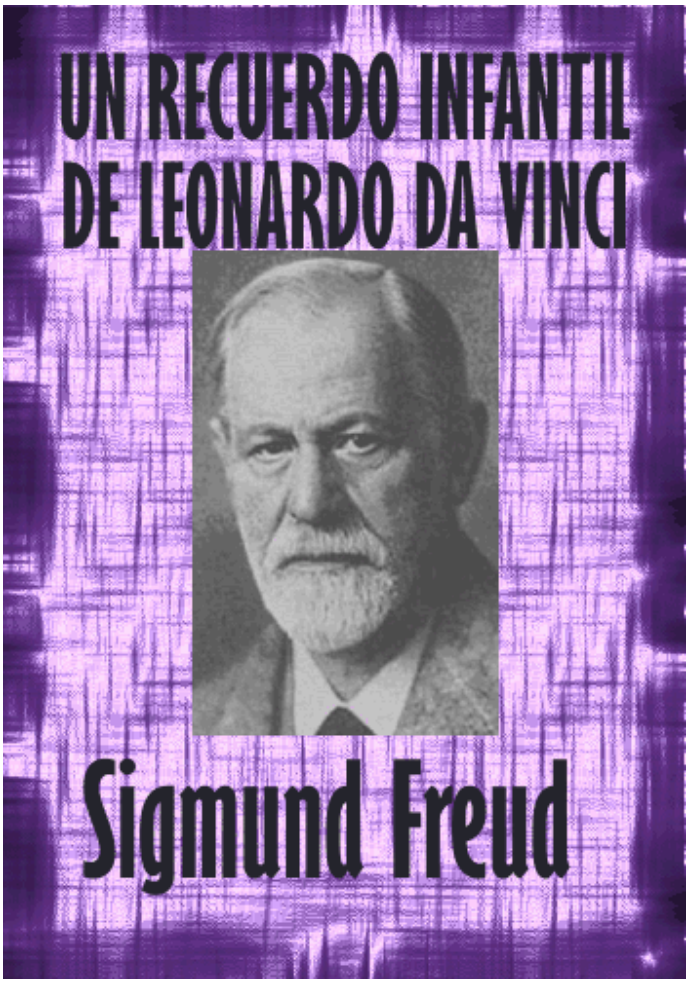
LIBRO dot.com

# UN RECUERDO INFANTIL DE LEONARDO DA VINCI

Sigmund Freud




LIBRO dot.com
http://www.librodot.com

## I

CUANDO la investigación psicoanalítica, que en general se contenta con un material humano de nivel vulgar, pasa a recaer sobre una de las grandes figuras de la Humanidad, no persigue, ciertamente, los fines que con tanta frecuencia le son atribuidos por los profanos. No tiene tendencia «a oscurecer lo radiante y derribar lo elevado», ni encuentra satisfacción ninguna en aminorar la distancia entre la perfección del grande hombre y la insuficiencia de su objeto humano acostumbrado. Por el contrario, abriga un extraordinario interés por todo aquello que tales modelos puedan descubrirle, y opina que nadie es tan grande que pueda avergonzarse de hallarse sometido a aquellas leyes que rigen con idéntico rigor tanto la actividad normal como la patológica. Leonardo da Vinci (1452-1519) fue ya admirado por sus contemporáneos como uno de los más grandes hombres del Renacimiento italiano; pero también les pareció ya enigmático, como aún nos lo parece a nosotros. Fue un genio poliforme, «cuyos límites sólo podemos sospechar, nunca fijar» y ejerció la más intensa influencia sobre la pintura de su época. En cambio, sólo en la época moderna se ha llegado a reconocer la grandeza del investigador físico que se enlazaba en él al artista. Aunque nos ha legado obras maestras de la pintura, mientras que sus descubrimientos científicos permanecieron inéditos e inaprovechados, su desarrollo como investigador influyó constantemente sobre su desarrollo artístico, cortándolo con frecuencia grandemente y acabando por ahogarlo. Vasari le atribuye en su última hora palabras en las que había expresado su remordimiento por haber ofendido a Dios y a los hombres, no cumpliendo su misión en el arte, y aunque este relato de Vasari carece de verosimilitud, tanto exterior como interior, y pertenece a la leyenda que ya en tiempos del enigmático maestro comenzó a formarse en torno de su persona, constituye, sin embargo, un valioso testimonio del juicio que la misma merecía a los hombres de su época.

¿Qué fue lo que alejó la personalidad de Leonardo de la comprensión de sus contemporáneos? Desde luego, no podemos suponer que fuera la multiplicidad de sus aptitudes y conocimientos lo que le permitió presentarse como citarista y constructor de nuevos instrumentos de música en la corte de Ludovico Sforza, sobrenombrado el Moro, duque de Milán, o escribir aquella notable carta en la que se vanagloriaba de sus conocimientos como arquitecto e ingeniero militar, pues la coincidencia de tan múltiples aptitudes en una sola persona era cosa corriente en los tiempos del Renacimiento, aunque de todas maneras fuera Leonardo uno de los más brillantes ejemplos de ella. No pertenecía tampoco a aquel tipo de hombres geniales que, habiendo sido poco favorecidos exteriormente por la Naturaleza, niegan, a su vez, todo valor a las formas exteriores de la vida, caen en un desconsolado pesimismo y rehúyen el trato social. Por el contrario, era es-

belto y bien constituido, de rostro acabadamente bello y fuerza física nada común; encantador en su trato, elocuente, alegre y afable. Gustaba de rodearse de cosas bellas, se adornaba con magníficos trajes y estimaba todo refinamiento de la vida. Estos caracteres de Leonardo quedan evidenciados en unos párrafos de su Tratado sobre la pintura, en los que compara este arte con los demás y describe las molestias de la labor del escultor: «El escultor trabaja con el rostro envuelto en el polvillo del mármol, que le da todo el aspecto de un panadero. Sus vestidos se cubren de blancos trocitos de mármol, como si le hubiera nevado encima, y toda su casa está llena de polvo y de piedras. En cambio, el pintor se nos muestra bien vestido y cómodamente sentado ante su obra, manejando el ligero pincel con los más alegres colores. Puede adornarse a su gusto y su casa está llena de bellas pinturas resplandeciente de limpieza. Con frecuencia se acompaña de músicos o lectores que recrean su espíritu, y ni el golpear del martillo ni ningún otro ruido viene a estorbar sus placeres.».

Es muy posible que esta idea de un Leonardo radiante de alegría y entregado gozosamente al placer de vivir no responda exactamente sino al primer período de la vida del maestro. En épocas posteriores, cuando el ocaso de Ludovico Moro le obligó a salir de Milán, su campo de acción, y abandonar la segura posición de que en dicha ciudad gozaba, para llevar una vida errante, escasa en éxitos exteriores, hasta refugiarse en Francia, su último asilo, debió de ensombrecerse su ánimo y acentuarse algún rasgo extravagante de su ser. El olvido en que paulatinamente fue dejando su arte para interesarse tan sólo por las investigaciones científicas contribuyó no poco a hacer más profundo el abismo que de sus contemporáneos le separaba. Todos los experimentos con los que, a juicio de aquéllos, perdía lamentablemente el tiempo que hubiera empleado mejor pintando los cuadros que le eran encargados y enriqueciéndose así, como el Perugino, su antiguo condiscípulo, eran considerados como chifladuras, e incluso le hicieron sospechoso de dedicarse a la magia negra. Bajo este aspecto le comprendemos nosotros mejor, y por sus notas sabemos cuáles eran las artes que ejercía. En una época en la que la autoridad de la Iglesia comenzaba a ser sustituida por la de la Antigüedad y en la que no se conocía aún la investigación exenta de prejuicios, fue Leonardo el precursor de Bacon y de Copérnico, e incluso su digno igual, y tenía que hallarse, por tanto, aislado entre sus contemporáneos. Cuando disecaba cadáveres de hombres o de caballos, construía aparatos para volar o estudiaba la alimentación de las plantas y los efectos que en días producían los venenos, se apartaba considerablemente de los comentadores de Aristóteles y se acercaba a los despreciados alquimistas, en cuyos laboratorios halló un refugio la investigación experimental durante estos tiempos adversos.

Consecuencia de todo esto fue que Leonardo llegó a no coger sino de mala gana los pinceles, dejando inacabadas en su mayor parte las pocas obras pictóricas que emprendía y sin que le preocuparan los destinos ulteriores de las mis-

mas. Esta conducta le fue ya reprochada por sus contemporáneos, para los cuales constituyó siempre un enigma.

Varios de los admiradores posteriores de Leonardo han intentado defenderle de este reproche de inconstancia, alegando que se trata de una peculiaridad general de los grandes artistas. También Miguel Ángel, activo e infatigable creador, dejó inacabadas muchas de sus obras, y sería, sin embargo, injusto tacharle de inconsciente. Por otra parte, muchos de los cuadros de Leonardo no se hallan tan inacabados como el mismo artista lo pretendía, pues lo que él consideraba aún como insatisfactoria encarnación de sus aplicaciones era ya para el profano una acabada obra de arte. El maestro concebía una suprema perfección que luego no le parecía hallar nunca en su obra. Por último, tampoco sería justo hacer responsable al artista del destino final de sus producciones.

Por muy fundamentales que aparezcan algunas de estas disculpas no logran eximir a Leonardo de toda responsabilidad. La penosa lucha con la obra, su abandono y la indiferencia con respecto a su destino subsiguiente pueden ser caracteres comunes a muchos artistas, pero Leonardo nos los muestra en su más alto grado. Solmi cita las siguientes manifestaciones 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 scorgevra errori in quelle cose, che ad altri parevano miracoli.» Sus últimos cuadros -la Leda, la Madona de San Onofre, el Baco y el San Juan Bautista joven- quedaron interminados, «come quasi intervenne di tutte le cose sue...» Lomazzo, que pintó una copia de la Cena, se refiere en un soneto a la conocida incapacidad de Leonardo para dar fin a una obra pictórica:

«Protogen che il penel di sue pitture
Non levava, agguaglio il Vinci Divo,
Di cui opra non è finita pure.»

La lentitud con que Leonardo trabajaba llegó a ser proverbial. En la Cena del convento de Santa María delle Grazie, de Milán, pintó durante tres años, después de haber empleado mucho tiempo en estudios preliminares. Un contemporáneo, el cuentista Mateo Bandelli, fraile profeso a la sazón en dicho convento; nos refiere que Leonardo subía muchos días al andamio en las primeras horas de la mañana y trabajaba sin descanso hasta el anochecer, no acordándose siquiera de tomar alimento. En cambio, transcurrían luego semanas enteras sin que hiciera nada. En ocasiones se pasaba horas y horas sumido en hondas meditaciones delante de su obra, como sometiéndola a un riguroso examen. Otras veces acudía a toda prisa al convento desde el patio del castillo de Milán, en el que trabajaba en el modelo de la estatua ecuestre de Francisco Sforza, sólo para dar un

par de pinceladas a una figura, marchándose en seguida. Vasari nos cuenta que en el retrato de Monna Lisa, esposa del florentino Francesco del Giocondo, trabajó durante cuatro años, sin llegar a darlo por terminado; detalle que queda confirmado por el hecho de no haberlo entregado a la persona que se lo encargó. Habiéndoselo llevado luego consigo a Francia, le fue comprado por el rey Francisco I, y constituye hoy uno de los más preciados tesoros del Louvre.

Si a estas informaciones sobre los métodos de trabajo de Leonardo unimos el testimonio de los numerosos apuntes y estudios que de él se conservan y que varía hasta lo infinito los temas de cada uno de sus cuadros, habremos de reconocer que sería injusto tacharle de ligero o inconsciente. Observamos en él, por el contrario, una extraordinaria profundidad y una gran riqueza de posibilidades, entre las que vacila la definitiva elección del artista, elevadísimas aspiraciones apenas realizables y una intensa coerción de la ejecución que no llega a resultar explicable por la fatal impotencia del artista para conseguir plenamente su propósito ideal. La lentitud proverbial de Leonardo se demuestra como un síntoma de dicha coerción y un signo precursor de su ulterior abandono total de la pintura, siendo también la que determinó el desdichado destino de un Cenáculo, del cual no podemos considerar a Leonardo por completo irresponsable. Leonardo no podía acostumbrarse a la pintura al fresco, que exige una labor continuada y rápida mientras se halla aún húmedo el fondo sobre el que han de extenderse los colores y, por tanto, empleó colores al óleo, que le permitían trabajar sin precipitarse, pero que se desprendieron del fondo sobre el que fueron extendidos y que los separaba del muro. Los defectos de este último y los destinos por que en el transcurso de los años fue pasando el local se agregaron a tal circunstancia para decidir la pérdida del cuadro al parecer inevitable ya.

Al fracaso de un análogo experimento técnico parece haber obedecido la pérdida del cuadro de la batalla de Anghiari que Leonardo pintó más tarde, compitiendo con Miguel Ángel, en la Sala de Consiglio, de Florencia, y que también dejó inacabado. Parece aquí como si un interés ajeno al arte, el del experimentador, hubiera robustecido el interés artístico, resultando después perjudicial para la obra de arte.

El carácter de Leonardo mostraba todavía algunos otros rasgos singulares y varias contradicciones evidentes. No puede negársele un cierto grado de inactividad e indiferencia. En una época en la que todo individuo aspiraba a conquistarse el más amplio campo de acción posible, aspiración que suponía una enérgica agresividad, se hacía notar Leonardo por su apacible natural y su empeño en evitar toda clase de competencias y disputas. Era bondadoso y afable para con todos, no probaba la carne porque creía injusto despojar de la vida a los animales, y uno de sus mayores placeres era dar libertad a los pájaros que compraba en el mercado. Condenaba la guerra y la efusión de sangre y declaraba no ver en el hombre el rey de la creación, sino la más temible de las fieras. Pero esta feme-

nina delicadeza de su sensibilidad no le impedía acompañar a los condenados en el camino hacia el cadalso, para estudiar sus fisonomías, contraídas por la angustia, y dibujarlas en un álbum, ni tampoco inventar las más mortíferas armas de guerra y entrar al servicio de César Borgia como ingeniero militar. Parecía indiferente al bien y al mal y pedía que se le midiera con una medida especial. Acompañó a César Borgia, el más cruel y desleal de todos los caudillos, en su conquista de la Romaña, y en sus anotaciones no encontramos ni una sola línea dedicada a los sucesos de que en aquella expedición hubo de ser testigo. No sería, quizá, muy desacertado comparar aquí su actitud con la de Goethe durante la campaña de Francia.

Cuando en un ensayo biográfico se quiere llegar realmente a una profunda comprensión de la vida anímica del sujeto investigado, no se debe silenciar, como por discreción o hipocresía lo hacen la mayor parte de los biógrafos, las características sexuales del mismo. Poco es lo que sobre este punto conocemos de Leonardo; pero este poco, muy significativo. En una época que veía luchar la sexualidad más limitada con la más rigurosa ascesis, era Leonardo un ejemplo de fría repulsa sexual, inesperada y singular en un artista pintor de la belleza femenina. Solmi cita de él la siguiente frase, que testimonia de su frigidez: «El acto del coito y todo lo que con él se enlaza es tan repugnante, que la Humanidad se extinguiría en breve plazo si dicho acto no constituyera una antiquísima costumbre y no hubiera aún rostros bellos y temperamentos sexuales.» Los escritos que nos han legado, y que no tratan únicamente de elevados problemas científicos, sino que contienen asimismo cosas harto inocentes, apenas dignas de una tan grande inteligencia (una Historia Natural alegórica, fábulas de animales, profecías), son castos, e incluso podríamos decir abstinentes en un grado que nos asombraría hallar actualmente en una obra literaria. Eluden todo lo sexual tan decididamente como si sólo el Eros que conserva todo lo animado no fuera un tema digno del interés del investigador. Conocido es con cuánta frecuencia se complacen los grandes artistas en desahogar su fantasía en representaciones eróticas y hasta obscenas. En cambio, no poseemos de Leonardo sino algunos dibujos anatómicos de los genitales internos de la mujer, de la posición del feto en la matriz, etc.

