

Léolo, un caso de escritura en torno a la *Suplencia* de la psicosis como argumento fílmico en la obra de Jean C. Lauzon

Léolo, A case of the substitution the psychosis through writing like filmic argument in the Jean C. Lauzon work

Andrea Zuñiga – Université Paris 8, France – azuniga-lopez@unvi-paris8.fr

Seber Ugarte – Universidad Autónoma de Occidente – seugarte@uao.edu.co

Resumen

El artículo aborda la obra *Léolo*, de 1992 del director, Jean-Claude Lauzon a través del análisis del término lacaniano: *Suplencia*. En torno al *film* se desarrolla y pone de manifiesto una problemática compleja en la que la psicosis formaría parte de la interpretación psicoanalítica donde la locura se entendería como una posible desarticulación de los tres registros subjetivos: (RSI): lo real, lo simbólico y lo imaginario.

El relato fílmico y el guión, escrito por el propio autor, constituyen dos ejes narrativos en los que Lauzon plantea, en el personaje central Léolo Lozzone, el acto de *escribir* como un enfrentamiento con el abismo de la locura. A través del mundo imaginado por el protagonista, se tiende a la expansión onírica, en el enunciado reiterativo del personaje: “*Porque sueño no estoy loco, porque sueño no lo estoy*”, poniendo de manifiesto esa interpretación que Léolo hace de la vida y de su posición en el mundo.

En el film, la castástrofe familiar y la fragilidad subjetiva se entremezclan con las posiciones surrealistas, transversal al discurso lauzoniano. En este sentido, podemos desarrollar la aproximación mantenida entre narración, escritura y

Del verbo al bit

Universidad de La Laguna, 2017

actualidad, una tríada que abre las posibilidades en el entendimiento, más allá del cine.

Palabras clave: Cine; Psicoanálisis; Jacques Lacan; Jean-Claude Lauzon; Suplencia; Escritura; Psicosis.

Abstract:

The article approaches *Léolo*, a Jean-Claude Lauzon film from 1992, through the analysis of the Lacanian term: substitution. The film develops and reveals a complicated problem about the psychosis like a psychoanalytic interpretation in which the madness could be understood as a possible disarticulation of the three subjective register: (RSI): the real, the symbolic and the imaginary.

Lauzon wrote the dramatic line and the script of the film, two of the more powerful narrative axes inside the script process in relation with the act of writing as a form of confrontation with the madness world, through the principal character Leolo Lozzone. The director uses the world imagined by the protagonist like a form of dreamlike expansion, it is evidence in the repetitive statement of the character: '*I am not crazy because I dream, because I dream I am not*', revealing that interpretation that Leolo makes of the life and of his position in the world.

In the film the family catastrophe and the subjective fragility are mixed with the surrealist positions, transversal to the Lauzonian discourse. In this sense, we can develop the sustained approach between narration, writing and present, a triad that opens the possibilities in the understanding, beyond the cinema.

Keywords: Psychoanalysis; Jacques Lacan; Jean-Claude Lauzon; Substitution; *Léolo*; Writing; Psychosis; Cinema.

1. Introducción

Basada en el *L'Avalée des avalés* de Réjean Ducharme, e inspirada en la infancia de Jean-Claude Lauzon, *Léolo* acontece en la frontera en la que se

desdibuja la psicosis y la realidad. El *film* de Lauzon narra el espacio de la niñez y preadolescencia de Léo Loseau, quién a su vez se hace llamar, con marcado acento italiano, Léolo Lozonne. Este cambio de identidad se asume constantemente a partir de un grito del propio protagonista que de manera reiterativa, a lo largo del film, expresa su desvinculación con el lazo familiar: «¡Léolo! ¡Léolo Losone! ¡Je m'appelle Léolo!». Él afirma proceder de Sicilia, Italia, «*lugar de sueños y de grandes espacios*». Inventando literalmente su propio *mito de creación*, en la negación de sus orígenes. Léolo imagina que su madre no quedó en cinta a través de su padre, sino de un tomate fecundado en la campiña italiana, que fue inseminado por un agricultor que practicando el onanismo impregno uno de los tomates que más tarde, viajaría a Cánada y en una situación accidental embarazaría a su madre.

