

LÉOLO

Francesc J. Hernández (Universitat de València)

Léolo, Canadá, 1992. Dirección y guión: Jean-Claude Lauzon; Intérpretes: Maxime Collin y Francis St-Onge (*Léolo*), Ginette Reno (madre), Julien Guiomar (abuelo), Pierre Bourgault (domador de versos), Giuditta del Vecchio (Bianca). Palma de Oro (Cannes). Espiga de Oro (Festival de Valladolid, SEMINCI).

En una entrevista digital publicada en 2008, Carlos Boyero, el cáustico crítico cinematográfico de *El País*, mostraba su admiración por la película *Léolo*:

Es de las experiencias más fuertes que he tenido en una sala de cine. «*Léolo*» no se parece a nada, es la poesía más desgarrada hecha cine. Qué tristeza que su creador no volviera a hacer nada y que muriera tan joven y de forma extrema. No hay dudas de que el niño Leoló es Jean Claude Lauzon. Ninguno de ellos tenía demasiado futuro, estaban cercados por la locura, el sufrimiento y la autodestrucción. «*Leoló*» forma parte de mi alma. Yo también me emociono cuando escucho a Tom Waits cantar en esa película «Cold cold ground».

Efectivamente, *Léolo* es una película *singular*. Lo es porque la muerte prematura de su director, Jean Claude Lauzon (que junto con su compañera, la actriz Marie Soleil Tougas, falleció en un accidente aéreo en 1997), nos ha privado de lo que hubiera podido ser una filmografía personal. Antes de *Léolo*, Lauzon solo había rodado dos cortometrajes (*Super Maire l'homme de trois milliards*, 1979, y *Piwi*, 1981) y un largometraje (*Un zoo la nuit*, 1987, distribuido como *Fronteras de la noche*), cuyo argumento ya apunta el tono poético y humanista de *Léolo*: un antiguo prisionero, perseguido por policías corruptos, se reencuentra con su padre moribundo. El hijo, para organizarle una última cacería de alces, lo lleva al zoológico, pero en este lugar le propone que dispare al elefante. De fondo escuchamos a Jacques Brel cantar la triste balada *Voir une ami pleurer*, cuya poética letra viene a decir que podemos ver cualquier desgracia, salvo ver a un amigo llorar. *Léolo* también es una película singular por la manera como aborda las relaciones familiares, la infancia, la adolescencia y la educación. Lauzon trata de estos asuntos de una manera tan despiadada como tierna, tan descarnada y realista como poética, hasta el punto que el espectador puede hacer suyas las palabras de Boyero: «forma parte de mi alma».

Que sea una película singular no significa que, hasta cierto punto, no podamos aducir relaciones con otras películas sobre la infancia y la educación. Así, en primer lugar, el protagonista del film de Lauzon, *Léolo*, se diría un personaje tan abatido por la fatalidad como Antoine Doinel y tan rebelde frente a ella como Victor, los protagonistas, respectivamente, de *Les 400 coups* (*Los cuatrocientos golpes*, 1959) y *L'enfant sauvage* (*El pequeño salvaje*, 1969), sendas películas de François Truffaut.

Con *Les 400 coups* prácticamente comenzó la *Nouvelle Vague*, la nueva manera de rodar películas que, inspirándose en Roberto Rossellini y en el cine de Hollywood (el *western* de John Ford o el suspense de Alfred Hitchcock), revolucionaría la filmografía europea a partir de los años 60 y establecería un vínculo entre el séptimo arte y el compromiso del director de dar cuenta de la realidad social. La novedad de *Les 400 coups* es contarnos una historia sobre la educación desde la perspectiva del joven protagonista, a quien las circunstancias le marcan un camino que conduce fatalmente a la marginación. El film inició el ciclo de películas sobre el personaje Antoine Doinel, encarnado siempre por el actor Jean-Pierre Léaud, que continuaría con el fragmento «Antoine et Colette» de *L'amour à vingt ans* (1962), *Baisers volés* (1968), *Domicile conjugal* (1970) y *L'amour en fuite* (1979). En síntesis, *Les 400 coups*, tiene como eje la oposición represión-liberación. Este también es el tema de *L'enfant sauvage*, que narra la historia de cómo el médico Jean Marc Gaspard Itard, que interpretó el propio Truffaut, se hace cargo de un niño selvático, encontrado hacia 1800 en los tupidos bosques del Aveyron, en el Macizo Central francés. La película sobre este niño selvático se relaciona, a su vez, con la célebre fantasía futurista *Fahrenheit 451*, que describe una sociedad donde se persigue a los poseedores de libros, que son incinerados por los bomberos. El mismo Truffaut nos ha dado indicaciones sobre estas relaciones.

