

University of Massachusetts Amherst

ScholarWorks@UMass Amherst

Masters Theses

Dissertations and Theses

November 2015

La Imposible Serenidad de Michi Panero. Una Historia y Análisis de El Desencanto, Documental Creativo en el Tiempo de la Transición

Albert Asuncion Benedito
University of Massachusetts Amherst

Follow this and additional works at: https://scholarworks.umass.edu/masters_theses_2



Part of the [Cultural History Commons](#), [Film and Media Studies Commons](#), and the [Spanish Literature Commons](#)

Recommended Citation

Asuncion Benedito, Albert, "La Imposible Serenidad de Michi Panero. Una Historia y Análisis de El Desencanto, Documental Creativo en el Tiempo de la Transición" (2015). *Masters Theses*. 261.
<https://doi.org/10.7275/7482719> https://scholarworks.umass.edu/masters_theses_2/261

This Open Access Thesis is brought to you for free and open access by the Dissertations and Theses at ScholarWorks@UMass Amherst. It has been accepted for inclusion in Masters Theses by an authorized administrator of ScholarWorks@UMass Amherst. For more information, please contact scholarworks@library.umass.edu.

**LA IMPOSIBLE SERENIDAD DE MICHÍ PANERO
UNA HISTORIA Y ANÁLISIS DE *EL DESENCANTO*, DOCUMENTAL
CREATIVO EN EL TIEMPO DE LA TRANSICIÓN**

A Thesis Presented
by
ALBERT ASUNCIÓN BENEDITO

Submitted to the Graduate School of the
University of Massachusetts Amherst in partial fulfillment
of the requirements for the degree of

MASTER OF ARTS

September 2015

Hispanic Literatures and Cultures

**LA IMPOSIBLE SERENIDAD DE MICHÍ PANERO
UNA HISTORIA Y ANÁLISIS DE *EL DESENCANTO*, DOCUMENTAL
CREATIVO EN EL TIEMPO DE LA TRANSICIÓN**

A Thesis Presented
by
ALBERT ASUNCIÓN BENEDITO

Approved as to style and content by:

Barbara Zecchi, PhD, Chair

Diogenes Costa Curras, Member

William Moebius, Department Chair
Languages, Literatures and Cultures

Barbara Zecchi, PhD, Graduate Program Director
Spanish & Portuguese
Department of Languages, Literatures and Cultures

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo de tesis de máster debe mucho a muchísimas personas, las que me han ayudado física o emocionalmente para llegar hasta aquí, padres, amistades, familiares, y hasta algunas de ellas anónimas para mí pero que contribuyen a crear ese compendio de referentes y estímulos del que nacen las ideas.

De entre todas ellas me gustaría agradecer especialmente a mi profesora y advisor Barbara Zecchi por su guía paciente y al profesor Diógenes Costa-Curras, de los dos se estimula la idea para trabajar *El desencanto*, que al final he disfrutado.

También quiero agradecer a Gorka Maiztegui, Maribel Rams, Elisabet Pallàs y Eduardo García por su ayuda y sugerencias en el trabajo, pero aún más por su amistad, una de las mejores cosas que me ha ido acompañando durante estos años en Umass Amherst.

ABSTRACT

**LA IMPOSIBLE SERENIDAD DE MICHÍ PANERO
UNA HISTORIA Y ANÁLISIS DE *EL DESENCANTO*, DOCUMENTAL
CREATIVO EN EL TIEMPO DE LA TRANSICIÓN**

SEPTIEMBRE DE 2015

ALBERT ASUNCIÓN BENEDITO, B.A., UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

M.A. UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

M.A., UNIVERSITY OF MASSACHUSETTS AMHERST

Dirigida por: Barbara Zecchi, PhD.

El Desencanto es una película de tipo documental creativo dirigida por Jaime Chávarri en 1976 que retrata a la familia Panero. Por su temática y estética contrasta con la ideología franquista, y fue leída como un símbolo de su tiempo. A través del análisis de sus personajes y distintas obras de ese periodo histórico, este trabajo trata de analizar este componente simbólico y ofrece una lectura política de la obra.

ABSTRACT IN ENGLISH

**LA IMPOSIBLE SERENIDAD DE MICHÍ PANERO
UNA HISTORIA Y ANÁLISIS DE *EL DESENCANTO*, DOCUMENTAL
CREATIVO EN EL TIEMPO DE LA TRANSICIÓN**

SEPTEMBER 2015

ALBERT ASUNCIÓN BENEDITO, B.A., UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

M.A. UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

M.A., UNIVERSITY OF MASSACHUSETTS AMHERST

Directed by: Barbara Zecchi, PhD.

El Desencanto is a creative documentary film directed by Jaime Chávarri in 1976 that portrays the Panero family. This film represents a contrast with the Francoist ideology because of its theme and aesthetics, and it was read as a symbol of its own time when it was released. Through the analysis of its characters and the different works of that historical period, this thesis pretends to analyze this symbolic component and offers a political view of the film.

TABLA DE CONTENIDOS

	Página
AGRADECIMIENTOS	iii
ABSTRACT.....	iv
ABSTRACT IN ENGLISH	v
LISTA DE FIGURAS	vii
CAPÍTULO	
1. <i>EL DESENCANTO</i> COMO DOCUMENTAL CREATIVO	1
-Presentación	1
-El documental creativo.....	5
2. ANÁLISIS DE LOS PERSONAJES EN <i>EL DESENCANTO</i>	22
3. <i>EL DESENCANTO</i> COMO SÍMBOLO DE LA TRANSICIÓN.....	37
4. EL EPÍLOGO DE DESPUÉS DE TANTOS AÑOS: CONCLUSIONES FINALES.....	54
-El epílogo	70
FUENTES CITADAS.....	72

