

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:
Léolo

Autor/es:
Canga, Manuel

Citar como:
Canga, M. (2001). Léolo. Banda aparte. (21):167-170.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/42536>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:





JESÚS GONZÁLEZ REQUENA
 AMAYA ORTIZ DE ZÁRATE
 Ediciones de la Mirada
 Valencia, 2000

LA ESCRITURA EN EL UMBRAL DE LA PSICOSIS

"Pienso que lo que me obliga a escribir es el miedo a volverme loco."
 (G. Bataille, "Sobre Nietzsche. Voluntad de suerte")

Ediciones de la Mirada acaba de publicar el libro *Léolo. La escritura fil-*

mica en el umbral de la psicosis, redactado por Jesús González Requena y Amaya Ortiz de Zárate. El interés de este trabajo es múltiple, aunque quisiéramos nosotros destacar dos aspectos que consideramos fundamentales. Por un lado, permite al lector atraído por estas materias comprobar cómo se desenvuelve un ejercicio riguroso de análisis cinematográfico, mediante el despliegue de una estrategia de lectura que ya ha sido practicada con éxito en diversas publicaciones anteriores. Y por otro lado, ofrece los elementos teóricos necesarios para que el público no especializado pueda introducirse en la comprensión de ese fenómeno desgarrante que es la locura; una temática que, como demuestra la historia reciente del cine, genera una intensa y profunda excitación en el público que acude masivamente a las salas de exhibición.

Los autores consideran que el texto artístico puede ser concebido como un espacio testimonial en donde aparecen conjugados toda una serie de elementos de intenso valor emotivo. En función de esta idea central, demuestran que el trabajo de la lectura, centrado aquí en el análisis de *Léolo* (1992), consiste en seguir de cerca el rastro de la experiencia que el texto nos invita a compartir, recorriendo, como subrayan en el prólogo, "el camino que la letra del filme traza", e intentando reconstruir, al mismo tiempo, la fuerza viva de un trayecto "cuya huella ha quedado ahí trazada". Por ello, mediante la sutileza de una lectura ponderada y bien dirigida, vamos penetrando, poco a poco, en el

corazón de una oscura tragedia humana; en la tragedia de un ser extraviado que realiza un esfuerzo titánico por intentar que algo en su mundo devastado pueda llegar a cobrar sentido.

El seguimiento pormenorizado de todos los elementos que participan en la configuración del film es la clave para que el análisis no se pierda en divagaciones especulativas ni en interpretaciones forzadas. De este modo, y respetando en todo momento la letra del texto, van los analistas levantando con cautela las capas que envuelven los misterios que la obra encierra, desenredando la madeja de ese complejo entramado lírico que es la obra realizada por Jean-Claude Lauzon (1953-1997).

Este método de análisis que los autores desarrollan en sus respectivos ámbitos de investigación, parte, a su vez, de la observación de cuatro requisitos principales que permiten, antes que nada, despegarse de las pregnancias imaginarias que tienden a imponerse en una tarea de pura interpretación. Primero, frenar el sentido tutor que interrumpe la buena marcha del análisis mediante la interposición de una pantalla de certidumbres; segundo, localizar los puntos de ignición que designan la presencia de lo real en el texto; tercero, deletrear con cuidado los elementos que aparecen en su superficie; y cuarto, no caer en la pretensión de querer entender demasiado en un primer abordaje, es decir, dejar que el tiempo colabore en la maduración del análisis mediante un retorno activo al texto y una serie de lecturas sucesivas.

Contra lo que se pudiera pensar, resulta el método que los autores defienden completamente coherente con una perspectiva de orientación freudiana, porque, como se sabe, fue el propio Freud quien avanzó en su teoría mediante la interrogación sistematizada de las obras de arte —así lo demuestran sus lecturas de Sófocles, Leonardo o Miguel Ángel. Después de él, también reconoció Jacques Lacan la importancia que tenían las obras de arte como parte integrante y decisiva del saber analítico, subrayando que Freud había dado testimonio de la necesidad del estudio de las artes para la comprensión de los fenómenos psicológicos porque él mismo tomó de allí sus armas técnicas, sus procedimientos de pensamiento y su inspiración. Incluso llegó a observar en su estudio sobre Hamlet que *“las creaciones poéticas, más que reflejar las creaciones psicológicas, las engendran”*. Por tanto, resulta evidente que, para avanzar en el campo abierto por el psicoanálisis, es tan importante la interrogación de los textos artísticos como el saber extraído directamente de un trabajo clínico. Y sobre este punto insistía el mismo Lacan: *Frente a la cuestión teórica que plantea la adecuación de nuestro análisis a una obra de arte, cualquier cuestión clínica es una cuestión de psicoanálisis aplicado*.

En consecuencia, se comprende que no se conciba aquí la obra de arte como una anécdota brillante destinada a ilustrar un concepto particular, sino como el lugar de una producción, de un engendramiento: como el espacio material

donde se conjugan toda una serie de relaciones vinculadas a los problemas de la filiación, el deseo y la muerte; vinculadas, en definitiva, a la idea misma del ser. De esta manera, podrá el lector advertir que el trabajo aquí reseñado no pretende, en modo alguno, aplicar la batería de conceptos extraídos de una escolástica cerrada e inerte, sino interrogar directamente el texto contrastando los conceptos retomados de un cierto saber con aquello que la obra cinematográfica nos presenta. Por eso no es difícil percibir, además, que, bajo la aparente sencillez de la lectura que los escritores de este libro nos proponen, late un profundo e intenso trabajo de cuestionamiento teórico.

