

# La madriguera. Revista de cine (Ediciones de intervención cultural S.L.)

Título:  
Léolo, le petit Hölderlin

Autor/es:  
Alberó, Pere

Citar como:  
Alberó, P. (1998). Léolo, le petit Hölderlin. La madriguera. (6):60-62.

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/41644>

Copyright:  
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La inclusión de este artículo en el repositorio 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:



# Léolo, le petit Hölderlin

Léolo, le petit Hölderlin

Pere Alberó

El pasado 10 de Agosto fallecía en un accidente aéreo el director de cine canadiense Jean Claude Lauzon. El volumen de su obra, apenas dos largometrajes, el primero desconocido en nuestro país, debió ser el principal motivo para que la noticia pasara prácticamente desapercibida. Su filmografía, ciertamente, no es la de un director consagrado, ni la de un director que con una película adquiere rango de fenómeno público, como tantos apóstoles de la violencia que triunfan en las taquillas. Tampoco desde los puntos de reflexión cinematográfica —a pesar de las excelentes críticas que se escribieron sobre *Léolo*— se ha hecho una valoración que vaya más allá de la simple actualidad y, sin embargo, *Léolo* es una película de tal entidad que puede ser vista como prototipo del papel que el cine puede desempeñar en el análisis de la naturaleza y la sensibilidad del Hombre de finales de siglo.

Es difícil valorar qué importancia podría haber alcanzado Lauzon en el panorama cinematográfico, pero lo cierto es que su muerte —a la luz de lo visto en *Léolo* y desde nuestra perspectiva egoísta de espectadores— nos ha privado de una singular visión del cine, entendido como herramienta de investigación sobre la situación del Hombre y su entorno; algo que en el pasado cumplieron las mentes más lúcidas y creativas que ha dado el cine: Ozu, Bergman, Kurosawa, Antonioni, Tarkovski... entre algunos otros. Prácticamente ninguno de ellos ha llegado activo a la última década del siglo y únicamente figuras como Angelopoulos o Kiarostami parecen proseguir con esa voluntad investigativa en torno a la naturaleza y a la diagnosis de ese Hombre perplejo que ve llegar el final del milenio.

Con *Léolo*, Jean Claude Lauzon, a pesar de todos los elementos autobiográficos que apuntalan la narración del film y lo enmarcan —muy vagamente— en la década de los sesenta, a pesar de que el protagonista sea tan sólo un chaval de doce años, aporta una visión profunda y a la vez caótica de la anatomía de ese Hombre que desde el magma informe de la vida urbana, lucha desesperadamente por conseguir una luz de conocimiento y soberanía personal.

Ciertamente la voluntad de libertad y el ideal por el que luchar, no constituyen ninguna particularidad que lo acerque específicamente a nuestro final de siglo; por el contrario —como analizaré después— lo sitúa en una tradición de

orígenes eminentemente románticos. Pero si el protagonista lleva en su interior la semilla del héroe romántico, el paisaje que le rodea es rotundamente contemporáneo y, fundamentalmente, la construcción formal y narrativa que elabora el director surge de una visión del mundo y del arte cinematográfico radicalmente propia de este final de siglo, lo cual no implica, necesariamente, que sea una visión absolutamente novedosa.

