

EL DESENCANTO ¿UNA METÁFORA DE LA TRANSICIÓN?

JOSEFINA SÁNCHEZ-MONENY

Universidad de Houston

Resumen: La película *El desencanto*, de 1976, resultó un gran éxito de público y taquilla en los años de la transición al presentar a la familia del poeta falangista Leopoldo Panero, ya fallecido, en plena descomposición física y moral. Los tres hijos de la familia parecen ser presos de adicciones, locura y autodestrucción, como resultado de la tiranía ejercida por el patriarca, sobre su mujer y sus hijos. En esta espiral de decadencia no falta el alcohol o la enfermedad mental, cuestión que parecía una analogía de lo que sucedía en el país en el momento, donde la muerte del general Franco, generaba una juventud traumatizada y marcada por la violencia. Por este motivo el documental fue visto como una metáfora de la transición. A pesar de no negar esta interpretación marcada por la coincidencia histórica, mi ensayo, después de cuatro décadas de revisión, pone en duda que esta sea la única lectura posible, proponiendo otras interpretaciones realizadas desde la perspectiva del tiempo.

Palabras clave: Transición, locura, franquismo, contracultura, metáfora.

Abstract: In 1976, just after Franco's death, a documentary directed by Jaime Chávarri becomes a blockbuster success. This comes as a surprise, because it is an artistic documentary in which we witness the physical and moral decadence of the family of the fascist poet laureate, Leopoldo Panero. A few years after his death we witness a progeny, destroyed by drugs, alcohol and mental problems. Because the release of the film coincides with the death of Franco, the film has been interpreted as a metaphor from dictatorship to democracy in Spain. However, although this may be a reading, I argue that there are many other themes treated in the film and that only by coincidence, the film seems to represent a microcosm of Franco's regime.

Keywords: Transition, madness, Francoism, contra culture, metaphor

1. *El desencanto*, ¿una metáfora de la transición?

En el año 1976, poco después de la muerte del dictador Francisco Franco, y todavía en un contexto de censura, tanto en la televisión como en el cine, se estrena un mal llamado documental o docudrama producido por el audaz productor Elías Querejeta y dirigido por Jaime Chávarri, joven director de familia cercana al régimen y que ya había estrenado un largometraje llamado *Viajes de fin de curso* (1975), en el que trata, como tema que después será recurrente en su obra, las relaciones de familia y la posible opresión dentro de esta institución. En cuanto a *El desencanto*, teniendo en cuenta que la obra se presentaba como un trabajo de arte y ensayo, películas que tenían un público minoritario aunque muy fiel, la obra se convirtió en un gran éxito de taquilla a la par que un escándalo tal que se mantuvo más de ocho meses en cartelera en Madrid y Barcelona, y se convirtió en foco de atención de la prensa y de los movimientos contraculturales de la época. Yo, en plena infancia, todavía recuerdo las charlas familiares de mis padres hasta altas horas de la noche cargadas de tabaco y alcohol y se me antojaba que algo muy misterioso y emocionante estaba pasando o a punto de pasar, ya que como elemento catalizador de la obra, esta coincidió con la muerte de Franco, hecho que según Chávarri fue una mera casualidad, aunque es obvio que ya se presentía un cambio político, algo que los personajes denominan poéticamente “un fin de raza”. Mucho tiempo después, cuando pude acceder a la cinta y comprender algo de lo que allí se narra, la sentí como una bomba estética e ideológica, incluso si me abstraigo del momento político en que se estrenó el film, el cual crea una clara analogía entre la situación de una familia en plena descomposición física de funciones y la situación del estado dictatorial paternalista, lo que supuso un claro espaldarazo a nivel económico y de recepción para la película.

