

Un recuerdo infantil  
de Leonardo da Vinci  
(1910)

## Nota introductoria

### *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*

#### *Ediciones en alemán*

- 1910 Leipzig y Viena: F. Deuticke, 71 págs. (*Schriften zur angewandten Seelenkunde*, n° 7.)  
1919 2ª ed. La misma editorial, 76 págs. (Con modificaciones y agregados.)  
1923 3ª ed. La misma editorial, 78 págs. (Con modificaciones y agregados.)  
1925 *GS*, **9**, págs. 371-454.  
1943 *GW*, **8**, págs. 128-211.  
1975 *SA*, **10**, págs. 87-159.

#### *Traducciones en castellano\**

- 1923 *Un recuerdo infantil de Leonardo de Vinci*. *BN* (17 vols.), **8**, págs. 239-333. Traducción de Luis López-Ballesteros.  
1943 Igual título. *EA*, **8**, págs. 217-302. El mismo traductor.  
1948 Igual título. *BN* (2 vols.), **2**, págs. 365-401. El mismo traductor.  
1953 Igual título. *SR*, **8**, págs. 167-236. El mismo traductor.  
1968 Igual título. *BN* (3 vols.), **2**, págs. 457-93. El mismo traductor.  
1972 Igual título. *BN* (9 vols.), **5**, págs. 1577-619. El mismo traductor.

Una frase incluida en una carta que Freud dirigió a Fliess el 9 de octubre de 1898 (Freud, 1950a, Carta 98) testimonia que su interés por Leonardo era de antigua data; dice allí que «quizás el zurdo más famoso haya sido Leonardo, a

\* {Cf. la «Advertencia sobre la edición en castellano», *supra*, pág. xiii y n. 6.}

quien no se le conoce ningún enredo amoroso». <sup>1</sup> Y ese interés no era cosa del momento, ya que en su respuesta a una encuesta «Sobre la lectura y los buenos libros» (1906f) citó entre estos el estudio de Merejkovski (1902) acerca de Leonardo. Pero el estímulo más inmediato para escribir la presente obra parece haber provenido, en el otoño de 1909, de uno de sus pacientes, dotado aparentemente de la misma constitución psicológica que Leonardo pero sin su genio; así lo señaló Freud a Jung en una carta del 17 de octubre de ese año, agregando que estaba tratando de conseguir un libro referido a la juventud de Leonardo que se publicó en Italia. Este libro era la monografía de Scognamiglio a la que aquí se alude por primera vez en la pág. 62, n. 7. Luego de leer esta y algunas otras obras sobre Leonardo, habló del tema ante la Sociedad Psicoanalítica de Viena el 1º de diciembre, aunque hasta abril del año siguiente no terminó de escribir el estudio, que apareció a fines de mayo.

En ediciones posteriores del libro, Freud introdujo una serie de enmiendas y agregados; entre estos últimos merecen especial mención la breve nota al pie sobre la circuncisión (pág. 89, n. 6), el fragmento tomado de Reitler (págs. 65-7, n. 17) y la larga cita de Pfister (págs. 107-8n.), todo ello incorporado en 1919, así como el análisis del cartón de Londres (págs. 106-7n.), añadido en 1923.

No fue esta la primera aplicación de los métodos del psicoanálisis clínico al estudio de la vida de personajes históricos; ya otros autores habían iniciado experimentos en esta dirección, en particular Isidor Sadger, quien dio a luz estudios sobre Conrad Ferdinand Meyer (1908b), Nicolas Lenau (1909b) y Heinrich von Kleist (1910a). <sup>2</sup> Freud mismo jamás se había embarcado en un amplio estudio biográfico de esta índole, si bien hizo algunos análisis fragmentarios de escritores, basados en trozos de sus obras. El 20 de junio de 1898 envió a Fliess un estudio de uno de los cuentos de C. F. Meyer, «Die Richterin» {La juez}, que arrojaba luz sobre los primeros años de vida de ese autor

<sup>1</sup> Fliess afirmaba que existía un nexo entre bilateralismo y bisexualidad, idea cuestionada por Freud. En la pág. 126, *infra*, se hallará una referencia indirecta a esta polémica (que fue uno de los motivos del distanciamiento entre ambos).

<sup>2</sup> Las actas de la Sociedad Psicoanalítica de Viena (que desgraciadamente no hemos sido autorizados a citar) revelan que en una reunión mantenida el 11 de diciembre de 1907 Freud hizo algunos comentarios sobre el tema de las biografías con enfoque psicoanalítico. (Cf. Jones, 1955, pág. 383.)

(Freud, 1950a, Carta 91). Y este trabajo sobre Leonardo fue no sólo la primera sino también la última incursión en gran escala de Freud en el campo de la biografía. Al parecer, el libro fue recibido con una desaprobación mayor que la habitual; evidentemente, Freud estuvo justificado en defenderlo por anticipado con las reflexiones que inician el capítulo VI (pág. 121) y que aun hoy resultan aplicables a todos los autores y críticos de biografías.

Es llamativo, sin embargo, que hasta hace muy poco ninguno de los críticos de esta obra parece haber esclarecido lo que es sin duda su mayor defecto. En ella desempeña un prominente papel el recuerdo o fantasía de infancia de Leonardo según el cual había sido visitado en su cuna por un ave de presa. En sus cuadernos de anotaciones, a esta ave se la llama «nibio», que en su forma moderna, «nibbio», es la palabra italiana para «milano». Empero, en su estudio, Freud la traduce por la voz alemana «Geier», «buitre».<sup>3</sup>

Este error tuvo su origen, aparentemente, en algunas de las traducciones alemanas que utilizó. Así, Marie Herzfeld (1906), en una de sus versiones de la fantasía de la cuna, emplea «Geier» en lugar de «Milan», la palabra alemana que corresponde a «milano». Pero probablemente la influencia decisiva fue la versión alemana de la biografía de Merejkovski, que, como puede comprobarse por el ejemplar con anotaciones manuscritas encontrado en la biblioteca de Freud, fue la fuente de la cual extrajo una gran parte de su información acerca de Leonardo y en la que casi con seguridad se topó por primera vez con esa historia. También en esa versión la palabra alemana es «Geier», aunque Merejkovski había empleado «korshun», el equivalente ruso de «milano».

En vista de este error, ciertos lectores se sentirán impulsados a desechar por inválido todo el estudio. Empero, antes podría ser conveniente examinar la situación con mayor imparcialidad y considerar en detalle cuáles son, exactamente, los aspectos en que resultan invalidados los argumentos y conclusiones de Freud.

En primer lugar, debe abandonarse la idea del «pájaro oculto» en el cuadro de Leonardo (págs. 107-8n.). Si en verdad se trata de un pájaro, es un buitre; no se asemeja en nada a un milano. Pero este «descubrimiento» no lo hizo

<sup>3</sup> Irma Richter señala esto en una nota al pie de su selección de fragmentos tomados de los cuadernos de anotaciones de Leonardo, recientemente publicada (1952, pág. 286). Al igual que Pfister (cf. *infra*, pág. 108n.), ella dice que el recuerdo infantil de Leonardo fue un «sueño».

Freud sino Pfister; sólo fue incorporado en la segunda edición de la obra, y Freud lo acogió con bastante reserva.

En segundo lugar, y más importante, se halla el nexo con el jeroglífico correspondiente a la palabra egipcia «madre» («*mut*»), el cual sin duda representa un buitre y no un milano. En su autorizada gramática, Gardiner (1927; 2ª ed., pág. 469) identifica a esta ave como el «*Gyps fulvus*», el gips o buitre oca. De ello se desprende que el mito egipcio no ofrece apoyo directo a la teoría, sustentada por Freud, de que el pájaro de la fantasía de Leonardo era la representación de su madre, y así pierde relevancia el conocimiento que Leonardo tenía de ese mito.<sup>4</sup> Entre la fantasía y el mito no parece haber un nexo inmediato. No obstante, cada uno de ellos por separado plantea un interesante problema. ¿Cómo llegaron los antiguos egipcios a vincular las ideas de «buitre» y «madre»? ¿Queda zanjado el problema con la explicación de los egiptólogos, según los cuales se trata de una mera coincidencia fonética casual? Si no es así, las consideraciones de Freud sobre las deidades maternas andróginas tienen un valor propio, con independencia de su conexión con el caso de Leonardo. Además, la fantasía del ave que visitó a Leonardo en su cuna introduciéndole la cola en su boca sigue menesterosa de explicación aun cuando el ave no fuese un buitre. Y esta enmienda de la naturaleza del pájaro no contradice el análisis psicológico de Freud, sino que lo priva meramente de un elemento de corroboración.

De modo que aparte de la consecuente inaplicabilidad de las puntualizaciones referidas a Egipto —que conservan, pese a ello, valor en sí mismas—, el error de Freud no afecta al estudio en lo que este tiene de esencial: la minuciosa reconstrucción de la vida emocional de Leonardo a partir de sus primeros años, la descripción del conflicto entre sus impulsos artísticos y científicos, el análisis profundo de su historia psicosexual. Y, por añadidura, esta obra nos ofrece otros temas colaterales no menos importantes: una discusión más general de la naturaleza y operaciones anímicas del artista creador, un bosquejo de la génesis de uno de los tipos de homosexualidad, y la primera exposición cabal del concepto de narcisismo —de especial interés, esto último, para la historia de la teoría psicoanalítica—.

James Strachey

<sup>4</sup> Tampoco las referencias a la fecundación natural de los buitres prueban que Leonardo hubiera tenido en su infancia una ligazón exclusiva con su madre —aunque la insuficiencia de esta prueba específica no contradice la existencia de dicha ligazón—.

Cuando la investigación del médico del alma, que suele contentarse con un frágil material humano, aborda a uno de los grandes de la humanidad, no lo hace obedeciendo a los motivos que tan a menudo los legos le atribuyen. No aspira a «ensuciar lo esplendoroso y arrastrar por el polvo lo excelso»;<sup>1</sup> no le depara satisfacción ninguna estrechar el abismo entre aquella perfección y la insuficiencia de sus objetos habituales. Es que no puede hacer otra cosa que descubrir todo lo digno de inteligirse que pueda discernir en aquellos hombres arquetípicos, y opina que nadie es tan grande como para que le resulte oprobioso someterse a las leyes que gobiernan con igual rigor el obrar normal y el patológico.

Ya sus contemporáneos admiraron en Leonardo da Vinci (1452-1519) a uno de los hombres más importantes del Renacimiento italiano, aun cuando a ellos mismos les pareció tan enigmático como nos sigue pareciendo a nosotros. Un genio omnilateral «cuyos contornos uno puede apenas sospechar, nunca averiguar exhaustivamente»,<sup>2</sup> ejerció el influjo más decisivo sobre su tiempo en su condición de pintor; sólo a nosotros nos estaba reservado discernir la grandeza del investigador de la naturaleza (y del técnico),<sup>3</sup> que en él se asociaba con el artista. Si bien nos ha legado obras maestras de la pintura, en tanto que sus descubrimientos científicos permanecieron inéditos y sin aplicación, en el curso de su desarrollo el investigador nunca dejó el campo del todo expedito al artista, a menudo lo perjudicó gravemente y quizás a la postre lo haya sofocado. Vasari pone en boca de Leonardo moribundo el autorreproche de que ha ofendido a Dios y a los hombres por no haber

<sup>1</sup> [Del poema de Schiller «Das Mädchen von Orleans», incorporado como nuevo prólogo a la edición de 1801 de su obra *Die Jungfrau von Orleans* {La doncella de Orleans}. Se estima que dicho poema constituyó un ataque contra *La Pucelle*, de Voltaire.]

<sup>2</sup> Estas palabras son de Jacob Burckhardt y las cita Konstantinowa, 1907 [pág. 51].

<sup>3</sup> [Las palabras entre paréntesis fueron agregadas en 1923.]

cumplido su deber en el arte.<sup>4</sup> Y por más que este relato de Vasari no pueda alegar verosimilitud externa, ni una considerable interna, y pertenezca a la leyenda que ya en vida de este enigmático maestro empezó a formarse a su alrededor, conserva empero un valor indiscutible como testimonio del juicio de aquellos hombres y de esa época.

¿Qué era lo que en la personalidad de Leonardo se sus- traía a la comprensión de sus contemporáneos? No, sin duda, la pluralidad de sus disposiciones y conocimientos, que le permitía introducirse en la corte de Ludovico Sforza, apodado «el Moro», duque de Milán, tañendo un instrumento recién creado por él, o escribirle aquella asombrosa carta en la que se gloriaba de sus inventos como ingeniero en construcciones y en máquinas bélicas. Es que el Renacimiento estaba habituado a semejante reunión de múltiples habilidades en una sola persona; y el propio Leonardo era uno de los más brillantes ejemplos de ello. Tampoco pertenecía a ese tipo de hombres geniales cuya apariencia muestra las tachas de una naturaleza avara y que a la vez no atribuyen valor alguno a las formas externas de la vida, rehuyendo el trato con los humanos, dolido y ensombrecido su talante. Era, al contrario, de buena talla y proporcionado, de perfecta belleza su rostro, y poseía un vigor físico poco común; de encantadores modales, maestro del discurso, cálido y amable con todos. Amaba la belleza también en las cosas que lo rodeaban, usaba con gusto ricos vestidos y estimaba todos los refinamientos de la vida. En un pasaje de su *Trattato della Pittura*, significativo respecto de su festiva aptitud para el goce, compara la pintura con sus artes hermanas y describe las penurias del trabajo del escultor: «Su rostro está todo sucio y embadurnado de polvillo de mármol, de suerte que parece un panadero; y es como si le hubiera nevado sobre las espaldas, tan cubierto queda de aquellos pedacitos, lo mismo que su casa entera. Todo lo contrario ocurre con el pintor (. . .) pues se sienta con gran comodidad ante su obra, bien vestido, y mueve el livianísimo pincel con los placenteros colores. Está adornado con las ropas que le gustan. Y su casa, llena de cuadros deleitosos, respandece de limpia. Suele rodearse de compañía, le tocan

<sup>4</sup> «Egli per reverenza, rizzatosi a sedere sul letto, contando il mal suo e gli accidenti di quello, mostrava tuttavia quanto aveva offeso Dio e gli uomini del mondo, non avendo operato nell' arte come si conveniva» {«Incorporado hasta sentarse en el lecho en un gesto de reverencia, mientras relataba su enfermedad y las vicisitudes de esta, se acusaba de haber ofendido a Dios y a los hombres por no haber obrado en el arte como debía»}. Vasari, 1550 [ed. por Poggi, 1919, pág. 43].

música o le leen en voz alta hermosas obras, y todo lo escucha con gran contento y sin que le cause zozobra el ruido del martillo ni otro ninguno».<sup>5</sup>

Sin embargo, es muy posible que la imagen de un Leonardo gozador, festivo y radiante sólo sea válida para el primer período, y el más largo, de la vida del maestro. Después, cuando el derrocamiento de Ludovico el Moro lo obligó a abandonar Milán, su círculo de acción y su posición segura, para llevar en su último asilo en Francia una vida incierta, avara en éxitos externos, puede que se desluciera el brillo de su talento y cobraran fuerte realce muchos rasgos extraños de su ser. También el giro de sus intereses desde su arte hacia la ciencia, que fue acentuándose con los años, no pudo menos que ensanchar el abismo entre su persona y sus contemporáneos. Todos los experimentos en que a juicio de estos malgastaba su tiempo en lugar de pintar diligentemente por encargo, como lo hacía su ex discípulo Perugino, les parecían unos juegos de lunático o hasta le atraían la sospecha de dedicarse al «arte negro». Nosotros lo comprendemos mejor en esto, pues sabemos, por sus dibujos, qué artes cultivaba. En una época en que la autoridad de la Iglesia empezaba a trocarse por la de los antiguos, y aún no se conocía la investigación sin supuestos, era fatal que Leonardo, el precursor, y digno rival de Bacon y Copérnico, quedara aislado. Cuando practicaba la disección de cadáveres de caballos y de seres humanos, construía aparatos para volar, estudiaba la nutrición de las plantas y su reacción hacia ciertos venenos, sin ninguna duda se apartaba en mucho de los comentadores de Aristóteles y se aproximaba a los escarnecidos alquimistas, en cuyos laboratorios la investigación experimental había hallado al menos un refugio en esos tiempos poco propicios.

Para su actividad pictórica, la consecuencia fue que tomara el pincel a desgano, pintara cada vez menos y más raramente, dejara inacabado las más de las veces lo que había comenzado y se cuidara poco del ulterior destino de sus obras. Era, justamente, lo que le reprochaban sus contemporáneos, para quienes su relación con el arte seguía siendo un enigma.

Muchos de los posteriores admiradores de Leonardo han intentado limpiar a su carácter de esa mácula de inconstancia. Aducen que lo que se le censura es característico de todos los grandes artistas. Hasta Miguel Angel, activísimo y contraído a su trabajo, dejó inconclusas muchas de sus obras, y no por su culpa, como no la tuvo Leonardo en caso similar.

<sup>5</sup> *Trattato della Pittura* [traducción al alemán de H. Ludwig, 1909, pág. 36; cf. también I. Richter, 1952, págs. 330-1].

Sostienen también que numerosos cuadros suyos no quedaron tan inacabados como él los declaró. Lo que al lego parece ya una obra maestra, para el creador mismo sigue siendo una insatisfactoria encarnación de sus propósitos; entrevé una perfección que una y otra vez desespera de reproducir en la copia. Y menos todavía cabría responsabilizar al artista por el destino de sus obras.

Por fundadas que parezcan muchas de estas disculpas, no explican todo el estado de cosas que encontramos en Leonardo. La brega penosa con la obra, la huida final de ella y la indiferencia hacia su destino ulterior pueden, sí, repetirse en muchos otros artistas; pero lo cierto es que Leonardo mostraba este comportamiento en grado supremo. E. Solmi cita la manifestación de uno de sus discípulos: «*Pareva, che ad ogni ora tremasse, quando si poneva a dipingere, e però non diede mai fine ad alcuna cosa cominciata, considerando la grandezza dell' arte, tal che egli scorgeva errori in quelle cose, che ad altri parevano miracoli*». <sup>\*6</sup> Sus últimos cuadros, *Leda*, *La Virgen de San Onofrio*, *Baco* y *San Juan Bautista joven* —prosigue—, permanecieron inconclusos «*come quasi intervenne di tutte le cose sue. . .*». <sup>\*\*</sup> Lomazzo, que confeccionó una copia de *La última cena*, se refiere en un soneto a la consabida incapacidad de Leonardo para acabar sus cuadros:

*«Protogen, che il penel di sue pitture  
Non levava, agguaglio il Vinci Divo,  
Di cui opra non è finita pure».* <sup>\*\*\*7</sup>

Era proverbial la lentitud con que trabajaba Leonardo. Tras los más profundos estudios previos, empleó tres años en pintar *La última cena* en el convento de Santa Maria delle Grazie, en Milán. Un contemporáneo, el novelista Matteo Bandelli, joven monje en ese convento por entonces, relata que Leonardo a menudo trepaba a los andamios por la mañana temprano y ya no soltaba el pincel hasta que anochecía, sin acordarse de comer y beber. Luego trascurrían días enteros sin que posara las manos en su obra; en ocasiones

\* {«Cuando se ponía a pintar parecía que temblase en todo momento, pero nunca dio fin a ninguna cosa que comenzaba, pues, en su altísimo concepto sobre la grandeza del arte, encontraba errores en cosas que a los otros parecían milagros».}

<sup>6</sup> Solmi, 1910, pág. 12.

\*\* {«como acontecía con casi todas las cosas suyas. . .».}

\*\*\* {«Protógenes, que no alzaba el pincel de su pintura, / fue igual al divino Vinci, / de quien no hay obra alguna terminada».}

<sup>7</sup> Citado por Scognamiglio, 1900 [pág. 112].

se pasaba horas ante la pintura y se conformaba con examinarla interiormente. Otras veces —nos sigue refiriendo—, desde el patio del castillo de Milán, donde modelaba la estatua ecuestre de Francesco Sforza, se dirigía directamente al monasterio para dar unas pocas pinceladas a un rostro, interrumpiendo enseguida.<sup>8</sup> En el retrato de Monna Lisa, esposa del florentino Francesco del Giocondo, trabajó durante cuatro años sin poderlo llevar hasta su acabamiento, según nos refiere Vasari; acaso a ello se debió que no entregara el cuadro a quien se lo había encargado, sino que lo guardara consigo, llevándolo luego a Francia.<sup>9</sup> Adquirido por el rey Francisco I, hoy constituye uno de los mayores tesoros del Louvre.

Si relacionamos estos informes sobre la manera de trabajar de Leonardo con el testimonio de sus esbozos y sus hojas de estudio, que se han conservado en número elevadísimo y hacen variar al infinito cada uno de los motivos que aparecen en sus cuadros, nos vemos precisados a desechar la concepción de que unos rasgos de ligereza e inconstancia pudieran haber tenido el mejor influjo sobre la actitud del maestro hacia su arte. Al contrario, se nota una extraordinaria profundización, una riqueza de posibilidades entre las que vacila la definitiva selección de Leonardo, exigencias de cumplimiento harto difícil, y una inhibición para llevar a cabo sus trabajos que en verdad no se explica por el forzoso rezago del artista respecto de sus designios ideales. La lentitud que siempre llamó la atención en su modo de trabajar demuestra ser un síntoma de esa inhibición, el preanuncio del extrañamiento respecto de la pintura que le sobrevino luego.<sup>10</sup> También tuvo que ver con el destino, no fortuito, de *La última cena*. Leonardo no pudo avenirse con la pintura de frescos, que requiere un trabajo rápido mientras el fondo todavía está húmedo; por eso escogió óleos, cuyo modo de secarse le permitía dilatar el acabado del cuadro a su talante y comodidad. Pero esos colores se desprendían del fondo sobre el cual habían sido aplicados y que los aislaba de la pared; las deficiencias de la pared misma y las peripecias del edificio se sumaron para producir el estropicio al parecer inevitable del cuadro.<sup>11</sup>

El fracaso de un ensayo técnico semejante parece haber

<sup>8</sup> Von Seidlitz, 1909, 1, pág. 203.

<sup>9</sup> *Ibid.*, 2, pág. 48.

<sup>10</sup> Pater [1873, pág. 100]: «Pero es verdad que en cierto período de su vida casi había dejado de ser artista».

<sup>11</sup> Cf. Von Seidlitz, 1909, 1 [págs. 205 y sigs.], para la historia de los intentos de restaurar y preservar el cuadro.

provocado la pérdida del cuadro sobre *La batalla de Anghiari*, que empezó a pintar más tarde, en competencia con Miguel Angel, sobre una pared de la Sala del Consiglio de Florencia y que también dejó inconcluso. Es como si un interés ajeno, el del experimentador, primero hubiera reforzado al interés artístico para perjudicar después la obra de arte.