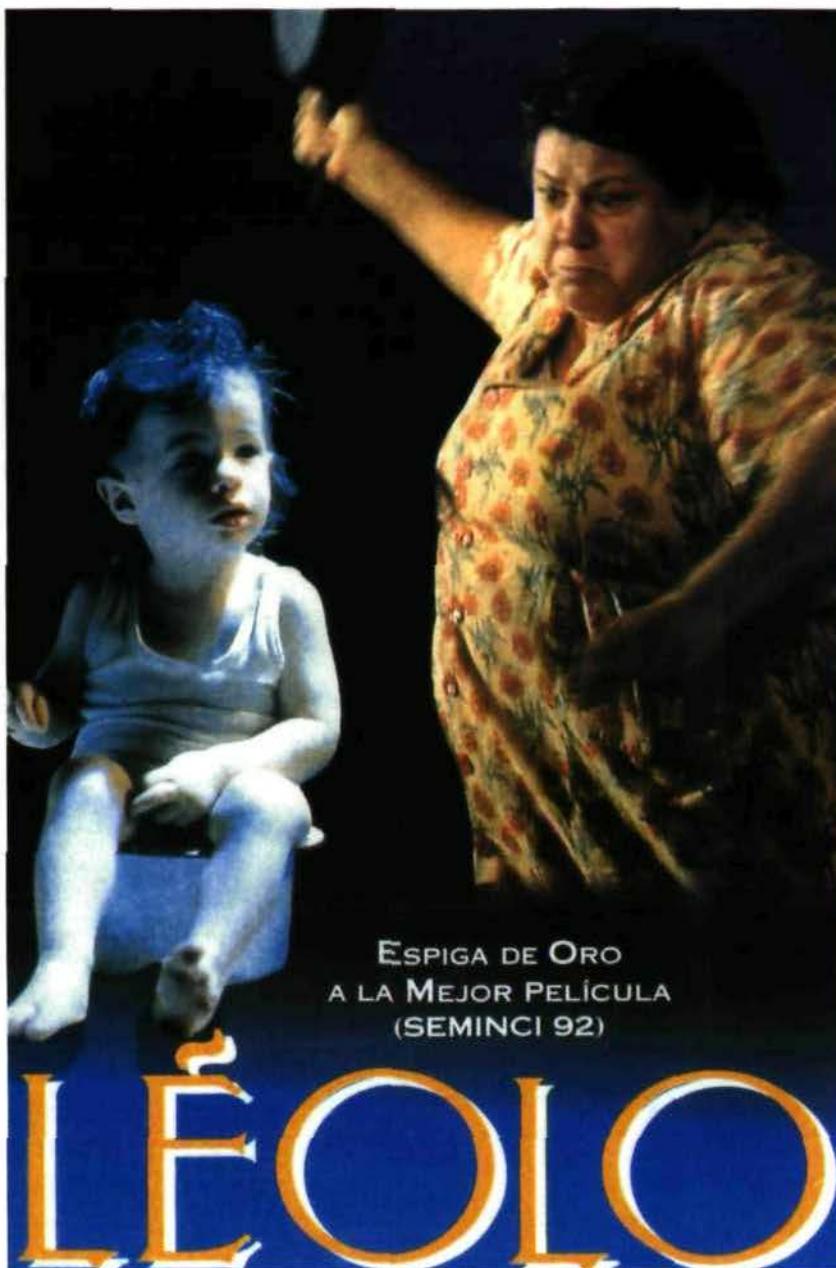
*Léolo* es en su forma producto directo de nuestra sensibilidad de hombres urbanos y occidentales, y lo es por dos motivos: su sentido de la contaminación cultural, y la atomización de su percepción/construcción. Esas son las coordenadas sobre las que se sustenta el film: una contaminación que lejos de actuar como algo superpuesto, añadido a un tronco previo, surge desde su propia estructura; orgánico e integrado, afectando a todos los ámbitos de la obra. La banda sonora es el ejemplo más evidente por la diversidad de registros y por el choque que produce con las imágenes. Pero donde el efecto de la contaminación se hace más determinante es en la alternancia de elementos contrapuestos que constituyen la dialéctica del film; en la tensión y la irrupción constante y anárquica de factores que corrigen o hacen entrar en colisión a los elementos previamente desarrollados. Así, la película discurre entre lo trágico y lo cómico, surgiendo lo uno de lo otro; pasa de lo bello a lo sórdido; de sublimes ideales a la materialidad más corrupta; de lo onírico y lo metafórico a lo prosaico; del lenguaje poético al más soez; de lo cutre a lo culto y de lo mágico a lo hiperrealista; dominado todo por un impulso cercano a las premisas dislocadas y desbordantes de la estética Barroca. Por este motivo *Léolo* resulta una película tan profundamente violenta, porque su violencia no reside únicamente en lo argumental y lo externo, sino que surge desde su propia estructura y construcción.

