

El Leonardo de Freud

Notas cruzadas sobre la interpretación en la cura y fuera de la cura

Claire Salles *

Université Paris 3 Sorbonne-Nouvelle

Recibido: 5/2/2020 – Aprobado: 19/2/2020

Resumen:

La posteridad de *Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci* de Sigmund Freud (1910) se ha centrado en el error de traducción del psicoanalista, del italiano al alemán, de un recuerdo del artista (buitre en lugar de milano). Al releer este texto y volver a ciertas etapas de su posteridad, el artículo ofrece una reflexión sobre los desafíos de la interpretación, tanto en la cura como fuera de ella. El carácter abierto y fundamentalmente inscrito en un entre-sujetos de la interpretación resulta fructífera para los teóricos del arte.

Palabras clave: Freud | Psicoanálisis | Interpretación | Arte | Fantasma | Construcción.

Abstract:

Freud's Leonardo. Cross notes on interpretation in the cure and outside the cure

The posterity of Sigmund Freud's *Leonardo da Vinci. A Memory of His Childhood* (1910) emphasized the translation error by the psychoanalyst from Italian to German of a memory of the artist (vulture instead milan). By rereading this text and returning to certain steps of its posterity, the article offers a reflection on the challenges of interpretation, both in psychoanalytical treatment and outside. The open and fundamentally intersubjective nature of psychoanalytical interpretation proves fruitful for art theorists.

Keywords: Freud | Psychoanalysis | Interpretation | Art | Fantasy | Construction.

La posteridad de *Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci*, publicado por Sigmund Freud en 1910ⁱ, gira en parte en torno al error en la traducción de italiano *nibbio* por Geier (buitre) en lugar de *Hühnergeier* (milano). Este error se señaló por primera vez en 1923ⁱⁱ, y nuevamente soloⁱⁱⁱ en 1952^{iv}. Pero es con el artículo del historiador del arte Meyer Schapiro^v, en 1956, que se abre la controversia sobre la pertinencia de la demostración freudiana. El psicoanalista estadounidense Kurt Eissler^{vi}, en 1961, respondió a Schapiro, intentando “salvar” el psicoanálisis: para él, el error entre buitre y milano no pone en cuestión ni el razonamiento ni la capacidad del psicoanálisis para aventurarse fuera del espacio la terapia.

El “buitre” aparece en el recuerdo de infancia que Freud designa como la única información sobre su infancia dada por Leonardo:

“Es scheint, daß es mir schon vorher bestimmt war, mich so gründlich mit dem Geier zu befassen, denn es kommt mir als eine ganz frühe Erinnerung in den Sinn, als ich noch in der Wiege lag, ist ein Geier zu mir herabgekommen, hat mir den Mund mit seinem Schwanz geöffnet und viele Male mit diesem seinen Schwanz gegen meine Lippen gestoßen.”

* claire-salles@hotmail.fr

Al principio, Freud se interesa por la *coda* que golpea el interior de la boca del bebé varias veces, analizándola como una fantasía de felación que se refiere a la impresión orgánica producida al mamar^{vii}. Luego se pregunta por qué la madre fue reemplazada por un buitre. Aquí es donde entra “la idea incidental” de Mut, la diosa materna egipcia con cabeza de buitre, porque se consideraba que solo había buitres hembras, que se reproducían por la introducción del viento en la vagina abierta en vuelo, elemento que los Padres de la Iglesia habían recuperado para justificar el nacimiento virginal. Por lo tanto, la génesis (*die Entstehung*) del recuerdo de infancia de Leonardo se reconstruye casi *históricamente*: “Cierta vez que en un Padre de la Iglesia o en un libro de ciencias naturales leyó que los buitres eran todos hembras y podían reproducirse sin el concurso de machos, *emergió* en él un *recuerdo que se transfiguró en aquella fantasía*, con este significado: que él mismo era un hijo de buitre, pues tenía madre, pero no padre; y a esto se le unió, de la manera en que solo impresiones tan antiguas son capaces de exteriorizar, un eco del goce que le había sido deparado en el pecho materno”^{viii}. Y más adelante: “Cuando descomponemos (*zersetzen*) una fantasía de infancia, aspiramos a separar su real contenido mnémico (*deren realen Erinnerungsinhalt*) de los motivos posteriores (*späteren Motiven*) que la modifican y desfiguran. En el caso de Leonardo, creemos conocer ahora el contenido objetivo [real] de la fantasía (*den realen Inhalt der Phantasie*): la sustitución de la madre por el buitre indica que el niño echa de menos al padre y se ha hallado solo con la madre.”^{ix}

