeto amado. Algo temido y secretamente deseado, la seducción total y absoluta se hace súbitamente

realidad, aunque sea una realidad de índole meramente estética. El efecto siniestro se colaría así por las rendijas de la intersección entre ese deseo y ese temor, que lleva a lo que Borges conceptuaba como hecho artístico: *La inminencia de una revelación que no se produce.*