LISTA DE FIGURAS

Figura	Página
1. <i>Canciones</i> ... recupera la banda sonora [...] del franquismo sociológico.....	11
2. Federica Montseny dialoga con “La Pasionaria” gracias a <i>La vieja memoria</i>	15
3. Dolores Ibárruri “La Pasionaria”	15
4. Atreverse a documentar la voz de la ultraderecha [...] <i>Después de</i>	20
5. La fotografía de la familia.....	22
6. Montaje propio de Juan Luis por las calles de Astorga en sus dos escenas.....	25
7. Felicidad Blanc, la única voz de su generación	26
8. Un “inspirado” –como él mismo dirá –Leopoldo María Panero	33
9. Felicidad con Michi, el único puente	34
10. Michi, el juez y la última esperanza de los Panero	36
11. Jaime Chávarri, hijo de los vencedores y de los vencidos	41
12. Relación edípica entre Avelina (Lucia Bosè) y Óscar (Bruce Robinson)	45
13. Óscar en <i>Los viajes escolares</i>	46
14. Juan Luis Panero juega, como Óscar, a indios y vaqueros	46
15. La relación entre Don Carlos (Ramiro Oliveros) y Oliva (Maribel Martín).....	47
16. Cartel de El desencanto, texto fundacional del régimen del 78.....	53
17. La representación física de la fantasmagórica presencia del patriarca... ..	55
18. Michi y Leopoldo, en el cementerio con un pie en la sepultura	57
19. La figura del héroe Peter Pan está en la mesilla de noche... ..	58
20. Frankenstein-Panero: la libertad artística en <i>Después de tantos años</i>	60
21. Leopoldo María Panero: “La gente huye del loco, y lo maltrata...”	60
22. Los hermanos Panero se disuelven <i>Después de tantos años</i> (1).....	62
24. Los hermanos Panero se disuelven <i>Después de tantos años</i> (2).....	62
24. Los hermanos Panero se disuelven <i>Después de tantos años</i> (3).....	62
25. Leopoldo María Panero mira a través de la ventana de <i>Después de tantos años</i> ..	70

CAPÍTULO 1

EL DESENCANTO COMO DOCUMENTAL CREATIVO

Presentación

La victoria militar del bloque liderado por el general Francisco Franco en 1939 le permitió estar en el poder hasta su muerte, el 20 de noviembre de 1975. Los casi 40 años de dictadura implican un impacto directo en tres generaciones, además de las consecuencias para las generaciones venideras. Especialmente a partir de los años '60 la oposición a la dictadura empieza a crecer gracias entre otras cosas al surgimiento de una nueva generación nacida y educada en el franquismo y cuyos referentes no están basados solamente en la inmediata memoria de la guerra civil. Esta lucha entre régimen y oposición se puede reseguir también cinematográficamente. Los cineastas de la oposición desarrollarán un estilo influenciado por el Neorrealismo italiano, la *Nouvelle Vague* francesa y el cine clásico de Hollywood¹, opuesto al modelo estético franquista compuesto en primer lugar por la épica familiar fascista de *Raza*, dirigida por José Luis Sáenz de Heredia con guion del propio Franco, y en segundo lugar por las comedias y musicales basadas en clichés (las españoladas).

Se puede añadir una tercera característica estética franquista: el estilo informativo del NO-DO², que en palabras de John Hopewell se caracteriza por ser “reportaje o noticias propagandísticas desde un punto de vista y manipulación oficialista”. La alternativa estética a esto puede encontrarse en el interés creciente en los documentales por parte de la cultura de la oposición, introducida en 1971 con

¹ Esta es la idea principal de Marsha Kinder en *Blood Cinema* sobre el origen de lo que será conocido como el *Nuevo Cine Español*.

² El NO-DO es el acrónimo de “Noticiarios y Documentales”. Este noticiario se proyectaba antes de cada película en los cines del Estado español entre 1942 y 1976.

Canciones para después de una guerra de Basilio Martín Patino³. Patino empezó una vía influyente en el documental español, que evolucionaría en una interesante tradición, en lo que podemos llamar *documental creativo*.

Rodada entre 1974 y 1975 y estrenada en 1976, *El desencanto* se convertirá en un hito de este tipo de documental estético (*El desencanto* fue clasificado como ‘película’, no como ‘documental’, es interesante apreciar la relación jerárquica entre ambos términos), y desde el discurso cinematográfico se elevará hacia el nivel político y simbólico en gran parte porque representó una oportunidad para la audiencia española para reflexionar sobre un tema tabú en ese momento. Dirigida por Jaime Chávarri, *El desencanto* es un relato sobre una familia nuclear de la burguesía cultural franquista, los Panero, construido a través de las conversaciones y monólogos entre sus miembros: Felicidad Blanc, la madre; Juan Luis Panero, el hijo mayor; Leopoldo María Panero, el hijo mediano, José Moisés “Michi” Panero, el hijo menor; y también con la presencia simbólica del patriarca muerto, el poeta del régimen Leopoldo Panero. Al ser la familia la institución sobre la cual se construye la película, *El desencanto* establece un diálogo con el origen de la tradición cinematográfica franquista que representa *Raza* de Saénz de Heredia para pervertirla. La representación de la familia, como se verá, apunta hacia la demolición como la unidad sagrada y básica de la sociedad que el nacional-catolicismo franquista pretendía. Además, *El desencanto* está construida a través de los discursos y conversaciones de los miembros de la familia, que adoptan el rol de personajes y narradores⁴, y junto a un montaje que intercala planos del entorno, la

³ Los orígenes del documental, incluso creativo, español se podrían trazar hasta el célebre *Las hurdes: Tierra sin pan* de Luis Buñuel (1932), sobre la que tanto se ha trabajado. Para una visión del carácter militante de *Las hurdes*...ver el artículo en *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*.