Es muy dudoso que Leonardo tuviese nunca amorosamente entre sus brazos a una mujer. Tampoco sabemos que hubiera en su vida una pasión platónica, como la de Miguel Ángel por Vittoria Colonna. Hallándose aún en el taller de Verrocchio, su maestro, fue denunciado, en unión de otros varios jóvenes, por sospechas de homosexualidad, denuncia que terminó con una absolución. El motivo de tales sospechas fue, según parece, el servirse como modelo de un muchacho de dudosa fama. Siendo ya artista de renombre, se rodeaba de bellos adolescentes y jóvenes, a los que tomaba por discípulos. El último de éstos, Francesco Melzi, le acompañó a Francia, permaneció con él hasta su muerte y fue su heredero. Sin participar de la segura convicción de sus modernos biógrafos, que rechazan como una calumnia exenta de todo fundamento la posibilidad de una



Librodot

relación sexual entre el maestro y sus discípulos, nos parece lo más verosímil que las cariñosas relaciones de Leonardo con los jóvenes a los que aleccionaba en su arte y que, según costumbre de la época, compartían su vida, no llegaran jamás a adquirir un carácter sexual.

Ni en un sentido ni en otro puede atribuirse a Leonardo una actividad sexual muy intensa.

A nuestro juicio, no hay sino un solo camino que pueda llevarnos a la comprensión de la singularísima vida sentimental y sexual de Leonardo y de su doble naturaleza de artista e investigador. Que yo sepa, entre todos sus biógrafos, cuyos puntos de vista psicológicos difieren a veces grandemente, sólo uno, E. Solmi, se ha acercado a la solución del enigma. En cambio, un poeta que ha elegido a Leonardo para protagonista de una gran novela histórica, Dimitri Sergewitsch Merejkowsky, ha fundado su obra en tal comprensión de aquel hombre extraordinario, y ha expresado en ella, inequívocamente, su concepción de la interesantísima figura del mismo, aunque no nos la presente encerrada en una seca fórmula, sino plásticamente expuesta en forma poética. Solmi dice sobre Leonardo: «Pero el insaciable deseo de penetrar en el conocimiento de todo lo que le rodeaba y hallar con fría reflexión el más profundo secreto de todo lo perfecto condenó la obra de Leonardo a permanecer siempre inacabada». En un trabajo incluido en las Conference fiorentine se cita una manifestación de Leonardo que constituye su profesión de fe y nos proporciona la clave de su personalidad:

Nessuna cosa si può amare nè odiare, se prima non si ha cognition di quella.

Esto es: No se puede amar ni odiar nada si antes no se ha llegado a su conocimiento. Esta misma afirmación es repetida por Leonardo en su Tratado de la pintura, en un párrafo en el que parece defenderse del reproche de irreligiosidad:

«Pero aquellos que me critican deben enmudecer, pues tal conducta constituye el medio de llegar al conocimiento del creador de tantas maravillas y al camino que nos lleva a amar a tan grande inventor. El gran amor nace del gran conocimiento del objeto amado, y si este conocimiento del objeto es insuficiente, no se podrá amarla sino muy poco o nada...»

El valor de estas manifestaciones de Leonardo no reside en que nos comuniquen un importante hecho psicológico, pues lo que afirman es claramente falso, y Leonardo tenía que saberlo tan bien como nosotros. No es cierto que los hombres repriman su amor o su odio hasta después de haber estudiado y descubierto la esencia del objeto al que tales efectos han de referirse. Por el contrario, aman impulsivamente, obedeciendo a motivos sentimentales, y la reflexión y la meditación no pueden sino debilitar los efectos de dichos motivos. Así, pues, Leonardo quería decir que aquello que los hombres llaman amor no es el amor justo y perfecto y que se debía amar reteniendo el afecto, sometiéndolo a un contraste intelectual y no dándole libre curso sino después de haber salido triunfan-



Librodot

te de tal examen. Con esto manifiesta, a nuestro juicio, que él se conduce así y que sería de desear que los demás imitasen esta conducta en sus amores y sus odios.

En realidad, parece haber seguido Leonardo esta norma durante toda su vida. Sus afectos se hallaban perfectamente domados y sometidos al instinto de investigación. No amaba ni odiaba, sino que se preguntaba cuál era el origen de aquello que había de amar u odiar y cuál su significación, de manera que al principio tenía que parecer indiferente al bien y al mal, a la belleza y la realidad. Durante esta labor de investigación desaparecían los signos precursores del amor o el odio; se transformaban éstos en interés intelectual. No se hallaba Leonardo desprovisto en absoluto de pasiones ni carecía del divino rayo, que mediata o inmediatamente es la fuerza impulsora -il primo motore- de toda actividad humana. Pero había convertido la pasión en ansia de saber y se entregaba a la investigación con la tenacidad, la continuidad y la profundidad que se derivan de la pasión. Luego, una vez llegado a la cima de la labor intelectual alcanzando el conocimiento, deja libre curso al afecto retenido durante el proceso intelectivo, como se deja volver a un río el agua tomada de él por un canal, después de haber utilizado su energía. Cuando desde la altura de un conocimiento puede abarcar ya su vista un amplio conjunto se entrega al pathos y ensalza con apasionadas palabras la magnificencia de aquel trozo de la creación que ha sometido a minucioso estudio, o dando a su admiración una forma religiosa, a su creador. Solmi ha visto muy acertadamente este proceso de transformación que en Leonardo se desarrolla. Después de citar un párrafo en el que Leonardo alaba la admirable necesidad de la naturaleza («O mirabile necessità...»), dice: «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...».

Se ha sobrenombrado a Leonardo, por su anhelo investigador, tan insaciable como infatigable, el Fausto italiano. Pero prescindiendo de todas las consideraciones relativas a la nueva transformación del anhelo de saber en ansia de vivir, transformación que hemos de admitir como premisa de la tragedia de Fausto, queremos arriesgar la observación de que la evolución de Leonardo se acerca grandemente a la ideología de Spinoza.

Las transformaciones de la fuerza instintiva psíquica en diversas actividades no son realizables -del mismo modo que las transformaciones de las fuerzas físicas- sin una pérdida. El ejemplo de Leonardo nos advierte cuántas otras cosas hemos de perseguir en estos procesos. El aplazamiento del amor hasta después de haber adquirido el conocimiento se convierte en una sustitución. No se ama ni se odia bien cuando se ha llegado al conocimiento, pues entonces se permanece más allá del amor y del odio, y en lugar de amar no se ha hecho sino investigar. Por esta razón fue, quizá, la vida de Leonardo mucho más pobre en amor que las de otros grandes hombres. Las tormentosas pasiones que elevan y devoran, y a

las cuales debieron otros lo mejor de su vida, parecen no haberle combatido jamás.

Pero aún podemos deducir otras consecuencias. Se ha investigado en lugar de obrar y crear. Aquel que ha comenzado a sospechar la magnificencia de la cohesión universal y sus inmutables leyes, pierde fácilmente su propio, pequeñísimo, yo. Sumido en la admiración y poseído de una verdadera humildad, olvida con demasiada facilidad que es por sí mismo una parte de aquellas fuerzas cuya actuación le maravilla y que puede intentar variar, en la medida de sus energías personales, una pequeñísima parte del necesario curso del mundo, de este mundo en el que lo pequeño no es menos maravilloso ni importante que lo grande.

Leonardo comenzó quizá, a investigar, como opina Solmi impulsado por el deseo de perfeccionar su arte, estudiando las cualidades y leyes de la luz, los colores, las sombras y la perspectiva, con el fin de alcanzar la más alta maestría en la imitación de la Naturaleza y mostrar a los demás el camino que a ella podía conducirlos. Probablemente se formaba ya una idea exagerada del valor de estos conocimientos para el artista. Después, y siguiendo la orientación de las necesidades pictóricas, pasó a la investigación exterior de los objetos de la pintura, los animales, las plantas y las proporciones del cuerpo humano, y luego a la de su estructura interna y sus funciones vitales, elementos que también se expresan en la apariencia y demandan del arte una representación. Por último, tomó en él esta tendencia enorme incremento, y rompiendo los lazos que aún ligaban su actividad investigadora con las aspiraciones de su arte, le llevó a descubrir las leyes generales de la mecánica, a adivinar la historia de las estratificaciones y petrificaciones del valle del Arno y a aquel culminante conocimiento que anotó con grandes letras en sus apuntaciones: «Il sole non si muove.» De este modo extendió sus investigaciones a casi todos los sectores de las Ciencias Naturales, y fue, en cada uno de ellos, un descubridor, o por lo menos, un precursor y un guía. Pero su anhelo de saber permaneció orientado hacia el mundo exterior, como si hubiera algo que le alejase de la investigación de la vida anímica del hombre. En la «Academia Vinciana», para la que dibujó emblemas artísticamente complicados, se concedió un lugar muy pequeño a la Psicología.

Cuando luego intentaba retornar desde la investigación al ejercicio de su arte tropezaba con la perturbación emanada de la nueva orientación de sus intereses y de la distinta naturaleza de la labor psíquica. La obra pictórica no constituía para él sino un problema a resolver, y su pensamiento, habituado a la interminable investigación de la Naturaleza, veía surgir detrás de este primer problema otros nuevos en infinita concatenación, siéndole ya imposible limitar sus aspiraciones, aislar la obra de arte y arrancarla de la amplia totalidad en que las había incluido.

El artista se sirvió al principio del investigador como de un precioso auxiliar, pero éste acabó por hacerse más fuerte que su señor y llegó a dominarle.

Cuando en el cuadro característico de una persona hallamos un instinto exageradamente desarrollado y dominando a todos los demás, como en Leonardo el ansia de saber, explicamos esta particularidad por una especial disposición individual, cuya condicionalidad, probablemente orgánica, nos es desconocida. Sin embargo, nuestros estudios psicoanalíticos de sujetos neuróticos nos inclinan a sentar dos hipótesis, que esperamos hallar confirmadas en cada caso particular. Creemos muy verosímil que dicho instinto dominante actuó ya en la más temprana infancia del individuo y que su predominio quedó establecido por impresiones de dicha época. Asimismo admitimos que se incorporó como refuerzo energías instintivas originariamente sexuales, llegando a representar así posteriormente una parte de la vida sexual. Un individuo en el que se den estas circunstancias investigará, por ejemplo, con el mismo apasionado ardor que otros ponen en amar, y podrá sustituir así el amor por el estudio. No sólo en el instinto de investigación, sino también en la mayor parte de los demás casos de intensidad particular de un instinto, admitimos una intensificación sexual del mismo.

La observación de la vida cotidiana de los hombres nos muestra que en su mayoría consiguen derivar hacia su actividad profesional una parte muy considerable de sus fuerzas instintivas sexuales. El instinto sexual es particularmente apropiado para suministrar estas aportaciones, pues resulta susceptible de sublimación; esto es, puede sustituir un fin próximo por otros desprovistos de todo carácter sexual y eventualmente más valiosos. Consideramos demostrado este proceso cuando la historia infantil de una persona, esto es, la historia de su desarrollo psíquico, nos muestra que el instinto dominante se hallaba durante su infancia al servicio de intereses sexuales, y vemos una confirmación del mismo cuando en la vida sexual del adulto comprobamos una singular disminución, como si una parte de su actividad sexual hubiera quedado sustituida por la actuación del instinto dominante.

La aplicación de esta hipótesis a aquellos casos en los que el instinto dominante es el de investigación parece tropezar con particulares dificultades, dado que no creemos posible al principio atribuir al niño este instinto, ni tampoco grandes intereses sexuales. Del ansia de saber del niño testimonia su incansable preguntar, que tan enigmático parece al adulto mientras no se da cuenta de que todas estas preguntas no son sino rodeos en torno de una cuestión central y que no pueden tener fin porque el niño sustituye con ellas una única interrogación, que, sin embargo, no planteará jamás directamente. Cuando el niño llega a un período más avanzado de la infancia y ha ampliado sus conocimientos, se interrumpe con frecuencia, de repente, esta manifestación del ansia de saber. De todo esto nos proporciona una completa explicación la investigación psicoanalítica, mostrándonos que muchos niños, quizá la mayoría y desde luego los más inteligentes, atraviesan a partir de los tres años un estadio que podríamos calificar de



Librodot

período de la investigación sexual infantil. El deseo de saber no despierta, que sepamos, espontáneamente en los niños de esta edad, sino que es provocado por la impresión de un suceso importante: el nacimiento de un hermano o el temor a tal posibilidad, considerada por el niño como una amenaza de sus intereses egoístas. La investigación recae sobre el problema del origen de los niños, como si el infantil sujeto buscase el medio de evitar un tal indeseado acontecimiento. Averiguamos así con asombro que el niño rehúsa creer los datos que sobre esta materia le suelen ser proporcionados; por ejemplo, la fábula de la cigüeña, tan significativa mitológicamente, y que este acto de incredulidad inicia su independencia intelectual y a veces su oposición al adulto, al que no perdonará ya nunca su engaño. En adelante investiga por sus propios medios, adivina la residencia del niño en el seno materno, forja teorías sobre el origen de los niños, atribuyéndolo a los alimentos ingeridos por la madre y suponiendo que son paridos por el intestino, y sobre la intervención del padre, tan difícil de fijar para él, y sospecha ya la existencia del coito, que se le muestra como un acto violento y hostil. Pero como su propia constitución sexual no es apta aún para la procreación, su investigación del origen de los niños tiene que fracasar necesariamente y es abandonada con el convencimiento de que nunca conducirá a la solución deseada. La impresión de este fracaso de la primera tentativa de independencia intelectual parece ser muy duradera y deprimente.

Una vez terminado este período de investigación sexual infantil, por un proceso de enérgica represión sexual surgen para los destinos ulteriores del instinto de investigación tres posibilidades diferentes, derivadas de su temprana conexión con intereses sexuales. La investigación puede, en primer lugar, compartir la suerte de la sexualidad, y entonces queda coartado, a partir de este momento, el deseo de saber y limitada la libre actividad de la inteligencia, quizá para toda la vida, tanto más cuanto que poco tiempo después queda establecida por la educación la intensa coerción religiosa del pensamiento. Es éste el tipo de la coerción neurótica. Comprendemos muy bien que la debilidad intelectual así adquirida favorece considerablemente la aparición de la neurosis. En un segundo tipo, el desarrollo intelectual es suficientemente enérgico para resistir la represión sexual que sobre él actúa. Algún tiempo después del fracaso de la investigación sexual infantil, la inteligencia, robustecida ya, recuerda su anterior conexión y ofrece su ayuda para eludir la represión sexual, y la investigación sexual reprimida retorna desde lo inconsciente en forma de obsesión investigadora, disfrazada y coartada, desde luego, pero lo bastante poderosa para sexualizar el pensamiento mismo y acentuar las operaciones intelectuales con el placer y la angustia de los procesos propiamente sexuales. La investigación se convierte aquí en actividad sexual, con frecuencia la única de este orden, y el sentimiento de la sublimación en ideas y de la claridad intelectual se sustituye a la satisfacción sexual. Pero el imperfecto carácter de la investigación retorna también en la imposibilidad de llegar a conclusión ninguna, y el sentimiento intelectual buscado, o sea el de alcanzar una solución, va alejándose cada vez más.



Librodot

El tercer tipo, el más perfecto y menos frecuente, elude tanto la coerción del pensamiento como la obsesión intelectual neurótica, merced a una disposición especial. La represión sexual tiene también efecto en este caso, pero no consigue transferir a lo inconsciente un instinto parcial del deseo sexual. Por el contrario, escapa la libido a la represión, sublimándose desde un principio en ansia de saber e incrementando el instinto de investigación, ya muy intenso de por sí. También aquí llega a hacerse obsesiva en cierto modo la investigación y a constituir un sustitutivo de la actividad sexual; mas por efecto de la completa diferencia de los procesos psíquicos desarrollados (la sublimación en lugar del retorno desde lo inconsciente) faltan el carácter neurótico y la adherencia a los complejos primitivos de la investigación sexual infantil, y el instinto puede actuar libremente al servicio del interés intelectual, atendiendo, sin embargo, simultáneamente a la represión sexual con la evitación de todo tema de este orden.

Si examinamos en Leonardo la coincidencia del instinto de investigación dominante con la disminución de su vida sexual, limitada a aquello que conocemos con el nombre de homosexualidad ideal, nos inclinaremos a considerarle como un modelo del tercero de los tipos antes detallados. La circunstancia de que después de la actuación infantil de su deseo de saber al servicio de intereses sexuales consiguiera sublimar la mayor parte de su libido, convirtiéndola en instinto de investigación, constituiría el nódulo y el secreto de su personalidad; pero, naturalmente, no es nada fácil aportar una prueba de esta hipótesis. Para ello necesitaríamos llegar al conocimiento del desarrollo anímico de sus primeros años infantiles, y parece insensata toda esperanza de alcanzar tal conocimiento, pues los datos que sobre Leonardo poseemos son tan escasos como inciertos y, además, se trata de un período cuyas circunstancias escapan siempre a la observación, aun tratándose de personas de nuestra misma generación.