En un segundo tiempo, Freud asocia la cola que golpea los labios a los besos de la madre, lo que abre el desarrollo de las sonrisas leonardescas, en particular las de la *Gioconda* y especialmente de la *Santa Anna Metterza* (conservadas en el Museo del Louvre en París).

En consecuencia, si este error de Freud sobre el buitre adquiere tanta importancia, es porque abre un cuestionamiento sobre los *fundamentos* mismos del psicoanálisis: fundamentos del psicoanálisis como método de interpretación y fundamentos de materiales que este utiliza. Este cuestionamiento se refiere a la legitimidad del psicoanálisis como ciencia objetiva (¿el analista traduce un significado ya presente o crea un significado, ya sea en la cura o fuera de ella?), tanto como respecto del origen mismo de las producciones psíquicas (¿puede y debe la interpretación volver al contenido real que habría engendrado la producción psíquica, y la producción artística?).

La postura de Freud en este texto es ambivalente: usando este método que estableció como psicoanalista, a través de su clínica, se convierte en un psicoanalista fuera de la cura en este ensayo, al que da un objetivo biográfico: “La meta de nuestro trabajo era explicar las inhibiciones en la vida sexual de Leonardo y en su actividad artística”^x. Pero termina con la explicación de Santa Ana a partir de la interpretación de los recuerdos de la infancia, lo que también convierte a Freud, incluso si es en contra de su voluntad, en un teórico de la imagen.

Cabe señalar que Freud parece *imponer* aquí un sentido tanto a la obra de arte como al recuerdo infantil. No se trata de la situación del análisis en su contexto terapéutico, que se basa en el surgimiento de lo no-sabido: el analizante elabora durante la cura una expresión psíquica de lo que no ha podido encontrar por efecto de la represión (y que la imposición de un saber externo no cura milagrosamente).

Partiremos aquí del problema de la naturaleza misma del “recuerdo de infancia”: ¿qué distancia de lo real implica este recuerdo? Recuerdo infantil (*Kindheitserinnerung*), recuerdo (*Erinnerung*), fantasma o fantasía (*Phantasie*), fantasía de deseo (*Wunschphantasie*), fantasma infantil (*Kindheitsfantasie*), sueño (*Traum*): hay muchas traducciones y significados tanto en Freud^{xi} como en quienes lo comentan. El recuerdo de infancia a veces se entiende como un

fantasma *basado en un recuerdo*, a veces como si se *confundiera con el fantasma*. Lo que queda demostrado cuando Freud, apenas habiendo expuesto el *recuerdo* de infancia, juzga, por su contenido y el período al que se refiere, que es imposible que se trate de un recuerdo: “Aquella escena con el buitre no ha de ser un recuerdo de Leonardo, sino una fantasía [*Phantasie*] que él formó más tarde y trasladó a su infancia [*die er sich später gebildet und in seine Kindheit versetzt hat*]”^{xii}. Su nota agregada en 1919 comenta la proposición de Henry Ellis, que identifica el recuerdo infantil de Leonardo como un verdadero recuerdo^{xiii}; Freud insiste en el camino sin salida al que lleva a la cuestión de saber si un pájaro realmente puso su cola en la boca de Leonardo cuando era niño. La explicación es dada de inmediato: a diferencia de los recuerdos de los adultos, los recuerdos de la infancia son “extraídos en un momento posterior, cuando la infancia ya pasó, y son luego modificados (*verändert*), falsificados (*verfälscht*), puestos al servicio de las tendencias posteriores, de modo que, en general, no es posible distinguirlos estrictamente de las fantasías”. Por lo tanto, algo real ha existido en el pasado, es transformado por el presente y proyectado retrospectivamente en el pasado, explicitando el presente. Por lo demás, por esta identificación del *Erinnerung* con la *Phantasie*, la realidad histórica y la realidad psíquica tienen la misma importancia a nivel psíquico (es el resultado del abandono de la neurótica, comenzando desde la carta a Fliess del 21 de septiembre de 1897 y se hizo público en los *Tres ensayos sobre teoría sexual*, publicados en 1906).