La obra, que inicialmente iba a rodarse en un sanatorio, describe la situación de la familia Panero, cuyo patriarca, fallecido en el 62, se había convertido en el poeta oficial del régimen y había gozado de múltiples favores y prebendas, dejando aparte la cuestión de su calidad como poeta. Amigo de Luis Rosales y de toda la camarilla poética falangista y aparente enemigo de Neruda, al que dedica unos versos hirientes Panero, era un icono del fascismo que parecía haber permanecido en el ideal del héroe falangista, no dejándose corromper por la pragmática del franquismo y su adaptación a los nuevos tiempos. Desde la ciudad de Astorga, cuya mera alusión ya invoca un espacio imaginario legendario de la ficción épica castellana, la familia Panero, se presentaba oficialmente como un microcosmos del régimen en un plano estético: un patriarca al más puro estilo fascista, lejos de pragmatismos burgueses, y con una hermosa familia

a la que guía, protege y parece fundamentar en la estética de la “vida periculosa” del fascismo, improductiva pero cargada de heroísmo gestual. De hecho, en los primeros momentos del filme aparece la figura de este padre mítico y siempre ausente, a modo de estatua enfundada en un plástico protector para ser trasladado al centro de la plaza. Una imagen muy bien encontrada, ya que resalta la piedra y la catedral como elementos inmovilistas que dan a la escena un aire de medioevo muy adecuado, que contrasta con un supuesto héroe enfundado en plástico barato, mostrándose así mundano ante el mundo y su progenie a la que vislumbramos por primera vez, su viuda Felicidad Blanc, una mujer con inclinaciones literarias y amiga de autores como Cernuda y dos de sus hijos, faltando el ya célebre hermano mediano, Leopoldo María, sobre el que gira parte de este ensayo.

El propósito de este artículo es cuestionar el filme como metáfora de la transición y el fin del franquismo como categoría absoluta, y alinearme con la tesis de Del Rey en la que considera, es cierto, esa metáfora como un elemento crucial, en parte por cierta coincidencia histórica y por la voluntad de la audiencia de encontrar referentes político-ideológicos, pero centrándose más en la figura del poeta-loco-maldito, y en la presentación de la familia patriarcal como elemento destructivo y castrador, que crea unos hijos inútiles, diletantes y narcisistas, que bien pudiéramos ser todos nosotros, después del desencanto de la transición y de la aceptación del pacto del olvido, como incapacidad de justicia o de cambio.

En un primer lugar la imagen del poeta heroico, heredero de *El Cid* en la mística castellana, es presentada enfundada en plástico para ser trasladada. Esta imagen hasta cierto modo desmitificadora fue, según Chávarri, la venganza de la viuda y los hijos que estuvieron de acuerdo en que la escena se grabara de este modo.

La introducción a modo de *No-Do* – historia oficial – cambia inmediatamente al encontrarnos con el dialogo entre los dos hermanos, el mayor y el menor, Michi y Juan Luis, que entre copa y copa, tildan al padre de tirano, abusivo, alcohólico y mujeriego y se contemplan a sí mismos, con una displicencia que llama la atención, como los herederos malditos de una raza en su ocaso, o un “fin de raza”, como lo llama Michi, el menor de todos. Entre diatribas, narcisismo y autocontemplación de su mundo, los hermanos comprenden que es este un mundo en decadencia, donde los valores de la generación anterior han quedado absolutamente corruptos y disfuncionales y, a causa del gran trauma del padre tirano, ellos deben enfrentarse a la vida con serias deficiencias. El hecho de que Franco muriera precisamente entonces, ayuda a la audiencia a establecer un claro paralelismo, estamos ante un proclamado fin de raza en que el tirano desaparece y hemos quedado tarados y mutilados.

También comenzamos a comprender que lo que parece ser un proyecto de cambio a una democracia supuestamente más libre y justa; este cambio será solo superficial, y servirá para contentar a una parte de occidente que desea ver reformas aparentes, bajo las cuales son los herederos del dictador los que guían esta continuidad discontinuada. “Todo debe cambiar para que todo siga igual” a modo de Lampedusa, pero este arreglo estético solo moderniza hacia fuera, mientras las bases del proyecto común, estos hermanos Panero, tan representativos del país, solo aprenden a vivir en resentimiento y trauma, el trauma cargado de silencios que callaba media España, una figura aparentemente representada en la *mater dolorosa* de la que habla Álvarez Junco, el historiador, al referirse a España, que aguanta los embistes de sus hijos, que la culpan de todos sus males. Para los Panero no existe utopía, solo literatura, y no habrá enfrentamiento al poder sino una huida a base de alcohol, drogas y contracultura, elementos absolutamente centrales en la narración de los Panero y en la historia cultural de los 70 y 80, porque, como para Ginsberg en los 60, los intelectuales y artistas de la España de la transición también vieron las mejores mentes de su generación aullando por un pinchazo de droga.

