

Una puerta medio abierta. La familia como motor de la evasión: de la desconfirmación del *self* a la afirmación de lo irreal.

Margarita López-Morales¹
Universidad de Sevilla

Resumen

La familia es un factor crucial en el desarrollo de la persona. La familia se sitúa en el lugar más directo desde el que influir en sus vivencias. Dentro de un ser, perviven las huellas de otros. Desde una perspectiva psicoanalista -concretamente freudiana- este estudio trata de explicar el transcurso de la infancia del joven protagonista de *Léolo* (Jean-Claude Lauzon, 1992) hasta el inicio de su esquizofrenia, enfermedad a la que está predispuesto por herencia, en tanto que sus rasgos patogénicos circulan por el conjunto de su familia. Para estudiar a Léolo en su entorno desde una visión interaccionista, el análisis de la familia ha sido abordado desde la teoría de la comunicación propia de la escuela de Palo Alto, concibiendo al núcleo familiar como sistema cuyos miembros mantienen relaciones de interdependencia. Finalmente, para ilustrar los argumentos de ambos enfoques se ha adoptado una metodología basada en el análisis del discurso, persiguiendo una materialización práctica sobre lo representado en el film.

Palabras clave

Familia, Infancia, Esquizofrenia, Desconfirmación, Evasión, Complejo de Edipo, Sentimiento de culpabilidad

Abstract

Family is a crucial factor in people's development. Family is settled in the most immediate position, from where it can have an influence on their experiences. In the insight of a being remain the marks of others. From a psychoanalytic perspective -specifically Freudian- this work tries to explain the course of of *Léolo's* protagonist childhood (Jean-Claude Lauzon, 1992) until the beginning of his schizophrenia, a disease to whom he is prone to by heritance, for the pathogenic features are a constant in his family. To study Léolo in its surroundings from an interactionist point of view, the analysis of the family has been dealt from communication theory characteristic of the school of Palo Alto, conceiving the family unit as a system whose members have relationships of interdependence. Finally, to illustrate the arguments of both approaches, It has been taken a methodology based upon discourse analysis, searching for a practical materialization on what the film despicts.

Keywords

Family, Childhood, Schizophrenia, Disconfirmation, Evasion, Oedipus complex, Sense of guilt

¹ Este artículo se redactó a partir del nombramiento de la autora como "Estudiante Interna" del Departamento de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla durante el curso 2009-2010.

Puede afirmarse que el hombre feliz jamás fantasea, y sí tan sólo el insatisfecho. Los instintos insatisfechos son las fuerzas impulsoras de las fantasías, y cada fantasía es una satisfacción de deseos, una rectificación de la realidad insatisfactoria.

Sigmund Freud

Me pareció extraordinariamente oportuna esta cita para comenzar la exposición de este estudio, para definir globalmente aquello descubierto en la película a analizar: *Léolo*, obra de Jean-Claude Lauzon estrenada en 1992.

¿Qué tiene en común *Léolo*, el pequeño protagonista, con tantos otros niños del universo fílmico? Como base sobre la que levantar el relato, una realidad incómoda, doliente, de la que desea escapar. A partir de ahí, los claroscuros y matices que nos llevan a individualizar a este personaje infantil para ascender a un marco definitorio más concreto son las condiciones familiares que lo rodean, unas condiciones familiares en extremo agrias, pero que, aún así, dejan al sujeto la posibilidad de la evasión, *una puerta medio abierta* para redefinir lo palpable y crear sobre él un suelo más amable que acoja sus sueños incumplidos, la representación de sus aspiraciones. Aspiraciones, por otro lado, no cumplidas. Pero en eso consiste, básicamente, soñar: cumplir sin cumplir, visionar y adentrarnos en aquello no realizable.

Desde el interior del habitáculo y con todos los sentidos apiñados entre ese hueco que une *el adentro* y *el afuera*, el tallo y la hoja, el lienzo y la pintura, la madera y la lija -quizás el barniz-, la familia de *Léolo* permite a éste transformar su realidad por saturación: *Leólo* está sumergido en los problemas de su entorno más cercano, asfixiado por el brote esquizofrénico que corre por sus miembros, encadenado a las extrañas costumbres familiares; inserto en un único marco de referencia. Es decir, está tan pegado a aquello que le duele, tan enredado con el nudo originario de la complejidad, que, forzosamente, son los mismos problemas los que le obligan a evadirse, por presión; los que le proporcionan el material necesario y se muestran desnudos en su fealdad para obligarlo, si desea creer en la existencia de la luz y el color, a negar sus rasgos, a redefinir lo horrendo para hacerlo bello, a limpiar la suciedad con la que inevitablemente tiene que convivir. Así, por ejemplo, ante el temor de su hermano Fernand, que lo lleva a convertirse en un obseso de la

musculación, Léolo no tendrá más remedio que interpretar en él una protección, una defensa en la que apoyarse. Hasta que la realidad vaya creciendo en su exigencia y le muestre no lo contrario, sino -desnudo el cuerpo- su esencia. Veremos como, poco a poco, la realidad no se vuelve más noble, no cede en su avaricia; por el contrario, se torna progresivamente más cruel, hasta terminar arrancando a Léolo su estilo de lectura, los filtros que su imaginación le prestaba y le permitían digerir la dirección de lo real.

Si bien es un factor muy habitual en el cine, como motor de la acción, el que el personaje ansíe una vida paralela, transformar su subsuelo, no todos los contextos y circunstancias permiten, al menos, el intento. En el punto contrario a Léolo podría situarse a la preadolescente que protagoniza *Mouchette* (Robert Bresson, 1967), para la que las posibilidades de evasión están inactivas, desactivadas, atadas de pies a manos por una insistente realidad que requiere y solicita junto a sí la presencia de esta niña duplicada al papel de madre: una familia en precarias condiciones tanto de salud -una madre enferma, un padre alcohólico- como económicas y afectivas, cuya estructura no permite a la protagonista soñar, descansar de lo real y vivir una parcial fantasía en la que obtener algo de lo que en la base carece. Léolo también vive una realidad complicada, pero dentro de la cual puede y tiene la oportunidad de cultivar su imaginación y viajar a través de la escritura, mientras que Mouchette está atrapada por las obligaciones familiares: debe cuidar de su madre y de su hermano pequeño, en periodo de lactancia incluso, sin la ayuda del padre, ausente la mayor parte del tiempo. El número de personajes a citar es inagotable: en la misma rígida línea se sitúa la niña albanesa materializada en *Antes de la lluvia* (Milcho Manchevski, 1994), a la que, a pesar de todo el esfuerzo que pone en el escape, un ambiente marcado por la incomprensión proveniente del férreo arraigo a unas propias y determinadas creencias culturales, acaba por cortarle las alas. Especialmente curiosa puede resultar la comparación de Mouchette con la protagonista de *Rosetta* (Jean-Pierre y Luc Dardenne, 1999): esta adolescente también se ve obligada a cargar sobre sí las funciones maternas, en este caso porque tal figura está sumergida en una pasividad fruto de su dependencia del alcohol. Frente a esto, es Rosetta la que

lucha por obtener un hueco en el mercado laboral a la vez que trata de cuidar de su madre, sin espacio ni tiempo que dedicar a la evasión de lo real.

De forma muy similar a *Léolo* podría concebirse *Tideland* (2005), de Terry Gilliam, aunque no coincidan ambas en los tipos y formas de sus *puertas medio abiertas*, ya que el mundo imaginario de Jeliza-Rose, su protagonista, viene dado por unos desencadenantes bien diferentes. Su capacidad de crear -aunque no falta la saturación, como puede comprobarse en la caracterización de los personajes paternos, hipertrofiados, salidos de sí mismos para esculpir lo monstruoso- se hace activa por ausencia: esta niña no tiene a nadie que le estorbe, tan sólo el recuerdo de lo vivido, la experiencia con la llega a su nuevo mundo, el conocimiento de lo real y su infierno; sólo el recuerdo de lo real, porque lo real se ha esfumando por completo: se enfrenta a su propia soledad, y debe llenarla, debe construir sobre el vacío, maquillar la ausencia y la quietud, animar el silencio. La realidad que precede a la fantasía que inunda toda la película es tan cruel, tan desgarradora, que, en conjunto, la trama se presenta como una metáfora de la inexistencia, y por tanto, de lo prescindible del sentido, y consecuentemente de la versatilidad en la que éste se sumerge para recrear con absoluta libertad un mundo donde, excepto la medida, cabe cualquier cosa. Una eufemización de lo muerto. Una destrucción que construye en sí misma, que despoja lo existente para construir lo blanco: un nuevo origen del que partir.

Otro personaje al que podría agruparse dentro de esta dinámica es la adolescente sobre la que pesa la sórdida realidad recreada en la película *Lilja 4-ever* (2002), de Lukas Moodysson. Como en *Tideland*, la clave que activa el sueño es la ausencia, total -y además, el encierro, la limitación del espacio, por lo que la nada brinda aún menos material sobre el que crear, menos color y menos forma: las cuatro paredes de una casa vacía, sin exteriores. Lilya es una joven que, abandonada repentinamente por su madre, es atrapada por una red de explotación sexual: reducida a partir de ahí su existencia a la continua y solitaria estancia en un piso desolado equipado con lo mínimo para una mísera supervivencia, quietud sólo interrumpida para acudir al encuentro con algún cliente. La alucinación aparece de manera irremediable -no tiene siquiera instrumentos para el suicidio- y le trae la presencia de su mejor amigo -fallecido antes de que ella partiera-, convertido en

ángel. Los diálogos que se suceden en estos encuentros, sentados sobre los bordes de la azotea, sin temor al salto, transcurren en torno a la duda sobre la verdadera residencia de la muerte -¿aquí o arriba?-, una vez que ésta, dada una realidad tan espantosa -la vida como castigo, el mundo como infierno-, llega a presentarse ante el sujeto como una salvación.

Trasladado este mismo argumento al estado adulto, *Origen* (Christopher Nolan, 2010) comparte también una estructura simbólica común a la de *Léolo* y *Tideland*, escenificada incluso de forma más directa: en ella se hace uso abiertamente del sueño como instrumento para transformar lo real, mientras que dentro de una percepción infantil resulta al espectador más confuso distinguir una realidad de otra.

El objetivo de estas comparaciones ha sido la búsqueda de aspectos en común y desarrollos dispares para lograr transmitir y fijar la forma de una estructura que, aunque recurrente, no deja de ser específica, entre otras razones por las peculiaridades de su origen -saturación en *Léolo*, ausencia en *Tideland*- que diseñan -o no: privación en *Mouchette*- un tipo concreto de entrada al desdoblamiento de la experiencia: un núcleo familiar complejo, un deseo de huida -hasta aquí, circunstancias muy habituales; hasta aquí, *Mouchette*- y *una puerta medio abierta* -hasta aquí, no todos.

No podemos más que basarnos en lo que las películas nos muestran. Por ello resulta adecuado proponer que se tome conciencia de que esta clasificación no es más que una fórmula y herramienta de trabajo para ayudar al análisis y hacerlo, en la medida de lo posible, más fluido; y de que por encima de ella reina la siguiente hipótesis: seguramente todos los personajes infantiles creados por el cine sueñan, cultiven su imaginación y se evadan cada vez que lo real aceche con atacar la integridad de la persona; pero, como estamos al otro lado de la ventana, no podemos acceder a ello. Nos hallamos, por tanto, liberados por un ejercicio de interpretación en el que no puede faltar un componente creativo en sí mismo, pero, a la vez, limitados por la selección a través de la cual la vida de un conjunto de niños se nos ofrece. De todas formas, quiero pensar que todos sueñan, que el conformismo no gana, jamás ni enteramente, la partida.