Muy poco es lo que sabemos de la juventud de Leonardo. Nació el año de 1452 en la pequeña ciudad de Vinci, situada entre Florencia y Empoli. Su nacimiento fue ilegítimo, circunstancia que en aquella época no era considerada socialmente como una grave mácula. Su padre fue Ser Piero da Vinci, notario y descendiente de una familia de notarios y agricultores que tomaron su apellido de su ciudad natal. Su madre, de la que sólo sabemos que se llamaba Catalina, fue probablemente una humilde hija de labradores y casó más tarde con otro vecino de Vinci. En toda la vida de Leonardo volvemos a hallar noticia alguna sobre ella. Sólo al novelista Merezhkovsky supone haber vuelto a encontrar sus huellas. EI único dato seguro sobre la infancia de Leonardo nos es proporcionado por un documento oficial del año 1457: un padrón de impuestos florentino, en el que se le incluye entre los miembros de la familia Vinci y se indica su edad de cinco años y su calidad de hijo ilegítimo de Ser Piero. Este no tuvo hijos de su matrimonio con Donna Albiera, y merced a esta circunstancia, pudo Leonardo ser acogido y educado en la casa paterna, de la cual salió, ignoramos a qué edad, para

entrar como aprendiz en el taller de Andrea del Verocchio. En el año de 1472 aparece ya su nombre en la relación de los miembros de la Compagnia del Pittori. Esto es todo.

## II

Que yo sepa, sólo una vez incluye Leonardo en sus apuntaciones científicas algo referente a su infancia. En un lugar en el que trata del vuelo de los buitres se interrumpe de repente para seguir un recuerdo de sus más tempranos años infantiles que surge en su memoria:

«Parece como si me hallara predestinado a ocuparme tan ampliamente del buitre, pues uno de Ios primeros recuerdos de mi infancia es el de que, hallándome en la cuna, se me acercó uno de estos animales, me abrió la boca con su cola y me golpeó con ella, repetidamente, entre los labios.»

Nos hallamos, pues, ante un recuerdo infantil y por cierto singularísimo, tanto por su contenido como por la época en que es situado. No es quizá imposible que un individuo conserve recuerdos de la época de la lactancia, pero tampoco puede considerarse como cosa demostrada. De todos modos, el contenido de este recuerdo de Leonardo, o sea el hecho de que un buitre se acercase a su cuna y le abriera la boca con la cola, nos parece tan inverosímil y fabuloso, que nos inclinamos a aceptar una distinta hipótesis, con la que eludimos las dos dificultades antes indicadas. La escena con el buitre no constituiría un recuerdo de Leonardo, sino una fantasía ulterior transferida por él a su niñez. Los recuerdos infantiles de los hombres no tienen a veces otro origen. En lugar de reproducirse a partir del momento en que quedan impresos, como sucede con los recuerdos conscientes de la edad adulta, son evocados al cabo de mucho tiempo, cuando la infancia ha pasado ya, y aparecen entonces deformados, falseados y puestos al servicio de tendencias ulteriores, de manera que no resultan estrictamente diferenciables de las fantasías. Como mejor podemos explicarnos su naturaleza es pensando en el nacimiento de la crónica histórica en los pueblos antiguos. Mientras el pueblo fue pequeño y débil no pensó en escribir su historia y se consagró a labrar su suelo, a defender su existencia contra sus vecinos, a ampliar sus dominios y a enriquecerse. Fue ésta una época heroica y sin historia. Pero a ella sucedió otra en la que el pueblo adquirió ya consciencia de sí mismo, se sintió rico y poderoso y experimentó la necesidad de averiguar de dónde procedía y cómo había llegado a su estado actual. La Historia, que había comenzado por anotar simplemente los sucesos de la actualidad, dirigió entonces su mirada hacia el pasado, reunió tradiciones y leyendas, interpretó las supervivencias del pretérito en los usos y costumbres y creó así una historia del pasado prehistórico. Pero esta prehistoria habla de constituir, sin remedio, más bien una expresión de las



Librodot

opiniones y deseos contemporáneos que una imagen del pasado, pues gran parte de éste había caído en el olvido, otra se conservaba deformada, muchas supervivencias se interpretaban equivocadamente bajo la influencia de las circunstancias del momento y sobre todo no se escribía la historia por motivos de ilustración objetiva, sino con el propósito de actuar sobre los contemporáneos. El recuerdo consciente que los hombres conservan de los sucesos de su madurez puede compararse a esta redacción de la Historia, y sus recuerdos infantiles corresponden, tanto por su origen como por su autenticidad, a la historia de la época primitiva de un pueblo, historia muy posterior a los hechos y tendenciosamente rectificada.

Si el relato de Leonardo no es, por tanto, sino una fantasía nacida en años posteriores, juzgaremos al principio que no vale la pena de dedicarle gran atención. Para su esclarecimiento podría bastarnos la tendencia, confesada por Leonardo, a dar a su estudio de los problemas del vuelo de las aves la importancia de una prescripción del Destino. Pero con esta valoración despectiva cometeríamos una injusticia análoga a la que constituiría rechazar ligeramente el material de leyendas, tradiciones e interpretaciones de la prehistoria de un pueblo. A pesar de sus deformaciones y sus errores, entraña dicho material la realidad del pasado y constituye aquello que el pueblo ha formado sobre la base de los acontecimientos de su época primitiva y bajo la influencia de motivos poderosos por entonces y muy importantes aún en la actualidad, y si pudiéramos deshacer, por el conocimiento de todas las fuerzas actuales, tales deformaciones, podríamos descubrir detrás del material legendario la verdad histórica. Igualmente sucede con los recuerdos infantiles o fantasías del individuo. No es indiferente lo que un hombre cree recordar de su niñez, pues detrás de los restos de recuerdos incomprensibles para el mismo sujeto se ocultan siempre preciosos testimonios de los rasgos más importantes de su desarrollo anímico. Poseyendo, como poseemos, en las técnicas psicoanalíticas excelentes medios auxiliares para extraer a la luz estos elementos ocultos, podemos emprender la tentativa de cegar la laguna existente en la historia de Leonardo por medio del análisis de su fantasía infantil. Si en esta tentativa no conseguimos llegar a una completa certidumbre, nos consolaremos pensando que ninguna de las investigaciones emprendidas hasta el día sobre la personalidad de Leonardo, tan elevada como enigmática, ha tenido mejor fortuna. Considerando la fantasía antes relatada desde el punto de vista psicoanalítico, no nos parece ya tan singular. Recordamos, en efecto, haber encontrado muchas veces formaciones análogas, por ejemplo, en los sueños, de manera que podemos intentar traducir esta fantasía, de su lenguaje propio y peculiar, a un idioma generalmente comprensible. La traducción muestra entonces una orientación erótica. La cola -«coda»- es uno de los más conocidos símbolos y designaciones sustitutivas del miembro viril, no sólo en italiano, sino en otros muchos idiomas. La situación contenida en la fantasía -un buitre que abre los labios del niño con la cola, se la introduce en la boca y la mueve allí repetidamente- corresponde a la representación de una «fellatio», de un acto sexual en el que el miembro viril es introducido en la boca de la persona utilizada



Librodot

bro viril es introducido en la boca de la persona utilizada para lograr la satisfacción activa. Esta fantasía presenta un carácter singularmente pasivo y recuerda determinados sueños y fantasías de las mujeres o de los homosexuales pasivos (aquellos que desempeñan en el comercio sexual el papel femenino).

Ruego al lector que retenga por un momento su extrañeza y que no se niegue a seguir prestando oídos al psicoanálisis, indignado al ver que su primera aplicación a la materia infiere ya una imperdonable ofensa a la pura memoria de un elevado artista. En primer lugar, es indudable que tal indignación no le conducirá nunca al descubrimiento de lo que la fantasía infantil de Leonardo significa, y por otro lado, esta fantasía aparece inequívocamente confesada por Leonardo, y no nos resignamos a abandonar la esperanza -o si se quiere el prejuicio- de que posee un sentido como todos los demás productos psíquicos, sueños, visiones o delirios. Por tanto, continuaremos prestando a la labor psicoanalítica, que aún no ha dicho su última palabra, toda la atención a que tiene derecho.

La inclinación a tomar en la boca el miembro del hombre y chuparlo, acto incluido por la sociedad burguesa entre las repugnantes perversiones sexuales, es, sin embargo, frecuentísima entre las mujeres de nuestra época -y como lo prueban las antiguas esculturas y pinturas también lo era entre la de tiempos pretéritos- y parece perder su carácter repulsivo para la mujer enamorada. El médico encuentra fantasías fundadas en esta inclinación incluso en mujeres que no han llegado al conocimiento de la posibilidad de tal satisfacción sexual por la lectura de la Psychopathia sexualis de Krafft Ebing, o por otro medio cualquiera. Así, pues, parece que el sexo femenino llega a crear con especial facilidad tales fantasías optativas sin necesidad de auxilio ninguno exterior. La investigación nos muestra también que esta situación, tan implacablemente condenada, tiene un origen inocentísimo. No es sino la transformación de otra en la que todos nos hemos sentido felices y contentos; esto es, de aquella en la que, siendo niños de pecho («essendo io in culla»), tomábamos en la boca el pezón de la madre o de la nodriza y chupábamos de él. La impresión orgánica de este nuestro primer goce de la vida debe de haber quedado indeleblemente impresa en el hombre. Cuando más tarde advierte el niño las ubres de las vacas, que por su función equivalen a los pezones y por su forma y situación en el bajo vientre recuerdan el pene, queda establecido el grado preliminar de la posterior formación de las repulsivas fantasías sexuales antes indicadas.

Comprendemos ahora por qué transfiere Leonardo el supuesto suceso del buitre a la época de su lactancia. Detrás de la fantasía no se esconde otra cosa que una reminiscencia del acto de mamar del seno materno o ser amamantado por la madre, bella escena humana que Leonardo, como tantos otros pintores, reprodujo en sus cuadros de la Virgen con el Niño. De todos modos, nos resulta aún incomprensible que esta reminiscencia, de igual importancia en ambos sexos, quedase transformada por Leonardo en una fantasía homosexual pasiva.

Mas, por el momento, queremos prescindir de investigar la relación que puede unir la homosexualidad con el acto de mamar del pecho materno, y nos limitaremos a recordar que la tradición considera a Leonardo, realmente, como un hombre de sentimientos homosexuales. No nos importa en absoluto que la denuncia a la que antes nos referimos y de la que fue objeto Leonardo en sus años juveniles fuese o no justificada, pues lo que nos lleva a atribuir a una persona la inversión no es su real actividad sexual, sino su disposición sentimental.

Es otro rasgo incomprensible de la fantasía infantil de Leonardo el que atrae, ante todo, nuestra atención. Interpretamos la fantasía como una simbolización del acto de ser amamantado por la madre, y encontramos sustituida a ésta por un buitre. ¿De dónde procede este animal y cómo aparece incluido en el lugar en el que lo hallamos?

Surge en nosotros, ante esta interrogación, una ocurrencia, tan lejana a primera vista, que casi nos sentimos inclinados a renunciar a ella. En los jeroglíficos sagrados de los antiguos egipcios, la imagen correspondiente a la madre es siempre la del buitre. Los egipcios adoraban asimismo a una divinidad materna con cabeza de buitre o con varias cabezas, de las cuales una por lo menos era de buitre. El nombre de esta diosa se pronunciaba Mut, circunstancia que nos hace pensar en una posible conexión del mismo con nuestra palabra «madre» (Mutter), a menos que se trate de una similicadencia puramente casual. Hallamos, pues, que el buitre presenta realmente una relación con el concepto de madre, pero al principio no vemos cómo ha de auxiliarnos esta circunstancia en nuestra labor de interpretación, dado que no podemos atribuir a Leonardo tal conocimiento, pues la traducción de los jeroglíficos no se hizo posible hasta los descubrimientos de François Champollion (años 1790-1832).

Nos interesa también averiguar de qué manera llegaron los antiguos egipcios a elegir el buitre como símbolo de la maternidad. La religión y la cultura de este pueblo fue ya para los griegos y los romanos objeto de curiosidad científica, y mucho antes que nos fuera posible descifrar sus monumentos poseíamos gran número de datos sobre él, por obras de la antigüedad clásica llegaba hasta nosotros. Estas obras proceden, en parte, de autores conocidos, tales como Estrabón, Plutarco y Aminianus Marcellus, y llevan otros nombres desconocidos, resultando así muy dudoso su origen y fecha. A esta última categoría pertenecen la Hieroglyphica de Horapolio Nilo, y el libro de la sabiduría sacerdotal oriental conservado bajo el nombre divino de Hermes Trismegisto. Nos descubren estas fuentes que el buitre pasaba por ser el símbolo de la maternidad, a causa de la creencia de que no había más que buitres hembras y que esta especie de aves carecía de machos. La Historia Natural de los antiguos conocía asimismo una contraparticipación de esta limitación, pues sostenía que entre los escarabajos, adorados también por los egipcios como divinidades, no existían más que machos.

Pero entonces, ¿cómo se llevaba a cabo la fecundación de los buitres, si no existían más que hembras? EI libro de Horapolio nos allana esta dificultad, afirmando que, llegada una cierta época del año, se mantienen estas aves inmóviles en el aire, abren la vagina y son fecundadas por el viento.

Hemos llegado ahora, de un modo inesperado, a considerar verosímil algo que poco tiempo antes rechazábamos como absurdo. Leonardo pudo conocer muy bien, en efecto, la fábula científica que llevó a los egipcios a representar con la imagen del buitre el concepto de madre, pues era un lector infatigable, cuyo interés se extendía a todos los dominios de la literatura y del saber. En el Codex atlanticus poseemos una enumeración de los libros que poseía en una determinada época, catálogo al que se agregan numerosas anotaciones sobre otros que había recibido prestados de sus amigos, y según los datos que Fr. Richter ha tomado de tales apuntaciones, apenas podemos formarnos una idea de la enorme extensión de sus lecturas. Entre tales libros no faltaban obras, tanto antiguas como contemporáneas, de Ciencias Naturales, y todos ellos existían ya impresos en aquella época, siendo, además, Milán, residencia de nuestro artista, el foco principal del naciente arte de imprimir en Italia.

Prosiguiendo nuestra investigación, tropezamos con un dato que hace pasar a la categoría de certidumbre la verosimilitud de que Leonardo conociera la leyenda del buitre. El erudito comentador de Horapolio pone al texto antes citado de este autor (pág. 172) la siguiente nota: «Caeterum 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.»

Así, pues, la fábula de la unisexualidad y de la fecundación de los buitres no quedó ilimitada a una anécdota indiferente, como la de los escarabajos, pues los padres de la Iglesia se apoderaron de ella para utilizarla como argumento tomado de la Historia Natural contra los que dudaban de la Historia Sagrada. Si conforme a los datos más fidedignos de la antigüedad eran fecundados los buitres por el viento, ¿por qué no podía haber pasado una vez algo análogo a una hembra humana? Tal aplicación hacía que «casi todos» los padres de la Iglesia relatasen en sus escritos la fábula del buitre, y de este modo no podemos dudar ya de que por medio de tan poderosos patronos llegó también hasta Leonardo.

Así, pues, podemos representarnos ya la génesis de la fantasía de Leonardo en la forma siguiente: Habiendo leído una vez en un padre de la Iglesia o en un libro de Historia Natural que todos los buitres eran hembras y se reproducían sin necesidad de la cooperación del macho, surgió en él un recuerdo que quedó transformado en la fantasía citada; pero cuyo significado era el de que también él había sido una tal cría de buitre, que había tenido madre, pero no padre, y a este recuerdo se añadió luego, en la única forma en la que tan tempranas impresiones



Librodot

pueden exteriorizarse, un eco del placer hallado en la succión del seno maternal. La relación de su fantasía con la representación de la Virgen amamantando al Niño, tan grata a todos los artistas, hubo de contribuir a hacerla grandemente valiosa e importante para Leonardo, pues mediante ella se identificaba con el Niño Jesús, consuelo y redentor de todos y no de una sola mujer.