Si nos centramos en esta imagen del film, el padre tirano, los hijos enfermos y abocados a la destrucción, es cierto que el desencanto de los Panero es el mismo del que habla Teresa Vilarós en *El mono del desencanto*: “la resaca cultural producida por la falta de contenido utópico de la superestructura cultural de resistencia a la dictadura” (Vilarós, 2002:2). Sin embargo, quisiera hurgar un poco más en el filme para explorar dos elementos básicos que a mi modo de ver todavía agudizan más la desfamiliarización de la realidad presentada, la existencia del hermano omnipresente pero silenciado, y la figura de la madre Felicidad Blanc, quien sufre las acusaciones de sus hijos, mucho más que el ausente poeta falangista convertido en invitado de piedra.

Según Antonia del Rey Reguillo, Leopoldo María Panero, quien se convertirá en el más mediático de los hermanos, figura de culto y el poeta más valorado, en el film se convierte en el destructor de las leyendas épicas familiares y su personaje sobrevuela el discurso fílmico en todo momento, incluso antes de que su figura tome la palabra. A partir de entonces sus intervenciones resultarán determinantes, como una vuelta de tuerca que logra disparar el sentido del relato en nuevas direcciones.

En el diálogo etílico entre Michi y Juan Luis (el hermano mayor eclipsado por la notoriedad de Leopoldo María), se comenta que notaba que había sucedido una tragedia en la familia y que todo cambió: “no el día de la muerte de papá, no fue la muerte de papá, sino el hecho de que mi hermano Leopoldo, mi compañero de juegos desapareció un tiempo y todo estaba rodeado de un secretismo y un gran misterio”. Michi prosigue, “con Leopoldo nos dimos cuenta que todo iba en serio, su poesía iba en serio,

sus amenazas y sus suicidios, no eran nuestros intentos de llamar la atención. Él se mataba. Los suicidios de mi hermano Juan Luis eran literarios, los de Leopoldo, no” (*El desencanto*).

En contra de la interpretación como metáfora de la tradición, que también existía a nivel superficial, Antonia del Rey Reguillo considera que el director selecciona y organiza cuidadosamente el metraje filmado con el objeto de erigir a Leopoldo María Panero en protagonista indiscutible de la cinta y ello, porque las afinidades que el cineasta detectó entre sus propios intereses y el discurso del poeta resultarían determinantes para ayudarlo a sustanciar su proyecto del filme. No debemos olvidar que la primera intención de Chávarri fue filmar en un hospital mental, para lo que no obtuvo permiso. Por otra parte, los Panero ya empezaban a ser reconocidos como poetas, excepto Michi, que se dedicaría al mundo de la noche y Luis María había sido seleccionado por Josep María Castellet para una antología que actualmente se considera mítica, *Los nueve novísimos*, cuya publicación había causado gran impacto en el mundo de las letras. También es relevante resaltar que Luis María ya empezaba a ser conocido por extravagancias extremas, uso indiscriminado de drogas y por haber sido diagnosticado con esquizofrenia, diagnosis que después se cuestionó y sobre la que siempre ha existido el tabú de la enfermedad mental, pero lo que sí es cierto es que pasó casi toda su vida adulta en sanatorios y se convirtió en figura mediática al dirigir un programa de radio desde el hospital de Mondragón.

Durante la grabación de la cinta, que al parecer se hacía sobre la marcha y en la que cada personaje cambiaba su relato según los acontecimientos del día, Chávarri se dio cuenta del valor documental y del impacto que el novísimo tenía en pantalla, nada de lo que hacía y decía parecía impostado. Podía relatar tranquilamente como había tenido relaciones sexuales en un sanatorio por dos paquetes de tabaco o como se había cortado las venas. En realidad el testimonio del novísimo era el único que estaba a salvo del consabido desencanto de que todo seguiría igual bajo una apariencia más moderna y democrática. Sin embargo, Leopoldo María está situado en el momento temporal del *interregno* en el que no se sabe lo que va a pasar y el cual forma el sustrato de los momentos contraculturales apocalípticos. A primera vista, el estrellazgo de Luis María parece improvisado, ya que aparece muy poco, sin embargo, continuamente está siendo nombrado como el “Desencanto real” de la familia, que tuvo que ser escondido. Parece ser, según relata Del Rey, que el director ya había puesto su ojo en el poeta en cuanto a material a explorar, ya que en aquel momento trataba el tema de las relaciones familiares (algo que posteriormente comentó que le obsesionaba) y consideraba que el estamento familiar es análogo al del estado, y que puede ejercer tanto control y supervisión sobre el individuo como ée. “Hay un momento en que tienes que rebelarte o romper contra esa tiranía. Para mí contarle era una cuestión de salud mental” (Chávarri, 8).

