

**Aún cien veces más digno de ser pensado. Fracaso y poética de la negatividad.
[Epílogo a Léolo (Jean-Claude Lauzon, 1992)]**
**Still a hundred times more worthy of thought. Failure and poetics of negativity.
[Afterword to Léolo (Jean-Claude Lauzon, 1992)]**

César Moreno-Márquez
Universidad de Sevilla

Resumen:

Tomando como referencia el film *Léolo* (Jean-Claude Lauzon, 1992), el propósito de este artículo es contribuir a una exploración en torno a las posibilidades de una poética de la negatividad. Para ello, se pregunta cómo es posible la trascendencia poética en el ejercicio de *prestigiar*, no tanto *celebrar*, los motivos, sobre todo existenciales, del acto poético. Situándose en la inmanencia del film, e intentando evitar distracciones, se persigue, al mismo tiempo, desbrozar dicha pregunta y esclarecer el fluir discursivo del extraordinario film de Lauzon, en un acercamiento *in crescendo* al propio fracaso de Léolo y a la figura, esencial en el film, del *domador de versos*, artífice genuino del trascendimiento poético.

Palabras clave: *Léolo*, fracaso, negatividad, trascendencia, poética

Abstract:

Taking as a reference the film *Léolo* (Jean-Claude Lauzon, 1992), the purpose of this article is to contribute to an exploration around possibilities of a poetics of negativity. To this purpose, we ask how poetic transcendence is possible *to give prestige* to motifs (especially existential motifs) of the poetic act, and not so much *to celebrate* them. Focusing on film immanence, and trying to avoid distractions, we seek, at the same time, to clear that question and clarify the discursive flow of this extraordinary film of Lauzon, approaching a crescendo Léolo's own failure, and the essential figure, in the film, of "The Word Tamer", genuine architect of poetic transcendence.

Keywords: *Léolo*, Failure, Negativity, Transcendence, Poetics

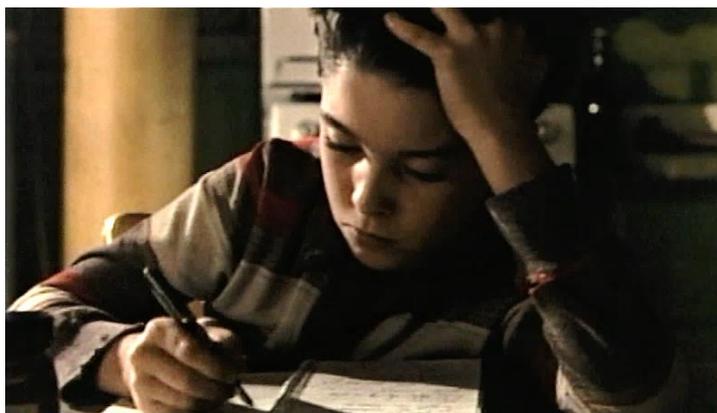
«No conozco a los hombres. Años llevo
de buscarles y huirles sin remedio.
¿No les comprendo? ¿O acaso les comprendo
demasiado? Antes que en estas formas
evidentes, de brusca carne y hueso, [...]
muertos en la leyenda les comprendo
mejor. Y regreso de ellos a los vivos,
fortalecido amigo solitario,
como quien va del manantial latente
al río que sin pulso desemboca. [...]
Cuando en días venideros, libre el hombre
del mundo primitivo a que hemos vuelto
de tiniebla y de horror, lleve el destino
tu mano hacia el volumen donde yazcan
olvidados mis versos, y lo abras,
yo sé que sentirás mi voz llegarte,
no de la letra vieja, mas del fondo
vivo en tu entraña, con un afán sin nombre
que tú dominarás. Escúchame y comprende.
En sus limbos mi alma quizá recuerde algo,
y entonces en ti mismo mis sueños y deseos
tendrán razón al fin, y habré vivido».

(L. Cernuda, *A un poeta futuro*ⁱ)

«*Lo que se debe aprender de los artistas. ¿De qué medios disponemos para hacer las cosas bellas, atractivas, deseables, cuando no lo son? — iy pienso que en sí no lo son jamás! Aquí tenemos algo que aprender de los médicos, cuando por ejemplo diluyen lo amargo o añaden vino y azúcar a sus mezclas; pero más aún de los artistas, que en realidad están permanentemente intentando hacer tales inventos y artificios. Alejarse de las cosas hasta que mucho de lo que forma parte de ellas ya no se vea y haya que añadir mucho con la vista para conseguir siquiera verlas —o mirar las cosas de lado, como en un corte— o ponerlas de manera tal que se oculten en parte y sólo permitan verlas en perspectiva — u observarlas a través de un vidrio coloreado o a la luz del*

crepúsculo— o darles una superficie y una piel que no tenga total transparencia: todo esto tenemos que aprender de los artistas y, por lo demás, ser más sabios que ellos. Pues en ellos esta fuerza sutil acaba por lo común donde acaba el arte y empieza la vida; *nosotros*, en cambio, queremos ser los poetas de nuestra vida, y en primer lugar en lo más pequeño y cotidiano».

(F. Nietzsche, *La gaya ciencia*ⁱⁱ)



«Dejadme mientras, pues, mantenerme delante de este transcurrir; y nunca acusador, sino de nuevo os digo, admirativo».

(R.M. Rilke, *Fragmento de una elegía*ⁱⁱⁱ)

«Soñada y meditada, meditada en la intimidad misma de la ensoñación solitaria, la infancia toma la tonalidad de un poema filosófico. [...] ¿Por qué existir ya que se sueña? ¿Dónde comienza la vida, en la vida que no sueña o en la vida que sueña?»

(G. Bachelard, *Poética de la ensoñación*^{iv})

«Había un secreto en las palabras engarzadas»

(J.-C. Lauzon, *Léolo*)

1. *Rühmen* [«Nada más que esta afirmación última, que este último sello»^v].

El traductor se decidió a traducir *rühmen* por *celebrar*, pues quizás sea eso lo que hace el poeta. Rilke sabía algo de su *segreto*. Ésta es una posible traducción:

Poeta, di, ¿qué haces?
– Yo celebro [*ich rühme*].
Pero lo monstruoso y lo fatal,
¿cómo es que lo soportas y cómo lo toleras?
– Yo celebro.
¿Mas cómo invocas tú
lo anónimo y todo lo indecible?
– Yo celebro.
¿Qué haces para tener derecho a ser veraz
detrás de cada máscara, con cada traje?
– Yo celebro.
Mas todavía di. ¿Por qué conoces
el ímpetu y la calma, la tormenta y la estrella?
– Porque yo los celebro^{vi}.

* * *

[Me ha sido imposible evitar recordar *Reversibilidad*, de Baudelaire, en *Las flores del mal*):

Ángel lleno de júbilo, ¿no conoces la angustia,
La venganza, la culpa, los sollozos, el tedio,
Y los vagos terrores de esas noches horribles
Que al corazón oprimen cual papel que se arruga?
Ángel lleno de júbilo, ¿no conoces la angustia?

Ángel todo bondad, ¿no conoces el odio,
Las lágrimas de hiel y los puños crispados,
Cuando alza la Venganza su infernal llamamiento,
Y de nuestras potencias se erige en capitana?
Ángel todo bondad: ¿no conoces el odio?

Ángel todo salud, ¿no conoces las Fiebres,
Que a lo largo del muro de ese pálido hospicio,
Al igual que exiliados, se van con pie cansino

En pos del sol escaso y moviendo los labios?
Ángel todo salud, ¿no conoces las Fiebres?

Ángel todo beldad, ¿conoces las arrugas
Y el temor a ser viejo, y ese odioso tormento
De leer el secreto terror del sacrificio
En ojos donde tanto se miraron los nuestros?
Ángel todo beldad, ¿conoces las arrugas?

Ángel lleno de dicha, de luz y de alegría,
David agonizante la salud pediría
Al sentir los efluvios de tu cuerpo encantado;
Mas de ti sólo imploro, oh Ángel, tus plegarias,
¡Ángel lleno de dicha, de luz y de alegría!^{vii}

Qué tensión —la que canta Baudelaire— en torno al júbilo, la bondad, la salud, la belleza y la dicha, en su antagonismo con la angustia, el odio, la fiebre y las arrugas... ¿Acaso una estética y/o poética de la negatividad podría permitirse no reconocer en la agonía de ese *Entre* tallado entre la plenitud y lo roto y quebrado, entre la presencia y la ausencia, en el choque entre realidad y deseo, el fondo de la verdad que se le encomienda expresar o poner en obra?

En los versos de Rilke (*Poeta, di, ¿qué haces?*), resulta casi como si el ángel baudelaireano se hubiera hermanado con el poeta rilkeano, a diferencia de que éste *conoce el mal* que, sin embargo —lo diré así ya, por un momento—, osa celebrar/prestigiar [*rühmen*], mientras que el ángel baudelaireano parece ignorarlo... Conoce el mal o lo negativo y, en verdad, todo lo relativo a lo *demasiado humano* del hombre, eso mismo que inspiró deseos sobre todo a Damiel, el ángel principal de *El cielo sobre Berlín* (1987, Wenders/Handke)^{viii}, para devenir-humano y enamorarse de una mujer a veces con apariencia de ángel y rondando el cielo (subida en un trapecio de circo). Léolo no tiene un ángel baudelaireano que *eleve plegarias* por él aunque sí, al menos, un *domador de versos* que, casi como el poeta rilkeano, recoja sus textos y vele su memoria —haciéndola también nuestra—, permitiendo que se le pueda alzar un canto.

Pero no hay engaño posible: Léolo no tiene ni tendrá a nadie cuando se hunda. Nadie podrá hacer nada por él. Léolo^{ix} va a ser, ha sido demolido.

[Al menos, sin embargo, tenemos la alegría —y la plenitud— de su *inexistencia*, y su *leyenda*].

* * *

... Pero quizás no se trate —la acción del poeta (volvemos a Rilke)— de *celebrar*, que solemos vincular a *festejar* algo que consideramos “bueno” o, en general, “amable”. Se dirá, por ejemplo, que el más sobrio *conmemorar* (siempre mucho más que recordar y, por supuesto, que memorizar, y manteniéndose en íntima proximidad con el *pensar* y *agradecer*, como nos recordó Heidegger) propone preservar, *atesorándola*, la memoria de lo memorable, ciertamente, no porque fuese necesariamente digno de ser celebrado —lo que sin duda nos parecería extraño si no fuese de grato recuerdo—, sino porque *a pesar de todo* fuese valiosa la *memoria viva* misma de lo memorable y se pretendiera fundarla y preservarla indemne al olvido. Conmemorar un desastre y sus víctimas no significa celebrarlos. A diferencia del *monumento*, siempre más ambiguo, el *memorial* no celebra, pero sí preserva una memoria que *prestigia* el acontecimiento como algo que no deberíamos dejar pasar con indiferencia o abandonar al olvido, y no porque fuese “bueno”, sino más bien en razón de su valiosa memoria para el atesoramiento de su *experiencia*. No sólo lo que solemos llamar “bueno”, así pues, usualmente con estrechas miras y de inmediato, sino, más amplia y profundamente, *lo valioso* —aunque fuese lo valioso *de* algo “malo”— sería digno de nuestro deseo de recordarlo. Podríamos comprender, entonces, *lo valioso* como lo que sería capaz de abrazar no sólo lo que llamamos (por el momento) “bien”, sino también el “mal” (por el momento), más allá de la contradictoriedad entre ambos, con tanta frecuencia cosida a nuestras expectativas y afanes demasiado humanos, que los azuza a rechazarse recíprocamente. Quizás se encuentre una posible clave para una *estética-y-ética* de la negatividad en esa trascendencia del *otorgar-valor* más allá de (la relatividad) del bien y del mal, decisiva a todos los efectos y que, por lo que nuestro tema se refiera, conectaría a Nietzsche y, por ejemplo, como figura eminente de una cierta tendencia, Jean Genet. Al fin, como insinuábamos, es notorio (por no decir que evidente) que de lo que guardamos memoria no es tanto de lo meramente acontecido cuanto de nuestra experiencia de ello —de lo que estimamos que se juega en ello—, lo que justifica que lo *velemos*. *Lo amable* queda muy atrás respecto a *lo valioso*, y sería nuestro mérito —tal vez para eso necesitaríamos auxilio— ser capaces de preservarlo e incluso *osar atesorarlo*. ¿Acaso no conforma el encuentro con lo negativo —y en su extremo, lo terrible, lo trágico y nefasto— un acervo imprescindible?