Esa violencia viene apuntalada también por el segundo elemento que anteriormente se destacaba: la atomización de la narración, producto de una captación de la realidad que sólo puede ser fragmentaria y desordenada, donde los acontecimientos rememorados son rescatados de la memoria, como piezas de un puzzle siempre incompleto en el que se alternan las piezas que configuran espacios nítidamente dibujados con otros apenas sugeridos y otros que

permanecen en negro. La narración –de tradición Proustiana– no puede ser ya ni lineal ni plantearse abarcar de forma ordenada y conclusa los elementos que componen la historia de Léolo. Son acciones, simplemente, que parecen rescatadas de manera arbitraria o por la asociación de *unas que nos conducen a otras*.

Así se configura la percepción del mundo por parte de Lauzon, surgiendo del núcleo mismo de nuestro paisaje urbano. Una percepción fragmentaria, contradictoria, abigarrada, incapaz de abarcar la totalidad de cualquier aspecto de la realidad. Y este paisaje –alejándose de cualquier función decorativa encaminada a ambientar la historia– halla su auténtica funcionalidad, una vez más, en ser parte dialéctica en la confrontación con los personajes. Y es precisamente en esta tensión entre personajes y entorno que se sostiene, delicadísima, la trama argumental de la película.

Pero por debajo de esta manera “contemporánea” de plasmar el mundo, corre un impulso que cuestiona y pone en crisis ese mismo mundo y sus formas de representación. Nada tiene que ver ya con propuestas ideológico-sociales que años atrás hubieran impregnado, tal vez, la búsqueda de libertad de un personaje como Léolo. Igual que en nuestra sociedad actual, en la película no sólo hay una ausencia total de una ideología de liberación social, sino que además se deja intuir una profunda reticencia hacia cualquier organización colectiva. La lucha de Léolo no es, en ningún momento, por encontrar su lugar en la sociedad, ni por intentar mejorarla. La lucha de Léolo es, principalmente, por encontrar un lugar al margen de la sociedad, lejos de una realidad angustiada y devoradora que el hombre no parece tener opción de modificar o reconducir. Léolo se resiste a ser fagocitado por ella y lo hace con el único aliado que tiene a su alcance: el soñar, que le acerca a la experiencia artística para liberarle y redimirle de un presente sin perspectivas. Este es el impulso que se contrapone al determinismo realista de nuestro final de siglo, un sentimiento surgido desde los orígenes de nuestra época contemporánea, nacida tras la Revolución francesa: El sentimiento romántico. Y es de tal grado la fi-



liación romántica de Léolo, que podría asimilarse con la figura del posiblemente más grande de los poetas románticos: Friedrich Hölderlin.

Su aferrarse desesperadamente al sueño, lejos de derivar hacia una actitud pasiva o de renuncia, se convierte en el único escudo para luchar contra el deterioro social y familiar en el que vive. Ese es el sentido protector que tiene la frase –que a la manera de cógito cartesiano– se repite a lo largo de la película: “Porque sueño, yo no lo estoy (loco)” que, puede asimilarse a aquel otro lema que Hölderlin pone en boca de Hiperión: “El hombre es un dios cuando sueña y un mendigo cuando reflexiona”<sup>1</sup>.

El sueño da fuerzas a Léolo para plantar cara al mundo que le rodea, y lo hace desde la más absoluta consciencia,

asumiendo el riesgo de destrucción que comporta su lucha, como encontramos también en numerosos pasajes de la obra de Hölderlin: "A nosotros, poetas, corresponde/ estar con la cabeza desnuda bajo las tormentas/ de Dios, y aferrar con nuestras manos/ el rayo paterno (...) Pero, si nuestros corazones son puros/ e inocentes nuestras manos,/ el rayo puro del Padre no nos consumirá"<sup>2</sup>.

