

Reseña: El desencanto, muerte y locura de Leopoldo María Panero

Borja Bonilla
Actividad privada, España

Mientras la diferencia esté sometida a las exigencias de la representación, no está pensada en sí misma, y no puede serlo (...) Toda diferencia que no se enraíce en el modo de la representación, será desmesurada, no coordinada, inorgánica: demasiado grande o demasiado pequeña; no sólo para ser pensada, sino para ser.
Gilles Deleuze diferencia y repetición

B.F.-¿Existe la locura?

LM.P-Podría no existir.

B.F.-¿Cómo?

LM.P-Para empezar considerándola como que está ahí. (Fernandez, 2007, p. 88).

El significante *Delirio*, entendido como un activo matemático, es uno de los pocos ejemplos de términos existentes dentro de un sistema de referencias de cualquier lenguaje-en este caso el humano- que intenta describir la posibilidad de la anulación total del mismo sistema en el que se sustenta; es una noción semántica que tiende hacia los límites de la lógica en el que opera y que por su propio significado, remite a aquello que lo traspasa. Así opera el delirio, busca el límite absoluto de lo referencial y por ello acaba encontrándose con la autorreferencia, y el feedback vacío → la hebefrenia, o el narcisismo elevado al monto absoluto de su realización en la perspectiva psicopatológica; la psicosis.

Ese etimológico *salirse del surco* del de-lirare, (traducción que supone tanto la “Vía de la Representación”-lirare-como su oposición-De=fuera-inundada por ese *demasiado/ desmesurado* de lo irrepresentable que augura la noción negativa de lo que no se inscribe como *Surco*) le permite remitir, sin poder nunca mencionarlo, a aquello que no puede ser nombrado en tanto Otro como receptor sin medida. De este modo, al usar la labranza como apoyo metafórico del “hacer netamente humano”-es decir del hacer simbólico frente a la *dado* de la realidad natural-, el significante del trabajo consciente se impone como un hecho normativo que busca asegurar al sujeto en la corrección frente a un exceso de entropía que lo haría cabalgar a sus anchas de forma no-productiva (o simplemente destructiva).

El “sólo soy a ratos” que funciona como síntesis de la única biografía existente sobre las andanzas del recientemente fallecido Leopoldo María Panero-*El contorno del abismo, vida y leyenda de Leopoldo María Panero* de J. Benito Fernández- es un sincero y consciente homenaje de nuestro más sólido poeta de tradición francesa al canónico “Yo soy otro” Rimbaudiano, al tiempo que desvela el error fundamental de una biografía meramente descriptiva-en este caso, un registro acertado pero a veces demasiado superficial por inquirir en los bizarros excesos con las drogas, el alcohol, el sexo, la poesía de vanguardia y la locura- cometido por un autor que desconoce el proceso de la escisión que impera en toda verdadera psicosis, y como tal a la que remite con su afirmación el propio Leopoldo María, y que otorga a esa linealidad que construye la obra, el carácter de un “error de base necesario” para poder llegar a un lector que no puede hacerse cargo de otra manera con el discurso de la locura.

La correspondencia de este artículo debe enviarse a la dirección: boniyoa@hotmail.com

Y es que al igual que con esta obra, la película *El Desencanto*, y la linealidad narrativa del discurso cinematográfico, también comenten el mismo “error de base necesario” para que el espectador pueda acercarse a esta experiencia; la secuenciación y la linealidad temporal son prácticamente lo opuesto a la vivencia de la locura, a la vez que una imperante necesidad para los que operan(mos) dentro del surco.

Al mismo tiempo sabemos de otro singular compañero de la locura en la vivencia humana. Cualquier acercamiento psiquiátrico o psicológico que posponga la reducción como única herramienta teórica, suele llegar por sus propios medios a la conclusión de que la muerte y la locura, la nada y el caos, son los dos vectores/líneas de fuga que laten debajo de todo sufrimiento existencial, de toda enfermedad mental, ya que toda enfermedad mental es una enfermedad de la consciencia, y tanto la locura como la muerte deben ser consideradas como el $\neg A$ de la misma, como su antinomia y su negación.