[Recuerdo aquel terrible *Pensad que eso ha sucedido...* en referencia a Auschwitz, de Primo Levi^x, en que quedaba prestigiada *a fuego* la obligada memoria de lo sucedido, precisamente a contracorriente de las tentaciones de su ocultación y olvido. Levi, maestro de la narración del desastre de los Campos, hizo un *poema* para que nos obligásemos a *pensar recordando...*]

* * *

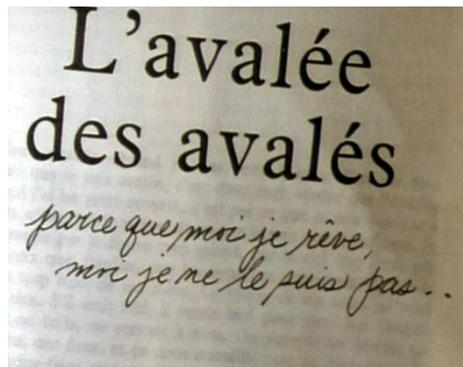


Toda la familia visita a su psiquiatra en el hospital

Léolo —cómo comenzar— es la historia de un niño que “sueña” para no caer en la locura envolvente de su familia. Jean-Claude Lauzon, director del film, cuenta su historia hilvanando secuencias de gran belleza formal con un repertorio musical extraordinario, mezclando sonos tibetanos, canto gregoriano y Tom Waits, entre otros recursos musicales en los que la música resuena en nuestros adentros, cómo sólo ella sabe hacerlo, y, muy especialmente, con la melodía de *The Lady of Shalott* de Loreena McKennit^{xi}, y *congregando* asiduamente el relato en torno a una frase que Léolo encuentra por azar en la portada interior de la novela de Réjean Ducharme, *El valle de los avasallados*^{xii}, y que reza:

Parce que moi je rêve, moi je ne le suis pas.

Porque sueño, yo no lo soy/estoy



Léolo interpreta ese impresionante «yo no lo soy...» con un (más próximo a él) «yo no soy/estoy loco...». Llegaremos pronto a comprender que el combate de Leolo es doble y apenas se libra verdaderamente: con la locura y, sin duda y sobre todo, con la brutalidad de lo real. Léolo lee —hecho extraordinario en su mundo— y escribe sin descanso *todo lo que se le pasaba por la cabeza*, textualiza su experiencia escribiendo pequeñas reflexiones en papeles que arranca de su cuaderno, arrugándolos y desechándolos para que, en la construcción del relato, puedan ser rescatados de la basura por el domador de versos y salvados también del fuego purificador al que éste entrega otros documentos.



El domador de versos recoge papeles de la basura



En su gabinete, el domador de versos revisa documentos



Junto con Léolo, el domador de versos entrega
a las llamas los restos/documentos que recoge de la basura

En efecto, el domador de versos, como lo llama Léolo, no es propiamente, que sepamos, poeta; más bien, es una especie de *trotamundos* sabio o quizás, quién sabe, un ángel humano que deambula por las calles y del que dice la *voz en off* de Léolo:

«Este era el domador de versos. 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^{xiii}. 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.

— [Voz en off del domador de versos] “Hay que soñar, Léolo, hay que soñar”.

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.

— [Voz *en off* de Léolo] “Porque sueño, yo no lo estoy”» [16:23]



Léolo, en sus ensoñaciones, ve un resplandor que surge del armario de su dormitorio —con frecuencia, le conduce a Italia/Sicilia/Taormina



... pero mirando a través del ojo de cerradura

del cuarto de aseo, descubre Léolo, *del otro lado*, a Bianca con su abuelo

* * *

[... pero no habremos de olvidar aquel *Oh sage, Dichter, was du tust? Ich rühme*, que compone Rilke en Muzot, en diciembre de 1921].

¿Acaso serían de celebrar lo mortal, lo monstruoso o el desastre? ¿Lo son, tal vez, lo indecible y anónimo? ¿O quizás los ropajes y las máscaras (lo oculto y lo aparentemente falso)? Si *Léolo* exige incondicionalmente reconocimiento *poético*, salvo que nos arriesguemos a perder por completo su proximidad, ¿se dirá, por ello, que hay en los acontecimientos de su vida algo que *celebrar*? Todo nos conduce a la pregunta por el secreto del *rühmen* rilkeano, en torno al que podría convocarse un congreso de eruditos^{xiv}. En efecto, se podría traducir, sin excesivo quebranto, por “celebrar” (así lo traducen, en otros poemas, Ferreiro Alemparte y Eutasquio Barjau), por más que resulte perturbador por estrictas razones semántico-fenomenológicas, o, más escuetamente, por “cantar” (Carlos Barral), en tanto tuviese razón el poeta (Machado) al proclamar que *se canta lo que se pierde*^{xv}. Quizás de eso se trate, justamente: de *cantar*, no como gesto de *gratitud*, sino como el esfuerzo de *elegir* algo en *estima* y *aprecio* —lo que no significa, habremos de recordarlo, que sea inmediatamente amable. En alemán, *rühmen* también tiene la connotación de *ostentar*, un traer a presencia algo para mostrarlo *presumiendo* de ello, en la medida en que precisamente se alardeara no ya de lo que suele ser comúnmente despreciado o rechazado..., sino del arrojo en demorarse en ello y arroparlo en el poema, siendo el poeta el convocado para, así, *dignificarlo* —pues es *merecedor*— guardando su memoria y, gracias a su arte, tornando de agradecer su rescate y recuerdo, que él, el poeta, es capaz de *embellecer*, o *lustrar*, hacerlo resplandecer. ¿Y cómo mejor y más intenso sería el desafío que *entre tinieblas*?

Y, sin embargo -habremos de insistir-, *merecedor*... lo poetizado ¿de qué?; *dignificado*, ¿por qué? Quizás, en el fondo, simplemente merecedor de haber inspirado al poeta^{xvi}. A diferencia, sin embargo, de la razón instrumental, desconocedora de fines, hoy ya no podríamos imaginar al poeta, aquí, si no es entregado, en el seno de la *posibilidad* del poema, a la propia *necesidad interior* que le *posee* sin premeditación ni cálculo. Aunque fuese posible, sin duda, como juego y puro artificio, el poema que aquí nos convoca se deja orientar por la *seriedad* de la lucidez existencial de donde surge y a la que aspira.

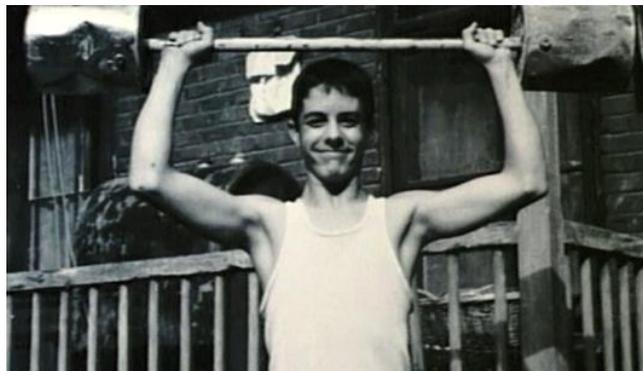
Cantar la pérdida o el fracaso, o el sufrimiento, en los que, sin embargo, *no* se complace el poeta, invita a éste, en el horizonte de una poética de la negatividad, a una casi inevitable *nostalgia* esencial, irreductible a un estado meramente psicológico- con el que se la suele identificar casi siempre. En *Léolo*, sobre todo (son pocos sus privilegios de haber poseído algo que pudiese perder), la ensoñación de la pérdida del *origen* (la bella Italia, tan lejana), la pérdida del *amor* por Bianca, “su único amor” (que nunca fue correspondido), a la que Léolo podría cantar —casi como Machado a Guiomar:

[...] mírame en ti castigado:
reo de haberte creado,
ya no te puedo olvidar.

II

Todo amor es fantasía;
él inventa el año, el día,
la hora y su melodía;
inventa el amante y, más,
la amada. No prueba nada,
contra el amor, que la amada
no haya existido jamás^{xvii}.

..y, sobre todo (a mi juicio), la demoledora pérdida de *confianza* en la *fuerza* de los músculos de su hermano Fernand, al que Léolo quería «por la ternura de su ignorancia» [1:05:35].



Fernand, hermano de Léolo, fortalece sus músculos





Fernand, «cien kilos de músculos, un magnífico bebé demasiado grande»,

es agredido por el matón del barrio.

[Léolo: «Ese día entendí que el miedo habita

en lo más profundo de nosotros mismos,

y que una montaña de músculos

o un millar de soldados no podrían cambiar nada»][1:15:25]

Fuego, o mejor, *lumbre* cavernosa o solar, en medio de sombras nocturnas o de dura realidad diurna, que ilumina al poeta y a la que se arriesga, pues a la postre también las palabras y las imágenes, con su aparente inocencia, queman —no sólo seducen y enardecen. El poeta no es simplemente un superviviente (aunque fuese imaginario) de todo lo negativo con lo que se enfrenta y que osa acoger, y que humanamente desearía ahuyentar, sino un *cantor*. Para ello dispone —quizás es él quien mejor lo sabe— no sólo de su mérito, sino también del auxilio de la enigmática atracción de lo que le incumbe (y le/nos conmueve). Si el poeta *alardea* en su *prestigiar*, a pesar de su miseria o su irrisión, es porque —digámoslo rápido— *osa todo* confirmando, con ello, que habiendo dejado atrás el *rechazo*, su tarea es la de una inclusión sin límites que no aspira a *explicar* ni *utilizar* sino, sobre todo, a *reconocer y afirmar* en el instante poético fundando, de este modo, una verdad (la más extraña, por inconmensurable) que jamás se le habría ocurrido reconocer a epistemólogo alguno, ni a ningún juez, científico, periodista, negociante u “hombre corriente”. Así pues, no *contra*, sino *en y junto a* lo negativo mismo permanece el poeta, no para convertirlo o “darle la vuelta” en positivo, sino para *prestigiar su negatividad* como *negatividad valiosa*, pero en la dimensión de *un mundo-otro*, diferente de aquel al que la negatividad pertenece y donde así se la reconocería inequívocamente.

Es como si el poeta quisiera, con su poema, permanecer para siempre o encontrar su hogar junto a lo que canta; como si cantando la pérdida no perdiera lo perdido, gracias al *secreto de las palabras engarzadas*.

Por lo que a nuestro (re)encuentro con Léolo se refiere —algunos dirían que en un insano deseo—, quizás se trate de la extraña experiencia de la posibilidad de un al menos minúsculo *eterno retorno* delegado, aliviado en *Otros* (personajes). Después de haberse figurado su afirmativo *año nuevo* (§ 276 de *La gaya ciencia*), Nietzsche lanza la idea del *eterno retorno*:

El peso más grave. Qué pasaría si un día o una noche un demonio se deslizara furtivo en tu más solitaria soledad y te dijera: "Esta vida, tal como la vives ahora y tal como la has vivido, la tendrás que vivir una vez más e incontables veces más; y no habrá nada nuevo en ella, sino que cada dolor y cada placer y cada pensamiento y suspiro y todo lo indeciblemente pequeño y grande de tu vida tendrá que retornar a ti, y todo en la misma serie y la misma sucesión —e igualmente esta araña y este claro de luna entre los árboles, e igualmente este instante y yo mismo. El eterno reloj de arena de la existencia será girado siempre de nuevo —y tú con él, mota de polvo del polvo"? — ¿No te echarías al suelo y castañearías los dientes y maldecirías al demonio que así hablaba? ¿O has vivido alguna vez un instante formidable en el que le hubieras respondido: "¡eres un dios y nunca escuché algo más divino!" Si ese pensamiento adquiriera poder sobre ti, te transformaría, tal como eres, y quizás te destruiría; ¡la pregunta, a propósito de todo y de cada cosa, "¿quieres esto otra vez e innumerables veces más?" estaría en tus manos como el peso más grave! O bien, ¿cómo tendrías que quererte a ti y a la vida para no *pretender nada más* que esta confirmación última, que este último sello?^{xviii}

En su *inexistencia (benedicida)*, Léolo vive una y otra vez como inmortal. A su presencia, desplegada y acogida en la obra de arte, podremos retornar siempre, cada vez que desemos un reencuentro. El gesto del domador de versos como "archivista" significa el acto de preservar a buen recaudo esa *presencia* no en la inmediatez de la vida de Léolo (que nos muestra el relato filmico) sino, en el mundo real en que transcurren los acontecimientos, en sus textos, en los que -ausentado- Léolo se fantasea y autointerpreta.

2. «*Todo lo que se me pasaba por la cabeza*». Los textos de Léolo.

Sin duda, una de las expresiones más elocuentes y radicales de la locura familiar en que vive Léolo es, tal como se presenta en el film, la obsesión de su padre por el “cagar” [*chier*] (*sic*), en la que compromete a toda su familia.

«Mi abuela —dice la *voz en off* de Léolo— 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 [...]. La mierda se había convertido en una obsesión de la familia»^{xix} [11:04].

Cada viernes, en efecto, en casa de Léolo tiene lugar una suerte de ritual en el que el padre, con evidente satisfacción, se asegura de que todos *comulguen* con una pastilla de laxante. Todos, excepto Léolo, quien, al escupirla disimuladamente (luego, en otra escena, llevará una pastilla a su hermana Rita, con algún trato), se rebela contra el linaje de la locura (de la mierda), apartándose de esa obsesión donde se mezclan perturbadoramente la salud y el florecer con el defecar y, por tanto, con el excremento, con un *desperdicio* que no es de nada externo (como sí lo son las basuras, chatarras, etc., que aparecen en el film), sino de lo que *no-debe-permanecer-dentro*. Ya que no se puede excrementar la locura, la ilusión se deriva hacia la creencia en una salud cuyo florecer depende del defecar.