Al analizar una fantasía infantil cualquiera tendemos a separar su contenido mnémico real de los factores posteriores que lo modifican y deforman. En el caso de Leonardo creemos haber llegado ahora al conocimiento de dicho contenido real. La sustitución de la madre por el buitre nos indica que el niño echó de menos al padre y se sintió solitario al lado de su madre abandonada. Su ilegítimo nacimiento constituye el punto de partida de su fantasía, pues sólo tal circunstancia podía llevarle a compararse con las crías de los buitres. Por otro lado, el único dato seguro que sobre su infancia poseemos es el de que a los cinco años residía ya en la casa paterna. Lo que no sabemos es cuándo fue acogido en ella, pues pudo ser pocos meses después de su nacimiento o algunas semanas antes de su inscripción en el documento antes citado. Pero la interpretación de la fantasía del buitre interviene aquí para mostrarnos que Leonardo no pasó los primeros y decisivos años de su vida con su padre y su madrastra, sino con su verdadera madre, pobre y abandonada, pudiendo así darse cuenta de la falta de su padre y echarle de menos. Parece éste un resultado insignificante y, sin embargo, arriesgado de nuestra labor psicoanalítica; pero profundizando más en él, ganará seguramente en importancia. Para conservación de las circunstancias reales que rodearon la infancia de Leonardo. Según los datos que poseemos, su padre, Ser Piero da Vinci, casó con la noble Donna Albiera. La esterilidad de este matrimonio hizo que Leonardo fuera acogido en la casa paterna o, mejor dicho, en la de su abuelo. Ahora bien: no es de suponer que recién casada Donna Albiera, y no confirmada aún su esterilidad, fuera su marido a llevar a su lado un hijo ilegítimo. Es mucho más lógico que pasaran antes algunos años, y que, no habiendo obtenido en ellos el matrimonio la esperada descendencia, se decidiera a buscar una compensación, llamando al hogar al retoño ilegítimo, resolución a la que debieron de contribuir la belleza e inteligencia del niño. Con nuestra interpretación de la fantasía del buitre concuerda perfectamente el hecho de que Leonardo permaneciera por lo menos tres años, y quizá cinco, al lado de su madre, solitaria y abandonada, antes de pasar a la casa paterna, en la que encontró padre y madre. Pero ya era tarde. En los tres o cuatro primeros años de la vida quedan fijadas ciertas impresiones y establecidas ciertas formas de reacción ante el mundo exterior que no pueden ser despojadas ya de su importancia y sentido por ningún suceso ulterior.

Si es cierto que los incomprensibles recuerdos de la infancia y las fantasías que el hombre construye sobre ellos entrañan siempre los elementos más importantes de su desarrollo anímico, el hecho de haber pasado Leonardo los primeros años de su vida sin más compañía familiar que la de su madre, hecho cuya vero-

similitud aparece robustecida por la fantasía del buitre, tuvo que ejercer una influencia decisiva sobre la estructuración de su vida interior. Entre los efectos de esta constelación no pudo faltar el de que al hallarse Leonardo en sus primeros años ante un problema más que los otros niños, comenzase a reflexionar con especial intensidad sobre tal enigma y se convirtiera de este modo, tempranamente, en un investigador atormentado por los grandes problemas de la procedencia de los niños y del papel que el padre desempeñaba en su nacimiento. La sospecha de esta conexión entre su investigación y su historia infantil le habría arrancado posteriormente la exclamación de que se hallaba destinado, desde un principio, a profundizar en los problemas del vuelo de las aves, puesto que, hallándose en la cuna, había ya sido visitado por un buitre. La labor de derivar la curiosidad orientada hacia el vuelo de las aves, de la investigación sexual infantil, constituirá una empresa posterior y fácilmente realizable.

## III

EN la fantasía infantil de Leonardo representa el elemento buitre el contenido mnémico real. El contexto en el que Leonardo mismo incluye su fantasía arroja, como ya hemos visto, clara luz sobre la significación de dicho contenido para su vida posterior. Prosiguiendo nuestra labor de interpretación, tropezamos ahora con el singular problema de por qué fue transformado este contenido mnémico en una situación homosexual. La madre que amamanta su hijo -o, mejor dicho, de la que él mismo mama- es convertida en un buitre que introduce su cola en la boca del niño. Afirmamos que la «cola» del buitre tenía que ser, conforme a los usos del lenguaje vulgar, una designación sustitutiva del pene. Pero no comprendemos cómo la actividad de la fantasía pudo llegar a atribuir precisamente al pájaro maternal el signo de la virilidad, y este absurdo nos aleja de la posibilidad de reducir el producto fantástico a un sentido racional.

Pero no debemos desmayar. Hemos forzado ya el sentido de innumerables sueños aparentemente absurdos. Esperemos, pues, que no ha de sernos más difícil conseguirlo en una fantasía infantil.

Recordando que no es conveniente examinar aisladamente un punto singular, nos apresuramos a agregar a él otro que aún encontramos más extraño.

La divinidad egipcia Mut, de cabeza de buitre, figura de carácter completamente impersonal, como lo juzga Drexler en la enciclopedia Roscher, era fundida muchas veces con otras divinidades maternales de individualidad más viva, tales como Isis y Hathor; pero conservaba, no obstante, su existencia independiente y su culto particular. En el panteón egipcio se daba la peculiaridad de que los diversos dioses no quedaban sometidos a un sincretismo. Junto a la composición divina, perduraba la simple figura divina con toda su independencia. Casi todas las imágenes de Mut, la divinidad material de cabeza de buitre, aparecen



Librodot

provistas de un falo; su cuerpo, al que los senos caracterizan como femenino, mostraba también un genital masculino en erección.

Así, pues, hallamos en la diosa Mut la misma unión de caracteres maternales y masculinos que comprobamos en la fantasía de Leonardo. ¿Habremos de explicar esta coincidencia diciendo que Leonardo conocía también, por sus estudios, la naturaleza andrógina del buitre maternal? Tal posibilidad es más que dudosa, pues las fuentes en que Leonardo podía documentarse no contenían nada referente a esta singularísima particularidad. Parece, pues, más natural referir la coincidencia a un motivo común, desconocido todavía. La Mitología nos enseña que la constitución andrógina, esto es, la reunión de los caracteres sexuales masculinos y femeninos, no se daba únicamente en la diosa Mut, sino también en otras divinidades, como Isis y Hathor, aunque, por lo que a estas últimas respecta, sólo quizá en cuanto participaban de la naturaleza maternal y se hallaban fundidas con Mut. Nos muestra, además, que también otras divinidades egipcias, tales como la Neith de Sais, de la que más tarde surgió la Athenea griega, eran concebidas primitivamente como andróginas, esto es, como hermafroditas, y que lo mismo sucedía con numerosas divinidades griegas, especialmente con las del círculo de Dionisos, e incluso con Afrodita, la diosa del amor, limitada después al sexo femenino. Los mitólogos intentan explicar la agregación del falo a las figuras femeninas de estas divinidades alegando que el atributo viril representaba la fuerza creadora original de la Naturaleza, y que tales divinidades hermafroditas expresaban la idea de que sólo la reunión de los atributos masculinos y femeninos podía constituir una imagen digna de la perfección divina. Pero ninguna de estas observaciones nos aclara el enigma psicológico de que la fantasía del hombre no repugne atribuir a una figura que ha de encarnar para ella la idea de la madre el signo de la potencia viril, contrario a la maternidad.

Las teorías sexuales infantiles nos proporcionan aquí la explicación buscada. Hay efectivamente en la vida individual una época en la que los genitales masculinos resultan armonizables con la representación de la madre. Cuando el niño dirige por vez primera su curiosidad a los enigmas de la vida sexual, queda dominado por un poderoso interés hacia sus propios genitales. Encuentra tan valiosa e importante esta parte de su cuerpo, que no puede creer carezcan de ella las personas que le rodean y a las que se encuentra semejante, y como no puede adivinar que existe otro tipo equivalente de formación genital, tiene que acogerse a la hipótesis de que todos, incluso las mujeres, poseen un miembro igual al suyo. Este prejuicio se impone tan enérgicamente al infantil investigador, que sus primeras observaciones directas de los genitales de las niñas pequeñas, sus compañeras de juego, resultan insuficientes para destruirlo. La percepción directa le muestra desde luego que allí hay algo distinto de lo que él posee, pero no le es dado aceptar como contenido de su percepción la imposibilidad de encontrar en las niñas el miembro masculino. La carencia de este miembro es para él una representación inquietante e insoportable, y, por tanto, busca una explicación in-



Librodot

termedia y opina que el miembro existe también en las niñas, pero aún muy pequeño y crecerá más adelante. Cuando tampoco esta hipótesis queda confirmada por las observaciones ulteriores, construye todavía otra distinta: Las niñas poseyeron también un miembro igual al suyo, pero les ha sido cortado, quedando en lugar una herida. Este progreso de la teoría utiliza ya experiencias propias, de carácter penoso; en el intervalo se ha visto el niño amenazado por sus familiares con la amputación de aquel órgano tan valioso si continúa dedicándole excesiva atención. Bajo la amenaza de la castración, transforma entonces su concepción de los genitales femeninos. En adelante temblará por su virilidad; pero al mismo tiempo despreciará a aquellas desgraciadas criaturas que, a su juicio, han sufrido ya el cruel castigo. Antes que el niño quede sometido al dominio del complejo de la castración, o sea en la época en que la mujer conserva aún para él todo su valor, comienza a exteriorizarse en él un intenso placer visual como actividad erótica instintiva. Desea ver los genitales de otras personas, al principio probablemente para compararlos con los suyos. La atracción erótica emanada de la persona de la madre culmina pronto en el deseo de su genital, que el niño supone ser un pene. Pero con el conocimiento posteriormente alcanzado de que la mujer no posee tal miembro, se transforma muchas veces este anhelo en su contrario, quedando sustituido por una repugnancia que en los años de la pubertad puede constituirse en causa de impotencia psíquica, misoginia y homosexualidad duradera. Pero la fijación al objeto antes intensamente anhelado, o sea el pene de la mujer, deja huellas indelebles en la vida anímica de aquellos niños en los que tal estadio de la investigación sexual infantil ha presentado una particular intensidad. El fetichismo, cuyo objeto es el pie o el calzado femenino, no parece considerar el pie sino como un símbolo sustitutivo del miembro de la mujer, adorado en edad temprana y echado de menos desde entonces. Los «cortadores de trenzas» desempeñan, sin saberlo, el papel de personas que llevan a cabo en los genitales femeninos el acto de la castración.

No nos pondremos en situación de comprender las actividades de la sexualidad infantil y habremos de optar por declarar inaceptables estas observaciones, mientras no abandonemos el punto de vista de nuestro desprecio civilizado de los genitales y de las funciones sexuales. Si queremos llegar a la comprensión de la vida anímica infantil, habremos de buscar analogías primitivas, pues para nosotros son los genitales, hace ya una larga serie de generaciones, las partes pudendas, objeto de vergüenza, y dada una más madura represión sexual, incluso de repugnancia. Si echamos una amplia ojeada sobre la vida sexual de nuestro tiempo, y especialmente sobre la de aquellas clases sociales que son las sustentadoras de la civilización, nos sentiremos inclinados a afirmar que sólo contra su voluntad, y sintiéndose rebajados en su dignidad humana, se someten los hombres de hoy en día, en su mayor parte, a las leyes de la procreación. La concepción opuesta de la vida sexual se ha refugiado actualmente entre las clases populares más bajas y menos afinadas. En cambio, las superiores ocultan todo lo referente a la actividad sexual, como algo despreciable desde el punto de vista cul-



Librodot

tural. En las épocas primitivas de la raza humana no sucedía nada de esto. Los datos trabajosamente reunidos por los investigadores de la civilización nos proporcionan la certidumbre de que los genitales constituyeron primitivamente el orgullo y la esperanza de los hombres; fueron objeto de un culto divino y transfirieron su divinidad a todas las nuevas actividades humanas. De su esencia surgieron, por sublimación, innumerables dioses, y cuando la conexión de las religiones oficiales con la actividad sexual quedó ya oculta a la consciencia general, existieron cultos secretos, que se esforzaron en mantenerla viva entre un escaso número de iniciados. Por último, tanto elemento divino y santo se llegó a extraer de la sexualidad, que el agotado remanente se convirtió en objeto de desprecio. Pero dado el carácter indeleble de todas las huellas anímicas, no hemos de extrañar que incluso las formas más primitivas de adoración de los genitales hayan llegado hasta épocas muy recientes, y que los usos del idioma, las costumbres y las supersticiones de la Humanidad actual contengan supervivencias de todas las fases de este desarrollo evolutivo.

Importantes analogías biológicas nos han preparado a encontrar que el desarrollo anímico del individuo repite abreviadamente el curso del desarrollo de la Humanidad y no hallaremos inverosímil, por tanto, aquello que sobre la valoración infantil de los órganos genitales nos ha descubierto la investigación psicoanalítica del alma de los niños. La infantil hipótesis del pene materno es la fuente común a la que antes hubimos de referirnos y de la que se derivan tanto la constitución andrógina de las divinidades maternas, por ejemplo, la Mut egipcia, como la «coda» del buitre en la fantasía infantil de Leonardo. Al calificar de hermafroditas, en el sentido médico de la palabra, a estas imágenes de dioses, cometemos realmente una impropiedad. Ninguna de ellas reúne los genitales de ambos sexos, como algunos repulsivos fenómenos humanos. Se limitan a presentar, a más de los senos, atributos de la madre, los genitales masculinos, idénticamente a la primera representación infantil del cuerpo materno.

La Mitología conservó para los fieles esta singular constitución física de la madre, primitivamente fantaseada. La acentuación de la cola del buitre en la fantasía de Leonardo puede ser interpretada, por tanto, en la forma siguiente: En aquella época infantil en la que mi tierna curiosidad se dirigía hacia mi madre y le atribuía aún unos órganos genitales iguales a los míos... Hallamos aquí un nuevo testimonio de la temprana investigación sexual de Leonardo, decisiva, a nuestro juicio, para toda su vida ulterior.

Una breve reflexión nos advierte ahora que no debemos dar por terminado nuestro análisis de la fantasía infantil de Leonardo con el esclarecimiento del significado de la cola del buitre, pues contiene aún otras varias incógnitas. La más singular de todas ellas es la de sustituir el acto de mamar del seno materno por el hecho de ser amamantado, o sea una situación activa por otra pasiva, y de indudable carácter homosexual. Teniendo en cuenta la tradición histórica de que

Leonardo se comportó durante toda su vida como un hombre de sentimientos homosexuales, se nos impone la interrogación de si esta fantasía no revela un enlace causal entre las relaciones infantiles de Leonardo con su madre y su posterior homosexualidad manifiesta, aunque ideal. No nos atreveríamos a deducir una tal conexión de los recuerdos deformados de Leonardo si las investigaciones psicoanalíticas de pacientes homosexuales no nos hubieran mostrado la existencia real de tal relación, íntima y necesaria además.

Los homosexuales han emprendido en nuestros días una enérgica campaña contra la limitación que las leyes imponen a su actividad sexual y gustan de presentarse, por boca de sus representantes teóricos, como una especie sexual diferenciada desde un principio; esto es, como un grado sexual intermedio y un tercer sexo. Según ellos, son hombres cuyas condiciones orgánicas los obligan desde su nacimiento a gustar del hombre y a repeler, en cambio, a la mujer. Aunque por consideraciones de orden humanitario pudiéramos inclinarnos a suscribir sus peticiones, no debemos, en cambio, aceptar sus teorías, que han sido construidas sin tener en cuenta para nada la génesis psíquica de la homosexualidad. El psicoanálisis nos ofrece los medios de llenar esta laguna y contrastar las afirmaciones de los homosexuales. Le ha sido posible, en efecto, llevar a cabo esta labor en cierto número, aunque no muy amplio, de sujetos, y todas las investigaciones emprendidas hasta el momento han ofrecido el mismo sorprendente resultado. En todos los homosexuales sometidos al análisis se descubre un intensísimo enlace infantil, de carácter erótico y olvidado después por el individuo, a un sujeto femenino, generalmente a la madre; enlace provocado o favorecido por la excesiva ternura de la misma y apoyado después por un alejamiento del padre de la vida infantil del hijo. Sadger hace resaltar que las madres de sus pacientes homosexuales eran en muchos casos mujeres hombrunas, de enérgico carácter, que podían desplazar al padre de su puesto en la vida familiar o sustituirle. En mis observaciones he hallado también algunas veces estas mismas circunstancias; pero la relación causal a que nos venimos refiriendo se me ha mostrado aún con mucha mayor evidencia en aquellos casos en los que el padre falta desde un principio o murió dejando a su hijo en edad temprana y entregado, por tanto, a la influencia femenina. Llega incluso a parecer que la existencia de un padre enérgico garantiza al hijo la acertada decisión en su elección de objeto sexual, o sea la elección de un objeto sexual del sexo opuesto.