El recuerdo de la infancia, por lo tanto, funciona como un fantasma: lo que Leonardo expresó al margen de una página sobre el vuelo de las aves no es un evento real, sino una trama dramática, una escena imaginaria.

Pero eso no elimina los detalles realmente vividos en la infancia, que Freud señala en numerosas ocasiones. ¿Este real “originario”, el fantasma lo *traduce* o lo *crea* retrospectivamente? Este es el problema de la elaboración psíquica. En el caso de Leonardo, la respuesta es clara: Freud insiste en la existencia de impresiones orgánicas (la fuerte impresión de *mamar* y los *besos* de la madre), utilizadas para construir un fantasma cuyo contenido real (*der reale Inhalt*), a saber, la ausencia del padre y la soledad con la madre^{xiv}, se separa de los “motivos ulteriores que lo modifican y deforman”. El buitre juega el papel de “contenido mnésico real”^{xv} (en el presente). Podríamos pensar que se trata de una traducción de los detalles vividos (*mamar*, *besos*) en una escena imaginaria; sin embargo, en una inspección más cercana, vemos que bajo el efecto de los motivos ulteriores que deforman esta materia prima, esta traducción no se basa exactamente en los pequeños restos de un real (pasado), sino que actúa sobre la configuración de motivos secretos que de otro modo no podrían expresarse (estos motivos secretos son los deseos inconscientes). El aspecto creativo del fantasma (y de manera general, de las producciones psíquicas) no es, por lo tanto, insignificante; podemos decir que el fantasma, apoyándose en lo real, crea los pequeños restos de los que proviene, en el sentido de que les da un significado, una existencia, una singularidad entre todas las percepciones que conoce el sistema psíquico y que no son siempre conservados en la memoria. Esta temporalidad compleja disocia la dupla traducción / creación en la elaboración fantasmática.

En este sentido, la traducción de Janine Altounian al francés de *Phantasie* como *fantaisie*^{xvi} más que por el neologismo “fantasía” parece plenamente justificada: “*fantaisie*” da la idea de una producción imaginaria, que solo asociamos luego, *gracias a la interpretación psicoanalítica*, al deseo inconsciente del sujeto^{xvii}. Sin embargo, tendremos cuidado de no reducir *Phantasie* solo a la figura final (riesgo que conlleva la utilización de la palabra “*fantaisie*”), sino que mantendremos su carácter de producción, del conjunto de operaciones de elaboración que la crean.

Por lo tanto, podríamos decir que Freud toma aquí un rol de intérprete, en línea con La interpretación de los sueños (1900), en donde los relatos de los sueños dan lugar a una interpretación. La situación es diferente de la de Freud-analista que, en la cura, puede conocer el significado de un sueño relatado por su paciente, pero prefiere a menudo distanciarse de esta comprensión o posponer su intervención, dejando que el paciente comunique sus pensamientos del sueño de manera simbolizada, consciente, en lo que dice. El intérprete parece seguir el camino opuesto al de la elaboración. Pero al hacerlo, ¿vuelve al mismo punto del que partió la elaboración? Para el intérprete surge la misma pregunta que la que surgió para la elaboración fantasmática: ¿traduce o crea? Hemos visto que el fantasma parte de una experiencia real (mamar, besar) y la utiliza como base para los deseos ulteriores que buscan solución. El fantasma no puede, por lo tanto, ser situado ni en la traducción lineal pura ni en una pura creación *ex nihilo*. ¿Y qué decir del rol del intérprete?

