EL DESENCANTO DE JAIME CHÁVARRI: LOS REFLEJOS DE LA (POST) DICTADURA EN LOS ESPACIOS PRIVADOS FAMILIARES

Kayce Davis
University of California, Davis

En el siguiente artículo se analiza *El desencanto* (1976) de Jaime Chávarri con el fin de indagar en los efectos sociopolíticos producidos por el tardofranquismo y su influencia sociopolítica en la institución familiar. Partiendo de la idea de que la familia Panero puede funcionar como una metáfora perfecta de la nación española, quisiera mostrar cómo la muerte del padre pone en duda la narrativa hegemónica y pública dando paso a una discusión más democrática y más conflictiva en el espacio privado que refleja mejor la realidad percibida y vivida por todos en los años del tardofranquismo y la transición. También arguyo que no son solamente los actores sociales¹ sino también la estructura en sí del film la que permite que el espectador comprenda mejor las huellas del franquismo en la estructura de la familia y su entorno.

¿Es documental o docudrama?

Si uno tuviera que adivinar la motivación que se esconde detrás de la realización de *El desencanto*, acertaría hasta cierto punto si dijera que la película trata de documentar la vida y muerte de Leopoldo Panero, un poeta de Astorga que bajo el franquismo llegó a desempeñar un papel significativo en el régimen como poeta, intelectual y delegado cultural. De hecho, uno piensa que la película va a revelar el mito de su vida desde el principio; la película arranca con imágenes de una estatua del poeta cubierta y envuelta de plástico en primer plano en el año 1974: doce años después de su muerte. Sin embargo, los actores sociales, –la esposa, Felicidad Blanc, y los

¹ Este término es de Bill Nichols y dice que en ciertos documentales “people’ are treated as *social actors*: they continue to conduct their lives more or less as they would have done without the presence of a camera [...] their value resides not in the ways in which they disguise or transform their everyday behavior and personality but in the ways in which their everyday behavior and personality serves the needs of the filmmaker” (5).

tres hijos pedantes y nihilistas, Juan Luis, Leopoldo María y Michi— rodean el pasado simbólico del padre y revelan, cada vez más, variados detalles íntimos sobre sus vidas personales antes y después de su muerte que retan la historia oficial.² Como señala el hijo Leopoldo María, en la película *El desencanto* “hay dos historias que se pueden contar: la leyenda [... o] la verdad [...] la bonita y muy cremosa [... o] la experiencia muy deprimente.” Mientras el público astorgano presencia la ceremonia *cremosa* oficiada por amigos y franquistas, como Luis Rosales, la familia atestigua y problematiza la verdad *muy deprimente*, haciendo así puntos y contrapuntos que desasosiegan al espectador. A pesar de que hay múltiples actores sociales, opiniones y versiones en conflicto, es la edición y la visión del director Jaime Chávarri las que cosen los fragmentos memorísticos y revelan a plena luz la estatua del padre en la última escena.³

Del mismo modo que las múltiples versiones esquizofrénicas del pasado de la familia Panero ponen en duda su veracidad y la credibilidad de cada actor social, la filmación y su montaje cuestionan los límites del género documental. Si el documental tradicional depende de su capacidad de representar la realidad y de convencer al espectador de su autenticidad (Nichols, xiii), ¿cuál de las realidades en conflicto, la historia oficial o la memoria familiar, quiere Chávarri que crea el espectador? Si fuera la historia oficial, ¿por qué incluiría las memorias embrolladas? Si fuera la memoria familiar, ¿por qué expondría la historia oficial? Es el director mismo quien aclara este dilema cuando dice en una entrevista que “el planteamiento consistía en hacer un ‘docudrama’, romper el lenguaje característico del

² Esta forma de narrar sobre la muerte de Leopoldo Panero y su familia, será un comienzo de usar una técnica posmoderna de narración que Teresa Gómez Trueba llama *hiperficciones*. Es decir que múltiples narraciones se encuentran en un cruzamiento común. Esta multiplicación narrativa y división de una sola trama dominante, “se quiere jugar con la ilusión de que cada una de las historias narradas son partes dispersas dentro de un universo, de tal manera que el lector-espectador intuya o llegue a la conclusión de que todo en la vida está conectado de forma inexplicable y que la realidad, lejos de ser unívoca o parcial, es tremendamente compleja, múltiple y potencial” (133).