Después de este estudio preliminar, surge una transformación, cuyo mecanismo nos es conocido, pero de la que ignoramos las fuerzas impulsoras. El amor a la madre no puede seguir ya el desarrollo consciente ulterior y sucumbe a la represión. EI niño reprime el amor a su madre, sustituyéndose a ella; esto es, identificándose con ella y tomando como modelo su propia persona, a cuya semejanza escoge sus nuevos objetos eróticos. De este modo, se transforma en homosexual o, mejor dicho, pasa al autoerotismo, dado que los niños objeto de su amor no son sino personas sustitutivas y reproducciones de su propia persona



Librodot

infantil, a las que ama como su madre le amó a él en sus primeros años. Decimos entonces que encuentra sus objetos eróticos por el camino del narcisismo, refiriéndonos a la leyenda griega de aquel adolescente llamado Narciso, al que nada era tan amado como su propia imagen, reflejada en el agua, y que fue transformado por los dioses en la bella flor que aún lleva su nombre.

Reflexiones psicológicas más profundas justifican la afirmación de que el hombre convertido así en homosexual permanece fijado en lo inconsciente a la imagen mnémica de su madre. La represión del amor a la madre le hace conservar de un modo perdurable en su inconsciente este mismo amor, al que permanecerá fiel en adelante. Cuando parece perseguir con ardiente amor a otros muchachos, lo que hace es huir de las mujeres, que podían llevarle a incurrir en infidelidad. Determinadas observaciones directas nos han permitido demostrar que aquellos individuos que en apariencia sólo son sensibles a los encantos masculinos, se hallan sometidos, como los hombres normales, a la atracción emanada de la mujer; pero se apresuran siempre a transferir a un objeto masculino la excitación recibida del femenino, repitiendo así, de continuo, el mecanismo por el que adquirieron su homosexualidad.

Nada más lejos de nosotros que exagerar la importancia de estas aclaraciones de la génesis psíquica de la homosexualidad. Es indiscutible que se hallan en patente contradicción con las teorías oficiales de los homosexuales, pero sabemos que no son lo suficientemente amplias para facilitar una definitiva aclaración del problema. Aquello que por razones prácticas denominamos homosexualidad puede surgir de muy diversos procesos psicosexuales de coerción, y el proceso por nosotros descubierto no es quizá sino uno entre muchos, no refiriéndose sino a uno de los diversos tipos de «homosexualidad». Hemos de reconocer también que el número de los casos en los que pueden demostrarse las condiciones por nosotros señaladas supera considerablemente en nuestro tipo homosexual al de aquellos otros en los que aparece realmente el efecto derivado, de manera que no podemos tampoco rechazar la colaboración de factores constitucionales desconocidos, de los cuales se suele derivar exclusivamente, en general, la homosexualidad. No hubiéramos tenido por qué penetrar en la génesis psíquica de la forma de homosexualidad por nosotros estudiada si no abrigásemos justificadísimas sospechas de que precisamente Leonardo, cuya fantasía infantil ha constituido nuestro punto de partida, perteneció a este tipo de homosexuales.

Por escasamente conocida que nos sea la conducta sexual del gran artista e investigador, hemos de considerar verosímil que sus contemporáneos no incurrieran en groseros errores al juzgar su personalidad. A la luz de esta tradición se nos muestra Leonardo como un hombre de actividad y necesidades sexuales en extremo reducidas, cual si una aspiración más elevada le hubiera sustraído a la general necesidad animal de los hombres.



Librodot

Prescindiendo de la cuestión de si buscó alguna vez, y por qué camino, la satisfacción sexual directa, o si, por el contrario, huyó de ella en absoluto, tenemos derecho a buscar en él aquellas corrientes sentimentales que impulsan imperiosamente a otros a la acción, pues no podemos creer que exista una vida anímica humana en cuya estructura no participe la libido, o sea el ansia sexual en su más amplio sentido, aunque parezca muy alejada de su fin original o de toda realización práctica.

Lo único que podemos hallar en Leonardo son huellas de actividad sexual no transformada, pero estas huellas nos orientan ya en una dirección y nos permiten contarle entre los homosexuales. Los datos que de su vida poseemos hacen resaltar el hecho de que sólo admitía como discípulos niños y adolescentes de singular belleza, con los cuales se conducía bondadosamente, asistiéndolos por sí mismo cuando enfermaban, como una madre asiste a sus hijos y como su madre hubo de asistirle a él. Habiéndolos escogido por su belleza y no por su talento, ninguno de sus discípulos -Cesare de Sesto, G. Boltraffio, Andrea Salaino, Francesco Melzi, etc.- llegó a ser artista de renombre. En su mayoría no consiguieron adquirir una personalidad propia y desaparecieron sin legar a la historia del arte una fisonomía definida. Otros artistas que deben ser considerados como discípulos de Leonardo y continuadores de su técnica pictórica, así Luini y Bazzi, llamado el Sodoma, no llegaron probablemente a conocerle.

Se nos objetará, sin duda, que el proceder de Leonardo para con sus discípulos carece de toda relación con motivo de orden sexual, no siendo lícito, por tanto, deducir de él peculiaridad ninguna de este género. Pero contra tal objeción alegamos que nuestra hipótesis aclara algunos singulares rasgos de la conducta del maestro, enigmáticos si no. Leonardo llevaba un libro de notas en el que escribía, de izquierda a derecha, sus apuntaciones íntimas. En este Diario, se dirigía a sí mismo hablándose en segunda persona: «Estudia con el maestro Luca la multiplicación de las raíces». «Haz que te enseñe el maestro D'Abacco la cuadratura del círculo.» O con ocasión de un viaje: «Salgo para Milán con objeto de ocuparme de mi jardín... Manda hacer dos sacos. Haz que te enseñe Boltraffio el torno y graba en él una piedra.» «Deja el libro al maestro Andrea il Tedesco». O un propósito de una significación totalmente distinta: «Tienes que hacer ver en tu trabajo que la Tierra es una estrella como la Luna o aproximadamente, y demostrar así la nobleza de nuestro mundo».

En este Diario, que por lo demás suele silenciar -como los de otros muchos mortales- los más importantes sucesos del día o dedicarles tan sólo dos palabras, hallamos algunas apuntaciones que aparecen citadas por todos los biógrafos de Leonardo, a causa de su extremada singularidad. Se refieren a pequeños gastos del maestro, y muestran tan minuciosa escrupulosidad, que parecen provenir de un severo padre de familia, excesivamente cuidadoso y ahorrativo, faltando, en



Librodot

cambio, toda indicación sobre el empleo de sumas más cuantiosas y no existiendo nada que nos pruebe que el artista era un hombre económico y cuidadoso de su dinero. Una de estas anotaciones corresponde a la compra de una capa destinada a su discípulo Andrea Salaino:

| | | |
|---|---|---|
| Brocado de plata. | 15 liras | 4 sueldos. |
| Terciopelo rojo para el ribete | | 9 liras sueldos |
| Cintas | -liras 9 sueldos | |
| Botones - » | -liras 12 sueldos | |

Una segunda nota, muy extensa y detallada, reúne todos los gastos que le había ocasionado otro discípulo por sus malas cualidades y su inclinación al robo. «El día 21 de abril de 1490 comencé este libro y recomencé el caballo. Jacomo entró en mi casa el día de la Magdalena de 1490, a la edad de diez años. (Anotación marginal: Ladrón, mentiroso, terco, glotón.) Al segundo día le mandé cortar un par de camisas, unos pantalones y un jubón, y al sacar el dinero para pagar estos vestidos, me lo robó del bolsillo, siendo imposible hacérselo confesar, aunque me constaba con absoluta seguridad. (Nota marginal: 4 liras...) Luego continúa el relato de los crímenes del pequeño y termina con la cuenta siguiente: `En el primer año: Una capa, 2 liras; 6 camisas, 4 liras; 3 jubones, 6 liras; 4 pares de medias, 7 liras, etc.'».

Los biógrafos de Leonardo, nada propicios a fijar su atención en sus pequeñas singularidades y debilidades, con el fin de llegar por medio de su análisis a la explicación de los enigmas de la vida anímica de su héroe, suelen aprovechar estas curiosas cuentas para exaltar la bondad y el cuidado de Leonardo con respecto a sus discípulos. Pero al obrar así, olvidan que lo singular y necesitado de explicación no es la conducta de Leonardo, sino el hecho de habernos dejado tales testimonios de ella. Siendo imposible atribuirle la intención de legar a la posteridad un testimonio de sus bondades, habremos de suponer que fue una causa de orden afectivo la que le movió a consignar tales anotaciones. No es fácil adivinar cuál fue esta causa, y no sabríamos formular hipótesis alguna si otras de las cuentas encontradas entre los papeles de Leonardo no arrojara viva luz sobre estas anotaciones, singularmente minuciosas y relativas al vestido de los discípulos, etc.:

Florines



Librodot

| | |
|---|---|
| Gastos por el entierro de Catalina..... | 27 |
| Dos libras de cera..... | 18 |
| Catafalco..... | 4 |
| Por llevar la cruz y colocarla..... | 12 |
| A los que llevaron el ataúd..... | 8 |
| A los cuatro sacerdotes y cuatro clérigos..... | 20 |
| Al campanero..... | 2 |
| A los sepultureros..... | 16 |
| Al empleado, por el permiso..... | 1 |
| SUMA..... | 108 |

Gastos anteriores:

| | | |
|---|---|---|
| Al médico..... | 4 | |
| Azúcar y luces..... | 12 | 16 |
| SUMMA SUMMARUM.... | 124 | |

El poeta Merezhkovsky es el único autor que sabe decirnos quién era esta Catalina. De otras breves anotaciones deduce que la madre de Leonardo, la pobre labradora de Vinci, fue a Milán en 1493 para visitar a su hijo, hombre ya de cuarenta y un años, y enfermó durante su estancia en la ciudad. Leonardo la llevó al hospital, y cuando murió la enterró con todo decoro.

Esta hipótesis del sutil novelista ruso carece de pruebas que abonen su exactitud; pero entraña tan alto grado de verosimilitud y se halla tan de acuerdo con todos los datos que poseemos sobre la vida sentimental de Leonardo, que nos inclinamos a suponerla cierta. Leonardo había logrado someter sus sentimientos al yugo de la investigación y coartar así su libre exteriorización, pero hubo también ocasiones en las que lo reprimido logró libertarse y surgir al exterior. La



Librodot

muerte de su madre habría sido una de estas ocasiones. La cuenta antes reproducida de los gastos motivados por el entierro de Catalina nos ofrece una manifestación, si bien deformada, hasta resultar irreconocible, del dolor experimentado por el artista ante la muerte de su madre. Tal deformación nos resulta incomprensible desde el punto de vista de los procesos anímicos normales. Pero bajo las condiciones anormales de la neurosis, y especialmente de la llamada neurosis obsesiva, hemos tropezado ya innumerables veces con procesos semejantes. Hemos visto, efectivamente, que bajo estas condiciones queda desplazada, sobre actos insignificantes e incluso pueriles, la manifestación de sentimientos muy intensos, pero que la represión ha hecho inconscientes. La acción de sentimientos antinómicos a éstos ha logrado debilitar hasta tal punto su manifestación, que su intensidad parece insignificante; pero en la imperiosa obsesión que impone el acto pueril en el que se exteriorizan, delata su verdadero poder, radicado en lo inconsciente y que la consciencia quisiera negar. Sólo tal coincidencia con los procesos de la neurosis obsesiva puede explicar la anotación hecha por Leonardo de los gastos del entierro de su madre. En su inconsciente se hallaba Leonardo ligado aún a su madre, como de niño lo estuvo, por una inclinación de matiz erótico. La energía contraria de la represión ulterior de este amor infantil no permitió que le fuera erigido en el Diario un más digno monumento conmemorativo; pero el resultado transaccional de este conflicto neurótico tenía que hallar una exteriorización, y de este modo quedó anotada la cuenta, pasando a la posteridad como un detalle incomprensible.

No parece muy arriesgado aplicar este conocimiento, deducido de la cuenta del entierro, a las otras relativas a los gastos de los discípulos. Así, pues, también constituirían estas cuentas una exteriorización obsesiva y deformada de los escasos restos de sentimientos libidinosos, vivos aún en Leonardo. Su madre y sus discípulos, imágenes de su propia belleza infantil, habrían sido sus objetos sexuales -en tanto en cuanto la represión sexual que dominaba su personalidad permite una tal designación-, y la obsesión de anotar minuciosamente los gastos por ellos ocasionados constituiría la singular revelación de estos conflictos rudimentarios. Resultaría así que la vida erótica de Leonardo pertenecía realmente al tipo de homosexualidad cuya evolución psíquica conseguimos antes descubrir. La aparición de la situación homosexual en su fantasía del buitre se nos haría entonces comprensible, pues no significaría sino lo que antes hemos afirmado con respecto a dicho tipo, y su traducción sería la siguiente: Por mi relación erótica con respecto a mi madre he llegado a ser un homosexual.

## IV

LA fantasía de Leonardo continúa reteniendo nuestra atención. Con palabras que recuerdan claramente la descripción de un acto sexual -«...e molte volte



Librodot

mi percuoterse con tal coda dentro alle labbra»- acentúa nuestro héroe la intensidad de las relaciones eróticas entre la madre y el niño. No es difícil deducir de este enlace de la actividad de la madre (del buitre) con la acentuación de la zona bucal un segundo contenido mnémico de la fantasía, que podríamos traducir en la forma siguiente: Mi madre puso en mi boca infinidad de apasionados besos. La fantasía se halla, pues, compuesta de dos recuerdos: el de ser amamantado por la madre y el de ser besado por ella.

La bondadosa Naturaleza ha dado al artista la facultad de exteriorizar, por medio de creaciones, sus más secretos sentimientos anímicos, ignorados incluso por él mismo, y esta exteriorización nos conmueve profundamente, sin que sepamos de dónde proviene tal emoción. En la obra de Leonardo habrá de existir, por tanto, algún testimonio de aquello que su memoria ha conservado como la impresión más poderosa de su infancia. Pero si reflexionamos por qué profundas transformaciones ha de pasar una impresión de la vida del artista antes de poder aportar algo a la obra de arte, habremos de confesarnos que precisamente en la obra de Leonardo resulta dificilísimo fijar con seguridad tales elementos.

Al pensar en las pinturas de Leonardo, recordamos todos la singular sonrisa, fascinadora y enigmática, que tanto nos encanta en los labios de sus figuras femeninas. Esta sonrisa inmóvil, dibujada en los largos y ondulados labios de tales figuras, resulta característica del maestro de Vinci y es conocida con el calificativo de «leonardesca». En el rostro bellamente singular de la florentina Monna Lisa de Giocondo ha fascinado e intrigado con máxima intensidad a los contempladores. Precisaba de una interpretación y ha encontrado infinitas, pero ninguna satisfactoria: «Voilà quatre siècles bientôt que Monna Lisa fait perdre la tête à tous ceux qui parlent d'elle, après l'avoir longtemps regardée.»

Muther escribe: «Aquello que fascina al espectador es el demoníaco encanto de esta sonrisa. Cientos de poetas y literatos han escrito sobre esta mujer, que tan pronto parece sonreírnos seductoramente como dejar perderse en la lejanía una mirada fría y sin alma; pero ninguno ha descifrado su sonrisa ni interpretado sus pensamientos. Todo en este cuadro, incluso el paisaje, parece sumergido en una densa y ardorosa sensualidad.»

Varios críticos han manifestado la sospecha de que en la sonrisa de la Gioconda se reúnen dos distintos elementos, y de este modo han visto en la expresión de la bella florentina la más perfecta reproducción de las antítesis que dominan la vida erótica de la mujer: la reserva y la seducción, la abnegada ternura y la imperiosa sexualidad, que considera al hombre como una presa a la que devora despiadadamente. Así escribe Müntz: «On sait l'énigme indéchiffrable 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



Librodot

sourde volupté, tout le mystère d'un cœur qui se réserve, d'un cerveau qui réfléchit, d'une personnalité qui se garde et ne livre d'elle-même que son rayonnement...'» El italiano Angelo Conti ve el cuadro del Louvre animado por un rayo de sol: «La donna sorrideva in una calma 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 compassionevole, graziosa e felina, ella rideva...»