Independientemente de la simpatía o del rechazo que el film pudiese suscitar, constatamos que existen en él toda una serie de elementos que invitan, como ya hemos advertido, a reflexionar sobre el fenómeno de la locura. Así pues, observamos que se va haciendo visible en la película el testimonio de una terrible descomposición vital que podría encontrarse, además, estrechamente ligada a la trayectoria de su propio realizador, tal y como se desprende del análisis de la propia película —cuyo protagonista recibió un apellido similar al de su creador— así como de los datos interrogados en la addenda que cierra el libro.

Si el relato puede ser considerado como una estructura narrativa de eficacia simbólica, comprobamos que, tal y como se desarrolla en *Léolo*, el relato es reemplazado aquí por una construcción delirante que sustituye, progresiva y

peligrosamente, el sistema ordenado de ese milagro que llamamos realidad. En este sentido, el mismo delirio revela aquello que falta en la experiencia que el texto nos ofrece, siendo la fabulación delirante el medio del cual se sirve Léolo para cubrir el agujero de una carencia fundamental: la palabra del padre, esa “trama simbólica” que arma y sostiene el espacio de la subjetividad.

La psicosis —lo demuestra bien el texto analizado— estaría en relación directa con la imposibilidad de construcción, de articulación de un espacio inconsciente, tal y como la palabra del padre lo introduce. La psicosis estaría causada, en última instancia, por la ausencia de la palabra paterna y por el dominio de una madre que convierte al hijo en objeto de un goce atroz. El texto de Lauzon nos ofrece una síntesis ejemplar de ese proceso de desintegración subjetiva que desemboca, finalmente, en la inmersión de Léolo en el océano de su propia locura. Nos ofrece el testimonio de lo que sucede cuando no ha sido construida la trama edípica que aseguraría la sujeción del ser en el campo de la palabra. Y nos proporciona, además, una prueba irrefutable de que la ausencia de lo simbólico estrangula toda posibilidad de existencia positiva.

De este modo, realiza el protagonista una serie de fallidos actos heroicos que podrían concentrarse en uno solo: la búsqueda de un nuevo nombre mediante la recusación del suyo propio. Así, *Leo Lozeau* será sustituido por *Léolo Lozonne*, un nombre imaginario que resulta de la anulación parcial de su ape-

llido paterno: Lozeau-no. Con lo cual, pretende el protagonista afirmarse en la negación diciendo: no soy Lozeau, no soy yo, sino otro. Mediante esta estrategia de repudio —que parece retomar, literalmente, el famoso enunciado de Rimbaud (“*Je suis un autre*”)—, el pequeño Léolo intentará romper con un linaje de tarados sometidos a la hegemonía de una madre siniestra. Pero, en la misma medida, se tratará de un acto sin garantía ni solución, porque no permitirá su inscripción en un orden simbólico de referencia y todo quedará atascado para él en el plano del Yo.

A su vez, y como bien anotan los autores del libro, nos proporciona la película una seria reflexión sobre una temática que conecta, directamente, con uno de los problemas centrales del universo de las vanguardias artísticas, tal y como lo encontramos esbozado, por ejemplo, en las obras de Artaud o Bataille: el problema de la escritura. Al igual que sucedió en el trayecto existencial de esos autores, el de Léolo va a estar marcado por la presencia redentora de la escritura —la única vía de escape de ese infierno que su familia representa. Y esta vía la abre el feliz hallazgo de un libro —el único libro que existe en la casa— en el que se encontraba escrita una frase enigmática a la que Léolo se va a aferrar y que usará como bandera de su propio desafío: “*Parce que moi je rêve, moi je ne le suis pas*”. A través de la lectura, y del posterior ejercicio de la escritura, tratará el protagonista de agarrarse al ser de la palabra, en un intento desesperado por reconquistar el orden simbó-

lico que nunca existió para él. Un orden que viene representado en la película por ese *domador de versos* imaginario destinado a ocupar, a llenar el lugar vacío del padre.

En virtud de esa conexión surrealista que nos ofrece el film, nos encontramos ante un torrente de imágenes plenas de negra poesía. Como sucede en las mejores obras de vanguardia, la mayor brutalidad está aquí ligada a la más depurada y elegante sutileza. De este modo, las numerosas correspondencias que encontramos en la obra van tejiendo toda una red de asociaciones poéticas que salvan el texto de la propia sordidez de la locura. El tesoro y la escoria, el agua y la luz, la palabra y el fuego, la cabeza y la luna, son algunos de los términos conjugados, que contribuyen a dotar de un brillo deslumbrante a la experiencia estética del film; una experiencia que, no obstante, desaloja cualquier atisbo de sentimentalismo facilón al abismarse en la sima de una vivencia quebrantada. Por todo ello, es *Léolo* un buen representante de ese cine postclásico que, como sabemos, parece encontrarse como impulsado, como obligado a desenmascarar, a descubrir, a revelar los horrores disimulados tras las puertas que cierran cualquier casa en cualquier lugar.

MANUEL CANGA