⁴ Pablo Ferrando García hablará *El fuego de la palabra. A propósito de El desencanto (1976) de Jaime Chávarri* sobre el personaje de Michi como ‘narrador homodiegético’, un narrador que también es parte de la historia: el relata, actúa, juzga; mientras que Juan Miguel Company en *La fatiga del*

película evolucionará desde la idea original de un cortometraje⁵ hacia un largo con los símbolos estéticos del documental creativo. *El desencanto* actuará entonces como una doble subversión real de la tradición estética franquista: en cuanto a la temática (la historia épica de la familia católica, demolida representando a una familia decadente) y en cuanto al estilo (el estilo informativo oficialista del NO-DO transformado en documental creativo).

El objetivo de este trabajo es primero establecer las características de este documental creativo a nivel teórico, resiguiendo su impacto en la sociedad de la que surge *El desencanto*, para después identificar a través del análisis de los personajes que componen el relato estos mecanismos estéticos con los que trabaja la película.

Asimismo, también se tratará de responder a la cuestión de la interpretación de la película como símbolo del período histórico. Para esto, se hacen unas aproximaciones sociológicas respecto a la generación de los llamados “hijos de los vencedores y de los vencidos”, los jóvenes de los años '60 y '70 que no han vivido la guerra y que en la democracia accederán al poder, la generación de Jaime Chávarri y de los hermanos Panero. En este apartado también se analizará la anterior película rodada por Chávarri, *Los viajes escolares*, que comparte el tema y preocupaciones de *El desencanto*.

Finalmente, las conclusiones apuntarán hacia explicar las implicaciones sociológicas y políticas derivadas de la representación de esta familia –esa sensación de que estamos introduciéndonos en ese “secreto arcano” del que habla Juan Carlos Vizcaíno Martínez en *La vieja memoria reeditada: Queridísimos verdugos y El*

narrador al identificar también a Michi como narrador homodiegético lanzará la interesante idea de “incitador de narraciones”.

⁵ Rubín de Celis, S. "El Desencanto, O Una Oscura Intuición De Lo Que Hubiera Podido Ser Dicha." Doc On-Line: Revista Digital De Cinema Documentário/revista Digital De Cine Documental/digital Magazine on Documentary Cinema/revue Electronique Du Cinema Documentaire. 9 (2010): 233-239. Impreso

desencanto. En este punto es interesante también analizar el documental *Después de tantos años*, dirigido por Ricardo Franco en 1994 tras la muerte de Felicidad Blanc, que funciona como continuación de *El desencanto*.

Lo que parece claro es que el término “desencanto” es atractivo y estimulante⁶, y que la película, a través de su título y de su estructura, ha sido vista con los años como un símbolo anticipado del período post-franquista, también llamado Transición, en el cual las aspiraciones políticas de varios colectivos (los grupos más políticamente comprometidos con la oposición al régimen) no fueron completamente culminadas. Estos vínculos políticos que pueden ser explorados y establecidos entre la película y su tiempo es la gran razón por la que he decidido trabajar en esto. Creo que la colisión en ese período entre la nueva generación y la vieja (y franquista) herencia de la generación anterior, tal como está representada en la película, creó un establishment político en el Estado español que persiste hasta hoy en día y que debería ser superado, ya que de muchas maneras aún condiciona y dificulta el libre desarrollo de la sociedad española y sus miembros.

⁶ Juan Egea en “*El desencanto*: la mirada del padre y las lecturas de la transición” hace un repaso del uso del término *desencanto* en la prensa de la época, mostrando así a nivel sociológico el impacto de esa idea.

El Documental Creativo

Si *El desencanto* tuviera que ser clasificada por género, su género sería el documental, aunque difícilmente se adhiriera a nuestra idea preestablecida de documental. Juan Miguel Company en *La fatiga del narrador* habla de ese “carácter límite del film a la hora de entroncarlo con el género documental”, y cita a Joan Maria Minguet, que tiene las mismas dudas: “*El desencanto* podría ser un ilustre ejemplo de la dificultad de admitir el género documental como uno de los principales resortes de la presunta objetividad cinematográfica” (Company, 254). Es ahí donde le podríamos añadir al género de *El desencanto* el adjetivo *creativo*. Para profundizar en la justificación de esta afirmación, es interesante ir al trabajo teórico de Michael Renov sobre el documental. A través de *The truth about non-fiction* y *Towards a Poetics of documentary* se pueden establecer las bases de este género *documental*, así como distintos puntos de identificación.

La idea principal de Renov se desprende de su pregunta inicial: “¿Es el referente una parte del mundo, sacada del dominio de la experiencia vivida o, en cambio, son las personas y los objetos situados enfrente de la cámara los que ceden a las demandas de la visión creativa?”⁷ (Renov, 2).

Renov apunta a la capacidad de la no-ficción, del arte –de lo estético, lo *bello* – de producir verdad, el objetivo real del documental. Como dirá, “la etiqueta de *no-ficción*, mientras sea una categorización significativa, puede de hecho llevarnos a descontar sus (necesarios) elementos ficcionales”⁸ (Renov, 3). Opuesto a la más

⁷ “Is the referent a piece of the world, drawn from the domain of lived experience, or, instead, do the people and objects placed before the camera yield to the demands of a creative vision?” en el original (traducción mía). Para profundizar sobre la participación de los objetos referentes en el documental, ver Philip Rosen en *Theorizing documentary*.

⁸ “the label of *nonfiction*, while a meaningful categorization, may, in fact, lead us to discount its (necessarily) fictive elements” el original, traducción mía.

“sobria” visión de la forma documental de autores como Bill Nichols, Renov precisamente establece en estos elementos *ficcionales* “la fuente del arraigado encanto de la no-ficción”⁹ (Renov, 3).