Frente a su actitud beligerante, en el resto de su familia se dibuja una variada gama de caracteres y estrategias frente al mundo. El padre y el abuelo encarnan la mediocridad y la aceptación pequeño-burguesa de vivir en el mejor de los mundos posibles, incluso el abuelo, como fundador de la familia y modelo de una sociedad de valores patriarcales, aparece a los ojos de Léolo como portador de un estigma de destrucción. Contrariamente los hermanos sienten, también, la violenta presión del entorno, pero su respuesta –falta de consciencia– es similar a la de los camaleones. La hermana construyendo un refugio donde esconderse de la realidad, pero derrumbándose cuando éste es descubierto. El hermano, desarrollando la musculatura cuando se ve atacado, pero incapaz de entender que el problema reside en el interior y que cualquier fortaleza –como dice Léolo– se derrumba si en ella anida el miedo. En el

otro extremo está la madre, el más atípico y equilibrado de todos los personajes, porque sencillamente no pertenece al mundo en el que vive, aunque no tenga consciencia de ello. Su mundo es mucho más arcaico y en él, lo femenino –directamente relacionado con la tierra– es señal de fecundidad y vida. Es en definitiva una fuerza del pasado y el único punto de apoyo para una familia tambaleante. Ella es el modelo que entrelazado con el amor que Léolo siente por Bianca, una bella adolescente italiana, sublimará en el ideal que construye en torno a una Sicilia mediterránea, coronada por el sobrecogedor paisaje de Taormina. Ideal que nuevamente le acerca a Hölderlin, que configuró el suyo en una Grecia de modelo sofócleo y en la exaltación de la naturaleza ("Lo que fue la naturaleza, es hoy el ideal")<sup>3</sup>.

Su amor por Bianca es el carburante para sus ansias de soñar y lo que le proporciona la tensión para proseguir la lucha, por eso, cuando descubre ese ideal degradado por su propio abuelo y fracasa él mismo en un intento desesperado por asesinarle y tratar así de eliminar ese estigma de destrucción que Léolo le atribuye, sus propias fuerzas empiezan a ceder y presagia su final: "Porque me asusta amar, ya no sueño". Porque como escribía Hölderlin: "El hombre, cuando ama, es un sol que todo lo ve y todo lo transfigura, cuando no ama, es una morada sombría en la que se consume un humeante candil"<sup>4</sup>. Entonces, incapaz de mantener la tensión de la lucha, incapaz de creer en el sueño y en el amor, se empieza a resquebrajar, anticipando su derrumbe, de la misma manera como lo hacía Hölderlin en el final de su poema "El Archipiélago", prelude de sus más de treinta años de alienación mental. "... Y si el tiempo impetuoso/ conmueve demasiado violentamente mi cabeza, y la miseria/ y el desvarío/ de los hombres estremecen mi alma mortal/ ¡déjame recordar el silencio en tus profundidades!"<sup>5</sup>.

Así descubrimos en el libro donde estaba escrita la frase que dominaba la película: "Porque sueño, yo no lo estoy (loco)" sustituida por otra nueva: "Iré a descansar con la cabeza entre dos palabras en... *El Valle de los avasallados*" (título del libro)♦

#### Notas

1. Friedrich Hölderlin. *Hiperión*. Madrid: Ediciones Hiperión, 1989, p. 26.
2. Friedrich Hölderlin. "Como en un día de fiesta", *Poesía Completa*. Tomo II. Barcelona: Ediciones 29, p. 79.
3. Friedrich Hölderlin. *Hiperión*. Madrid: Ediciones Hiperión, 1989, p. 93.
4. *Op. Cit.* p. 107.
5. Friedrich Hölderlin. *El Archipiélago*. Madrid: Alianza editorial, 1991, p. 85.

## PUBLICACIONES DE LA UNIVERSIDAD DE ALICANTE



**PASTOR CESTEROS, S.**

*Cine y literatura.  
La obra de  
Jesús Fernández Santos*

**RÍOS CARRATALÁ, J. A.**

*Lo sainetesco  
en el cine español*

**RÍOS CARRATALÁ, J. A.**

*A la sombra  
de Lorca y Buñuel.  
Eduardo Ugarte*

**ALEMANY BAY, C.**

*La polémica del meridiano  
intelectual de hispanoamérica  
(1927). Estudios y textos*

PUBLICACIONES DE LA UNIVERSIDAD DE ALICANTE

Teléfono: 590 34 80 Fax: 590 34 80  
E-mail: Publicaciones@ua.es