Léolo se sitúa, de este modo, en otra posibilidad, *al margen del margen*, buscando la doble luz de la escritura y el ensueño. Aunque florezca en sus momentos de rebeldía, transgresión y, sobre todo, ensueño, para finalmente caer derrotado, fracasar, como las bellas flores de Georges Bataille^{xx}, sin embargo, Léolo no volverá, como esas flores, a lo sucio de donde surgieron, entre raíces y estiércol, después de haber buscado la planta luz y belleza; ni volverá, Léolo, en su imaginario onírico, al anónimo semen de su otro “padre”, allá en la bella y lejana Sicilia; ni será su destino su propia putrefacción, sino que Léolo (su vida, el combate que ha librado tan precozmente, y tan pobre de recursos, contra la locura y, sobre todo, contra el mundo inmundo) será poéticamente atesorado gracias a los textos desperdigados (que se le pasaban por la cabeza), que el domador de versos rescatará de la basura.



Conforme escribe “lo que se le pasa por la cabeza”,
Léolo arruga y desecha sus textos

Comprendemos, así, que Léolo, creativo y antitético, no tiene ilusión por *cagar*, sino por *escribir*. No hace lo que hacen todos en su familia, y hace lo que *no* hace nadie: leer y escribir. Si pudiera decirse así, en términos sin duda extravagantes, su laxante, lo que le brinda serenidad e inspiración, son (en)sueños y todo eso de lo que dice que *le pasaba por la cabeza*. Al tratar asiduamente con la mierda, el excremento y lo roto (etc.), *Léolo* se sitúa —si siguiésemos a Kundera— en las antípodas del *kitsch*^{xxi}, lo que nos permitirá transitar, como en un delirio, desde la apología paternal del excremento (mierda) a la *veneración* no de lo que es expulsado como excremento, sino de lo que sale fuera como *expresión* en la escritura —lo que convertirá a Léolo en legible y memorable gracias al domador de versos, es decir, en *legenda/leyenda*. Quizás, en el fondo, no se encontrase demasiado lejos (aunque, por supuesto, sin su enérgica lucidez acerca del poder de la escritura) de aquel Jean Genet, pletórico de desafiante voluntad, que confesaba en su *Diario del ladrón*:

«He obtenido, mediante la escritura, lo que buscaba. Lo que, siendo para mí una enseñanza, me guiará no es lo que he vivido, sino el tono en que lo narro. No las anécdotas, sino la obra de arte. No mi vida, sino su interpretación. Es lo que me ofrece el lenguaje para evocarla, para hablar de ella, traducirla. Lograr mi *leyenda*»^{xxii}.

También él, Léolo, aspira y combate por su *pequeña leyenda*. Le hemos visto, al comienzo del film, alzar el puño en la noche gélida y gritar a su barrio, y luego recordarle a su madre y a su psiquiatra, que él *es Léolo, LeoLozone*. Aspira a su singularidad irreductible, a su indeducibilidad (de aquí el inútil combate, pero lleno de entusiasmo, que libra contra su linaje de locura) y a ser, por tanto, *él mismo* en su propia soledad. Pero no pretende una *Obra*^{xxiii}. Quizás el valor de esa suerte de aparente *escritura*

automática, como un *diario*, de Léolo contrapesa cualquier pretensión o pose (de la que Genet no se libraría a veces) y hace más veraz su escritura.

* * *

[Volviendo a Rilke] El prestigiar poético se cumple, sobre todo, en el fondo de lo insignificante y la nadería y, del modo más extremo, frente a la negatividad, precisamente respecto a todo aquello de lo que no creeríamos, de modo inmediato, que mereciese algo así como la dedicación de un poema. El poeta, sin embargo, se *enorgullece* de ser capaz de ir *contracorriente*. Testigo de nuestro ser arrojado, es capaz de *jactarse* de no rehuir lo abyecto, pero no para sanarlo o para combatirlo... (lo que todos *en el mundo* esperarían), sino para *dejarlo ser* ahora en el seno del poema o de la obra de arte. Como si ya no hubiese otra salida —y sin que la negación pudiera serlo. De este modo, la negatividad no sería negada. Desde esta perspectiva, la *posibilidad* del poema sería, como la esperanza, lo último que se perdería, sobreviviendo incluso —como posibilidad— a la desesperanza si el poeta aún conservase el *deseo de Escritura* —o *Imagen*. Es ese *dejar-ser* que hace extrañamente verdadero lo poetizado lo que finalmente le compromete^{xxiv}. Y no habría de encubrir hipocresía, pose, superchería o perversión. Un Midas pobrísimo, el poeta, que nada transforma en oro pero que es capaz de (*a*)*dorar* lo que quiera que fuese. Si cayese en el mundo, se burlarían de él, de su miseria, de su ridiculez, de su irrisoriedad, como los marineros se mofan del albatros baudelaireano^{xxv}. “Desarrapado”, inútil, sin venir al mundo con un pan debajo del brazo, sin la expectativa de que pudiera llegar a ser alguna vez un hombre de provecho... será odiado, objeto de burlas —e incluso puede ser que lo repudie su propia madre. Así se abre, como se recordará, *Las flores del mal*. Del poeta, su madre dirá que es una *irrisión*, un *monstruo canijo*, un *árbol mezquino* [¡Ah, si Machado hubiese abrazado este árbol —como a su olmo— del que la madre del poeta dice que lo torcerá tan bien «que no podrán brotar sus yemas apestadas»!]. Y dice Baudelaire que la amada del poeta, habiendo ya el poeta-angel demostrado su arte, se sumará a los que pretenden herirle, arrancándole ella, sin piedad, el corazón^{xxvi}. Se podría creer que por *dar prestigio y dignidad*, el poeta es, bajo la tutela invisible de un Ángel, también un *prestidigitador*, un hacedor de prodigios, milagros expresivos de los que algún ignorante o sospechante, quién sabe, podría desconocer que su verdad es libre de cualquier pretensión en lo existente (o en lo real), desconociendo que el beneficio del *secreto de las palabras engarzadas* no se reduce, ni de lejos, a la creación de simples malabarismos, ocurrencias biensonantes o proezas verbales, sino que permite indagar y crear un *Logos* en que al poeta le fuese concedida la gracia de alumbrar, dar a luz formas inauditas de *lo Vinculante*, como (es sólo un ejemplo) en el poema, canto o conmemoración de Cernuda:

Donde habite el olvido,
en los vastos jardines sin aurora;
donde yo solo sea
memoria de una piedra sepultada entre ortigas
sobre la cual el viento escapa a sus insomnios^{xxvii}.

No, no parece que el poeta *celebre*, sino que *reconoce prestigiando, guardando memoria, atesorando, homenajando*, como se rinde homenaje a las víctimas de un desastre.

Entonces, en fin, «¿qué prestigia, qué atesora —no simplemente guarda— el poema?». No, no se trata de que respondamos. Lo que andamos buscando es esta misma pregunta, que tal vez nos permitiría encontrar la *justificación* por excelencia del acto poético, mucho más allá —incluso si hubiera de pisotearlas— de cualesquiera exigencias formales y al margen de aquello de lo que (malhadados deslindes) religión y filosofía serían también, a su modo, *capaces*. Incluso podría decirse —pero es un verbo muy prosaico, que resuena en nuestros oídos demasiado vinculado a pena y esfuerzo, pero al que volveremos luego—, que el poeta *se sobrepone, remonta*.

Antes de que el poema convoque, el poeta invoca la *posibilidad del poema* dejándose provocar.

«¿Debo yo celebrar [*rühmen*] las ciudades, supervivientes, grandes
constelaciones de la tierra (que atónito admirara)?
Porque a celebrar [*Rühmen*] sólo está dispuesto
mi corazón: inmenso entiendo el mundo.
Y hasta mi queja [*Klage*] misma se torna en alabanza [*Preisung*]
frente al gemido del corazón.
Que no me diga nadie que no amo el presente,
pues en él yo me agito, él me conduce,
me regala el día amplio y para que haga uso de sus horas
me da la más antigua jornada de trabajo.
Magnánimo, concede que sobre mi existencia sean lanzadas
noches que nunca han sido.
Poderosa, su mano se cierne sobre mí
y aun si ella por fuerza del destino me llevara a lo hondo,
sumergido allí abajo probaría a respirar.
Aunque ínfima fuera mi tarea
cantaría el presente. Pero más que cantarlo, yo supongo que él quiere

que vibre como él. [...]

Dejadme mientras, pues, mantenerme delante de este transcurrir;
y nunca acusador, sino de nuevo os digo, admirativo»^{xxviii}.

Y sin norma. Al poeta le ha sido otorgado, y casi se hermana en este privilegio con el filósofo, ascender y parecerse a un sereno exaltado o enardecido “amante” platónico consentido, sin embargo, para (de paso) idolatrar imágenes y palabras y alcanzar así un logos más profundo^{xxix}, más allá de lo bello-feo y lo bueno-malo... Todo el platonismo está impregnado, ya desde Platón, de una suerte de suntuosidad que interpreta *lo correcto* como vinculado a alguna dignidad ostentosa, altisonante, se diría que casi *glamurosa* de no ser por los ideales que alienta la querencia del ascenso eidético por la Geometría... La pregunta acerca de si el pelo, el barro o la basura tendrían derecho a la Forma no era necia, pero sí lo era su respuesta negativa. Se recordará sobradamente el pasaje del *Parménides* platónico, en que Parménides comenta a Sócrates:

«—Y en lo que concierne a estas cosas que podrían parecer ridículas, tales como pelo, barro y basura, y cualquier otra de lo más despreciable y sin ninguna importancia, ¿también dudas si debe admitirse, de cada una de ellas, una Forma separada y que sea diferente de esas cosas que están ahí, al alcance de la mano? ¿O no?

— ¡De ningún modo!, repuso Sócrates. Estas cosas que vemos, sin duda también son. Pero figurarse que hay de ellas una Forma sería en extremo absurdo. Ya alguna vez me atormentó la cuestión de decidir si lo que se da en un caso no debe también darse en todos los casos. Pero luego, al detenerme en este punto, lo abandoné rápidamente, por temor a perderme, cayendo en una necedad sin fondo. Así pues, he vuelto a esas cosas de las que estábamos diciendo que poseen Formas, y es a ellas a las que consagro habitualmente mis esfuerzos.

— Claro que aún eres joven, Sócrates —dijo Parménides—, y todavía no te ha atrapado la filosofía, tal como lo hará más adelante. Según creo yo, cuando ya no desprecies ninguna de estas cosas»^{xxx}

Toda la estética de la negatividad que se desprende con esplendor de Baudelaire conecta con la pasión por una *verticalidad* que permite *tras-ascender* (así en *Elevación*^{xxxi}) no menos que *tras-descender*, y que en el fondo tiene que estar siempre recordando ese desafío, so pena de caer en una —no sé si decirlo con una expresión que C. Lévi-Strauss aplicó a los existencialistas, a los que odiaba— metafísica o, en nuestro caso, *poesía para modistillas*^{xxxii}. El poeta no indaga en profundidades de fondos turbios, como el filósofo

geneólogo —demasiado ilustrado, en verdad—, al que se refiere Deleuze^{xxxiii}. Sería difícil que se lo permitiera la inmanencia radical del *instante poético*^{xxxiv}. En su movimiento de descenso y ascenso se deja fascinar por las oportunidades del *aparecer* y las *mezclas*^{xxxv}, la conjunción de lo heterógeno y la configuración, no importa si fugaz, de desavenencias —como aquella entre un paraguas y una máquina de coser sobre una mesa de disección, de Lautremont, que fascinaba a Ernst o Breton— en el *Collage*^{xxxvi}, y que deja libertad para una rata y una pava sucia en una bañera [14:13] —y otras muchas “libertades”, que el poeta anima con su *alquimia del verbo* (Rimbaud) y en las que al mismo tiempo se inspira. No hay poeta que no sea un maestro-de-mezclas..., de ceremonias de engarces y engastes, conjunciones en que se basa su poder de *metaforizar*. Pero —decíamos— no hay norma, como «no hay medida sobre la tierra» (Hölderlin). Perturbadores ascensos los del poeta, situándonos en una zona en la que ya no sabemos si vamos hacia arriba o hacia abajo; extraña trascendencia, que asciende acercándose al fondo o que va hundiéndose y, al mismo tiempo, elevándose. El poeta *prestigia* con sus juegos malabares, y, a poco que fuese veraz, se arriesga, a veces, como si quisiera jugar con fuego, encerrarse con fieras, caminar y saltar en lo alto de un trapecio, practicar contorsiones imposibles, tragarse espadas, dejarse trocear..., y siempre “al rescate”. Ese es, sobre todos los demás, su oficio, por el que quizás no habría de ser expulsado ni despreciado, y por el que más merecería ser bien comentado, con sumo respeto, en los colegios, sobre todo en los que veneran —son la mayoría, por desgracia— rimas y memoria. Al “rescate” de todo eso que parecía anodino o indiferente (*negatividad de lo irrelevante*), de lo olvidado o desechado, en lo que nadie reparaba, y que el poeta inesperadamente salva; y al rescate de algo terrible (*negatividad del desastre*), que el poeta es capaz de redimir de caer en la pueril y demasiado humana inmediatez de su rechazo, como si no fuese posible librar al mal de su mera identidad de “malo”: el mal malo. ¡Ah, Theodor Ludwig Wiesengrund, cuánto es necesario caer, incluso en los más lúcidos, en la idea de la poesía edulcorante y gazmoña, para darnos cuenta de que la poesía nunca fue eso! ¡Cuánto, sin embargo, podríamos demorarnos, hermanándonos con el bárbaro^{xxxvii} Celan, en —ahora lo recuerdo— su *Fuga de la muerte!*

Negra leche del alba la bebemos de tarde
la bebemos a mediodía de mañana la bebemos de noche
bebemos y bebemos
cavamos una fosa en los aires no se yace allí estrecho
Vive un hombre en la casa que juega con las serpientes que escribe
que escribe al oscurecer a Alemania tu pelo de oro Margarete
lo escribe y sale de la casa y brillan las estrellas silba a sus mastines
silba ante él a sus judíos hace cavar una fosa en la tierra

nos ordena tocad a danzar^{xxxviii}

O en *Salmo*

Nadie nos plasma de nuevo de tierra y arcilla

Nadie encanta nuestro polvo

Nadie.