El tema que interesa aquí parece, antes que nada, validar estrategias además de las meramente informativas como apropiadas para usar en el documental, y esto es precisamente lo que hace Renov. Respecto a las estrategias narrativas, Renov traza hasta el documental de 1922 de Robert J. Flaherty *Nanook of the North* el establecimiento de mecanismos narrativos que pueden funcionar en la forma documental, como es por ejemplo el hecho de inducir al suspense. Esto es exactamente lo que pasa en *El desencanto*: el propio Jaime Chávarri reconoce que la película juega con este mecanismo de suspense con la figura de Leopoldo María, el hijo mediano que representa de forma más clara la ruptura con la tradición familiar, la aparición física del cual se retrasa en la película hasta la segunda parte, por razones de rodaje y también artísticas¹⁰.

En *Toward a Poetics of documentary*, Renov reconoce que los movimientos fílmicos que han sido asociados al desarrollo del documental siempre han sido profundamente politizados¹¹, afirmando que, “en un sentido real, la poesía debe también confrontar las problemáticas del poder”¹² (Renov, 19). En otras palabras, lo que Renov reivindica es la legitimidad de una relación próxima entre verdad y belleza, que será

⁹ “the sources of nonfiction’s deep-seated appeal” originalmente, traducción mía.

¹⁰ Jaime Chávarri comentará esto en la entrevista en Triunfo N.720, Noviembre 1976, donde explica que la presencia de Leopoldo estuvo condicionada a los pocos días de rodaje disponibles con él, dadas sus reservas a participar en la película.

¹¹ Renov incluirá aquí el grupo de John Grierson, los Drew Associates o Newsreel.

¹² “in a very real sense, poetics must also confront the problematics of power” el original, traducción mía.

clave para legitimar la forma del documental creativo y una película como *El desencanto*.

Renov trazará los vínculos entre belleza y verdad en la ciencia, yendo hasta la base y lenguaje de la ciencia, las matemáticas. Aquí rescatará las visiones de algunos matemáticos y filósofos importantes del siglo XX como Bertrand Russell o Henri Poincaré, que reivindican el papel de la belleza en la investigación matemática¹³. Esta idea trabaja hacia la demolición de las barreras entre las llamadas “dos culturas”, la científica y la humanística, que se han atribuido a sí mismas el poder de teorizar sobre respectivamente, la verdad y la belleza. Tal como Renov afirmará, “oponer verdad a belleza es el producto de un lamentable dualismo (occidental) que es la causa de la ruptura entre ciencia y arte, cuerpo y mente”¹⁴ (Renov, 24).

En ganar la estética como un elemento importante para el documental, Renov establecerá cuatro tendencias fundamentales en el género: grabar, revelar o preservar; persuadir o promover; analizar o interrogar; y expresar.

La primera tendencia, grabar, revelar o preservar apunta hacia la etimología del término: documentar. El término está asociado a la idea de verdad, en tanto en cuanto un documento es la prueba de algo. Esta idea, viniendo del experimento empírico, ha sido representada (también en otras disciplinas como el periodismo) por la búsqueda de la objetividad, que está asociada a la verdad, y por oposición, al rechazo de lo no-

¹³ Bertrand Russell, filósofo lógico y premio Nobel de literatura afirmará que “las matemáticas correctamente vistas poseen no solamente la verdad sino también la belleza suprema [...]”; Henri Poincaré, uno de los fundadores del campo de la topología, hablará del “verdadero sentimiento artístico que todos los matemáticos reconocen” y que identifica en que “las combinaciones útiles son precisamente las más bellas”, que liga con la idea de vincular la belleza con una función, contra la visión del arte por el arte; el investigador matemático Morris Kline apuntará además a que en la investigación matemática se vuelve a trabajar en muchos teoremas ya probados simplemente “porque la prueba existente no es atractiva estéticamente”. Visiones recopiladas en *Islands of Truth: A Mathematical Mystery Cruise* [(New York: W. H. Freeman and Company, 1990), 288]

¹⁴ “The putting of truth against beauty is the product of a regrettable (Western) dualism that accounts for the rift between science and art, mind and body” el original, traducción mía.

objetivo (o sea, de lo subjetivo) como una expresión capaz de dar conocimiento real. Esta consideración, que ha sido rebatida anteriormente por Renov con la relación entre verdad y belleza, será cuestionada también por Roland Barthes. Dada la naturaleza del medio fílmico, la idea de la objetividad resulta ser “una particular forma de ficción, el resultado de la cual puede llamarse la ilusión referencial, donde el historiador trata de dar la impresión de que el referente está hablando por sí mismo” (Renov, 27)¹⁵. Para Barthes, la objetividad no es más que un género que evita la presencia de cualquier pista del narrador, creado para poder dar un argumento persuasivo: algo objetivo, científico, no puede ser rechazado¹⁶. El referente, el objeto, no puede hablar por sí mismo: su discurso está decidido y modulado por el rodaje, por el guion, a través del montaje, o aunque sea solamente al decidir hacer una película sobre un cierto tipo de personas o cosas: alguien –algún sujeto –tiene que tomar esas decisiones.

Está claro que Chávarri no pretende usar el mito de la objetividad en *El desencanto*: la forma en que la película está pensada es para dar autonomía a los personajes, y a través del montaje y los recursos estéticos crear un discurso –el propio Michi Panero en una entrevista posterior en Astorga reafirmará este carácter de *El desencanto* afirmando que se trata de “una peli de montaje”. Incluso la manera en la que aparecen representados los personajes ha sido calificada por los diferentes estudios como “interpretación”, no solamente como testimonio, desafiando así, en estar los

¹⁵ La cita de Renov está extraída del volumen de Roland Barthes, “Historical Discourse,” *Introduction to Structuralism*, ed. Michael Lane (New York: Basic Books, Inc., 1970), 149, 154. La cita en inglés, traducida al castellano después por mí: “a particular form of fiction, the result of what might be called the referential illusion, where the historian tries to give the impression that the referent is speaking for itself”.