Leonardo trabajó por espacio de cuatro años, quizá desde 1503 a 1507, en este cuadro durante su segunda estancia en Florencia y contando ya más de medio siglo. Según las noticias de Vasari, buscó las artes más escogidas para entretener a su bella modelo y mantener en sus labios la enigmática sonrisa. De todos los delicados encantos que su pincel reprodujo sobre el lienzo, sólo muy pocos conserva el retrato en su estado actual. Mientras lo estuvo pintando pasó por ser lo más alto que el arte podía producir y, sin embargo, no llegó a satisfacer a Leonardo, que no lo consideró terminado, se negó a entregarlo a la persona que se lo había encargado y se lo llevó consigo a Francia, donde Francisco I, su protector, lo adquirió para el Louvre.

Dejando insolucionado el enigma fisonómico de la Gioconda, consignaremos el hecho indudable de que su sonrisa fascinó al artista con no menos intensidad que a todos los que la han contemplado en los cuatrocientos años transcurridos desde entonces. La enigmática sonrisa retorna, a partir de este momento, en todos sus cuadros y en los de sus discípulos. Tratándose de un retrato, no podemos suponer que Leonardo prestó al rostro de la retratada un rasgo fisonómico tan expresivo sin que, en realidad, lo poseyera ella.

Habremos, pues, de admitir que Leonardo halló tal sonrisa en su modelo y quedó tan subyugado por su atractivo, que adornó con ella desde aquel momento todas las libres creaciones de su fantasía. Esta hipótesis aparece expresada por A. Konstantinowa en la forma siguiente:

«Durante el largo tiempo que el maestro dedicó al retrato de Monna Lisa, se infundió con una tan intensa participación del sentimiento en los encantos de aquel rostro femenino, que los transfirió luego -especialmente la enigmática sonrisa y la singularísima mirada- a todos los rostros que más tarde hubo de pintar o dibujar, Así, volvemos a hallar tales rasgos peculiarísimos en el San Juan Bautista del Louvre y sobre todo en La Virgen con el Niño y Santa Ana, conservada también en este mismo museo.»

Pero también pudo ser otra la realidad. Algunos biógrafos de Leonardo han sentido la necesidad de fundamentar más profundamente la perdurable fascinación que la sonrisa de la Gioconda ejerció sobre el artista. Así, W. Pater, que ve



Librodot

en el retrato de Monna Lisa «la encarnación de toda la experiencia amorosa de la humanidad civilizada» y trata muy sutilmente de «aquella inexplicable sonrisa que en las figuras de Leonardo parece hallarse unida a un funesto presagio», nos muestra una diferente orientación, escribiendo:

«Además, es este cuadro un retrato. Podemos perseguir cómo desde su infancia se entreteje en la trama de sus sueños, hasta el punto de que si no encontramos testimonio ninguno en contra, concluiremos que constituía su ideal femenino, por fin hallado...»

Algo muy análogo piensa M. Herzfeld cuando dice que Leonardo se encontró a sí mismo en Monna Lisa, siéndole de este modo posible incluir tan gran parte de su propio ser en aquel cuadro, «cuyos rasgos yacían desde mucho tiempo atrás en el alma de Leonardo».

Intentaremos desarrollar estas indicaciones hasta lograr aclararlas por completo. Según ellas la sonrisa de la Gioconda subyugó a Leonardo porque despertó en su alma algo que en ella dormía desde mucho tiempo atrás, probablemente un recuerdo, y este recuerdo era lo suficientemente importante para no volver ya a borrarse jamás, después de su resurrección, y obligar al artista a crearle continuas exteriorizaciones. La afirmación de Pater de que podemos perseguir cómo en los sueños de Leonardo se entreteje desde su infancia un rostro semejante al de la Monna Lisa, nos parece digna de crédito y debe ser interpretada literalmente.

Vasari menciona como primeros ensayos artísticos de Leonardo «teste di femmine che ridono». El texto en el que hallamos este dato, nada sospechoso, puesto que nada tiende a demostrar, es el siguiente: ...facendo nella sua giovanezza di terra alcune teste di femmine che ridono, che vanno formate per l'arte di gesso, e parimente teste di putti chi parevano uscite di mano d'un maestro...

Vemos, pues, que su actividad artística comenzó con la representación de dos clases de objetos, los cuales han de recordarnos los dos órdenes de objetos sexuales deducidos por nosotros en el análisis de su fantasía. Si las bellas cabezas de niños eran repeticiones de su propia persona infantil, las mujeres sonrientes no podían ser sino repeticiones de Catalina, su madre, y comenzamos a sospechar la posibilidad de que la misma poseyera aquella sonrisa enigmática, perdida luego para el artista y que tanto le impresionó cuando volvió a hallarla en los labios de la dama florentina.

La obra de Leonardo más inmediata cronológicamente a la Gioconda es el cuadro que representa a la Virgen con EI Niño y Santa Ana. En él muestran los dos rostros femeninos la sonrisa «leonardesca». No se sabe de cierto cuánto tiempo antes o después del retrato de Monna Lisa comenzó Leonardo a pintar este cuadro. Dado que ambas obras le ocuparon durante varios años, hemos de admitir que trabajó en ambas simultáneamente. Lo que más se armonizaría con nues-



Librodot

tra hipótesis sería que precisamente la profunda penetración de Leonardo en los rasgos fisonómicos de Monna Lisa le hubiese impelido a crear la composición de la Virgen con el Niño Jesús y Santa Ana, pues si la sonrisa de la Gioconda hizo surgir en él el recuerdo de su madre, es natural que este recuerdo le impulsase inmediatamente a crear una glorificación de la maternidad y a devolver a su madre la sonrisa que de nuevo había hallado en la esposa de Francesco de Giocondo. De este modo, habremos de transferir ahora nuestro interés desde el retrato de Monna Lisa a aquel otro cuadro no menos bello y conservado también en el Louvre.

Santa Ana con su hija y su nieto es un tema poco corriente en la pintura italiana; pero, además, la composición de Leonardo se aleja considerablemente de todas las conocidas. Muther escribe sobre ella:

«Algunos maestros como Hans Fries, Holbein el Viejo y Girolano dai Libri, representaron a Santa Ana sentada junto a la Virgen y situaron al Niño entre ambas. Otros como Jacobo Cornelisz, en el cuadro conservado en Berlín, componen una verdadera `trinidad'; esto es, nos muestran a Santa Ana teniendo en brazos la pequeña figurita de la Virgen, la cual tiene a su vez en los suyos la del Niño Jesús, más pequeña aún. En el cuadro de Leonardo, la Virgen aparece sentada en el regazo de Santa Ana, inclinada hacia adelante, tendiendo los brazos al Niño, que juega con un corderito. La abuela apoya en la cintura su único brazo visible y contempla con bienaventurada sonrisa a sus dos descendientes. La agrupación es, desde luego, un poco forzada. Pero la sonrisa que se refleja en los rostros de las dos figuras femeninas ha perdido, no obstante ser innegablemente la misma del retrato de Monna Lisa, todo su carácter inquietante y misterioso, no expresando sino ternura y serena bienaventuranza».

Examinando con profunda atención este cuadro logramos una repentina comprensión de su esencia. Sólo Leonardo podía pintarlo, como sólo él podía imaginar la fantasía del buitre. En él se halla representada la síntesis de su historia infantil y todos sus detalles pueden ser explicados por las impresiones más personales de la vida de Leonardo. En la casa paterna encontró, a más de una buena madrastra, Donna Albiera, una abuela, Nonna Lucia, la madre de su padre, que debió de consagrarle todo el tierno cariño que las abuelas sienten por sus nietos. Esta circunstancia le hizo ya, sin duda, familiar la representación de la infancia protegida por la madre y la abuela. Otro rasgo singular del cuadro al que nos venimos refiriendo adquiere ahora gran importancia. Santa Ana, la madre de la Virgen María y la abuela del Niño Jesús, que debía de ser ya una mujer entrada en años, aparece representada con rasgos juveniles de belleza aún no marchita, apenas más graves y maduros que los de su hija. Leonardo ha dado aquí al Niño Jesús dos madres: la que le tiende los brazos y otra que le contempla amorosamente desde el segundo término, y ha adornado a ambas con la sonrisa la felicidad maternal. Esta singularidad del cuadro no ha dejado de despertar el asombro de los críticos. Así, opina Muther, por ejemplo, que Leonardo repug-

naba pintar la ancianidad con sus arrugas y surcos, razón por la cual convirtió a Santa Ana en una mujer de resplandeciente belleza. Pero no creemos que esta explicación pueda satisfacer a nadie. Otros autores se han acogido a negar que existe realmente entre las dos figuras femeninas tal igualdad de juventud. Mas la tentativa de explicación de Muther basta para demostrar que la figura de Santa Ana da, efectivamente, en este cuadro una impresión de rejuvenecimiento, independiente de todo prejuicio teórico.

La infancia de Leonardo fue tan singular como este cuadro. Tuvo dos madres: Catalina, la primera y verdadera, de cuyos brazos fue arrancado entre los tres y los cinco años, y Donna Albiera, mujer de su padre, que fue para él una madrastra más joven y delicada. Reuniendo este hecho de su niñez con el que mencionamos en primer lugar (la presencia de su madre y de su abuela) y condensándolos en una unidad mixta, dio forma a la composición de su cuadro. La figura maternal más alejada del niño corresponde, por su apariencia y su situación especial con respecto a aquél, a la primera madre de Leonardo, o sea a Catalina. Con la bienaventurada sonrisa de Santa Ana quiso quizá encubrir y negar el artista la envidia que la infeliz Catalina hubo de experimentar al verse obligada a ceder su hijo a la noble rival, como antes le había cedido al hombre amado.

De este modo habríamos llegado, partiendo de otra obra de Leonardo, a la confirmación de nuestra hipótesis de que la sonrisa de la Gioconda despertó en el artista un recuerdo de la madre de sus primeros años infantiles. A partir de este momento, las madonnas y los retratos femeninos de los pintores italianos mostraron la humilde inclinación de la cabeza y la bienaventurada sonrisa singular de la pobre campesina, madre del magnífico artista florentino.

Al reproducir Leonardo en el rostro de Monna Lisa el doble sentido que esta sonrisa entrañaba, esto es (según las palabras de Pater), la promesa de una limitada ternura y al mismo tiempo un presagio amenazador, no hizo más que permanecer fiel al contenido de sus más tempranos recuerdos, pues el apasionado cariño de su madre le fue fatal, determinando su destino y las privaciones que había de sufrir. La violencia de las caricias maternales, transparentada en su fantasía del buitre, no era sino harto natural. La pobre madre abandonada tenía que agregar a su amor maternal el recuerdo de la ternura gozada en sus amores con Ser Piero y su deseo de nuevos goces eróticos, y se veía impulsada no sólo a compensarse a sí misma de la falta del amado, sino a compensar al niño de la del padre, acariciándole también por él. De este modo situó a su hijo, como todas las madres insatisfechas, en el lugar del marido y le despojó de una parte de su virilidad provocando una maduración excesivamente precoz de su erotismo. El amor de la madre hacia el hijo al que amamanta y cuida es más profundo que su posterior afecto por el niño, ya en crecimiento. Su naturaleza es la de una relación amorosa absolutamente satisfactoria, que no sólo colma todos los deseos anímicos, sino también todas las necesidades físicas; y si representa una de las formas de la felicidad que el hombre puede alcanzar, se debe, en gran parte, a la posibi-



Librodot

lidad de satisfacer, sin reproche alguno, sentimientos optativos ha largo tiempo reprimidos, y deben ser calificados de perversos.

Aun en los matrimonios jóvenes más felices, siente el padre que su hijo ha llegado a ser su rival, y surge en él una perdurable hostilidad, profundamente arraigada en lo inconsciente, contra el preferido.

Cuando Leonardo, llegado al cenit de su vida, volvió a encontrar aquella bienaventurada sonrisa, que recordaba haber visto en los labios de su cariñosa madre, se encontraba ya, ha largo tiempo, bajo el dominio de una coerción que le prohibía volver a ansiar nunca más tales caricias de labios femeninos. Pero era pintor y se esforzó en crear de nuevo aquella sonrisa con sus pinceles, reproduciéndola en todos sus cuadros, y no sólo en aquellos que ejecutó por sí mismo, sino en los que hizo ejecutar bajo su dirección por sus discípulos, tales como la Leda, el San Juan Bautista y el Baco. Los dos últimos son variantes del mismo tipo. Muther dice: «Del asceta bíblico que se alimentaba de saltamontes ha hecho Leonardo un Baco, un Apollino, que nos contempla con mirada sensual y perturbadora, sonriendo enigmáticamente y cruzadas las piernas de mórbida carnación.» Estos cuadros respiran un misticismo, en cuyos secretos apenas nos atrevemos a penetrar. Lo más que podemos intentar es establecer su conexión con las creaciones anteriores de Leonardo. Las figuras son de nuevo andróginas, pero ya no en el sentido de la fantasía del buitre. Son bellos adolescentes de suave morbidez y de formas afeminadas, que, en lugar de bajar los ojos, nos miran con una enigmática expresión de triunfo, como si supieran de una inmensa felicidad cuyo secreto guardan. La conocida sonrisa deja sospechar que se trata de un secreto amoroso. Con estas figuras superó, quizá, Leonardo el fracaso de su vida erótica, representando en la dichosa reunión de los caracteres masculinos y femeninos la realización de los deseos del niño, perturbado por la ternura materna.

## V

ENTRE las anotaciones de los diarios de Leonardo hallamos una que atrae nuestra atención por la importancia de su contenido y por una ligera falta de redacción.

En julio de 1504 escribe:

«Addi 9 di Luglio 1504 mercoledi 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 flglioli maschi e 2 femmine.»

La anotación se refiere, pues, a la muerte del padre de Leonardo, y el ligero error de redacción consiste en la repetición de la hora del fallecimiento -a ore 7-, como si al terminar la frase hubiera olvidado Leonardo haber consignado ya al principio dicho dato. Es esta una minucia que sólo al psicoanalista puede intere-



Librodot

sar y aprovechar, pues quien no lo sea la dejará pasar inadvertida, y al serle llamada la atención sobre ella, alegará que se trata de un ligero error en el que todos podemos incurrir por distracción o bajo los efectos de una emoción cualquiera, careciendo por lo demás de todo alcance y significación.

El psicoanalista piensa de otro modo. Para él no hay nada, por insignificante que aparezca, que no pueda constituir la expresión de procesos anímicos ocultos; ha averiguado, hace mucho tiempo, que tales olvidos y repeticiones son extraordinariamente significativos y que debemos quedar muy agradecidos a la distracción cuando permite la revelación de sentimientos ocultos de todo otro momento.

Afirmaremos, pues, que también esta anotación, como las referentes a Catalina y a los discípulos, corresponde a una ocasión en la que fracasó a Leonardo la represión de sus afectos, logrando así una expresión deformada, elementos rigurosamente ocultos durante largo tiempo. También su forma es análoga, mostrando igual pedantesco prurito de exactitud e igual predominio de los números.

Tales repeticiones son calificadas por nosotros de perseveraciones, y constituyen un excelente medio auxiliar para revelar la acentuación afectiva. Recuérdense, por ejemplo, las coléricas palabras de San Pedro en el Paraíso dantesco contra su representante en la tierra (Canto XXVII, v. 22 a 25):

«Quegli ch'usurpa in terra il luogo mio,
II luogo mio, il luogo mio, che vaca
Nella presenza del Figliuol di Dio,
Fatto ha del cimiterio mio cloaca.»

Sin la coerción afectiva de Leonardo, la anotación en el Diario hubiera podido tomar la forma siguiente: «Hoy, a las siete, murió mi padre, Ser Piero da Vinci, mi pobre padre.» Pero el desplazamiento de la perseverancia sobre el detalle más indiferente, esto es, sobre la hora del fallecimiento, despoja a la anotación de todo pathos y nos revela la existencia de algo que había de ser encubierto y reprimido.