³ Escenificar la estatua del padre al principio y al final es una forma de hacerle al espectador repasar toda la información adquirida dentro del film y es una técnica propia de los filmes que tratan la memoria. Describiendo otro documental, *Bonton Eulogy* (1995) de Marlon Fuente, Bill Nichols explica el proceso así: “As the film unfolds we learn the identity of the man and the significance of his act. We gradually come to understand why the film begins as it does. We can only arrive at this understanding by remembering, by thinking back to the beginning with the addition of later knowledge. This form of review is often crucial to a full grasp of a film’s meaning” (60).

‘cinéma vérité’ y contar de alguna manera que aquello era una ficción también... una historia verídica en forma de film dramático” (Alvares y Romero, 66-67).

Aunque esta declaración esclarece el género de la película, no contesta cuál es la historia verídica que quiere contar y mucho menos si ficcionalizar aspectos de un *cinéma vérité* niega también la parte genuina de ello. Según el film, es verdad que hay una familia Panero. Es verdad que erigen una estatua dedicada a Leopoldo Panero en Astorga. Es verdad que Felicidad, Juan Luis, Leopoldo Panero y Michi e incluso Luis Rosales hablan de Leopoldo padre. Sin embargo, ¿es verdad lo que dicen? Si lo que cuentan es verídico, ¿por qué cada uno cuenta versiones distintas? Si Michi dice que el gran descubrimiento de la muerte de su padre fue el de su madre, Felicidad Blanc,⁴ y ella juega un papel principal en la narración y posicionamiento de casi todas las memorias contadas, ¿es la vida de ella más significativa que la vida y muerte del padre a quien ni siquiera se representa en una foto u otra imagen que no sea la estatua en toda la película?

Si la ficción que se encuentra en la película es “content to suspend *disbelief* (to accept its world as plausible), but non-fiction often wants to instill belief (to accept its world as actual)” (Nichols, 2), las discusiones de los protagonistas trascienden estas dos categorías. Además, las reconfiguran para plantear la plausibilidad de que haya una única historia y la aceptación de otras explicaciones cuyas interpretaciones, aunque sean refutadas, también forman parte de la inmensa complejidad de la realidad. Es decir, el docudrama le pide al espectador que razone las partes más ficticias al mismo tiempo que le ruega que descrea la finalidad de lo absoluto.

La familia Panero es España

De cierto modo, la decisión de producir un docudrama suspende la creencia entre el director y el espectador de que todo lo representado por la cámara sea verídico. Es exactamente esta ruptura de la práctica del *cinéma*

⁴ Michi dice en *El desencanto* que antes de la muerte de su padre: “mi madre no existía para nada... era completamente sosegada por la familia... ha vivido aterrorizada. Si hay una frase o un verso que le define la vida sería ‘par délicatesse, j’ai perdu ma vie’... porque es eso justo que le ha hecho callar, lo que le ha hecho un ser silencioso antes de la muerte de mi padre e intervenir realmente, relativamente poco, quiero decir a nivel de oposición sentimental, afectiva.”

*vérité*lo que le da al espectador más poder interpretativo sobre el film; no solo porque ya no es necesario creerlo todo como si estuviera escrito en piedra sino también porque ya ha llegado el momento de cuestionar todo lo que digan y hagan los actores sociales. Para un actor social involucrado en la filmación, la distinción entre lo verídico y lo falso será más fácil que para uno que ni siquiera conozca las representaciones fidedignas. Por ejemplo, Chávarri recuerda las críticas de la familia Panero después de un pase privado del film: "Felicidad quería suprimir unas referencias al alcoholismo de todos; una crítica justa, porque la pobre Felicidad no era alcohólica. Entonces se llegó a la conclusión de que la película era una mezcla de realidad y ficción, que estaba bien como estaba y nada más: palabras literales de Leopoldo María" (Alvares y Romero, 72). Sin embargo, después del estreno público, los espectadores y críticos relacionaron el tema de la muerte del padre con la muerte de Franco. Chávarri lo explica de la manera siguiente: "había pretendido hacer una película sobre los Panero, pero la gente veía otras cosas aparte de ellos. No sé si están o no esos elementos, aunque reconozco que me encantaría que estuvieran" (70).⁵