¹⁶ Para profundizar en el relato de legitimación respect a la forma (o género, en un término más cinematográfico), ver el trabajo de Erich Auerbach *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*. Trans. Ralph Manheim. Princeton: Princeton University Press, 1993. Impreso.

cuatro protagonistas de la película actuando en vez de siendo ellos mismos, el carácter documental de la película¹⁷.

En cuanto a persuasión y promoción, Renov mantiene que eso es “intrínseco a todas las formas documentales” (Renov, 30) y se puede vincular con el análisis y la interrogación: aquí Renov habla de la idea Brechtiana de que el arte debería activar una respuesta activa a través de la reflexión. Como el documental es un género que pretende llegar a la verdad, cuando lo consigue hay la expectativa de que algo ocurra con el espectador. Este papel activo de la recepción, junto a la persuasión, es la base de la interpretación política de la película, aunque a esta verdad a la cual se apunta se llegue mediante la última tendencia, la expresión (estética). Renov rescata el vínculo entre belleza y verdad, y añade que distintas técnicas expresivas pueden ser usadas como sentencias morales (este es el caso del uso de los *fade-outs* del audio en *El desencanto*, por ejemplo). La inspiración de Renov es otra vez Brecht, con su concepto del “conocimiento placentero”.

Estas ideas principales son útiles para explicar las características documentales de *El desencanto*. Jaime Chávarri construye un documental donde están presentes estas cuatro tendencias, y donde los mecanismos no-ficcionales son claves estéticamente. Tal como Jean Tena dirá, la elección del género documental no es inocente y constituirá una “verdadera subversión del documental franquista” (Tena, 307). Esta perversión de la estética del documental franquista se puede explicar desde las tendencias que explica Renov, siendo este abandono voluntario y consciente de la estética objetiva clave para diferenciarse del estilo informativo, dominado entonces por la censura del régimen. Tal como Marsha Kinder explica en su artículo *Documenting the national and its*

¹⁷ Esta idea de una interpretación probable está bastante consensuada, al haber sido identificada por Ferrando García, Moreiras, Rubín de Celis, Tena y Vizcaíno Martínez.

subversion in a democratic Spain y Cristina Moreiras resume, el abandono de la retórica y estética objetivas en los documentales españoles hacia una aproximación más creativa está relacionado con el NO-DO y la censura: la conciencia por parte de la audiencia de la censura en noticias y documentales hizo a esta más sensible a las implicaciones ideológicas que tiene cada una de las formas documentales. En otras palabras, la audiencia española era ya consciente de la ilusión de la objetividad de la que hablaba Barthes y estaba decodificando activamente el discurso ideológico que hay detrás de la expresión fílmica (o de cualquier otra expresión artística). Los híper-ideologizados tiempos de la transición española permitieron a los cineastas no preocuparse más sobre la objetividad, porque esa era la estética que la tradición fascista del NO-DO quería para sí misma, y preocuparse más sobre las implicaciones ideológicas de su discurso fílmico, ya que el espectador estaba teniendo, en un sentido Brechtiano, una participación activa. El resultado fue la aparición de una tradición reflexiva en el documental español que ayudó a “difuminar los límites entre documental y ficción y generar el tipo de aproximación performativa al género que solamente ahora empieza a ser teorizada por la academia”¹⁸ (Kinder, 70), eso que podemos llamar documental creativo.

El desencanto (1976) constituirá entonces un ejemplo importante de documental creativo, un género que crecerá en el estado durante la transición, un período donde hay un “boom” del documental en todas sus formas. Esta tradición de documental creativo estará basada entonces en tres características principales: la ruptura con la objetividad, su intención política y la libertad para la experimentación estética.

¹⁸ El original, “blur the boundaries between documentary and fiction and to generate the kind of performative approach to the genre only now being theorized by scholars”, traducción mía.

Empezada con *Canciones para después de una guerra* (Basilio Martín Patino, 1971), esta forma de rodar se desarrollará durante la transición. Rodada en plena dictadura, esta película es un documento sociológico de canciones, objetos y eventos del período de posguerra.



Figura 1. *Canciones...* recupera la banda sonora y su acompañamiento visual del franquismo sociológico

Todas las partes de la película fueron aprobadas por la censura franquista, pero Martín Patino fue capaz de construir una visión crítica a través del montaje: la forma en la que las imágenes y las canciones se mezclan es capaz de crear un nuevo significado normalmente satírico respecto a lo que se está mostrando –las principales referencias de la cultura popular franquista. Intentando evitar lo explícito y usando otros recursos estéticos se construye el mensaje principal, tratar de reflejar el retraso y la

pobreza cultural de la España del régimen.

Santos Zunzunegui afirma plantea la diferencia entre el documental más canónico y el creativo: “todo film “documental” o “histórico” obliga a escoger entre dos vías posibles: una que aspira a reproducir lo más fielmente posible la realidad, mostrándola “tal cual es”, acercando los hechos al espectador mediante la adopción de

un punto de vista pretendidamente informativo; y aquella otra que, por el contrario, distanciándose radicalmente de la orientación anterior, pretende multiplicar los efectos de la ficción y llevar a cabo múltiples operaciones de redundancia, declarándose abiertamente productora de sentido, aspirando a organizar cinematográficamente unos materiales fílmicos en función de un explícito juicio, tanto cinematográfico como político”¹⁹. Esta conciencia de la subjetividad, la “reflexividad formal” de la que habla Rimbau es la que comparten y de la que hacen gala *Canciones para después de una guerra* y *El desencanto*, estrenadas ambas en 1976, tras la muerte del dictador.