A partir del buitre, un fragmento del recuerdo infantil de Leonardo, Freud remonta precisamente a los besos de la madre y la ausencia del padre, lo que le permite trabajar como historiador, completando los agujeros en la biografía de Leonardo, hijo ilegítimo del que sabemos muy poco, excepto que a la edad de 5 años se encontraba con su padre y su madrastra. El hecho que las tendencias expresadas por el recuerdo de infancia correspondan a los primeros tres o cuatro años de un niño, y dado que estas explicitan la ausencia del padre y el amor de la madre insatisfecha por el padre de su hijo, permiten a Freud deducir la fecha de llegada de Leonardo a la casa de su padre y explicar la importancia de las dos madres^{xviii}. Se permite así suponer hechos históricos y biográficos a partir de un error en la traducción del material utilizado. ¿Qué nos dice esto? ¿Qué hacer de una construcción cuyos cimientos se desmoronan?

Una controversia puede iluminarnos: la que rodea la publicación de *La construction de l'espace analytique* por el psicoanalista Serge Viderman, en 1970, sobre el realismo y el construccionismo. Viderman recurre al Leonardo de Freud para apoyar su tesis, que afirma que la interpretación *fabrica* una verdad^{xix}. Para Viderman, el afortunado error de Freud hizo posible ver la verdad del fantasma: el fantasma no preexiste en el inconsciente del sujeto, sino que su existencia se produce por efecto de la cura. Su error hubiera sido haber querido ser realista, buscando la base histórica del fantasma. “Poco importa lo que Leonardo haya visto (sueño o recuerdo), poco importa lo que haya dicho Leonardo (buitre o milano), lo que importa es que el analista, independientemente de la realidad, ajuste y reúna estos materiales para construir un todo coherente que no reproduce un fantasma preexistente en el inconsciente del sujeto, sino que lo hace existir al decirlo”^{xx}. Rechaza así la imagen del psicoanalista-lector, o del psicoanalista-traductor, que debería encontrar la clave para decodificar los fantasmas que serían entonces formas fijas; él prefiere la del psicoanalista-creador. Para Viderman, los elementos de la percepción (los “restos de real”) no deben entenderse como formas platónicas incorruptibles, con las “copias conformes” que serían los fantasmas, sino como reorganizadas en el espacio analítico “en el que no nos limitamos a repetir formas sino a hacerlas existir de una existencia que también es un comienzo”^{xxi}.

Esta concepción demiúrgica es atractiva porque explica el aspecto creativo del proceso por el cual el analizante llega a hacer entrar un deseo en la simbolización, simbolización inicialmente perdida por efecto de la represión o del arcaísmo^{xxii} de dicho deseo que podría encontrar como solución la expresión de producciones psíquicas sintomáticas. Por lo tanto, *crea*, efectivamente, a través de una propuesta discursiva, dentro del espacio analítico.

Pero también es el escollo de Viderman: al privilegiar absolutamente la puesta en acto de lo no-sabido en el marco del análisis, descarta como insignificante el origen del fantasma (“poco importa lo que Leonardo ha visto (...), lo que Leonardo dijo”) reconociendo al mismo tiempo que es a partir de los mismos materiales del fantasma que el analista construye la interpretación, como si estos materiales fueran creados *ex nihilo*. Cabe señalar que, con ello, relega las palabras del analizante a un espacio reducido, al enfatizar el papel del psicoanalista-demiurgo (“lo que importa es que el analista, independientemente de la realidad, ajuste y reúna estos materiales para construir un todo coherente”).

Es en este nivel donde se sitúa la crítica hecha a Serge Viderman por Jean Laplanche en su *Enseñanza*, de 1975-76, sobre sublimación^{xxiii}. Recurriendo a un razonamiento a través de lo absurdo, Laplanche indica que, si seguimos a Viderman y llegamos a suponer que Leonardo nunca existió, “podríamos decir que la interpretación de Freud sería *aún más cierta*, ya que precisamente las migajas reales en las que se basa desaparecerían^{xxiv}. Más allá del realismo (fantasma de origen traumático, que corresponde a la *neurótica*) y el construccionismo (fantasma sin origen), se desarrolla otra concepción del fantasma.