Por lo tanto, al alejarse el docudrama del campo de contar toda la verdad explícitamente, se enfatiza la artificialidad que se encuentra detrás de la representación y se abre a la reinterpretación de los acontecimientos y actores. En el caso de esta película, hay dos factores sociales que impulsan su metaforización: primero, la reciente muerte de Franco en 1975 (el padre de la España franquista) y segundo, el vacío que su muerte causó en la esfera sociopolítica. La muerte y las prácticas sociales son dominios básicos de la experiencia humana, según Nichols, y "lend themselves to metaphor. We can know what a family is in a dictionary sense and still want to know what family is *like* in a more metaphorical sense. Metaphors come in to service to give us ways of likening war or love or family to something else that has similar qualities or values" (Nichols, 73). Por consiguiente, los espectadores de esta película no ven tanto qué es la familia Panero sino cómo es. En consecuencia, los espectadores de esa época asociaron

⁵ Para poder combatir las interpretaciones personales, Chávarri piensa que "si yo hubiera puesto un cartel que dijera: 'los acontecimientos narrados en esta película atañen exclusivamente a la familia Panero y no deben relacionarse con otras personas o situaciones,' la gente no habría podido inventarse su propia película, que fue lo que ocurrió" (Alvares y Romero, 71).

metafóricamente la muerte de Leopoldo Panero con la muerte de Franco así como el caos, la reestructuración y la mala herencia de la familia como si fuera la de una España sin rumbo durante la transición hacia una democracia europeizada.

Aunque Chávarri dice que no tenía planeado el resultado de esta película cuando comenzó a rodarla, hay que cuestionar, por lo menos inconscientemente, si él no buscaba ya esta metáfora dado que escribió el guión y dirigió otra película de ficción --*Los viajes escolares* (1974)-- que también tocaba temas similares: el autoritarismo, la falta de la figura del padre y la locura resultante cuando el hijo intenta tomar su lugar en la familia. Comparando la familia Panero con la familia ficticia en *Los viajes escolares* Chávarri reflexiona sobre esta conexión: "No es que las familias eran parecidas, era la institución familiar la que, al final, resultaba idéntica. Y a mí me parecía despreciable en ambos casos. Era lo que me interesaba contar. [...] Para mí, la familia representaba un microcosmos del Estado o de la autoridad 'porque sí'" (Alvares y Romero, 73). Sea como fuere el rodaje, subconscientemente o juiciosamente, el público vio la semejanza entre la familia Panero y el Estado español hasta el punto de apropiarse del título del film para hablar del desencanto de la transición hacia una democracia.

Cómo es la familia Panero

Los paralelismos entre la familia Panero y la nación española son múltiples, sobre todo el de la vida y muerte de Leopoldo Panero y la vida y muerte de Franco. La historia oficial de Leopoldo Panero se presenta en la ceremonia de inauguración de su estatua en 1974, doce años después de su muerte: era el padre amado, querido esposo fiel, amigo de otros poetas e intelectuales del régimen franquista, poeta astorgano y español por excelencia. El poeta mismo resumió su historia oficial en su poema "Epitafio", también presentado en la penúltima escena de la película: "Ha muerto / acribillado por los besos de sus hijos, / absuelto por los ojos más dulcemente azules / y con el corazón más tranquilo que otros días, / el poeta Leopoldo Panero."