En el prólogo de *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*, los coordinadores Josep Maria Català, Josetxo Cerdán y Casimiro Torreiro advierten de “la reflexión teórica bajo mínimos” (7) sobre el documental en el estado español a pesar del aumento de producciones y de su calidad a partir de la Transición – este trabajo, por ejemplo, responde al emplazamiento que hacen los autores a los historiadores del cine sobre la materia, cuya reflexión teórica parece aumentar en los últimos años. Tanto Esteve Rimbau en *Vivir el presente, recuperar el pasado: El cine documental durante la transición (1973–1978)* recogido en la edición de Català, Cerdán y Torreiro como Natalia Ardánaz en *La Transición española en el cine (1973-1982)* hacen un repaso histórico las producciones documentales durante este período, la “indudable edad de oro” del documental español (Rimbau, 126).

Ardánaz, historiadora, plantea una distinción por categorías de los documentales que denominará La historia en imágenes, La historia como referente,

¹⁹ De Santos Zunzunegui, “Documento, memoria...”, *Contracampo* núm. 9, febrero 1980, p. 12. citado en Rimbau, Esteve. “Rimbau: Vivir el presente, recuperar el pasado: el cine documental durante la transición”. *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*. Coords. Josep Maria Català, Josetxo Cerdán, Casimiro Torreiro. Madrid: Ocho y Medio Libros de Cine, 2000. p 129.

Reflejo social y Documentales²⁰ al ocuparse más de la politización o historización del cine en ese período histórico, que atribuye a “la relación activa con el texto filmico” (161) de la audiencia, de forma análoga a lo que plantea Marsha Kinder.

Tanto Ardánaz como Riambau hacen un inventario bastante completo del documental de la transición: se trata en muchos casos de un documental militante, como *El oro del PCE* (Andrés Linares, 1977), *Informe general sobre unas cuestiones de interés para una proyección pública* (Pere Portabella, 1977), *¡Arriba España!* (José María Berzosa, 1976), *Entre la esperanza y el fraude* (Cooperativa de Cinema Alternatiu, 1977) o *Guerrilleros* (Mercè Conesa y Bartomeu Vilà, 1977); también desde una perspectiva menos crítica, como las producciones de Eduardo Manzanos *De la República al trono* (1979) o *Franco, un proceso histórico* (1982).

Caudillo (Basilio Martín Patino, 1977) y *Raza, el espíritu de Franco* (Gonzalo Herralde, 1977) tratan la figura de Francisco Franco desde una reflexividad formal, siguiendo el modelo de *Canciones...* el propio Martín Patino, y Herralde dialogando con los filmes de José Luis Sáenz de Heredia *Raza* y *Espíritu de una raza*, desde el título y literalmente, con la presencia del actor que hace de José (alter ego de Franco) de la película de 1942.

La guerra civil, silenciada en la dictadura, también se abordará, desde la perspectiva anarquista (doblemente silenciada, tras perder la guerra interna de la izquierda) en *¿Por qué perdimos la guerra?* (Diego Santillán y Luis Galindo, 1978) y *La vieja memoria*, el film de Jaime Camino de 1977, un fresco sobre la guerra civil usando materiales de archivo y veinticuatro horas de entrevista que resulta para Esteve Riambau el mejor documental sobre la guerra ya que “no sólo juega con la

²⁰ Esta división se atribuye a Carlos F. Heredero en “El reflejo de la evolución social y política en el cine de la transición”. Para un inventario cronológico de los films, ver el anexo en el artículo de Ardánaz (p 173).

confrontación dialéctica entre pasado y presente sino que asume plenamente las manipulaciones perpetradas por el cine como un elemento indisociable de su análisis de la Historia” (Riambau, 132). En *Documenting the National and its Subversion in Democratic Spain*, Marsha Kinder planteará el carácter performativo de los testimonios, una idea en la que insistirá en su análisis de otros films ya de la democracia como *Vestida de azul* (Antonio Giménez Rico, 1983) y *Innisfree* (José Luis Guerín), donde la *performance* de las transexuales de *Vestida de azul* y la de los habitantes del pueblo irlandés de Innisfree donde John Ford rodó *El hombre tranquilo* crea una estética visual “diseñada para aumentar falsas expectativas y para transgredir los límites entre géneros”²¹ (Kinder, 75). Estos son los mismos mecanismos ficticios que se usan en *El desencanto* y *Canciones para después de una guerra* y que también se usarán en documentales de carácter biográfico de personalidades, como *Raphael es Rafael* (Antonio Isasi Isasmendi, 1975), *Un maestro* (Cayetano del Real, 1978) o *Dolores* (José Luis García Sánchez, Andrés Linares, 1981) –también hay que resaltar el caso de *Función de noche*, de Josefina Molina 1981 que también disuelve las fronteras entre géneros, como el teatro, el cine y la realidad con intérpretes haciendo de sí mismos. Estos mecanismos como hemos visto, son la clave del documental creativo como creador de discurso, que, como observa Esteve Riambau, conserva un planteamiento “mucho más radical” capaz de adquirir “la dimensión de una “lección de historia”” al

²¹ “the visual packaging of this documentary is designed to raise false expectations and to transgress the borderlines between genres”, en el original, traducción mía. Kinder ahonda también en la muestra de contradicciones en este tipo de documentales, como la visión de *Vestida de azul* sobre las travestis, “while the film celebrates these Tvs for their courage, it also reveals that their consumerist dreams of normalcy and sexual inversion are blatantly mainstream” (Kinder, 76), o en la juxtaposición de memoria personal con imágenes de archivo, como en el caso del testimonio del combatiente del bando franquista, requeté a los 16 años en 1936, José Luis de Vilallonga, “although his words now condemn the gruesome violence he was commanded to perform, the manner and tone of his narration –with his ironic smiles –contradict what he says, particularly when his account is intercut with graphic documentary footage of many executions” (Kinder, 72). Es así como llega Kinder a justificar que la presentación del material de archivo está tan mediado como su narrativa.

plantear imágenes y personajes reales frente al “simple espacio de reconocimiento” (Riambau, 128) del cine de ficción.