Lo que nunca imaginó el director era que solo filmando el documental, el material iba a ser tan sumamente escandaloso, incluso para los criterios de hoy en día. No había forma posible de esconder lo que años de aislamiento, tiranía y etilismo había hecho a esos personajes salidos de un cuento de Chejov, pero con un elaboradísimo discurso entre poético y demencial, con algunos rasgos *underground*.

Desde el primer momento de la cinta se evidencia la figura entre trágica y desubicada de la madre, intentando sonar evocativa, hablando con serenidad del marido: “Los días anteriores habíamos sido felices”, dice al principio, pero poco después la secuencia se traslada al interior de la mansión Astorgana donde Felicidad, quien había sido la mujer más bella de su generación (según cuentan las voces en *off* del film), relata su dificultad en adaptarse a la realidad del pueblo, cómo le costó ser aceptada y dejar su vida de *sociabilité* en Madrid, donde había sido amiga de varios intelectuales del 27 como Luis Cernuda o Gerardo Diego. Esta narración, rodeada de silencios, desautoriza la imagen inicial del filme como homenaje a Panero. Panero ha fallecido, como Franco, y deja una generación incapaz de valerse por sí misma, de relevarse, donde se rechaza la utopía y se buscan las huidas. Sin embargo, considero el personaje de la madre como muy ambiguo o desdibujado. En algunos momentos parece como si sus hijos quisieran pasar cuentas con ella, no con el padre opresor, sino como dice Jo Labanyi: “la película trata del drama no de la relación fantasmal con el padre muerto sino del conflicto con la madre” (Labanyi, 2011:7). La forma en que los hijos se relacionan con ella, especialmente Leopoldo que la acusa de llevarlo a un sanatorio, roza la crueldad. Todos la culpan de permitir los desmanes del padre y la sitúan como imagen ebria una madre que daña a sus hijos hasta llevarlos hasta la misma autodestrucción, tal como el mismo país. La película refleja el interés de Chávarri por la familia como estamento negativo, al menos la familia patriarcal, surca por el psicoanálisis, pero no consigue conjurar los fantasmas del pasado, y como termina de decir Michi, se autocontempla en su destrucción culpando a la mater dolorosa de todos sus dramas. Ésta concluye significativamente cuando Michi lanza una fuerte andanada contra la familia Panero: “Todo lo que yo sé sobre el pasado, el presente y el futuro de la familia Panero es que es la sordidez más puñetera que he visto en mi vida” (Michi). De este modo, la descalificación que el pequeño de los hermanos hace de la familia común queda asociada de algún modo a la figura del hermano ausente, de la que el relato parece no poder sustraerse (Del Rey Reguillo).

2. Las figuras marginales

Desde el principio del relato y aunque aparecen en el primer plano parece

como si las figuras de Leopoldo María, que ya sufría de esquizofrenia y de la madre, Felicidad Blanc, van a resultar marginales en el dialogo creado por los dos hermanos, que se convierten en los demiurgos que narran la historia, sin embargo, no solo su presencia sobrevuela todo el reato, aunque aparezcan poco, sino que se convierten en los puntos centrales de la historia, ya que, a mi modo de ver, pueden trascender el trauma de la inutilidad y mutilación de los hijos del desencanto. Posteriormente se verá como este desencanto afecta a toda una generación posterior al franquismo, que deja de creer en la utopía y se sumerge en paraísos artificiales y posturas estéticas radicales. Pero tanto la madre, tan denostada en el texto, y utilizada para el momento psicoanalítico como Leopoldo María, escapan de un modo u otro a esta parálisis que sacude a los hijos de la transición, que obviamente no creen en la historia oficial que transmiten los mass media. Según Antonia del Rey Reguillo el estreno de la película en 1976, meses después de la muerte del dictador Francisco Franco, supuso una fuerte conmoción y la dotó de un valor simbólico innegable, propiciando un torrente de escritos interpretativos y que tanto el director como los protagonistas fueran sometidos a numerosas entrevistas orientadas a conocer de primera mano las circunstancias que rodearon la ideación y producción del filme. La suma de todo ello acabaría acuñando la lectura ortodoxa de *El desencanto* como metáfora del proceso político de la transición, lectura que permanece vigente en nuestros días. Sin embargo, las casi cuatro décadas transcurridas desde entonces han alumbrado nuevos y serios trabajos que aportan datos sustanciales sobre el autor y los personajes – con Leopoldo María a la cabeza – suscitando nuevas aproximaciones críticas a la película (2014:1).