Alabado seas tú, Nadie.

Por amor a ti queremos

Florecer.

Hacia

Ti.

Una nada

Fuimos, somos, seremos

Siempre, floreciendo:

Rosa de nada,

De Nadie rosa [...] ^{xxxix}

Lo propio del misterio poético, en cuanto poético, estriba en que rescata como si sólo él pudiera rescatar sin argumentos ni debates, sin apoyo de ciencia alguna, ni refrendos de ninguna religión, sin el privilegio de alguna suerte de clarividencia ética o de compromiso político... Como si sólo fuese posible ese último consuelo de *demorarse* y *poder retornar*...

[Modélico me sigue pareciendo, por su sencilla (y por ello redoblada) genialidad —a la que la fama del poema y del poeta no le podría restar un ápice— el canto de Machado al olmo^{xl}, su modo de prestigiarlo, alzarlo, izarle un canto infinito. El poeta lo reconoce, lo vincula y al mismo tiempo lo abstrae/rescata de su entorno (logos sin duda menor, o simplemente accesorio) y, sobre todo, nos hace pensar en la posibilidad de *dejarlo ser* como lo que es: un olmo. Pero no simple y objetivamente viejo, roto y seco, sino *desahuciado*. El poema nos deja pensar en los destinos en los que podrá ser enajenado, separado de sus raíces, para de inmediato rescatar su *ser por sí*. La rama verdecida sólo es posible junto a la negatividad de este desahucio presagiado que el poeta intentará evitar *en el poema*. Si, aparte de esta dinámica inmanente, se indaga en los adentros psicológicos del poeta, se vislumbrará otra negatividad que tal vez pudiera fascinarnos en una indagación psico-genealógica, pero que a la postre podría desvirtuar la verdad del poema en el poema mismo].

La mera resignación jamás creará poema ni arte algunos. El poeta acepta y afirma, pero su afirmación no es una mera *constatación*, sino —no me cansaré de insistir en ello— un modo de *atesorar*; no oculta lo negativo, y no simplemente lo dice, sino que lo *proclama*. Tal vez éste sea el sentido último del *rühmen* rilkeano.

Al menos, que recuerde, en dos ocasiones suena, en *Léolo*, el *Gloria* de la *Misa Criolla* de Ariel Ramírez. Por vez primera, cuando aparecen caminando, en la noche, Léolo y el domador de versos —y es entonces cuando éste le dice que *hay que soñar*—, y luego, antes de la Gran Humillación y del Fracaso Absoluto de Fernand-Léolo: «Gloria a Dios en las alturas y en la Tierra paz a los hombres que ama el Señor. Te alabamos, Te bendecimos, Te adoramos, glorificamos»^{xli}.

El logos sinonímico del deseo ascendente es abundante. Incluye el *prestigiar*, *realzar*, *izar*, *encumbrar*, *alabar*, *exaltar*, *adorar*, *encumbrar*, *homenajear*... siempre como si se tratara de apartar o privilegiar para poner en un pedestal, pero no por lo bueno y amable (que nos conviniesen), sino por aquello que en lo que anima al poema invita al esfuerzo de izar, tanto mas exigente cuanto más abajo nos situemos. *Remontar*^{xlii}, pero no el acontecimiento, sino el simple *lamento*, demasiado humano, y el *silencio*, no sólo el silencio que acalla en busca de olvido, sino el silencio a que invita lo inefable, tan esencial al poema como su intimísimo rival. Hasta lo que menos pareciera que pudiera, ni siquiera debiera, ser *remontado*. Como en un argumento parecido al que animaba a Nietzsche a estimar como el más terrible el pensamiento acerca de la afirmatividad hiperbólica del eterno retorno, al poeta le incumbe demostrar el privilegio que le asiste en las circunstancias más ahondadas en la negatividad.

3. Infancia y Mal.

La siniestra y al mismo tiempo deslumbrante intensidad de la poética de la negatividad de *Léolo* depende íntimamente, para el adulto-receptor, del modo en que el relato enfrenta con el Mal a un niño. Creo que podríamos nombrarlo así, substantivado y casi mayestático. Contra las apariencias iniciales, el relato muestra hasta qué punto, comparado con el enorme enfrentamiento —y, sin embargo, casi sin combate— que habrá de librar Léolo con el mundo (real), el que habrá de sostener con la locura aparece sobre todo como un trasfondo en cierto modo atenuado (respecto al mal que comporta, casi asumido), porque ahí, respecto a la locura como destino —de la que se nos muestra su *inocencia*—, nada se puede hacer. *Del otro lado* de la locura (familiar) está el dominio cruel de lo Real. Sólo rescatando a Léolo del ámbito cerrado de la locura, que lo distancia

de nosotros (que nos creemos cuerdos), y arrojándolo a un mundo que podremos reconocer con facilidad, mundo atravesado por la decepción, el desengaño, la humillación, el miedo, lo abyecto o lo sucio, podríamos compartir con Léolo un lema como el que recorre el film: *Porque sueño, yo no lo soy, porque sueño, yo no estoy loco*. Somos nosotros los que tenemos que rehacer la interpretación que Léolo hace del *yo no lo soy* (antecedido por el *porque sueño...*) en el sentido de que, en verdad, ya no se trata simplemente de no estar loco (a diferencia de su familia) gracias al (en)sueño, sino de no caer o hundirse en la desesperación. Comprendemos que de lo que se trata con el ensueño no es de escapar de la locura tan sólo sino, sobre todo, de esquivar el desastre del mundo inmundo, diabólico, que mezcla en un *logos perverso* a la amada —*Venus celeste* devenida *Venus vulgar*— con el abuelo en la imagen perturbadora que configuran la boca de su único amor y los pies de él (sus uñas); que traba los músculos de Fernand con su apocamiento, y que deja que el niño Godin sea vecino de Léolo —ya que no de Milou. La locura pasa, de este modo, del desorden psiquiátrico al no menos perturbador desorden existencial, mucho más cruel y maléfico. Y es así como alcanzamos proximidad con Léolo en su apertura *agrietada* al mundo.

Situación en cierto modo de espanto, en la que se nos invita a acompañar a un niño amable y solitario en su descubrimiento del mundo entre la ensoñación de la bella, lejana y luminosa Italia, y la negrura del Mile-End de Montreal. *Comunicamos*, pues, con el Niño (se me permitirá que lo escriba ahora con mayúscula), en la medida en que, más allá de eso que llamamos, por comodidad, “edad”, sin embargo, «en nosotros [...] la infancia es un estado del alma»^{xliii}. Creo que no es difícil acordar en reconocer, con Bachelard,

«la permanencia en el alma humana de un núcleo de infancia, de una infancia inmóvil pero siempre viva, fuera de la historia, escondida a los demás, disfrazada de historia cuando la contamos, pero que sólo podrá ser real en esos instantes de iluminación, es decir, en los instantes de su existencia poética. Mientras soñaba en su soledad el niño conocía una existencia sin límites. Su ensoñación no es simplemente una ensoñación de huida. Es una ensoñación de expansión»^{xliv}.

Léolo, sin embargo, va, en sentido contrario a la *expansión*, hacia un callejón sin salida. Después de reflexionar sobre una flor de plástico [1:01:07] que hay en su dormitorio, de la que nadie ha querido favorecer la ilusión de que pudiera parecer “natural” (pues nadie le ha quitado la etiqueta de *made in China* bajo una de sus hojas), Léolo confiesa a su cuaderno:

«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» [1:01:53]

Lo otro que la expansión en *lo abierto (vida sin muros*, en expresión de Cernuda) es lo estrecho, la angostura, la angustia constriñentes, estrangulantes. Ya sólo quedan a Léolo las únicas experiencias de una expansión/dilatación^{xlv} en las fulguraciones que le iluminan desde dentro del armario que hay en su dormitorio.

La entrada de Léolo en el mundo se traduce, y no ya por la inocencia de la locura como destino, que su familia le transfiere, en el encuentro brutal —no se ha de temer decirlo así— con *el Mal*, respecto al cual Lauzon nos convence de que sólo la belleza poética podría atenuar el desgarrar de la herida que habrá de producir dicho encuentro. Aunque al fin sucumba a su “destino” en el horizonte de la locura, el Mal que troncha a Léolo no es interior, sino que bulle fuera, infesta el Mundo. Tiene forma de barrio, de matón, de vecina, de niño Godin, de tedio, de asco, de humillación... Sí, Léolo: mejor aquel «palacio de la soledad» que aparecía en las líneas casi ininteligibles de *El valle de los avasallados*, con su premonición:

«Encuentro mis únicas verdaderas alegrías en la soledad. Mi soledad es mi palacio. Ahí tengo mi silla, mi mesa, mi cama, mi viento y mi sol. Cuando estoy sentada en otra parte que no la de mi soledad, estoy sentada en el exilio, estoy sentada en un país engañoso...» (09:35).

4. Esclarecimiento de la situación existencial.

Resumir *Léolo* —funesta manía ésta, la de resumir, que tantos veneran como figura de cierto ideal de felicidad fácil de satisfacer: un sí, un no y un resumen— aludiendo, como todos en algún momento hemos hecho, a que *Léolo* «es la historia “rocambolesca” de un niño que vive en una familia en la que todos están locos», no sólo no haría justicia al film —ni menos a la presente altura de esta contribución—, sino que distorsionaría su *verdad*. Léolo vive entre lo real y sus ensoñaciones, permitiéndonos el film discriminar fácilmente ambos ámbitos. La vida de Léolo se compone de ambas dimensiones, lo que lejos de debilitar su *verdad-de-vida*, la confirma y afianza como *verdad existencial*, no sometida a “lo real” y, por tanto, propicia al *logos poético y filosófico*. Acogiendo su voz

a través de su escritura fragmentaria, en primera persona, el film narra, se adentra en *una vida*, explorando su íntima ciénaga —o su propia inmanencia, en la que aquel *Gen* (de la locura) se encuentra, en Léolo, con un mundo, en una época, en un barrio, con unos personajes. Quizás si quisiera decirnos algo, y habría sido por ello por lo que no fui capaz de resistir la tentación de no perder esta oportunidad que nos brindaba *Fedro*, es que cuando no queda nada, queda, al menos, el *Relato*. Antes me había referido al Poema como sobreviviente a la desesperanza. Si de algo nos convence *Léolo* —y que compensa sus numerosos “malos tragos”— es de la importancia de la (lo diré sin timidez) *redención poética*, y quizás sólo haya dos posibilidades más: la amorosa —amar y ser amado, en sus numerosas expresiones— y la religiosa. Si Jean-Claude Lauzon se vale de la locura, es justamente para conducir al extremo, a su máxima profundidad, la posibilidad del *esclarecimiento existencial*. *Léolo* nos recuerda la vida de Léolo como *vida verdadera*, transformada en escritura, mucho más allá de la pregunta por la cordura o la locura.

No se trata simplemente de seguir a Léolo en el sentido de que fuese gracias a la ensoñación como podría intentar escapar a la locura. Si *Léolo* necesita una interpretación al margen de cualquier intento de psicologización (psicoanalización, psiquiatrización) de su drama existencial, es porque lo que se juega en la extraordinaria concentración e intimidad del film se hace verdadero esencialmente en lo que el film muestra, en el que el “dato” de la locura es patente y muy relevante, pero operante ante todo sólo como trasfondo. Ciertamente, como magnífico narrador, Jean-Claude Lauzon no escatimó en mostrar la conexión con la circunstancia urbana, vecinal, asistencial, educativa, etc. de Léolo, y, por supuesto, con la locura y el bajo nivel económico y las menesterosas condiciones de vida de los pobladores del Mile End de Montreal. Sin embargo, la situación existencial de Léolo nos penetra más allá de las *circunstancias* —que podrían apartarnos de su verdad, la que más nos incumbe.