Figura 2. Federica Montseny dialoga con “La Pasionaria” gracias a *La vieja memoria*



Figura 3. Dolores Ibárruri “La Pasionaria”

Es importante comentar también la tradición documentalística tanto en Cataluña como en el País Vasco. Es la descentralización, la incorporación al cine de un tema clave en la política y de la Transición como es el nacionalismo periférico. Esteve Riambau recorre ambas tradiciones, empezando por el *Noticiari de Barcelona*, una serie de cortometrajes informativos estilo *Newsreel* iniciativa de Josep Maria Forn financiada por el Institut del Cinema Català. Apareciendo en 1977, los *Noticiaris* seguían la tradición de Laya Films impulsado por el Gobierno de la Generalitat durante la guerra, llegando a producirse 61 entregas. El carácter incisivo de estos se demuestra al comprobar que dos de estos cortometrajes, *Per la llibertat d'expressió* (Antoni Ribas, 1977) y *Les presons. La COPEL* (Francesc Bellmunt, 1978) sufrieron un secuestro judicial. A través de documentales de diversos ámbitos del mundo cultural, el catalanismo también tendrá una fuerte presencia, como en los documentales sobre el movimiento de la canción en catalán *La nova cançó* y *Canet Rock* (Francesc Bellmunt, 1975, 1976), *El món de Pau Casals* (Joan-Baptista Bellsollé, proyectada en Cannes en

1977), *Catalans Universals* (Antoni Ribas, 1978) o *Som i serem. Història de la Generalitat de Catalunya* (Jordi Feliu, 1982).

En el País Vasco también existe una serie de documentales realizados entre 1978 y 1985 por Antxon Ezeiza a medio camino entre el noticiero y el monográfico, los *Ikuska*, con capítulos dirigidos por directores como Montxo Armendáriz, Pedro Olea o el propio Ezeiza²². Ezeiza también dirigió la serie *Euskara eta Kirolak*, centrada en el deporte. La situación política, con el conflicto de ETA como gran tema será tratado por Imanol Uribe en *El proceso de Burgos* (1979), recreando a partir de varios testimonios el proceso a dieciséis miembros de ETA en 1970, un caso que llegó a tener repercusión internacional. Uribe completará su trilogía sobre ETA con *La fuga de Segovia* (1981) y *La muerte de Mikel* (1984), las dos, eso sí, ficciones.

El nacionalismo vasco en toda su diversidad fue el tema recurrente del documental vasco de la transición, sumándose al mundo *abertzale* tratado por Uribe y también en *Estado de excepción* (Iñaki Núñez, 1976), los documentales de carácter más cultural o etnográfico *Gipuzkoa* (Pío Caro Baroja, 1979), *Euskal Herri Musika* (Fernando Larrukert, 1978) o *Sabino Arana* (Pedro Sota, 1980).

Toda este ambiente reivindicativo es el que se recoge en uno de los documentales clave de la Transición, como es *Después de...*, de los hermanos Cecilia y José Juan Bartolomé, rodado entre 1979 y 1980 en diversas ciudades españolas y estrenado en 1981 después del intento de golpe militar del 23 de febrero. Dividido en dos partes, *No se os puede dejar solos* y *Atado y bien atado*, los hermanos Bartolomé reivindican en un contexto comunicativo dominado aún por la estructura franquista, la idea de “contrainformación”, ese espacio “a los márgenes del celuloide, entre el

²² Esteve Riambau cita para profundizar en estos *Ikuska* el trabajo de Santos Zunzunegui *El cine en el País Vasco*. Diputación Foral de Navarra, 1985.

activismo y la propaganda, a menudo relegado a espacios ajenos a la sala de cine” del que habla Darío Sánchez en *El documental. Cecilia Bartolomé y los lobos de la transición*.

Desde una estructura distinta, a través de comentarios principalmente de gente de la calle pero también de algunos políticos e intelectuales, *Después de...* comparte el mensaje de cuestionamiento de la Transición con *El desencanto*, en tanto en cuanto incide en dar voz a lo que se calla. Más que una crónica del desencanto de la población con el nuevo régimen institucionalizado con la Constitución de 1978 –aun así, el “difuso concepto” (Sánchez, 199) de “desencanto” aparece citado varias veces, en referencia por ejemplo a la democracia (23.06, *No se os puede dejar solos*) o la ley del aborto (43.40, *No se os puede dejar solos*) –*Después de...* muestra la distancia real entre la política de partidos y la calle, a quien la cámara considera el verdadero pueblo que refleja en muchos casos su malestar. Con sus entrevistas, los hermanos Bartolomé “prueban los límites de la tolerancia política española en ambos lados del espectro ideológico” (Sánchez, 194), como resulta el caso de la actriz y militante de Fuerza Nueva Charo Reina, que en *Atado y bien atado*, intercalado con imágenes de un discurso suyo vestida de falangista, explica con toque intelectual su ingreso en el partido fascista después de probar con el Partido Socialista de Andalucía y “leer a Marx y a José Antonio Primo de Rivera”, para cerrar haciendo alarde del fascismo: “si defender la unidad de la patria es fascista, yo lo soy; si defender la justicia o amar a la justicia es ser fascista, yo lo soy” (13.50).