Su carácter como hombre mostraba todavía muchos otros rasgos insólitos y aparentes contradicciones. Cierta inactividad e indiferencia parecía inequívoca en él. En una época en que todo individuo procuraba conquistarse el más vasto campo para su quehacer, lo que forzosamente exige desplegar una enérgica agresividad hacia los demás, Leonardo se destacaba por su espíritu pacífico y calmo, que evitaba enemistades y querellas. Era suave y benévolo con todos, declinaba comer carne por considerar ilícito quitar la vida a los animales, y sentía un gusto particular en dejar en libertad a los pájaros que compraba en el mercado.<sup>12</sup> Condenaba la guerra y el derramamiento de sangre, y no consideraba al hombre el rey de los animales, sino la más alevosa de las bestias salvajes.<sup>13</sup> Pero esta femenina ternura de su sensibilidad no le impedía acompañar hasta el cadalso a los criminales para estudiar sus gestos desencajados por la angustia y esbozarlos en sus cuadernos de notas; tampoco era obstáculo para que proyectara las más crueles armas ofensivas y entrara al servicio de Cesare Borgia como su ingeniero militar en jefe. Con frecuencia parecía indiferente hacia el bien y el mal, o pedía ser medido con un rasero particular. Con un puesto de mando, acompañó a Cesare en la campaña que pondría a este, el más despiadado y solapado de todos los enemigos, en posesión de la Romagna. Ni una línea en los cuadernos de Leonardo deja traslucir una crítica o una toma de posición frente a los sucesos de esos días. Acaso no fuera desacertada la comparación con Goethe durante la campaña de Francia.

Si un ensayo biográfico ha de penetrar efectivamente en la inteligencia de la vida anímica de su héroe, no debe silenciar, como lo hacen la mayoría de los biógrafos por discreción o gazmoñería, el quehacer sexual, la peculiaridad sexual del indagado. Es poco lo que se sabe sobre Leonardo en esa materia, pero esos escasos datos son significativos. En una época que asistía al combate entre la sensualidad más desenfundada y un seco ascetismo, Leonardo era un ejemplo de una fría

<sup>12</sup> Müntz, 1899, pág. 18. Una carta de un contemporáneo enviada desde la India a uno de los Medici alude a esta peculiaridad de Leonardo. (Cf. J. P. Richter [1939, 2, págs. 103-4n.] )

<sup>13</sup> Bottazzi, 1910, pág. 186.

desautorización de lo sexual que no esperaríamos en el artista y figurador de la belleza femenina. Solmi cita de él la siguiente frase, que caracteriza su frigidez: «El acto del coito y todo lo que se le relaciona es repelente, de suerte que los hombres se extinguirían pronto de no existir una costumbre transmitida de antiguo y no hubiera rostros bonitos y disposiciones sensuales». <sup>14</sup> Los escritos que nos ha legado, y que no sólo tratan sobre los máximos problemas científicos sino que contienen nimiedades que nos parecen casi indignas de un genio tan grande (una historia alegórica de la naturaleza, fábulas de animales, chascarrillos, profecías), <sup>15</sup> son castos —uno diría: abstinentes— hasta un punto tal que hoy asombraría en una obra literaria. Evitan todo lo sexual de manera tan decidida que pareciera que Eros, que conserva todo lo vivo, no fuese un material digno del esfuerzo de saber (*Wissensdrang*) del investigador. <sup>16</sup> Es notorio cuán a menudo grandes artistas se complacen en desfogar su fantasía en figuras eróticas y aun burdamente obscenas; de Leonardo, en cambio, sólo poseemos algunos dibujos anatómicos sobre los genitales internos de la mujer, la ubicación del feto en el seno materno, etc. <sup>17</sup>

<sup>14</sup> Solmi, 1908 [pág. 24].

<sup>15</sup> Herzfeld, 1906.

<sup>16</sup> Quizá constituyen una excepción (sin importancia, por lo demás) las historias divertidas —*belle facezie*— por él recopiladas, y todavía no traducidas. Cf. Herzfeld, 1906, pág. 151. [Esta referencia a Eros como lo que «conserva todo lo vivo» parece anticipar la introducción del nombre por Freud diez años más tarde, en una frase casi exactamente igual, como término general para designar a la pulsión sexual, opuesta a la pulsión de muerte. Véase, por ejemplo, *Más allá del principio de placer* (1920g), *AE*, 18, págs. 49 y 51.]

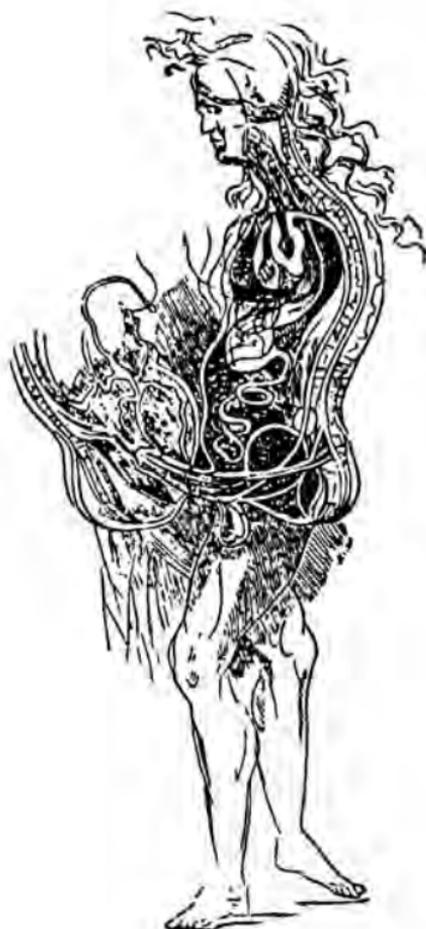
<sup>17</sup> [Nota agregada en 1919:] Algunos notables errores pueden discernirse en un dibujo de Leonardo que figura el acto sexual en un corte anatómico sagital, y que por cierto no puede llamarse obsceno (figura 1). Fueron descubiertos por Reitler (1917) y examinados por él teniendo en cuenta la caracterización de Leonardo que aquí ofrecemos:

«Y esta hipertrófica pulsión de investigar ha fracasado por completo justamente en la figuración del acto de procreación —desde luego, sólo a consecuencia de su todavía mayor represión de lo sexual—. El cuerpo masculino es dibujado en toda su figura, el femenino sólo en parte. Si a un observador desprevenido se le presentase el dibujo que aquí se reproduce cubriendo todas las partes situadas debajo de la cabeza, de manera que sólo se viese esta, con seguridad la tendría por una cabeza de mujer. Tanto los rizos de la frente como los que caen ondulantes por la espalda hasta la cuarta o quinta vértebra dorsal la caracterizan terminantemente como más femenina que viril.

»El pecho femenino muestra dos defectos; el primero, en verdad, atañe al aspecto artístico, pues su contorno ofrece la visión de un pecho flojo, que cuelga de una manera no bella; el segundo, al anató-

mico, pues el investigador Leonardo estaba impedido, sin duda por su defensa contra lo sexual, de mirar siquiera una vez con precisión los pezones de una mujer durante la lactancia. De hacerlo, habría debido notar que la leche afluye por diversas vías de descarga, separadas entre sí. Leonardo, en cambio, dibujó un canal único que desciende muy adentro en el vientre, y que probablemente, en su opinión, extrajera la leche de la *cisterna chyli* y acaso se conectara también de algún modo con los órganos sexuales. Debe tenerse en cuenta, es cierto,

Figura 1



que el estudio de los órganos internos del cuerpo humano se hallaba en extremo obstaculizado en aquella época, porque la disección de cadáveres se consideraba una profanación y se penaba muy severamente. Por eso es muy dudoso que Leonardo, quien disponía de escasisimo material de disección, supiera algo sobre la existencia de un reservorio de linfa en la cavidad abdominal, a pesar de que en su dibujo figuró una cavidad que cabe interpretar así. Ahora bien, que hiciera llegar el conducto lactífero todavía más atrás, hasta alcanzar los órga-

nos sexuales internos, nos lleva a conjeturar que intentaba figurar la coincidencia entre el comienzo de la secreción de leche y el final del embarazo también mediante unos nexos anatómicos visibles. Pero si de buen grado disculpamos, por las circunstancias de la época, los defectuosos conocimientos del artista en materia de anatomía, es llamativo que Leonardo haya tratado con tanto descuido justamente los genitales femeninos. En efecto, se pueden discernir la vagina y un esbozo de la *portio uteri*, pero el útero mismo está dibujado con líneas en extremo confusas. En cambio, Leonardo ha figurado mucho más correctamente los genitales masculinos. Por ejemplo, no se contentó con dibujar los testículos, sino que también incluyó en su esbozo el epidídimo, representado con exactitud.

»En extremo llamativa es la posición en que Leonardo hace consumir el coito. Hay imágenes y dibujos de artistas sobresalientes que figuran el *coitus a tergo, a latere*, etc., pero ante un acto sexual realizado de pie no podemos menos que conjeturar, como causa de esta figuración solitaria, casi grotesca, una represión de lo sexual de muy particular intensidad. Cuando uno quiere gozar suele buscar la mayor comodidad posible. Esto es válido, desde luego, para las dos pulsiones primordiales: el hambre y el amor. La mayoría de los pueblos de la Antigüedad adoptaban una postura yacente para comer, y hoy lo normal es yacer con igual comodidad para el coito como lo hicieron nuestros antepasados. Mediante la posición yacente se expresa, por así decir, la voluntad de permanecer largo tiempo dentro de la situación deseada.

»También los rasgos del rostro en la cabeza afeminada del varón muestran una defensa que es una franca aversión. La vista se aparta con una expresión de horror, las cejas están fruncidas, los labios apretados y sus comisuras dirigidas hacia abajo. Ese rostro no deja verdaderamente traslucir ni el placer de la brega amorosa ni la beatitud del dejarse ir; sólo expresa disgusto y horror.

»Empero, Leonardo ha cometido su más grosera operación fallida en el dibujo de las dos extremidades inferiores. El pie del hombre, en efecto, debía ser el derecho, pues Leonardo figuraba el acto de procreación en un corte anatómico sagital; entonces, el pie izquierdo del varón debía imaginarse situado en el lado omitido de la figura, y a la inversa, y por igual razón, el pie de la mujer debía corresponder al lado izquierdo. Ahora bien, Leonardo ha permutado de hecho lo masculino y lo femenino. La figura del hombre posee un pie izquierdo, la de la mujer un pie derecho. Para advertir esta permutación, lo más fácil es recordar que el dedo gordo se halla del lado interior del pie.

»Por este solo dibujo anatómico se habría podido descubrir la represión libidinal que sumía en la confusión o poco menos al gran artista e investigador».

[Agregado en 1923:] Es verdad que a esta exposición de Reitler se le ha criticado que no es admisible extraer conclusiones tan serias de un dibujo hecho al pasar, y ni siquiera es seguro que las partes correspondan realmente al mismo dibujo. [El bosquejo anatómico que aquí se reproduce, y que Reitler (y consecuentemente Freud) consideró original de Leonardo, es en verdad, según se ha demostrado luego, reproducción de una litografía de Wehrt publicada en 1830 y que a su vez era copia de un grabado de Bartolozzi publicado en 1812. Este último agregó al bosquejo los pies, que Leonardo no había dibujado, y por su parte Wehrt trasformó la expresión calma y neutral del semblante, tal como aparece en el original, en un rostro ceñudo. El boceto original se encuentra en *Quaderni d'Anatomia*, Royal Library, Windsor Castle, III F. 3 v.]

Es dudoso que Leonardo haya abrazado alguna vez a una mujer en arrebatado amoroso; tampoco se tiene noticia de un vínculo anímico íntimo con una mujer, como el de Miguel Ángel con Vittoria Colonna. Siendo todavía aprendiz en casa de su maestro Verrocchio, fue objeto junto con otros jóvenes de una denuncia por prácticas homosexuales prohibidas, de la que finalmente salió absuelto. Parece que se atrajo esa sospecha por utilizar como modelo a un muchacho de mala fama.<sup>18</sup> Ya maestro él mismo, se rodeó de bellos muchachos y adolescentes, a quienes tomó como discípulos. El último de estos, Francesco Melzi, lo acompañó a Francia, permaneció junto a él hasta su muerte, y Leonardo lo declaró su heredero. Sin compartir la certeza de sus modernos biógrafos, que desestiman de plano, como una infundada calumnia, la posibilidad de un comercio sexual entre él y sus discípulos, se puede dar por muy probable que esos tiernos vínculos de Leonardo con los jóvenes que compartían su vida, según acostumbraban hacerlo en esa época los discípulos, no desembocaron en un quehacer sexual. Por lo demás, no cabe atribuirle un alto grado de actividad sexual.

Esta peculiar vida sexual y afectiva puede armonizarse de una sola manera con la doble naturaleza de Leonardo en su calidad de artista e investigador. Entre sus biógrafos, por lo común ajenos a los puntos de vista psicológicos, que yo sepa uno solo, E. Solmi, se ha aproximado a la solución del enigma; en cambio, un creador literario que ha escogido a Leonardo como el héroe de una gran novela histórica, Dmitri Sergéievich Merejkovski, ha fundado su figuración de este hombre singular en una comprensión de esa índole, y si bien no ha expresado su concepción en términos discursivos, lo ha hecho plásticamente, al modo de los poetas.<sup>19</sup> He aquí el juicio de Solmi sobre Leonardo: «Pero el ansia inextinguible de conocer todo cuanto lo rodeaba y averiguar con fría reflexión el secreto más profundo de todo lo perfecto y acabado, había condenado a la obra de Leonardo a permanecer siempre inconclusa».<sup>20</sup> En un ensayo de *Conferenze Fiorentine* se

<sup>18</sup> Según Scognamiglio (1900, pág. 49), a este episodio se refiere un oscuro pasaje del *Codex Atlanticus*, del cual se han dado diversas interpretaciones: «Quando io feci Domeneddio putto voi mi metteste in prigione, ora s'io lo fo grande, voimi farete peggio» («Cuando hice al Señor Dios pequeño me pusisteis en prisión, si ahora lo hago grande me haréis peor»).

<sup>19</sup> Merejkovski [1902], traducción al alemán, 1903. *Leonardo da Vinci* es la segunda obra de una gran trilogía histórica titulada *Cristo y Anticristo*. Los otros dos volúmenes son *Juliano el Apóstata* (1895) y *Pedro y Alejo* (1905).

<sup>20</sup> Solmi, 1908, pág. 46.

cita la manifestación de Leonardo que expone su profesión de fe y la clave de su naturaleza: «*Nessuna cosa si può amare nè odiare, se prima non si ha cognition di quella*». <sup>21</sup> O sea: Uno no tiene derecho a amar u odiar algo si no se ha procurado un conocimiento radical de su naturaleza. Esto mismo lo repite Leonardo en un pasaje del *Trattato della Pittura*, donde parece defenderse del reproche de irreligiosidad: «Pero los que así censuran pueden callar. En efecto, esa manera (de obrar) es la que permite tomar conocimiento del artesano de tantas cosas maravillosas, y es este el camino por el que se llega a amar a un inventor tan grande. Pues en verdad un gran amor brota de un gran conocimiento del objeto amado, y si conoces poco a este, poco o aun nada podrás amarlo. . .». <sup>22</sup>

El valor de estas manifestaciones de Leonardo no puede buscarse en que comunicarían un importante hecho psicológico, pues lo que aseveran es manifiestamente falso y Leonardo lo sabía tan bien como nosotros. No es cierto que los hombres, antes de amar u odiar, aguarden hasta haber estudiado y discernido en su esencia el asunto sobre el que recaerán tales afectos; más bien aman de manera impulsiva, siguiendo motivos de sentimiento que nada tienen que ver con el conocimiento, y cuyo efecto en todo caso es aminorado por la recapitación y la reflexión. Por tanto, Leonardo sólo pudo haber querido decir que lo común en los seres humanos no es el amor justo e inobjetable; *debería* amarse suspendiendo el afecto, sometiendo este al trabajo del pensar y consintiéndolo únicamente luego de que hubiera pasado por la prueba del pensar. Y entonces entendemos que lo que quiere decirnos es que en él así ocurre; sería deseable que los demás se comportaran con el amor y el odio como él mismo lo hace.

Y en Leonardo parece haber sido efectivamente así. Sus afectos eran domeñados, sometidos a la pulsión de investigar; no amaba u odiaba, sino que se preguntaba por qué debía amar u odiar, y qué significaba ello; de ese modo, tuvo que parecer a primera vista indiferente hacia el bien y el mal, hacia lo bello y lo feo. En el curso de este trabajo de investigador, amor y odio deponían su signo previo, positivo o negativo, y se trasmudaban, ambos en igual medida, en un interés de pensamiento. En realidad, Leonardo no era desapasionado; no estaba desprovisto de la chispa divina, que de manera mediata o inmediata es la fuerza pulsionante —*il*

<sup>21</sup> Bottazzi, 1910, pág. 193 [J. P. Richter, 1939, 2, pág. 244].

<sup>22</sup> *Trattato della Pittura* [traducción al alemán de H. Ludwig, 1909, pág. 54].

*primo motore*— de todo obrar humano. No había hecho sino mudar la pasión en esfuerzo de saber; se consagraba a la investigación con la tenacidad, la constancia, el ahondamiento que derivan de la pasión, y en la cima del trabajo intelectual, tras haber ganado el conocimiento, dejaba que estallara el afecto largamente retenido, que fluyera con libertad como un brazo desviado del río después que él culminaba la obra. En la cúspide de un conocimiento, cuando puede abarcar con la mirada un gran fragmento del nexos, el *pathos* lo arrebató, y alaba con encendidas palabras la grandiosidad de ese fragmento de la creación que él ha estudiado o —con ropaje religioso— la grandeza de su creador. Solmi ha aprehendido con justeza este proceso de la trasmutación en Leonardo. Tras citar uno de esos pasajes en que celebra la excelsa compulsión de la naturaleza («*O mirabile necessità. . .*»), dice Solmi: «*Tale trasfigurazione della scienza della natura in emozione, quasi direi, religiosa, è uno dei tratti caratteristici de' manoscritti vinciani, e si trova cento e cento volte espressa . . .*».\*<sup>23</sup>

Se ha llamado a Leonardo el Fausto italiano por su insaciable e infatigable esfuerzo de investigar. Pero al margen de cualquier duda sobre la reversión posible de la pulsión de investigar en placer de vivir, que debemos suponer como la premisa de la tragedia de Fausto, uno se aventuraría a señalar que el desarrollo de Leonardo se aproxima a una mentalidad espinozista.

Las trasposiciones de la fuerza pulsional psíquica en diversas formas del quehacer acaso sean tan imposibles de lograr sin pérdida como la de las fuerzas físicas. El ejemplo de Leonardo enseña qué diversidad de otras cosas cabe rastrear en tales procesos. La dilación misma de amar sólo después que se ha conocido deviene un sustituto. Ya no se ama ni odia más cuando se ha penetrado hasta el conocimiento; uno permanece más allá del amor y del odio. Y quizá por eso la vida de Leonardo ha sido tanto más pobre en amor que la de otros grandes y otros artistas. Parecen no haberlo alcanzado las tormentosas pasiones de naturaleza exaltadora y devoradora en que otros vivenciaron lo mejor de su vida.

Y hay aún otras consecuencias. Uno ha investigado, pues, en lugar de actuar, de crear. Quien vislumbró la grandiosidad de la trabazón universal y empezó a ver sus leyes necesarias, es fácil que pierda su propio, pequeño, yo. Abismado en

\* («Tal trasfiguración de la ciencia de la naturaleza en emoción casi diría religiosa es uno de los rasgos característicos de los manuscritos vincianos, y se encuentran cientos y cientos de ejemplos de ello».)

<sup>23</sup> Solmi, 1910, pág. 11.

el asombro, en verdad humillado, uno olvida demasiado fácilmente que uno mismo es un fragmento de aquellas fuerzas eficaces y le es lícito intentar, en la medida de su fuerza personal, la modificación de una parcela en ese decurso necesario del universo, ese universo en que lo pequeño no es menos sustantivo ni asombroso que lo grande.

Acaso Leonardo empieza a investigar, como cree Solmi, al servicio de su arte;<sup>24</sup> se empeña en averiguar las propiedades y leyes de la luz, de los colores, las sombras, la perspectiva, a fin de conseguir maestría en la imitación de la naturaleza y señalar a otros el mismo camino. Es probable que ya entonces sobrestimara el valor de estos conocimientos para el artista. Llevado siempre del cabestro por la necesidad pictórica, se ve pulsionado a explorar los objetos de la pintura, los animales y plantas, las proporciones del cuerpo humano; y de lo exterior pasa al conocimiento de su fábrica interna y sus funciones vitales, que por cierto se expresan en su apariencia y piden ser figuradas por el arte. Y por fin esa pulsión devenida hipertrófica lo arrastra hasta desgarrar el nexo que mantenía con los requerimientos de su arte, y así lo lleva a descubrir las leyes generales de la mecánica, a colegir la historia de los estratos geológicos y sedimentaciones en el valle del Arno, y hasta a insertar en su libro, con letras mayúsculas, este conocimiento: «*Il sole non si muove*».\*<sup>25</sup> Extendió sus investigaciones a casi todos los campos de la ciencia natural, y en cada uno de ellos fue un descubridor o al menos un precursor y pionero.<sup>26</sup> Empero, su esfuerzo de saber permaneció circunscrito al mundo exterior; algo lo mantenía alejado de la exploración de la vida anímica de los seres humanos: en la «Academia Vinciana» [cf. pág. 119], para la cual dibujó unos emblemas de artístico entrelazamiento, la psicología tenía poco espacio.

Cuando luego intentó regresar desde la investigación al ejercicio del arte, de donde había partido, experimentó en

<sup>24</sup> *Ibid.*, pág. 8: «Leonardo aveva posto, come regola al pittore, lo studio della natura (. . .) poi la passione dello studio era divenuta dominante, egli aveva voluto acquistare non più la scienza per l'arte, ma la scienza per la scienza» {«Leonardo había fijado como regla al pintor el estudio de la naturaleza (. . .) luego la pasión por el estudio devino dominante, ya no quería adquirir la ciencia en favor del arte, sino la ciencia por la ciencia misma»}.

\* {«El Sol no se mueve».}

<sup>25</sup> [La cita es de *Quaderni d'Anatomia*, 1-6, Royal Library, Windsor Castle, V, 25.]