En 1966 había leído en *Le Monde* una reseña sobre el libro de Lucien Malson, *Les Enfants sauvages, mithe et réalité*, y me entraron ganas de leerlo, aunque no sabía muy bien de qué trataba. [...] La tesis de Malson me interesó mucho. Además, al final del libro había el informe de Itard, *Memoire et rapport sur Victor de l'Aveyron*, que me pareció formidable, aunque al principio no sabía exactamente por qué. Ahora me doy cuenta de que el tema de *El niño salvaje* participa a la vez de *Los cuatrocientos golpes* y de *Fahrenheit 451*. En *Los cuatrocientos golpes* mostré a un niño que carece de amor, que crece sin cariño; en *Fahrenheit 451* se trata de un hombre que carece de libros, es decir, de cultura. En *Victor de l'Aveyron* la «carencia» es todavía más radical: el lenguaje. Los tres están contruidos, pues, sobre una frustración mayor. Incluso en mis restantes películas me he interesado por la descripción de personajes que están fuera de la sociedad; no son ellos los que rechazan a la sociedad, es la sociedad la que los rechaza. [...] Cuando empecé a escribir con mi amigo Jean Gruault el guión de *El niño salvaje*, la dificultad principal era la de que se trataba de adaptar un texto constituido en realidad por dos informes redactados por el doctor Jean Itard: el primero, fechado en 1801, estaba destinado probablemente a la Academia de Medicina; el segundo, escrito en 1806, tenía por objeto conseguir del Ministerio del Interior la renovación de la pensión concedida a la señora Guérin, que se ocupaba del niño. Para sacar el guión de estos dos textos, imaginamos que el doctor Itard, en lugar de escribir estos informes, había llevado un diario personal, lo que le da al relato el tono de una crónica y respeta el estilo del autor, a la vez científico, filosófico, moralista, humanista, alternativamente lírico y familiar. [...] Esta es mi idea, que se encuentra tanto en *El niño salvaje* como en *Fahrenheit 451*. Siempre habrá gente que diga a propósito del «salvaje»: «Este niño estaba mejor en el bosque, puesto que, en definitiva, el doctor Itard no logró enseñarle a hablar». Esto no es verdad; en el bosque llevaba una existencia miserable, como atestiguan las cicatrices que tenía en el cuerpo, porque no estaba adaptado a ella. Al juicio pesimista que se puede formular sobre el desenlace de la historia («ya no era un animal, pero tampoco era un hombre»), yo respondo que hubo un progreso: la existencia banal e irrisoria que llevó hasta su muerte a los cuarenta años era mejor que la que había conocido en el bosque. Para mí es indiscutible.¹

¹ F. Truffaut, «Cómo rodé *El niño salvaje*», en Id., *El niño salvaje*, Madrid: Editorial Fundamentos, 1970, pp. 129-131 y 141). Cf. Jean Itard, *Victor de l'Aveyron*, Madrid: Alianza Editorial, 1982, reimpr. 1995, trad. Rafael Sánchez Ferlosio. La obra se

En 1974, Werner Herzog rodó *Jeder für sich und Gott gegen alle* (literalmente: «Cada uno para él y Dios contra todos», conocida aquí como *El enigma de Kaspar Hauser*), donde se trata de un caso paralelo al de Victor del Aveyron, acaecido en la Alemania de principios del XIX², y que remite, al mito de la caverna platónica, la magna metáfora educativa de la antigüedad (y que también es un trasunto de la sala de cine). El niño de la cueva es un tema que ya aparecía en *La vida es sueño* de Calderón de la Barca.



Hay muchas más adaptaciones literarias y cinematográficas del tema de los niños selváticos: Tarzán (que ha protagonizado casi un centenar de películas), los enanitos de Blancanieves, los gnomos, los hobbit, etc., sin olvidar el Perceval³ del ciclo artúrico. Pues bien, Léolo es una especie de peculiar niño salvaje, que se debate entre el encadenamiento fatal de la cueva (en este caso, la locura y el manicomio) y la utopía liberadora (encarnada por su amor y el paraíso italiano).