Lo decisivo no es, entonces, la locura inocente, sino la *rebeldía* contra ella desde la *lucidez y fuerza* de Léolo, sin que, por otra parte, ese combate se desenvuelva en un terreno propiamente psicológico, psiquiátrico o psicoterapéutico, sino en medio del circunmundo o submundo del Mile-End de Montreal -pero tampoco, es obvio, simplemente *allí*. El conflicto de Léolo no es psicológico, sino existencial, y transcurre *en-el-mundo-con-los-Otros*. Los Otros de su familia: sus hermanas, su hermano, sus padres, su abuelo, todos acosados por la locura; también los amigos, que lo introducen en el mundo de la transgresión y el riesgo, en el que el adolescente se torna osado; y sobre todo su hermano Fernand y su amada imaginaria, Bianca. No es necesario entrar en detalle. Las escenas que nos introducen en la inmanencia del desastre no escatiman crudeza al mostrar la abyección: Bianca-Abuelo + Fernand + Niño Godin.

¿Por qué, entonces, el *entorno-de-locura*? Quizás para que el conflicto de Léolo se nos revele en una *inmanencia radical* que mantiene como incógnita si de la locura se podría inferir finalmente un destino irrevocable o si, por el contrario, Léolo tendría aún, a su favor, alguna opción de salida (*porque sueño, yo no estoy loco*). Era necesario para mostrar el doble acoso y hundimiento de Leólo, entre el adentro de la locura y el afuera del mundo, y para realzar el poder figurativo de sus ensoñaciones. Al ubicar a Léolo en una familia completamente “infestada” por la locura, Lauzon facilita concebir su existencia *aislada, confinada y como sin-salida*, en un combate de proporciones descomunales, en el que el enemigo estaba, primero, dentro. Aunque quien visiona *Léolo* pueda creer que el enemigo habrá de ser la locura, pronto [aproximadamente en torno a 18:18] será sorprendido cuando se le conmine a hermanarse más de cerca con el Niño, en una gigantesca espiral de fracaso, frente al Mal. En su soledad, sin recursos, inmaduro, Léolo encontrará a Otros en un mundo *a puerta cerrada*. Léolo dejará de soñar no por culpa de la locura, sino de su fracaso, en torno a sus decepciones, que comienzan en un ojo de cerradura por el que Léolo tiene la osadía de saber lo que sucede *del otro lado*. Perfecta conjunción en la doble ratonera de *locura-y-mundo*. Dejar de soñar será, en verdad, cosa de-este-mundo. Y es por lo que Léolo nos conmueve. Aunque, sin embargo, Léolo no pueda ser salvado, sí será rescatado, atesorado. La resistencia creativa de la ensoñación, que asiste a Léolo en ocasiones desde el fondo de su armario, dejará paso al *logos* poético, en el que se consumará, entre nosotros, su *leyenda*.

La negatividad en *Léolo* no se deja atraer ni sublimar por ninguna posibilidad de consuelo que pudiera parecerse a una sublimación propiciada por alguna posibilidad crítica o de denuncia... que a su vez pudiera ser trascendida socialmente. Nada hay de todo ello. Lauzon se concentra, sin titubear, abstrayéndolo (quiero decir, destacándolo, realizándolo, recogiendo), en el poderoso drama existencial de Léolo. Las críticas a la sociedad, a la pobreza (esa preocupación por el dinero en Fernand, en Bianca o en el niño Godin), a la educación (porque en el colegio enseñan algunas cosas demasiado lejanas, olvidando las más próximas e inquietantes^{xlvi}) no atenúan la extraordinaria inmanencia del relato de la experiencia de Leólo como un todo. Ha sido *arrojado* a la locura y *va al encuentro* de un mundo en el que la realidad habrá de asesinar la ilusión, destrozando cualquier posibilidad de dilatación del corazón^{xlvii} por la salud/fuerza, el amor, la escritura, y en especial, por Italia, a la que Léolo desea como su Origen, y que Lauzon localiza en Taormina, donde se deja espacio al logoa *Teatro-Tragedia-Volcán*, allí donde Léolo ensueña a Bianca^{xlviii} y se autoriza oníricamente, en su sueño, el vínculo con un tomate insemñado por un campesino siciliano.



Desesperación de Léolo, al margen, en la sesión del niño Godin.

La poesía atesora, no embellece. En *Léolo*, la negatividad no guarda relación decisiva con ninguna circunstancia salvo la que conecta con la *situación existencial*, referente último de toda *negatividad* digna de su nombre. Y esta situación se torna tan poderosa porque no puede justificarse ni por argumentos psicológicos ni económicos, ni culturales..., que supondrían una salida fuera de su feroz inmanencia.

Pero casi hay que *salir del mundo*. Mientras se mantiene la ilusión-de-mundo con suficiente aliento o coraje, y se hace-mundo, se tiene la impresión de que suceden cosas que nos ocupan y entretienen: esto o aquello. No ocurre así cuando comienza el *hundimiento en la inmanencia-de-ciénaga*, desastre tras desastre. Todo viene a comenzar cuando Léolo asiste, atónito e impotente, al otro lado del mundo visible permitido —contraparte de sus ensoñaciones—, y espía a Bianca con su abuelo, a través de un ojo de cerradura... que le da acceso a *otra dimensión* de la realidad. El primer encuentro con el “enemigo de Fernand” transcurre en el mundo; la visión de Léolo a través de ese ojo de cerradura, sin embargo (a mi entender), no. En ese hacer mundo, aunque conducido al absurdo, *cagar* tenía *sentido*; y las revistas pornográficas, y recoger periódicos viejos, y bucear en las aguas contaminadas del río San Lorenzo para rescatar anzuelos en medio de la chatarra, incluso el intento de asesinar a su abuelo. Pero en la *ciénaga de la inmanencia* no hay sentido, sino un *continuum* de fracaso y acoso.

5. La pena sonriente.

El modo en que el *ascender* recoge el fruto de la negatividad que lo alienta o inspira no se produce simplemente ganando mayor separación en un distanciamiento creciente. Realmente, tan decisivo como ascender es descender. No es en el mero ascender, sino en el *remontar y sobreponerse*, como se hace verdadera la trascendencia. Pero, en verdad, ¿qué habría de significar *trascender*? ¿Sería suficiente un gesto tan aparentemente “de

poca monta” como *sonreír* en un gesto de acogida y aceptación? Quizás el poeta —es sólo una hipótesis osada— hubiera de alcanzar el mérito de lo que, si se me permitiese utilizar una expresión de Hegel, llamaría la *ternura hacia las cosas mundanas (die Zärtlichkeit für die Dinge der Welt)*^{xlix}, manteniéndolas libres —aunque fuese en la exigua brevedad de un *instante de respiro inspirado*— de la acaparadora fuerza dialéctica de la contradictoriedad. Hegel habría tachado de ingenuo (se refería concretamente a Kant) a quien pensara que las cosas son *ellas mismas* y están más allá de las contradicciones a que las lanza o que les descubre el pensamiento cuando aspira a *pensarlas* (lo que, como sabemos, es imposible sin la enérgica posesividad y voluntad de dominio del *con-ceptus*). En el poema, sin embargo, incluso en un horizonte de negatividad, el desafío radica no en saltar por encima de esta negatividad, con miras en una *síntesis*, pero tampoco en afirmar con ahínco la *negatividad irreconciliable*, sino en encontrar una posibilidad de *demorarnos* en su proximidad. Cuando complace —lo que es inevitable en el amante de la poesía, y de lo que no se le podría culpar—, no simplemente se persigue en el poema un efecto bello, a la postre contingente, sino *retenernos* junto a él [Me viene al recuerdo, casi al azar, *Sobredosis para un amanecer lunar*, de José Ángel Valente^l]. La trascendencia poética se da libertad porque sólo se debe y se pretende a sí misma, en una radical soberanía fuera de toda disputa, sin tener que librar combate alguno [¡Ah, aquellas *moscas* del poeta (Machado, una vez más), que le evocaban todas las cosas!^{li}].

Por más que lo que conocemos como *belleza* haya experimentado por doquier incontables zozobras, crecientes en un tiempo demasiado pretenciosamente lúcido y radicalmente descreído, casi en todos los sentidos, y cínicamente endurecido, la “belleza” que nos regala *Léolo* guarda la recompensa final no de una *impugnación* o *enmienda*, desde luego, ni de *conclusión* alguna, en-ningún-sentido, sino la recompensa de una *pena sonriente* (Baudelaire)^{lii} o de una *tierna sonrisa* (Genet)^{liii}, congregadas en el domador de versos. Y así alcanzamos (¿pero se podría decir así?) a “saber”:

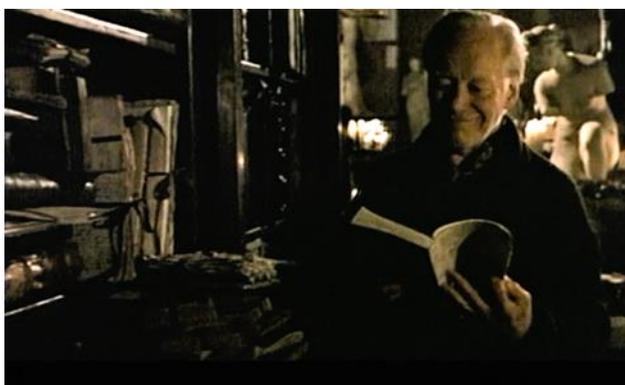
Sé prudente, oh Dolor, y conserva la calma.
Reclamabas la Noche; ya descende, hela aquí:
Una atmósfera oscura envuelve la ciudad,
Trayendo a unos la paz y a otros la inquietud.

Mientras tanto la masa de los viles mortales,
Bajo el látigo de ese vil verdugo, el Placer,
Va a buscar los pesares en la fiesta servil,
Dolor, dame la mano; ven aquí, lejos de ellos.

Mira como se asoman los Años fenecidos
En balcones del cielo, con sus ropas de antaño;
Ve surgir de aguas hondas a la Pena sonriente;

El sol desfalleciente dormirse bajo un arco,
Y, cual largo sudario envolviendo el Oriente,
Escucha, Amor, escucha a la Noche que avanza^{liv}.

...Y reparamos, de este modo, en los gestos que en *Léolo* se reservan a la *piedad* en el fondo de la *pena sonriente* o de la *sonrisa tierna*. Extraña *piedad*, la de Léolo, con el disco roto de Jacques Brel, o con sus insectos, o con su hermana Rita, en el hospital, y con su hermano Fernand, tras la horrible humillación que le inflinge el matón del barrio; o la de la madre de Léolo con su hijo. Hay, sin duda, *piedad* también en la inquietud de su psiquiatra y —la más decisiva de comprender aquí— en el domador de versos, cuando recoge las vidas anónimas de personas, en los cubos de basura, y sobre todo, al fin del film, cuando *no* sacrifica al fuego purificador los textos de Léolo, sino que los recoge (contra su destino en la basura).



El domador de versos sonríe antes de guardar los textos de Léolo

¿Por qué la *piedad*? Acaso porque la *piedad*, sobre todo, *deja-ser y se abaja, asciende descendiendo, desciende ascendiendo*. Se confirma *contra la indiferencia*, pues también el indiferente *deja-ser*, pues ante todo reconoce el *valor* de lo que se *apiada*. No pide más. *Léolo* ayuda a comprender que Léolo ha alcanzado al fin *su propia verdad*, a la que se rinde el poeta —como nosotros. La *piedad* es una forma de *afirmar lo inferior*, incluso

lo más abyecto, lo más mísero, sobre todo cuando en lugar de lágrimas, o de simple pena o mera conmiseración, provoca el esbozo de una sonrisa. El fracaso de Léolo, su derrota, ha sido compensado, no redimido —¿acaso no persistirá la amargura?— en una sonrisa que comprende, sobre todo, el infinito *poder de la ilusión* —como el de la esperanza—, de la que sabemos que, en el fondo, también puede *azuzar la posibilidad del más cruel de los fracasos*. Al fin, al margen del fuego sacrificial y purificador, Léolo, sin tacha, sin mancha, se ha convertido en sus textos, en su propia escritura fragmentaria, arrugada, desahuciada y *legendaria*. La sonrisa del domador de versos afirma a Léolo... y esto es lo que debemos retener, precisamente en el momento álgido de su salud combativa, de su ilusión, de su escritura.