<sup>26</sup> Véase la enumeración de sus logros científicos en la bella introducción biográfica de Marie Herzfeld (1906), en los diversos ensayos de las *Conferenze Fiorentine* (1910) y otros lugares.

sí la perturbación que significaba la nueva postura de sus intereses y la cambiada naturaleza de su trabajo psíquico. En un cuadro le interesaba sobre todo un problema, y tras este veía aflorar otros innumerables, como se había habituado a hacerlo en la investigación de la naturaleza, una actividad infinita, inacabable. Ya no lograba limitar su pretensión, aislar la obra de arte, arrancarla de la gran trama en que la sabía inserta. Tras los más agotadores empeños por expresar en ella todo cuanto en sus pensamientos se le anudaba, se veía forzado a dejarla inconclusa o declararla imperfecta.

Antaño el artista había tomado como sirviente al investigador; ahora el servidor había devenido el más fuerte y sofocaba a su señor.

Cuando en el cuadro del carácter de una persona hallamos plasmada de manera hiperintensa una pulsión única, como en Leonardo el apetito de saber, invocamos para explicarlo una disposición particular acerca de cuyo probable condicionamiento orgánico las más de las veces no sabemos todavía nada más preciso. Ahora bien, por nuestros estudios psicoanalíticos de neuróticos nos inclinamos a sustentar otras dos expectativas, que querríamos hallar corroboradas en cada caso singular. Tenemos por probable que esa pulsión hiperintensa se haya manifestado ya en la primera infancia de esa persona, y consolidara su soberanía por obra de unas impresiones de la vida infantil; y además, suponemos que originariamente se atrajo como refuerzo unas fuerzas pulsionales sexuales, de suerte que más tarde pudo subrogar un fragmento de la vida sexual. Por ejemplo, un hombre así investigará con la misma devoción apasionada con que otro dota a su amor, y podría investigar en lugar de amar. Y no sólo respecto de la pulsión de investigar, sino en la mayoría de los otros casos de particular intensidad de una pulsión nos atreveríamos a inferir un refuerzo sexual de ella.

La observación de la vida cotidiana de los seres humanos nos muestra que la mayoría consigue guiar hacia su actividad profesional porciones muy considerables de sus fuerzas pulsionales sexuales. Y la pulsión sexual es particularmente idónea para prestar esas contribuciones, pues está dotada de la aptitud para la sublimación; o sea que es capaz de permutar su meta inmediata por otras, que pueden ser más estimadas y no sexuales. Consideramos demostrado ese proceso cuando la historia infantil —o sea la historia del desarrollo anímico— de una persona muestra que en su niñez esa pulsión hiperpotente estuvo al servicio de intereses sexuales.

Hallamos otra confirmación cuando en la vida sexual de la madurez se evidencia un llamativo agostamiento, como si ahora un fragmento del quehacer sexual estuviera sustituido por el quehacer de la pulsión hiperpotente.

La aplicación de estas expectativas al caso de la pulsión hiperpotente de investigar parece deparar particulares dificultades, pues uno no atribuiría justamente a los niños ni esa pulsión sería ni unos notables intereses sexuales. Pero es fácil aventar esas dificultades. Del apetito de saber de los niños pequeños es testimonio su infatigable placer de preguntar, enigmático para el adulto mientras no comprenda que todas esas preguntas no son más que circunloquios, y que no pueden tener término porque mediante ellas el niño quiere sustituir una pregunta única que, empero, no formula. Cuando el niño crece y comprende más, suele interrumpir de pronto esa exteriorización del apetito de saber. Ahora bien, la indagación psicoanalítica nos proporciona un esclarecimiento cabal: nos enseña que muchos niños, quizá los más y en todo caso los mejor dotados, atraviesan hacia su tercer año de vida por un período que puede designarse como el de la *investigación sexual infantil*. Por lo que sabemos, el apetito de saber no brota de manera espontánea en los niños de esa edad, sino que es despertado por la impresión de una importante vivencia —el nacimiento de un hermanito, consumado o temido por experiencias hechas afuera— en que el niño ve una amenaza para sus intereses egoístas. La investigación se dirige a averiguar de dónde vienen los niños, como si el niño buscara los medios y caminos para prevenir ese indeseado acontecimiento. Así nos hemos enterado, con asombro, de que el niño rehúsa creencia a las noticias que se le dan; por ejemplo, rechaza con energía la fábula de la cigüeña, tan rica de sentido mitológico, y desde ese acto de incredulidad data su autonomía espiritual; a menudo se siente en seria oposición a los adultos y de hecho nunca les perdonará que le hayan escatimado la verdad en esa ocasión. Investiga por sus propios caminos, colige la estadía del hijo en el seno materno y, guiado por las mociones de su propia sexualidad, se forma opiniones sobre la concepción del hijo por algo que se come, su alumbramiento por el intestino, el papel del padre, difícil de averiguar, y ya entonces sospecha la existencia del acto sexual, que le parece algo hostil y violento. Pero como su propia constitución sexual no está a la altura de la tarea de engendrar hijos, también tiene que resultar estéril su investigación acerca de dónde vienen los niños, y abandonarse por no consumable. La impresión de este fracaso en el

primer intento de autonomía intelectual parece ser duradera y profundamente deprimente.<sup>27</sup>

Si el período de la investigación sexual infantil es clausurado por una oleada de enérgica represión sexual, al ulterior destino de la pulsión de investigar se le abren tres diversas posibilidades derivadas de su temprano enlace con intereses sexuales. La investigación puede compartir el destino de la sexualidad; el apetito de saber permanece desde entonces inhibido, y limitado —acaso para toda la vida— el libre quehacer de la inteligencia, en particular porque poco tiempo después la educación erige la inhibición religiosa del pensamiento. Este es el tipo de la inhibición neurótica. Comprendemos muy bien que la endebles de pensamiento así adquirida dé un eficaz empujón al eventual estallido de una neurosis. En un segundo tipo, el desarrollo intelectual es bastante vigoroso para resistir la sacudida que recibe de la represión sexual. Trascurrido algún tiempo luego del sepultamiento de la investigación sexual infantil, cuando la inteligencia se ha fortalecido, la antigua conexión le ofrece memoriosamente su auxilio para sortear la represión sexual y la investigación sexual sofocada regresa de lo inconciente como compulsión a cavilar, por cierto que desfigurada y no libre, pero lo bastante potente para sexualizar al pensar mismo y teñir las operaciones intelectuales con el placer y la angustia de los procesos sexuales propiamente dichos. El investigar deviene aquí quehacer sexual, el único muchas veces; el sentimiento de la tramitación por medio del pensamiento, de la aclaración, reemplaza a la satisfacción sexual; ahora bien, el carácter inacabable de la investigación infantil se repite también en el hecho de que ese cavilar nunca encuentra un término, y que el buscado sentimiento intelectual de la solución se traslada cada vez, situándose más y más lejos.

El tercer tipo, más raro y perfecto, en virtud de una particular disposición escapa tanto a la inhibición del pensar como a la compulsión neurótica del pensamiento. Sin duda que también aquí interviene la represión de lo sexual, pero no consigue arrojar a lo inconciente una pulsión parcial del

<sup>27</sup> Como corroboración de estos asertos, que suenan inverosímiles, téngase en cuenta mi «Análisis de la fobia de un niño de cinco años» (1909b), y observaciones similares. [Antes de 1924 estas palabras rezaban: «y observaciones similares contenidas en el volumen II del *Jahrbuch für psychoanalytische und psychopathologische Forschungen*»; esta última era una referencia a Jung, 1910c.] En mi ensayo «Sobre las teorías sexuales infantiles» (1908c), yo escribía: «Ahora bien, este cavilar y dudar se volverá arquetípico para todo trabajo del pensar en torno de problemas, y el primer fracaso ejercerá por siempre un efecto paralizante».

placer sexual, sino que la libido escapa al destino de la represión sublimándose desde el comienzo mismo en un apetito de saber y sumándose como refuerzo a la vigorosa pulsión de investigar. También aquí el investigar deviene en cierta medida compulsión y sustituto del quehacer sexual, pero le falta el carácter de la neurosis por ser enteramente diversos los procesos psíquicos que están en su base (sublimación en lugar de irrupción desde lo inconciente); de él está ausente la atadura a los originarios complejos de la investigación sexual infantil, y la pulsión puede desplegar libremente su quehacer al servicio del interés intelectual. Empero, dentro de sí da razón de la represión de lo sexual, que lo ha vuelto tan fuerte mediante el subsidio de una libido sublimada, al evitar ocuparse de temas sexuales.

Si nos atrevemos a relacionar la hiperpotente pulsión de investigar de Leonardo con la mutilación de su vida sexual que se limita a la homosexualidad llamada ideal [sublimada], nos inclinaremos a tomarlo como el paradigma de nuestro tercer tipo. Entonces, el núcleo y el secreto de su ser sería que, tras un quehacer infantil del apetito de saber al servicio de intereses sexuales, consiguió sublimar la mayor parte de su libido como esfuerzo de investigar. Claro está que no es fácil aportar la prueba de esta concepción. Para eso necesitaríamos una visión de su desarrollo anímico en la primera infancia, y parece insensato esperar ese material cuando son tan raras e inciertas las noticias sobre su vida y cuando, por añadidura, se requeriría información sobre circunstancias que aun en personas de nuestra propia generación se sus traen de la atención del observador.

Muy poco sabemos sobre la juventud de Leonardo. Nació en 1452 en el pueblecito de Vinci, entre Florencia y Empoli; era hijo extramatrimonial, lo que en aquel tiempo no se consideraba por cierto un serio baldón civil. Su padre fue Ser Piero da Vinci, notario y descendiente de una familia de notarios y campesinos independientes, que llevaban el nombre del lugar, Vinci; su madre, una cierta Caterina, era probablemente una muchacha campesina que más tarde se casó con otro morador de Vinci. Esta madre nunca más aparece en la biografía de Leonardo; sólo el poeta Merejkovski cree poder pesquisar su huella. La única noticia cierta sobre la niñez de Leonardo la proporciona un documento oficial de 1457, un catastro de impuestos florentino en el que se cita entre los miembros de la familia Vinci a Leonardo, de cinco años, como hijo ilegítimo de Ser Piero.<sup>28</sup> En su matrimonio

<sup>28</sup> Scognamiglio, 1900, pág. 15.

con una cierta Donna Albiera, Ser Piero no tuvo hijos, y por eso el pequeño Leonardo pudo ser acogido en la casa paterna. Sólo la abandonó cuando, no se sabe a qué edad, ingresó como aprendiz en el taller de Andrea del Verrocchio. En 1472 el nombre de Leonardo ya se encuentra en el registro de los miembros de la «Compagnia dei Pittori». Eso es todo.

## II

Hasta donde llega mi conocimiento, una sola vez ha mencionado Leonardo al pasar, en uno de sus escritos científicos, una comunicación proveniente de su infancia. En un lugar en que trata del vuelo del buitre, se interrumpe de pronto para seguir un recuerdo que le aflora de sus primeros años: «Parece que ya de antes me estaba destinado ocuparme tanto del buitre, pues me acude, como un 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».<sup>1</sup>

Es, pues, un recuerdo de infancia, extrañísimo por cierto. Extraño por su contenido y por la época de la vida en que se lo sitúa. Acaso no sea imposible que un hombre conserve un recuerdo de su período de lactancia, pero en modo alguno se lo puede considerar certificado. Pero lo que este recuerdo de Leonardo asevera, que un buitre abrió la boca del niño con su cola, suena tan inverosímil, tan a cuento de hadas, que se recomienda a nuestro juicio otra concepción con la cual acaban de un golpe ambas dificultades. Aquella escena con el buitre no ha de ser un recuerdo de Leonardo, sino una fantasía que él formó más tarde y trasladó a su infancia.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> «Questo scriver si distintamente del nibio par che sia mio destino, perchè nella mia prima ricordatione della mia infantia e' mi pareva che, essendo io in culla, che un nibio venissi a me e mi aprissi la bocca colla sua coda e molte volte mi percuotesse con tal coda dentro alle labbra» (Codex Atlanticus, F. 65 v., tal como lo reproduce Scognamiglio [1900, pág. 22]). [Freud cita la traducción al alemán hecha por Herzfeld (1906) del original italiano. Hay en rigor dos errores en esa versión alemana: «nibio» debe traducirse por «Milan» {«milano»} y no por «Geier» {«buitre»} (cf. mi «Nota introductoria», *supra*, pág. 57); además está incorrectamente traducido «dentro alle labbra» {«dentro de los labios»}, aunque esto es rectificado por el propio Freud *infra*, pág. 80.]

<sup>2</sup> [Nota agregada en 1919:] Havelock Ellis, en una amable reseña de esta obra publicada en *Journal of Mental Science* (julio de 1910), ha objetado a la concepción del texto que ese recuerdo de Leonardo muy bien puede haber tenido fundamento real, pues los recuerdos de la infancia con harta frecuencia se remontan mucho más atrás de lo que se suele creer. Sostiene que en modo alguno es forzoso que el gran pájaro fuera un buitre. Estoy dispuesto a admitirlo y a contribuir a

Los recuerdos infantiles de los seres humanos no suelen tener otro origen; en general no son fijados por una vivencia y repetidos desde ella, como los recuerdos concientes de la madurez, sino que son recolectados, y así alterados, falseados, puestos al servicio de tendencias más tardías, en una época posterior, cuando la infancia ya pasó, de suerte que no es posible diferenciarlos con rigor de unas fantasías. Acaso no se pueda aclarar mejor su naturaleza que evocando el modo en que nació la historiografía entre los pueblos antiguos. Mientras el pueblo era pequeño y débil, ni pensaba en escribir su historia; la gente cultivaba el suelo, defendía su existencia contra los vecinos, procuraba arrebatarles tierras y adquirir riquezas. Era una época heroica y ahistórica. Luego se abrió paso otro período en que la gente se paró a meditar, se sintió rica y poderosa, y así le nació la necesidad de averiguar de dónde provenía y cómo había devenido. La historiografía, que había empezado por registrar al paso las vivencias del presente, arrojó la mirada también hacia atrás, hacia el pasado, recogió tradiciones y sagas, interpretó los relictos de antiguas épocas en los usos y costumbres, y creó de esa manera una historia de la prehistoria. Era inevitable que esta última fuera más una expresión de las opiniones y deseos del presente que una copia del pasado, pues muchas cosas se eliminaron de la memoria del pueblo, otras se desfiguraron, numerosas huellas del pasado fueron objeto de un malentendido al interpretárselas en el sentido del presente, y además la historia no se escribía por los motivos de un objetivo apetito de saber, sino porque uno quería influir sobre sus contemporáneos, animarlos, edificarlos o ponerles delante un espejo. Ahora bien, la memoria conciente de un hombre sobre las vivencias de su madurez es de todo punto comparable a aquella actividad historiográfica,<sup>3</sup> y sus recuerdos de la infancia se corresponden de hecho, por su origen y su confiabilidad, con la historia de la época primordial de un pueblo, recompuesta tardía y tendenciosamente.<sup>4</sup>

disipar la dificultad mediante el supuesto de que la madre observó la visita del gran pájaro a su hijo, fácilmente pudo considerarla un anuncio significativo, y luego se lo contara repetidas veces, de suerte que el niño se atuviera a ese relato y más tarde, como tan a menudo sucede, pudiera confundirlo con el recuerdo de una vivencia propia. Sin embargo, esta variante en nada menoscaba la fuerza persuasiva de mi exposición. Las fantasías tardías que los seres humanos crean sobre su infancia suelen apoyarse, en verdad, en pequeñas realidades efectivas de esa prehistoria en lo demás olvidada. Pero se requiere un secreto motivo para recoger la nimiedad objetiva y replasmarla tal como lo hizo Leonardo con el pájaro que llama buitre y su asombroso obrar.

<sup>3</sup> [La consistente en la crónica de las vivencias del presente.]

<sup>4</sup> [En un agregado hecho en 1907 al capítulo IV de *Psicopatología*

Entonces, si el relato de Leonardo sobre el buitre que lo visitó en la cuna no es más que una fantasía tardía, se creería que no vale la pena detenerse más en él. Uno podría conformarse, para explicarlo, con la explícita tendencia de Leonardo a solemnizar su preocupación por el problema del vuelo de los pájaros como un mandato del destino. Sólo que con este menosprecio se cometería el mismo yerro que si se quisiera desestimar lisa y llanamente el material de las sagas, tradiciones e interpretaciones en la prehistoria de un pueblo. A pesar de todas las desfiguraciones y malentendidos, la realidad del pasado está representada en ellos; son lo que el pueblo ha plasmado con las vivencias de su época primordial bajo el imperio de motivos antaño poderosos y hoy todavía eficaces. Si uno pudiera deshacer esas desfiguraciones —para lo cual debería conocer todas las fuerzas eficaces—, no podría menos que descubrir la verdad histórica (*historisch*) tras ese material fabuloso. Lo mismo vale para los recuerdos de la infancia o fantasías de los individuos. No es indiferente lo que un hombre crea recordar de su infancia; por lo común, tras los restos mnémicos no bien comprendidos por él mismo se esconden inestimables testimonios de los rasgos más significativos de su desarrollo anímico.<sup>5</sup> Puesto

*de la vida cotidiana* (1901b), que se ocupa de los recuerdos infantiles y los recuerdos encubridores, Freud establece la misma comparación que aquí con los trabajos históricos; cf. *AE*, 6, pág. 52.]

<sup>5</sup> [Nota agregada en 1919:] Después de escrito lo anterior, he intentado también en otro grande hombre una utilización análoga de un recuerdo de infancia no entendido. Goethe, en su autobiografía (*Dichtung und Wahrheit*), redactada cuando tenía alrededor de 60 años, comunica en las páginas iniciales cómo a incitación de unos vecinos arrojó a la calle, por la ventana, piezas grandes y pequeñas de una vajilla de terracota, haciéndolas añicos; y es esta, además, la única escena que refiere de su primera infancia. El hecho de que el contenido de ese recuerdo estuviese por completo fuera de contexto, su concordancia con recuerdos infantiles de algunos otros mortales que no han devenido nada particularmente grande, así como la circunstancia de que en ese pasaje Goethe no mencionara al hermanito que nació cuando él tenía tres años y nueve meses, y que murió cuando frisaba ya los diez años, me movieron a emprender su análisis. (En realidad, menciono a ese niño luego, cuando se detiene en las múltiples enfermedades de la niñez.) Esperaba poder sustituir dicho recuerdo por alguna otra cosa que se insertara mejor en la trama de la exposición de Goethe y fuera digna, por su contenido, de ser recogida en el lugar que se le asignó dentro de la autobiografía. Ese pequeño análisis [«Un recuerdo de infancia en *Poesía y verdad*» (1917b)] permitió, en efecto, discernir el arrojar afuera la vajilla como una acción mágica dirigida contra un intruso perturbador, y el pasaje en que se informó sobre el episodio estaba destinado a celebrar el triunfo por el hecho de que a la larga ningún segundo hijo pudo perturbar la íntima relación de Goethe con su madre. ¿Y qué tendría de asombroso que —tanto en Goe-

que ahora poseemos, con las técnicas psicoanalíticas, un excelente medio para sacar a luz lo escondido, permítasenos el intento de llenar las lagunas de la biografía de Leonardo mediante el análisis de su fantasía infantil. Y si por esta vía no alcanzamos un grado satisfactorio de certeza, debemos consolarnos pensando que no tuvieron mejor suerte tantísimas otras indagaciones sobre este grande y enigmático hombre.

Si consideramos, pues, la fantasía de Leonardo con los ojos del psicoanalista, no nos presenta por mucho tiempo una apariencia desconocida; creemos recordar que a menudo, por ejemplo en sueños, hemos hallado algo parecido, de suerte que nos atreveríamos a traducir esta fantasía de su lenguaje privado (*eigentümliche Sprache*) a palabras comunes comprensibles. Y bien; la traducción apunta a lo erótico. Cola, «*coda*», es uno de los más familiares símbolos y designaciones sustitutivas del miembro viril, no menos en italiano que en otras lenguas;<sup>6</sup> la situación contenida en la fantasía, a saber, que un buitre abriese la boca del niño y se empeñase en hurgarle dentro [cf. pág. 77, n. 1], corresponde a la representación de una *fellatio*, un acto sexual en que el miembro es introducido en la boca de la persona usada. Es bastante raro que esta fantasía posea un carácter tan enteramente pasivo; por lo demás, recuerda a ciertos sueños y fantasías de mujeres u homosexuales pasivos (que desempeñan el papel femenino en el acto sexual).

Que el lector se contenga y no se rehúse, arrebatado por la indignación, a seguir al psicoanálisis por el hecho de que ya en sus primeras aplicaciones lleva a mancillar de una manera imperdonable la memoria de un hombre grande y puro.

the como en Leonardo— el primer recuerdo de infancia, contenido en tales disfraces, se refiriera a la madre? — [En la edición de 1919, el fragmento: «. . . así como la circunstancia de que en ese pasaje Goethe no mencionara al hermanito. . .», rezaba: «. . . así como la notable circunstancia de que en ese pasaje Goethe no mencionara para nada a un hermanito. . .». Se le dio su forma actual en 1923, fecha en que se agregó, asimismo, la oración entre paréntesis que sigue. Estas modificaciones se explican en una nota al pie agregada en 1924 al trabajo sobre Goethe (Freud, 1917b), *AE*, 17, pág. 145.]

<sup>6</sup> [Cf. los apuntes originales sobre el caso de neurosis obsesiva (1955a), *AE*, 10, pág. 243. — Señalemos que una de las características notables del milano (suponiendo que el ave en cuestión haya sido un milano) es su larga cola bífida, a la cual debe en gran medida el virtuosismo de sus movimientos en el aire, y que sin lugar a dudas llamó la atención de Leonardo. El significado simbólico de su «*coda*», del que Freud se ocupa en este pasaje, parece confirmado en la siguiente descripción ornitológica publicada hace poco tiempo en *The Times* (7 de julio de 1956): «A veces despliega la cola en forma perpendicular a su plano de vuelo normal».]

Además, es evidente que esa indignación no podrá llevarnos a saber qué significa esa fantasía de la infancia de Leonardo; el propio Leonardo la ha confesado inequívocamente, y por nuestra parte no abandonamos la expectativa —o el prejuicio, si se quiere— de que semejante fantasía, al igual que cualquier creación psíquica (un sueño, una visión, un *delirium*), por fuerza ha de poseer algún significado. Dejemos entonces que hable el trabajo analítico, que sin duda no ha pronunciado todavía su última palabra.