A esta revisión me permito añadir la figura de la madre, que partiendo de un mundo muy androcéntrico y falocéntrico, lograra dialogar con sus hijos y posteriormente ella misma escribir un libro en que se reivindica como musa y creadora, rompiendo lazos con un pasado que parecía interminable. No hay duda que la presencia de las adicciones, mayoritariamente al alcohol, y la alusión a las relaciones homosexuales de Panero con Rosales, muy veladas, hacen de la madre un personaje patético, de socialité de la gran ciudad a reclusa en el pueblo, representando un papel, escrito por los dictados del franquismo para la mujer, sin embargo, a partir de la muerte de Panero y de las acusaciones de sus hijos sobre ser la causa de sus desgracias la convierten en esta *Mater dolorosa* que el rencor de sus hijos, y especialmente el de Leopoldo María, quien la culpa de su internamiento, parecen relegarla a ese lugar histórico. Tiempo después, ella misma explica sus motivos en *Espejo de Sombras* (1977) y *Cuando ame a Felicidad: Relatos y cartas* (1979).

Es a través de estos personajes que analizaré la historia de nuevo, descentralizándola del omnipotente padre castrador y también de los dos

hermanos. También aplicare las teorías de Teresa Vilarós para conectar la visión apocalíptica del film con los movimientos (contra) culturales que siguieron posteriormente.

3. Retrato de familia y la gestación del film

Unos años después del rodaje del film, Chávarri narra cómo se gestó la película y cómo de difícil fue convencer a Leopoldo María de participar en el documental. En un primer lugar la historia iba a estar centrada en la figura del padre, donde se añadirían “la mirada de su mujer y sus hijos” (Alvares–Romero, 1999:139) y el film parecía ser una de las películas algo improvisadas (algo que en inicio fue), y sin guion, ni orden ni concierto (podría parecer una de las películas de Warhol, donde se narra aquello que pasa sin estructura alguna, con la voluntad de estilo beckettiano de filmar la realidad tal cual, con todo su absurdo). Sin embargo, después de que Elías Querejeta, el productor de culto, convenciera a Leopoldo María de participar en el filme, e hace realidad la afirmación de Josep María Caparros de que “los mesetarios dejan el *underground*” (Caparrós, 100), en el sentido en que la película si tiene una estructura y aunque los hermanos carecían de guión y solo Felicidad se preparaba para actuar ante la cámara, es cierto que el film no es tan transgresor como los de sus coetáneos, al menos a nivel estructural. Según Caparrós, el cine de Madrid deja de ser *underground* y se convierte en *mainstream*, y la contracultura se queda en Barcelona.

En cualquier caso, la filmación fue tortuosa y solo el montaje de Chávarri y la presencia de Leopoldo María, como una presencia evocativa entre el poeta y el loco, ordenan el film de un modo que sorprendió a propios y a extraños, Chávarri el primero.

Así las cosas, las confesiones de los miembros de la familia Panero le resultarán un material muy rico y sumamente idóneo para profundizar en el tema. Ningún guión imaginable habría sido capaz de componer unos personajes tan complejos, variopintos y singulares como el trío de hermanos que, junto a la madre, iban a ser capaces de desnudarse frente a la cámara a golpe de palabras, dejando al descubierto las oscuras interioridades de su, al menos en apariencia, respetable familia burguesa. Tampoco Chávarri sospechaba el alcance de su atrevimiento, ni las notables dotes de los Panero para desenvolverse ante la cámara con total naturalidad y transformarse con acierto en las *dramatis personae* del relato (Del Rey Reguillo, 2014:4).