Lo que conmueve al adulto en el relato de la vida interior de Léolo —y quizás es por ello por lo que al final encontramos una *pena sonriente*— es el choque con ese Mal en la apertura al mundo^{lv}, lanzado contra la inmadurez y soledad del Niño («ser que realiza el asombro de ser»^{lvi}). Bachelard nos guiará nuevamente:

«En el último cuarto de vida comprendemos las soledades del primer cuarto, al repercutir las soledades de la edad anciana sobre las olvidadas soledades de la infancia. El niño soñador es un niño solo, muy solo. Vive en el mundo de su ensoñación. Su soledad es menos social, menos dirigida contra la sociedad, que la soledad del hombre. El niño conoce una ensoñación natural de la soledad, una ensoñación que no hay que confundir con la del niño enfurruñado. En esas felices soledades, el niño soñador conoce la ensoñación cósmica, la que nos une al mundo»^{lvii}.

Cuando el domador de versos sonrío, al final, y con cuidado deposita los textos *abandonados* de Léolo, está queriendo significar que en el relato que contienen se ha alcanzado la perfección de su singularidad. Este es el último texto de Léolo que la voz en off del domador de versos recita, mientras suena *Cool cool ground*, de Tom Waits:

«A ti la dama, la audaz melancolía, que con grito solitario hiendes mis carnes ofreciéndolas al tedio. Tú, que atormentas mis noches cuando no sé qué camino de mi vida tomar... te he pagado cien veces mi deuda. De las brasas del ensueño sólo me quedan las cenizas de una sombra de la mentira que tú misma me habías obligado a oír. Y la blanca plenitud, no era como el viejo interludio, y sí una morena de finos tobillos que me clavó la pena de un pecho punzante en el que creí, y que no me dejó más que el remordimiento de haber visto nacer la luz sobre mi soledad. E iré a descansar, con la cabeza entre dos palabras, en el valle de los avasallados».

5. *Hortus conclusus*.

Léolo consume su ejercicio poético y metapoético de trascendencia, paradójicamente, con un *descenso*. Nos hemos referido en ocasiones a este movimiento en dirección al *hogar* en que el domador de versos depositará los textos de *Léolo*. Y está, ese hogar, muy profundo, muy apartado y al margen, no escondido, sino resguardado. Sólo nosotros somos testigos de estas *exequias para una vida futura* (en los posibles lectores de los textos de *Léolo*, o en nosotros, espectadores del film). Allí abajo se encuentra el *David* de Miguel Ángel, algunas esculturas de Venus, una gorgona, esculturas y libros... *Léolo* ya no pertenece al mundo de la luz solar ni eléctrica, sino a la luz de las velas que, incontables y acogedoras, iluminan ese espacio recóndito, entrañable y al mismo tiempo extraño, fuera del tiempo y más allá de las miradas simplemente curiosas. [Por cierto, nunca sabremos qué otros documentos/vidas atesoraba allí el domador de versos].

Quienes por medio del film de Jean-Claude Lauzon lleguen a conocer los hechos de la vida y los textos de *Léolo*, serán siempre una *minoría*, sin duda. Desde el comienzo radicalmente surreal, delirante, casi chabacano o grosero (otros de los efectos de *collage* del film) hasta el final, quien asiste a *Léolo* sabe, por el recogimiento y estupor que provoca, por la crudeza de algunas escenas y, sobre todo, cuando el film llega a su fin, que *Léolo* habrá quedado a resguardo de la intemperie del olvido. “*Léolo*”, el personaje, no morirá. Un paso más acá del radicalismo de Orson Welles endiosando a los espectadores de *Citizen Kane* al hacernos conocer el secreto del significado de *Rosebud* (que no será conocido por nadie en el mundo real, en el que *el secreto* es destruido por las llamas de un fuego trivial, no sacrificial ni purificador), el domador de versos preservará para unos pocos (aunque habrán sido y seremos unos pocos miles) la memoria de *Léolo*, si bien en un extraño archivo subterráneo: archivo o museo, o mausoleo, o catacumba, para *la otra vida* de *Léolo*, ya *entre-nosotros*.

Las *exequias* de *Léolo* lo entregan a una *nueva proximidad* en que la intimidad se alcanza cuando *Léolo* se consume en sus textos, ya a salvo, no porque el domador de versos *deposite* sus textos en una estantería, como quien entierra o introduce un ataúd en un nicho, sino gracias a la pena sonriente del domador de versos, por la que *Léolo* es recibido entre nosotros, inaccesible a lo visible del mundo. [No pude evitar recordar unos fragmentos de *El camino de San Romano*, cuando André Breton decía que

«La poesía se hace en un lecho como el amor
Sus sábanas revueltas son la aurora de las cosas
La poesía se hace en los bosques [...]

Eso no se grita sobre los tejados
No es conveniente dejar la puerta abierta
O llamar a testigos [...]

El acto de amor y el acto de poesía
Son incompatibles
Con la lectura del diario en voz alta [...]

El abrazo poético como el abrazo carnal
Mientras dura
Prohíbe toda escapada sobre la miseria del mundo»].

Léolo —*el Niño* (pero olvidémonos de la edad y de sus rasgos)— nos ha hecho probar el sabor del fracaso, y el domador de versos la posibilidad misma de lo que hace un momento nombrábamos, con Baudelaire, como la *pena sonriente* y, con Genet, la *tierna sonrisa*. Si Flaubert nos enseñó cómo sería posible que él, como autor, pudiera decir *Madame Bovary, c'est moi* fue, al menos en parte, para que también nosotros pudiésemos decir, ahora, *Leo Lozone soy yo*. Tan distante, Léolo es, sin embargo, *mi posible ser de otro modo*^{lviii}. Refiriéndose a quienes han vivido de cerca, en el ámbito de las letras y las artes, la experiencia extrema de la *grieta existencial*, decía Deleuze que

«cada uno arriesgaba algo, ha ido lo más lejos posible en este riesgo, y extrae de ahí un derecho imprescriptible. ¿Qué le queda al pensador abstracto cuando da consejos de sensatez y distinción? ¿Hablar siempre de la herida *de Bousquet*, del alcoholismo *de Fitzgerald y de Lowry*, de la locura *de Nietzsche y de Artaud*, permaneciendo en la orilla? ¿Convertirse en el profesional de estas habladurías? ¿Desear solamente que los que recibieron estos golpes no se hundan demasiado? ¿Hacer investigaciones y números especiales? ¿O bien ir uno mismo para ver un poquito, ser un poco alcohólico, un poco loco, un poco suicida, un poco guerrillero, lo justo para alargar la grieta, pero no demasiado, para no profundizarla irremediamente?»^{lix}.

Para Georges Bataille, «la comunicación exige un defecto, una “falla”; entra, como la muerte, por un defecto de la coraza. Pide una coincidencia de dos desgarraduras, en mí mismo y en otro»^{lx}. No: Léolo no trata sino derivadamente sobre la *locura*, ni su historia lo es simplemente de un niño en Montreal a mediados del siglo XX. Lo es, pero sobre todo *no es sólo* eso. Nos conmueve porque, en verdad, somos niños *aún-y-ya-no*, y porque no nos encontramos con Léolo en torno a la locura, y porque podemos,

milagrosamente, trascender sobre espacios y tiempos (¡y hay quien lo duda y presume de su sabiduría!). Para quienes asistan a su vida, Léolo supondrá una posibilidad, por pequeña que fuese —pero no será irrisoria— de *éxtasis*.

6. Justificación de la existencia.

Allí abajo, donde los textos de Léolo serán recogidos, encontramos —decíamos— un hogar, mucho más que una tumba, para la *otra vida* de Léolo, renacido no por la mezcla de textos y cenizas, sino de *textos-y-sonrisas*. Allí quedarán salvados, como una *reliquia*, sus *manuscritos originales*. Pero, en verdad, ni archivo, museo, sótano o catacumba... Donde habita el trotamundos domador de versos es en un *templo profano* y su estancia subterránea es, ciertamente, un *sagrario*. El artista y el poeta se acercan a Dios no simplemente por su privilegiado poder de crear, que comparten con otros, sino porque les ha sido concedido el *lujo* de, precisamente —recordémoslo— *rühmen*. *Justifican y prestigian*: no afirman (iba a escribir: *aman*) en el acontecimiento lo que, también a ellos (artista y poeta), les haría derramar lágrimas, sino que afirman (iba a escribir, nuevamente: *aman* —y por eso se entregan a su obra) la posibilidad de una *redención*. Por su piedad, el poeta no *disculpa*, sino que *adora* al *acariciar* lo que palabras o imágenes han de acoger. *Abraza como canta, profundiza como exalta*. Léolo encuentra al final dos abrazos: el de despedida de su madre, que acoge su cuerpo —de ella había dicho antes el propio Léolo que «tenía la fuerza de un gran barco navegando por un oceano enfermo» [20:22]—, y el abrazo de bienvenida y despedida del domador de versos. *Cuerpo-y-Texto*. Lauzone nos conduce desde aquel abrazo de La Madre, transitando por lo Gélido de una bañera para tratamientos psiquiátricos, hasta el abrazo-Hogar acogedor del *sagrario* del templo del domador de versos. Estamos casi a punto de comprender que, en verdad, el domador de versos no es como su Don Quijote —según pensaba Léolo— sino como su *Ángel de la Guarda*, que, sin embargo, demasiado humano, nada habrá podido hacer por él *en el mundo*. En *Exodo* 23, 20 se lee: «Voy a enviar un ángel delante de ti, para que te guarde en el camino y te conduzca al lugar que te he preparado»^{lxi}. 7

Casi un final (obligado y por el momento).

A veces se hace casi imposible comprender que *toda vida es perfecta, plena*, sin que el fracaso pudiera oponer a dicha perfección desmentido alguno. Un pensamiento, tal vez, in- o sobre-humano. Decía Heidegger —y no entraré a valorar la corrección histórico-filológica de su tesis— que para los griegos la vida no era un “negocio”, de tal forma que

se nos pudiera preguntar sin miramientos acerca de si “nos va bien” o “mal” en ella^{lxii}. Estamos demasiado acostumbrados, qué duda cabe, a seguir criterios de evaluación en los que la vida parece que debiera culminarse en alguna representación axiológica con demasiada frecuencia de, cuanto menos, dudoso prestigio —y por desgracia tardamos demasiado en reconocerlo. *Léolo* enseña, en el gesto final del domador de versos, que la vida de Léolo, atravesada de fracaso, fue, es, en su eterno retornar, una vida perfecta incluso en su fracaso. Bastaría decir, *una Vida: Vida absoluta*^{lxiii}, o incluso «*La inmanencia: una vida*»^{lxiv}. Vida perfecta... —pero ya sabemos que no es fácil. ¡Cuánto no tendríamos que disciplinarnos, transformarnos, para afirmar *una vida*, esto sería lo difícil, *intacta!* Si, en este sentido, las experiencias poética y religiosa de algún modo se tocan en la tangencia excepcional de alguna ancestral sabiduría, quizás ello se deba a que comparten, en el fondo, la pasión por el reconocimiento en el *Gran Amén* no de la resignación, sino de la afirmación: *es verdad, así sea*^{lxv}.

El primero de los exergos que preside *La gaya ciencia*, en su versión de 1882, es una cita de Ralph Waldo Emerson extraída de su texto *History*, que dice «To the poet, to the philosopher, to the saint, all things are friendly and sacred, all events profitable, all days holy, all men divine»^{lxvi}. El exergo de Nietzsche reza: «Al poeta y al sabio todas las cosas le son amigas y sagradas, todas las experiencias útiles, todos los días santos, todos los hombres divinos»^{lxvii}.

Quizás no he pretendido compartir aquí otra idea que la de que, gracias a *Léolo*, se entrelazan el fracaso y la trascendencia poética. Era y es bien fácil —o demasiado difícil. No, en *Léolo* —lo diré una vez más— no se trata de la locura, sino de la posibilidad de que en el poema el *fracaso* encuentre no tanto una *celebración* cuanto su propio *prestigio*. Pasamos del *il faut rêver/hay que soñar* (que confiesa el domador de versos a Léolo) a la posibilidad de la *ilusión* —que tanto, ay, nos hemos acostumbrados a maltratar, o a banalizar. Léolo sólo cae en la locura por su *perfecto fracaso* en el mundo, cuando —dice él— *pierde la ilusión de amar*.

También el propio fracaso puede triunfar o fracasar. Triunfa —y el daño es, entonces, infinito y muy difícilmente reparable— cuando, más allá de ser simplemente el efecto de su causa pretérita, infesta toda *ilusión-porvenir* como *derrota-presentida*.

De aquí que el poeta se pregunte, como si de su propia tarea se tratara (por la que apelamos a él): «¿Quién habla de victorias? Sobreponerse es todo»^{lxviii}. *En Requiem* por el Conde de Kalckreuth *cantaba Rilke, contra los excesos de la fascinación por la negatividad*:

«Oh antigua maldición de los poetas,
que se lamentan en lugar de dejar oír su voz,
que siempre opinan sobre el sentimiento
en vez de configurarlo, que siempre creen
que lo que en ellos es triste o alegre
lo sabían y les era dado deplorarlo
o celebrarlo [rühmen] en el poema. Como enfermos
se valen quejumbrosos del idioma
para señalar donde les duele
en vez de transformarse implacables en palabras,
como el cantero de una catedral, que tenaz
se identifica con la impasibilidad de la piedra.
Eso era la salvación [die Rettung]»^{lxix}.