1. Léolo

En otros estudios sobre esta película -me refiero concretamente al realizado por Jesús González Requena y Amaya Ortiz de Zárate- se ha otorgado una especial importancia a la figura materna, como instancia de dominio sobre el resto de los sujetos de la familia, influidos por el deseo inconsciente hacia la persona con la que experimentaron, por vez primera, el amor, entendido en un sentido amplio:

Sus miembros, en tanto nacidos del cuerpo de la madre, son forzados a concebirse nada más que como su extensión, siéndoles negada toda posibilidad de diferenciación, de constitución, en suma, de una subjetividad propia. La familia misma, en su conjunto, se constituye entonces como expansión del cuerpo de una madre omnipotente en su incesante ciclo excremental y nutricio (González Requena y Ortiz de Zárate, 2000: 41)

En este caso, por el contrario, se abordará la relación de Léolo con su familia desde la figura opuesta, la paterna, sin negar en absoluto el punto de vista desarrollado en el citado ensayo, pero sí observando la complejidad del núcleo desde otro punto, anterior, en el intento de ensanchar la perspectiva. El objetivo será ahondar en los desencadenantes, profundizar en la intuición matriz de que es la figura paterna la que da pie al dominio maternal sobre los hijos: el padre es el origen de esta estructura familiar, el pistoletazo de salida desde el que se han desencadenado gran parte de los caracteres y vínculos que unen a sus miembros. Por tanto, no se negará la influencia materna, sino que se reafirmará al situar el análisis un paso más atrás, en el *cómo empezó todo*. Quizás sea por este protagonismo paterno por lo que en la película se muestra como una figura insignificante, pasiva en gran medida, ausente respecto a su entorno y encerrada dentro de sí; entregada a lo placentero y enigmática en sus pensamientos -si es que, a parte de sentir, piensa algo. Expresado de otra manera, da la impresión de permanecer, durante el fragmento al que nos abre la película, como un sujeto de fondo que ya cumplió con su papel en el relato y está en fase de descanso -la sombra imborrable del origen, el trasfondo que constituye el pasado, presencia grisácea de lo que precede-, para ceder ahora la actuación a sus descendientes y escenificar de forma más clara algunas de las consecuencias de su paso por la escena; para contarnos, sencilla y brutalmente, en qué ha desembocado -en un

principio- su peculiar forma de paternidad -su silencio se hace sentir: el padre *presente* es negado por Léolo, mientras que el padre afirmado (el de Italia) es un padre ausente.

En conjunto, en el intento de desarrollar una visión amplia, lo más sensato será admitir una causalidad igualmente repartida entre padre y madre: el primero origina el traslado hacia la madre, y una vez aquí, es ésta la que se hace con la capacidad de *dar forma a lo informe*. Vayamos a las manos que sostuvieron esta masa, allí donde se decidió qué forma adoptarían los hijos de este matrimonio, a esa incierta cima desde la que se arrojó a Léolo -sin preguntar antes, como siempre- al vacío o a la vida. Para ello, tomaré ayuda de un pequeño artículo escrito por Sigmund Freud en 1908, tan acertadamente titulado “La novela familiar del neurótico”.

2. *Cómo no empezó*

En la primera infancia de un niño, los padres constituyen y ocupan todo su mundo, son la total y única referencia; depende de ellos para satisfacer sus funciones vitales y son la primera fuente de amor y de toda creencia; forman su primera ventana al mundo y diseñan la entrada de la persona a la sociedad y a la cultura; de la mano de ambos se topa con sus primeras sensaciones, fuertemente intensas. Así, todo gesto de amor y cariño que reciba será sentido de forma extrema, pero, precisamente por el placer que obtiene de estos primeros cuidados y atenciones, su sensibilidad se torna exigente:

Son frecuentísimas las oportunidades en las cuales el niño es menospreciado o en que por lo menos se siente menospreciado, en las cuales siente que no recibe el pleno amor de sus padres o, principalmente, lamenta tener que compartirlo con hermanos y hermanas. La sensación de que su propio afecto no es plenamente retribuido se desahoga entonces en la idea, a menudo conscientemente recordada desde la más temprana infancia, de ser un hijastro o un hijo adoptivo (Freud, 2006: 1361)

Esta idea la expresa perfectamente Léolo al principio de la película, cuando reinventa su procedencia para definirse ante el espectador, para abrirle al origen de sus fantasías y empezar a caracterizar su realidad paralela, una realidad creada

-me parece significativo recalcarlo- de manera consciente, ya que, como se ve en las siguientes afirmaciones, Léolo tiene conocimiento de la existencia no de una sola verdad, sino de varias:

Todo el mundo cree que soy canadiense francés. Porque sueño, yo no lo estoy. Porque sueño, yo no lo estoy. Los que no creen más que en su propia verdad, me llaman Leo Lauzon.

En la época que precede a esta negación, además del intenso amor del niño hacia sus padres, es habitual el fuerte deseo de llegar a parecérseles, sobre todo al progenitor del propio sexo. Pero conforme avanza la edad, y la percepción del niño va desligándose de la de sus padres, emerge en él un criterio en parte más propio, y la idealización que rodeaba a los padres acaba, por lo común, desmoronándose:

Pequeñas experiencias de su vida infantil, que despiertan en él un sentimiento de disconformidad, lo incitan a emprender la crítica de los padres y aprovechar, en apoyo de esta actitud contra ellos, la ya adquirida noción de otros padres son, en muchos sentidos, preferibles a los suyos (Freud, 2006: 1361).

Y justamente, en su empeño por dejar bien fijados los límites y barreras entre el mundo al que Léolo dice pertenecer y el mundo de “los que sólo creen en su propia verdad”, el primer personaje al que su juicio señala, antes que a ningún otro -antes que a la madre-, es, tajantemente, el padre, inmerso en una calurosa y oscura fábrica:

Dicen que es mi padre, pero yo sé que no soy su hijo. Porque este hombre está loco, y yo no. Porque sueño, yo no lo estoy.

En estas afirmaciones puede percibirse ya a un Léolo situado en una fase más avanzada de su desarrollo, en una época en la que tiene cierto conocimiento de la sexualidad y la procreación, y comprende que *pater semper incertus est*, mientras que la madre es *certissima* (Freud, 2006: 1362). En efecto, vemos que Léolo duda en este punto sólo del origen paterno, lo que es paralelo, además, a cierta rivalidad sexual por el amor de la madre, es decir, el proceso típico conocido como complejo de Edipo. Pero Léolo no rivaliza sólo con su padre, también con sus hermanos:

Con el conocimiento de los procesos sexuales, surge en el niño la tendencia a imaginarse situaciones y relaciones eróticas, tendencia que es impulsada por el deseo de colocar a la madre -objeto de la más intensa curiosidad sexual- en situaciones de secreta infidelidad y de relaciones amorosas ocultas (...) Los hermanos menores son los que más particularmente tienen a utilizar estas creaciones imaginativas para privar a los hermanos mayores de sus prerrogativas (igual que sucede en las intrigas históricas) y a menudo no vacilan en adjudicar a la madre tantas relaciones amorosas ficticias como competidores fraternos encuentran. Puede darse entonces una interesante versión de esta novela familiar, en la cual su protagonista y autor vuelve a reclamar la legitimidad para sí mismo, mientras que elimina a los hermanos y hermanas, proclamándolos ilegítimos (Freud, 2006: 1362-63).

El amor de Léolo hacia su madre es tan grande, y su imaginación e inteligencia tan astutas, que es capaz, a través de una mismo cuento, de acabar, en un soplido creativo, con su padre y con sus hermanos, dejando al primero como víctima de una infidelidad no del todo motivada, iniciada en tierras sicilianas:

Como se mantenía escondido, nunca vi la cara de mi verdadero padre. Ante la histeria de mi madre, el doctor no tuvo el valor de decirle que estaba embarazada de un tomate contaminado. Desde este sueño, exijo que se me llame Léolo Lozone. Nadie tiene derecho a decir que no soy italiano. Italia es demasiado bonita para no pertenecer más que a los italianos.

Vemos como Léolo sustituye a su padre por una figura desdibujada, lejana, sin rostro, personificada en un tomate, y es precisamente en esta comparación donde se empieza a vislumbrar la rotura de lo que habría sido un desarrollo normal o apropiado en la infancia de Leo Louzeau. Esto es, ocurre lo contrario de lo que, según Freud -y entendiendo la época en la que lo escribió, a comienzos del siglo XX, y las concepciones sociales de entonces: "padres aristocráticos"-, ocurre habitualmente: Léolo camufla a su padre en una comparación absolutamente negativa, en lugar de lo que hubiera sido la normal comparación positiva y que vendría a significar que tal sustitución era, en realidad, una llamada, un deseo de recuperar el concepto de aquel maravilloso ser idealizado en un principio y al que el niño deseó parecerse:

Todas estas obras de ficción, aparentemente tan plenas de hostilidad, no son en realidad tan malévolas, y hasta conservan, bajo tenue disfraz, todo el primitivo afecto del niño por sus

padres. La infidelidad y la ingratitud son sólo aparentes, pues si se examina en detalle la más común de estas fantasías novelescas, es decir, la sustitución de ambos padres, o sólo del padre, por personajes más encumbrados, se advertirá que todos estos nuevos padres aristocráticos están provistos de atributos derivados exclusivamente de recuerdos reales de los verdaderos y humildes padres, de modo que en realidad el niño no elimina al padre, sino que lo exalta. Más aún: todo esfuerzo por reemplazar al padre real con uno superior es sólo la expresión de la añoranza que el niño siente por aquel feliz tiempo pasado, cuando su padre le parecía el más noble y fuerte de los hombres, y su madre, la más amorosa y bella mujer (Freud, 2006: 1363)

Siendo así, si se supone que un tomate está provisto de *atributos derivados exclusivamente de recuerdos reales del verdadero y humilde padre*, ¿qué idea tiene Léolo de su padre, de qué manera lo define, cuáles son los rasgos que le atribuye? Para empezar, entre el tomate y su padre saltan a primera vista dos similitudes: la redondez -la gordura de su silueta y su relación tan abierta con la comida- y el tono rojizo -el oficio del padre, y el calor no sólo de sus llamas, sino de toda la existencia de éste, puramente instintiva. Esto, en lo relativo al aspecto físico, ya indica una valoración baja, pero es peor aún si se adentra uno a descifrar la caracterización interna, psíquica, que Léolo hace de la personalidad de su padre: inteligencia cero, un tomate no piensa. Ni tiene sentimientos.

A raíz de estos detalles, se sitúa muy cercano el primer objetivo de este análisis, explicar por qué se atribuye tal importancia regidora al personaje paterno en la dividida existencia de Leo Louzeau, o de Léolo Lozone:

El dominio, y la superación, del complejo de Edipo consiste, básicamente, en que el niño, en su amago de competición, advierte que el padre le cierra el camino hacia la madre. Lo percibe. Se trata, por tanto, de un proceso natural y necesario que desempeña un papel fundamental en la integridad de la persona, en su constitución como tal, en tanto que la imposición que se hace al niño de asumir ciertas barreras constituye, conjuntamente, un acto por el que el niño siente reconocida su existencia, toma conciencia de que los demás -en este caso el padre- reparan en su presencia, lo consideran como ser viviente, como persona capacitada para vivir y desarrollarse en sus facultades -el niño toma conciencia de que existe, no es una mera sombra: cree que su padre lo considera como un duro rival en la carrera por el amor de la madre:

Desenfundo mi pistola y disparo a los coches. Miro el cañón y apunto hacia mi padre. Me gustaría coger un petardo grande como el planeta y metérselo por el culo.

Porque estoy esperando el autobús y eso es todo. Y porque volveré a esperarlo la semana que viene, seguiré esperando.

Pero Léolo tiene las puertas abiertas, la conquista del reino fácilmente alcanzable, o simplemente ya está hecha. No hay deberes. No hay porqués. Sólo espera, una obligada esperanza que le empuje a *estar aquí*. Se topa con un adversario rendido, pacífico:

Bajito, rechoncho, rubicundo... surcado por arrugas que nada decían de su cara salvo para gritar la edad que las había cavado.

Tenía una expresión como de "hola y adiós", como de un eterno y sencillo mediodía mermado por un puñado de tiempo. Su frente se extendía hasta el día siguiente de su barbilla, donde el cuello se aferraba desesperadamente a unos hombros ventrudos.

La competición no tiene razón de ser: la forma en que Léolo percibe a su padre no es, de ninguna manera, cercana a la idea de un hombre emprendedor, valiente, apuesto, protector, astuto y sabio, con historias interesantes que contar sobre su vida pasada, con una juventud heroica e intrigante que narrar, con libros viejos que prestarle o con consejos mágicos que darle para conquistar a Bianca... Nada de eso: su padre es un tomate. "Contaminado" -enfermo. "Loco" -en su mundo. Qué le va hacer -comerlo, intoxicarse y encerrarse también en *su propio mundo* : y que sea, este mundo, *el único mundo*.

Y aquí llega lo trágico, la gran actuación paterna -su no actuación- y lo decisivo de su caracterización a los ojos del menor de sus hijos: esta ausencia de negación, esta ausencia de restricciones de acceso al amor materno, este conformismo o esta generosidad paterna, según se mire, es recibida en la figura de Léolo como un acto de desconfirmación de su existencia, como una continua actitud de ignorancia hacia la realidad de su persona: un "tú no existes", un "tú no estás aquí", un "tú no compites". Tras de *una expresión como de "hola y adiós"*.