La inclinación a tomar en la boca el miembro del varón para mamarlo, que la sociedad civilizada incluye entre las más aborrecibles perversiones sexuales, se presenta empero con mucha frecuencia entre las mujeres de nuestra época —y, como lo prueban antiguas obras plásticas, también de épocas anteriores— y en el estado del enamoramiento parece perder todo carácter repelente. El médico encuentra fantasías basadas en esa inclinación aun en mujeres que no han tomado conocimiento de la posibilidad de una satisfacción sexual de esa clase a través de la lectura de la *Psychopathia Sexualis* de Von Krafft-Ebing [1893] o de alguna otra comunicación. Al parecer, a las mujeres les resulta fácil crear por sí mismas esas fantasías de deseo.<sup>7</sup> Y la posterior investigación nos enseña, además, que esa situación tan mal vista por las costumbres imperantes admite la más inocente derivación. No es sino la refundición de otra en que todos nosotros nos sentimos antaño confortados, cuando de lactantes («*essendo io in culla*» {«estando yo en la cuna»} [cf. pág. 77, n. 1]) tomamos en la boca, para mamarlo, el pezón de nuestra madre o nodriza. La impresión orgánica de este nuestro primer goce vital ha dejado en nosotros un sello indeleble; cuando luego el niño conoce la teta de la vaca, que por su función se asemeja a un pezón, pero se parece a un pene por su forma y su ubicación en el bajo vientre, ha adquirido el estadio previo para la posterior formación de una chocante fantasía sexual.<sup>8</sup>

Ahora comprendemos por qué Leonardo sitúa en su época de lactancia el recuerdo de la supuesta vivencia con el buitre. En efecto, tras esta fantasía no se esconde otra cosa que una reminiscencia del mamar —o del ser amamantado— en el pecho materno, escena humanamente hermosa que él, como tantos otros artistas, procuró figurar con el pincel entre la Madre de Dios y su Hijo. Retengamos, por otra parte, algo que aún no comprendemos: esta reminiscencia, de igual efi-

<sup>7</sup> Véase sobre esto mi «Fragmento de análisis de un caso de histérica» (1905e) [AE, 7, pág. 46].

<sup>8</sup> [Véase el historial clínico del pequeño Hans (1909b), AE, 10, pág. 8.]

cacia para ambos sexos, fue refundida por el varón Leonardo en una fantasía homosexual pasiva. Por ahora omitiremos averiguar el nexa que pueda conectar la homosexualidad con el mamar del pecho materno, y nos limitaremos a recordar que la tradición caracteriza efectivamente a Leonardo como una persona de sensibilidad homosexual. En relación con esto nos resulta indiferente que haya sido justificada o no aquella acusación contra Leonardo en su adolescencia [pág. 68]; no es el quehacer objetivo sino la actitud del sentimiento lo que decide para nosotros si hemos de atribuirle a alguien la peculiaridad de ser invertido.<sup>9</sup>

Otro rasgo no comprendido de la fantasía de Leonardo reclama enseguida nuestro interés. Remitimos interpretativamente la fantasía al ser amamantado por la madre, y hallamos a esta sustituida por un. . . buitre. ¿De dónde viene ese buitre y cómo ha llegado a ese lugar?

En este punto nos asalta una ocurrencia, pero es tan remota que estaríamos tentados de renunciar a ella. En la escritura figural sagrada de los antiguos egipcios, la madre es en efecto descrita con la imagen del buitre.<sup>10</sup> Estos egipcios veneraban también a una divinidad materna plasmada con cabeza de buitre o con varias cabezas, una de las cuales al menos era la de un buitre.<sup>11</sup> El nombre de esta divinidad se decía «*Mut*»; ¿será casual la semejanza fonética con nuestra palabra «*Mutter*» («madre»)? Así, el buitre se relaciona en efecto con la madre, ¿pero en qué puede ayudarnos esto? ¿Acaso tenemos derecho a atribuirle a Leonardo ese conocimiento, cuando los jeroglíficos recién fueron descifrados por François Champollion (1790-1832)?<sup>12</sup>

Nos gustaría conocer los caminos por los cuales los antiguos egipcios llegaron a escoger el buitre como símbolo de la maternidad. Ahora bien, la religión y la cultura de los antiguos egipcios ya habían sido tema de curiosidad científica para griegos y romanos, y aun antes de que nosotros pudiéramos descifrar los monumentos de aquellos poseíamos algunas comunicaciones por escritos conservados de la Antigüedad clásica, escritos que en parte provienen de autores conocidos, como Estrabón, Plutarco, Amiano Marcelino, y en parte desconocidos, y de proveniencia y época de redacción inciertas, como los *Hieroglifica* de Horapolo Nilo y el libro sobre sabiduría sacerdotal del Oriente que nos ha lle-

<sup>9</sup> [En la edición de 1910 decía: «de ser homosexual».]

<sup>10</sup> Horapolo, *Hieroglifica*, 1, 11: «Μητέρα δὲ γράφοντες. . . γῦπα ζῳγραφουσί» [«Para denotar a una madre (. . .) trazan un buitre»].

<sup>11</sup> Roscher, 1894-97; Lanzzone, 1882.

<sup>12</sup> Hartleben, 1906.

gado bajo el nombre del dios Hermes Trismegisto. Por estas fuentes nos enteramos de que el buitre era considerado símbolo de la maternidad porque se creía que de esta variedad de pájaro sólo existían hembras y ningún macho.<sup>13</sup> La historia natural de los antiguos conocía también el correspondiente de esta limitación: creían que de los escarabajos, venerados como dioses por los egipcios, sólo existían machos.<sup>14</sup>

¿Cómo se producía entonces la fecundación de los buitres si eran todas hembras? Un pasaje de Horapolo nos informa bien sobre ese punto.<sup>15</sup> En cierta época estos pájaros se detenían en vuelo, abrían su vagina y concebían del viento. De una manera inesperada hemos llegado ahora a considerar muy verosímil algo que hasta hace un momento debíamos rechazar por absurdo. Muy bien pudo haber conocido Leonardo la fábula científica a la que se debía que los antiguos egipcios describieran con la imagen del buitre el concepto de la madre. Era un gran lector, cuyos intereses abarcaban todos los campos de la literatura y del saber. En el *Codex Atlanticus* poseemos un índice de todos los libros que él tuvo hasta cierta época,<sup>16</sup> y muchas anotaciones sobre otros que le prestaron sus amigos; si a esto le sumamos los fragmentos compilados por J. P. Richter [1883] de sus cuadernos de notas,<sup>17</sup> difícilmente correremos el riesgo de sobrestimar el alcance de sus lecturas. Entre ellas no faltan las de ciencias naturales, tanto antiguas como contemporáneas. Todos estos libros ya habían sido impresos en aquella época, y justamente Milán fue en Italia el centro principal del joven arte de imprimir.

Y si ahora seguimos adelante, tropezamos con una noticia susceptible de elevar a certidumbre la probabilidad de que

<sup>13</sup> «γῦπα δὲ ἄρρενα οὐ φασι γινέσθαι ποτε, ἀλλὰ θηλείας ἀπάσας» («Dicen que no ha existido nunca un buitre macho, sino que todos son hembras»). [Eliano, *De Natura Animalium*, II, 46.] Citado por Von Römer, 1903, pág. 732.

<sup>14</sup> Plutarco: «*Véluti scarabaeos mares tantum esse putarunt Aegyptii sic inter vultures mares non inveniri statuerunt*» («Así como creían que sólo había escarabajos machos, así concluyeron los egipcios que no podrían encontrarse buitres machos»). [Freud atribuye aquí erróneamente a Plutarco una sentencia que en verdad es una glosa de Horapolo por Leemans, 1835, pág. 171.]

<sup>15</sup> Leemans, 1835, pág. 14. Las palabras referidas al sexo del buitre rezan: «μητέρα μὲν, ἐπειδὴ ἄρρεν ἐν τούτῳ τῷ γένει τῶν ζῴων οὐχ ὑπάρχει» («Usan la imagen de un buitre para denotar a) una madre, porque en esta raza de criaturas no hay machos»). [Parecería que el fragmento de Horapolo aquí citado no es el correcto. Por la frase del texto, debería hacer referencia al mito de la fecundación del buitre por el viento.]

<sup>16</sup> Müntz, 1899, pág. 282.

<sup>17</sup> *Ibid.*

Leonardo conociera la fábula del buitre. El erudito editor y comentador de Horapolo anota en el texto ya citado: «*Cæterum hanc fabulam de vulturibus cupide amplexi sunt Patres Ecclesiastici, ut ita argumento ex rerum natura petito refutarent eos, qui Virginis partum negabant; itaque apud omnes fere hujus rei mentio occurrit*». \*<sup>18</sup>

Por consiguiente, la fábula sobre el carácter unisexual y sobre la concepción de los buitres en modo alguno fue una anécdota indiferente, como la análoga sobre los escarabajos; los Padres de la Iglesia se habían adueñado de ella para poder esgrimir, contra los que dudaban de la historia sagrada, un argumento tomado de la historia natural. Si de acuerdo con las mejores informaciones provenientes de la Antigüedad los buitres debían hacerse fecundar por el viento, ¿por qué no podría haber ocurrido alguna vez lo mismo con una mujer? A causa de este uso posible, «casi todos» los Padres de la Iglesia solían referir la fábula del buitre; entonces apenas puede ser dudoso que, bajo tan autorizado patrocinio, también Leonardo se hubiera familiarizado con ella.

Ahora podemos representarnos de la siguiente manera la génesis de la fantasía de Leonardo sobre el buitre. Cierta vez que en un Padre de la Iglesia o en un libro de ciencias naturales leyó que los buitres eran todas hembras y podían reproducirse sin el concurso de machos, emergió en él un recuerdo que se trasfiguró en aquella fantasía, con este significado: que él mismo era un hijo de buitre, pues tenía madre, pero no padre; y a esto se le unió, de la manera en que sólo impresiones tan antiguas son capaces de exteriorizar, un eco del goce que le había sido deparado en el pecho materno. La alusión establecida por aquellos autores a la representación de la Virgen con el Niño, cara a todo artista, no pudo menos que contribuir a que esa fantasía le pareciera valiosa y significativa. Y a esto se sumaba el identificarse con Cristo niño, el consolador y salvador no sólo de esta única mujer.

Cuando descomponemos una fantasía de infancia, aspiramos a separar su real contenido mnémico de los motivos posteriores que la modifican y desfiguran. En el caso de Leonardo creemos conocer ahora el contenido objetivo de la fantasía: la sustitución de la madre por el buitre indica que

\* {«Pero los Padres de la Iglesia adoptaron prestamente esta fábula sobre el buitre a fin de refutar, mediante un argumento tomado del orden natural, a quienes negaban el parto de la Virgen; así es que casi todos ellos mencionan el tema».

<sup>18</sup> Leemans, 1835, pág. 172.

el niño echa de menos al padre y se ha hallado solo con la madre. El nacimiento ilegítimo de Leonardo armoniza muy bien con su fantasía sobre el buitre; sólo por esa razón pudo compararse a un hijo de buitre. Pero acerca de su juventud tenemos averiguado, como el siguiente hecho cierto, que a la edad de cinco años ya había sido recogido en la casa de su padre; ignoramos por completo cuándo aconteció esto, si unos pocos meses después de su nacimiento o algunas semanas antes de que se confeccionase aquel catastro [cf. pág. 75]. En este punto interviene la interpretación de la fantasía sobre el buitre; parece querer anoticiarnos de que Leonardo no pasó con su padre y su madrastra los primeros, decisivos, años de su vida, sino con su madre verdadera, abandonada y pobre, de suerte que tuvo tiempo de echar de menos a su padre. Este parece ser un resultado magro, y por añadidura aventurado, del empeño psicoanalítico; no obstante, irá cobrando valor a medida que profundicemos. En apoyo de la certidumbre se agrega todavía la consideración de las circunstancias que de hecho rodearon la niñez de Leonardo. De acuerdo con las noticias de que disponemos, su padre Ser Piero da Vinci contrajo matrimonio con la distinguida Donna Albiera el mismo año en que nació Leonardo; a la falta de hijos de este matrimonio debió el muchacho ser acogido hacia sus cinco años, según lo atestiguan los documentos, en la casa de su padre, o más bien de sus abuelos. Ahora bien, no es corriente que a la joven esposa que todavía espera una nutrida prole se le entregue desde el comienzo el cuidado de un vástago ilegítimo. Sin duda debieron pasar años de desilusión antes que se determinara adoptar al hijo extramatrimonial —que probablemente para entonces había desarrollado encantadores rasgos— como resarcimiento por los hijos legítimos que en vano se esperaron. Estaría en óptimo acuerdo con la interpretación de la fantasía sobre el buitre que hubieran pasado por lo menos tres años, y quizá cinco, de la vida de Leonardo antes que pudiera trocar a su solitaria madre por una pareja parental. Pues bien, si tal sucedió, ya era demasiado tarde. En efecto, en los primeros tres o cuatro años de vida se fijan impresiones y se abren camino modos de reacción frente al mundo exterior a los que ningún vivenciar posterior puede ya arrebatarse su significatividad.

Si es cierto que los recuerdos no entendidos de la infancia y las fantasías que una persona construye sobre ellos ponen siempre de relieve lo más importante de su desarrollo anímico, el hecho, corroborado por la fantasía sobre el buitre, de que Leonardo pasara solo con su madre sus primeros

años de vida tiene que haber ejercido por fuerza un influjo decisivo sobre la plasmación de su vida interior. Entre los efectos de esta constelación hay uno que no pudo estar ausente, a saber, que este niño, que en los comienzos de su vida tropezó con un problema más que los otros, empezara a cavilar con particular pasión sobre este enigma y así se convirtiera tempranamente en un investigador a quien torturaban estas grandes cuestiones: de dónde vienen los niños, y qué relación tiene el padre con su génesis.<sup>19</sup> La vislumbre de ese nexo entre su investigación y su historia infantil, en efecto, le hizo exclamar más tarde que desde siempre, sin duda, estuvo destinado a profundizar en el problema del vuelo de los pájaros, pues ya en la cuna había sido visitado por un buitre. Derivar de la investigación sexual infantil el apetito de saber que se dirigió al vuelo de los pájaros será para nosotros una ulterior tarea, de no difícil trámite.

<sup>19</sup> [Cf. «Sobre las teorías sexuales infantiles» (1908c).]

### III

En la fantasía infantil de Leonardo, el elemento del buitre nos representó (*repräsentieren*) el contenido mnémico objetivo; el nexa en que el propio Leonardo había entramado su fantasía arrojó viva luz sobre la significatividad de este contenido para su vida posterior. Ahora bien, al avanzar en el trabajo de interpretación tropezamos con un desconcertante problema: averiguar por qué este contenido mnémico fue refundido en una situación homosexual. La madre que amamanta al niño —mejor: de quien el niño mama— se ha mudado en un buitre que introduce su cola en la boca del niño. Sostuvimos [pág. 80] que la «*coda*» del buitre, sustituida de acuerdo con el uso lingüístico común, no puede significar otra cosa que un genital masculino, un pene. Pero no comprendemos cómo la actividad fantaseadora llegó a dotar justamente al pájaro materno con el distintivo de la masculinidad, y en vista de este absurdo desesperamos de la posibilidad de reducir este producto de la fantasía a un sentido racional.

Pero no nos está permitido acobardarnos. ¿A cuántos sueños de apariencia absurda no hemos constreñido ya a confesar su sentido? ¿Por qué nos resultaría más difícil conseguirlo en el caso de una fantasía infantil?

No es bueno, recordémoslo, que una rareza se encuentre aislada, y apresurémonos a aparearle una segunda, más llamativa aún.<sup>1</sup>

La diosa Mut de los egipcios, plasmada con cabeza de buitre (una figura de carácter por entero impersonal, según el juicio que formula Drexler en el *Lexikon* de Roscher), fue a menudo fusionada con otras divinidades maternas de individualidad más vivaz, como Isis y Hathor, pero junto a ello conservó su existencia y su culto separados. Era un rasgo peculiar del panteón egipcio que los dioses singulares no fueran sepultados en el sincretismo. Al lado de la composición de los dioses subsistía en su simplicidad y autonomía cada figura divina. Ahora bien, en la mayoría de sus

<sup>1</sup> [Una recomendación similar se halla en *La interpretación de los sueños* (1900a), *AE*, 4, págs. 154-5.]

figuraciones los egipcios dieron plasmación fálica a esta divinidad materna de cabeza de buitre;<sup>2</sup> su cuerpo, caracterizado como femenino por los pechos, llevaba un miembro masculino en estado de erección.

Por tanto, ¡tenemos en la diosa Mut la misma reunión de caracteres maternos y masculinos que en la fantasía de Leonardo sobre el buitre! ¿Debemos explicarnos esta coincidencia mediante el supuesto de que Leonardo, por sus lecturas, también tuviera noticia de la naturaleza andrógina del buitre materno? Semejante posibilidad es más que discutible; al parecer, las fuentes a las que tuvo acceso no contenían nada sobre este curioso rasgo. Parece más lógico reconducir esa concordancia a un motivo común, eficaz en un caso como en el otro, y todavía desconocido.

La mitología puede informarnos de que la figura andrógina, la reunión de caracteres sexuales masculinos y femeninos, no era exclusiva de Mut; la tenían asimismo otras divinidades, como Isis y Hathor, pero estas quizá sólo en la medida en que también poseían naturaleza materna y estaban fusionadas con Mut.<sup>3</sup> Nos enseña, además, que otras divinidades de los egipcios, como Neith de Sais, desde la que se desarrolló más tarde la Atenea de los griegos, fueron concebidas en su origen como andróginas, es decir, hermafroditas, y que esto mismo era válido para los dioses *griegos*, en particular los del círculo de Dioniso, pero también para Afrodita, limitada más tarde al carácter de diosa femenina del amor. Y acaso la mitología intente después explicarnos que el falo adosado al cuerpo femenino estaba destinado a significar la fuerza creadora primordial de la naturaleza, y que todas estas figuras divinas hermafroditas expresan la idea de que sólo la reunión de macho y hembra es capaz de proporcionar una figuración digna de la perfección divina. Pero ninguna de estas puntualizaciones nos aclara el enigma psicológico de que a la fantasía de los seres humanos no le escandalice dotar del signo de la fuerza viril, lo opuesto a la maternidad, a una figura en que supuestamente se corporizaría la esencia de la madre.

El esclarecimiento viene del lado de las teorías sexuales infantiles. Hubo un tiempo, en efecto, en que el genital masculino estuvo unido a la figuración de la madre.<sup>4</sup> Cuando el niño varón dirige por primera vez su apetito de saber a los enigmas de la vida sexual, lo gobierna el interés por

<sup>2</sup> Véanse las ilustraciones en Lanzzone (1882, grabados CXXXVI-CXXXVIII).

<sup>3</sup> Römer, 1903.

<sup>4</sup> [Cf. «Sobre las teorías sexuales infantiles» (1908c).]

sus propios genitales. Halla demasiado valiosa e importante a esta parte de su cuerpo para creer que podría faltarle a otras personas que siente tan parecidas a él. Como no tiene la posibilidad de colegir que existe otro tipo de genitales, igualmente valiosos, tiene que recurrir a la hipótesis de que todos los seres humanos, también las mujeres, poseen un miembro como el de él. Este prejuicio arraiga tanto en el juvenil investigador que ni siquiera lo destruyen las primeras observaciones de los genitales de niñas. La percepción le dice, por cierto, que ahí hay algo diverso que en él; pero él no es capaz de confesarse, como contenido de esta percepción, que no puede hallar el miembro en la niña. Que pueda faltar el miembro, he ahí una representación ominosa (*unheimlich*), insoportable; por eso ensaya una decisión mediadora: el miembro está presente en la niña, pero es aún muy pequeño; después crecerá.<sup>5</sup> Si esta expectativa no parece cumplirse en posteriores observaciones, se le ofrece otro subterfugio. El miembro también estuvo ahí en la niña, pero fue cortado, en su lugar ha quedado una herida. Este progreso de la teoría utiliza ya experiencias propias de carácter penoso; ha escuchado entretanto la amenaza de que se lo despojará de ese caro órgano si pone en práctica demasiado nítidamente su interés por él. Bajo el influjo de esta amenaza de castración, él reinterpreta ahora su concepción de los genitales femeninos; en lo sucesivo temblará por su propia virilidad, pero al mismo tiempo despreciará a las desdichadas criaturas en quienes, en su opinión, ya se ha consumado ese cruel castigo.<sup>6</sup>

Antes que el niño cayera bajo el imperio del complejo de castración, en la época en que la mujer conservaba pleno valor para él, empezó a exteriorizarse en él un intenso placer

<sup>5</sup> Compárense las observaciones contenidas en el *Jahrbuch für psychoanalytische und psychopathologische Forschungen* [agregado en 1919:], así como en la *Internationale Zeitschrift für ärztliche Psychoanalyse* y en [la sección dedicada a psicoanálisis de niños de] *Imago*. [La referencia al *Jahrbuch* corresponde al historial clínico del pequeño Hans (originalmente publicado allí; cf. Freud (1909b), *AE*, 10, pág. 12) y a Jung, 1910c.]

<sup>6</sup> [Nota agregada en 1919:] Me parece inexcusable suponer que ha de encontrarse aquí una de las raíces del antisemitismo que en los pueblos de Occidente aflora de una manera tan elemental y se comporta tan irracionalmente. Los seres humanos hacen equivaler de manera inconciente la circuncisión a la castración. Si osamos llevar nuestras conjeturas hasta el tiempo primordial del género humano, acaso vislumbremos que la circuncisión estuvo destinada a ser, en su origen, un sustituto atemperado, un relevo, de la castración. [Se hallarán otras consideraciones sobre esto en una nota al pie del historial clínico del pequeño Hans (1909b), *AE*, 10, pág. 32, y en *Moisés y la religión monoteísta* (1939a), *AE*, 23, pág. 88.]

de ver como quehacer pulsional erótico. Quería ver los genitales de otras personas; en el origen, probablemente, a fin de compararlos con los propios. La atracción erótica que partía de la persona de la madre culminó pronto en la añoranza de sus genitales, que él tenía por un pene. Con el discernimiento, adquirido sólo más tarde, de que la mujer no posee pene, esa añoranza a menudo se vuelca súbitamente a su contrario, deja sitio a un horror que en la pubertad puede convertirse en causa de la impotencia psíquica, de la misoginia, de la homosexualidad duradera. Pero la fijación al objeto antaño ansiosamente anhelado, el pene de la mujer, deja como secuela unas huellas imborrables en la vida anímica del niño que ha recorrido con particular ahondamiento esa pieza de investigación sexual infantil. La veneración fetichista del pie y el zapato femeninos parece tomar a aquel sólo como un símbolo sustitutivo del miembro de la mujer otrora venerado, y echado de menos desde entonces; los «cortadores de trenzas»<sup>7</sup> desempeñan, sin saberlo, el papel de personas que ejecutan el acto de la castración en los genitales femeninos.