Si bien el público e incluso él mismo pintan su imagen de una forma romantizada y glorificada, es la familia en los espacios privados la que la desmonta dándole otra perspectiva. Felicidad cuenta que el día que se conocieron, el encuentro produjo "desilusión, mal humor, fealdad inmensa."

Recuerda también que después de casarse, él pasaba más tiempo con sus amigos y en particular con Luis Rosales, que con ella: "Luis Rosales fue mi vida entera." Al buscarlo en su despacho para por fin pasar tiempo con él a solas, ella afirma que "notaba su mirada casi malhumorada [...] me retiraba de allí [...] algunas veces incluso me encontraba con la decepción de que aquel despacho tenía dos puertas y por una de ellas se había marchado él." Sobre todo, ella recuerda el aislamiento que sentía al mudarse a Astorga porque las mujeres allí desconfiaban de ella por ser forastera de Madrid y también porque, como le explica a Michi en el film, "yo no tuve amigas, desde que me casé con tu padre. Antes sí, pero después de casarme, tu padre barrió todas mis amistades." Aunque la mayor parte de los recuerdos que ella tiene sobre su marido no son pintorescos, hay algunos que sí guardan relación con el poema, como cuando dice que en "los días anteriores [a su muerte] habíamos sido felices."

Es tal vez el hijo Juan Luis el que reta completamente la visión idílica del padre e incluso intenta suplantarle después de su muerte no solamente como poeta sino también como cabeza de familia. Contradiendo casi por completo el poema "Epitafio" de su padre, en *El desencanto* Juan Luis lee en voz alta su poema inédito "Frente a la estatua de Leopoldo Panero":

En cuanto a los arranques violentos de tu genio / para qué mencionar lo que todos sabemos. Sin embargo, para la Historia ya eres ejemplo de esteticismo, amantísimo padre, cristiano viejo, caballero de Astorga, esposo inolvidable, paladín de los justos. / Y también, en todo esto, hay algo de verdad.

Juan Luis reconoce que los otros hermanos menores tuvieron una relación diferente que él con su padre y le explica a Michi *los arranques violentos* declarando que "en su vida normal era más afable, en cambio las tensiones conmigo eran más graves [...] el último encuentro que tuve con mi padre seis meses antes de morir fue el más terrible, ya siendo yo la persona adulta, que he tenido en mi vida con él." Si estas observaciones niegan la Historia de Leopoldo, también hacen que Juan Luis sea su antítesis. Es decir, se define como la persona más anti-Leopoldo en la película y después de su muerte, se produce un controvertido complejo de Edipo cuando Juan Luis

quiere ser el que sostenga a la familia económicamente y emocionalmente.⁶

Si bien la relación entre Leopoldo y Juan Luis representa la lucha familiar contra el que manda, es Leopoldo María dentro de *El desencanto* quien representa este enfrentamiento entre el individuo y las instituciones autoritarias, tanto dentro de la familia como fuera de ella. Su forma de luchar contra el sistema no consistía en afrontarlo directamente como lo hacía Juan Luis. Más bien, él buscaba cualquier método de provocar la locura hasta tal punto que el sistema no supiera cómo responderle. Cuando la madre le pregunta directamente qué pensaba del colegio en sí, él replica que "es una institución penal en la que lo que nos enseñan es olvidar la infancia [...] yo me rebelaba siempre en contra, me rebelaba entonces contra esa colonización y mi principal arma era el humor." Él explica dos casos en particular. Una vez toda la clase decidió tocarle al cura en la clase de religión bajo cualquier pretexto y el cura "ni podía protestar porque era una locura entonces se sentaba allí callado." Otra vez, porque se lo pasaban tan bien en la clase de política que terminó vendiendo entradas que compraba la gente pensando que iban a ver un espectáculo.