O lo que es peor: evidentemente, Léolo sabe que sí existe -está aquí, en este mundo incómodo y parcial, desde cuya fractura, como él, todos tienen un reino escondido

al que viajar, si bien más pobres que el suyo: el de Nanete es sumamente triste, el de Rita silencioso, el de papá digestivo, el de Fernand insistente-, por lo que esta pasividad paterna podría ser interpretada incluso con un componente de desprecio: un “intentas competir pero eres tan incapaz que lo tienes todo perdido, te dejaré ganar”.

Se intentará ahora explicar estas consideraciones mutuas escondidas en el trato entre Léolo y su padre desde la teoría de la comunicación, entendida como conducta, y desde una concepción de la familia analizada como sistema. Un sistema dentro del cual sus miembros no siguen un camino autosuficiente y lineal, sino un sistema compuesto por miembros interdependientes entre sí, donde se influyen los unos a los otros a la vez que influyen al conjunto y son influidos por éste, en el empeño de mantener intacta y coherente una identidad abarcadora y unitaria que los defina por encima de su individualidad:

Ya se sugirió que la conducta tradicionalmente clasificada como esquizofrénica deje de cosificarse y se estudie en cambio sólo en el contexto interpersonal en el que se produce -la familia, la institución-, donde tal conducta no es simplemente el resultado ni la causa de estas condiciones ambientales por lo común bizarras, sino una parte completamente integrada de un sistema patológico en curso (Watzlawick, Beavin, Jackson; 1997: 125)

Un sistema patológico en curso, una parte completamente integrada... Empiécese a intuir que tal vez esta familia necesite cierto tipo de extrañezas para continuar constituida como tal, en su totalidad; que quizás la negación que se hace a los hijos de su existencia *en este mundo* sea una invitación para que se vayan *al otro* -que la enfermedad en la que van cayendo uno tras otro funcione como viga más que como grieta- y desde allí, acomodados, no intenten dañar ni salirse del sistema que los vigila desde afuera: encadenados en uno y liberados en otro.

Pero mejor centrar la mirada, primero, en la relación entre dos de sus miembros, la de Leo y su padre, para llegar a entender por qué Leo reconstruye su identidad en Léolo, la cual no constituye otra personalidad, sino, prácticamente, la única personalidad: la que le es permitida -la que él se permite-, la creada por él mismo, originaria de un mundo también creado por él mismo y en el que busca, principalmente, ser reconocido -*estar aquí*-, ser sujeto.

3. *Lo paterno: la huida*

En toda relación interpersonal, y por lo tanto comunicativa, los sujetos participantes ofrecen definiciones de sí mismos y del otro. La definición de uno mismo puede coincidir o no con la percepción que el otro tiene de nosotros, es decir, el concepto que uno aporta de sí puede ser confirmado, rechazado o, en el peor de los casos, desconfirmado. Como se señaló anteriormente, la relación entre Léolo y su padre sufre un gran trastorno, en concreto un proceso de desconfirmación por parte del padre al hijo, que es lo mismo que decir que, implícita y tácitamente, no reconoce su persona:

No cabe mayor duda de que tal situación llevaría a una *pérdida de la mismidad*, que no es más que una traducción del término *alienación*. Tal como la observamos en la comunicación patológica, la desconfirmación ya no se refiere a la verdad o falsedad -si existen tales criterios- de la definición que P da de sí mismo, sino que más bien niega la realidad de P como fuente de tal definición (Watzlawick, Beavin, Jackson; 1997:87)

Y por lo tanto, la comunicación entre ambos queda convertida en un proceso meramente conceptual, vacío, aparente, decorativo; no podemos comunicarnos sin interlocutor, sin la existencia de alguien. Pero a la vez, si se entiende que *es imposible no comunicar*, que toda actitud -incluida la ignorancia- constituye una comunicación en sí misma -es decir, transmite un mensaje-, podemos intuir que este no reconocimiento, esta supuesta no visualización o niebla implantada en los ojos paternos, sea recibida en lo más profundo de Léolo como un acto cercano al desprecio, como una total indiferencia hacia su persona.

Sin embargo, lo más curioso es que en el padre de Léolo no habita la maldad, sino todo lo contrario, la bondad que lo inunda -y que, en cierto modo, transmite- no le deja el más mínimo espacio. De hecho, hay escenas plagadas de ternura, como la que nos dibuja uno de esos atardeceres en los que Léolo y su hermanos juegan a dar volteretas tomando la panza de su padre como trampolín, como impulso, aún viva la confianza en él depositada, las esperanzas puestas en su fuerza ejemplar y protectora que los ayudará a crecer y los lanzará lejos -y tan lejos, *inimaginablemente lejos*, una vez rota la inocencia que les impedía intuir la

verdadera magnitud de esta lejanía, la lejanísima distancia a la que se sitúan sus futuros y remotos reinos, *los barcos que nunca cogerán*; esos mundos a los huirán, desde los que no se visibiliza lo real y la normalidad mira sólo por sí misma: desterrada del reflejo, sin alma colectiva:

Todos domingos, nos vamos en autobús de picnic a la isla de Sainte Hélène. Como mi padre no tiene coche, es como nuestro campo, en un rincón de la ciudad.

Nos aburrimos junto a los muelles mirando cómo pasan los barcos, que nunca cogeremos... Comemos pepinos en la hierba.

Por establecer una comparación que aclare este desvío de las intenciones respecto al camino pretendido, se observan, por ejemplo, en el tipo de padres reflejados en *Tideland*, una gran falta de atenciones hacia su hija, e incluso violentas formas verbales de maltrato -por parte materna, del tipo “pequeña puta”. En cambio, los daños causados por el padre de Léolo constituyen el resultado de un proyecto frustrado, que pretendió, dócil e ingenuamente, lo contrario: lo que ahora, en la infancia más tardía de Léolo, hemos calificado como “desconfirmación”, tiene su origen primariamente en la función contraria, la confirmación. Esto es, al nacer, la actitud por la cual el padre derrumba todo tipo de barreras en el acceso de Léolo al amor de su madre, para que éste reciba todos los cuidados necesarios que precisa para su supervivencia, tales como el amamantamiento, el continuo reposo entre sus brazos, la calma de su llanto mediante el mecimiento, expresiones de amor y besos... constituye un proceso de confirmación, un reconocimiento de la existencia de este nuevo ser en el mundo, nuevo miembro -en este caso, *engranaje*, se verá más adelante- de la familia: la comprensión de su pequeñez e indefensión por la cual necesita todo tipo de atenciones, su absoluta dependencia de manos exteriores.

Ahora bien, se considera coherente una relación interpersonal cuando ésta es capaz de adaptarse a las circunstancias, cuando se mantiene viva a pesar de algunas dificultades -caso de una amistad que sufre una distancia territorial, por ejemplo- y cuando, en definitiva, es capaz de regenerarse según evolucionen sus miembros. Sin embargo, conforme Léolo ha ido avanzando en edad, la relación con su padre apenas se ha modificado, al menos no internamente. Su padre no ha comprendido las nuevas necesidades de su hijo, y lo que antes era lo adecuado ha

ido progresivamente dándose la vuelta para acabar, finalmente, convertido en su contrario. Léolo crece, pero no con él su padre: parecería así que éste, considerándolo de la misma forma que consideramos a un bebé -con la misma ternura que nos inspira y que nos incita a protegerle-, se niega a que su hijo conquiste un cierto grado de autonomía por la que se sienta reconocido como un sujeto autosuficiente, perteneciente a *este mundo* y dotado de las capacidades que a los miembros de éste se le exigen. No se trata, pues, de una relación reflexiva, flexible conforme a las necesidades que sus miembros requieren, sino de una relación -creyendo estar en lo acertado, con las mejores intenciones paternas- marcadamente rígida:

Al fin de cuentas, no puede haber una madre sin un hijo. Pero los patrones de la relación madre-hijo se modifican con el tiempo. El mismo patrón que resulta biológica y emocionalmente vital durante una fase temprana en la vida del niño se convierte en un serio obstáculo para su desarrollo ulterior si no se permite que tenga lugar un cambio adecuado en la relación. Así, según el contexto, el mismo patrón puede ser acabadamente confirmador del *self* en un momento y desconfirmador en una etapa posterior (o prematura) de la historia natural de una relación (Watzlawick, Beavin, Jackson; 1997:105)

Hasta tal punto, que el padre de Léolo llegará incluso a creerle incapaz de controlar su ciclo digestivo -no sólo a él, a todos sus hijos-; hasta tal punto puede llegar un amor que, por querer darse enteramente, en su empeño insistente, daña a su receptor de forma involuntaria, se vuelve silogístico, maníaco, reiterativo; ciego e ignorante respecto a su objeto, incapaz de crear una estrategia mediante la cual se entregue no sólo enteramente, sino también de forma efectiva, cosechando todo el bien -“no te dolerá”- que esencialmente pretende:

Mi abuela había convencido a mi padre de que la salud florece al cagar. Así que todos los viernes teníamos que seguir un tratamiento de choque a base de laxantes para purificarnos de todas las enfermedades del mundo.

Y no le bastaba al padre con esto, si no veía resultados, debía provocarlos:

¿Leo? Leo Leo Leo... Leo... Leo Leo... Leo... Ven hijo, ven a ver a papá. Ven, no te dolerá... Leo... Leo...

Persiguiéndolo hasta el gallinero, con su arma escondida tras la espalda:

La mierda se había convertido en la obsesión de mi familia.

A la cabeza de la cual, dirige un padre totalmente convencido de su triunfo:

Mi padre era tan alentador como un entrenador de béisbol. La mierda lo enorgullecía como si yo volviera de la guerra.

Bien, ¡bravo Leo! Estupendo, ¡muy bien!

Pero Léolo sabe que no necesita un control externo de las funciones vitales de su organismo. De hecho, en su relato, parece ser uno de los primeros aspectos que desea dejar perfectamente claro -aparte de que “este hombre” no es su padre-, marcando un rápido salto desde su imagen más remota, más pasada, más niña, sentado a la fuerza sobre una escupidera, a aquella otra, varios años adelante, en la que aparece en fila junto a sus hermanos, esperando a que el padre reparta a cada uno de ellos el laxante semanal a modo de comunión católica, para hacer ver así cómo era él, el único, en contraste con la impasibilidad de sus hermanos, en desobedecer la norma y expulsar enseguida de su boca, a espaldas del padre, la temida pastilla. No se trataba de desobediencia, no de rebeldía. Lo que realmente quiere contarnos Léolo es que él fue el primero, entre todos, en advertir la necesidad de impedir el recorte de su autonomía, comprendiendo que la solución para el mantenimiento de la paz en *este mundo* -el de “los que sólo creen en su propia verdad”- pasa por engañar a su padre, o al padre de sus hermanos, en lugar de engañarse a sí mismo -algo que supondría ceder y aceptar sí ser dependiente de este tipo de rituales.

En definitiva, la interpretación de este proceso, no intencionado, de desconfirmación del padre hacia Léolo, es lo que me ha llevado a considerar en primer término, como semilla inicial, a la figura paterna, entre los motivos que hubieran podido llevar a nuestro pequeño protagonista hacia una existencia dividida entre dos mundos: el de “los que sólo creen en su propia verdad”, un mundo en el que se le llama Leo Louzeau y es de origen canadiense francés, y el mundo creado a partir de su propia forma de leer la realidad que pisa, un mundo en el que dice llamarse Léolo Lozone y haber sido fecundado en tierras sicilianas. La razón es una: ante un mundo en el que se le niega, en el que no es reconocido, en el que no

se apuesta por su individualidad, a Leo no le queda otra que crear otro mundo, otro universo con un nuevo escenario, al sur de Italia, habitado únicamente por los seres amados -¿Bianca?- y regido por la absoluta desnudez de los valores -el amor, como punto del que diverge todo lo demás: sus juicios, su crítica e, incluso, su ira:

La observación clínica nos muestra no sólo que el odio es el compañero inesperado y constante del amor (ambivalencia), y muchas veces su precursor en relaciones humanas, sino también que, bajo muy diversas condiciones, puede transformarse en amor, y éste, en odio (Freud, 2006: 2718)

Un mundo donde el amor que debe darse a sí mismo se transforma, al salir del sueño, en el odio hacia su padre, por todo lo que de “este hombre” no ha recibido: un mismo sentimiento transformado en su contrario al salir hacia fuera, hacia *este mundo*, el real. Dentro de su mundo paralelo, *el otro*, reside un amante enigmático y desconocido, porque tras su figura no hay nadie, entre sus líneas no hay otro: un amor enérgico que sale disparado del interior de Léolo para -enseguida, al doblar la esquina- volver a su origen enmascarado de otredad, para darse a uno mismo disfrazado de extraño: de Bianca, donde está la madre, por un lado, pero donde también está el propio Léolo -la casilla de salida-, en su inevitable y necesario narcisismo, en la urgencia de amarse y confirmar su ser, por otro. Un reino censurado a los bufones, mediante la construcción del cual Leo busca hacerse a sí mismo, ya que en el real no encuentra molde, no halla referencia, no se le dice y hace estar:

No intento recordar las cosas que pasan en los libros.