No se dará una razón correcta de los modos de quehacer de la sexualidad infantil, y probablemente se recurra al subterfugio de declarar increíbles estas comunicaciones, mientras no se abandone por completo el punto de vista de nuestro menosprecio cultural hacia los genitales y las funciones sexuales. Para comprender la vida anímica infantil se requieren analogías de los tiempos primordiales. Tras una serie ya larga de generaciones, los genitales son para nosotros *pudenda*, provocan vergüenza y, en caso de una represión {esfuerzo de desalojo} todavía más extensa de lo sexual, hasta asco. Si arrojamus un vistazo panorámico sobre la vida sexual de nuestra época, en particular la de los estratos portadores de la cultura de la humanidad, estamos tentados de decir:<sup>8</sup> sólo a regañadientes obedecen la mayoría de los hombres de hoy al mandamiento de reproducirse, y al hacerlo se sienten afrentados y rebajados en su dignidad humana. Cuanto queda entre nosotros de una diversa concepción de la vida sexual ha sido relegado a los estratos inferiores del pueblo, que persisten en su tosquedad; en los estratos superiores y refinados se lo esconde como algo culturalmente inferior y sólo osa ponérselo en práctica bajo las amargantes amonestaciones de una mala conciencia. No era así en las épocas primordiales del género humano. Las la-

<sup>7</sup> [Variedad de pervertidos que gozan cortando los cabellos de la mujer.]

<sup>8</sup> [Esta primera parte de la oración fue agregada en 1919.]

boriosas recopilaciones del investigador de la cultura nos convencen de que los genitales fueron en los orígenes el orgullo y la esperanza de los vivos, gozaron de veneración como algo divino y la divinidad de sus funciones se trasfería a todas las actividades recién aprendidas por los seres humanos. Desde su ser se elevaron por vía de sublimación innumerables figuras de dioses, y en la época en que el nexo de las religiones oficiales con la actividad sexual ya estaba escondido para la conciencia general, los cultos secretos se empeñaron en conservarlo vivo en cierto número de iniciados. Por fin ocurrió que en el curso del desarrollo cultural se extrajo de la sexualidad tanto de divino y de sagrado que el resto, exhausto, sucumbió al desprecio. Pero dado el carácter imborrable inherente a la naturaleza de toda huella anímica, no cabe asombrarse de que aun las formas más primitivas de adoración de los genitales pudieran rastrearse hasta tiempos recientes, y que los usos lingüísticos, las costumbres y supersticiones de la humanidad actual contengan relictos de todas las fases de ese itinerario de desarrollo.<sup>9</sup>

Importantes analogías biológicas nos hacen presuponer que el desarrollo anímico del individuo es la repetición abreviada de la ruta de desarrollo de la humanidad, y por eso no hallaremos improbable lo que la exploración psicoanalítica del alma infantil ha averiguado sobre el aprecio del niño por los genitales. Ahora bien, el supuesto infantil del pene materno es la fuente común de la que derivan tanto la figura andrógina de las divinidades maternas, por ejemplo la Mut de los egipcios, como la «*coda*» del buitre en la fantasía de infancia de Leonardo. En verdad, sólo un malentendido nos hace llamar «hermafroditas», en el sentido médico del término, a estas figuraciones de dioses. Ninguna de ellas reúne efectivamente los genitales de ambos sexos, como sucede en muchas deformidades para horror de todo ojo humano; se limitan a adosar a los pechos, como distintivo de la maternidad, el miembro masculino tal como estuvo presente en la primera representación que el niño se formó del cuerpo de su madre. La mitología ha conservado para los creyentes esta forma fantaseada del cuerpo de la madre, forma venerable y antiquísima. Ahora podemos traducir así el resalto de la cola del buitre en la fantasía de Leonardo: «En aquel tiempo yo dirigía hacia la madre mi tierna curiosidad y aun le atribuía un genital como el mío». Otro testimonio de la temprana investigación sexual de Leonardo, que, en mi opinión, se volvió decisiva para el resto de su vida.

<sup>9</sup> Cf. Knight [1786].

Una somera reflexión nos advierte ahora que en la fantasía de Leonardo no podemos contentarnos con el esclarecimiento de la cola del buitre. Aquella parece contener más cosas que todavía no comprendemos. En efecto, su rasgo más llamativo era que mudaba el mamar del pecho materno en un ser-amamantado, vale decir, en pasividad y, de este modo, en una situación de inequívoco carácter homosexual. Si tenemos presente la probabilidad histórica de que Leonardo se haya comportado en su vida como una persona de sentir homosexual, nos vemos llevados a preguntarnos si esta fantasía no apunta a un vínculo causal entre la relación infantil de Leonardo con su madre y su posterior homosexualidad manifiesta, si bien ideal [sublimada]. No nos atreveríamos a inferirlo a partir de esa desfigurada reminiscencia de Leonardo si no supiéramos, por las indagaciones psicoanalíticas de pacientes homosexuales, que ese vínculo existe, y aun es estrecho y necesario.

Los varones homosexuales que en nuestros días han emprendido una enérgica acción contra la limitación legal de sus prácticas gustan de presentarse, por boca de sus portavoces teóricos, como una variedad sexual distinta desde el comienzo, como un grado sexual intermedio, un «tercer sexo». Arguyen que serían hombres a quienes unas condiciones orgánicas, desde su concepción misma, compelen a buscar en el varón el contento que se les rehusaría en la mujer. Así como miramientos humanos nos llevan a suscribir de buen grado sus reclamos, de igual modo acogeremos con reserva sus teorías, que han sido formuladas sin tener en cuenta la génesis psíquica de la homosexualidad. El psicoanálisis ofrece el medio para llenar estas lagunas y someter a examen las aseveraciones de los homosexuales. Sólo ha podido dar cima a esta tarea en un escaso número de personas, pero todas las indagaciones emprendidas hasta ahora han aportado el mismo, sorprendente, resultado.<sup>10</sup> Todos nuestros varones homosexuales habían mantenido en su primera infancia, olvidada después por el individuo, una ligazón erótica muy intensa con una persona del sexo femenino, por regla general la madre, provocada o favorecida por la hiperternura de la madre misma y sustentada, además, por un relegamiento del padre en la vida infantil. Sadger ha destacado que la madre de sus pacientes homosexuales era a menudo un marimacho, una mujer con enérgicos rasgos de

<sup>10</sup> Me refiero sobre todo a las indagaciones de I. Sadger, que yo puedo corroborar en lo esencial por mi propia experiencia. Sé, además, que W. Stekel en Viena y S. Ferenczi en Budapest han llegado a los mismos resultados.

carácter, capaz de expulsar al padre de la posición que le corresponde; en ocasiones yo he visto lo mismo, pero he recibido una impresión más fuerte de aquellos casos en que el padre faltó desde el comienzo o desapareció tempranamente, de suerte que el varoncito quedó librado al influjo femenino. De todos modos, parece como si la presencia de un padre fuerte asegurara al hijo varón, en la elección de objeto, la decisión correcta por alguien del sexo opuesto.<sup>11</sup>

Tras ese estadio previo sobreviene una trasmutación cuyo mecanismo nos resulta familiar pero cuyas fuerzas pulsionantes todavía no aprehendemos. El amor hacia la madre no puede proseguir el ulterior desarrollo conciente, y sucumbe a la represión. El muchacho reprime su amor por la madre poniéndose él mismo en el lugar de ella, identificándose con la madre y tomando a su persona propia como el modelo a semejanza del cual escoge sus nuevos objetos de amor. Así se ha vuelto homosexual; en realidad, se ha deslizado hacia atrás, hacia el autoerotismo, pues los muchachos a quienes ama ahora, ya crecido, no son sino personas sustitutivas y nuevas versiones de su propia persona infantil, y los ama como la madre lo amó a él de niño. Decimos que halla sus objetos de amor por la vía del *narcisismo*, pues la saga griega menciona a un joven Narciso a quien nada agradaba tanto como su propia imagen reflejada en el espejo y fue transformado en la bella flor de ese nombre.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> [Nota agregada en 1919:] La investigación psicoanalítica ha aportado, para el entendimiento de la homosexualidad, dos hechos exentos de toda duda, aunque sin que por eso crea haber agotado la causación de esta aberración sexual. El primero es la ya mencionada fijación de las necesidades amorosas a la madre; el segundo se expresa en la tesis de que todas las personas, aun las más normales, son capaces de la elección homosexual de objeto, la han consumado alguna vez en su vida y la conservan todavía en su inconciente, o bien se han asegurado contra ella por medio de enérgicas contra-actitudes. Estas dos comprobaciones ponen fin tanto a la pretensión de los homosexuales de ser reconocidos como un «tercer sexo» cuanto al distinguido, supuestamente significativo, entre homosexualidad innata y adquirida. La preexistencia de rasgos somáticos del otro sexo (la contribución del hermafroditismo psíquico) contribuye en mucho a que la elección homosexual de objeto devenga manifiesta, pero no es decisiva. Uno no puede menos que lamentar que los representantes de los homosexuales en la ciencia no atinen a aprender nada de las certificadas averiguaciones del psicoanálisis.

<sup>12</sup> [Pocos meses antes, a comienzos de 1910, había aparecido la primera referencia de Freud al narcisismo en una obra impresa; ello ocurrió en una nota al pie agregada a la segunda edición de *Tres ensayos de teoría sexual* (1905d), *AE*, 7, pág. 133. El concepto ya había sido expuesto por él en una reunión de la Sociedad Psicoanalítica de Viena el 10 de noviembre de 1909. Para un amplio examen del tema, véase «Introducción del narcisismo» (1914c).]

Unas consideraciones psicológicas de mayor profundidad justifican la tesis de que la persona devenida homosexual por esa vía permanece en lo inconciente fijada a la imagen mnémica de su madre. En virtud de la represión del amor por su madre, conserva a este en su inconciente y desde entonces permanece fiel a la madre. Cuando parece correr como amante tras los muchachos, lo que en realidad hace es correr a refugiarse de las otras mujeres que podrían hacerlo infiel. Además, por la observación directa de casos hemos podido comprobar que esas personas, en apariencia sólo receptivas para el encanto masculino, en verdad están sometidas como las normales a la atracción que parte de la mujer; pero en cada nueva oportunidad se apresuran a trasladar a un objeto masculino la excitación recibida de la mujer, y de esa manera repiten de continuo el mecanismo por el cual han adquirido su homosexualidad.

Está lejos de nuestras intenciones exagerar el valor de estos esclarecimientos sobre la génesis psíquica de la homosexualidad. Es del todo inequívoco que contradicen francamente las teorías oficiales de los portavoces homosexuales, y que no son lo bastante abarcadoras para posibilitar una aclaración definitiva del problema. Lo que por razones prácticas se llama «homosexualidad» acaso provenga de múltiples procesos psicosexuales de inhibición, y es posible que el discernido por nosotros sea uno entre muchos y sólo se refiera a un tipo de «homosexualidad». Debemos admitir, además, que en nuestro tipo homosexual el número de casos en que son pesquisables las condiciones requeridas supera con mucho al de aquellos en que realmente sobreviene el efecto derivado, de suerte que tampoco nosotros podemos rechazar la cooperación de factores constitucionales desconocidos, de los cuales se suele derivar la homosexualidad en su conjunto. No habríamos tenido motivo alguno para entrar a considerar la génesis psíquica de la forma de homosexualidad estudiada por nosotros si una fuerte conjetura no nos indicara que justamente Leonardo, de cuya fantasía sobre el buitre hemos partido, pertenece a este tipo de homosexual.<sup>13</sup>

Si bien es muy poco lo que conocemos con exactitud acerca de la conducta sexual del gran artista e investigador, podemos confiar en la probabilidad de que los enunciados

<sup>13</sup> [Se encontrará un examen más general de la homosexualidad y su génesis en el primero de los *Tres ensayos* (1905d), particularmente en una larga nota al pie agregada entre 1910 y 1920, *AE*, 7, págs. 131-4. Entre otras discusiones posteriores del tema pueden mencionarse «Sobre la psicogénesis de un caso de homosexualidad femenina» (1920a) y «Sobre algunos mecanismos neuróticos en los celos, la paranoia y la homosexualidad» (1922b).]

de sus contemporáneos no errasen en las líneas más generales. A la luz de esos testimonios que nos han llegado se nos aparece, pues, como un hombre cuya necesidad y actividad sexuales eran extraordinariamente escasas, como si un superior querer-alcanzar lo hubiera elevado por encima de la común necesidad animal de los seres humanos. Podemos omitir el averiguar si alguna vez buscó la satisfacción sexual directa y por qué caminos lo hizo, o si pudo prescindir por entero de ella. Empero, tenemos derecho a pesquisar también en él aquellas corrientes de sentimiento que esfuerzan imperiosamente a otros al quehacer sexual, pues no podemos creer que exista ninguna vida anímica en cuyo edificio no tenga participación alguna el anhelo sexual en el sentido más lato, la libido, por más que se haya distanciado en mucho de su meta originaria o se abstenga de su ejecución.

Sólo huellas de una inclinación sexual no mudada nos es lícito esperar en Leonardo. Ahora bien, ellas apuntan en una misma dirección y permiten contarlos también entre los homosexuales. Desde siempre se ha destacado que sólo tomó como discípulos a muchachos y jóvenes llamativamente hermosos. Los trataba con bondad y consideración, velaba por ellos y los cuidaba si enfermaban, tal como haría una madre con sus hijos, como su propia madre acaso lo atendió a él. Dado que los había elegido por su belleza y no por su talento, ninguno de ellos (Cesare da Sesto, G. Boltraffio, Andrea Salaino, Francesco Melzi y otros) se convirtió en un pintor destacado. La mayoría no consiguió independizarse del maestro, y tras su muerte desaparecieron sin dejar una fisonomía más precisa para la historia del arte. En cuanto a los otros, que por sus creaciones pueden llamarse con derecho sus discípulos, como Luini y Bazzi, apodado Sodoma, es probable que no los conociera personalmente.

Se nos objetará, bien lo sabemos, que la conducta de Leonardo hacia sus discípulos nada tiene que ver con motivos sexuales y no permite inferencia ninguna respecto de su peculiaridad sexual. En contra de ello aduciremos, con toda cautela, que nuestra concepción esclarece algunos raros rasgos de la conducta del maestro, rasgos que de otro modo permanecerían enigmáticos. Leonardo llevaba un diario íntimo; con letra pequeña y escritura orientada de derecha a izquierda, consignaba unas notas destinadas sólo a él mismo. Cosa curiosa, en ese diario íntimo se dirigía a sí mismo dándose el tratamiento de «tú»: «Aprende con el maestro Luca la multiplicación de las raíces»,<sup>14</sup> «Hazte mostrar por el

<sup>14</sup> Solmi, 1908, pág. 152.

maestro d'Abacco la cuadratura del círculo». <sup>15</sup> O, con ocasión de un viaje: «Voy a Milán para atender asuntos de mi jardín. (. . .) Encarga dos bolsos para el equipaje. Hazte mostrar el torno por Boltraffio y pulir en él una piedra. Deja el libro para el maestro Andrea il Todesco». <sup>16</sup> O un diseño de muy diverso valor: «Debes mostrar en tu tratado que la Tierra es una estrella como la Luna o algo parecido, y así probar la nobleza de nuestro mundo». <sup>17</sup>

En este diario íntimo, que por lo demás —como los diarios íntimos de otros mortales— a menudo sólo roza con unas pocas palabras los episodios más importantes del día o los calla por completo, se encuentran algunos apuntes que todos los biógrafos de Leonardo citan a causa de su extraña índole. Son notas sobre pequeños desembolsos del maestro, de fatigosa exactitud, como si provinieran de un padre de familia ahorrativo y de filisteo rigor, en tanto faltan los comprobantes sobre el empleo de sumas mayores y no hay ningún otro indicio de que el artista entendiera algo de economía. Una de estas notas se refiere a una capa nueva que ha comprado para su discípulo Andrea Salaino: <sup>18</sup>

Brocado de plata	15	liras	4	sueudos
Terciopelo rojo para guarnición	9	"	—	"
Lazos	—	"	9	"
Botones	—	"	12	"

Otra nota muy detallada resume todos los desembolsos que le causó otro discípulo <sup>19</sup> por sus malas cualidades e inclinado al hurto: «El día 21 de abril de 1490 di comienzo a este libro y recomencé el caballo. <sup>20</sup> Jacomo vino a mí el día de Santa María Magdalena de 1490, a la edad de diez años». (Nota al margen: «ratero, mentiroso, terco, glotón».) «El segundo día le hice cortar dos camisas, un par de calzones y un jubón, y como yo había apartado el dinero para pagar las mencionadas cosas, él me hurtó el dinero del monedero y nunca fue posible hacerle confesar, aunque yo tenía la completa certeza de ello». (Nota al margen: «4 liras . . .».) Luego prosigue el informe sobre los desaguisados

<sup>15</sup> *Loc. cit.*

<sup>16</sup> *Ibid.*, pág. 203. Leonardo se comporta en esto como alguien habituado a confesarse diariamente con otra persona y que ahora la sustituyese por el diario íntimo. Para una conjetura sobre quién pudo haber sido esa persona, véase Merejkovski [1902], 1903, pág. 367.

<sup>17</sup> Herzfeld, 1906, pág. 141.

<sup>18</sup> Según el texto que da Merejkovski, 1903, pág. 282.

<sup>19</sup> O modelo.

<sup>20</sup> Para la estatua ecuestre de Francesco Sforza.

del pequeño, y concluye con el cálculo de las costas: «El primer año: una capa, 2 libras; 6 camisas, 4 libras; 3 jubones, 6 libras; 4 pares de medias, 7 libras, etc.».<sup>21</sup>

Los biógrafos de Leonardo, a quienes nada es más ajeno que pretender sondear los enigmas de la vida anímica de su héroe a partir de sus pequeñas debilidades y características, suelen reflexionar, a raíz de estas raras cuentas, sobre la bondad y providencia del maestro hacia sus discípulos. Pero olvidan que no es la conducta de Leonardo lo que requiere explicación, sino el hecho de que nos haya dejado esos testimonios de ella. Puesto que es imposible atribuirle el motivo de dejar en nuestras manos pruebas de su bondad, tenemos que suponer que otro motivo, de naturaleza afectiva, lo movió a hacer esas anotaciones. No es fácil colegir cuál, y no atinaríamos a indicar ninguno si otra anotación hallada entre los papeles de Leonardo no arrojara viva luz sobre esos mismos apuntes acerca de la vestimenta de los discípulos y cosas semejantes:<sup>22</sup>

Gastos tras la muerte de Caterina, para su entierro	27 florines
2 libras de cera	18 "
Para el transporte y erección de la cruz	12 "
Catafalco	4 "
Para los portadores del ataúd	8 "
A 4 monjes y 4 clérigos	20 "
Toque de campanas	2 "
A los sepultureros	16 "
Para la autorización – para los funcionarios	1 "
	<hr/>
Total	108 florines
Gastos anteriores:	
Al médico	4 florines
Para azúcar y candelas	12 florines
	16 "
	<hr/>
Total general	124 florines.

<sup>21</sup> El texto completo se hallará en Herzfeld, 1906, pág. 45.

<sup>22</sup> Merejkovski, 1903, pág. 372. — Como turbadora prueba de la incerteza de las noticias, por demás escasas, de que disponemos sobre la vida íntima de Leonardo, consigno que esta misma cuenta de gastos es citada por Solmi (1908, pág. 104) con notables variaciones. Parece la más sugerente el hecho de que en ella los florines están sustituidos por sueldos. Cabe suponer que en la mencionada cuenta los florines no aluden a los antiguos «florines de oro», sino a la unidad de moneda

El poeta Merejkovski es el único que sabe decirnos quién fue esta Caterina. De otras dos breves notas<sup>23</sup> infiere que la madre de Leonardo, la pobre campesina de Vinci, había venido en 1493 a Milán para visitar a su hijo, por entonces de 41 años; allí enfermó, fue internada por Leonardo en el hospital y, cuando murió, fue enterrada por él con ese digno desdoblamiento.

Esta interpretación del novelista y conocedor del alma humana no es demostrable, pero puede reclamar tanta verosimilitud interna, armoniza tan bien con todo cuanto por otro lado sabemos acerca del quehacer de sentimientos de Leonardo, que no puedo abstenerme de darla por correcta. El había conseguido constreñir sus sentimientos bajo el yugo de la investigación e inhibir su libre expresión; pero había también para él casos en que lo sofocado se conquistaba una exteriorización, y la muerte de la madre otrora tan cálidamente amada era uno de estos. En esa cuenta de las costas del sepelio estamos frente a una exteriorización, desfigurada hasta volverse irreconocible, del duelo por la madre. Nos deja perplejos el modo en que pudo producirse semejante desfiguración, y tampoco podemos comprenderla bajo los puntos de vista de los procesos anímicos normales. Pero estamos bien familiarizados con algo parecido bajo las condiciones anormales de la neurosis, y muy en particular de la llamada *neurosis obsesiva*. Vemos ahí la exteriorización de unos sentimientos intensos, pero devenidos inconscientes por obra de represión, desplazados a desempeños nimios y aun ridículos. Los poderes contrariantes han logrado degradar tanto la expresión de esos sentimientos reprimidos que uno por fuerza estimaría mínima su intensidad; pero en la imperiosa compulsión con que se abre paso esa acción expresiva ínfima se delata el efectivo poder, que arraiga en lo inconsciente, de las mociones que la conciencia querría des-

usual más tarde, equivalente a 1 <sup>2</sup>/<sub>3</sub> liras o 33 <sup>1</sup>/<sub>3</sub> sueldos. — Solmi convierte a Caterina en una sirvienta que durante cierto tiempo tuvo a su cargo la casa de Leonardo. No me ha resultado asequible la fuente de la que fueron tomadas estas dos versiones de la misma cuenta. [En verdad, también varían las cifras que se dan en las sucesivas ediciones del libro de Freud. El costo del catafalco era de «12» florines en 1910, de «19» en 1919 y 1923, y de «4» a partir de 1925. Antes de 1925, el gasto de transporte y erección de la cruz era de «4» florines. Para una versión reciente del texto completo, en italiano e inglés, cf. J. P. Richter, 1939, 2, pág. 379.]

<sup>23</sup> «Caterina llegó el 16 de julio de 1493». — «Giovannina —un rostro maravilloso— pregunta por Caterina en el hospital». [En rigor, la segunda anotación fue mal traducida por Merejkovski; debería rezar: «Giovannina —un rostro maravilloso— se halla en el hospital de Santa Caterina».]

mentir. Sólo una consonancia así con lo que acontece en el caso de la neurosis obsesiva puede explicar las cuentas de Leonardo a raíz del sepelio de su madre. En lo inconciente, él seguía ligado a ella, como durante la infancia, mediante una inclinación de tono erótico; la discordia de la represión de ese amor infantil, sobrevenida luego, no consentía que asentase en su diario íntimo otro recordatorio más digno de ella, pero el compromiso resultante de ese conflicto neurótico debía ser ejecutado, y así se consignó el cómputo del cual la posteridad tomó conocimiento como algo inconcebible.