La narratividad del largometraje nos lleva a pensar de forma continuada en la dimensión mental y emocional de Léo en tanto personaje principal. Sin embargo, esta acción narrativa tiene como protagonista un anciano lector, que usando el recurso de la *voz en off*, lee los escritos de Léolo, dando testimonio de las impresiones e interpretaciones que el protagonista hace del mundo que lo rodea. En este sentido, podemos abordar los textos de Léolo atribuyéndole un valor de discurso clínico, claro, contundente e interpretable desde el psicoanálisis.

2. El personaje como sujeto del enunciado.

En los primeros momentos de la película, la descripción de un seno familiar disfuncional y patológico, viene dada en primera instancia por un padre obsesionado con la salud digestiva de la familia, un hermano atrapado por el miedo que lo lleva a convertirse en fisioculturista, dos hermanas que sufren trastornos mentales, un abuelo tirano estigmatizado por Léolo como fuente de la locura familiar y una madre (matrona) que intenta sobrellevar la desdicha existencial a la que está abocada su familia.

Según sus interpretaciones y sus sueños la descripción del ambiente familiar, en el que Léolo nace y crece, muestra una falencia primordial en sus primeras

experiencias en relación al *otro*. Él expresa una definición de sí mismo que le pertenece pero a su vez se escapa a la realidad que lo rodea. En este cruce entre lo real y lo ficticio, Léolo reafirma desde una posición posible poder mantener su cordura. Una frase persistente a lo largo del largometraje: «*¡Parce que moi je rêve, moi je ne le suis pas. Parce que moi je rêve, moi je ne le suis pas!*», nos coloca ante la activación anímica del personaje. Esta frase, enunciada por el protagonista, en tanto *mantra*, puede ser entendida como una fórmula de la subjetividad de Léolo, indicándonos que el sueño aparece, para él, como una posibilidad vivencial fuera de una realidad ya que ésta se pronuncia de alguna manera insoportable.

3. Psicoanálisis y escritura.

Desde los orígenes del psicoanálisis uno de los pilares de la técnica analítica es la relación que Sigmund Freud logra establecer entre el inconsciente y el lenguaje, y concretamente entre el inconsciente y la escritura. El síntoma freudiano se acota como una escritura desde los trabajos sobre la histeria, de finales del siglo XIX; la escritura de un saber inconsciente hace del cuerpo un texto, en ese sentido, el síntoma implica un desciframiento y ese que *descifra* es precisamente el inconsciente. Freud no busca una semántica del síntoma y tampoco busca interpretarlo, sino que hace una lectura del síntoma porque éste es antes que todo escritura. Freud en su *Interpretación de los sueños*, muestra que el sueño se convierte también en texto, un texto por (re)velar, que hay que tomarlo como una escritura críptica. Se puede leer el sueño y entonces sus imágenes tienen un valor en tanto que letra antes que un valor de imagen. Para nuestro análisis el valor del guión es esencial, ya que soporta la narración hecha imagen en la película.

En *Léolo*, la escritura es ese acto que leído desde Lacan se convierte en Suplencia. La relevancia de lo escrito se manifiesta como un manuscrito que acontece como núcleo vital del personaje —él vive a través de lo que escribe—, y manifiesta una retórica necesaria en la elipsis del sentido. Léolo escribe su discurso como una voz que a su vez da cuenta de sus experiencias a propósito

de su mimetización con el propio texto. Un discurso-texto construido para dotar de sentido a una realidad que nunca tuvo presente su posición de sujeto dentro de la narración. El tono surrealista de la película deja entrever precisamente esa dicotomía entre el sueño y lo real, que pone de manifiesto el monólogo interior del personaje ante su realidad. Aquí es donde el sueño se comprende como equivalente de la vida [vida=sueño]. Esta acción de soñar aparece como un artificio que permite a Léolo crear el soporte en la relación con la letra y la escritura.

4. ¿Qué es un significante desde la teoría lacaniana?

Poner de relieve la escritura en el psicoanálisis es tocar la noción del significante, tal y como fue retomada por Lacan desde la lingüística y articulada al funcionamiento de lo psíquico humano. Lacan toma el concepto de significante de la obra del lingüista Ferdinand de Saussure quien lo define como el elemento fonológico del signo, no el sonido en sí mismo, sino más bien la imagen mental (acústica) en términos de sonoridad. En cuanto a lo semiótico, Saussure sostiene que el significado y el significante son interdependientes es decir, que una imagen acústica equivale siempre a un significado. Para Lacan, en cambio, el *significante* es primario y produce el significado. La relación entre significado y significante, en este caso, se revela mucho más primaria y la barra que los separa representa una ruptura y una resistencia a la significación y nunca un vínculo. El significante es lógicamente anterior al significado, el cual constituye un mero efecto del juego de los significantes.