Leopoldo María Panero, uno de tantos protagonistas del filme que vamos a analizar en este artículo, moría, sorprendiendo a propios y extraños el último de sus hermanos en el último de sus manicomios, el día cinco de Marzo del año dos mil catorce a la edad cronológica de sesenta y seis, a la edad biológica de ochenta y muchos, y a una edad mental que ya era imposible descifrar. Moría habiendo vivido bajo la sombra de varias muertes simbólicas, y otras que no lo fueron tanto; hablamos de tres intentos de suicidio, los dos primeros en el transcurso de cuatro meses, al no ser correspondido por su idealizada Ana María Moix a los 20 años- es decir desde la melancolía y con la intención de llamar la atención de una madre que en lugar de hacerse cargo de la apelación, lo ingresaría la primera de una larga lista de veces en el psiquiátrico- el tercero ante la idea de pasar veinte días en la celda de castigo de la cárcel (Benito-Fernández, 1999, pp. 98, 111).

En cuanto a las muertes simbólicas, la de un hermano prematuro que le precedía en tiempo y en nombre (Benito-Fernández, 1999, p. 38)¹, y la de un progenitor varón del que heredó tanto el nombre propio como íntegramente la función del “nombre del padre” en tanto el laureado poeta del fascismo engendró al gran poeta de la trasgresión-que no de la transición- española, al mismo tiempo que en el joven Leopoldo María se concentrarían de forma totalmente escandalosa las fijaciones orales que sustentan la voracidad por la bebida y el sadismo que dominaron la vida de todos los Panero varones. Podríamos hablar de una supuesta inversión de la forclusión tal como fuera prevista por Lacan como “no inscripción del nombre del padre”, en la cual la psicosis no devendría por la exclusión simbólica que precipita la ausencia de la función del padre, ya que en la vida de Leopoldo María vemos que fue justamente por integrar o identificarse “en exceso” con su padre pero desde un contexto histórico desviado de aquel sistema ideológico que el padre defendió-primero por miedo y después por comodidad- por lo que Leopoldo María entra en la psicosis (Benito Benito-Fernández, 1999, p. 36)²; sin embargo en Leopoldo María, la (des)estructura psicótica remite a una falla en el narcisismo y por tanto a un deterioro anterior que analizaremos más adelante.

El desencanto

Todo documental, a diferencia de cualquier película de ficción en donde la autoría parece más evidente, es una síntesis dialéctica entre una antítesis-director, autor que signa en los títulos de crédito una labor que suele ser la de rodaje, selección y edición en base a un hilo narrativo; y la tesis-objeto que fascina, objeto de deseo/del relato que gestiona el devenir de la narración y cuyo cuerpo-voz se pretende organizar para el espectador. La síntesis definitiva, el filme documental, es pues un lugar común de desequilibrios entre dos fuerzas que al mismo tiempo que se atraen para configurar el relato, se rechazan a la hora de gestionar el “control” del mismo, operando así el narcisismo del autor frente al objeto de deseo/del relato que protagoniza. Así pues se pueden analizar las películas documentales teniendo en cuenta la dominancia de cada una de estas fuerzas en pugna. Quizás uno de los ejemplos más toscos de esta dialéctica se vea en las películas de mirada antropológica previa

1 El niño nació en 1945, fue bautizado como Leopoldo Quirino y murió dieciocho horas después de nacer.

2 Tras una estancia en las cárceles fascistas, el republicano Leopoldo Panero padre decide vincularse al ejército de Franco y posteriormente realizar una labor de embajador cultural de la España franquista. Sin este salvoconducto es muy probable que L. Panero padre hubiera conocido en numerosas ocasiones la ley de vagos y maleantes.

sensibilidad crítica de Levy-Strauss y el relativismo cultural (eg: *Las Hurdes* de Luis Buñuel) donde la labor pedagógica del autor se impone hasta reducir al objeto a un mero apéndice de su discurso; así mismo existen otras obras en donde la dominancia del objeto de deseo/del relato se hace con el control, desplazando al autor a una mera labor técnica de garantizar la continuidad secuencial de la narración; *El Desencanto* entraría dentro de esta categoría.