No parece nada aventurado trasferir la intelección obtenida a raíz de la cuenta del sepelio a los cálculos de los gastos que le ocasionaban sus discípulos. De acuerdo con lo dicho, también este sería un caso en que los mezquinos restos de mociones libidinosas se procuraron compulsivamente en Leonardo una expresión desfigurada. La madre y los discípulos, los homólogos de su propia belleza cuando mancebo, habrían sido sus objetos sexuales —hasta donde la represión de lo sexual que gobernaba su ser admitiera semejante caracterización—, y la compulsión de anotar con penosa prolijidad los desembolsos debidos a ellos sería la extraña revelación de esos rudimentarios conflictos. Así, habríamos obtenido el resultado de que la vida amorosa de Leonardo efectivamente pertenece al tipo de homosexualidad cuyo desarrollo psíquico hemos podido poner en descubierto, y la emergencia de la situación homosexual en su fantasía sobre el buitres se nos volvería comprensible, pues ella no enunciaba otra cosa sino lo que desde antes hemos afirmado acerca de ese tipo. Requeriría esta traducción: «Por obra de ese vínculo erótico con la madre he devenido un homosexual».<sup>24</sup>

<sup>24</sup> Las formas de expresión en que se le permite exteriorizarse a la libido reprimida en Leonardo —la puntilliosidad y el interés por el dinero— se cuentan entre los rasgos de carácter que provienen del erotismo anal. Véase mi trabajo «Carácter y erotismo anal» (1908b).

## IV

Sigue reteniéndonos la fantasía de Leonardo sobre el buitre. Con palabras que no presentan sino una consonancia harto nítida con la descripción de un acto sexual («y golpeó muchas veces con esa cola suya contra mis labios») [cf. pág. 77, n. 1], Leonardo pone de relieve la intensidad de los vínculos eróticos entre madre e hijo. No parece difícil colegir, desde esa conexión de la actividad de la madre (del buitre) con el realce de la zona bucal, un segundo contenido mnémico de la fantasía. Podemos traducir: «La madre me ha estampado innumerables y apasionados besos sobre la boca». La fantasía sintetiza el recuerdo de ser amamantado y de ser besado por la madre.

Por obra de una naturaleza pródiga le fue dado al artista expresar mediante creaciones sus mociones anímicas, escondidas para él mismo, y esas creaciones conmueven poderosamente a los otros, a los ajenos al artista, sin que atinen a indicar de dónde proviene ese efecto conmovedor. ¿No habrá en la obra de Leonardo nada que testimonie lo que su recuerdo ha conservado de las impresiones más intensas de su infancia? Cabría esperarlo. Pero si reflexionamos en las profundas trasmudaciones por las que atraviesa una impresión vital del artista antes que se le permita contribuir a la obra de arte, por fuerza rebajaremos a una medida muy modesta la exigencia de certeza en la demostración.

Quien evoque los retratos de Leonardo, recordará una sonrisa maravillosa, cautivadora y enigmática, que él ha ensalmado en los labios de sus figuras femeninas. Una sonrisa fija de labios estirados, trémulos; se ha vuelto característica de él y se la llama «leonardesca» por excelencia.<sup>1</sup> Es en el rostro extrañamente bello de la florentina Monna Lisa del Giocondo donde ha producido en el contemplador la con-

<sup>1</sup> [Nota agregada en 1919:] El conocedor de arte recordará aquí una sonrisa curiosamente rígida que muestran las obras plásticas del arte griego arcaico (p. ej., las de Egina); acaso descubra algo parecido también en las figuras del maestro de Leonardo, Verrocchio, y por ende no habrá de aceptar sin reparos las puntualizaciones que siguen.

moción más intensa y la mayor perplejidad.\* Esa sonrisa demandaba interpretación y halló las más diversas, ninguna de ellas satisfactoria. «*Voilà quatre siècles bientôt que Monna Lisa fait perdre la tête à tous ceux qui parlent d'elle, après l'avoir longtemps regardée*». \*\*2

Muther escribe: «En efecto, lo que cautiva al observador es el ensalmo demoníaco de esa sonrisa. Cientos de poetas y literatos han escrito sobre esta mujer que ora nos sonrío seductoramente, ora parece petrificarse en una ausencia fría y sin alma, y nadie ha desentrañado su sonrisa, nadie ha interpretado lo que ella piensa. Todo, también el paisaje, es misteriosamente onírico, como trémulo de una sensualidad sofocante». 3

En varios de los que formularon juicios sobre esto ha actuado la vislumbre de que en el sonreír de *Monna Lisa* se reúnen dos elementos diversos. Por eso disciernen 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 a algo extraño. Es la opinión de Müntz: «*On sait quelle énigme indéchiffable et passionnante Monna Lisa Gioconda ne cesse depuis bientôt quatre siècles, de proposer aux admirateurs pressés devant elle. Jamais artiste (j'emprunte la plume du délicat écrivain qui se cache sous le pseudonyme de Pierre de Corlay) "a-t-il traduit ainsi l'essence même de la féminité: tendresse et coquetterie, pudeur et sourde volupté, tout le mystère d'un coeur qui se réserve, d'un cerveau qui réfléchit, d'une personnalité qui se garde et ne livre d'elle-même que son rayonnement. . ."*». \*\*\*\*4 El escritor italiano Angelo Conti ve el retrato en el Louvre animado por un rayo de sol: «*La donna sorrideva in una calma*

\* [Véase la reproducción del cuadro frente a la pág. 104.]

\*\* {«Pronto hará ya cuatro siglos que Monna Lisa hace perder la cabeza a todos los que hablan de ella, tras haberla contemplado durante largo tiempo».}

<sup>2</sup> Estas palabras pertenecen a Gruyer y son citadas por Von Seidlitz, 1909, 2, pág. 280.

<sup>3</sup> Muther, 1909, 1, pág. 314.

\*\*\* {«Sabemos que desde hace casi cuatro siglos Monna Lisa Gioconda no ha cesado de proponer un enigma indescifrable y apasionante a los admiradores cautivados por ella. Jamás un artista (tomo prestada la pluma del delicado escritor que se esconde tras el seudónimo de Pierre de Corlay) "ha traducido a punto tal la esencia misma de la feminidad: ternura y coquetería, pudor y sorda voluptuosidad, todo el misterio de un corazón que guarda reserva, de un cerebro que reflexiona, de una personalidad que se oculta y no da de sí más que su irradiación. . .".}

<sup>4</sup> Müntz, 1899, pág. 417.

*regale: i suoi istinti di conquista, di ferocia, tutta l'eredità della specie, la volontà della seduzione e dell' agguato, la grazia del inganno, la bontà che cela un proposito crudele, tutto ciò appariva alternativamente e scompariva dietro il velo ridente e si fondeva nel poema del suo sorriso. (. . .) Buona e malvagia, crudele e compasionevole, graziosa e felina, ella rideva. . .».\*<sup>5</sup>*

Leonardo pintó durante cuatro años este retrato, quizá desde 1503 hasta 1507, en el curso de su segunda estadía en Florencia, habiendo pasado él los 50 años de edad. Según el testimonio de Vasari, empleó los más rebuscados artificios para distraer a la dama durante las sesiones y conservar aquella sonrisa en su rostro. De todas las finuras que su pincel estampó entonces sobre el lienzo es poco lo que ha conservado el cuadro en su estado actual; mientras lo pintaba, se lo juzgó lo más alto que el arte podía alcanzar. Pero es seguro que no satisfizo al propio Leonardo, que lo declaró inconcluso, no lo entregó a quien se lo había encargado y lo llevó consigo a Francia, donde su protector, Francisco I, lo adquirió para el Louvre.

Dejemos sin resolver el enigma fisonómico de Monna Lisa y registremos el hecho indudable de que su sonrisa no fascinó menos al artista que a todos los que la han contemplado desde hace cuatrocientos años. Esta cautivadora sonrisa reaparece desde entonces en todos sus cuadros y en los de sus discípulos. Puesto que la *Monna Lisa* de Leonardo es un retrato, no podemos suponer que él, por sí mismo, le prestara a su rostro un rasgo de expresión tan difícil si ella no lo poseía. Parece que no podríamos creer sino que encontró en su modelo esa sonrisa y cayó a punto tal bajo su ensalmo que desde ese momento dotó de ella a las creaciones libres de su fantasía. Esta natural concepción es la que sostiene, por ejemplo, A. Konstantinowa: «Durante el largo tiempo en que el maestro se ocupó del retrato de Monna Lisa del Giocondo, se entregó a vivir con tanta plenitud de sentimiento las sutilezas fisonómicas de este rostro de mujer que transfirió sus rasgos —en particular la misteriosa sonrisa y la rara mirada— a todos los rostros que pintó o dibujó en lo sucesivo; la peculiaridad mímica de la Gioconda puede percibirse aun en el cuadro de San Juan Bautista en el Louvre;

\* {«La dama sonreía en una calma regia: sus instintos de conquista, de ferocidad, toda la herencia de la especie, la voluntad de seducir y atrapar, la gracia del engaño, la bondad que oculta un propósito cruel, todo eso aparecía y desaparecía alternativamente tras el velo riente y se sepultaba en el poema de su sonrisa. (. . .) Buena y malvada, cruel y compasiva, graciosa y felina, ella sonreía. . .»}

<sup>5</sup> Conti, 1910, pág. 93.

pero sobre todo es discernible en los rasgos del rostro de María en *Santa Ana, la Virgen y el Niño*.\*<sup>6</sup>

Empero, las cosas pueden haber sucedido también de otra manera. En más de uno de sus biógrafos despertó el afán de hallar un fundamento más profundo para aquella atracción con que la sonrisa de la Gioconda capturó al artista para no abandonarlo. Walter Pater, que ve en el retrato de Monna Lisa la «corporización de toda la experiencia amorosa de la humanidad de cultura», y se ocupa con mucha finura de «aquella insondable sonrisa, siempre con un toque funesto, que juega en toda la obra de Leonardo», nos pone sobre otra pista cuando expresa: «Por lo demás, este cuadro es un retrato. Desde la infancia vemos entramarse esta imagen en el tejido de sus sueños, de suerte que, si expresos testimonios no se pronunciaran en contrario, uno creería que ese fue su ideal de mujer por fin hallado y corporizado. . .».<sup>7</sup>

Marie Herzfeld tiene sin duda en mente algo por entero parecido cuando sostiene que, en Monna Lisa, Leonardo se encontró a sí mismo y por eso le fue posible introducir tanto de su propio ser en la imagen «cuyos rasgos desde siempre se situaron en rara simpatía dentro del alma de Leonardo».<sup>8</sup>

Intentemos desarrollar estas indicaciones hasta volverlas claras. Puede haber sucedido, entonces, que Leonardo fuera cautivado por la sonrisa de Monna Lisa porque le despertó en su interior algo que desde hacía tiempo dormía en su alma, probablemente un recuerdo antiguo. Una vez despertado, este recuerdo tuvo el peso suficiente para no soltar más a Leonardo, quien se vio forzado a buscarle nuevas y nuevas expresiones. La declaración de Pater según la cual vemos el rostro de Monna Lisa entramársele desde la infancia en el tejido de sus sueños parece digna de crédito y merece ser tomada al pie de la letra.

Vasari menciona, entre los primeros ensayos artísticos de Leonardo, unas «*teste di femmine, che ridono*».\*<sup>9</sup> Ese pasaje, de todo punto insospechable, puesto que no pretende demostrar nada, reza, completo, en la traducción alemana: «. . .pues en su juventud formó con terracota algunas cabezas de mujeres sonrientes, que luego multiplicó en yeso, y

\* {Véase la reproducción de este cuadro frente a la pág. 105.}

<sup>6</sup> Konstantinowa, 1907, pág. 44. [En alemán, el tema de esta figura es «*heilige Anna Selbdritt*» {literalmente, «Santa Ana con otros dos»}; a esto se hace referencia *infra*, págs. 104-5.]

<sup>7</sup> Pater [1873, págs. 117 y 118].

<sup>8</sup> Herzfeld, 1906, pág. 88.

\*\* {«cabezas de mujeres sonrientes».}

<sup>9</sup> Citado por Scognamiglio, 1900, pág. 32.

algunas cabezas de niño, tan hermosas como si las hubiera creado una mano maestra. . .».<sup>10</sup>

Nos enteramos así de que su ejercicio del arte se inició con dos clases de objetos que no pueden menos que recordarnos a las dos clases de objetos sexuales que descubrimos a partir del análisis de su fantasía sobre el buitre. Si las cabezas de niño eran multiplicaciones de su propia persona infantil, las mujeres sonrientes no son otra cosa que repeticiones de Caterina, su madre, y empezamos a vislumbrar la posibilidad de que su madre hubiera poseído esa misteriosa sonrisa que él había perdido y que tanto lo cautivó al reencontrarla en la dama florentina.<sup>11</sup>

La pintura de Leonardo más próxima en el tiempo a la Monna Lisa es la llamada *Santa Ana, la Virgen y el Niño*. Ambas mujeres muestran la sonrisa leonardesca en bellísima plasmación. Es imposible determinar cuánto tiempo antes o después del retrato de Monna Lisa empezó Leonardo a trabajar en esta obra. Ambas se extendieron a lo largo de años, y es lícito suponer que el maestro se ocupó en ellas simultáneamente. Lo que mejor armonizaría con nuestra expectativa sería que justamente la profundización en los rasgos de Monna Lisa hubiera incitado a Leonardo a plasmar la composición de Santa Ana a partir de su fantasía. En efecto, si la sonrisa de la Gioconda le convocó el recuerdo de su madre, comprenderíamos que ello lo pulsionara desde el comienzo a crear un endiosamiento de la maternidad y a devolver a la madre la sonrisa que había hallado en la noble dama. Estamos entonces autorizados a dejar que nuestro interés se deslice desde el retrato de Monna Lisa a esta otra pintura, difícilmente menos hermosa, que hoy se encuentra también en el Louvre.

El tema de Santa Ana con su hija y su nieto rara vez ha sido tratado en la pintura italiana. Y en todo caso, la figuración de Leonardo difiere de todas cuantas conocemos. Muther dice: «Algunos maestros, como Hans Fries, Holbein el Viejo y Girolamo dai Libri, hacen que Ana esté sentada junto a María, y sitúan entre ambas al niño. Otros, como Jakob Cornelisz en su cuadro de Berlín, muestran en su sentido literal a “Santa Ana con otros dos” [cf. pág. 103, n. 6], vale decir, la representan teniendo en sus brazos a la pequeña

<sup>10</sup> Vasari [1550], traducción de Schorn, 1843, 3, pág. 6.

<sup>11</sup> Lo mismo opina Merejkovski, quien imagina para Leonardo, sin embargo, una historia de infancia que diverge en los puntos esenciales de la nuestra, nutrida en la fantasía sobre el buitre. Ahora bien, si el propio Leonardo hubiera tenido esa sonrisa [como también supone Merejkovski], difícilmente la tradición habría dejado de informarnos sobre esa coincidencia.

figura de María, sobre la cual se ve la figura todavía más pequeña de Cristo niño». <sup>12</sup> En Leonardo, María está sentada en el regazo de su madre, se inclina hacia adelante y extiende ambos brazos hacia el niño, que juega con un corderito, sin duda maltratándolo un poco. La abuela apoya en su cadera su único brazo visible y mira a ambos desde lo alto con beatífica sonrisa. El grupo no deja de tener, por cierto, una apariencia un poco forzada. Pero la sonrisa que juega en los labios de ambas mujeres, si bien es inequívocamente la misma que la del cuadro de Monna Lisa, ha perdido su carácter ominoso (*unheimlich*) y enigmático; expresa interioridad y calma beatitud. <sup>13</sup>

Si profundiza algo en este cuadro, al contemplador le sobrevendrá como un entendimiento súbito: sólo Leonardo podía pintarlo, así como sólo él podía crear la fantasía sobre el buitre. En ese cuadro se ha plasmado la síntesis de su historia infantil; cabe explicar sus detalles a partir de las personalísimas impresiones vitales de Leonardo. En la casa de su padre no sólo encontró a su buena madrastra Donna Albiera, sino a su abuela, la madre de su padre, Monna Lucia, que, supondremos, no dejaría de mostrarle ternura como suelen las abuelas. Esta circunstancia acaso le sugirió figurar la infancia cuidada por una madre y una abuela. Otro rasgo llamativo del cuadro cobra mayor valor aún. Santa Ana, la madre de María y abuela del niño, que por fuerza sería una matrona, aquí es plasmada como algo más madura y severa que María, pero como una mujer joven todavía, y de belleza no marchita. En realidad, Leonardo ha dado dos madres al niño; una que extiende sus brazos hacia él, y otra en el trasfondo, ambas dotadas de la bienaventurada sonrisa de la dicha maternal. Esta peculiaridad del cuadro no ha dejado de provocar asombro a los autores; Muther, por ejemplo, opina que Leonardo no podía resolverse a pintar la vejez, pliegues y arrugas, y por eso creó a Santa Ana como una mujer de radiante belleza. ¿Podemos declararnos satisfechos con esta explicación? Otros han recurrido al expediente de poner en entredicho esa «igualdad de edades entre madre e hija». <sup>14</sup> Ahora bien, el intento de explicación de Muther basta sin duda para probar que la impresión de juventud que trasmite

<sup>12</sup> Muther, 1909, 1, pág. 309.

<sup>13</sup> Konstantinowa, 1907 [pág. 44]: «María contempla con honda ternura a su querido niño, y con una sonrisa que recuerda la enigmática expresión de la Gioconda». Y en otro pasaje [*ibid.*, pág. 52] dice acerca de María: «Juguetea en su rostro la sonrisa de la Gioconda».

<sup>14</sup> Von Seidlitz, 1909, 2, pág. 274, notas.

Santa Ana en el cuadro está tomada de este mismo y no es un espejismo tendencioso.

La infancia de Leonardo había sido justamente tan asombrosa como este cuadro. Había tenido dos madres; la primera fue la verdadera, Caterina, de cuyo lado lo sacaron cuando tenía entre tres y cinco años, y la otra, una joven y tierna madrastra, la esposa de su padre, Donna Albiera. Uniendo este hecho de su infancia con el ya citado (la presencia de madre y abuela juntas),<sup>15</sup> condensándolos en una unidad mixta, se le plasmó la composición de «Santa Ana con otros dos». La figura materna más alejada del niño, supuestamente la abuela, corresponde, por su apariencia y su relación espacial con el niño, a la madre primera, la genuina, Caterina. Con la beatífica sonrisa de Santa Ana, el artista sin duda ha desmentido y ha encubierto la envidia que la desdichada evidentemente sentiría por verse obligada a entregar su hijo a su rival de más linaje, del mismo modo que antes le entregara su marido.<sup>16</sup>

<sup>15</sup> [Las palabras entre paréntesis fueron agregadas en 1923.]

<sup>16</sup> [Nota agregada en 1919:] Si en este cuadro uno intenta deslindar entre sí las figuras de Ana y de María, no lo consigue fácilmente. Se diría que ambas están fusionadas de manera semejante a unas figuras oníricas mal condensadas, de suerte que en muchas partes se vuelve difícil decir dónde termina Ana y dónde empieza María. Pero lo que a la consideración crítica [sólo en 1919: «a la consideración artística»] aparece como una operación fallida, un defecto de composición, se justifica ante el análisis por referencia a su sentido secreto. Era lícito que las dos madres de su infancia le confluyeran al artista en una sola figura.

[Agregado en 1923:] Es particularmente atrayente comparar *Santa Ana, la Virgen y el Niño*, del Louvre, con el famoso cartón de Londres, que muestra otra composición del mismo tema [véase la figura 2]. Aquí las dos figuras maternas se encuentran fusionadas entre sí de una manera todavía más íntima, y sus deslindes son aún más inciertos, de suerte que críticos ajenos a todo empeño de interpretación se vieron llevados a decir que parece «como si las dos cabezas salieran de un mismo tronco».

La mayoría de los autores están de acuerdo en considerar a este cartón de Londres como el primero de los dos trabajos, y sitúan su génesis en la primera época que Leonardo pasó en Milán (antes de 1500). En cambio, Adolf Rosenberg (1898) ve en la composición del cartón una posterior —y más feliz— plasmación del mismo esbozo y, apoyándose en Anton Springer, lo juzga creado incluso después que *Monna Lisa*. A nuestras elucidaciones conviene por entero que el cartón haya sido la creación mucho más antigua. Además, no resulta difícil representarse cómo el cuadro del Louvre pudo surgir del cartón, mientras que la mudanza contraria no se entendería. Si partimos de la composición del cartón, acaso Leonardo sintió la necesidad de cancelar la fusión onírica de las dos mujeres, que correspondía a su recuerdo de infancia, y separar su cabeza en el espacio. Lo hizo desasiendo la cabeza y el busto de María de la figura de la Madre, y haciéndola inclinarse hacia adelante. Para dar razón de este

desplazamiento fue preciso que el niño pasara del regazo al suelo; así ya no quedaba espacio para el pequeño Juan, que fue sustituido por el cordero.

Figura 2.



[Agregado en 1919:] Oskar Pfister ha hecho un notable descubrimiento en el cuadro del Louvre; en modo alguno se le puede denegar interés, aunque uno no se sienta inclinado a aceptarlo incondicionalmente. En el vestido de María, de curiosa plasmación y que no se entiende con facilidad, ha descubierto los *contornos del buitre*, y los interpreta como una *imagen en clave, inconiente*:

«Sobre la imagen que figura a la madre del artista se encuentra, en efecto, con toda nitidez, *el buitre, el símbolo de la maternidad*».

»En el paño azul visible en torno de las caderas de la mujer de adelante, y que se extiende hacia su regazo y su rodilla izquierda, se ve la extremadamente característica cabeza del buitre, su cuello, la marcada curvatura que presenta el comienzo de su tronco. Casi ninguno de los observadores a quienes presenté este pequeño hallazgo pudo sustraerse de la evidencia de esta imagen en clave» (Pfister, 1913a, pág. 147).

Llegado a este punto, al lector no le arredrará por cierto tomarse el trabajo de examinar la imagen que acompaña a este escrito a fin de buscar en ella los contornos del buitre visto por Pfister. El paño azul, cuyos márgenes dibujan la imagen en clave, se destaca en la reproducción como un campo de gris suave contra el fondo más oscuro del resto del vestido. (Véase la figura 3 y la ilustración que aparece frente a la pág. 105.)