Léolo tiene referencias explícitas a la novela *L'avalée des avalés* de Réjean Ducharme⁴. El título se traduce en la película como *el valle de los avasallados*; también podría ser: *el valle de los desvalidos*. La novela fue traducida al catalán en 2018 por Susana Fosch como *L'engolida dels engolits*. Pero ambas cuentan historias distintas. Quizá el vínculo se encuentre en fragmentos del libro (no en su totalidad) que inspirarían la película, como estos: «*Je suis seule. Je n'ai qu'à me fermer les yeux pour m'en apercevoir. Quand on veut savoir où on est, on se ferme les yeux. On est là où on est quand on a les yeux fermés: on est dans le noir et dans la vide*».⁵ Pero es un vínculo complejo.

Es importante subrayar afirmaciones como las anteriores del personaje de Bérénice en la novela de Ducharme ligando la historia de Léolo con la situación de la persona que contempla

compone de dos informes, la Memoria en torno a los primeros progresos de Victor del Aveyron (1801) y el Informe en torno a los nuevos progresos de Victor del Aveyron (1806), con comentarios de R. Sánchez Ferlosio (pp. 99 ss.).

² Conocido por el informe de Anselm Feuerbach (por cierto, padre del filósofo Ludwig Feuerbach y jurista reputado), que ha sido trad. al castellano como: Anselm von Feuerbach, *Kaspar Hauser, un delito contra el alma del hombre*, Asociación Española de Neuropsiquiatría, 1997. La célebre psicoanalista infantil. Françoise Dolto le dedicó el estudio: *Kaspar Hauser, le séquestré au coeur pur*, Mercure de France, 2002.

³ Precisamente en octubre de 2008, el mencionado Herzog montó un *Parsefal* al Palacio de la Ópera de València.

⁴ Un novelista del Quebec, nacido el 1941, que se mantuvo prácticamente en secreto, al margen del espacio público, hasta su muerte en agosto de 2017..

⁵ Estoy solo. No tengo más que cerrar los ojos para darme cuenta de ello. Cuando uno quiere saber dónde está, cierra los ojos. Se está allí donde se está cuando se tienen los ojos cerrados: se está en lo negro y en lo vacío.

la película: es suficiente con cerrar los ojos para descubrir la soledad. Se está en lo negro y en el vacío, en la sala de cine y en la vida. También el espectador está en la cueva de Platón, es el Segismundo de *La vida es sueño* o el Victor en la oscuridad del bosque del Aveyron.

La película vincula esta intuición primaria, esta sensación básica, con una frase enigmática que el narrador (el actor Gilbert Sicotte) repite en la película atribuyéndola a Léolo: «Yo, porque sueño..., yo no lo soy [o no lo estoy]» (en francés: «Moi, parce je rêve... moi, je ne le suis pas»; en inglés: «Because I dream, I am not»). El bilingüismo se explica por el origen canadiense del film y de la novela. El pronombre personal reiterado («jo», «je», «moi», «I») vincula aquella experiencia de soledad con dos afirmaciones que se conectan causalmente: «sueño» y «no soy»: «no lo soy porque sueño». ¿Qué no soy? ¿de qué puedo escapar con la ficción del sueño?

Desde el principio de la película, Léolo se sueña, se inventa, es el producto de su propia fantasía. El espectador ha sido captado por una historia sorprendente y, en principio divertida: por accidente, la madre de Léolo es fecundada por un tomate contaminado de semen, procedente del sur de Italia.



Pero pronto quien visualiza la película se da cuenta que ha entrado en un ámbito onírico, lo que resulta patente cuando el director le plantea un flagrante salto de *racord* en la secuencia en la que, con un *travelling* circular, sustituye al actor que encarna a Fernand, el hermano, que se transforma de niño escuálido en joven musculoso. Hay otros saltos de *racord*: cuando Léolo lee el libro de Ducharme, el único que leerá y que será dejado más tarde en su casa cuando (¡para equilibrar una mesa!) o cuando oye los amenazantes pasos de su padre en la guarida de su hermana y aparece en el cuarto de baño.