En este sentido, el significante es la unidad constitutiva del orden simbólico, y por lo tanto del inconsciente. En Lacan este parámetro es de vital importancia puesto que el inconsciente, desde su mirada, está estructurado como un lenguaje.



Figura 01: Signo saussureano.
Fuente: producción propia a partir de *Course de linguistique générale*, 1916

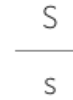


Figura 02: Primacía del significante según Lacan .
Fuente: producción propia a partir de *Écrits*, 1966

En la película el eje narrativo pone de manifiesto un estatuto clínico en tanto da prevalencia a los significantes en el sentido lacaniano. Por ejemplo, en la secuencia en la que Léolo (casi bebé rememorando sus primeros recuerdos) llora desconsoladamente ante su madre, en el baño; la irrupción de un pavo (asociado a un recuerdo olfativo) dentro de la bañera, nos enfrenta ante la extrañeza discursiva de un elemento discordante con el escenario y con la tensión narrativa de la misma. El pavo mantiene la mirada en un plano/contraplano con el niño, entendiendo que esta mirada, sustituye la mirada de la madre. Lo interesante de esta escena es que la extrañeza de la misma nos remite a una ruptura en la lógica de la significación, que sólo podría adquirir sentido en tanto que significante del mundo simbólico de Léolo.

5. Esquema RSI, los tres registros del nudo subjetivo.

A través del esquema RSI, Lacan da forma a su topología del funcionamiento subjetivo, en la cual los tres campos: real / simbólico / imaginario, funcionan articuladamente constituyendo un escenario sincrónico e interrelacionado que posibilita el funcionamiento psíquico.

5.1 Lo Imaginario

La dimensión imaginaria se deriva del concepto de imagen y tiene que ver con lo representacional del pensamiento pero también con el vínculo que el sujeto

Del verbo al bit

Universidad de La Laguna, 2017

establece a través de su yo con las imágenes del otro(s) y del mundo en general. Se trata de una dimensión no lingüística anclada en el territorio de lo especular, un proyección que acontece más allá de la propia realidad intersubjetiva, y que se desvanece en tanto el sujeto busca atrapar esa imagen que lo identifica.

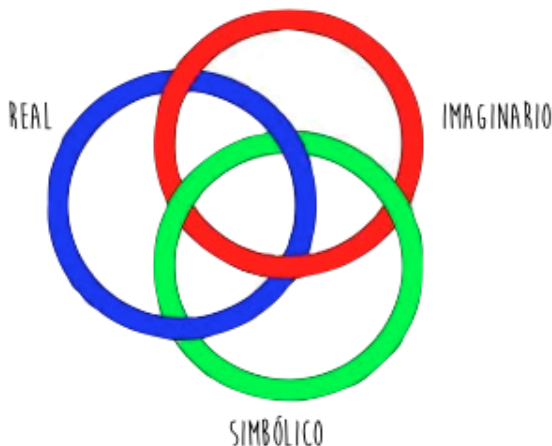


Figura 03: Nudo Borromeo, Lacan .
Fuente: *Le sinthome*, Le séminaire livre XXIII, 1975

En Léolo el núcleo representacional, terreno interpretable de lo imaginario, gira en torno a lo geográfico y al amor platónico. Al concebir Italia como su origen se articulan elementos identitarios derivados de una elaboración delirante, la cual cobra recurrentemente fuerza en la semiología del film. Cambiar de identidad significa poder imaginar(se) y vivir(se) fuera del territorio en el cual habita.

El amor que siente por Bianca (su vecina, una chica sicialiana que jamás conoció Italia), encarna este vínculo con lo especular que Léolo construye desde que define su mitología personal como hijo de un tomate italiano.

5.2 Lo simbólico

Este campo, derivado del lenguaje, tiene que ver con lo estructural inconsciente. Constituido por significantes y determinado por la presencia del significante primordial del Nombre del Padre. Es donde el denominado sujeto del inconsciente surge propiamente dicho. Atravesado por los procesos dialécticos de metáfora y metonimia que a su vez corresponden con los

Del verbo al bit

Universidad de La Laguna, 2017

conceptos de condensación y desplazamiento planteados por Freud en su explicación del mecanismo del espacio onírico. Para Lacan la característica principal de lo simbólico es la ausencia de cualquier relación fija entre significante y significado.