La frase/cita que preside el título de esta contribución (Aún cien veces más digno de ser pensado) ha sido rescatada del párrafo 278 de La Gaya Ciencia, titulado El pensamiento de la muerte. Dice:

«Vivir en medio de este laberinto de callejuelas, de necesidades, de voces me suscita una felicidad melancólica: ¡cuánto gozo, impaciencia, deseo, cuánta vida sedienta y cuánta embriaguez de vida sale a la luz allí a cada instante! Y sin embargo, para todos estos seres ruidosos, vivaces, sedientos de vida habrá pronto un silencio tal! ¡Cómo detrás de cada uno está su sombra, su oscura compañera de viaje! Se está siempre como en el instante último antes de la partida de un barco de emigrantes: hay más cosas que decirse que nunca, la hora apremia, el océano y su desolado silencio espera impaciente detrás de todo el ruido —tan ansioso, tan seguro de su presa. Y todos, todos opinan que lo ocurrido hasta ahora es nada, o poca cosa, que el futuro próximo es todo: ¡y de ahí esa prisa, ese griterío, ese ensordecerse, ese engañarse! Todo el mundo quiere ser el primero en ese futuro, —¡y sin embargo la muerte y el silencio mortal son en ese futuro lo único seguro y lo único común a todos! ¡Qué extraño que esta seguridad y comunidad única no tenga casi ningún poder sobre los hombres y que éstos se sientan por completo alejados de sentirse como una confraternidad de la muerte! ¡Me hace feliz ver que los hombres no quieren pensar de ningún modo el pensamiento de la muerte! Me gustaría hacer algo para volverles el pensamiento de la vida [das Gedanken an das Leben] aún cien veces más digno de ser pensado»^{lxx}.

Se trata, sin embargo, no ya de la vida febril y bulliciosa en sus instantes exaltados y fugaces, que provoca (Nietzsche lo confiesa) la melancolía del filósofo, sino del pensamiento de la vida (das Gedanken an das Leben). Que este pensamiento o conmemoración sea eminentemente filosófico o poético, y que el filósofo o el poeta encuentren su aspiración en potenciar en Otros la afirmación o adhesión incondicionales a la vida, para cuando desfallezca el entusiasmo o rondan a la vida fracaso y sufrimiento, señala que sólo en último término en el pensamiento en torno a la muerte (o el fracaso) se encuentra atesorada, protegida de olvidos nefastos, y como en una cumbre, aquella dignidad del pensamiento de la vida.

Sevilla, Junio de 2020

Dedicado a mi madre (1934-2020)

ⁱ Cernuda, Luis. «A un poeta futuro», en «Como quien espera el alba» (*La realidad y del deseo*, VIII), *Obras completas*. Madrid: Siruela, 2005, pp. 339-343.

ⁱⁱ Nietzsche, Friedrich. *La gaya ciencia*, en *Obras completas III*. Madrid: Tecnos, 2014, p. 839.

ⁱⁱⁱ Rilke, Rainer Maria. «Fragmento de elegía», en *Poemas a la noche y otra poesía póstuma y dispersa* (ed. bilingüe y trad. de Juan Andrés García Román). Barcelona: DVD Ediciones, 2008, p. 182.

^{iv} Bachelard, Gaston. *La poétique de la rêverie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1968, p. 132 (hay trad. cast.: *La poética de la ensoñación*. México: FCE, 1997. Tomo la traducción de los textos de esta edición en castellano, a cargo de Ida Vitale).

^v Nietzsche, Friedrich. Op.cit., p. 857.

^{vi} Rilke, Rainer Maria. «Poeta, di, ¿qué haces?». Op. cit., p. 301.

^{vii} Baudelaire, Charles. «Reversibilidad», en *Las flores del mal* (ed. bilingüe, trad. de Manuel Neila y Prólogo de R. Argullol). Barcelona: Círculo de Lectores, 1992, pp. 102-103.

^{viii} Puede encontrarse la escena aquí: https://www.youtube.com/watch?v=OXaTQFr_Bqs.

También esta otra: <https://www.youtube.com/watch?v=vcI3XijmZ4o>, y ésta:

<https://www.youtube.com/watch?v=ztCNseJCWsU>.

^{ix} Protagonista infantil del film del mismo título dirigido por Jean-Claude Lauzon en 1992 y producido por *Les Productions du Verseau*. Puede encontrarse online. (Nombraré el film con cursiva (*Léolo*) y al personaje sin cursiva). A mi juicio, un clásico de todos los tiempos (pero también de los más desconocidos del gran público) y, en concreto, del cine canadiense. Agradezco a Inmaculada Murcia su apoyo para, después de los veintiocho años transcurridos desde su primer visionado, poder hacer realidad mi deseo, tanto tiempo insatisfecho, de escribir sobre *Léolo*. Estoy convencido, sin embargo -y ello casi me acongoja-, de que es más que razonablemente imposible estar filosófica y poéticamente a la altura del film de Lauzon, que ha generado, en estos años, una suerte de grupo anónimo, inconexo, sin institución alguna, de *leolistas*, entusiastas, mucho más, por supuesto, que estudiosos del film Lauzon, entre los que los directores de *Fedro* (Inmaculada Murcia y Manuel Ruíz Zamora) y yo, y otros muchos amig@s, nos encontramos. Tiento a la suerte -y que se me disculpe mi osadía-, pero no podía dejar pasar la ocasión de este monográfico de *Fedro*. Por cierto: allá por 1992, el cartel anunciador de la película en España era completamente engañoso -parecía

que una señora muy gruesa iba a golpear con una sartén a un niño muy pequeño- y el trailer que nos incitó a visionar *Léolo* (en el cine de multicentro *Los Arcos* de Sevilla, sin duda) -lo recuerdo como si fuese ayer mismo- no mostraba ninguna de las conocidas escenas de la película, aunque recuerdo que nos dejó boquiabiertos por su genialidad. Mostraba a la madre de *Léolo* con su hermano Fernand visitando al “orientador” del colegio de Fernand, pues le habían asignado un curso lleno de “casos especiales”. El “orientador” mostraba su perplejidad (y su fastidio), cuando Fernand se empeñaba en demostrarle que en el gran folio en blanco que tenía el orientador en su poder había representado un conejo-blanco-en-la-nieve. (Por cierto, el actor que hace de orientador es el gran Denys Arcand, quebecois como Lauzon y extraordinario director de *El declive del imperio americano* (1986) y su continuación en *Las invasiones bárbaras* (2003)) (véase la escena aquí: http://www.allocine.fr/video/player_gen_cmedia=19545686&cfilm=7676.html). Es muy recomendable el pormenorizado y profundo estudio de González Requena, Jesús, y Ortiz de Zárate, Amaya. *Léolo. La estructura fílmica en el umbral de la psicosis*. Valencia: Ediciones de la Mirada, 2000 (puede encontrarse online en <http://gonzalezrequena.com/textos-en-linea-o-2/libros-en-linea/indice/>)

^x Levi, Primo. *Si esto es un hombre*. Barcelona: Mario Muchnik, 2000, p. 11.

^{xi} La banda sonora incluye: *Alleluia* (Marie Keyrouz); *Spem in Alium* (The Tallis Scholars); *L'Orange* (Gilbert Becaud); *Gloria* (Misa Criolla - Ariel Ramírez y Los Fronterizos); *The Lady of Shalott* (Loreena McKennit); *Sabahiya* (Banga); *Tejbeit* (Ethiopian Musicians); *Prelude in Tchahargah* (Mahmoud Tabrizi Zadeh); *Call to a Prayer* (Baaba Maal); *You Can't Always Get What You Want* (The Rolling Stones); *Cold Cold Ground* (Tom Waits); *Temptation* (Tom Waits); *Shamas-ud-doha, badar-ud-duja* (Nusrat Fateh ali Khan); *Song of Complaint* (Atranik Askarian & Khatchadow Khatchaturian); *Chanson de Bianca* (Giuditta del Vecchio).

^{xii} Ducharme, Réjean. *L'avalée des avalés*. Hay traducción al castellano: Ducharme, Réjean. *El valle de los avasallados*. Madrid: Doctor Domaverso, 2009.

^{xiii} Impresionante figura ésta, la de quien *absorbe, inspira* (como movimiento respiratorio) vidas ajenas. Aparece en Hannibal Lecter (*El silencio de los corderos*, Jonathan Demme, 1991), gran *succionador* de patologías mentales, y, por supuesto, en *El cielo sobre Berlín* (Win Wenders, 1987), en los ángeles Damiel y Cassiel, que se compadecen íntimamente de los seres humanos, hasta el punto de que Damiel (Bruno Ganz) se enamora de Marion, que trabaja sobre un trapecio, cuando se la figura casi como si fuese un “ángel”. También en la obra de Wenders/Handke aparece un texto al comienzo, en referencia a la figura del “Niño” («Cuando el niño era niño»), y la figura, esencial, del anciano Narrador. Respecto al “absorber” las vidas de Otros, cfr. Moreno, Cesar. *Tráfico de almas. Ensayo sobre el deseo de alteridad*. Valencia: Pre-textos, 1998.

^{xiv} Ya Gerhard Ammelburger le dedicó un ensayo completo: *Bejahungen. Zur Rhetorik des Rühmens bei Rainer Maria Rilke*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1995. Aquí se reconoce que el *rühmen* implica la *Überwindung der Negativität* (p. 10). Se sobreentiende que esta “superación” no deja la negatividad atrás, sino que la conserva al “superarla”. También habla Ammelburger de *Aufhebung der Gegensätze*, es decir, de superación de contrarios (p. 11).

^{xv} Machado, Antonio. «Otras canciones a Guiomar», en *Cancionero apócrifo, Obras completas*. Barcelona: RBA, 2005, p. 732.

^{xvi} Al poeta con su logos “esponjiforme”, en ocurrente expresión de Gómez de la Serna, Ramón. «Las palabras y lo indecible» (1936), en *Una teoría personal del arte*. Madrid: Tecnos, 1988, pp. 188-189. Como ejemplo de ese logos, cfr. Moreno, César. «Praxis de extrañamiento y trascendencia poética (Paseando por el Rastro con Gómez de la Serna)». *Contrastes XXI*, 3 (2016), pp. 73-94. En su *Teoría estética* Adorno se refería a la vanagloria artística de «tragarse aun lo que le causa horror» (Adorno, Theodor L.W. *Teoría estética*. Barcelona: Orbis, 1983, p. 127.

^{xvii} Machado, Antonio. «Otras canciones a Guiomar». Op. cit., p. 732.

^{xviii} Nietzsche, Friedrich. Op. cit., p. 857.

^{xix} Cfr. Perreault, Julie. «Le refus de la merde dans *Léolo*. L'obsession compulsive en une société qui s'ignore», en *Les cahiers de l'Idiotie* 5 (2012), pp. 28-53 (https://issuu.com/fredsable/docs/cahiers_merde/89).

^{xx} Me refiero al texto de Bataille, Georges. «El lenguaje de las flores», en *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2003, pp. 21-28. El lector interesado encontrará en los primeros textos de Bataille, en *Documents*, sobrados estímulos para valorar el modo en que el pensador francés buscaba alterar y trasgredir la negación de lo Bajo en favor de la exaltación de lo Alto. Quien asciende olvidando lo que deja al lado o abajo corre el riesgo de convertirse en un iluso que se complace en desestimar lo Bajo. La propuesta de Bataille puede favorecer que el lector llegue a desconfiar de la radicalidad de su sistemática contra-estimativa y a sospechar de que su empeño “perverso” encubre, en ocasiones, cierta pose, lo que sería un peligro para todas las estéticas de la negatividad, cuando se empeñan en rescatar lo Negativo a expensas de humillar lo Positivo. Ya en *Teoría estética* recordaba Adorno el poema de Brecht en que éste decía: «¡Qué tiempos son éstos, donde / hablar de los árboles es casi delito / porque ello es callar muchos horrores!» (Adorno, Theodor L. W. *Teoría estética*. Op. cit., p. 60).

^{xxi} Kundera, Milan. *La insoportable levedad del ser*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1984, p. 254.

^{xxii} Genet, Jean. *Diario del ladrón*. Barcelona: Seix Barral, 1988, p. 178.

^{xxiii} Cfr., en general, Blanchot, Maurice. *El espacio literario*. Barcelona: Paidós, 1992.

^{xxiv} De aquí la apelación del poeta a la *otra-verdad* a la que accede el poema, a fin de evitar que se lo concibiese como ámbito de deformación, mistificación, edulcoración, etc. Pienso en Rilke, en aquel decir poético que dice lo que dice por y para «decirlo, comprende, ay, para decirlo así como jamás las cosas mismas creyeron ser en su intimidad» (Rilke, R.M., *Novena Elegía a Duino*, en *Nueva antología poética*. Espasa-Calpe, Madrid, 2007, p. 233); o en Juan Ramón Jiménez en su «¡Intelijencia, dame / El nombre exacto de las cosas! / ... Que mi palabra sea / La cosa misma / Creada por mi alma nuevamente. / Que por mí vayan todos / Los que ya las olvidan, a las cosas; / Que por mí vayan todos / Los mismos que las aman, a las cosas... / Intelijencia, dame / El nombre exacto, y tuyo / Y suyo, y mío, de las cosas» (Jiménez, J.R., «Eternidades», en *Segunda Antología poética*. Madrid: Espasa-Calpe, 1981, p. 236)

^{xxv} Baudelaire, Charles. «El albatros». Op. cit., p. 35.