Esta rebeldía, ya como adulto, produciría unas consecuencias mayores: lo arrestaron y lo encerraron en la cárcel por sus manifestaciones políticas, intentó suicidarse, y lo metieron en unos sanatorios por fumar grifa. Este último caso muestra que cuando la familia no sabía qué hacer en cuanto a su *locura*, cedió su poder a otra esfera más autoritaria e institucional. Leopoldo María dice que esta fue la parte más cobarde de la verdadera historia de la familia porque "para tratar de evitar comprender las razones que me habían impulsado a ello, en lugar de, no sé, pedirme explicaciones y tratar de remediar la situación que las había producido, decidiste meterme en un sanatorio donde lo pasé muy mal. Esa es la otra cara de la leyenda." Cuando la madre intenta defender las acciones que tomó al decir que pertenece a una generación diferente y que "quién hubiese entendido esas situaciones" en esa época, Leopoldo María afirma que varios de los padres de sus amigos sí entendían esas situaciones en aquella época. En otra escena, en un bar, Leopoldo María está filosofando

⁶ Felicidad narra como cambió la estructura de la familia a Michi, diciendo que después de la muerte de Leopoldo "Juan Luis asumió un papel bastante importante [...] es que Juan Luis fue la sustitución de tu padre. Fue mi nuevo marido." Juan Luis también monologa sobre los años después de la muerte y rememora que "una vez en un restaurante [...] el camarero tenía toda la idea de que yo era el marido de mi madre que me hizo mucha ilusión. Hasta me excitó sexualmente la idea."

con una bebida a mano; reflexiona sobre esa rebeldía y dice: "lo que yo entiendo se corresponde con una cita de Artaud que dice 'me destruyo para saber que soy yo y no todos ellos.' Todo goce comienza en la autodestrucción." Por lo tanto, a sabiendas de que se autodestruiría al rebelarse contra las instituciones y los poderes autoritarios, todavía lo hacía porque fue la única manera de recuperar la niñez, o sea, el único momento de la vida en que uno vive libre de la opresión autoritaria.⁷ Quizás, más que recuperar la niñez, recupere la conciencia del yo frente a *todos ellos*.

El papel de Michi dentro de este film es más bien el de investigador o entrevistador de la familia. Desempeña este rol en muchas de las escenas porque era el más joven de la familia y en muchos casos desconoce el pasado de sus hermanos y de sus padres. Para él, la verdadera historia familiar no comenzó hasta después de la muerte de su padre e incluso cuando habla del conocimiento que sí tiene sobre la familia afirma que: "todo lo que yo sé sobre el pasado, futuro y, sobre todo, el presente de la familia Panero es la sordidez más puñetera que he visto en mi vida" y el desencanto que rodea esa familia "es una cosa que me había venido impuesta por muchos y variados elementos. Mira, que yo, simplemente como en todo, he participado como espectador, nada más." De hecho, casi el único recuerdo que menciona sobre su padre es cuando un día, jugando alrededor de la casa, le picó una avispa. Cuando llegó su padre y él fue llorando a la puerta del coche para contarle la historia de la avispa y para que lo acompañara a la casa por lo menos. Sin embargo el padre lo apartó de un golpe sin ni siquiera saludarle. Así que Michi, hasta cierto punto, representa la victimización de los individuos bajo los poderes autoritarios que ni saben cómo ni pueden luchar contra ellos.

Cómo es España

Después de la muerte de Franco "no había indiferencia entre la ciudadanía. Recorrían el país sentimientos dispares, de alegría en muchos [...] de rencor en otros" (Vinyes, 15). Tal como pasó en la familia Panero después de perder la figura autoritaria, muchos buscaban llenar el vacío dejado por el dictador en España. También, de la misma manera vista en *El desencanto*, en el espacio público dominaba el discurso oficial del Estado y "en pleno proceso de cambio de democratización, eran erigidos

⁷ Leopoldo María afirma que "en la infancia vivimos y después sobrevivimos."

monumentos y estatuas del dictador en las ciudades de Guadalajara (diciembre 1976), Oviedo (1977) y Melilla (1977)" (Vinyes, 15). La imposición institucional en la esfera pública de "la buena memoria" (25) que evitaba a todo costo los conflictos de memoria, promovía el olvido y la amnistía para lograr la democracia. Por lo tanto siempre se hablaba de qué era España, no *cómo* era España. Se hablaba de que España era un país democrático y no que "ha usado todos los recursos institucionales para presentar la sociedad democrática actual como un producto político sin causalidad histórica" (35).