El Desencanto es un relato fascinante sobre el deterioro de un linaje, una película de culto española que serviría de referencia para todos aquellos seguidores de la obra de Leopoldo María Panero o del bluff diletante a la Oscar Wilde de Michi; un lugar común para todos aquellos que disfrutaban del cine, la literatura, el análisis artístico, social, histórico y también para cierta pedagogía psicológica que se ha hecho eco de la película para analizar la dinámica disfuncional de una familia. *El desencanto* no es un documental al uso-no existe ninguna voluntad informativa, ni más testimonios que los de la propia familia- sino *una película de autor fallida*, en donde el material a través del cual la película se estructura, esos objetos que hablan de sí mismos, se hacen desde el primer momento con la función demiúrgica del director como ejecutor narrativo, para relegar a Chávarri a un mero papel técnico de cámara, secretario de producción y montador; *El Desencanto* es un documento sobre vínculos proyectivos tempestuosos, imposibles y cargados de rencor, un documental interpretado por actores al tiempo que una ficción con aureola de verosimilitud.

Insisto, película de autor fallida, jamás una mala película; si además nos atenemos a la irregular carrera del director-característica esta por desgracia demasiado usual en el cine español- junto con *las bicicletas son para el verano*, probablemente sea *El Desencanto* uno de sus mejores trabajos. En 1975 Chávarri era un director que si bien ya no tan primerizo, comenzaba con algún que otro traspies en la industria con una participación en la película de episodios *Pastel de sangre*, y *los viajes escolares* -que anticipa sin duda al desencanto-; esta película fue su primera incursión en el documental. Es en ese momento cuando la fascinante presencia de su amigo y nochivago playboy veinteañero, Michi Panero, y las borracheras escatológicas de Leopoldo María-amen de su reputación como novísimo poeta- le llevan a plantearse realizar un cortometraje con tamaños esperpentos como protagonistas. Al ver como funcionaban en cámara tanto la madre como Juan Luis, el hermano mayor, que más que testimoniar actuaban, el director le comentó a su productor Elías Quejereta que allí “tenían un largo” (Benito-Fernández, 1999, p. 186).

Así surge *El Desencanto*, una película de autor fallida porque, si bien la película muestra la prudencia de un novel que se estrena en el formato del documental al escoger una estructura narrativa clásica -comienzo, nudo y desenlace- emplear un simbolismo sutil, bello y nunca recargado-escenarios naturales, la estatua del padre amortajada- y una “realización invisible”, Chávarri no puede sino deambular entre el verdadero discurso latente que subyace tras los soliloquios, diálogos, afrentas y acusaciones, focalizando manifiestamente el eje de la narración en la muerte (del padre), cuando es desde el discurso de la histeria, desde el discurso de la seducción **que es el discurso de la Madre**, desde donde se estructura de forma latente la película *El Desencanto*, a través de esos sujetos-actores que se hacen con una verdad que no es tal y que convierte a *El Desencanto* en la ficción documentada de los Panero. *El Desencanto* pues es un fallo autoral desde su propio nombre, es el gran engaño, la gran seducción de Michi Panero, aquél que pone el nombre a la película, el amigo, origen del proyecto, actor, narrador, destinador del relato y finalmente personaje de lo que allí se convoca, la imagen de doña Felicidad Blanc, portadora del núcleo del discurso de los niños Panero.