La reiteración en la narración fílmica nos lleva al discurso prevalente del sujeto en la medida que coloca a éste en situación de narrador omnisciente, capaz de transitar de manera transversal la profundidad de su inconsciente. Poniendo de relieve aquellos significantes que determinan su historia y su funcionamiento subjetivo.

El frustrado asesinato de su abuelo, como epicentro de las insatisfacciones de Léolo: «*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*». (Lauzon, 1992) Esta escena viene precedida por toda una serie de recursos semióticos (máquina de coser, mancuerna, etc.) subrayados por los elementos que construyen el contrapeso del cuerpo de la víctima. En esta ocasión el «bulto» parece dirigirnos directamente hacia uno de los enigmas significativos para el surrealismo; el guiño a Isadore Ducasse y sus *Cantos de Maldoror* (2000) tiene que ver con la amalgama de *objets trouvés* que el protagonista acumula en su alevosa preparación y el intento de plasmar una analogía entre el «peso» de su abuelo y los objetos. Este contrapeso que en la secuencia el cuerpo hace frente a la polea puede ser interpretado como una caída de la *culpa* (del personaje) frente al intento del parricidio.

Lo real está sustentado bajo la noción de aquello que es imposible de ser representado. Lacan nos dice al respecto que ese real del sujeto, aparece en el escenario como «*eso que no cesa de no escribirse*». (1981:87) Lo que es irrepresentable para el sujeto se acota principalmente en las dimensiones de la sexualidad y la muerte. Hay una concatenación de secuencias en el film que están estrechamente relacionadas con la sexualidad. Léolo se masturba a través de la visión de Bianca (su amor platónico) prostituida por su abuelo en el baño. En otras ocasiones el protagonista introduce sus genitales en vísceras inertes en un acto de consagración y de búsqueda de una carnalidad

Del verbo al bit

Universidad de La Laguna, 2017

imposible. «[...]nadie hablaba de esa cola que se hinchaba entre mis piernas. Estaba ausente en la tabla de los órganos de John. No sabía ni el nombre inglés ni el francés de esa cosa. Durante mucho tiempo creí que los ingleses no tenían». (Lauzon, 1992)

En el caso de la muerte podemos hacer referencia a la secuencia en la que su abuelo intenta ahogarlo en una piscina de plástico frente a su casa. Esta escena nos remite a un espacio alucinatorio en el que la muerte se representa como un estado de paz y maravilla frente a un tesoro sumergido en el fondo del abismo. Esta alucinación aparece como respuesta a lo irrepresentable de una posibilidad de muerte provocada por el otro.

Lo real retorna en la película en forma alucinatoria, el personaje reescribe de manera convulsa aquello que escapa a su representación (onírica). Como argumenta Bassols al hablar de lo real: «[...]está profundamente borrado, pero se retorna para intentar realizarse en cada uno de nuestros pensamientos, en cada uno de nuestros sueños, en cada uno de nuestros síntomas». (2012) ¿Qué es lo real que no cesa de no escribirse en los manuscritos de Léolo? Quizás la locura, de su estirpe, de él mismo, de su manera de ver e interpretar el mundo. Eso que no es posible atrapar por la escritura en un sentido vivido, es la marca, que lo dramático del discurso familiar, deja en todos y cada uno de los miembros y que para algunos significa una entrada directa al mundo psiquiátrico hospitalario.

Estos tres campos del funcionamiento subjetivo, se entrelazan en su función de manera similar a lo representado por un nudo borromeo. Lo que significa que ninguno de los tres se mueve sin generar efecto en los otros dos, excepto en la explicación topológica de lo que sería una psicosis estructural, caso en el cual según Lacan, se evidencia una desarticulación de los tres registros, determinada en esencia por una falla en el campo de lo simbólico.