En la construcción del relato proliferan las imágenes religiosas⁶: la gestación «virginal» de Léolo, la «comunión» semanal del laxante purificador, la caída del crucifijo después de la ocultación de la masturbación, etc. Se podría pensar también en un «bautizo» en el hecho de sumergirse en la piscina inflable después del arrebató de locura homicida del abuelo, que a su vez será bautizado en la bañera antes del intento de ejecutarlo, cuando queda suspendido como en un crucifijo. También hay una sugerente relación entre la manera como Léolo relata cómo va saliendo por el agujero creciente de la colcha y la descripción de un (re)nacimiento, junto a su ingenuo hermano durmiendo en posición «fetal».

En cierto sentido, Léolo es un niño salvaje que se ha encontrado y se ha formado a sí mismo. Es Antoine Doinel educándose a sí mismo o el niño salvaje de Aveyron haciendo de doctor Itard. Su nombre, y por lo tanto el de la película, es una invención suya. El nombre de Leon Lauzon (el mismo apellido que el director, como si se tratase de su hijo) o Lauzeau (eau = agua) se italianiza como Léolo Lozone. Su concepción, su nacimiento, su procedencia, su familia... todo es su propia ficción: Léolo sueña la historia de Léolo; o mejor: Léolo crea a Léolo, soñando la historia de Léolo, fantaseándola.

⁶ Algunas fueron sugeridas por M. Lourdes Costa, estudiante de de Magisterio, en un trabajo académico sobre la película.

Pero no es este sueño un amable y filantrópico ejercicio de fantasía, a la manera de la protagonista de la película *Amelie*, de Jean-Pierre Jeunet, cuando la protagonista se cree la madre Teresa de Calcuta, ni un intento de huir de las limitaciones, como en *La vita è bella* de Roberto Benigni. Ese sueño es absolutamente trágico. Es casi el «morir, soñar» del monólogo de *Hamlet*. Poco a poco descubrimos, detrás del mundo onírico, el drama terrible, el destino fatal de los personajes con los que nos hemos familiarizado. *You Can't Always Get What You Want (No siempre puedes conseguir lo que quieres)* cantan los Rolling Stones en la banda sonora de la película. Drama terrible no tanto por la situación que sufren (la locura), sino porque *ya nos identificamos con el protagonista que quiere soñar para escapar del drama*, porque ya hemos cerrado los ojos figuradamente con la oscuridad de la sala de cine, y nos sabemos en una soledad radical donde solo pueden o podemos soñarnos. Todos somos soñadores huyendo de la locura.



La voz rota de Tom Watts expresa perfectamente esta desesperación con dos canciones que hablan de los sueños. Canta *Cold, Cold Ground*: «No iremos a la ciudad / hasta que no enterremos el sueño / en la tierra fría, fría»; y *Temptations*: «Brandy color de herrumbre en un vaso de diamante. / Todas las cosas están hechas de sueños. / El tiempo está hecho de una miel lenta y dulce / Solo los locos saben qué quiere decir eso / Tentación, tentación, tentación».

En la película y en los créditos finales suena también la versión de Loreena McKennitt de *The Lady of Shalott*, un tema artúrico recogido en un poema de Alfred Tennyson (1809-1892), del que el pintor John William Waterhouse (1849-1917) ofreció tres versiones pictóricas (he aquí una de ellas).



Helena, la dama de Shallot, vive recluida en una torre. Está condenada a no poder mirar por la ventana en dirección a Camelot. Se dedica a tejer lo que contempla por un espejo y a cantar. Las gentes la creen un hada. Cuando un día ve por el espejo a Lanzarote, se enamora y mira directamente por la ventana. La maldición cae inmediatamente sobre ella. Se rompe el espejo, los paños salen por la ventana. Helena sube a una barca camino de Camelot y se deja ir río abajo. «Su sangre fue helándose poco a poco». Antes de llegar a Camelot, muere cantando.

Como Helena cuando está en su torre, con los dibujos hechos a partir de las imágenes del espejo, esto es, ficciones de segundo orden, representaciones de representaciones, Léolo está rodeado de sus sueños, como las luminosas apariciones de su amada Bianca (la luz blanca). Pero la que imagina cantando en el bucólico sur de Italia es una ficción, porque la auténtica se prostituye con su abuelo.