-LPM: *He dicho muchas veces que no existe “la verdad”, existe lo que llamaba Wittgenstein “función de verdad”. Consiste en hablar en situación. Se creían que yo era la verdad y yo no tengo nada que ver con la verdad (Fernandez Blanca. 2007b).*

El Discurso de la histeria: *pour délicatesse j'ai perdu ma vie*

En *el Desencanto*, como decíamos más arriba, existe una figura orquestadora del relato-el destinador- que da pie a la configuración de toda la película. En el minuto 22'45'' Michi Panero, justamente después de la presentación de la novela familiar por parte de Felicidad, asegura que a partir de la muerte de su padre el mayor de sus descubrimiento ha sido el de su Madre; al ser el personaje de Michi un elemento fundamental en la

preproducción y gestación de la película, así como la vértebra narrativa de la misma, con esta afirmación Michi revela quién es el verdadero protagonista-destinatario-de aquello que se dice en el filme. Desde ese momento pasará a desempeñar la función del narrador del mismo al tiempo que nos ofrece ese descubrimiento, su madre, como verdadero protagonista del drama familiar de *El Desencanto*.

Y ese papel ejecutor lo desempeña Felicidad desde el comienzo de la película ya que es suya la sentencia que abre el relato: - *Él murió a las siete de la tarde, en Castrillo de las Piedras*. Suya es por tanto la labor introductoria, suya es la labor de causa primera, abriéndose paso de esta manera no tanto el papel de un protagonismo heroico, ni siquiera el papel de la víctima, sino el de una dama que conjura al tiempo la represión de la seducción y de la agresividad, forjándose una personalidad basada en la proyección idealizadora y el ensueño, es decir el papel clásico de la dama histérica decimonónica³.

El desencanto comienza con una instantánea (F1)- *Ver Anexo I*- de la madre de los hijos de Leopoldo Panero sosteniendo a sus niños que miran hacia la derecha fuera de campo al autor de la fotografía y- gracias al “milagro” del montaje- al verdadero autor y ausente amortajado que enseguida irrumpe en un travelling en el siguiente plano (F2)- *Ver Anexo I*-. Chávarri introduce el eje fundamental de su discurso; *¿la muerte del padre?*

Que la escultura de Leopoldo padre aparezca cubierta no fue una decisión estética propiamente dicha, o al menos consciente; Chávarri asegura que la escultura le parecía horrible y que prefirió rodarla vendada. El efecto metafórico que crea es doble; la figura de la falsa mortaja remite de forma manifiesta a la muerte, pero la disposición de las cuerdas y la cubierta generan unos pliegues que configuran la imagen de una supuesta “Piedad sin Mártir” cuyo eje de mirada concuerda con el de los componentes de la familia en F1.

La protagonista, la auténtica figura velada, relata su martirio en una prosodia brumosa y novelesca: un noviazgo lastrado por una constante ambivalencia odio-amor hacia un *partenaire* que finalmente la seduce desde la idealización, a través de la poesía; un matrimonio lastrado por un marido que tras la luna de miel comienza un interminable guateque intelectual con sus amigos y que sólo finalizará con su muerte... Una charla suave y melancólica, piadosa, acorde con la mirada extraviada que ostenta en F1 y que difiere de la de sus hijos, al tiempo que congruente con las palabras que el pintor Gregorio Prieto-compañero sentimental de su amor idealizado Luis Cernuda-diría de ella, justamente durante los primeros años de ese infeliz matrimonio: “Felicidad no tenía los pies en la tierra” (Benito Benito-Fernández, 1999, p. 40).

Edipo, el falso padre

Al igual que sucede en la película *El Club de la lucha* y tal y como lo revela Jesús González Requena en su estudio (González Requena, 2008), el “centro” de *El Desencanto*, su núcleo, como el de aquella película donde igualmente el eje fundamental viene determinado por el lugar vacío dejado por el padre, está ocupado por el papel del padre sustitutivo. En el caso de *El Desencanto*, surge un padre usurpador, un falso padre nunca reconocido como tal por el resto de sus hermanos. Concretamente en el minuto 45, el hijo mayor de los Panero ostenta descaradamente su Edipo sobre la madre, el papel de sustituto sexual del padre al haber triunfado la Gran Castración-la Muerte- sobre aquel progenitor tiránico que ejerció sobre Juan Luis rotundas afrentas narcisistas en la infancia y su posterior carrera poética.