No, no intenta recordarlas; intenta permanecer en ellas:

Lo único que le pido a un libro es... que me diga que hay más vida de la que puedo abarcar.

Más vida, construida sobre una única:

Había empezado a escribir todo lo que se me pasaba por la cabeza...

Los miembros de mi familia se habían convertido en personajes de ficción.

La voluntad de creación de Léolo, la urgencia de hacerse a sí mismo, parece despertar muy pronto en su niñez: ya en la escena del baño, el grito desgarrado de Leo -aún Leo- obligado a permanecer en el orinal, vigilado al frente por su madre -

y el padre en la habitación contigua, echado mansamente en la cama- parece constituir una advertencia, un aviso de que, de ahí en adelante, no se rendirá y emprenderá, por el contrario, un proceso de creación de su sujeto, autosuficiente, dueño y creador absoluto de sí mismo, Léolo Lozone. Insistir en esta escena y en general en la obsesión paterna por controlar el ciclo digestivo de sus hijos no es reduccionista ni exagerado, sobre todo si se tiene en cuenta la importancia que toma en el desarrollo del niño su propio control sobre este acto y, más aún, que durante la primera infancia el pequeño ser queda fascinado ante aquello que sale de su interior, considerándolo en primer lugar como parte de su cuerpo, como una extensión de sí, y, después, como su primera creación, al igual que, desde sus barrigas, las madres hacen y “expulsan” niños:

Uno de los mejores signos de futura anormalidad o nerviosidad es, en el niño de pecho, la negativa a verificar el acto de la excreción cuando se le sienta sobre el orinal; esto es, cuando le parece oportuno a la persona que está a su cuidado, reservándose el niño tal función para cuando a él le parece oportuno verificarla (Freud, 2006: 1203).

Leo necesita que le formen, pero no como marioneta. Aún así, a pesar del empeño de los que con él desean hacer manualidades, la realidad opresiva no lo paraliza, por el contrario, lo mueve, le empuja y hace afirmarse; inflar y dar volumen a lo interno, alzarse a través de su imaginación: no le queda más remedio, debe, él solo, hacerse a sí mismo.

A sí mismo y a lo que le falta, como la referencia paterna, en su continua búsqueda de reconocimiento. Crea, tal como él lo expresa, un *personaje de ficción* en el que proyectar al miembro paterno, inactivo: el Domador de Versos, figura confusa en tanto que no es posible distinguir con certeza los límites de lo real en los que se sitúa -es muy probable que encarne a un personaje real, un vecino, pero quizás las escenas con él compartidas, esos momentos junto a la hoguera, no ocurran realmente y sean también, como Italia, pasajes existentes en la mente de Léolo:

La imaginación del niño se dedica, pues, a la tarea de liberarse de los padres menospreciados y a reemplazarlos por otros, generalmente de categoría social más elevada. En esta relación el niño aprovechará cualquier coincidencia oportuna que le ofrezcan sus experiencias reales -como los encuentros con el señor feudal o el terrateniente, si vive en el campo, o con algún dignatario o aristócrata en la ciudad-, despertando dichas vivencias

casuales la envidia del niño, que luego se expresa en la fantasía de sustituir al padre y a la madre por otros más encumbrados (Freud, 2006: 1362)

El calificativo que Léolo atribuye al enigmático anciano portador de la segunda proyección paterna -la primera un tomate- resulta muy significativo: “domador”. Simplemente, a través de la forma de llamarlo, nos transmite el objeto de su búsqueda: un padre que le afirme, que le de forma, que lo dome, lo instruya y eduque -que le diga “estás aquí”. Léolo no logrará sus expectativas, no al menos de forma completa: no será exactamente reconocimiento lo que encuentre en esta figura -algo imposible si no se da una verdadera interacción-, pero sí la forma de aprender a permanecer sin ello, de manejar la carencia suprimiendo su conciencia -y su recuerdo, si algún día el padre estuvo- o el hueco que ésta deja: el Domador, dedicado a recoger residuos de vida por las basuras y contenedores -cartas y fotografías, ilustraciones de lo que se no está, falsificaciones de presencias una vez reales-, enseña a Léolo que éstos deben luego, una vez asimilados -“digeridos” según papá-, ser arrojados al fuego -traspasados.

Con la sabiduría propia de un abuelo y la labor instructiva propia de un padre -cumpliendo la función que no cumple el uno ni el otro, materializando en su figura toda referencia masculina-, incita a Léolo a limpiar lo pasado e indeseable, se sienta junto a él frente en la hoguera para enseñarle cómo curar, anestesiar la vida, enfriar lo que una vez ha existido, los sentimientos que en uno se han clavado:

Hay que soñar, Léolo. Hay que soñar.

Y no sólo soñar, lo que tendría poco de especial -soñar soñamos todos, qué es la vida sin dirección, el paso sin meta-; también materializar, *nacer al sueño*. Ahí la trama más curiosa y por la que, en definitiva, Léolo resulta tan admirable: la agilidad con la que un niño se las ingenia para recuperar lo perdido y crear lo que no tiene.

Como conclusión global referente al universo paterno, reiterar la idea de que las particulares circunstancias familiares, aún perjudiciales, son los desencadenantes de la fantasía que desdobra la vida de Léolo. Y entre ellas, la raíz central reside en la relación -más bien, la no relación- con el padre, una relación infértil en la que un miembro niega al otro y que constituye, en el fondo, la estrategia escondida

mediante la cual el padre decide retirarse de la escena: por medio de esta negación invita a su hijo a la huida, es favorecido y propiciado el traslado de Léolo hacia su madre, el anclaje y refugio en lo materno.

4. *Lo materno: el exilio*

Una vez allí, un único camino: se quiebra la alternancia -no llegará a conocer en qué consiste el acto de elegir; situado ante una sola opción, la linealidad. Se debilita su capacidad de diferir, las líneas trazadas por la comparación. Toda referencia -todo juicio, toda mimesis, todo aprendizaje- queda delimitada por lo materno, hasta llegar, incluso, a desarrollar un proceso de identificación, en lugar de la identificación con el progenitor del mismo sexo:

El joven ha permanecido fijado a su madre, en el sentido del complejo de Edipo, durante un lapso mucho mayor del ordinario y muy intensamente. Con la pubertad llega luego el momento de cambiar a la madre por otro objeto sexual, y entonces se produce un súbito cambio de orientación: el joven no renuncia a su madre, sino que se identifica con ella, se transforma en ella y busca objetos susceptibles de reemplazar a su propio *yo* y a los que amar y cuidar como él ha sido amado y cuidado por su madre (Freud, 2006: 2587)

Léolo extraerá su modelización mayoritariamente de la personalidad materna - beberá de ella, como siempre, como antes, al darle el pecho-, no desea, por nada de *este mundo*, parecerse a su padre. Las manifestaciones de amor encontradas en su madre le hacen ver todas las virtudes y proyectar todas las aspiraciones en la figura materna, deseando dar a otros -una forma de darse a sí mismo- tanto como ella le ha dado. En definitiva, toma a su madre como modelo, especialmente en su forma de amar y de expresar verbalmente un sentimiento. Esta identificación es obvia en las palabras que Léolo dirige a Bianca, las mismas -calcadas- que su madre le dirige a él:

Bastaba con que me pusiera a leer o a escribir para que Bianca viniera a cantar para mí. El Domador tenía razón: había un secreto en las palabras engarzadas.

Bianca amor mío, mi dulce amor, mi único amor.

Otro secreto disuelto en sus palabras es la proyección y búsqueda materna en otro cuerpo, el de Bianca. Esta segunda identificación -la primera en sí mismo- es aún

más notable cuando remiten sus palabras, finalmente, a su tierra de origen, al vientre materno:

Bianca amor mío, mi dulce amor, mi único amor... mi Italia.

La identificación de la madre en la figura de Bianca se deja ver, además, cuando el mismo Léolo duda dónde está realmente ese refugio, ese lugar al que llama, sugiriendo, en efecto, que quizás se halle mucha más cerca de lo que pueda imaginar:

Entre mi habitación y Sicilia hay mil ochocientos ochenta y nueve kilómetros.

Entre mi habitación y la casa de Bianca hay cinco metros ochenta... y sin embargo, está tan lejos de mí...

Bianca, amor mío. Bastan tres palabras para escribir: Bianca, amor mío, he tomado el camino más corto.

Estas palabras podrían ser entendidas de la siguiente forma: “mamá, no puedo estar en ti, a pesar de que estés cerca”. Tan cerca está Italia, tan cerca el origen, tan cerca su madre; y a la vez, tan lejos, tan imposible es crecer manteniéndose allí, dentro de ella: “tan fría es Bianca, tan arisca...” pasará por la cabeza de Léolo como forma encubierta de admitir que no puede estar eternamente junto a su madre, que debe salir, levantarse y vencer al ambiente que le oprime, no dejarse empujar a lo irreal -allí donde cayó Nanete, donde está punto de caer Rita... donde manda el padre:

Una noche mi padre descubrió nuestro escondite, y condenó la puerta del sótano.

Atrapada en la trampa de la luz diurna, sola, despojada de su reino, sin el zumbido de los bichos para tranquilizarla, mi hermana, tan frágil, la reina Rita, se abandonó a la deriva.

La imagen que ilustra estas palabras es extraordinariamente simbólica: en los pasillos del hospital, Rita es esperada por su madre. Sólo ella se encargará de cuidarla, de acogerla y vigilar que no se escape aún más lejos, atando el cuerpo de su hija a la camilla, para tenerla, al menos, físicamente cerca -su imagen, su contorno, ahora vacío: Rita ha escapado *donde manda el padre*, a la deriva. A la madre, destino y refugio de todos:

Era cálida y amorosa. Me gustaba que me abrazara entre sus grasas.

El olor de su sudor me tranquilizaba.

Desterrados -y repatriados en el origen-, el poder que la madre desarrolla sobre sus hijos es evidente, pero no actúan tras él, de forma aislada, los resultados del Edipo, amor naturalmente intenso, sino la no resolución de éste, es decir, la apertura total del reino materno permitida por el padre, la no necesidad de defensa alguna que su actitud manifiesta, el menosprecio de sus contrincantes, la indiferencia ante la batalla vista la debilidad de sus oponentes: y ante esto, la inevitable fijación en lo materno, como única fuente de reconocimiento. No hay batalla, no hay restos *-queda suficiente sangre-*, humo ni ruinas; no hay indicios que indiquen la presencia de los adversarios; hay censura, compresión de la amenaza, ofensiva encerrada *-interna, vuelta hacia uno mismo: escapatoria, retirada al otro mundo,* el esquizoide:

Un vendedor ambulante grita en el vacío. Todavía queda suficiente sangre esta mañana para emborronar cien páginas. Todavía hay gente que las compra para satisfacer su rabia.

El traslado de Léolo hacia su madre se deja ver incluso en la propia escritura de la película, en algunos detalles formales. Me refiero en este punto al movimiento de cámara que nos lleva a la ya citada e impactante escena del baño: entramos en la habitación de los padres, dejando a la derecha la cama y a su todavía padre reposando en ella tranquilamente, a la vez que a la izquierda, a través de la puerta que da al baño, vemos a un Leo muy pequeño llorando intensamente sobre una escupidera, quedando escondido el espacio que hay ante él... hasta que, una vez dentro, un giro a la izquierda nos muestra a su gran madre, ella sí sentada sobre un verdadero trono *-como una reina, como corresponde a un cargo dirigente-*, incitando a Leo a que expulse, en ese preciso momento, aquello que debería salir de su cuerpo cuando, realmente, el pequeño Leo advirtiera empujar su presencia, cuando de forma natural tuvieran él, y su cuerpo, ganas:

No llores cariño, haz como mamá. Empuja Leo, empuja, empuja amor mío.

No llores cariño, haz como mamá... Empuja, empuja, empuja amor mío.

Así, el movimiento de cámara parece decirnos: "El padre hace tan poco que deja su obsesión en manos maternas, ni siquiera toma él la responsabilidad de inculcar

esa rara costumbre a la que desean que sus hijos se sometan; su vagancia y pasividad dejan todo el trabajo a la señora Louzeau". Y la madre parece advertirlo, también, y acoger abiertamente el traslado de Leo, la fijación de su pequeño en ella; parece comprender que sus hijos tienen realmente poco que aprender de su padre, nada en que imitarle: al menos, mejor que sean "como mamá", hagan lo que hagan "como mamá".