Antes de empezar a rodar, a Chávarri ya le habían hecho afirmaciones como “con Leopoldo no vas a poder hablar, es imposible”, lo que todavía hizo a su personaje más atractivo y, posteriormente, cuando lo conoció, le pareció que compartía con el temas comunes, como la demencia o la

antipsiquiatría temas que sobrevuelan todo el film, algo que su familia parece querer ocultar en el estigma de la enfermedad mental que rodea y al tiempo domina toda la narrativa. La técnica de Chávarri es presentar a los personajes como moderadores e instigadores de la historia central, en la que Leopoldo María será el eje. De este modo, el film, además de ser una metáfora de la Transición, es también una reflexión sobre lo que es aceptado como normal en la sociedad burguesa de los setenta y como actúa el panóptico del poder foucaultiano para detectar todo lo que puede ser peligroso a su cuerpo político. Las intenciones primarias de Chávarri, tal y como confiesa el mismo, parecen ir más por este lado que por la extensión de metáfora del cuerpo nacional que después se produjo. Es obvio que con los *travelings* iniciales y la no presencia física del poeta falangista más que cubierto de plástico como estatua, tienen la obvia intención de crear la imagen de fin de raza que tanto se comenta en el film. Otra imagen icónica y muy comentada es la conversación entre los dos hermanos y sus alusiones a la madre y hermano, imagen imprescindible junto con la conversación de Felicidad y Leopoldo María.

Si nos centramos en los diálogos entre el hermano mayor y menor y obviamente situamos los diálogos, así como las situaciones en un contexto histórico social de cambio de régimen y de valores, podemos ver como los hijos del desencanto, al igual que muchos de nosotros que también los fuimos, tienen su mayor fuerza en su oratoria y en su capacidad de huida de la realidad. Es como si el trauma los hubiera dejado incapacitados para la lucha, para significarse política y socialmente. Por eso serán figuras trascendentes en la denominada “Movida”, porque si bien son transgresores y creadores, esta subversión se limita a un hecho estético, de pose, no político, o al menos no militante. Estas criaturas tendrán en la música, pop, rock y en los movimientos urbanos de rechazo a la utopía su mejor representación. No cabe duda que esto también es una postura política, pero no la que la generación posfranquista había pensado. Sin embargo, existe el desencanto con esta tradición continuista, dirigida desde Alemania y Estados Unidos y bendecida por el dictador. Esto tal vez sea una excusa, pero es una postura del malditismo de los Panero, que a pesar de su esteticismo, parecen alardear del motto *punk* de que “no hay futuro.” En el diálogo entre los hermanos, sin embargo, aparece siempre la sombra del pasado. “Gracias a éstos la puesta en escena transforma a las personas reales en personajes que reviven un pasado. Se activa la sugerencia y la evocación al obligarles a desarrollar una encarnación, a convertirse en actores de sí mismos. En los dos textos filmicos cuentan su propia historia pero también interpretan desde un espacio físico preciso con el fin de que la palabra sea transmisible y se cargue de una dimensión simbólica” (Pablo Ferrando García, 2010:5).

A pesar de su vocación de posmodernidad y su huida hacia adelante, los dos hermanos Panero, sobre cuyo diálogo sobrevuela siempre el del maldito poeta mediano, están atados, como dice Ferrando García, a una revisión de un pasado traumático, lo que ya de por sí pone en duda que la película sea solo una metáfora de la Transición, que lo es, por circunstancias histórico-sociales, pero también una reflexión sobre lo que el cuerpo político acepta como “normal” en un sentido en que se activa el panóptico del que habla Foucault en *Surveiller et Punir* (1974), además de una reflexión sobre la enfermedad mental y el tabú que corre sobre esta.

En este sentido también es necesario abrir un debate sobre la memoria y la subjetividad. Cada personaje relata el pasado a su manera, desde su subjetividad, lo que conforma algo que Chávarri parece querer afirmar, y que los defensores de la historia como ciencia exacta se resisten a ver, la historia es un discurso más y puede convertirse en discurso literario o discurso cinematográfica, algo que también implica una narrativa, porque a pesar de que hay unos hechos inalienables, la subjetividad del hablante y la fragilidad de la memoria siempre influyen en el discurso histórico. De este modo tenemos a Felicidad, intentando disfrazar los hechos, a pesar de reconocer los celos, los abusos y las infidelidades de su marido, el discurso de Micho, que ejerce como vocero de la saga y la lúcida distancia resentida de Juan Luis. Tal vez el único que rompe el discurso convencional y transgrede sin voluntad de hacerlo es Luis María, que narra su estancia en el sanatorio, como se prostituye a cambio de tabaco y ejerce de verdugo con su madre, a quien acusa de haberlo ingresado en un sanatorio. Este es a mi modo de ver uno de los momentos epifánicos del documental. Un hijo resentido acusando a una madre asustada, madre-bruja, de haberlo internado, mientras ella se defiende frente a su incapacidad ante los intentos de suicidio de su hijo.