Juan Luis Panero, llamado así en honor al hermano mayor de Leopoldo padre y también poeta (Benito-Fernández, 1999, p. 36)⁴, exterioriza sin duda alguna los niveles más exagerados de histrionismo exhibicionista de todos los miembros de la familia. Habiendo vivido una infancia frustrante debido a su mediocridad académica, el mayor de los Panero fue sometido a las severas reprimendas de un padre encolerizado que, siguiendo la costumbre de la época, enseguida lo factura a un internado para que otros cumplan con su función (Benito-Fernández, 1999, p. 55). Al mismo tiempo los primeros éxitos de su hermano Leopoldo María en la poesía, lo distancian de una forma aún más severa tanto de su familia como del nombre de su linaje.

³ Son varias las ocasiones en las que se le atribuye el papel de “dama trágica de novela rusa” a lo largo de la película.

⁴ En el libro se afirma que Leopoldo padre nunca llegaría donde llegó si no fuera por los contactos y la carrera literaria de su hermano Juan.

Así pues, con esta predisposición a la envidia (Caparrós Sánchez, 2004)⁵ y a un exhibicionismo histriónico, estudiado y desmesurado, se nos presenta un personaje que sólo es capaz de mantener una relación en espejo con el relato de la película, un personaje que sólo es capaz hablar desde su narcisismo a la cámara-despliega todos sus “encantos” solamente delante del director, en una relación biunívoca-. En cuanto a su padre, Juan Luis es el único personaje que reverencia su figura dentro del contexto de la película, muy probablemente y pese a la figura castradora del mismo, por la posibilidad que tuvo, durante al menos seis meses de ocupar su lugar como “gigoló de la madre”. Felicidad, como vemos en la película, acusa el recibo de la seducción del hijo con el beneplácito primero y finalmente con la renegación, propiciando el típico giro contrafobia/seducción, fobia (sexual) que puede verse en la histeria clásica. Frente al ojo de la cámara (F3) – *Ver Anexo I*-, el Edipo del filme se muestra como un fetichista- recordemos la fórmula freudiana fetichismo igual negación de la castración- cuyas máximas influencias e identificaciones como poeta son, el amor idealizado de su madre, Luis Cernuda, y el poeta griego Constantino Cavafis; -*Ambos eran homosexuales*,-nos recuerda- *Yo no lo soy*.

El Mártir

Felicidad: *expliqué un sueño que había tenido noches anteriores en las cuales... en, en el cual, me... aparece... me aparecía en una calle llena de gente llevando a mi niño de la mano, a Leopoldo María, y yo lloraba, de una manera tremenda, lloraba desesperada con el niño de la mano. Eh... Leopoldo (padre) me miro y dijo ¡Qué tontería! ¡Son sueños! Eso no tiene la menor importancia; y yo le decía: Es que es un sueño que se me ha repetido dos noches seguidas... ¡Qué cosa más rara!*

Sin duda alguna el fracaso de Chávarri como autor de la película *El Desencanto*, es la presentación y el desarrollo de su segundo hilo argumental, focalizado en la figura de Leopoldo María Panero. Desde que el destinador Michi, al comienzo de la introducción del relato plantease a Leopoldo como uno de los dos focos centrales de *El Desencanto*, este otro gran enigma a resolver de la familia Panero-Blanc, aparte del discurso manifiesto orquestado por el relato-la muerte del padre- es el de la locura de Leopoldo María Panero.

Leyendo la biografía de J. Benito Fernández no cabe lugar a dudas de dos cosas, la primera es que Chávarri se limita únicamente a registrar con la cámara esa fuente de tantas anécdotas de la vida noctámbula madrileña que fue Leopoldo María y que tanto le deslumbraría; la segunda, para suerte y desgracia de todo buen espectador voraz, Chávarri no alcanza a comprender lo que sucede en Leopoldo María en particular, y no se aproxima lo más mínimo al fenómeno de la locura en general. La suya es la mirada de un amateur que filma la fauna en un viaje de turista, no la de un biólogo experimentado que sabe dónde y cuándo situar la cámara; la suya es una mirada limitada, sólo puede hablar de la locura desde un sesgo descriptivo, igual que el *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*; desde la conducta manifiesta.