La referencia materna en el horizonte de Léolo se deja ver, de manera global, cada vez que remite y viaja en sus sueños, y en su escritura, a los paisajes italianos, verdes, frescos, puros, primarios -recién nacidos. Justamente en ellos lo espera Bianca, en las verdes montañas sicilianas, en su tierra de origen, donde fue fecundado. Una tierra a la que también pertenece su amada, un mismo origen para ambos, el verdadero lugar -el único, el de sus sueños, pues en la realidad se limita a expiarla por el cerrojo del baño- donde puede producirse y se produce el encuentro: el vientre materno, madre e hijo unidos en un todo, contenidos en un mismo cuerpo:

Existen sueños de paisajes o localidades en los que aparece, además, intensamente acentuada, la seguridad de habernos encontrado ya otra vez en aquellos lugares. El lugar de que en ellos se trata es siempre el órgano genital materno. Realmente, de ningún otro lugar podemos afirmar con tanta seguridad *habernos encontrado ya en él* (Freud, 2006: 589).

Léolo grita allí el nombre de Bianca, siempre a lo lejos, inalcanzable -porque no es allí donde realmente pretende llegar. Bianca es un mero significante, metáfora material de lo que subyace. Su llamada no se dirige a esta joven y coqueta vecina, sino a un símbolo, al amor materno salido de sí y materializado en una imagen, una imagen que porta tanto significado y tanta belleza como puede caber en una flor, tanta vida como puede surgir de una semilla:

Mi madre nos regaló una bonita rosa de plástico, teóricamente para alegrar nuestra habitación, por eso de que la flor es una idea, o más bien una imagen de la naturaleza.

Su rojo escarlata estaba asfixiado por el polvo que cada vez la iba enterrando más. Si al menos alguien de la familia pudiera darse cuenta de que esta flor carece de naturalidad.

De que todo escenario es un esquema *carente de naturalidad...* Un molde que da forma gracias a sus tuercas: Léolo desea escapar de lo superficial, lo fingido -lo real

irreal, un padre que no es padre- y lo impuesto -el laxante de los viernes, un nombre ajeno, un abuelo que se comporta como un niño... todo lo que él no ha escogido, todo lo creado sin su intervención, fragmentario, no continuo a él: sin ser. Fuera de sí no hay nada, quietud: lo exterior carece de acción y movimiento, pues apenas ha sentido estímulo, choque que implique el alce del "tú", el reconocimiento. Por ello, el mundo imaginario de Léolo es una continua regresión al origen, un camino de vuelta hacia el barro, hacia la arcilla más húmeda y primaria para, de ella, volver a hacerse a sí, reconstruirse y remodelar su mundo sin pinceladas paternas -quemar realidades, como a quemar fotos le ha enseñado el Domador de Versos-, rectificar las figuras y las formas, ablandar y unir las grietas, corregir las imperfecciones y huellas de otros dedos plasmadas en la superficie, arrasar lo seco y crear sobre sus cenizas:

El Domador se pasaba las noches hurgando en todas las basuras del mundo. Sólo le interesaban las cartas y las fotos. Llevaba cada sonrisa, cada mirada, cada frase de amor, o cada separación, como si se tratara de su propia historia.

El Domador cree que las imágenes y las palabras deben mezclarse en las cenizas de los versos para renacer en la imaginación de los hombres.

Todo, aunque en apariencia dispar, está relacionado, conectado incluso dentro de la propia imagen, ya que, este singular personaje, no viene aislado, sino rodeado de un halo que lo empapa -de ahí los chubasqueros y los gorros- y lo torna doblemente significativo: si nos fijamos, en la escena en la que aparecen Léolo y el Domador frente a la hoguera, la tierra que los rodea está encharcada, es incierta, movediza -se escurre, como el deseo-, pastosa y blanda: de nuevo la cavidad materna -aguosa-, el origen, el fango que Léolo ansía volver a moldear. Ni él ni el Domador se rinden, aunque la lucha implique ir hacia atrás -contad de suprimir, no hay quién que los pare:

Me llevó tiempo comprender que él era la reencarnación de Don Quijote, y que había decidido luchar contra la ignorancia y protegerme del abismo de mi familia.

Porque sueño, yo no lo estoy.

La guía en su viaje hacia ese fango, hacia el atrás, es una provocativa luz blanca, a la que Léolo alude una y otra vez. Esta luz lo transporta de un lado a otro, lo

rescata y le ofrece refugio en el sueño: con su intensidad ciega las fronteras entre lo real y lo irreal, funde las fracturas, derrite los límites. Se trata de la primera luz con la que se cruzaron sus ojos al nacer, al salir de la total oscuridad. Por ello es tan impactante y, por su negación, tan incierto su recuerdo:

Una noche entendí de dónde venía esa luz... era Bianca, que desde hacía tiempo cantaba para mí en el fondo del armario.

Bianca, amor mío, mi dulce amor, mi único amor, mi Italia.

La luz blanca es el camino de vuelta hacia la oscuridad, hacia la cavidad primaria donde no hubo espacio más que para él, donde no cabía lo horrendo, donde no se distinguían las líneas de lo monstruoso; inmerso en la ceguera, sordo en su agua. Aparece aquí también, precedido por la luz blanca, otro elemento a través del cual Léolo se recrea en lo materno: tras de esa luz, señal de entrada al sueño, persigue la oscuridad, pero no se trata de una oscuridad dura, fija, compacta, opresiva, incómoda, sino de una oscuridad líquida, acogedora, nutriente, por la que fluyó durante nueve meses a sus anchas... el líquido amniótico:

Un gran número de sueños, con frecuencia angustiosos, cuyo contenido es el avanzar a través de estrechísimos espacios o hallarnos sumergidos en el agua, aparecen basados en fantasías referentes a la vida intrauterina -la permanencia en el seno materno y el nacimiento (Freud, 2006: 589)

Allí, en esas aguas, Leo encontró la verdadera libertad, en una corriente ondulatoria dedicada, entera y exclusivamente, a él, rey absoluto de sus mares, naufrago protegido por las olas. La misma libertad, ajena a las restricciones del afuera -el recorte que supone *ser sociedad*-, con la que intenta reencontrarse cada vez que su hermano lo sumerge en las sucias aguas del vertedero marítimo, donde, al contrario que en el vientre de mamá -donde reinaba la fecundo-, habita lo desgastado, oxidado, inservible; el desecho y su imagen, su inmovilidad o su muerte -resumido en el cuerpo, sin vida, de un perro flotando. Léolo reconstruye en esta agua lo materno activando, conforme va sumergiéndose hacia lo profundo, todos los filtros que su imaginación le ofrece: el fondo contaminado aparece, de repente, cargado de tesoros, cofres preciosos y oro. Lo palpable se hace plástico,

moldeable, dócil, y esta docilidad de su mente se presta compasiva a ilustrar, sobre el mate, la más ciega de las bellezas. El objetivo con el que su hermano lo sumerge allí abajo, entre basura y viejos objetos rotos, es muy significativo: Léolo debe buscar anzuelos perdidos, es decir, algo útil, servible, aún vivo, de lo que puedan obtener algún beneficio, entre lo acabado, lo finito, el estorbo. El mismo mensaje caracteriza la vida cotidiana de Léolo: buscar pinceladas de vida y de belleza en medio de lo decadente, lo agrio, los restos, lo triste. Parte de esta tristeza se presenta ante Léolo, por citar alguna escena, a la hora de visitar el hospital, “los hermosos domingos del invierno”, y sufrir el estado en el que se encuentra su hermana Nanete, en plena crisis:

Leo... me han robado a mi bebé, Leo. Me han robado a mi bebé...

Es curioso observar cómo, aunque parezca disparatado a primera vista, Nanete persigue el mismo objetivo que Léolo, transformar igualmente lo real. Nanete no desiste en la búsqueda de vida, en recuperar lo perdido, lo arrebatado: metafóricamente, un bebé, salido de sí, hecho de ella, alimentado de su cuerpo, cuidado dentro de él, con todo el calor que ella, asegura, es capaz de dar. Un bebé arrebatado, símbolo por el que Nanete alude al único producto que, siendo niña y con un cuerpo capacitado como tal, pudo salir de sí: los excrementos, en efecto, forzados a salir, robados de su ámbito, de su ciclo natural:

El niño considera los excrementos como una parte de su cuerpo y les da la significación de un “primer regalo”, con el cual puede mostrar su docilidad a las personas que le rodean o su negativa a complacerlas. Desde esta significación de “regalo” pasan los excrementos a la significación de “niño”; esto es, que según una de las teorías sexuales infantiles, representan un niño concebido por el acto de la alimentación y parido por el recto (Freud, 2006: 1203)

Aparece en Nanete, de nuevo, la maternidad. El ansia de dar vida es una forma de dársela a ella misma, de reiterar una y otra vez que tiene y es capaz de *tener vida dentro* -no sólo en *los de afuera*-, de hacer nacer algo vivo, ascendente, en progreso, útil. Es decir, que es mujer, entera, fértil -capaz. Es, básicamente, la forma que Nanete toma para afirmarse como persona, para gritar que *es y fue capaz, pero se lo han arrebatado*, y continúan haciéndolo llevándola de un lado a otro, encerrándola, sin reparar en que lo único que necesita es que dejen de considerarla incapaz, que le abran las puertas a *este mundo*, el de “los que sólo

creen en su propia verdad” -todos los hermanos han sufrido la misma negación, todos deben rehacerse y crear vida; un tesoro, un bebé, unos músculos como fortaleza o un reino de bichos activos en lo más profundo de la tierra: todos símbolos de un mismo deseo de vida:

Aunque el instinto me habría guiado hacia allí directamente, pregunté el número de su habitación. Se me hizo raro pronunciar su apellido, porque también era el mío.

Esa fue la única vez que me atreví a acariciar a mi hermana. En ese momento, sólo podía pensar en una maravillosa escena de película y, como siempre... me contemplaba a mí mismo jugar a la vida.

A continuación, aparece en primer plano el tarro de los bichos, inmediatamente fulminados bajo el agua hirviendo que mamá vierte sobre ellos. Las lágrimas de Léolo, con los bichos tiesos en sus manos, traspasan a los insectos, como símbolo, el verdadero motivo del llanto. Acostumbrados a *los secretos que Léolo engarza en sus palabras*, probablemente estas lágrimas procedan, en el fondo, de la carencia de frenos en el continuo recorte de sus vidas, por más que la cruda certeza del mismo les lleve a esquivarlo. Esta certeza, sin embargo, no maquina oculta, no es un secreto sino *una confesión en sus palabras engarzadas*: “me contemplaba a mí mismo jugar a la vida”. Quiera o no, corriendo el mismo riesgo que sus hermanos: “se me hizo raro pronunciar su nombre, porque también era el mío” -refiriéndose a Rita, cuando va a visitarla al hospital.

Un mismo deseo de vida, un mismo aullido, silenciado e implícito: bajo el agua. Esta vez, no contaminada, sino artificial: la de la piscina -o sea, un vientre artificial, una copia. Durante esta escena, en la que el abuelo intenta ahogar a Léolo, se manifiesta, más que nunca, el poder que, tras la huida del padre, llega a ostentar la madre sobre sus hijos: ella, cual reina absoluta, sola dirigente, es la única capaz de asegurar la vida -para qué un refugio: para la salvación, resguardar lo vivo.

Pero antes de pasar a analizar esta escena es necesario aclarar algunos detalles, algunos significados que quizás ya se hayan podido intuir en lo escrito hasta ahora. En primer lugar, la vuelta atrás, hacia lo materno, no tiene un objetivo estático, de permanencia -si se desea el barro en estado blando, será para algo. Por el contrario, este viaje simboliza el deseo de volver a empezar de nuevo, implicaría

un proceso de limpieza por el cual se rectificaría lo erróneo. Un situarse en el origen y de ahí partir vislumbrando, desde lejos, los obstáculos, las trampas, las posibles heridas; sabiendo -ahora sí, tras la pesadilla o la experiencia, según desde qué mundo se mire- lo que hay que esquivar, lo que no se desea -aun, en parte, hereditario. En segundo lugar, si arriba se señaló que el agua, especialmente en la escena del vertedero, debe guardar un sentido oculto en el mundo imaginario de Léolo -la estancia en el vientre materno y el fluir allí a sus anchas-, el acto de arrojar a ella, o ser arrojado por su hermano -cosa que Léolo acepta encantado, preparado con su equipo de buceo-, refleja el fin de ese viaje regresivo, su conclusión, la llegada al destino ansiado: el nacimiento, ventana a un horizonte limpio, nueva tierra que pisar, página blanca que escribir o recipiente vacío que llenar: otra oportunidad, otra forma de vida sea posible. En este sentido lo entendía Freud al referirse a un sueño de agua de una de sus pacientes, en el que la protagonista se arroja a las oscuras aguas de un lago:

Los sueños de este género son sueños de nacimiento y llegamos a su interpretación invirtiendo el hecho comunicado en el contenido manifiesto, o sea en lugar de arrojar a agua, salir del agua; esto es, ser parido (Freud, 2006: 589)

La voluntad de Léolo es que los desperfectos sean arreglados no con remiendos ni con parches, sino mediante un proceso regenerativo completo -un “no es esto lo que quiero”. Léolo puede aislarse a través de su imaginación, creando un mundo nuevo. Pero no *un solo mundo nuevo*, sino *un mundo sobre otro mundo*, encima del anterior, pegado a lo real y contiguo a lo horrendo, que no desaparece; pisando el infierno. ¿Quién, realmente, puede dar esa nueva oportunidad, quién puede ofrecer la novedad sola, única y completa? Una madre.