Laplanche luego pregunta, siguiendo el razonamiento a través de lo absurdo que condujo a la interpretación de lo que no tiene origen: “¿Pero entonces, se trata de la *interpretación de qué?* Si no es la interpretación del propio Freud^{xxv}. Aquí se plantea una pregunta fundamental al psicoanálisis fuera de la cura: el problema de su *objeto*. ¿Estamos analizando algo así como el inconsciente de la obra, o estamos hablando del artista con respecto a sus procesos inconscientes^{xxvi}, o incluso un inconsciente de la sociedad^{xxvii} que la obra permitiría formular o crear, o más aun, un inconsciente de la historia del arte y, en general, de las producciones culturales?^{xxviii} ¿No deberíamos agregar una quinta posibilidad, que sería el análisis del analista mismo? André Green, en la introducción a *Hamlet et “Hamlet”. Une interprétation psychanalytique de la représentation*, dice haber “apoyado la hipótesis de que en cuestiones de crítica psicoanalítica el analista es el analizado del texto”; la “crítica psicoanalítica es quizás para el analista -y su práctica- el medio por el cual éste realiza su autoanálisis^{xxix}.”

Debemos, entonces, referirnos al estatuto de quien teoriza (fuera de la cura) respecto del analista (en la cura). El teórico busca *decir* algo sobre un objeto. Aquí debemos escuchar “decir” como una afirmación, una denominación, quizás no definitiva en el sentido de que todo conocimiento enunciado espera ser excedido dentro del edificio del saber, pero que lleva en sí mismo su cierre, al opuesto del discurso, y con mayor razón del discurso del espacio analítico, que se expresa para reelaborarse constantemente, para escucharse decir *otra cosa*, diferente de lo enunciado (eco), que lo que termina con palabras. Podemos aquí hablar de *discurso cerrado* y *discurso abierto*.

Paul Ricœur aborda el ensayo de Freud sobre Leonardo en 1962 en una comunicación efectuada durante las *Décades de Cerisy* dedicadas a la relación entre el arte y el psicoanálisis y retomada en las actas del coloquio^{xxx}, y luego en *De l'interprétation. Essai sur Freud*^{xxxi}. Ricœur no menciona el error en torno al *nibbio*, pero señala que Freud aclara el problema de la inhibición sexual de Leonardo gracias a su retorno a los besos de la madre. Esta parece ser la *solución correcta*. Ricœur vuelve, sin embargo, el problema sobre sí mismo: en el Leonardo, el análisis freudiano no conduce, como podría inicialmente parecer, de lo menos conocido a lo más conocido. La ausencia dirigida más allá de las pinturas de Leonardo (los besos de la madre) no disipa el enigma, sino que lo redobla. La obra no es el doble del fantasma, la producción, a la luz del día, de lo que estaba oculto en el inconsciente. El recuerdo de infancia “a su vez solo existe como una ausencia simbolizable que se amplía bajo la sonrisa de Mona Lisa^{xxxii}. El

fantasma es un “significado dado por perdido”^{xxxiii}. A través de la elaboración, la obra no recrea el fantasma, sino que “lo crea como obra de arte”^{xxxiv}. Es lo que le permite a Freud decir que Leonardo superó la desgracia de su vida amorosa, a través de las figuras que creó (Ricœur: “La obra de arte es, por lo tanto, tanto el síntoma como la cura.”). En otras palabras, pudimos “entrar en el movimiento del significante, que siempre nos envía significados ausentes del deseo a obras que presentifican los fantasmas en un mundo de cultura y así las crean como una realidad de grado estético”^{xxxv}.