Lo que hay detrás de la experiencia que instiga gran parte del relato de *El Desencanto*, la locura de Leopoldo María, es imposible de entender de una manera puramente descriptiva sin una serie de condensaciones que se dan en la personalidad del poeta⁶. Estas condensaciones, que tienen la rúbrica de una serie de identificaciones son demasiado fundamentales a la hora de desarrollar la personalidad como para explicarlas aquí, cualquier intento sería una vulgar reducción, únicamente enumeraremos las más destacadas y dejaremos al lector que pondere la potencia de cada una.

5 Tal y como recuerda N.Caparrós, la identificación proyectiva del envidioso procura dañar al objeto al tiempo que sustenta a un Yo dañado y a un Superyo también envidioso-¿Envidia de Leopoldo Padre con Juan Panero?

6 A decir verdad, la posterior película de Ricardo Franco *Después de tantos años* rodada en 1994, muestra de forma más contundente el desarrollo de la enfermedad de Leopoldo María. Sin embargo, también utiliza la estrategia de narración descriptiva, con la ventaja (para él y para el relato) de que el estado de Leopoldo María es tan fatídico que el espectador se hace cargo enseguida del deterioro físico y psicológico sufrido por el poeta.

Identificaciones Paternas

1º La identificación con el nombre del padre, Leopoldo. 2º La identificación con el nombre del hermano inmediatamente anterior muerto, Leopoldo Quirino. 3º La identificación con la función paterna “buena” (Leopoldo María, poeta precoz que escribe su primer poema con tres años y medio) 4º identificación con la función paterna “mala” (brutalidad, voracidad alcohólica maníaca y compulsiva).

Identificaciones Maternas

1º Proyección emitida por la madre del Yo ideal narcisista de Leopoldo en el sobrenombre “María”, sobrenombre que Leopoldo María recalca pronunciando y que al mismo tiempo le servía para definir su identidad sexual; en este caso existe una posible proyección de parte de la madre, de su amor idealizado, poeta y homosexual, Luis Cernuda (Benito-Fernández, 1999, p. 132)⁷. 2º Proyección emitida por la madre del Leopoldo padre sádico y abandonico, proyección que Leopoldo María reproducirá a lo largo de su vida en su actitud hacia la madre. 3º Identificación familiar con la hermana de Felicidad Blanc, paciente de esquizofrenia que pasó gran parte de su vida en el manicomio... y otras tantas que se escapan.

Así pues al ser incapaz de manejar todas esas condensaciones, Chávarri desiste sistemáticamente de trabajar la locura de Leopoldo María Panero, y la asocia de una forma un tanto tangencial, dudosa, con el nudo de su relato, el de la muerte del padre. El discurso de Chávarri se podría resumir en esta ecuación (*El Desencanto* = El discurso de la muerte (de los dos Leopoldos)). Esto se confirma en F4-*Ver Anexo 1*- donde vemos al poeta caminando por el cementerio en una de las imágenes que se grabaron para el cortometraje (Benito-Fernández, 1999, p. 186) que Chávarri rodó como primer intento de crear *el Desencanto*, como fórmula de documental cinematográfico y que después devino en este peculiar alegato a la locura, y en donde Leopoldo María recitaba sus poemas mientras andaba entre las tumbas. La verdadera fuerza de estas imágenes es que son las únicas tomas de toda la película, todo sea dicho, donde Leopoldo María *no está bajo la mirada (fuera de cámara) de la Madre*, son las únicas tomas en donde Leopoldo se enfrenta cara a cara con la cámara, sin otro intermediario que él y su reflejo y, en principio, por elección propia (Benito-Fernández, 1999, p. 185).