En tramo final del largometraje, nos encontramos ante esta desarticulación. Donde surge lo puramente delirante del personaje en la narración. En este punto, Los dos elementos, expuestos en lo imaginario, se acentúan. *Léolo*

desiste de su lucha subjetiva frente a la locura, y esta lo arrastra hacia esa Imagen idílica de la Italia profunda, acompañada de la voz teatral entonada por Bianca en una neblina delirante plagada de romanticismo. La frase que cierra este tramo final de la cinta es: «*Iré a descansar con la cabeza entre dos palabras en el Valle de los avasallados*». (Lauzon, 1992)

6. PSICOSIS Y ESCRITURA, UNA Suplencia POSIBLE

Hablar de la relación entre psicosis y escritura supone situar el fenómeno psicótico en relación al significante, por lo que se hace necesario abordar el término estructura en el campo de la psicosis y también la noción de Suplencia.

La discusión más detallada de la psicosis hecha por Lacan aparece en su seminario de 1955-56, *Les Psychoses*, es en este texto donde se encuentran las principales nociones de la concepción lacaniana de la locura. Cuando se habla de psicosis, se habla siempre de estructura clínica, una estructura que se caracteriza por la operación de la *Forclusión* de un significante primordial, el significante del Nombre del Padre. En el operativo *forclusivo*, el significante del Nombre del Padre (NdP) no está integrado en el universo simbólico del sujeto. Como consecuencia, se encuentra en el registro simbólico del sujeto un agujero, un vacío. Lacan afirma que hablar de agujero en la psicosis no quiere decir que el sujeto psicótico no tiene inconsciente, al contrario en la psicosis, «*el inconsciente está presente pero no funciona*». (Lacan, p. 208). La ficción delirante planteada por Léo Lozeau, el personaje principal, se construye desde de la negación con el lazo filial paterno, ese vínculo histórico familiar en el cual la locura tiene su origen y dentro del cual, Léo, al hacerse llamar Léolo Lozonne hijo de un padre del cual no se puede tener certeza de su rostro, pero que practicaba el onanismo cerca de la cosecha de tomates en la campiña siciliana, de esa misma cosecha que viajaría a América y en el mercado del barrio italiano de Montreal, donde su madre solía hacer la compra semanalmente, y quién por efecto de circunstancias aparatosas en una caída accidental, es penetrada y fecundada por uno de estos frutos.

Del verbo al bit

Universidad de La Laguna, 2017

Todo esta descripción delirante de su origen contiene una firme posición de corte simbólico con su estirpe al tiempo que pretende una nueva, y por tanto, posible inscripción simbólica del sujeto: «*Se dice de él que es mi padre. Pero yo sé que no soy su hijo. Porque ese hombre está loco. Y yo no*». (Lauzon, 1992)

Es posible decir que en el caso del psicótico existe una cierta disfunción de la metáfora paterna que muestra en efecto, una relación particular en los tres registros: El real, el imaginario y el simbólico, lo que implica en consecuencia que la función paterna se reduce en este caso a la imagen del padre, es decir que lo simbólico está reducido en este punto al imaginario. Lacan hace una distinción entre estructura clínica y síntoma, existen entonces síntomas psicóticos como el delirio y la alucinación pero existe por otra parte la estructura psíquica de la psicosis. Esta distinción resulta fundamental ya que para que se produzcan los fenómenos psicóticos, el sujeto debe tener una estructura psicótica y el significante del *NdP* debe ser llamado en una posición simbólica al sujeto. En la secuencia de la entrevista familiar en el hospital, la psiquiatra da la palabra a Léo, como atribuyéndole un cierto lugar privilegiado de cordura en ese universo familiar delirante. Léo, mira su familia y especialmente a su abuelo a quien culpa de haber producido la célula que luego se hizo extensa a todos y cada uno de los miembros de la familia, posteriormente responde a la psiquiatra, apropiándose de un extraño acento italiano, con la fuerza de quién defiende su inscripción simbólica en el mundo: «*Léolo Lozonne, yo me llamo Léolo Lozonne*». (Lauzon, 1992)

En la ausencia de un diagnóstico estructural que defina la psicosis, ninguna confrontación con el significante paternal podría llevar al sujeto a la producción de síntomas psicóticos. Es posible entonces afirmar que en determinado momento del cuadro psicótico el sujeto puede encontrarse confrontado a una falta que existe en sí mismo desde siempre, es en este caso que el padre no puede ser evocado en oposición simbólica del sujeto, por lo que la consecuencia será la aparición del padre real fuera de lo simbólico que además perturba la relación dual. La caída definitiva en el delirio imaginario que

Del verbo al bit

Universidad de La Laguna, 2017

representan la últimas secuencias del film, nos muestra como el punto de quiebre del personaje, está determinado por la constatación de la perpetuación de la locura por parte de la madre. Quién en un acto de completa anulación de la emoción sanciona la manera en que Léo, se aproxima a su hermana Rita, quien se encuentra recluida de manera indefinida en el hospital psiquiátrico. Esta invasión de tristeza está representada por una confrontación con la parte del disco acetato que faltaba en el inicio del film. La totalidad del disco lleva a anular la falta que daba de alguna manera lugar al deseo y a la búsqueda a través del acto de la escritura. Poniendo de relieve el agujero forclusivo.