Ser Piero da Vinci, notario y descendiente de notarios, era un hombre de gran energía vital, que le conquistó consideración y bienestar. Casó cuatro veces; sus dos primeras mujeres murieron sin haber tenido hijos, y cuando la tercera le dio en 1476 su primer descendiente legítimo, tenía ya Leonardo veinticuatro años y hacía mucho tiempo que había abandonado la casa paterna, trasladándose al



Librodot

taller del Verrocchio, su maestro. De la cuarta y última mujer, con la que casó siendo ya cincuentón, tuvo aún nueve hijos y dos hijas.

El padre de Leonardo desempeñó también, desde luego, en el desarrollo psicosexual de su hijo, un papel importantísimo, y no solamente negativo, por su ausencia durante los primeros años infantiles del mismo, sino también directo e inmediato, por su ulterior presencia. Aquellos que de niños desean a su madre, entrañan inevitablemente la aspiración de llegar a ocupar el lugar del padre, se identifican con él en su fantasía y hacen luego de su vencimiento la labor de toda su vida. La orientación decisiva hacia la homosexualidad se verifica, como ya sabemos, en los años próximos a la pubertad. Cuando Leonardo llegó a ésta, la identificación con su padre perdió todo su significado para su vida sexual, pero continuó existiendo en otras actividades distintas, exentas de carácter erótico. Sabemos que gustaba del lujo y de los bellos vestidos, y que tenía criados y caballos, aunque, según cuenta Vasari, «no poseía bienes de fortuna y trabajaba poco». Tales gustos no pueden atribuirse únicamente a su sentido de la belleza, sino también a la obsesión de copiar y superar al padre. Éste había constituido para la pobre muchacha campesina el prototipo de la distinción, y al hijo le quedaba el deseo de jugar a la nobleza y el impulso «to out-Herod»; esto es, de demostrar al padre cuál era la verdadera distinción.

El artista se considera como el padre de sus creaciones estéticas. Para la actividad pictórica de Leonardo tuvo una fatal consecuencia su identificación con su padre. Creaba la obra y cesaba en el acto de ocuparse de ella, como su padre había hecho con él. La ulterior rectificación de esta conducta de su progenitor no podía ya modificar esta obsesión, derivada de las impresiones de los propios años infantiles, pues aquello que ha sido reprimido y permanece inconsciente no puede ya ser corregido por experiencias posteriores.

En el Renacimiento precisaba todo artista de un alto señor y protector, un padrone, que le encargaba trabajos y en cuyas manos reposaba su destino. Leonardo encontró su padrone en Ludovico Sforza, sobrenombrado el Moro, hombre ambicioso, amante del lujo y diplomáticamente disimulado, pero inconsciente y poco de fiar. En su corte, establecida en Milán; pasó Leonardo la época más brillante de su vida, desplegando libremente a su servicio su potencia creadora, de la que fueron testimonio el fresco de la Cena y la estatua ecuestre de Francisco Sforza. Antes que la estrella de Ludovico se ensombreciera, llevándole a morir en una prisión francesa, abandonó Leonardo Milán, y cuando la desgracia de su protector llegó a sus oídos, escribió en su Diario: «EI duque perdió sus estados, su fortuna y su libertad, y no Ilevó a término ninguna de sus obras.» Es singular, y desde luego muy significativo, que Leonardo dirigiese aquí a su padrone el mismo reproche que la posteridad había de hacerle a él, como si quisiese echar sobre una persona perteneciente a la serie paterna la responsabilidad que le in-



Librodot

cumbía por dejar interminadas sus obras. De todos modos, el reproche que hace al duque se hallaba perfectamente justificado.

Pero si como artista le perjudicó su imitación de su padre, la rebelión contra el mismo constituyó la condición infantil de sus rendimientos como investigador, no menos importante. Según una bella comparación de Merezhkovsky, parecía un hombre que se ha despertado en la noche y vela en las tinieblas mientras los demás duermen. Su libertad intelectual le llevó a dejarnos en una atrevida frase la justificación de toda investigación independiente: Aquel que disputa alegando la autoridad, usa más de la memoria que de la inteligencia. De este modo, fue el primer investigador físico moderno, y un sinnúmero de descubrimientos y anticipaciones premió en él al primer hombre que después de los griegos tenía el valor de acercarse a los secretos de la Naturaleza, apoyado únicamente en la observación y en su propio juicio. Pero cuando enseñaba a despreciar la autoridad y a rechazar la imitación de los antiguos, indicando de continuo el estudio de la Naturaleza como la fuente de toda verdad, no hacía sino repetir en la más elevada sublimación posible para el hombre la decisión que antes se impuso al niño, admirada ante el maravilloso espectáculo del mundo. Transportados desde la abstracción científica a la experiencia concreta individual, los antiguos y la autoridad corresponden al padre, y la Naturaleza, a la madre bondadosa y tierna que le había criado. Mientras que los demás humanos -y tanto hoy como en las épocas más primitivas- precisan imperiosamente de una autoridad en la que apoyarse, hasta el punto de que sienten vacilar el mundo entero cuando tal autoridad les parece amenazada, podía Leonardo prescindir por completo de semejante apoyo. Pero jamás le hubiera sido esto posible si en sus primeros años no hubiese aprendido a renunciar al padre. El atrevimiento y la independencia de su ulterior investigación científica presuponen una investigación sexual infantil no coartada por el padre, y la continúan, apartándola de la sexual.

Cuando un individuo ha escapado en su infancia, como Leonardo, a la intimación ejercida por el padre (frase agregada en 1925), y ha roto, en su actividad investigadora, las cadenas de la autoridad, no puede esperarse que permanezca dentro de una religión dogmática. El psicoanálisis nos ha descubierto una íntima conexión entre el complejo del padre y la creencia en Dios y nos ha mostrado que el Dios personal no es, psicológicamente, sino una superación del padre, revelándonos innumerables casos de sujetos jóvenes que pierden la fe religiosa en cuanto cae por tierra para ellos la autoridad paterna. En el complejo paterno-materno reconocemos, pues, la raíz de la necesidad religiosa. EI Dios omnipotente y justo y la bondadosa Naturaleza se nos muestran como magnas sublimaciones del padre y de la madre, o mejor aún, como renovaciones y reproducciones de las tempranas representaciones infantiles de ambos. La religiosidad se refiere, biológicamente, a la importancia y a la necesidad de protección del niño durante largos años. Cuando luego el adulto reconoce su abandono y su debilidad ante los grandes poderes de la vida, se siente en una situación análoga a la de su infancia y trata de consolarse por medio de la renovación regresiva de los poderes



Librodot

fancia y trata de consolarse por medio de la renovación regresiva de los poderes protectores infantiles. La protección que la fe religiosa ofrece a los creyentes contra la neurosis queda fácilmente explicada por el hecho de que los despoja del complejo paterno-materno, del que depende la consciencia de la culpabilidad -tanto individual como generalmente humana-, resolviéndolo para ellos, mientras que el incrédulo tiene que resolver por sí solo tal problema.

No parece que el ejemplo de Leonardo fuera contrario a esta concepción de la fe religiosa. Ya durante su vida se le acusó de incredulidad o -cosa equivalente en aquellos tiempos- de haber renegado la fe de Cristo, acusaciones que aparecen incluidas en la primera biografía de Leonardo, escrita por Vasari, el cual las suprimió luego en la segunda edición de sus Vite. Comprendemos muy bien que, ante la extraordinaria susceptibilidad de su época para todo lo referente a la religión, se abstuviera Leonardo de toda manifestación sobre su actitud con respecto al Cristianismo, incluso en sus anotaciones íntimas. Pero como investigador no se dejó inducir en error por los datos que sobre la creación del mundo consignan los Libros Sagrados. Así, discutió la posibilidad de un diluvio universal y contó, en Geología, por milenios, con igual libertad de espíritu que los hombres modernos.

Entre sus «profecías» hallamos algunas que tienen que ofender la sensibilidad de los creyentes cristianos. Por ejemplo, una de las referentes al culto a las imágenes:

«Los hombres hablarán a hombres que nada oyen, que tienen abiertos los ojos y no ven; hablarán con ellos y no recibirán respuesta; pedirán piedad a aquel que tiene oídos y no oye y encenderán luces ante un ciego.»

O sobre las lamentaciones del Viernes Santo:

«En toda Europa llorarán innumerables pueblos la muerte de un solo hombre, acaecida en Oriente.»

Se ha dicho que el arte de Leonardo despojó a las imágenes divinas de sus últimos restos de rigidez eclesiástica y las humanizó para representar en ellas elevadas sensaciones humanas. Muther le alaba, declarando que dominó un ambiente espiritual de decadencia y devolvió a los hombres el derecho a la sensualidad y al alegre goce de la vida. En las notas que nos muestran a Leonardo sumido en la investigación de los grandes enigmas de la Naturaleza no faltan manifestaciones de admiración al creador, última causa de tales magnos misterios; pero nada nos indica que quisiera conservar una relación personal con dicho poder divino. Las frases en las que depositó la sabiduría de los últimos años de su vida respiran la resignación del hombre que se somete a la Ananch y las leyes de la Naturaleza, y no espera de la bondad o la gracia divinas atenuación ninguna. Es casi indudable que Leonardo superó tanto la religión dogmática como la personal, alejándose con su labor investigadora de la concepción cristiana del universo.



Librodot

Nuestros conocimientos antes mencionados sobre el desarrollo de la vida anímica infantil nos conducen a la hipótesis de que también las primeras investigaciones infantiles de Leonardo recayeron sobre los problemas de la sexualidad. Él mismo lo deja transparentar al enlazar su inclinación investigadora con la fantasía del buitre y acentuar el problema del vuelo de los pájaros como uno de los que habían de construir, por mandato del Destino, objeto especial de su estudio. Un pasaje harto oscuro de sus anotaciones, semejante a una profecía, y en el que trata del vuelo de los pájaros, testimonia cuánto interés afectivo entrañaba su deseo de volar:

«El gran pájaro emprenderá su vuelo desde el lomo de su gran cisne, colmando de admiración al universo, llenando con su fama todos los escritos y conquistando eterna gloria para el nido que le vio nacer». Probablemente esperaba llegar a volar alguna vez, y por los sueños realizadores de deseos de los hombres sabemos qué felicidad promete la realización de tal esperanza.

Mas, ¿por qué sueñan tanto los hombres con poder volar? El psicoanálisis nos da la respuesta, mostrándonos que el volar o ser un pájaro no es sino el disfraz de un deseo distinto. La fábula de la cigüeña, con la que intentamos satisfacer la curiosidad infantil sobre el origen de los niños; los falsos alados de los antiguos; el empleo, en alemán, de la palabra vögeln (de Vogel: pájaro) como designación corriente de la actividad sexual, y en italiano del sustantivo uccello (pájaro) para designar el miembro viril, son pequeños fragmentos de una amplia totalidad demostrativa de que el deseo de poder volar en el sueño no significa sino el ansia de ser apto para la función sexual. Es este un deseo que surge en nuestros más tempranos años infantiles. Cuando el adulto piensa en su infancia, se le aparece ésta como una edad dichosa, en la que gozaba del momento presente y avanzaba hacia el futuro sin que ningún deseo le atormentase. Tal representación le hace considerar dignos de envidia a los niños. Pero si éstos pudieran manifestarnos tempranamente su opinión, nos proporcionarían con seguridad datos muy diferentes. Parece, en efecto, que la infancia no es aquel dichoso idilio que luego imaginamos. Por el contrario, los niños se sienten fustigados durante toda su infancia por el deseo de llegar a ser mayores y poder hacer lo que los adultos. Este deseo domina todos sus juegos. Cuando en el curso de su investigación sexual sospecha el infantil sujeto que en este terreno, tan enigmático e importante para él, puede el adulto realizar algo muy especial, que a él le está prohibido incluso saber, experimenta un poderoso deseo de adquirir dicha capacidad y sueña con ella bajo el disfraz del vuelo o prepara este disfraz para sus sueños posteriores. Así, pues, la aviación, resuelta ya, por fin, en nuestros tiempos, posee también su raíz erótica.

AI confesarnos la atracción que el problema del vuelo ejerció sobre él desde su infancia confirma Leonardo que su investigación sexual infantil se hallaba orientada hacia lo sexual, como ya nos lo hacen suponer nuestras observaciones



Librodot

directas de la infancia contemporánea. Por lo menos, este problema consiguió escapar a la represión que luego le apartó de la sexualidad. Desde los años infantiles hasta la época de la más completa madurez intelectual continuó orientando su interés con ligeras modificaciones de sentido, hacia la misma cuestión, y es muy posible que el deseado arte permaneciera inaccesible para él tanto en su sentido sexual primario como en el mecánico, perdurando ambos deseos como irrealizables.

El gran Leonardo permaneció infantil durante toda su vida en diversos aspectos. Dícese que todos los grandes hombres tienen que conservar algo infantil. Llegado a la edad adulta, continuaba complaciéndose en pueriles juegos, circunstancia que le hacía aparecer inquietante e incomprensible a los ojos de sus contemporáneos. Viéndole preparar para las fiestas cortesanas y los solemnes recibimientos ingeniosísimos juguetes mecánicos, nos sentimos descontentos los que no quisiéramos que hubiese derrochado sus energías en tales puerilidades; pero él parecía complacerse en ellas, pues Vasari nos cuenta que se entretenía con análogos pasatiempos, aun cuando ningún encargo le obligaba a ello. «Allí hizo una masa de cera y construyó con ella, cuando estaba fluida, delicadísimos animalillos, que volaban al llenarlos de aire, cayendo a tierra conforme se iban vaciando. A un singular lagarto que le trajo el viñador del Belvedere le hizo con la piel de otros animales de la misma clase, unas alas llenas de mercurio, que temblaban y se movían; luego le pintó ojos, le puso cuernos y barbas, lo domesticó y lo llevaba en una cajita, asustando con él a sus amigos». A veces le servían estos juegos para expresar profundos pensamientos. Así, «hacía desgrasar y lavar tan minuciosamente una tripa de carnero, que podía ocultarse en la palma de la mano; luego le aplicaba el tubo de un fuelle oculto en la cámara contigua, y cuando, moviendo el fuelle, la tripa se inflamaba, obligando a los presentes a refugiarse en un rincón, él la comparaba al genio, que, limitado primero a un pequeño espacio, crece luego cada vez más, llenando los ámbitos». De su gusto por tales pasatiempos testimonian también sus enigmas, escritos en forma de «profecías», y sus fábulas, composiciones muy ricas en ideas, pero carentes de gracia hasta un extremo singular.

Los juegos y extravagancias que Leonardo toleraba a su fantasía han inducido con gran frecuencia en grave error a sus biógrafos, desconocedores de esta característica del gran artista. Entre los manuscritos milaneses de Leonardo se encuentran, por ejemplo, borradores de cartas a «Diodario de Sorio (Siria), ministro del sagrado sultán de Babilonia», en las que se presenta Leonardo como ingeniero enviado a aquellos territorios del Oriente para llevar a cabo determinados trabajos, se defiende de un supuesto reproche de holganza, expone descripciones geográficas de ciudades y montañas y describe, por último, un importantísimo suceso, del que fue testigo durante su estancia en aquellos parajes.

Basándose en estos manuscritos, quiso demostrar J. P. Richter, en 1881, que Leonardo estuvo en Oriente al servicio del sultán de Egipto, llegando incluso a convertirse a la fe mahometana. El artista vinciano había realizado este viaje en 1483; esto es, antes de su agregación a la corte del duque de Milán. Pero la crítica de otros autores ha demostrado fácilmente que estos supuestos testimonios de una estancia en Oriente no son sino fantasías del joven Leonardo, creadas por él para su propio entretenimiento, y en las que daba libre curso a sus deseos de ver mundo y correr aventuras. También la Academia Vinciana, de cuya existencia no poseemos más datos que cinco o seis complicados emblemas dibujados por nuestro héroe, debió de ser uno de tales productos imaginativos. Vasari cita, en efecto, los emblemas, pero nada dice de la Academia Müntz, que reproduce en la cubierta de su gran obra sobre Leonardo uno de dichos emblemas; es de los pocos autores que creen en la existencia de tal institución.

Es muy probable que esta inclinación de Leonardo a los juegos y pasatiempos infantiles desapareciese en sus años de madurez y confluyera también en la actividad investigadora, que constituyó el último y más elevado desarrollo de su personalidad. Pero su larga duración puede enseñarnos cuán lentamente se arranca de su infancia aquel que ha alcanzado durante ella la más alta bienaventuranza erótica, jamás renovada después.