Ella, su madre, fue la que le dio la primera, la que le abrió las puertas a un primer vacío que se ha ido progresivamente llenado, saturando, hasta volverse completamente opresivo. Y a ella es a quién Léolo solicita una segunda:

A los *sueños de nacimiento* se agregan sueños de *salvamento*. Salvar a alguien, sobre todo extrayéndolo del agua, es equivalente a parir (Freud, 2006: 592)

En la escena de la piscina, esta reflexión no puede estar más claramente escenificada de lo que está, concluyendo con el enérgico y decidido sartenazo que

la señora Louzeau aplica en la cabeza del abuelo, quien intentaba ahogar al más pequeño de sus hijos:

Mi abuelo, sin ser un hombre malo, ya había intentado matarme.

Recuerdo que no me asusté, y que soñé con la blancura del tesoro. A lo mejor, era porque ya estaba muerto. Sobre todo recuerdo la blancura de esa luz que vi por primera vez.

¿Qué puede significar el que Léolo desee “ser nacido de nuevo”? Bajo esta interpretación subyace la gran confianza que Léolo deposita en su madre, no sólo un refugio, sino un terreno al que se le exige mucho más: que dé vida, que florezca. Léolo tiene que apoyar su mundo imaginario en el real, aunque sea de puntillas, y en éste el único peldaño que le inspira confianza está en su madre. Esta seguridad y punto de apoyo le permite viajar por lo irreal sin llegar, aún, a perderse; ser, de momento, rescatado. Le permite explorar un tesoro mientras su abuelo está ahí arriba -sobre él, como *lo inevitable-*, ahogándolo:

Era un grito horroroso, un gran “te quiero” que resonaba como si viniera del fondo del alma. Te quiero, mamá.

Mi madre tenía la fuerza de un gran barco navegando por un océano enfermo.

Léolo no puede sentirse más seguro que en las aguas maternas, en ellas no hay temores ni amenazas, no existe el miedo. Allí, en su vientre, *nada había empezado*. Hasta que su madre abrió las puertas de la oscuridad a la famosa luz blanca, como ahora, simbólicamente, vuelve a abrírseles, salvándolo y arrastrándolo a la vida - sacándolo del agua, la suya; sacándolo de su interior, de sí: un adiós.

Visto así, bajo *la nostalgia de la primera vez*, el nacimiento puede, también, ser un hecho traumático, no sólo porque se sienta uno “expulsado” por la propia madre, sino también por el desgaste que conlleva un proceso de asimilación: Léolo *vuelve a nacer* al salir de la piscina no como la primera vez, de manera ingenua, sino sabiendo todo lo real que acecha ahí afuera, todo lo horrendo que se le viene encima. De hecho, al día siguiente, realiza una visita al hospital, a reencontrarse frente a su atacante, el abuelo, con la cabeza vendada y el odio materializado en el rostro, en su expresión afilada a la vez que ida -está y no está, desperdigando esa misma pauta hereditaria por toda la familia: cuando todos se van no hay

miembros, sólo sus lazos, por los cuales Léolo y su madre deben acudir a la terapia familiar conjunta, atados para arreglar *no saben qué*, o mantener roto *sí saben qué*. En realidad, Léolo, aun afuera, aun en la vida, traspasada la luz blanca, no teme a nada, su actitud es siempre valiente y decidida. Porque continúa allí dentro, en su Italia. En los paisajes sicilianos, verdes, frescos: intactos.

5. *Una fractura para todos*

Detrás de la huida paterna y la acogida materna lo que subyace, en el fondo, es un matrimonio roto. De hecho, en la película no intercambian, ni siquiera, una palabra. Ni una mirada -se da una continua focalización desde el punto de vista del niño, no hay espacios ni momentos comunes y cerrados al matrimonio.

No se trata solamente de que su padre no considere a Leo -para él, Leo-, como competidor, como duro y difícil rival por el calor de mamá, sino que, literalmente, no compete, o no tiene por qué competir, o no quiere competir. Tal y como aquí se ve, también Léolo observa en sus padres una relación carente de pasión:

Me despierto muy temprano. Mi vuelta del campo de los sueños es brutal al entrar en el país de lo cotidiano.

Como siempre, duermo con Fernand, en una cama grande, la mis abuelos, gastada por mis padres y quemada por nosotros.

Mi mano rasca los pegotes de chicle pegados bajo el colchón de la época en que mi padre temía despertar a mi madre con su aliento de hombre de las tabernas.

En el intento de descifrar la estructura sobre la que este hogar se asienta, la visión de una fractura -que se diversifica, que revierte en los hijos, divididos en dos mundos- parece acercarse a una conclusión, contando con todo el análisis anterior, consecuente y lógica:

Como se sabe, muchos matrimonios tienen crisis precisamente cuando se superan las dificultades externas que hasta ese momento obligaban a los cónyuges a un esfuerzo conjunto y a un apoyo mutuo (...) Este mecanismo es de particular importancia en el campo de la dinámica familiar, a saber, la función de *chivo emisario* de un niño cuyo problema (bajo rendimiento escolar, enfermedad física, neurosis, psicosis, delincuencia) impone a los padres la necesidad constante de tomar decisiones conjuntas y de intervenir en situaciones de crisis, cosa que confiere a su relación una pseudoestabilidad que, en realidad, no existe. En todos estos casos es posible predecir con certeza casi matemática que cualquier mejoría del

paciente se verá seguida por una crisis marital que, a su vez, a menudo hace que reaparezca la patología del hijo (Watzlawick, Beavin, Jackson; 1997:82)

Básicamente, estos padres necesitan la enfermedad de sus hijos para estar unidos, sin apenas ellos sospecharlo -o sí. Necesitan dificultades -ropas- para no dejar al desnudo su relación -la fractura de ésta-, para vestir y tapar el frío estado real en el que la relación se encuentra. Los padres están de acuerdo en que deben cuidar de sus hijos y luchar -a su peculiar manera- porque éstos se desenvuelvan lo mejor posible en la vida, porque aprendan a convivir dentro de las complicaciones que conlleva una enfermedad de esta envergadura. Si esto es así, y partimos de que se trata de un matrimonio roto, no queda otra que concluir que el problema de su relación, la fractura entre ambos, es camuflada por este proyecto conjunto de control y cuidado de los hijos. Es decir, que una cosa viene a impedir que suceda la otra; que la necesidad de estar encima de los hijos evita que los padres se separen, y que, consecuentemente, se divida el sistema.

Así, la enfermedad de los *hijos engranajes*, como se sugirió anteriormente, funciona, en cada caso, más como viga que como grieta:

Observando que las familias de los pacientes psiquiátricos a menudo sufrían repercusiones drásticas (depresión, episodios psicósomáticos, etc.) cuando el paciente mejoraba, Jackson postuló que estas conductas y quizá, por lo tanto, la enfermedad del paciente, eran *mecanismos homeostáticos* que intervenían para que el sistema perturbado recuperara su delicado equilibrio (Watzlawick, Beavin, Jackson; 1997:130)

O sea, que el estado normal -sano- del sistema es *el perturbado*, y el estado anormal -insano- *el imperturbado*: sería algo así como un “estoy bien: me siento raro” y un “me siento mal: estoy bien” -y por ahí anda rondando imperceptible, maquinando silencioso, el sentimiento de culpa.

Una escena determinada refleja de forma clara, más que ninguna otra, la reflexión contenida en la cita que precede:

En su infancia Fernand había tenido problemas escolares. En quinto año, lo pusieron en una clase de retrasados que incluía esquizofrénicos, psicópatas, dos gemelos epilépticos, un travestí y un albino. Hasta en esa clase había cateado los exámenes finales durante tres años seguidos.

Un día, un orientador que visitaba su colegio, le pidió que hiciera un dibujo. Una hora después, Fernand entregó una hoja en blanco, declarando con insistencia que había dibujado un conejo blanco en la nieve:

Pero si está aquí, ¿no lo ve? Está aquí...

La madre, con cara de preocupación, tomará en sus manos el dibujo, dirigiendo miradas de angustia a su hijo, pareciendo observar su actitud detenidamente, tratando de comprender su posición, cuando, en realidad, le está dando por perdido: ni una pregunta -algo así como un “¿pero qué es esto?” o un “Fernand, no nos tomes el pelo, tú sabes dibujar”-, ni una regañina, ni un resquicio de motivación: le acaricia dulcemente la cabeza y concluye tirando la toalla:

Anda, vamos a casa, hijo...

Esta elipsis en su desarrollo, esta interrupción, no quedará en el olvido de Fernand, a quien, pasados los años, parece dolerle la ausencia que tuvo, en su momento, de algún empujón, alguna dosis de confianza que le ayudara a creer en sí mismo. Guarda, por ello, cierta envidia a Léolo -el más pequeño y quizás sobre el que han recaído menos obligaciones familiares, el que ha tenido más tiempo, por ejemplo, para indagar en el arte de la escritura-, por haber logrado avanzar en su desarrollo intelectual y sacar a flote su facultad creativa, *a pesar de venir del mismo agujero*, de la misma fractura parental:

¿Quién te has creído que eres? ¡Cagas y apestas tanto como yo, con todos tus años de estudios! Yo también podría haber ido a la escuela, ¡hasta los cuarenta años! Si ese panolí no me hubiera jodido con sus cuatro cuartos de sueldo...

¿Qué es lo que se piensan, quién se creen que son? Me metieron en quinto en la clase de los tontos. Me tomaron por anormal... ¡qué se vayan todos a tomar por culo! ¡Les voy a partir la cara un día de éstos!

No te hagas el fino, ¡mocoso! Vienes del mismo agujero que yo, ¡sólo que yo nací mucho antes que tú!

Fernand cree dirigir su crítica a la sociedad en general, al colegio, a la explotación de alguno de sus jefes... Pero, por otro lado, parece saber, vagamente, que parte de

la causalidad de su poca formación proviene de su estructura familiar: “Vienes del mismo agujero que yo, ¡sólo que yo nací mucho antes que tú!”. Por lo que se ve en la película, hay bastante de cierto en estas palabras, pues, desde el inicio, desde su personaje adolescente, Fernand ha aparecido trabajando, en oficios que poca formación le iban a aportar, como el de recoger cartones y periódicos viejos para venderlos a los pescaderos, mientras que Léolo, por ser más pequeño -haber llegado después-, aparecía junto a él más que como ayudante como “una carga” que Fernand debe arrastrar mientras trabaja. La responsabilidad y la obligación, como *esponjas absorbentes de la libertad de lo propio*, recaen en su hermano, mayor por fuera y, para siempre, *golpeado* su crecimiento, niño por dentro:

Se acerca la primavera, los pájaros no paran de berrear que están hartos del invierno. Fernand los acompaña con sus ronquidos grasos y mocosos. Siento arcadas cada vez que respira...

Adopta una posición fetal. Su camiseta es el único escudo de su pudor. Descansa tan consciente como de costumbre. Cien kilos de músculos... un magnífico bebé demasiado grande.

Tampoco queda claro a quién nombra Fernand cuando se refiere a “ese panolí”, porque también aquí -como en la primera escena del baño hacía el movimiento de cámara-, la escritura fílmica -en este caso el montaje- parece alzarse como una mirada omnisciente y sabia -la del propio Léolo- que comprende dónde están los verdaderos actantes -su pasividad- y principales responsables de la pobre aptitud profesional de Fernand. En concreto, se trata de un guiño muy breve, un simple cambio de plano que pasa de la imagen de Fernand, en el momento justo en que sale de su boca el calificativo “panolí”, a un primer plano de su padre, masticando, entusiasmado con su plato de comida y sonriendo de placer, de una manera muy ambigua, diríase que burlona, fruto de la risa interna -¡encima!- que el enfado de su hijo le provoca, restándole importancia a lo que tanto la tiene. Léolo, mientras tanto, mira hacia abajo, hacia su papel y su lápiz, que plasman continuamente, a todas horas, sus pensamientos. Entre ellos, entre las oportunidades de uno y de otro, ha habido, sin duda, una gran diferencia.