Pfister continúa: «Ahora bien, la cuestión importante es averiguar hasta dónde llega la imagen en clave. Si seguimos el paño, que se recorta tan nítidamente de lo que lo rodea, desde la mitad del ala, notamos que por un lado desciende hasta el pie de la mujer y por el otro se extiende hacia su hombro y hacia el niño. La primera parte

Así, desde otra obra de Leonardo llegamos a corroborar nuestra vislumbre de que la sonrisa de Monna Lisa del Giocondo le había despertado el recuerdo de la madre de su primera infancia. Vírgenes y nobles damas mostraron desde entonces en los cuadros de pintores de Italia la humillada inclinación de cabeza y la sonrisa a la vez rara y beatífica de Caterina, la pobre muchacha campesina que había dado al mundo un hijo señorial, destinado a pintar, investigar y soportar.

Cuando Leonardo consiguió reflejar en el rostro de Monna Lisa el doble sentido que ese sonreír poseía, la promesa de una ternura sin límites así como la amenaza funesta (según las palabras de Pater [cf. pág. 103]), con ello no hacía sino mantenerse fiel al contenido de su primerísimo recuerdo. En efecto, la ternura de la madre fue para él una fatalidad, comandó su destino y las privaciones que le aguardaban. La violencia de las caricias a que apunta la interpretación de su

trazaría más o menos las alas y la cola natural del buitre; la segunda, un vientre de forma puntiaguda y, en particular si tomamos en cuenta las líneas en forma de rayos que semejan los contornos de plumas, una cola de pájaro desplegada cuyo extremo derecho, *exactamente como en aquel sueño [sic] de infancia significativo en cuanto al destino de Leonardo, llega hasta la boca del niño, o sea de Leonardo*».

Figura 3.



El autor sigue luego desarrollando la interpretación en sus detalles, y trata sobre las dificultades que plantea.

fantasía sobre el buitre no era sino cosa harto natural; la pobre madre abandonada no tenía más remedio que dejar que afluyeran al amor maternal todos sus recuerdos de caricias gozadas, así como su añoranza de otras nuevas; y era esforzada a ello, no sólo para resarcirse de no tener marido, sino para resarcir al hijo, que no tenía un padre que pudiera acariciarlo. Así, a la manera de todas las madres insatisfechas, tomó a su hijito como remplazante de su marido y, por la maduración demasiado temprana de su erotismo, le arrebató una parte de su virilidad. El amor de la madre por el lactante a quien ella nutre y cuida es algo que llega mucho más hondo que su posterior afición por el niño crecido. Posee la naturaleza de una relación amorosa plenamente satisfactoria, que no sólo cumple todos los deseos anímicos sino todas las necesidades corporales, y si representa una de las formas de la dicha asequible al ser humano ello se debe, no en último término, a la posibilidad de satisfacer sin reproche también mociones de deseo hace mucho reprimidas y que hemos de llamar «perversas». <sup>17</sup> Aun en la más dichosa pareja joven, el padre siente que el hijo, en particular el varoncito, se ha convertido en su competidor, y de ahí arranca una enemistad con el preferido, de profundas raíces en lo inconciente.

Cuando Leonardo, en la cúspide de su vida, reencontró aquella sonrisa de beatífico arrobamiento que antaño había jugado en los labios de su madre al acariciarlo, hacía tiempo se encontraba bajo el imperio de una inhibición que le prohibía volver a anhelar nunca tales ternezas de labios de una mujer. Pero se había hecho pintor, y entonces se empeñó en recrear esa sonrisa con el pincel, estampándola luego en todos sus cuadros, sea que los realizara él o que los pintaran sus discípulos bajo su dirección: *Leda*, *San Juan Bautista* y *Baco*. Estos dos últimos son variantes de un mismo tipo. Muther dice: «Del ser frugal de la Biblia, que se alimentaba de langostas, Leonardo ha hecho un Baco, un joven Apolo que, con una enigmática sonrisa sobre sus labios, cruzados sus blandos muslos, nos mira con unos ojos que nos arrebatan los sentidos». <sup>18</sup> Estos cuadros respiran una mística en cuyo misterio no osamos penetrar; uno puede intentar, a lo sumo, establecer su enlace con las anteriores creaciones de Leonardo. Las figuras son de nuevo andróginas, pero ya no en el sentido de la fantasía sobre el buitre; son hermosos jóvenes de femenina ternura y con formas femeninas; ya no bajan los ojos, sino que miran como en misterioso triunfo,

<sup>17</sup> Véanse mis *Tres ensayos de teoría sexual* (1905d) [AE, 7, pág. 203].

<sup>18</sup> Muther [1909, 1, pág. 314].

como si supieran de una gran dicha lograda sobre la que fuera preciso callar; la consabida sonrisa arrobadora deja vislumbrar que se trata de un secreto de amor. Es posible que en estas figuras Leonardo desmintiera y superara en el arte la desdicha de su vida amorosa, figurando, en esa beatífica reunión de una esencia masculina y femenina, el cumplimiento de deseo del niño fascinado por su madre.

Entre las anotaciones de los diarios íntimos de Leonardo se encuentra una que ha retenido la atención del lector por su significativo contenido y por un ínfimo error formal. Escribe en julio de 1504:

*«Adì 9 di Luglio 1504 mercoledì a ore 7 morì Ser Piero da Vinci, notalio al palazzo del Potestà, mio padre, a ore 7. Era d'età d'anni 80, lasciò 10 figlioli maschi e 2 femmine».*<sup>\*1</sup>

Esta nota trata, pues, de la muerte del padre de Leonardo. El pequeño error en su forma consiste en la repetición de «a ore 7», como si al final de la oración Leonardo hubiera olvidado que ya había insertado al comienzo esa indicación de tiempo. No es más que una pequeñez con la que nada haría quien no fuese psicoanalista. Quizá ni repararía en ella, y en caso de que se la indicasen, diría: «Puede ocurrirle a cualquiera por distracción o influido por un afecto, y no tiene otro significado».

El psicoanalista piensa de otro modo; para él nada es demasiado pequeño como exteriorización de procesos anímicos ocultos; ha aprendido desde hace tiempo que tales olvidos o repeticiones son significativos, y que es preciso agradecer a la «distracción» si deja traslucir mociones de otro modo escondidas.

Diremos que también esta nota, como las cuentas del entierro de Caterina y de las costas de los discípulos, corresponde a un caso en que Leonardo fracasó en la sofocación de sus afectos y en que eso encubierto por largo tiempo se conquistó una expresión desfigurada. También es parecida por su forma: la misma pedante exactitud, la misma insistencia en las cifras.<sup>2</sup>

\* {«El 9 de julio de 1504, miércoles, a las 7, murió Ser Piero da Vinci, notario en el palacio del Potestà, mi padre, a las 7. Tenía 80 años de edad, dejó 10 hijos y 2 hijas».}

<sup>1</sup> Según Müntz, 1899, pág. 13n.

<sup>2</sup> Dejo de lado un error de mayor peso que Leonardo comete en esta nota, al atribuir 80 años a su padre, quien tenía a la sazón 77. [Cf. también pág. 112, n. 4.]

Llamamos *perseveración* a una repetición de esta índole. Es un recurso sobresaliente para indicar el matiz afectivo. Piénsese, por ejemplo, en la imprecación de San Pedro contra su indigno representante en la Tierra, en el «Paradiso» de Dante:

«*Quegli ch'usurpa in terra il luogo mio,  
Il luogo mio, il luogo mio, che vaca  
Nella presenza del Figliuol di Dio,  
.....  
Fatto ha del cimiterio mio cloaca*».\*<sup>3</sup>

Sin la inhibición afectiva de Leonardo, la anotación en el diario íntimo acaso habría sido: «Hoy a las 7 murió mi padre, Ser Piero da Vinci, ¡mi pobre padre!». Pero el desplazamiento de la perseveración al detalle más indiferente de la noticia del deceso, la hora en que se produjo, le quita todo *pathos* y justamente nos da a conocer que había aquí algo que ocultar y sofocar.

Ser Piero da Vinci, notario y descendiente de notarios, era hombre de una gran fuerza vital, que le atrajo prestigio y desahogada posición. Casado cuatro veces, las dos primeras mujeres fallecieron sin darle hijos; sólo de la tercera tuvo en 1476 su primer hijo varón legítimo, cuando Leonardo ya tenía 24 años y hacía tiempo que había cambiado la casa paterna por el *atelier* de su maestro Verrocchio; en su cuarta y última esposa, con quien casó siendo ya un hombre cincuentón, engendró todavía nueve hijos varones y dos mujeres.<sup>4</sup>

Sin duda que también el padre llegó a gravitar en el desarrollo psicosexual de Leonardo, y no sólo por vía negativa, en virtud de su ausencia en la primera infancia de este, sino directamente por su presencia durante el resto de su niñez. Quien de niño anhela a su madre no puede evitar el querer remplazar al padre, identificarse con él en su fantasía y luego plantearse como tarea de vida el superarlo. Cuando Leonardo fue acogido en casa de sus abuelos, no habiendo alcanzado todavía los cinco años de edad, sin duda que en su sentir la joven madrastra Albiera ocupó el lugar de su madre y él entró en esa relación de rivalidad con el padre que merece el

\* {«Aquel que usurpa en tierra el lugar mío, / el lugar mío, el lugar mío, vacante / de la presencia del Hijo de Dios, / (. . .) ha convertido en cloaca el cementerio mío.»}

<sup>3</sup> Canto xxvii, 22-25.

<sup>4</sup> Al parecer, en aquel pasaje de su diario íntimo Leonardo se equivocó también sobre el número de hermanos, lo cual contrasta con la presente puntillosidad que exhibe.

nombre de normal. Como es notorio, la decisión en favor de la homosexualidad sólo sobreviene en las cercanías de la pubertad. Cuando ella se hubo decretado para Leonardo, la identificación con el padre perdió toda significatividad para su vida sexual pero continuó en otros campos de quehacer no erótico. Nos enteramos de que amaba la pompa y los hermosos vestidos, mantenía servidores y caballos, aunque, como dice de él Vasari, «no poseía casi nada y trabajaba poco»; por estas predilecciones suyas no responsabilizaremos sólo a su sentido de la belleza, sino que también reconoceremos en ellas la compulsión a copiar y aventajar a su padre. Frente a la pobre muchacha campesina, este último había sido el señor distinguido; por eso quedó en el hijo la espina de hacer también el señor distinguido, el esfuerzo a «*to out-Herod Herod*»,\* a mostrar al padre qué aspecto tenía en verdad la distinción.

Quien crea en condición de artista, es indudable, se siente como el padre de sus obras. Para la creación pictórica de Leonardo, la identificación con su padre tuvo una fatal consecuencia. Creaba y luego ya no se cuidaba de sus obras, como su padre lo había descuidado a él. El hecho de que su padre velara luego por él en nada pudo modificar esta compulsión; en efecto, ella derivaba de las impresiones de la primera infancia, y lo reprimido que ha permanecido inconciente no puede ser corregido por experiencias posteriores.

En la época del Renacimiento —y aun mucho después— todo artista necesitaba un encumbrado señor y mecenas, un *padrone* que le hiciese encargos, en cuyas manos depositaba su destino. Leonardo halló su *padrone* en Ludovico Sforza, apodado «el Moro», hombre de elevadas miras, amante de la pompa, diplomático astuto, pero inconstante y nada fiable. En su corte de Milán pasó Leonardo el período más brillante de su vida, y a su servicio desplegó con las menores inhibiciones esa fuerza creadora de la que son testimonios *La última cena* y la estatua ecuestre de Francesco Sforza. Abandonó Milán antes que la catástrofe se abatiera sobre Ludovico el Moro, quien murió preso en una cárcel francesa. Cuando llegó a Leonardo la noticia del destino de su protector, escribió en su diario íntimo: «El duque perdió su tierra, su patrimonio, su libertad, y no dio término a ninguna de las obras que emprendió».<sup>5</sup> Es curioso, y sin duda no deja de ser significativo, que dirija aquí a su *padrone* el mismo reproche que la posteridad le haría a él, como si quisiera responsabi-

\* (Modismo inglés equivalente a «ser más papista que el papa».)

<sup>5</sup> «*Il duca perse lo stato e la roba e libertà e nessuna sua opera si finì per lui*». Citado por Von Seidlitz, 1909, 2, pág. 270.

lizar a una persona perteneciente a la serie paterna por el hecho de que él mismo dejase inacabadas sus obras. Aunque en realidad no dejaba de tener razón en cuanto al duque.

Pero si el imitar a su padre lo perjudicó como artista, su revuelta contra aquel fue la condición infantil de su tarea de investigador, acaso igualmente grandiosa. Según el bello símil de Merejkovski, parecía un hombre que hubiera despertado de las tinieblas demasiado temprano, cuando todos los demás seguían dormidos.<sup>6</sup> Osó formular la atrevida tesis que, no obstante, contenía la justificación de todo libre investigar: «*Quien en la polémica de las opiniones invoca la autoridad, se vale de su memoria, no de su entendimiento*».<sup>7</sup> Así se convirtió en el primer investigador moderno de la naturaleza, y una plétora de conocimientos y vislumbres recompensaron su audacia de ser el primero, desde la época de los griegos, en arrancarle sus secretos basado en la sola observación y el juicio propio. Pero cuando enseñaba a menospreciar la autoridad y a desestimar la imitación de los «antiguos», señalando una y otra vez el estudio de la naturaleza como la fuente de toda verdad, no hacía sino repetir, en la más alta sublimación asequible al ser humano, el partido que se vio precisado a adoptar en su primera infancia al dirigir al mundo sus miradas de asombro. Retraducido de la abstracción científica a la experiencia individual concreta, los antiguos y la autoridad sólo correspondían al padre, y la naturaleza pasó a ser de nuevo la madre tierna y bondadosa que lo había nutrido. Mientras que la mayoría de las criaturas humanas (hoy como en los tiempos primordiales) sienten la imperiosa necesidad de apoyarse en una autoridad, a punto tal que se les desmorona el universo si esta es amenazada, sólo Leonardo pudo prescindir de tales apoyos; no lo habría conseguido si no hubiera aprendido en los primeros años de su infancia a renunciar al padre. Su osada e independiente investigación científica posterior presupone una investigación sexual infantil no inhibida por el padre, y la prolonga con extrañamiento respecto de lo sexual.

Si alguien como Leonardo ha escapado en su primera<sup>8</sup> infancia del amedrentamiento por obra del padre y ha sacudido en su investigación las cadenas de la autoridad, contradiría flagrantemente nuestra expectativa encontrarnos con que ese mismo hombre permaneció creyente y no fue capaz

<sup>6</sup> Merejkovski, 1903, pág. 348.

<sup>7</sup> «*Chi disputa allegando l'autorità non adopra l'ingegno ma piuttosto la memoria*». Citado por Solmi, 1910, pág. 13. [*Codex Atlanticus*, F. 76r.a.]

<sup>8</sup> [Esta palabra fue agregada en 1925.]

de sustraerse de la religión dogmática. El psicoanálisis nos ha mostrado el íntimo nexo entre el complejo paterno y la fe en Dios; nos ha enseñado que, psicológicamente, el Dios personal no es otra cosa que un padre enaltecido, y todos los días nos hace ver cómo ciertos jóvenes pierden la fe religiosa tan pronto como la autoridad del padre se quiebra en ellos. En el complejo parental discernimos, pues, la raíz de la necesidad religiosa; el Dios omnipotente y justo, y la naturaleza bondadosa, nos aparecen como grandiosas sublimaciones de padre y madre, o más bien como renovaciones y restauraciones de la representación que se tuvo de ambos en la primera infancia. Y desde el punto de vista biológico, la religiosidad se reconduce al largo período de desvalimiento y de necesidad de auxilio en que se encuentra la criatura humana, que, si más tarde discierne su abandono efectivo y su debilidad frente a los grandes poderes de la vida, siente su situación semejante a la que tuvo en la niñez y procura desmentir su desconsuelo mediante la renovación regresiva de los poderes protectores infantiles. La protección contra la neurosis, que la religión asegura a sus fieles, se explica con facilidad porque esta les toma el complejo parental, del que depende la conciencia de culpa así del individuo como de la humanidad toda, y se los tramita en lugar de ellos, mientras que el incrédulo tiene que habérselas solo con esa tarea.<sup>9</sup>

El ejemplo de Leonardo no parece demostrar que esta concepción de la fe religiosa es errónea. Acusaciones de incredulidad o, lo que en aquel tiempo equivalía a lo mismo, de apostasía de la fe en Cristo, se le hicieron ya en vida y encuentran clara expresión en la primera biografía ensayada sobre él, la de Vasari [1550].<sup>10</sup> En la segunda edición (1568) de su *Vite*, Vasari omitió esas puntualizaciones. Y es completamente comprensible que Leonardo, en vista de la extraordinaria susceptibilidad de su época en materia religiosa, se abstuviese, aun en sus notas personales, de toda manifestación directa de su postura frente al cristianismo. Como investigador, en modo alguno se dejó despistar por la historia de la creación según la Sagrada Escritura; por ejemplo, pone en duda la posibilidad de un Diluvio universal, y en geología, tiene tan pocos reparos como los modernos en contar por milenios.

<sup>9</sup> [La última oración fue agregada en 1919. — Lo mismo sostuvo Freud en su ponencia contemporánea presentada en el Congreso de Nuremberg, «Las perspectivas futuras de la terapia psicoanalítica» (1910d), *infra*, pág. 138, y, mucho después, en *Psicología de las masas y análisis del yo* (1921c), *AE*, 18, págs. 134-5.]

<sup>10</sup> Müntz, 1899, págs. 292 y sigs.

Entre sus «profecías» hay muchas que afrentarían el sentimiento de un cristiano creyente. Por ejemplo, «Sobre la práctica de rezar a las imágenes de los santos»:

«Los hombres hablarán con hombres que nada escuchan, que tienen los ojos abiertos y nada ven; hablarán con estos y no recibirán respuesta alguna; impetrarán gracia de quien tiene oídos y no oye, encenderán velas a quien es ciego».<sup>11</sup>

O «Sobre el duelo en Viernes Santo»:

«En todas las partes de Europa, grandes multitudes llorarán la muerte de un único hombre fallecido en Oriente».<sup>12</sup>

Acerca del arte de Leonardo se ha dicho que quitó a las figuras sagradas su último resto de pertenencia eclesiástica y las plantó en lo humano para figurar en ellas grandes y hermosas sensaciones del hombre. Muther le encomia haber superado el talante decadentista y haber devuelto al hombre el derecho a la sensualidad y el alegre goce de la vida. En las notas que nos muestran a Leonardo sondeando en lo profundo para desentrañar los grandes enigmas de la naturaleza, no faltan manifestaciones de asombro por el Creador, la razón última de todos esos señoriales misterios, pero nada indica que pretendiese establecer un vínculo personal con ese poder divino. Las tesis en que resumió la profunda sabiduría de los últimos años de su vida respiran la resignación del hombre que se somete a la 'Ανάγκη, a las leyes de la naturaleza, y no espera mitigación alguna de la bondad o la gracia de Dios. Apenas cabe dudar de que Leonardo haya superado la religión dogmática así como la personal, distanciándose mucho en su labor investigadora de la cosmovisión del cristiano creyente.

Nuestras ya consignadas intelecciones sobre el desarrollo de la vida anímica infantil [págs. 88 y sigs.] nos llevan a suponer que también en el caso de Leonardo las primeras investigaciones de su infancia se ocuparon del problema de la sexualidad. Ahora bien, él mismo nos lo deja traslucir con trasparente velo cuando anuda su esfuerzo investigador con la fantasía sobre el buitre y confiere relieve al problema del vuelo de los pájaros como uno que por un particular encadenamiento del destino le estaba deparado elaborar. Un pasaje harto oscuro de sus notas, que suena como una profecía, nos da precioso testimonio de cuánto interés afectivo ponía

<sup>11</sup> Según Herzfeld, 1906, pág. 292.

<sup>12</sup> *Ibid.*, pág. 297.

en el deseo de poder imitar él mismo el arte de volar: «Tomará el gran pájaro su primer vuelo desde las espaldas de su Gran Cisne, llenará de desconcierto al universo, de su fama a todos los escritos y de gloria eterna al nido donde nació». <sup>13</sup> Es probable que esperara poder volar él mismo alguna vez, y nosotros sabemos, por los sueños de cumplimiento de deseo de los seres humanos, qué beatitud uno se promete del cumplimiento de esa esperanza.

Ahora bien, ¿por qué tantas personas sueñan con poder volar? El psicoanálisis nos da esta respuesta: porque el deseo de volar o de ser pájaro no hace sino encubrir otro deseo, hacia cuyo discernimiento nos lleva más de un puente tanto de lenguaje como de la cosa significada. Si al niño ganoso de saber le cuentan que es un gran pájaro, la cigüeña, quien trae a los niños; si los antiguos figuraban alado al fallo; si la designación más corriente de la actividad sexual del varón es en alemán «*vögeln*»\* y los italianos llaman directamente «*l'uccello*» («el pájaro») al miembro viril, esos no son sino unos jirones de una trama más vasta que nos enseña que el deseo de poder volar no significa en el sueño otra cosa que la añoranza de ser capaz de logros sexuales. <sup>14</sup> Este es un deseo de la primera infancia. El adulto envidia a los niños porque, al recordar su propia infancia, le parece una época dichosa en la que uno gozaba del instante y, desprovisto de deseos, salía al encuentro del futuro. Pero, probablemente, los niños mismos informarían otra cosa si pudieran hacerlo más temprano. <sup>15</sup> Al parecer, la infancia no es ese beatífico idilio en que nosotros con posterioridad la desfiguramos; más bien, toda ella es hostigada por un único deseo, el de ser grande, igualar a los adultos. Es el deseo que pulsiona a los niños en todos sus juegos. Si en el trayecto de su investigación sexual ellos vislumbran que el adulto, en un ámbito tan enigmático y por cierto tan importante, puede hacer algo grandioso que les es denegado saber y hacer, se les suscita el impetuoso deseo de poder hacer lo mismo, y sueñan con ello en la forma del volar o preparan este disfraz del

<sup>13</sup> De acuerdo con Herzfeld (1906, pág. 32). El «Gran Cisne» designaría una colina cercana a Florencia, el Monte Cecero (hoy Monte Ceceri; «*cecero*» significa «cisne» en italiano).

\* {«pajarear»; «*Vögel*» es «pájaro» en alemán.}

<sup>14</sup> [Nota agregada en 1919:] Esta afirmación se basa en las indagaciones de Paul Federn [1914] y de Mourly Vold (1912), investigador noruego ajeno al psicoanálisis. [Cf. también *La interpretación de los sueños* (1900a), *AE*, 5, pág. 397.]

<sup>15</sup> [«*Früher*». En las ediciones anteriores a 1923, aquí aparecía, en lugar de esta palabra, «*darüber*», con la cual el sentido sería: «. . . si pudieran hablarnos de ello».]

deseo para sus posteriores sueños de vuelo. Así, también la aviación, que en nuestro tiempo ha alcanzado por fin su meta, tiene su raíz erótica infantil.