No en vano Jo Labanyi considera que la película puede leerse como “el drama, no del amor-odio de los hijos hacia la figura fantasmal del padre muerto, sino de la relación conflictiva entre madre e hijos, esencialmente la mantenida con Leopoldo María” (2011:77).

Dice Antonia del Rey Reguillo que a partir de la segunda parte de la película es Leopoldo María quien se apodera del protagonismo y que a partir de este todos los otros personajes serán definidos.

La estrategia de *mise en scene*, que utiliza Chávarri, es demoledora. La primera impresión que tenemos de este es en un cementerio y en aquel momento ya se nos antoja como un ser “desviado” de la norma, a pesar de ser un novísimo, es decir, un poeta con proyección, ya se nos presenta como una amenaza para el cuerpo social, esquizofrénico, adicto, poeta y

con una ligera inclinación a estar cerca de la muerte, de lo Umheimlich¹, algo que demuestran sus suicidios y su puesta en escena en el cementerio.

Pablo Ferrando García analiza la escena de los dos hermanos ebrios y narcisistas. Michi Panero, en la primera parte, actúa como abogado del diablo e intermediario del narrador implícito, y provoca el discurso de su madre y de su hermano mayor Juan Luis. Juega a ser periodista. Invoca y reivindica la marginalidad de Leopoldo debido a sus veleidades con la política antifranquista (mítines, manifestaciones callejeras, preso político), así como por su vinculación con las drogas y su ingreso en el psiquiátrico. Según Michi “es uno de los temas, indudablemente, más importantes de la película, significa o cristaliza la ruptura de una serie de cosas... más que la muerte de papá...el hecho de Leopoldo...es una cosa bastante obvia...” Mientras escuchamos estas palabras, se lleva a cabo un solapado de imágenes, al incorporarse sobre las afirmaciones de Michi, una panorámica de seguimiento de Leopoldo paseando por un cementerio (cual si fuera un fantasma ominoso) hasta que se acerca frontalmente en plano medio e interpela directamente con la mirada a la cámara, es decir, al espectador (Ferrando García, 2010:15).

Mientras Michi es una especie de narrador desde cierta distancia, Juan Luis parece ser el poeta oficial de la familia, el heredero, incluso su indumentaria, su displicencia así lo muestra. En cierta manera es un narrador-actor, con cierta omnisciencia, un poeta-intelectual que sí cree en los cánones, pero que se ve opacado, y en cierto modo lo resiente, por la figura de su hermano mediano, aquel cuya existencia silenciaban y que de repente es la estrella de la familia.

Por otra parte y para terminar, querría resaltar el papel de Felicidad Blanc, que en muchos momentos es la bruja del cuento. El mismo Micho, cuando relata el alcoholismo de su padre, incluye a su madre también como padecedora de esta enfermedad, cuando algunos testimonios posteriores, como el mismo Chávarri, niegan que esto fuera así. Según Ferrando García, Felicidad es la voz de la nostalgia. Y no cabe duda de que hasta cierto punto lo es, con frases como “[...] Salimos juntos y empezó a hablarme – recuerdo que quizá fue eso la iniciación de nuestro amor – de que él no me veía como una persona joven, sino más bien una persona ya en el final de su vida. Me veía ya vieja, paseando por las murallas de Astorga ya la vida. Me emocionó tanto, terminada todo aquello que inmediatamente me enamoré” (19).