6. Papá no desaparece

A pesar de su huida, de la consecuente negación a la que Léolo lo somete, de su caricaturización en un tomate y del definitivo anclaje en lo materno -y el poder que allí la reina ostenta-, la influencia paterna puede verse perdurar en algunos aspectos muy significativos. Y, sobretodo, en un acontecimiento muy particular sucedido en la vida de Léolo, un acto que lo llevará, por unos días, al hospital - como señal, tal vez, de lo que está por venir.

La sombra de papá, herencia y huella inevitables, no desaparece. Ni siquiera en esto, en su aniquilación simbólica, ve Léolo cumplidas sus aspiraciones. Por más que se aleje, el impostor sigue estando allí y, debido a su presencia, la contaminación, el contagio y el recuerdo son inevitables. Todo esto unido a algo a lo que ya se ha hecho referencia en varias ocasiones, esos extraños ritos digestivos, cuya procedencia es la familia paterna, y que empapan la infancia de todos sus hijos incidiendo, de manera perjudicial, en su desarrollo.

6.1. El sexo

En primer lugar, Léolo repetirá algunas pautas observadas en su padre en relación a la comida. No las copiará exactas, sino de un modo muy personal, hechas suyas - y, por qué no decirlo, de manera mucho más directa. La pauta paterna a la que aquí se hace referencia es aquella por medio de la cual traslada su energía sexual a la comida. Como ya se supuso en el apartado anterior, se trata de un matrimonio roto, del que mucho dudamos que tengan -si la tienen- una vida sexual activa.

El padre de Léolo, durante toda la película, apenas expresa dos o tres palabras. Su boca aparece, mayormente, ocupada en otra tarea: la de masticar. En numerosos planos es posible observar en su rostro la satisfacción que de la comida extrae. El disfrute a través del alimento viene a suplir la precariedad en que la satisfacción de sus impulsos sexuales se encuentra. Este traslado, para él inconsciente, y la preocupación por vigilar el viaje de los alimentos por el interior del cuerpo de sus hijos, parecen ser las dos únicas fuentes de motivación que sobre su cabeza rondan. Actúa únicamente en lo relacionado con el ciclo digestivo, en su principio y en su final -quitando el trabajo en la fábrica y los juegos que con su panza brinda a los hijos, una panza que, por cierto, no resultaría tan lúdica, tan cómoda y temblorosa si no fuera por su ingestión de alimentos: quién sabe, a lo mejor tienen

sus hedonistas pautas un objetivo generoso marcado, dirigido en realidad al disfrute de los hijos. Trasfondo posible, pero poco probable.

Todo indica que convergen una fuente de excitación sexual y una función biológica -la nutrición- en una misma zona, la labial; es decir, coinciden en una zona erógena, o potencialmente erógena, la búsqueda del placer sexual y la función alimenticia -como también sucede en la zona anal, una zona erógena vinculada a la función digestiva, lo que ayuda a no descartar la posibilidad de cierto sentido oculto en la realidad evocada por Léolo al afirmar “la mierda se había convertido en la obsesión de mi familia”. Así, si entendemos que *la dualidad de funciones de la zona labial es el fundamento de que en la alimentación surja simultáneamente una satisfacción sexual* (Freud, 2006: 1214), y tenemos en cuenta la pobre vida sexual del matrimonio Lauzon, no es arriesgado postular que el padre lleva esta coincidencia -normal y común a todo cuerpo humano- a lo enfermizo, hasta la exageración, pues quizá no pueda llegar a comprender qué es lo que realmente le falta -de hecho, come con la mayor tranquilidad del mundo, no se para a pensar de dónde puede venir tanta hambre.

Léolo, por su parte, utilizará igualmente una fuente de alimento -un hígado que su madre compra en la carnicería- como instrumento masturbatorio. Como se indicó antes, la influencia paterna no se manifiesta de forma calcada, pues Léolo une alimento y sexualidad de forma directa, abiertamente -en la zona genital, y por tanto logra, seguro, mayor eficacia y placer que el padre: quizás Léolo esté riéndose de la estupidez paterna, burlándose de la inutilidad de sus actos:

Dejé de ver el rosa. Un rosa sucio, un rosa muerto. Ya no siento mi carne, ya no estoy en ella.

Cada vez más atraído por el placer, llegué a olvidar a Tintín, y que el Congo Belga se había convertido en zaire en 1960. Me había convertido en un obseso.

Ya no siente su carne, porque no hay nadie que la roce, nadie que la afirme: está, él solo, amándose a sí mismo. Conforme avanza en edad y lo táctil se torna ante él progresivamente más obvio e innegable, inicia un proceso por el que irá, a pasos agigantados, rindiéndose -él mismo lo señala: “como no tenía el valor de asumir mi amor por Bianca, me conformaba con Regina”-, retirándose de la carrera por rectificar lo visible y conjugar lo uno en lo múltiple, *su parte en ese todo*. Renuncia

a esquivar la herencia familiar, a impedir los recortes y encajar, algún día, en los límites de lo real:

La contraposición de la realidad al juego nos descubre todavía otra circunstancia muy significativa. Cuando el niño se ha hecho adulto y ha dejado de jugar; cuando se ha esforzado psíquicamente, a través de decenios enteros, en aprehender, con toda la gravedad exigida, las realidades de la vida, puede llegar un día a una disposición anímica que suprima de nuevo la antítesis entre el juego y la realidad (...) Así, pues, el individuo en crecimiento cesa de jugar; renuncia aparentemente al placer que extraía del juego. Pero quienes conocen la vida anímica del hombre saben muy bien que nada le es tan difícil como la renuncia a un placer que ha saboreado una vez. En realidad, no podemos renunciar a nada, no hacemos más que cambiar unas cosas por otras; lo que parece ser una renuncia es, en realidad una sustitución o una subrogación. Así también, cuando el hombre que deja de ser niño cesa de jugar, no hace más que prescindir de todo apoyo en objetos reales, y en lugar de jugar, fantasea (Freud, 2006: 1343-44)

Muy pronto el mundo imaginario de Léolo dejará de ser un juego para convertirse -¡por fin!- en una fantasía real. Porque “este cementerio”, a la llegada del despertar esquizoide, va a desaparecer, y lo irreal es *lo único que queda*. Se retirará definitivamente a su reino, porque comprende que el mundo de “los que sólo creen en su propia verdad” jamás podrá cambiarlo. No puede estar en medio, debe elegir entre uno u otro:

No quiero hacerme un lugar en este cementerio de muertos vivientes. Pero resulta que mis dedos del pie me recuerdan que estoy aquí, salen de un agujerito en el extremo de mi manta.

Cada día, sin que yo mismo me dé cuenta, consigo asomar un dedo más que el día anterior. Mañana asomaré mi pie entero, y mi pierna, y pronto será mi cuerpo.

Siento que debo abandonar esta vida, antes de estrangularme con este agujero.

Adopta, preparándose para partir, una mirada fría y realista, apenas idealizada, renunciando a esperar algo de la realidad en la que respira y aceptando lo poco que ésta le ofrece: el placer que viene de sí mismo. Este proceso de desencanto se inicia al descubrir la otra cara, no tan dulce, de su objeto de deseo, al enfriarse su ilusión y derrumbarse todo el halo mágico que cubría la figura de Bianca. En lugar de *un dulce amor, un único amor*, Léolo se encara, de repente, con un intercambio, un amor vendido, un amor agrio y compartido con su abuelo:

Hasta donde llegan mis recuerdos de haberme empalmado, estaba Bianca. Ese era el nombre de una hermosa vecina siciliana que nunca había visto Italia y que venía a cuidarme de vez en cuando. Mi abuelo le redondeaba sus ingresos.

Estaba siempre confuso entre las ganas de vomitar y las de hacerme una paja, entre las ganas de odiar a esa chica o sentir celos de mi abuelo hasta el punto de querer matarlo.

Otra bofetada que le incita a decidirse por lo irreal se produce al desnudar la delgadez que se esconde tras los músculos de Fernand, al que tanta fuerza y tanto entrenamiento no han ayudado a hacerse una parcela en este mundo, continuando su sensibilidad desprotegida:

Ese día entendí que el miedo habitaba en lo más profundo de nosotros mismos. Y que una montaña de músculos, o un millar de soldados, no podrían cambiar nada.

Contrariamente a lo que entendía antes y que, como el resto de sus percepciones, le ayudaba a reajustar lo visible, hacerse un hueco en lo opresivo, como Fernand se lo hace entre el cemento de las pesas, las que Léolo le ayuda a construir, unidos para la defensa:

Así, nunca más Fernand tendrá miedo de nadie, y cuando mi hermano sea una montaña, yo tampoco tendré miedo. Y podré ir por todas las callejuelas de la tierra a decir a todos los mierdas de este mundo lo que pienso de ellos.

Ay de aquellos que no inclinen la cabeza a nuestro paso... Hasta los árabes y los judíos tendrán miedo de mí, de lo alto que estaré sobre los hombros de mi hermano.

Sin embargo, aunque el temor de Fernand le impida ser una defensa real para su hermano pequeño, sí será él, curiosamente, quién dé la voz de alarma -¡Mamá, mamá!- para que acudan a salvar a Léolo, en las dos ocasiones en las que más peligra la continuidad de éste junto a ellos: el intento de ahogamiento por parte de su abuelo y el despertar catatónico, que deja a Léolo con la mirada perdida tumbado en el suelo. En este último caso, no puede hablarse exactamente de salvación, pues no está ya al alcance de las manos maternas. Pero ambos gritos, por parte de Fernand, su presencia en ambos hechos, reflejan la unión existente entre los dos hermanos:

Yo quería a Fernand, por la ternura de su ignorancia.

6.2. *La culpa*

En segundo lugar, la influencia paterna en el transcurso de la vida de Léolo queda singularmente escenificada en un hecho, un acto crucial ejecutado por un Léolo ya desencantado al que poco le importan las posibles consecuencias negativas que para él pueda tener, como si entendiera que *este mundo* que le rodea difícilmente puede empeorar más -o tal vez un “qué mas da, si voy a desaparecer de aquí”. Este hecho tan significativo es el intento, planificado a detalle, de ahorcar a su abuelo:

Juzgado y condenado como responsable de todos los problemas de la familia, en un momento de desesperación había decidido matar a mi abuelo, a quien quería.

En un trabajo publicado en 1916, *Varios tipos de carácter descubiertos en la labor analítica*, Freud intenta averiguar qué impulsos instintivos pueden subyacer bajo determinadas formas de comportamiento, vinculadas a un tipo de carácter concreto coincidente en un número notable de individuos. La tercera tipología, llamada “Los delincuentes por sentimiento de culpabilidad”, es la que en este punto nos interesa:

Por muy paradójico que parezca he de afirmar que el sentimiento de culpabilidad existía antes del delito y no procedía de él, siendo, por el contrario, el delito el que procedía del sentimiento de culpabilidad (Freud, 2006: 2427)

La hipótesis que allí se defiende es que, en multitud de ocasiones, algunos hechos delictivos, o cualquier acción considerada malvada o incorrecta, son cometidos, podríamos decir, con una intención en cierto modo autodestructiva, que lleva al sujeto a buscar para sí un castigo. Prevalece a estos actos, por lo tanto, un sentimiento de culpabilidad, conocido o desconocido para el que lo siente; la sensación de que han hecho o hicieron, hace mucho, algo cruel y maligno (bien pudiera funcionar como arquetipo de este carácter el protagonista de *Las horas del día*, de Jaime Rosales). En el segundo caso, aquél en el que el sujeto se siente culpable sin saber de qué, la incertidumbre le lleva a ejecutar algún comportamiento dañino, y tener verdaderamente así alguna referencia objetivable

con la que poder explicar el origen -fingido- y la razón -artificial- de su hasta entonces enigmática culpabilidad:

En informes sobre sus años juveniles, especialmente sobre los anteriores a la pubertad, personas honradísimas luego y de elevada moralidad me han revelado, frecuentemente, haber cometido por entonces actos ilícitos, tales como hurtos, fraudes e incluso incendios (...) Tales actos eran cometidos, ante todo, porque se hallaban prohibidos y porque a su ejecución se enlazaba, para su autor, un alivio psíquico. El sujeto sufría, en efecto, de un penoso sentimiento de culpabilidad, de origen desconocido, y una vez cometida una falta concreta sentía mitigada la presión del mismo. El sentimiento de culpabilidad quedaba así, por lo menos, adherido a algo tangible (...) En los niños podemos observar directamente que *son malos* para provocar el castigo, y una vez obtenido éste, se muestran tranquilos y contentos (Freud, 2006: 2427)

El análisis realizado hasta ahora, casi del conjunto de la película, nos procura múltiples pistas sobre la procedencia del sentimiento de culpabilidad que pudiera haber llevado a Léolo a buscar un castigo. De hecho, no se trata de pistas, sino de algo obvio en lo que se ha reparado continuamente: el odio de Léolo hacia su padre.