Al confesarnos Leonardo que desde su infancia registró un particular vínculo personal con el problema del vuelo, nos corrobora con ello que su investigación infantil estuvo dirigida a lo sexual, tal como hubimos de conjeturarlo de acuerdo con nuestras indagaciones en niños de hoy. Este problema, al menos, se había sustraído de la represión que luego lo enajenó de la sexualidad; desde su infancia hasta la época de su plena madurez intelectual siguió resultándole interesante lo mismo, con ligeros cambios de sentido, y es muy posible que no alcanzara ese deseado arte más en su sentido sexual primario que en el mecánico, y que ambos deseos permanecieran denegados a él.

En muchos aspectos, el gran Leonardo siguió siendo infantil toda su vida; se dice que todos los grandes hombres tienen que conservar algo de infantil. De adulto siguió jugando, y por eso muchas veces pareció ominoso e incomprensible a sus contemporáneos. Cuando para festividades cortesanas y recepciones solemnes preparaba unos artificiosos juguetes mecánicos, sólo a nosotros nos descontenta que el maestro malgastara sus fuerzas en tales fruslerías; él no parece haberse dedicado a estas cosas a disgusto, pues Vasari nos informa que las hacía aun sin que lo constriñese encargo alguno: «Allí (en Roma) preparó una pasta de cera y con ella, todavía fluida, formó unos sutiles animales, a los que llenó de aire; si soplabá dentro, ellos volaban, y caían por tierra al escapárseles el aire. A una rara lagartija encontrada por el viñatero de Belvedere le hizo unas alas con la piel que sacó a otras lagartijas, llenándoselas de azogue, de manera que se movían y vibraban al caminar aquella; luego le hizo unos ojos, barba y cuernos, la domesticó y, tras meterla en una caja, espantaba con ella a sus amigos». <sup>16</sup> A menudo tales juguetes le sirvieron para expresar pensamientos de grave contenido: «Solía hacer que lavaran los intestinos de un carnero y los limpiaran tanto que pudieran caber en el cuenco de la mano; los llevaba a una sala, y en una piecita contigua aparejaba unos fuelles, fijaba a estos las tripas y les insuflaba aire hasta que ocuparan la sala entera y fuera preciso refugiarse en un rincón. Así mostraba cómo poco a poco se volvían transparentes al llenarse de aire, y cómo, estando circunscritos al comienzo a un pequeño lugar, iban ocupando

<sup>16</sup> Vasari, traducción de Schorn, 1843, pág. 39 [ed. por Poggi, 1919, pág. 41].

más y más espacio; entonces los comparaba con el genio». <sup>17</sup> De este mismo placer juguetón obtenido mediante inocentes embozos y rebuscados disfraces dan testimonio sus fábulas y enigmas; estos últimos revisten la forma de unas «profecías», casi todas ellas ricas en ideas y curiosamente desprovistas de gracia {Witz}.

Los juegos y retozos que Leonardo consintió a su fantasía dieron pábulo a enojosos errores, en que en algunos casos incurrieron biógrafos ignorantes de este rasgo suyo. Por ejemplo, en los manuscritos de Milán, de Leonardo, se encuentran unos bosquejos de cartas a «Diodario de Sorio (Siria), virrey del Santo Sultán de Babilonia», donde se presenta como un ingeniero enviado a esa comarca de Oriente para realizar ciertos trabajos; se defiende del cargo de holgazanería, ofrece descripciones geográficas de ciudades y montes y, por último, describe un gran acontecimiento natural que habría presenciado allí. <sup>18</sup>

En 1883, J. P. Richter intentó demostrar, basado en esos documentos, que Leonardo efectivamente había emprendido esos viajes de observación al servicio del sultán de Egipto, y aun que había adoptado en Oriente la religión mahometana. Pretendió que esa estadía tuvo lugar en el período anterior a 1483, o sea antes que se instalara en la corte del duque de Milán. Sólo que a la crítica de otros autores no le fue difícil discernir en tales pruebas del supuesto viaje de Leonardo al Oriente lo que en realidad son, unas producciones fantásticas del joven artista que él creó para su propio entretenimiento, y en las que acaso expresó sus deseos de ver mundo y vivir aventuras.

Es probable que también sea un producto de la fantasía la «Academia Vinciana», cuya existencia se ha supuesto sobre la base de cinco o seis emblemas de entrelazamiento en extremo complejo que llevan la inscripción de la Academia. Vasari menciona esos dibujos, pero no a la Academia. <sup>19</sup> Müntz, que ha estampado uno de esos ornamentos en la cubierta de su gran obra sobre Leonardo, se cuenta entre los pocos que creen en la realidad de una «Academia Vinciana».

<sup>17</sup> *Loc. cit.*

<sup>18</sup> Acerca de estas cartas y de las conjeturas a que dieron lugar, véase Müntz, 1899, págs. 82 y sigs.; su texto, y otras notas relativas a ellas, se encuentran en Herzfeld, 1906, págs. 223 y sigs.

<sup>19</sup> «Además, perdió mucho tiempo dibujando un trenzado con cordeles, en que se podía seguir el trayecto de cada hilo de un extremo al otro, hasta que describía una figura enteramente circular; un emblema muy difícil y bello de este tipo fue burilado en cobre, y en su parte media se leen las palabras «Leonardus Vinci Academia». Vasari, traducción de Schorn, 1843, pág. 8 [ed. por Poggi, pág. 5].

Probablemente esa pulsión de juego de Leonardo desfalleciera en su madurez y desembocara también en la actividad investigadora que significó el último y supremo despliegue de su personalidad. Pero el hecho de que persistiese tanto tiempo es idóneo para enseñarnos cuán lentamente se desase de su infancia quien en ella ha gozado la suprema beatitud erótica, que luego no vuelve a alcanzarse.

## VI

Sería vano hacerse ilusiones: a los lectores actuales les sabe mal toda patografía. Su desautorización se recubre con el reproche de que el estudio patográfico de un grande hombre nunca permitirá entender su significatividad y sus logros; por eso sería un atrevimiento inútil estudiar en él cosas que de igual modo se hallarían en cualquier Don Nadie. Pero lo equivocado de esta crítica es tan evidente que sólo podemos entenderla como un pretexto y un disfraz. Es que en modo alguno la patografía se propone volver comprensible el logro del grande hombre; a nadie puede reprochársele no haber cumplido lo que nunca prometió. Los reales motivos de aquella renuencia son otros. Se los descubre reparando en que los biógrafos están fijados a su héroe de curiosísima manera. A menudo lo han escogido como objeto de sus estudios porque de antemano le dispensaron una particular afección; razones personales de su vida de sentimientos los movieron a ello. Luego se entregan a un trabajo de idealización que se afana en insertar al grande hombre en la serie de sus propios arquetipos infantiles, acaso reviviendo en él la representación infantil del padre. En aras de ese deseo borran de su fisonomía los rasgos individuales, aplanan las huellas de su lucha vital con resistencias internas y externas, no le toleran ningún resto de endeblez o imperfección humanas, y luego nos presentan una figura ideal ajena y fría, en lugar del hombre de quien pudimos sentirnos emparentados a la distancia. Es lamentable este proceder, pues así sacrifican la verdad a una ilusión y, en beneficio de sus fantasías infantiles, renuncian a la oportunidad de penetrar en los más atractivos misterios de la naturaleza humana.<sup>1</sup>

El propio Leonardo, con su amor a la verdad y su esfuerzo de saber, no habría rechazado el intento de colegir, desde las pequeñas rarezas y enigmas de su ser, las condiciones de su desarrollo anímico e intelectual. Lo honramos aprendiendo algo en él. No menoscaba su grandeza que estudiemos los sacrificios que debió costarle su desarrollo desde el niño, y

<sup>1</sup> Entiendo esta crítica como universalmente válida, y no dirigida en particular a los biógrafos de Leonardo.

resumamos los factores que imprimieron a su persona el sesgo trágico del fracaso.

Destaquemos de manera expresa que en ningún momento hemos contado a Leonardo entre los neuróticos o «enfermos de los nervios», según la torpe expresión. Y quien se queje por habernos atrevido a aplicarle unos puntos de vista obtenidos de la patología, sigue prisionero de prejuicios que hoy, y con razón, ya hemos resignado. Ya no creemos que salud y enfermedad, normal y neurótico, se separen entre sí tajantemente, ni que unos rasgos neuróticos deban apreciarse como prueba de una inferioridad general. Hoy sabemos que los síntomas neuróticos son formaciones sustitutivas de ciertas operaciones de represión que hemos consumado en el curso de nuestro desarrollo desde el niño hasta el hombre de cultura; que todos producimos esas formaciones sustitutivas, y que sólo su número, su intensidad y su distribución justifican el concepto práctico de la condición de enfermo y la inferencia de una inferioridad constitucional. Siguiendo pequeños indicios, estamos autorizados a situar la personalidad de Leonardo en las cercanías de aquel tipo neurótico que designamos como «obsesivo», a comparar su investigar con la «compulsión cavilosa» de los neuróticos, y sus inhibiciones, con las llamadas «abulias» de estos últimos.

La meta de nuestro trabajo era explicar las inhibiciones en la vida sexual de Leonardo y en su actividad artística. Permítasenos resumir, con ese fin, lo que pudimos colegir acerca de la trayectoria de su desarrollo psíquico.

Nos está denegada la intelección de sus constelaciones hereditarias; en cambio, discernimos que las circunstancias accidentales de su niñez ejercen un profundo efecto perturbador. Su nacimiento ilegítimo lo sustrae, quizás hasta el quinto año, del influjo del padre, y lo deja librado a la tierna seducción de una madre de quien él es el único consuelo. Elevado a besos por ella hasta la madurez sexual, no pudo menos que ingresar en una fase de quehacer sexual infantil, de la cual sólo poseemos pruebas de una única exteriorización: la intensidad de su investigación sexual infantil. Su pulsión de ver y de saber son excitadas con la máxima intensidad por sus impresiones de la primera infancia; la zona erógena de la boca recibe un realce que ya no resignará. Del hecho de que luego mostrara una conducta contraria, como su hipertrófica compasión por los animales, podemos deducir que en ese período infantil no faltaron potentes rasgos sádicos.

Una enérgica oleada represiva pone fin a esa desmesura infantil y establece las predisposiciones que saldrán a la luz en su pubertad. El extrañamiento de todo quehacer cruda-

mente sensual será el resultado más llamativo de la transmutación; Leonardo podrá vivir abstinentemente y dar la impresión de un hombre asexual. Cuando le sobrevino la pleamar de la excitación de la pubertad, ella no lo enfermó constriéndolo a costosas y dañinas formaciones sustitutivas; es que la mayor parte de las necesidades de la pulsión sexual podrán sublimarse, merced al temprano privilegio del apetito de saber sexual, en un esfuerzo de saber universal, escapando así de la represión. Una parte mucho menor de la libido permanecerá vuelta hacia metas sexuales y representará *{repräsentieren}* la atrofiada vida sexual del adulto. A consecuencia de la represión del amor por la madre, esta parte será esforzada hacia una actitud homosexual y se dará a conocer como amor ideal por los muchachos. En lo inconciente se conserva la fijación a la madre y a los recuerdos beatíficos del comercio con ella, aunque provisionalmente persevere en estado inactivo. De tal manera, represión, fijación y sublimación cooperan para distribuirse las contribuciones que la pulsión sexual presta a la vida anímica de Leonardo.

Desde una mocedad que nos resulta oscura, Leonardo emerge ante nosotros como artista, pintor y creador plástico, merced a unas dotes especiales, acaso reforzadas por el temprano despertar de la pulsión de ver en la primera infancia. Desearíamos indicar la manera en que el quehacer artístico se reconduce a las pulsiones anímicas primordiales, pero nuestros medios fallan justo aquí. Nos limitamos a poner de relieve el hecho, apenas discutible, de que el crear del artista también da salida a su anhelar sexual, y respecto de Leonardo señalamos la noticia, transmitida por Vasari [cf. págs. 103-4], de que entre sus primeros intentos artísticos descollaron cabezas de mujeres sonrientes y hermosos muchachos, es decir, unas figuraciones de sus objetos sexuales. En su florecimiento juvenil, Leonardo parece haber trabajado al comienzo sin inhibiciones. Así como en su tren de vida exterior tomaba como arquetipo al padre, atravesó también por una época de creatividad viril y productividad artística en Milán, donde el favor del destino le hizo hallar en el duque Ludovico el Moro un sustituto del padre. Pero pronto se corrobora en su caso la experiencia de que la sofocación casi total de la vida sexual objetiva no proporciona las condiciones más favorables para el quehacer de las aspiraciones sexuales sublimadas. El carácter arquetípico de la vida sexual se hace valer; la actividad y la aptitud para las decisiones rápidas empiezan a paralizarse, la inclinación a meditar y vacilar se hace notar con su efecto perturbador ya en *La última cena*, comandando, por su influjo sobre la

técnica, el destino de esa obra grandiosa. Ahora bien, lentamente se consume en él un proceso que sólo puede parangonarse con las regresiones de los neuróticos. El despliegue de su ser que en la pubertad lo convirtió en artista es sobrepujado por su despliegue, condicionado desde la primera infancia, en investigador; la segunda sublimación de sus pulsiones eróticas cede paso a la inicial, preparada por la primera represión. Deviene investigador, primero todavía al servicio de su arte, luego con independencia de este y fuera de él. Con la pérdida del protector que le sustituía al padre, y el creciente ensombrecimiento de su vida, esa sustitución regresiva fue extendiéndose cada vez más. Se vuelve «*impacientissimo al pennello*»,<sup>\*2</sup> según informa un corresponsal de la archiduquesa Isabella d'Este, que a toda costa quiere poseer un cuadro de su mano. Su pasado infantil ha cobrado poder sobre él. Ahora bien, el investigar que le sustituye a la creación artística parece conllevar algunos de los rasgos que singularizan al quehacer de las pulsiones inconcientes: el carácter insaciable, la inexorable rigidez, la falta de aptitud para adaptarse a las circunstancias objetivas.

En la cúspide de su vida, durante los primeros años después de cumplidos los cincuenta, en una época en que los caracteres sexuales ya han involucionado en la mujer, no es raro que en el hombre la libido aventure todavía un enérgico empuje. Es el momento en que sobreviene a Leonardo una nueva mudanza. Estratos todavía más profundos de su contenido anímico se vuelven otra vez activos; pero esta ulterior regresión favorece a su arte, que se atrofiaba. Se topa con la mujer que le despierta el recuerdo del sonreír dichoso y sensualmente arrobado de su madre, y bajo el influjo de este despertar cobra de nuevo la impulsión que lo había guiado al comienzo de sus ensayos artísticos, cuando plasmaba mujeres sonrientes. Pinta a Monna Lisa, *Santa Ana, la Virgen y el Niño*, y la serie de misteriosas imágenes singularizadas por aquella enigmática sonrisa. Con el auxilio de sus mociones eróticas más antiguas consagra el triunfo de superar de nuevo la inhibición en su arte. Este último desarrollo se difumina para nosotros en la oscuridad de la vejez que se aproxima. Antes de eso, su intelecto ya se había remontado hasta los supremos logros de una cosmovisión que dejaba muy atrás a su época.

En los capítulos precedentes he aducido todo aquello que puede justificar esta presentación del desarrollo de Leonardo, esta articulación de su vida y el esclarecimiento de su

\* {«impacientísimo al pincel».}

<sup>2</sup> Von Seidlitz, 1909, 2, pág. 271.

oscilación entre el arte y la ciencia. Si con estas puntualizaciones he de provocar, aun entre los amigos y conocedores del psicoanálisis, el juicio de que he escrito meramente una novela psicoanalítica, responderé que no taso muy alto el grado de certeza de estos resultados. He sucumbido, como otros, a la atracción que irradia de este grande y enigmático hombre, en cuyo ser uno cree percibir unas poderosas pasiones de índole pulsional a las que, empero, sólo se les permite una exteriorización curiosamente asordinada.

Pero cualquiera que fuese la verdad sobre la vida de Leonardo, no podemos cerrar este ensayo de sondearla psicoanalíticamente antes de solucionar otra tarea. Tenemos que fijar en términos universales los límites impuestos a la productividad del psicoanálisis en la biografía, y ello a fin de que no se nos reproche como un fracaso cada explicación que omitimos dar. La indagación psicoanalítica dispone, como material, de los datos de la biografía; por una parte, las contingencias de episodios y de influencias del medio, y por la otra, los informes sobre las reacciones del individuo. Ahora bien, basado en su conocimiento de los mecanismos psíquicos, procura sondear dinámicamente la naturaleza del individuo a partir de sus reacciones, poner en descubierto sus fuerzas pulsionales anímicas originarias, así como sus ulteriores transmudaciones y desarrollos. Cuando lo consigue, la conducta de esa personalidad en su vida queda esclarecida por la acción conjugada de constitución y destino, fuerzas internas y poderes externos. Y cuando esa empresa no obtiene resultados ciertos, como quizás ha sucedido en el caso de Leonardo, la culpa no es de unas fallas o insuficiencias en la metodología del psicoanálisis, sino del carácter incierto y lagunoso del material que la tradición nos ofrece respecto de esta persona. Por tanto, el fracaso sólo es imputable al autor que constriñe al psicoanálisis a pronunciar una pericia sobre la base de material tan escaso.

Pero aun si se dispusiera del más amplio material histórico y se tuviera el más seguro manejo de los mecanismos psíquicos, una indagación psicoanalítica sería incapaz, en dos puntos sustantivos, de dar razón de la necesidad por la cual el individuo sólo pudo devenir de un modo y no de otro. En el caso de Leonardo, debimos sustentar la opinión de que la contingencia de su nacimiento ilegítimo y la hiperternura de su madre ejercieron la más decisiva influencia sobre la formación de su carácter y su ulterior destino, pues la represión de lo sexual sobrevenida tras esa fase infantil lo movió a sublimar la libido en esfuerzo de saber y estableció para el resto de su vida su inactividad sexual. Pero

esta represión tras las primeras manifestaciones eróticas de la infancia no necesariamente debió producirse; acaso no habría sobrevenido en otro individuo, o se habría producido de una manera mucho menos vasta. Aquí tenemos que admitir un grado de libertad que no puede resolverse mediante el psicoanálisis. De igual modo, tampoco es lícito suponer que el desenlace de esta oleada represiva sea el único posible. Es probable que otra persona no hubiera tenido la suerte de sustraer de la represión lo principal de su libido por vía de su sublimación en apetito de saber; bajo las mismas influencias que Leonardo, habría sufrido un deterioro permanente de su trabajo de pensamiento o recibido una predisposición, no dominable, a la neurosis obsesiva. Entonces, estas dos peculiaridades de Leonardo restan como algo no explicable mediante el empeño psicoanalítico: su particularísima inclinación a represiones de lo pulsional y su extraordinaria aptitud para la sublimación de las pulsiones primitivas.

Las pulsiones y sus trasmutaciones son el término último de lo que el psicoanálisis puede discernir. De ahí en adelante, deja el sitio a la investigación biológica. Nos vemos precisados a reconducir tanto la inclinación a reprimir como la aptitud para sublimar a las bases orgánicas del carácter, que son precisamente aquellas sobre las cuales se levanta el edificio anímico. Y puesto que las dotes y la productividad artísticas se entraman íntimamente con la sublimación, debemos confesar que también la esencia de la operación artística nos resulta inasequible mediante el psicoanálisis. La investigación biológica de nuestra época se inclina a explicar los rasgos principales de la constitución orgánica de un ser humano mediante la mezcla de disposiciones masculinas y femeninas en el sentido de las sustancias materiales [químicas]; tanto la belleza física como la zurdera de Leonardo ofrecerían muchos apuntalamientos para esto.<sup>3</sup> Empero, no abandonaremos el terreno de la investigación psicológica pura. Nuestra meta sigue siendo demostrar el nexo entre vivencias externas y reacciones de la persona a lo largo del camino del quehacer pulsional. Si bien es cierto que el psicoanálisis no esclarece la condición de Leonardo como artista, nos vuelve comprensibles sus exteriorizaciones y limitaciones. Parece, en efecto, que sólo un hombre

<sup>3</sup> [Sin duda una alusión a las opiniones de Fliess, que tanto habían influido en Freud. Cf. *Tres ensayos de teoría sexual* (1905d), AE, 7, pág. 197n. Sin embargo, sobre la cuestión del bilateralismo, en particular, no estaban totalmente de acuerdo. Cf. mi «Nota introductoria», *supra*, pág. 56, n. 1.]

con las vivencias infantiles de Leonardo hubiera podido pintar a Monna Lisa y a «Santa Ana con otros dos», deparar a sus obras aquel triste destino y emprender ese inaudito vuelo como investigador de la naturaleza, cual si la clave de todos sus logros y de su fracaso se escondiera en aquella fantasía infantil sobre el buitre.

Ahora bien, ¿no cabe escandalizarse por los resultados de una indagación que concede a las contingencias de la constelación parental tan decisivo influjo sobre el destino de un hombre; que en el caso de Leonardo, por ejemplo, lo hace depender de su nacimiento ilegítimo y la infecundidad de su primera madrastra, Donna Albiera? Creo que no hay ningún derecho al escándalo; cuando se considera al azar indigno de decidir sobre nuestro destino, ello no es más que una recaída en la cosmovisión piadosa cuya superación el propio Leonardo preparó al escribir que el Sol no se mueve [pág. 71]. Naturalmente, nos afrenta que un Dios justo y una Providencia bondadosa no nos protejan mejor de tales contingencias en el período más indefenso de nuestra vida. Así, de buena gana olvidamos que en verdad todo es en nuestra vida azar, desde nuestra génesis por la unión de espermatozoide y óvulo, azar que como tal tiene su parte en la legalidad y necesidad de la naturaleza, sólo que no posee vínculo alguno con nuestros deseos e ilusiones. La partición de nuestro determinismo vital entre las «necesidades» de nuestra constitución y las «contingencias» de nuestra niñez puede que resulte incierta en sus detalles; pero en el conjunto no cabe ninguna duda sobre la significatividad, justamente, de nuestra primera infancia. Todos nosotros mostramos aún muy poco respeto hacia esa naturaleza que, según las oscuras palabras de Leonardo (que nos traen a la memoria el dicho de Hamlet), «está llena de infinitas causas (*ragioni*) que nunca estuvieron en la experiencia».<sup>4</sup> Cada uno de nosotros, criaturas humanas, corresponde a uno de los incontables experimentos en que esas *ragioni* de la naturaleza penetran en la experiencia.

<sup>4</sup> «*La natura è piena d'infinita ragioni che non furono mai in isperienza*» (Herzfeld, 1906, pág. 11). — [Parece aludir a las conocidas palabras de Hamlet: «Hay más cosas en el cielo y la tierra, Horacio, / de las que pueda soñar tu filosofía.»]