La promoción del olvido por los poderes institucionales, nunca representaba "los conflictos pasados que ahora convergían en el presente democrático" (15) y mucho menos en los espacios privados donde todavía reinaba la memoria individual que siempre estaba en conflictivo con la historia oficial. Tal como en *El desencanto* cuando Michi dice que "estar desencantado, requiere primero haber estado encantado," el lema del olvido presentaba otro dilema para la generación más joven: ¿qué iban a olvidar si solamente conocían la dictadura? ¿Querían que se olvidaran de su propia existencia? Si la generación más joven no pudiera tener memoria, tampoco tendrían una herencia o un patrimonio. Paradójicamente, el saber que no iban a tener una herencia histórica, fue lo que impulsó a muchos a indagar en esas memorias históricas de sus familias.

Por medio de estas investigaciones personales, y especialmente en el caso de Michi en *El desencanto*, las generaciones más jóvenes podrán descubrir nuevos aspectos de la vida pública y privada cuando permanecen bajo el control de figuras autoritarias. Del mismo modo que la dictadura franquista dejó a España como "una sociedad culturalmente dañada" (Vinyes, 31), también el padre autoritario lo hizo con su descendencia. La poesía de Juan Luis nunca superó a la de su padre y la de Leopoldo María siempre fue despreciada por ser el chivo expiatorio de la familia y de su generación poética. Asimismo, si durante la dictadura "la ciudadanía había [tenido] una experiencia personal de la represión [...] de la prisión, de la persecución lingüística y cultural, de la muerte, de la desaparición, tortura o cualquier otra forma de violencia de Estado" (32), también tuvo las mismas experiencias en el ámbito familiar. En *El desencanto*, Felicidad ejemplifica el menosprecio a la mujer en la familia bajo el yugo de un padre dominante; Juan Luis aparece como víctima de sus abusos de poder; Leopoldo María también pasa tiempo en la cárcel y los sanatorios por su rebeldía; y Michi

casi fue un desaparecido por importarle tan poco a su padre. Si bien “el daño causado por la dictadura resulta irreparable” (Vinyes, 58), también lo es para la familia Panero. Como afirma Michi en *El desencanto*, “por mi experiencia personal a lo largo de estos años me temo que no vamos a tener descendencia. [...] somos un fin de raza astorgano.” En suma, donde rigen los poderes totalitarios, también preside la historia oficial influyendo en las experiencias tanto públicas como privadas y cuando muere la dictadura, se abre paso a la posibilidad de construir una memoria y una historia más democráticas siempre que todos expresen las memorias privadas en los espacios públicos, una vía abierta por películas como *El desencanto*.

Bibliografía

- Alvares, Rosa y Antolín Romero. *Jaime Chávarri: Vivir rodando*. Valladolid: Semana Internacional de Cine. 1999.
- Chávarri, Jaime, dir. *El desencanto*. Perf. Felicidad Blanc, Juan Luis Panero, Leopoldo Panero, Michi Panero, Luis Rosales. Manga Films, 2009.
- Gómez Trueba, Teresa. “El mundo hecho pedazos: multiplicidad en la novela y el cine contemporáneos.” *Anales de la literatura española contemporánea* 31.1 (2006): 93-117.
- Moreiras Menor, Cristina. *Cultura herida: Literatura y cine en la España democrática*. Madrid: Ediciones Libertarias/Prodhufo. 2002.
- Nichols, Bill. *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana UP, 2001.
- Vinyes, Ricard. “Presentación.” *El estado y la memoria: Gobiernos y ciudadanos frente a los traumas de la historia*. Ed. Ricard Vinyes. Barcelona: RBA Libros, 2009. 15-19.
- . “La memoria del estado.” *El estado y la memoria: Gobiernos y ciudadanos frente a los traumas de la historia*. 23- 66.