También, antes de la muerte de su esposo, pronuncia la frase de “aquellos días habíamos sido felices” (3). Sin embargo, la adaptación de Felicidad, hija de burgueses catalanes afincados en Madrid, y celebridad en

¹ Me refiero al término utilizado por Freud para referirse a la inquietud entre lo vivo y lo muerto, lo extraño.

su contexto de clase alta, como musa del 27 y como supuestamente una de las debutantes más cotizadas de su momento, actúa, en cierto modo, como la debutante anti-burguesa que deja el glamour de la clase alta madrileña por la belleza, sin duda, pero también aislamiento e inmovilidad de Astorga. Toda la mística del fascismo-falangismo se diluye hacia el final de la guerra mundial cuando se impone el franquismo más pragmático y prosaico, y su adaptación a la ciudad castellana será difícil.

Lo curioso es que en el film parece apabullada por el discurso androcéntrico, tanto como por su marido-fantasma como por sus hijos acusadores.

Sin embargo, no es Felicidad la mujer pasiva y sumisa al uso. Hay una escena que la delata, no como bruja, pero tal vez sí como bruja anti-androcéntrica. Debemos recordar que cuando se estrenó el film, el conocido poeta Luis Rosales, célebre también por haber acogido a Lorca en su casa antes de su asesinato, éste marchó de la sala visiblemente enfadado. Y es que parece ser que Rosales y Panero tuvieron una aventura y Felicidad, celosa y amargada, manifiesta ante sus hijos su gozo ante la nueva libertad que se le presentó ante el fallecimiento del poeta. También es relevante, cuando narra los celos de Panero. Cuando éste le pregunta quién había sido su pretendiente y Felicidad afirma que fue Cernuda, ratificando la fluidez sexual del poeta andaluz, abiertamente homosexual, Panero entra en una cólera violenta. A pesar de estos gestos los hijos, al menos en pantalla parecen demonizarla mucho más que al padre castrador. Unos años después Felicidad, que tenía una relación cordial con sus hijos, escribe el libro *Espejo de Sombras* (1977) donde cuenta su verdad, llena de privilegios de juventud y de vejaciones en la edad adulta.

Que *El desencanto* puede leerse como una metáfora de la Transición, es un hecho, aunque solo fuera por casualidad. Sin embargo, nuevas revisiones del film nos dispensan un interés en la dicotomía normal-aceptable, un interés por denostar la familia tradicional y una reflexión sobre la enfermedad mental y la inhabilidad de toda una generación traumada para crear subjetividades estables, regodeándose en la enfermedad, la decadencia y la adicción. Y también sin quererlo, sobre la situación de la mujer en su arquetipo de mala madre, característico del franquismo.

BIBLIOGRAFÍA

ALVARES, Rosa – ROMERO, Antolín (1999), *Jaime Chávarri. Vivir rodando*, Valladolid, Semana Internacional de Cine.

BLANC, Felicidad (1977), *Espejo de sombras*, Barcelona, Argos Vergara.

BLANC, Felicidad – PANERO, Juan Luis – PANERO, Leopoldo M^a – PANERO, José Moisés (1976), *El desencanto*, Madrid, Elías Querejeta Ediciones.

DAVIES, Kayce. “El desencanto de Jaime Chávarri: Los reflejos de la (post)dictadura en los espacios privados familiares”, *Cine y ... Revista de estudios interdisciplinarios sobre cine en español*, 3/2, 48-57, asequible en: <https://journals.tdl.org/ciney/index.php/ciney/article/view/91/95>, fecha de consulta: 28 de diciembre de 2015.

DEL REY REGUILLO, Antonia (2014), “Leopoldo María Panero, deconstructor de leyendas épicas familiares. A propósito de El desencanto (1976) de Jaime Chávarri”, *L'âge d'or*, 7, asequible en <http://roderic.uv.es/handle/10550/45027>, fecha de consulta: 28 de diciembre de 2015.

FERRANDO GARCÍA, Pablo (2010), “El Fuego de la palabra, a propósito del desencanto”. *Shangri-la, Derivas y ficciones aparte*, 11, 218-232.

LABANYI, Jo (2011), “Los fantasmas del pasado y las seducciones del psicoanálisis: *El desencanto* (Jaime Chávarri, 1976)” en Manuel Palacio: *El cine y la transición política en España*, Madrid, Biblioteca Nueva, 73-85.

LÓPEZ, Sonia (2014), “El Franquismo, la transición y la mirada documental sobre la enfermedad mental” *Kamchatka*, 4, 189-207, asequible en: <https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/4286>, fecha de consulta: 28 de diciembre de 2015.

VILARÓS, Teresa (2002), *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española*, Madrid, Siglo XXI.