^{xxvi} *Ibid.*, pp. 29-33.

^{xxvii} Cernuda, Luis., «Donde habite el olvido», en *La realidad y el deseo*, op. cit., p. 201

^{xxviii} Rilke, Rainer Maria, «Fragmento de elegía». Op. cit., p. 183.

^{xxix} Platón, «El banquete», en *Diálogos III*. Madrid: Gredos, 1988, p. 261 (210 a).

^{xxx} Platón. «Parménides», en *Diálogos V*. Madrid: Gredos, 1988, p. 43 (130c-d).

^{xxxi} Baudelaire, Charles. «Elevación». Op. cit., pp. 35-37.

^{xxxii} Lévi-Strauss, Claude. «Cómo se llega a ser etnógrafo», en *Tristes Trópicos*. Barcelona: Paidós, p. 62.

^{xxxiii} Cfr. Deleuze, Gilles. *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós, 1989, pp. 138-144.

^{xxxiv} Bachelard lo explicó hasta la saciedad en los prólogos de *Poética del espacio* o *La poética de la ensoñación*.

^{xxxv} Habría sido interesante que Deleuze comparase la figura del filósofo apasionado de las mezclas con la del poeta, siempre inevitablemente vinculado a las mezclas.

^{xxxvi} El *collage* es un recurso de enorme rendimiento para una estética de la negatividad, *collage* entendido en el sentido de Max Ernst, como *aproximación de contrarios*. La penúltima vez que escribí para *Fedro* tomé como motivo la extraña cohabitación, en el seno de la acogedora inmanencia fenomenológica de una imagen fotográfica, entre un cubo de basura y un anuncio luminoso de Channel n. 5, collage menos absurdo, pero más intenso y dialéctico que aquel entre un paraguas y máquina de coser inolvidables, de Lautrémont, que

fueron convocados a reunirse aunque, a diferencia de lo que sucede en los entresijos dialécticos de la imagen que vincula a basura y perfume, mantuvieran entre sí la más fría indiferencia, para permitirnos comprender un poco más de cerca el vértigo de la aproximación (des- y re-extrañamiento) de que se nutre el collage, al que dadaísmo y surrealismo convirtieron en santo y seña de un mundo que -lo vemos hoy, a cada momento- se ha tornado tan inquietantemente desalejador, promiscuo y, a pesar de las desavenencias, tensamente vinculante. En aquel momento, sin embargo, no me ocupé de lo que parecía desprenderse de aquella convivencia perversa, simultaneidad perturbadora, coyunda extravagante, pero a la vez tan dialécticamente razonable, incluso previsible, entre lo pestilente y el perfume. Ciertamente, en aquella ocasión la imagen (fotográfica) pudo ser preservada a buen recaudo en un artículo de *Fedro* con el fin de proteger lo que la imagen da a pensar (mucho más allá de su ofrenda retiniana): a) que la imagen es un prólogo ejemplar a la disciplinada y al mismo tiempo exaltante comprensión de la *inexistencia* de lo imaginado en la imagen; doy fe de que *lo que* fue fotografiado no es *lo que se ve* en la fotografía, sino que es -milagrosamente- invisible. Esto, lo que se ve, sería como un espectro colateral de lo que debía ser *pensado*. Quiero decir que sólo se hizo y se hace verdad (según la guía autenticadora del *proceso* en que se gestó, o en su *inspiración*) no, desde luego, en la absolutamente irrelevante correspondencia re-presentacional entre lo que la imagen parece mostrar y su deuda con el “mundo real” (por la que decimos que la imagen es inequívocamente “realista”), sino únicamente b) en la aplastante dialéctica, inexistente en lo real, entre Basura y Perfume, animada por una potencialmente riquísima simbólica y hermenéutica subyacentes. La imagen suponía, de este modo, una maravillosa, fascinante, perfecta *totalidad* al mismo tiempo fenomenológica, dialéctica, simbólica y hermenéutica..., en fin, un verdadero paraíso metodológico. En aquel momento (estoy hablando de un texto de 2012) quedó por elucidar, en cualquier caso, la *intimidad* de lo que la imagen, *dando a ver, daba a pensar*. Ahora, como se comprobará, vuelvo al tema aplazado respecto a aquella intimidad, no para pensar *Logos/Collage*, sino en el intento de una hiperpoética de la negatividad (Cfr. Moreno, César. «Logos/Collage. Ensayo sobre el espacio neutro y el arte de lo inverosímil», en *Fedro. Revista de Estética y teoría de las artes* 11 (2012), pp. 27-55).

^{xxxvii} Por fortuna, Adorno, demasiado presto a pontificar, casi se desmintió en su inacabada *Teoría estética* de una tesis que ha pasado a la historia, en verdad, por su apresurado aspaviento a finales de la década de los años cuarenta del pasado siglo, sólo explicable por la proximidad del desastre. Leemos allí que «hasta la consciencia extrema de la fatalidad amenaza con degenerar en palabrería. La crítica de la cultura se encuentra frente al último peldaño de la dialéctica de cultura y barbarie: escribir un poema después de Auschwitz es barbarie, y esto corroe también al conocimiento que dice por qué hoy es imposible escribir poemas» (Adorno, Theodor. W. «Crítica de la cultura y sociedad» (1949), *Crítica de la cultura y sociedad I*. Obra completa 10/1. Madrid: Akal, 2008, p. 24. De alguna manera favoreciendo, sin pretenderlo, el potencial destructivo de Auschwitz, en *Dialéctica negativa*, diecisiete años después (1966), arremetió grandilocuentemente contra la *metafísica* y la *cultura* (si bien, es cierto, no sin precauciones), cuando dijo que «después de Auschwitz, la sensibilidad no puede menos de ver en toda afirmación de la positividad de la existencia una charlatanería, una injusticia para con las víctimas, y tiene que rebelarse contra la extracción de un sentido, por abstracto que sea, de aquel trágico destino. Una tal sensibilidad se basa realmente en hechos que condenan al ridículo la construcción de un sentido de la inmanencia tal y como es irradiado por una trascendencia establecida afirmativamente» (Adorno, T.W., *Dialéctica negativa*. Op. cit., p. 361). Y un poco más adelante, «Toda la cultura después de Auschwitz, junto con la crítica contra ella, es basura. Al restaurarse después de lo que dejó ocurrir sin resistencia en su casa, se ha convertido por completo en la ideología que era en potencia desde que, en oposición con la existencia material, se arrogó el derecho de insuflarle la luz» (*Ibid.*, p. 367).

^{xxxviii} Celan, Paul. *Obras completas*. Madrid: Trotta, 2002, p. 423.

^{xxxix} *Ibid.*, pp. 161-162.

^{xl} Machado, Antonio. «A un olmo seco», poema CXV de Campos de Castilla, en *Obras completas I*. Barcelona: Instituto Cervantes/RBA, 2005, pp. 541-542.

^{xli} En la actualidad, en el frontispicio de la gran *Église Saint-Enfant-Jésus* du Mile-End, en el barrio donde vive Léolo, está escrito precisamente «Gloire à Dieu dans les cieux et paix sur la terre aux homme de bonne volonté».

^{xlii} Gutjahr, Ortrud, y Kalckreuth, David Graf. von. *Überstehn ist alles. Wolf Graf von Kalckreuth im Bild seines Vaters Leopold und in Rilkes Requiem*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005.

^{xliii} Bachelard, Gaston. *Op. cit.*, p. 137.

^{xliv} *Ibid.*, p. 104.

^{xlv} Se encontrarán muchas referencias en Chrétien, Jean-Louis. *La joie spacieuse*. Paris: Minuit, Paris, 2007.

^{xlvi} Lauzon es en este punto mucho más crítico. En tres ocasiones critica el sistema educativo: en las figuras de la clase docente y en las del orientador, ya citada (vid. nota 9), y el profesor de Léolo, con quien va a hablar el domador de versos para que se interese por los textos de Léolo, propuesta a la que el profesor, entre alarmado e indignado, responde que ninguno de sus alumnos tendrá ningún gran futuro («no se arreglan pistones con poemas») y que su especialidad no es la literatura, sino el yudo.

^{xlvii} Cfr. Chrétien, Jean-Louis. *Op. cit.*

^{xlviii} Bianca canta: «Ma il sogno è il mondo mio, tu sai che oggi lascerei la mia realtà. Capisci me, si, tu lo sai, che solo per me il sogno è il mondo mio. [...] Il sogno mio è vero ormai e mi dà il senso, oramai, e tu lo sai».

^{xlix} Hegel, Georg W. Friedrich. *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*. Madrid: Alianza Editorial, 1997, p. 148

^l Valente, José Ángel. *Obra poética 2. Material Memoria (1977-1992)*. Madrid: Alianza Editorial, 2000, pp. 136-137

^{li} Cfr. Machado, Antonio. *Obras completas*, op. cit., p. 462 (poema XLVIII de *Soledades*).

^{lii} Bachelard, Gaston. *Op. cit.*, p. 122. «Cuando envejecemos, el recuerdo de infancia nos lleva a los sentimientos delicados, a esa “pena sonriente” de las grandes atmósferas baudelaireanas. En la “pena sonriente” vivida por el poeta, realizamos al parecer la extraña síntesis de la pena y del consuelo».

^{liii} Genet reconoce cómo desarrollaba en sí mismo, en sus andanzas, el talento de «dar un sentido sublime a tan pobre apariencia. (No hablo aún de talento literario.) Ello me habría sido una disciplina muy útil, que me permite sonreír tiernamente todavía a los más humildes entre los detritos, ya sean humanos o materiales, y hasta a las vomitaduras, hasta a la saliva que dejo correr sobre el rostro de mi madre, hasta a vuestros excrementos» (Genet, Jean. *Op. cit.*, pp. 37-38).

^{liv} Baudelaire, Charles, «Reconocimiento», en *Las flores del mal*, op. cit., pp. 346-347

^{lv} Bachelard, Gaston. *Op. cit.*, p. 107 «Soñando con la infancia, volvemos a la cueva de las ensoñaciones, a las ensoñaciones que nos han abierto el mundo. La ensoñación nos convierte en el primer habitante del mundo de la soledad. Y habitamos tanto más el mundo cuanto que lo habitamos como el niño solitario habita las imágenes».

^{lvi} *Ibid.*, p. 122.

^{lvii} *Ibid.*, pp. 112-113.

^{lviii} Cfr. Moreno, César. *Tráfico de almas*. Op. cit. Para algún detalle más técnico, en relación con Husserl, cfr. Moreno, César. *La intención comunicativa*. Sevilla: Thémata/Universidad de Sevilla, 1989.

^{lix} Deleuze, Gilles. *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós, 1989, p. 165.

^{lx} Bataille, Gilles. *El culpable*. Madrid: Taurus, 1974, p. 42.

^{lxi} *Biblia de Jerusalén*. Bilbao: Desclée de Brouwer, 2018, p. 103.

^{lxii} Heidegger, Martin, *Introducción a la metafísica*, Barcelona: Gedisa, p. 161.

^{lxiii} Cfr. Moreno, César. «La vida absoluta. Hecho primordial fenomenológico e intimidad trascendental (Husserl-Ortega)», en *La razón y la vida. Escritos en homenaje a Javier San Martín* (J. Díaz y J. Lasaga, eds.). Madrid: Trotta, 2018, pp. 266-280.

^{lxiv} Deleuze, Gilles, «Últimos textos. El “Yo me acuerdo” y La inmanencia: una vida» (intr. y trad. de M. Parmegianni), en *Contrastes VII* (2002), pp. 219-237.

^{lxv} No plantearía aquí, en absoluto, pues sería radicalmente incapaz, un debate en torno al significado y procedencia etimológica del *Amen*. Lo utilizo sólo según nuestra acepción y uso corrientes.

^{lxvi} Emerson, Ralph Waldo. *The complete essays and other writings of Ralh Waldo Emerson*. New York: Random House/The Modern Library, 1950, p. 128.

^{lxvii} Nietzsche, Friedrich. op. cit., p. 703

^{lxviii} Rilke, Rainer Maria, «Requiem por Wolf. Conde de Kalckreuth», en *Nueva antología poética*. Op. cit., p. 185. Cfr. Gutjahr, O. y Kalckreuth, D.G. von. *Überstehn ist alles. Wolf Graf von Kalckreuth im Bild seines Vaters Leopold und in Rilkes Requiem*. Würzburg: Königshausen & Neumann. 2005.

^{lxix} Rilke, Rainer Maria. «Requiem», en *Nueva antología poética*, op. cit., pp. 184-185

^{lxx} Nietzsche, Friedrich. Op. cit., pp. 830-831.