## VI

SERÍA inútil pretender engañarse ocultándose que los lectores no gustan hoy de la Patografía. Su repulsa se disimula bajo el reproche de que la investigación patográfica de un grande hombre no conduce nunca a la inteligencia de su significación ni de su obra, siendo, por tanto, un inútil capricho estudiar en él cosas que podemos hallar en cualquier ente vulgar. Pero esta crítica es tan evidentemente injusta, que sólo como pretexto o encubrimiento de otras ideas distintas puede resultarnos comprensible. La Patografía no se propone hacer comprensible la obra del grande hombre y mal puede reprocharse a nadie el incumplimiento de algo que no ha prometido. Los verdaderos motivos de la oposición son muy distintos y los hallamos en cuanto reflexionemos que los biógrafos se muestran siempre singularmente fijados a su héroe. Con gran frecuencia lo han elegido impulsados por motivos puramente personales, de orden sentimental, que se lo hicieron simpático de antemano. De este modo se entregan a una labor de idealización, que aspiran a incluir al grande hombre en la serie de sus modelos infantiles y quizá a resucitar en él la representación paterna infantil. En favor de este deseo, borran los rasgos individuales de su fisonomía, disimulan las huellas de sus luchas con resistencias interiores y exteriores, le despojan de toda debilidad e imperfección humanas y nos ofrecen entonces una helada figura ideal, ajena por completo a nosotros, en lugar del hombre al que podíamos sentirnos afi-



Librodot

nes, siquiera fuese lejanamente. Esta conducta es muy de lamentar, pues con ella sacrifican la verdad a una ilusión y renuncian en favor de sus fantasías infantiles a una ocasión de penetrar en los más atractivos secretos de la naturaleza humana. Leonardo mismo, con su amor a la verdad y su deseo de saber, no hubiera rechazado la tentativa de deducir de las pequeñas rarezas y singularidades de su personalidad las condiciones de su desarrollo anímico e intelectual. La mejor manera de honrarle será obrar aquí como él hubiera obrado. En nada disminuiremos su grandeza estudiando los sacrificios que hubo de costarle el paso de la infancia a la madurez y reuniendo los factores que imprimieron a su persona el trágico estigma del fracasado.

Haremos constar especialmente que nunca hemos contado a Leonardo entre los neuróticos o «enfermos de los nervios», como impropiamente se los denomina. Aquellos que se lamentan de vernos aplicar al gran artista conocimientos de orden patológico, muestran hallarse limitados por prejuicios a los que hoy en día no se concede ya valor ninguno, muy justificadamente.

No creemos ya que la salud y la enfermedad, lo normal y lo nervioso, puedan ser precisamente diferenciados ni que los caracteres neuróticos deban ser considerados como prueba de inferioridad. Sabemos hoy que los síntomas neuróticos son formaciones sustitutivas de ciertos rendimientos de la represión que hemos de llevar a cabo en el curso de nuestro desarrollo desde el niño al hombre civilizado, y sabemos también que todos producimos tales formaciones sustitutivas y que sólo su número, intensidad y distribución justifican el concepto práctico de enfermedad y la deducción de una inferioridad constitucional. Por los pequeños rasgos que de la personalidad de Leonardo nos son conocidos, debemos considerarle próximo a aquel tipo neurótico que designamos con el nombre de «tipo obsesivo», comparando su actividad investigadora con la «mediación obsesiva» del neurótico y sus coerciones con las abulias del mismo.

EI fin de nuestro trabajo era el esclarecimiento de las coerciones de la vida sexual y la actividad artística de Leonardo. Nos permitiremos, pues, reunir con tal objeto aquello que sobre el curso de su desarrollo psíquico hemos podido adivinar.

No hemos podido llegar al conocimiento de sus circunstancias hereditarias. En cambio, hemos comprobado que las circunstancias accidentales de su niñez ejercieron una profunda influencia perturbadora. Su nacimiento ilegítimo le sustrajo, quizá hasta los cinco años, a la influencia del padre, y le abandonó a la cariñosa seducción de la madre, cuyo único consuelo constituía. Las apasionadas caricias maternas provocaron en él una temprana madurez sexual y entró en una fase de actividad sexual infantil, de la cual no hemos logrado determinar con toda evidencia más que una única manifestación: la intensidad de su investigación sexual infantil. La tendencia al placer visual y el ansia de saber quedaron excitadas en grado sumo por sus tempranas impresiones infantiles; la zona erógena bucal recibió una acentuación que conservará ya para siempre. De su exagerada



Librodot

compasión posterior de los animales podemos deducir que durante este período infantil no careció de enérgicos rasgos contrarios, o sea de carácter sádico.

Un poderoso avance de la represión puso fin a este exceso infantil y determinó las disposiciones que habían de surgir en los años de la pubertad. EI apartamiento de toda actividad groseramente sexual será el resultado más evidente de la transformación. Leonardo podrá vivir en completa abstinencia y hacer la impresión de un hombre asexual. Cuando las ondas de la excitación concomitante a la pubertad lleguen hasta el adolescente, no le harán, sin embargo, enfermar, obligándole a formaciones sustitutivas costosas y perjudiciales. La parte más considerable de la necesidad del instinto sexual podrá quedar sublimada merced al temprano predominio del ansia sexual de saber, en un deseo general de saber, y escapará así a la represión. Otra parte, mucho menos importante:, de la libido permanecerá orientada hacia fines sexuales y representará la atrofiada vida sexual del adulto. A consecuencia de la represión del amor a la madre, quedará transformado este resto de libido en una disposición homosexual y se manifestará en forma de pederastia ideal. La fijación a la madre y a los dichosos recuerdos de su comercio con ella quedará perdurablemente conservada en lo inconsciente, pero permanecerá, por lo pronto, inactiva. Así, pues, las aportaciones del instinto sexual a la vida anímica de Leonardo quedan repartidas entre la represión, la fijación y la sublimación.

Surgiendo de una oscura adolescencia, se nos aparece Leonardo como artista pintor y escultor, gracias a una capacidad específica, reforzada probablemente en los primeros años infantiles por la precoz aparición de la tendencia al placer visual. Nos complacería indicar en qué forma depende la actividad artística de los instintos primitivos anímicos, pero nuestros medios resultan insuficientes para ello. Por tanto, nos limitaremos a hacer constar el hecho indudable de que la actividad creadora del artista proporciona también una derivación a sus deseos sexuales y a recordar, por lo que a Leonardo respecta, las informaciones de Vasari sobre sus primeras tentativas artísticas: cabezas de mujeres sonrientes y de bellos muchachos, o sea representaciones de sus objetos sexuales. En los primeros años de su juventud parece trabajar Leonardo libre de toda coerción. Durante el tiempo en el que tomó a su padre como modelo de su conducta exterior vivió Leonardo en Milán, donde el favor del Destino le hizo encontrar en Ludovico Moro una sustitución del padre, una época de viril fuerza creadora y de productividad artística. Pero pronto se confirmó en él la experiencia de que la represión casi completa de la vida sexual no ofrece las condiciones más favorables para el ejercicio de las tendencias sexuales sublimadas. EI carácter prototípico de la vida sexual acaba por imponerse, comienzan a paralizarse la actividad y la capacidad de tomar rápidas resoluciones, y la tendencia a la indecisión y a la reflexión obsesiva se hace notar de un modo perturbador en la Cena, y determina, ejerciendo su influjo sobre la técnica, el fatal destino de la maravillosa obra de arte. Lentamente va desarrollándose en él un proceso sólo comparable a las re-



Librodot

gresiones de los neuróticos. El desarrollo de su personalidad, que a partir de la pubertad le llevó al arte, es alcanzado y dominado por aquel otro cuyas condiciones arraigan en su primera infancia y que le conduce a la investigación. La segunda sublimación de sus instintos eróticos cede el paso a la primera y primitiva, preparada por la primera represión. Leonardo pasa a ser un investigador, al principio en servicio de su arte, luego independientemente de él, y, por último, volviéndole la espalda. Con la pérdida de su mecenas, sustitución del padre, y el progresivo entenebrecimiento de su vida, va haciéndose cada vez más amplia esta sustitución regresiva. EI artista se hace «impacientissimo al pennello», como nos cuenta un enviado de Isabella d'Este, que deseaba poseer a toda costa otro cuadro de su mano. Su pasado infantil ha adquirido dominio sobre él. Pero la actividad investigadora con la que sustituye la creación artística parece mostrar algunos rasgos que caracterizan la actuación de tendencias inconscientes -la insaciabilidad, la indiferencia y la incapacidad de adaptarse a las circunstancias reales.

Llegado al cenit de su existencia, a los cincuenta años, edad en la que los caracteres sexuales de la mujer han sucumbido a un proceso regresivo, mientras que la libido del hombre arriesga aún, con frecuencia, un enérgico avance, pasa Leonardo por una nueva transformación. Capas aún más profundas de su contenido anímico devienen de nuevo activas, y esta nueva regresión favorece a su arte, que se hallaba en vías de atrofiarse. Leonardo encuentra a la mujer que despierta en él el recuerdo de la sonrisa bienaventurada y extáticamente sensual de la madre, y bajo la influencia de esta evocación, experimenta de nuevo el impulso que le guió al principio de sus tentativas artísticas, cuando creó las cabezas de mujeres sonrientes. Pinta la Monna Lisa, la Virgen con el Niño Jesús y Santa Ana y la serie de cuadros enigmáticos, caracterizados por la misteriosa sonrisa. Con ayuda de sus más primitivos sentimientos eróticos festeja eI triunfo de dominar una vez más la coerción que pesó sobre su arte. Este último desarrollo se pierde, para nosotros, en las tinieblas de la ancianidad, que se aproxima ya al creador. Pero su intelecto se ha elevado antes a los más altos rendimientos de una concepción del universo que deja muy atrás a su época.

En los capítulos que anteceden hemos expuesto aquello que puede justificar una tal representación del curso evolutivo de Leonardo, así como nuestra división de su vida y nuestro esclarecimiento de su vacilación entre el arte y la ciencia. Si incluso por los partidarios y conocedores del psicoanálisis se nos objetará que no hemos hecho sino escribir una novela psicoanalítica, respondemos que no nos exageramos tampoco la seguridad de nuestros resultados. Como otros muchos, hemos sucumbido a la atracción ejercida por el grande y enigmático Leonardo, en cuya personalidad creemos advertir poderosas pasiones instintivas que, sin embargo, no pueden manifestarse sino de un modo atenuadísimo.

Cualquiera que sea la verdad de la vida de Leonardo, no podemos abandonar nuestra tentativa de investigarla psicoanalíticamente antes de haber llevado



Librodot

a cabo una determinada labor. Hemos de trazar, en general, las fronteras que delimitan la función del psicoanálisis en la investigación biográfica, con objeto de que no se nos reproche como un fracaso la falta de algunos esclarecimientos. La investigación psicoanalítica dispone, como material, de las fechas biográficas del investigado, de los factores accidentales correspondientes a los acontecimientos exteriores y a las influencias del medio y de las reacciones conocidas del individuo. Apoyada en su conocimiento de los mecanismos psíquicos, intenta fundamentar su personalidad dinámicamente basándose en sus reacciones, y descubrir sus fuerzas anímicas instintivas originales, así como las transformaciones y evoluciones ulteriores de las mismas. Conseguido esto, queda aclarada la conducta vital de la personalidad, por la acción conjunta de la constitución y el destino, de fuerzas interiores y poderes exteriores. Cuando tal empresa no alcanza resultados indubitables, como quizá sucede en este caso de Leonardo, no debemos culpar al método empleado, tachándolo de insuficiente o defectuoso, sino a la inseguridad y deficiencia del material. Así, pues, el único culpable del fracaso es el investigador que ha obligado al psicoanálisis a pronunciarse sobre un material insuficiente.

Pero, aun disponiendo de un amplio material histórico y dominando el desarrollo de los mecanismos psíquicos, hay dos puntos importantísimos en los que la investigación psicoanalítica no puede esclarecernos la necesidad de que el individuo sea así, sin poder manifestarse en forma ninguna distinta. Por lo que a Leonardo respecta, hemos tenido que suponer que la circunstancia accidental de su legítimo nacimiento y la exagerada ternura de su madre ejercieron una influencia decisiva sobre la formación de su carácter y sobre su destino ulterior, en razón a que la represión sexual desarrollada después de esta fase infantil le llevó a la sublimación de la libido en ansia de saber, determinando la inactividad sexual de toda su vida ulterior. Pero esta represión consecutiva a las primeras satisfacciones eróticas de la infancia no hubiera debido tener efecto. En otro individuo no se habría desarrollado o hubiera alcanzado mucha menor amplitud. Hemos de reconocer aquí un margen de libertad que el psicoanálisis no puede determinar.

Asimismo, tampoco se debe querer presentar el resultado de este avance represivo como el único posible. Otra persona no habría conseguido, probablemente, arrebatar a la represión la parte principal de la libido por medio de la sublimación en ansia de saber. Bajo iguales influencias que Leonardo hubiera adquirido una duradera perturbación de la actividad intelectual o una coercible disposición a la neurosis obsesiva. Así, pues, el psicoanálisis no consigue darnos la explicación de dos peculiaridades de Leonardo: su especialísima tendencia a la represión de los instintos y su extraordinaria capacidad para sublimar los instintos primitivos.



Librodot

Los instintos y sus transformaciones son lo último que el psicoanálisis puede llegar a conocer. A partir de este límite, cede el terreno a la investigación biológica. Tanto la tendencia a la represión como la capacidad de sublimación han de ser referidas a las bases orgánicas de carácter, sobre las cuales se eleva luego el edificio anímico. Dado que la actitud artística y la capacidad funcional se hallan íntimamente ligadas a la sublimación, hemos de confesar que también la esencia de la función artística nos es inaccesible psicoanalíticamente. La investigación biológica moderna se inclina a explicar los rasgos fundamentales de la constitución orgánica de un hombre por la mezcla de disposiciones masculinas y femeninas, en sentido material. La belleza física de Leonardo y la circunstancia de ser ambidextro se hallarían de acuerdo con una tal explicación. Pero no queremos abandonar el terreno de la investigación puramente psicológica. Nuestro fin continúa siendo la demostración del enlace existente entre los sucesos exteriores y las relaciones individuales por el camino de la actividad instintiva. Aunque el psicoanálisis no nos explica el hecho de la capacidad artística de Leonardo, nos proporciona, de todos modos, la inteligencia de las manifestaciones y limitaciones de tal capacidad. Parece, en efecto, que sólo un hombre de una vida infantil como la de Leonardo puede pintar la Monna Lisa y la Virgen con el Niño Jesús y Santa Ana y elevarse al mismo tiempo tan vertiginosamente en su actividad investigadora, como si la clave de todos sus rendimientos y también de su infortunio se hallase oculta en la fantasía infantil del buitre.

Pero, ¿no deberemos acaso rechazar los resultados de una investigación que atribuye a los azares de la constelación paterno-materna una influencia tan decisiva sobre el destino de un hombre, y hace depender, por ejemplo, el de Leonardo de su nacimiento ilegítimo y de la esterilidad de Donna Albiera, su primera madrastra? No creo haya derecho a una tal repulsa. Considerando que el azar es indigno de decidir nuestro destino, no hacemos sino recaer en la concepción piadosa del universo, cuyo vencimiento preparó el mismo Leonardo al escribir que el sol no se movía. Naturalmente, nos irrita que durante nuestra temprana infancia, tan impotente y necesitada de auxilio, no seamos protegidos por un Dios de justicia o un bondadoso poder previsor contra tales influencias. Pero al pensar así olvidamos que realmente todo es casual en nuestra vida, desde nuestra génesis por el encuentro del espermatozoo y el óvulo, casualidad que por esta misma razón participa, sin embargo, en la normatividad y necesidad de la Naturaleza, faltándole únicamente una relación con nuestros deseos e ilusiones. La distribución de la determinación de nuestra vida entre las «necesidades» de nuestra constitución y los «accidentes» de nuestra infancia no se halla, quizá, fijamente establecida todavía; pero no podemos dudar de la importancia de nuestros primeros años infantiles. En general, mostramos aún poco respeto a la Naturaleza, que, según las oscuras palabras de Leonardo, análogas a otras del Hamlet shakesperiano, la natura è piena d'infinite ragioni che non furono mai in isperienza: «Cada una de las criaturas humanas corresponde a uno de los infinitos experimentos en los que estas ragioni intentan pasar a la experiencia.»



Librodot