Ricœur centra su atención en la obra de arte, entendida como una re-creación del fantasma, este última explicado por los besos de la madre. Y la obra es entonces la manifestación real de la pérdida de este objeto, “los besos de la madre”. La obra de arte es el símbolo de lo que buscamos en el fantasma, que es un “significado dado por perdido”. Como indica la fórmula de Lacan, $S \ll a$, el sujeto siempre está en el umbral del objeto: lo simbólico hace que el objeto se pierda, y el objeto no es nunca alcanzado. Este agujero en lo real se reactualiza sin cesar. Al igual que con Lacan, donde el significante surge al mismo tiempo que éste renueva la ausencia del significado perdido, del objeto perdido, la obra de arte funciona como manifestación del circuito de ausencia. La naturaleza de la obra es, así, muy singular: puede ser integrada a un relato; pero, en tanto está en el mundo, expresa y relanza también la inaccesibilidad esencial que caracteriza la relación del sujeto con el objeto. Dicho de otro modo, hay una pérdida en la construcción de todos nuestros objetos; el nombre se substituye a la cosa, y se pierde algo de la materialidad de la cosa –pero en la obra, si esta pérdida es visible dado que la obra también está en el circuito de simbolización, algo difiere, en tanto ella no es un “significante dado por perdido” como los demás (ni una obra plástica ni un poema pueden resumirse en el lenguaje cotidiano). Esta doble naturaleza opuesta, esta des-armonía, es esencial en la obra de arte.

André Green interviene durante la discusión en Cerisy, después de la comunicación de Ricœur, para indicar que el beso de la madre ha sido ciertamente perdido, pero que “es precisamente la calidad de este desconocimiento”^{xxxvi} el objeto del análisis”^{xxxvii}. Lo que emerge de estas concepciones del acto interpretativo es que no se trata nunca de un discurso cerrado; de hecho, es una renovación infinita de la interpretación (en la cura como respecto a una obra de arte).

Aquí encontramos el significado primario de la interpretación, tal como Aristóteles lo enuncia en el tratado *De Interpretación*. Como señala Pierre Fédida en un artículo sobre interpretación^{xxxviii}: “es en función de un cierto intelectualismo de interpretación que a veces hacemos de ella un proceso de decodificación, un arte de la traducción o de la transcripción. Aristóteles nos recuerda que se trata de interpretar cada vez que el sentido está presente en la voz (*phônè semantikè*), entablando una nueva relación entre el hombre y las cosas (‘decir algo sobre algo’).” Y más adelante: “la comprensión de un sentido (o de un valor) es una cuestión de captura (aprehender) que acoge y que unifica”. Tal definición “asienta la objetividad de la comprensión en una percepción”. En consecuencia, el lugar del analista se redefine: en la cura, “en el momento en que se deshace el significado familiar, el efecto de sentido es producido por las palabras del analista y estas palabras ordenan de otra manera los elementos presentes en lo que el paciente había dicho”.

¿Podemos ver en esta acepción de la interpretación una invitación a criticar el enfoque interpretativo freudiano? Porque Freud, una vez enunciado el recuerdo infantil de Leonardo, anuncia sin rodeos que “traducir esta fantasía de su lenguaje privado”^{xxxix} a una lengua comprensible, tal como lo hace con los sueños. Se podría pensar que, en su intento de fundar una ciencia objetiva, y ante el rechazo que el psicoanálisis puede provocar, Freud enfatiza la

cientificidad de su técnica explicativa más que el aspecto relacional del psicoanálisis, que se basa fundamentalmente en el entre-dos-sujetos. Pero él mismo reconoce en la *Traumdeutung*, y desde entonces esta expresión ha sido ampliamente comentada, que el analista no puede redescubrir el contenido latente de una producción psíquica en su totalidad: “En los sueños mejor interpretados, a menudo nos vemos obligados a dejar en la sombra (...). Este punto es el ombligo del sueñoⁱ.”

Tal anclaje del psicoanálisis en la categoría general del arte de interpretar construye el puente entre el psicoanálisis dentro y fuera de la cura.

Por un lado, lo incompleto de la interpretación en la cura nos permite pensar mejor la interpretación fuera de la cura, en particular la escritura sobre el arte: cada teórico o teórica que busca dar sentido a un objeto, abre un nuevo espacio de discurso que no puede volver a ser cerrado, y esto hasta el infinito. Toda voluntad de discurso cerrado resulta aquí vana.