El psicoanálisis a través de escritos siempre ha articulado los casos paradigmáticos de la psicosis. Tanto Freud, en su lectura de las *Memorias del presidente Schreiber*, como Lacan en su tesis doctoral del caso *Aimée* y en seminario XXIII al diseccionar a James Joyce, entienden y asumen un vínculo directo entre la locura y la escritura.

A modo de conclusión, la noción de Suplencia ligada al concepto de *Psicosis* es una articulación de suma importancia en las enseñanzas de Lacan. La Suplencia está definida como una solución encontrada por el sujeto frente a la inconsistencia de lo simbólico.

«Si el destino de Léo es la locura, lo es porque carece del texto simbólico que pueda guiar su trayecto e integrar esos tres registros de la subjetividad, en él disociados, de cuya integración depende la constitución del sujeto». (González y Ortiz de Zárate, 2013)

Si retomamos las palabras de González y Ortiz de Zárate, en Léo encontramos como el sujeto psicótico puede compensar las consecuencias de su agujero simbólico de diferentes maneras; puede por un lado, generar una compensación imaginaria, en la construcción de un delirio pero también, igualmente, puede fabricar una autoelaboración de tipo inventivo. *«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. Y hablaba de ellos como de extraños».* (Lauzon, 1992)

Del verbo al bit

Universidad de La Laguna, 2017

La compensación imaginaria aparece descrita por Lacan en el seminario III haciendo referencia a la capacidad del sujeto psicótico de mantenerse en la realidad, a pesar de la ausencia del significante paternal. El sujeto logra mantenerse en la realidad a partir de una identificación dual sin mediación de lo simbólico.

Lacan, en su texto: *Écrits Inspires* de 1931, considera la posibilidad de que el psicótico puede encontrar una solución delirante a través de la escritura. Esta noción definida como Suplencia, está explicada como un tentativa del sujeto de dar cuenta de un vacío.

El argumento fílmico de Léolo despliega la función de Suplencia psíquica que la escritura, en acto, cumple para el personaje principal (des)velando de forma radical la ruptura que se produce a través de las dos identidades del personaje.

7. Referencias bibliográficas

André, S. (2011). *La structure psychotique et l'écrit*. Bruxelles, Belgique: La Mulette.

Bassols, M. (2012). *Las Neurociencias y el sujeto del Inconsciente*. Recuperado en: <https://es.scribd.com/document/329300995/Miquel-Bassols-Las-Neurociencias-y-El-Sujeto-Del-Inconsciente> [25.10.2016]

Bernal, H. A. (2016). *Coiteraciones*. Recuperado en: <http://coiteraciones.blogspot.com.co/2012/06/345-lo-que-no-cesa-de-no-escribirse.html#> [28.10.2016].

Ducasse, I. (2000). *Cantos de Maldoror*. Valencia, España: Pre-Textos.

Freud, S. (1900) *La interpretación de los sueños*. Obras Completas, vol. 4, (1978). Buenos Aires, Argentina: Amorortu.

González, J. y Ortiz de Zárate, A. (2013). *El sexo*. Recuperado en: <http://gonzalezrequena.com/textos-en-linea-0-2/libros-en-linea/indice/17299-2/> [25.10.2016].

Del verbo al bit

Universidad de La Laguna, 2017

Harrison, S. (2010). *Virginia Woolf. L'écriture, refuge contre la folie*. Paris, Francia: Michèle.

Lacan, J. (2005). *Le séminaire, livre XXIII. Le sinthome*. Paris, Francia: Seuil.

—— (1981). *Le séminaire, livre III. Les psychoses*. Paris, Francia: Seuil.

Lauzon, J. C. (director) (1992). *Léolo*. Coproducción Canadá-Francia; Les Productions du Verseau, Flach Film, Le Studio Canal Plus.

Morales, H. (1996). *Escritura y psicoanálisis*. México D.F.: Siglo XXI.