Con esto retornamos de nuevo al problema del relato de *El Desencanto* con el personaje de Leopoldo María, el personaje que parte siempre del mismo lugar, el engaño nuclear de la película que ostenta el papel del protagonista. En las dos localizaciones donde el novísimo poeta dialoga con la cámara, la madre está presente, tanto en la escuela (en espacio ON) como fuera de ella, en el bar (espacio Off) la mirada de la madre es omnipresente. La Madre oculta la locura de Leopoldo María de una forma *cinematográfica* (Casetti y Di Chio 1964)⁸- dentro del propio relato, en el relevante diálogo entre el narrador, Michi, la protagonista, Felicidad, y el nudo-muerte, Leopoldo- y *filmica*- la madre se encuentra también presente con su mirada en el propio rodaje de la cafetería en donde Leopoldo María hace alarde de sus conocimientos teóricos (Benito-Fernández, 1999, p. 55). La madre oculta al Mártir, es una Piedad que no sabe cómo o no puede asir la locura de su hijo, la verdadera protagonista del relato.

La figura de Leopoldo, condensación de identificaciones y parte del nudo manifiesto del relato de *El Desencanto*, se nos aparece como una simple nebulosa de anécdotas y vivencias de un outsider sin ningún tipo de coherencia propia, con lo cual podemos afirmar que el “Enigma Panero”, no se resuelve como tal en la película que nos atañe, y aun así, este hecho no malogra en absoluto el documento que representa el filme, sino que nos permite elaborar nuestras propias hipótesis como espectadores, y en ello reside la huella perenne de una

7 Joaquín Araujo, Qine (...) recuerda cómo una mañana, desayunando con Felicidad, esta le cuenta dichosa que Leopoldo ha tenido relaciones homosexuales (...) Está muy contenta porque por fin Leopoldo ha encontrado su sentido en la vida y ella piensa que la homosexualidad le va a equilibrar.

8 utilizaremos la notación de Francesco Casetti y Federico di Chio: *Cómo analizar un film*, donde lo cinematográfico remite únicamente a lo relatado por la película, y lo filmico es un código más abarcador que integra información como las características del rodaje, la producción, los actores, etc...

película a la que todo amante de la psicología acaba recurriendo.

Leopoldo María Panero, el mejor y casi único representante de la tradición decadentista francesa para una poesía, la española, que no ha sido capaz de asumir sus consignas como quiso hacerlo nuestro poeta, murió de muerte natural mientras nunca fue capaz de entender la verdad de un designio que como tal se le presentaba a diario, el de la propia conciencia de la locura y que conocía y mimaba como a su piel propia.

Agradecimientos

Este artículo está dedicado a la enorme paciencia de Isabel Sanfeliu y a la corrección de rumbo de Nicolás Caparrós, ambos amigos de Imago clínica psicoanalítica.

Referencias

- Benito-Fernández, J. (1999). *El contorno del abismo, vida y leyenda de Leopoldo María Panero*. Barcelona, España: Tusquets editores.
- Caparrós, N. (2004). *Ser psicótico, las psicosis*. Madrid, España: Biblioteca Nueva.
- Casetti, F. y Di Chio F. (1990). *Cómo analizar un film*. Barcelona, España: Paidós Ibérica.
- Deleuze, G. (1968). *Diferencia y Repetición*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- Fernandez, B. (2007). Platicando. *Revista fabula*, 23, 85-94. Recuperado de <http://www.revistafabula.com/23/23%20buena/documents/23leopoldoPanero.pdf>
- Freud, S. (1927). *El fetichismo* (vol. XXI). Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- Freud, S. (1900). *La interpretación de los sueños* (vol. IV y V). Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- Freud, S. (1911). *Sobre un caso de paranoia descrito autobiográficamente, caso Schreber* (vol. XII). Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- González Requena, J. (2008). *El club de la lucha. Apoteosis del psicópata*, Valladolid, España: Caja España.
- González Requena, J. (2006) *Clásico, Manierista y Postclásico: Los modos del relato en el cine de Hollywood*. Valladolid, España: Castilla ediciones.
- González Requena, J. y Ortiz de Zarate, A. (2000). *Leolo: la escritura fílmica en el umbral de la psicosis*. Valencia, España: Ediciones de la Mirada.
- Lacan, J. (1988). *Las Psicosis* (Seminario 3) Buenos Aires, Argentina: Paidós (Trabajo Original publicado en 1955-1956).

Anexo 1