Por otro lado, psicoanálisis en la cura no tiene razón de avergonzarse de una falta de científicidad. Su estatuto de ciencia de la interpretación lo instala en un cierto régimen de conocimiento: la técnica psicoanalítica no busca la objetivación del significado, sino dar cabida a un entre-sujetos. Lo que subraya involuntariamente Meyer Schapiro al iniciar el debate sobre la científicidad, no de la teoría psicoanalítica en general, sino de su aplicación errónea por parte de Freud a la vida y obra de Leonardo: haciendo que su crítica tenga sentido en términos de la historia del arte que Freud habría desconocido (mariología, debates sobre el nacimiento virginal en particular), Schapiro nos muestra al mismo tiempo lo incompleto y el carácter fundamentalmente inestable de la interpretación y del conocimiento que proviene de ella (y que constituye toda su riqueza). En este sentido, no podemos sino reconocer la fuerza de la inestabilidad del conocimiento cuando, frente a la *Santa Anna Metterza* del Louvre, todavía vemos hoy dibujarse los rasgos de un buitre en la túnica de la virgen.

Traducción: Derek Humphreys

ⁱ No utilizaremos, en el marco de este trabajo, la conferencia dictada por Freud el 1 de diciembre de 1909 ante la sociedad psicoanalítica de Viena bajo el título «*Eine Phantasie des Leonardo da Vinci*», salvo un comentario. *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci* fue publicado en 1910 (Leipzig und Wien, Franz Deuticke) y nuevas ediciones aumentadas y corregidas fueron publicadas en 1919 y 1923. Es incorporado a los *Gesammelte Werke* de 1925 y 1943 (de ahora en adelante abreviados KLV) y a los *Studienausgabe* de 1969. Seguiremos aquí, salvo indicación contraria, la traducción francesa efectuada por Jeannine Altounian, «Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci», in *Œuvres complètes*, tomo 10, Paris, Presses universitaires de France, 2009, p. 79-164 (abreviado de aquí en adelante SELV) y “Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci”, in *Obras Completas*, vol XI (JL. Etchevery traductor), p.53-127. Buenos Aires, Amorrortu, 1979 (abreviado en este documento como URIL)

ⁱⁱ Eric Maclagan, «Leonardo in the consulting room», *Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 42, 1923, p. 54-57.

ⁱⁱⁱ Jean-Pierre Maïdani Gérard anota: «Maclagan escribe en 1923. Freud re-edita su Leonardo en 1923-25... Marie Bonaparte lo tradujo en 1927: ¡nada sobre este malentendido!» *Léonard de Vinci. Mythologie ou théologie?*, Paris, Presses universitaires de France, 1994, note 5, p. 73.

^{iv} Irma A. Richter, *Selections from the Notebooks of Leonardo da Vinci*, Londres/New York, Oxford University Press, 1952.

^v M. Schapiro, «Leonardo and Freud: an Art-Historical Study», *Journal of the History of Ideas*, n°17, 1956, p. 147-178.