No hay ninguna otra fuente de crueldad destacada en los sentimientos de Léolo que el deseo de exterminar a su padre. Ésta es la procedencia de su oscuro sentimiento de culpabilidad, aún más evidente si se vuelve a retomar y tener en cuenta la identificación materna que Léolo vierte sobre Bianca, intérprete que, en esta escena, hace que Léolo traspase el odio hacia su padre a la figura del abuelo quien, recibiendo entonces el amor de *mamá disfrazada de Bianca* asume en un momento dado el papel de rival que el padre -tan distante a la madre- no asume, el potencial peligro seductor y arrebatador de lo materno que el padre, desde su mundo digestivo, no ostenta:

El resultado de la labor analítica fue el de que tal oscuro sentimiento de culpabilidad procedía del complejo de Edipo, siendo una reacción a las dos grandes intenciones criminales: matar al padre y gozar a la madre. Comparados con éstos, los delitos cometidos para la fijación del sentimiento de culpabilidad habían de ser realmente un alivio para el sujeto atormentado. Hemos de recordar, a este respecto, que el asesinato del padre y el incesto con la madre son los dos magnos delitos de los hombres, los únicos perseguidos y condenados como tales en las sociedades primitivas (Freud, 2006: 2427)

Se puede comprobar con qué claridad expresa Léolo el agobio producido por tal confusión de intenciones, perdido entre las figuras y su juego de identificaciones, al confesar:

Estaba siempre confuso entre las ganas de vomitar y las de hacerme una paja, entre las ganas de odiar a esa chica o sentir celos de mi abuelo hasta el punto de querer matarlo.

Léolo siente aliviado, de estar forma, el deseo de exterminar a su padre, no llevado a cabo, cometiendo realmente, en la práctica, algo malvado a través de lo cual exteriorizar su odio -no manifestado hasta entonces más que verbalmente-: canalizar y racionalizar su culpa. Las consecuencias negativas no se harán esperar. A continuación, tras el asesinato fallido, del que Léolo escapa herido, aparece en plano medio con cabeza y brazo vendados, frente a la médica o psicóloga, de trato tan parco y modales tan correctos -como John y Mary, *guías de la lengua inglesa, los modelos de la perfecta conveniencia*- y que Léolo, por su incomprensión y linealidad interpretativa, tanto detesta:

¿Sabes lo que significa un intento de asesinato? Nunca fuiste violento. Te vas a destruir, si sigues creyendo que tu abuelo es responsable de todo lo que pasa en tu familia.

Tu madre es fuerte, muy fuerte. Una fuerza de la naturaleza. Nunca se rinde, a pesar de los malos momentos que ha tenido que soportar. Leo, tú te le pareces mucho... Conozco tu miedo, pero no puedo hacer nada si te niegas a hablar conmigo.

Léolo se halla, de repente, ingresado en el hospital, como en tantas ocasiones ha visto a “los que sólo creen en su propia verdad”. Para él, seguro, no hay peor castigo que situarse a su nivel, el mismo al que su padre desea empujarlo: desterrar, como a Nanete y a Rita, a sus aislados reinos.

Esto, como tantos otros detalles, ejemplifica como el padre, a pesar de su pasividad y de su huida, dejará junto a Léolo, inevitablemente, los restos de su existencia, que marcarán e influirán toda su niñez y adolescencia. Y, por ser estas etapas fragmentos cruciales en el desarrollo del individuo, lejos de desaparecer, aun nublándose en el olvido, extenderán parte de su forma a lo lejos, hacia delante, matizando el resto de su vida -desconocida, por otro lado; el narrador parece ser un Léolo adulto que nada cuenta de su momento actual. Arrastrando, como se

intuyó en un principio, *la sombra imborrable del origen, el trasfondo que constituye el pasado, presencia grisácea de lo que precede.*

7. *Desaparezco yo*

Al inicio de este trabajo se partió de la idea de que la posibilidad de creación de un mundo paralelo viene dada, en Léolo, por saturación -falta de espacio que lleva a la expulsión. Esta hipótesis ha podido ser comprobada a lo largo del análisis, aunque hubiera resultado igualmente evidente tan sólo accediendo a cualquiera de las imágenes descritas por el protagonista:

La habitación está dividida en dos: mi lado y el de Fernand. El suyo se agranda a medida que se hinchan sus brazos.

En la habitación están su radio y mi tocadiscos. La radio de Fernand tiene prioridad porque paga pensión, y sus bíceps entierran mi música cuando se enfada.

Se halla inmerso en un ambiente opresivo que va consumiendo, de manera insaciable, su parcela, haciendo de ella un hueco progresivamente más pequeño:

Para hacer los deberes, dispongo de la mitad de un pequeño pupitre, cuando Fernand no lo necesita para contar una y otra vez los cuarenta y dos pavos que gana en el Dominion Glass.

La capacidad de rectificar esta realidad -cesar su avaricia- es nula. Por el contrario, es Léolo el que se ve obligado a rehacerse, empujado -desde siempre, tentado por la luz blanca- a lo irreal:

A lo mejor, ya va siendo hora de que me meta el cañón en las narices y esparza mi pensamiento por todas partes. A los muy hijos de puta les daría algo al verme reventar antes del retiro.

La radicalidad de esta decisión es el resultado de un pacto o diálogo frustrado - como se trató en un principio, la incomunicación-, de un intento vano de encajar lo ideal en lo monstruoso, Italia en el barrio de Montreal. Al menos, es esto lo que se percibe al inicio de la película, cuando Léolo nos narra su origen, nos cuenta de dónde viene, nos presenta su mundo paralelo para dar paso -al salir a orinar a la terraza, donde en plena fría noche invernal, la ilusión se inmoviliza- de manera inmediata al real, estableciendo una comparación entre *su verdad* -previa, interna-

y su verdad vista por los otros -periférica, ajena-, con el objetivo de destacar la rigidez de entendimiento por la que la última se rige. Las voces familiares, desde el fuera de campo, así lo delatan: llaman a un ser inexistente, idealizado por ellos como una extensión del núcleo, continua por cercanía -no por semejanza-; niegan al verdadero, singular escultor propio y afirmativamente diferente, Léolo. La primera de ellas, la materna:

Leo... ¡a la cama!

O lo que es lo mismo: “Vuelve al mundo real, sal de Italia y de mí... Deberían haberte puesto barreras... A la cama, no a mi vientre”. Pero Léolo ya partió hacia allí, una vez elegido el lugar -disfraz del original- desde el que rehacerse:

¡Léolo! ¡Léolo Lozone! ¡Me llamo Léolo!

La intención primaria no fue el retiro, sino el acuerdo, la convivencia, el permanecer en *este mundo* y entre sus miembros a cambio de que éstos dejen de creer *sólo en su propia verdad*, a cambio de que se le deje participar en la definición de sí mismo y que dentro de ésta se le admita y reconozca por quien quiere ser, y finalmente es: Léolo Lozone. Pero, en lugar de lo dialógico, entra a actuar, como siempre en *este mundo*, lo unidireccional -desde las voces de un Fernand resentido, primero, y de un padre manso y ronco, después:

¡Cállate gilipollas, y cierra la puerta coño, nos vamos a helar!

¡Leo, a tu habitación!

Ahora podría ser entendido el mandato paterno de la siguiente forma: “Leo, al sueño. A Italia, ¡vamos! Entra, te la dejo toda para ti”. A lo materno, al origen, al atrás: a la nada, a la inexistencia. Nadie puede esperarlo allí:

A veces me pasaba noches enteras leyendo o escribiendo decenas de páginas sin verla. Bianca se había vuelto exigente. Sabía que la engañaba con Regina, y había decidido castigarme.

Decidirá finalmente *esparcir su pensamiento por ninguna parte*, dejarlo dentro de sí; por un campo verde, fresco y puro, *no desarrollado: no nacido*. Se trata de la forma en que el último de los sueños al que accedemos durante la película ilustra el retiro definitivo -el que se pretende irreversible-, la decisión final de optar por lo irreal, durante la noche en que ésta se produce, durante la noche en la que Léolo parte para permanecer infinitamente en su reino: Léolo en las montañas sicilianas,

ahora sin pastores fecundadores alrededor, capaces de infundir vida a un tomate; corriendo hacia la nada, con su cuaderno en las manos -consigo mismo- y gritando al vacío sin respuesta -tan sólo unas campanas, indicando un inicio que es fin, o un final que es inicio-, sin la dulce voz de Bianca cantándole a lo lejos, sin interlocutor, sin espía: “Ahí está el detalle. Porque, amiguitos míos, han de saber ustedes que los sueños, sueños son” (Ayala, 1995: 109). Como Léolo lo expresará, “porque sueño, sueño”. Y nada más. El sueño ha dejado de ser otra realidad donde reina la respuesta, ahora el sueño no se apoya en nada, el sueño se ha ensanchado y ha suprimido lo demás; ahora el sueño es sueño, y como tal, individual, solitario, único y propio, sin más espacio ni reflejo:

¿Leo? ¡Mamá! ¡Mamá! ¡Leo está malo! ¡Mamá, mamá!

Léolo se había aislado, hasta ahora, en su imaginación, creando un mundo nuevo sobre el existente -el periférico-, pero no *un aislado mundo nuevo carente de soporte*, pues ello hubiera podido implicar un destierro completo e indefinido (la muerte). Sin embargo, cabía una segunda posibilidad, el despertar de la esquizofrenia, el estado catatónico, fijo e inmóvil -no se sabe por cuánto tiempo- en su reino. Sólo entonces, cuando ya sólo esté con ellos Leo, se llamará a Léolo. Demasiado tarde, colmada la exigencia:

Leo, no me hagas esto. Tú no. Eres tan fuerte. Leo, aguanta. No te me vayas... Leo, no me hagas esto... Léolo...

Igual que Léolo acaba por comprender que debe amarse a sí mismo, también acaba por aceptar que sólo él podrá darse esa nueva oportunidad que tanto a solicitado anclado en lo materno, que sólo él podrá darse -otra- vida, *nacerse de nuevo*. Suprimirá lo real, retirándose -anclando sobre el hueco que lo anterior deja- definitivamente a su Italia, en la que su llamada, ya, no puede ser oída: sólo su eco en el vacío. Mejor la nada que la herida, mejor la ausencia de contrastes que un continuo reajuste: dejar de pisar lo real a cambio de quietud y frialdad -tanta como sentiría, *si estuviera aquí*, al ser sumergido entre los cubos de hielo de la clínica bañera, artificial e impropio *vientre extraño al Louzeau*. Inmóvil como la inexistencia, *bella durmiente en el origen*:

Porque sueño, yo no lo estoy. Porque sueño, sueño. Porque me abandono por las noches a mis sueños antes de que me deje el día.

Porque no amo, porque me asusta amar; ya no sueño, ya no sueño.

Léolo emprende, finalmente, su viaje. Nadie dijo que debiera éste carecer de tristeza: es el coste de una despedida, “el maleficio / de cuantos ejercemos el oficio / de cambiar en palabras nuestra vida” (Borges, 2009: 121).

BIBLIOGRAFÍA

Ayala, Francisco (1995): *El fondo del vaso*, Cátedra, Madrid.

Borges, Jorge Luis (2009): *Poesía completa*, Ediciones Destino, Barcelona.

Freud, Sigmund (2006): *Obras completas*, RBA, Barcelona.

“La interpretación de los sueños” (1900: 343-720)

“Tres ensayos para una teoría sexual” (1905: 1169-1237)

“El poeta y los sueños diurnos” (1908: 1343-1348)

“La novela familiar del neurótico” (1909: 1361-1363)

“Varios tipos de carácter descubiertos en la labor analítica” (1916: 2413-2428)

“Psicología de las masas y análisis del yo” (1921: 2563-2610)

“El yo y el ello” (1923: 2701-2728)

González Requena, Jesús; Ortiz de Zárate, Amaya (2000): *Léolo: la escritura fílmica en el umbral de la psicosis*, Ediciones de la Mirada, Valencia.

Watzlawick, Paul; Beavin, Janet; Jackson, Don D. (1997): *Teoría de la Comunicación Humana*, Herder, Barcelona.