La condición de la persona ligada a las ficciones de ficciones es la del esclavo del mito de la caverna que describe Platón en el libro VII de *La República*. Inmovilizados, los esclavos están condenados a creer que aquellas sombras de ficciones son la auténtica realidad. Solo pueden liberarse dejando la cueva y marchando a la luz, y solo con su determinación o con la ayuda mayeútica de Sócrates, reencarnado aquí en la figura quijotesca del domador de las palabras. Este personaje lo interpretó Pierre Bourgault, actor, escritor e intelectual quebequés, que impartió clases en el departamento de comunicación en la Université du Québec, donde precisamente tuvo como alumno a Jean Claude Lauzon. La referencia a este profesor que reclamó la independencia de las provincias francófonas del Canadá nos remite también a los juegos lingüísticos de la película. El protagonista pertenece a la comunidad de habla francesa, y ello determina que se imparta geografía de la francofonía africana o unas clases de inglés en las que se evitan determinadas palabras. Esta identificación está subrayada por el trato del hostigador de Fernand, precisamente después de una escena donde aparecen unos vendedores de pescado que hablan judeo-alemán. El multilingüismo queda subrayado en el plano en el que se incineran cartas y postales personales, mientras sus contenidos plurilingües se mezclan en la banda sonora. La escuela, el lugar del aprendizaje, ignora realmente a los niños inmersos en sus pequeños dramas, tanto a Léolo, cuyas composiciones literarias son despreciadas por el profesor, como a su hermano, reubicado en una clase de estudiantes no normales e ignorado por el orientador⁷. Por ello, causa pánico que los mismos niños que recitan las capitales africanas crucen apuestas para violar a un gato o que la continuación de la escuela sea el psiquiátrico, otra institución total a la manera de Michel Foucault.

Sobre ese *sustrato de identificación dramática del esclavo de Platón, la dama de Shallot, la solitaria Bérénice de Ducharme, el Léolo de Lauzon y el espectador de la película*, discurre la peripecia de Léolo. La galería de personajes que muestra Lauzon no son parodias al estilo de las películas de Federico Fellini, a pesar de lo caricaturesco de algunos personajes (como

⁷ Interpretado por el actor Denys Arcand, que ha dirigido, entre otras, dos películas notables: *Le déclin de l'empire américain* (*El declive del imperio americano*, 1986) y su continuación *Les invasions barbares* (*Las invasiones bárbaras*, 2003), unas aceradas disecciones de las relaciones personales en las sociedades actuales.

el padre, el hermano o el abuelo), sino más bien imágenes dramáticas como los dibujos de los paños de Helena, avances del drama.

Con cada nueva ficción que sueña Léolo nos sabemos más próximos a un desenlace fatal que intuimos. Porque la historia, como desvela el fracaso del hermano en convertirse en un valiente forzado, va a acabar mal. Y uno puede despertar de los sueños en medio de las circunstancias más terribles. *You Can't Always Get What You Want* cantan los Rolling Stones en la banda sonora del film.

Al final, la luna es el signo del drama. Ella representa una alejada salida de la caverna de la noche, la antítesis del sol platónico, pero también el signo de una oscuridad mayor, la que alberga en el interior de las personas, la locura de los «lunáticos».

Pero lo peor no es lo que sabemos que les acaecerá a los personajes, condenados desde el principio, sino lo que nos puede pasar a nosotros mismos. Porque nosotros, espectadores, ya participamos de la ficción de Léolo/Lauzon al contemplar la película. Hemos entrado en su historia, que es un sueño, el suyo, que quiere infructuosamente autocrearse. Porque a nosotros, en el cine, también nos rodean ficciones de ficciones, como las que tejía la dama de Shallot: soñamos para escapar de lo que somos⁸, con una pasión inútil, porque la noche avanza, la sangre se hiela poco a poco y los sueños, como nosotros mismos, quedamos enterrados en la tierra fría, fría. Quizá el único refugio sea prolongar la ficción del cine y esperar que el domador de las palabras, el narrador omnisciente, el quijote resucitado, se apiade de nosotros, o al menos archive nuestros legajos.⁹



(Actualización, junio 2020)

⁸ Es insoslayable, también, la referencia a *Dreams* (1990) de A. Kurosawa. También la relación onírica está en la base del clásico *Le chien andalou* (1929) de L. Buñuel y S. Dalí.

⁹ El mismo tema de la película de Lauzon o de la canción de Watts ya está presente en el poema *Die Nachtlager* (El lugar para la noche, el refugio) de Bertolt Brecht, redactado hacia el año 1931, cuyo protagonista, acogiendo a los desvalidos, se asemeja al «domador de sueños» del film. Véase un comentario en: <http://www.uv.es/senex/curso53bis1.pdf>