-
- ^{vi} Kurt R. Eissler, «Leonardo da Vinci», *Psychoanalytic Notes on an Enigma*, New York, Int. Univ. Press, 1961.
- ^{vii} tras esta fantasía no se esconde otra cosa que una reminiscencia del mamar –o del ser amamantado. URIL, II, p. 81 («*Hinter dieser Phantasie verbirgt sich doch nichts anderes als eine Reminiscenz an das Saugen*», KLV, II).
- ^{viii} SELV, II, p. 116. KLV, II, p. 159 (las cursivas son nuestras), URIL, II, p. 84.
- ^{ix} *Id.*
- ^x KLV /SELV, VI; URIL, p. 122.
- ^{xi} Podemos remarcar al respecto la sustitución de *Phantasie* en la conferencia de 1909 por *Kindheitserinnerung* en el título de la publicación de 1910.
- ^{xii} KLV II. URIL, II, p.77.
- ^{xiii} Henry Ellis, “Review of a Psycho-Analytical Study of Leonardo da Vinci”, *Journal of Mental Science*, n°56, 1910, p. 522-523.
- ^{xiv} «En el caso de Leonardo creemos conocer ahora el contenido objetivo (*den realen Inhalt der Phantasie*) de la fantasía: la sustitución de la madre por el buitre indica que el niño echa de menos al padre y se ha hallado solo con la madre.» (URIL, II, p. 84).
- ^{xv} «En la fantasía infantil de Leonardo, el elemento del buitre nos representó el contenido mnémico objetivo (*den realen Erinnerungsinhalt*; o el contenido mnémico real en la traducción de Lopez Ballesteros); el nexa en el que el propio Leonardo había entramado su fantasía arrojó viva luz sobre la significatividad de este contenido para su vida posterior.» (URIL, III, p. 87).
- ^{xvi} Significado de fantaisie. Nota de traducción, DH
- ^{xvii} Como lo ha señalado Jean-Pierre Lefebvre, el ensayo mismo está totalmente destinado a demostrar que esta producción imaginaria es comandada por el deseo, por los afectos asociados a la infancia de Leonardo, lo que hace difícil introducir inmediatamente el término «fantasma» para designar la producción imaginaria, en cuyo caso todo el interés de la demostración se pierde (intervención en el seminario «Freud: fantasma et representación» de F Humphreys & D Humphreys, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, sesión del 19 de novembre del 2015).
- ^{xviii} KLV /SELV/URIL, II.
- ^{xix} Serge Viderman, «Prima ricordazione della mia infanzia», in *La construction de l'espace analytique*, Paris, Denoël, 1970, p. 145-164 [trad.DH].
- ^{xx} *Ibid.*, p.164 [trad.DH]
- ^{xxi} *Ibid.*, p.163 [trad.DH]
- ^{xxii} Lo arcaico, infantil, en el que la sexualidad está excluida de la simbolización.
- ^{xxiii} Jean Laplanche, «Pour situer la sublimation», *Problématiques III, La sublimation*, Paris, Presses universitaires de France, 1980, p. 76-82 [trad.DH].
- ^{xxiv} *Ibid.*, p. 79 [trad.DH].
- ^{xxv} *Problématiques III, op. cit.*, p. 79 [trad.DH].
- ^{xxvi} Como parece hacer Freud en el *Leonardo*.
- ^{xxvii} Jean-François Lyotard reflexiona sobre el paso del régimen de la neurosis al de la psicosis durante el siglo XX en occidente.
- ^{xxviii} Aby Warburg intentó teorizar una psicología histórica de la expresión.
- ^{xxix} André Green, *Hamlet et "Hamlet"*, Paris, Balland, 1982, p. 38 [trad.DH].
- ^{xxx} Paul Ricœur, «L'art et la systématique freudienne», comunicación hecha en «Entretiens sur l'art et la psychanalyse», Cerisy-la-Salle, 6-11 septembre 1962, retomada en *Entretiens sur l'art et la psychanalyse*, Décades du Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, bajo la dirección de A. Berge, A. Clancier, P. Ricœur, et L-H. Rubinstein, Paris, La Haye. Mouton, 1968.
- ^{xxxi} Paul Ricœur, *De l'interprétation. Essai sur Freud*, Paris, Le Seuil, 1965.
- ^{xxxii} «L'art et la systématique freudienne», *op. cit.*, p. 33 [trad. DH].
- ^{xxxiii} *Ibid.*, p. 34 [trad. DH].
- ^{xxxiv} *Id.* [trad. DH].
- ^{xxxv} *Ibid.*, p. 36 [trad. DH].

^{xxxvi} La teoría Freudiana se organiza en torno a los efectos de un *Unbewusst*, que ha sido traducido como Inconsciente, pero que literalmente significa, en alemán, lo no-sabido, y aquí, lo desconocido [nota de traducción, DH]

^{xxxvii} *Ibid.*, p. 38 [trad. DH].

^{xxxviii} Pierre Fédida, «Interprétation», *Encyclopédie Universalis*, en ligne: <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/interpretation/> (consultado el 15 feb 2020).

^{xxxix} *KLV / URIL*, II ,p. 80.

^{xl} Sigmund Freud, *L'interprétation du rêve*, Paris, Presses universitaires de France, 1967, p. 433.