Marta Selva identifica en *La palabra necesaria* esa apuesta en *Después de...* por “el carácter coral [...], la reticencia a la individualización y aún más a la hagiografía de los líderes, los espacios colectivos y públicos usados por los protagonistas como lugares de comunidad” (Selva, 274) en un documento donde “el paso del tiempo

ideológico” (Selva, 273) se nota especialmente sobre los políticos profesionales. Así, “marcadamente crítica con el pasado, respetuosa con el emergente posicionamiento participativo en lo político de amplios sectores sociales, reticente respecto de las propuestas de los nuevos o reciclados dirigentes, asombrada y disconforme frente algunos de los acontecimientos violentos que desencadena la intransigencia involucionista, emocionada frente al reencuentro con aquello que fue tergiversado o negado hasta esos años” (Selva, 275), *Después de...* rompe con la historia oficial de la Transición, que será filmada en 1993 para Televisión Española por Elías Andrés y Victoria Prego. Una de las claves de una forma de contar distinta en *Después de...* es el límite del uso de la narración mediante voz en *off* “que se pretende orientadora [...] pero que se retira a tiempo, que se repliega consciente de su carácter extradiegético ante la expresión de los otros y las otras” (Selva, 273). El diálogo con *La transición* de Elías Andrés y Victoria Prego es inevitable: “el inevitable movimiento de la cámara y ocasional falta de *raccord*” en la voz de la calle que muestran los Bartolomé frente al “estatismo” de las imágenes del interior del congreso de Andrés y Prego, “donde el franquismo se conduce de un orden político a otro” (Sánchez, 194).

Marta Selva también resalta la influencia del documental *La batalla de Chile* de Patricio Guzmán y donde Juan José Bartolomé fue asistente, que posiblemente “le sirvió para medir el alcance de un registro social como el que se propone”: “situar e incorporar la modestia en relación a la ambición enunciativa en el centro mismo de la pretensión que sostiene *Después de...*” (Selva, 274). Rodado durante el último año de la presidencia de Salvador Allende en Chile, en 1973, hay bastantes paralelismos con la situación política de *Después de...*, donde, tal como señala Marta Selva, “también los Bartolomé empezaron filmando los logros de una sociedad en transformación y

acabaron filmando a una sociedad en peligro de involución, aunque con resultados distintos”.

En su cuestionamiento de ese orden oficial es donde se encuentra la vigencia de *Después de...*, pero también en la forma y tratamiento que hace de los personajes. Son esas tres horas de documental que acaban por vivirse “como una película de cine familiar” (Selva, 273), y es que si no fuera por la gravedad del contexto histórico, algunos personajes, especialmente los ultraderechistas como la “Presidenta Nacional de las Margaritas de la Confederación Nacional de Combatientes Hermandad de Príncipe Requetés” del míting de Fuerza Nueva en *No se os puede dejar solos* (15.40) o el emocionado hombre del Valle de los Caídos que pone a Franco justo a continuación de los Reyes Católicos en el imaginario de españoles ilustres (1.23.20), encajarían perfectamente como personajes del popular programa de la televisión pública catalana y ya fenómeno viral *Alguna pregunta més?* (APM?).

Que *Después de...* se secuestrara económicamente dice mucho de una época. Como dice Cecilia Bartomé, “se secuestra porque es incómoda, inoportuna, que no había que resucitar lo que nos había llevado a esto, es decir, la bipolarización tan brutal que se estaba produciendo en el país” (Sánchez, 197), pero al mismo tiempo, refleja una necesidad, en la que coinciden también los análisis de Darío Sánchez y Marta Selva, que no es otra que la de profundizar en la democratización de un país necesitado de ese “ruido democrático” que proponen los Bartolomé en *Después de...*



Figura 4. Atreverse a documentar la voz de la ultraderecha –como esta mujer en el Valle de los Caídos, donde “sabemos que tenemos que pasar este baño de sangre” (*No se os puede dejar solos*, 1.25.08) –es parte del gran valor de *Después de...*

Esteve Riambau añade también una lista de documentales como *Queridísimos Verdugos* (Basilio Martín Patino, 1977), *El asesino de Pedralbes* (Gonzalo Herralde, 1978), *Noche de Curas* (Carlos Morales, 1978), *Ocaña, retrat intermitent* (Ventura Pons, 1978) *Animación en la sala de espera* (Carlos Rodríguez Sanz y Manuel Coronado, 1979-1981), *Cada ver es* (Ángel García del Val, 1981), que retratando la marginalidad, profesiones como la de verdugo o celador de depósito de cadáveres, la homosexualidad o la disensión dentro de la Iglesia también “inciden sobre esas otras realidades que el franquismo quiso ocultar o maquillar para que no desfigurasen el modelo social que pretendió imponer” (Riambau, 137).

Esta tradición del documental creativo español continúa viva y en desarrollo con opciones como *En construcción* de José Luis Guerín (2001), *Mercado de futuros*

de Mercedes Álvarez (2011) o el documental de 2014 *Ciutat Morta* de Xavier Artigas y Xapo Ortega. Todas ellas comparten esa mezcla de libertad estética e intención política, precisamente lo que vincula estos trabajos a la realidad –al género documental.

CAPÍTULO 2

ANÁLISIS DE LOS PERSONAJES EN *EL DESENCANTO*



Figura 5. La fotografía de la familia que introduce la película, con la ausencia del padre (puede que sacando la foto). Cristina Moreiras sostendrá que la película en sí actúa como el pie de foto que trata de explicar esta fotografía familiar (Moreiras, 131)

Jaime Chávarri construye con *El desencanto* un documental donde están presentes las cuatro categorías de las que hablaba Renov en *The truth about non-fiction* y donde la libre expresión es clave en la función estética. El carácter de *documental creativo* se puede extraer de palabras del propio Chávarri hablando del estilo de la película, en el que eligió no mostrar siempre los momentos significativos al preferir que estos “llegaran por sí mismos, no aislarlos previamente. Dejar lo que nos conduce a ellos y lo que, después, los sigue reflejando de una manera indirecta. Así el “momento significativo” se mantenía igual, pero dábamos todo su entorno”²³. Asistimos a esta forma expresiva a través de los personajes: veremos qué reacción tienen los Panero a esa realidad –la familia opresiva –en la que viven alternando conversaciones profundas

²³ Lara, Fernando y Rodríguez, Ramón. Entrevista con el realizador de "El desencanto": Jaime Chávarri: la máscara y la realidad. Triunfo. Año XXXI, N. 720 (13 Nov. 1976), P. 51. Impreso.

y trascendentes con banalidades; mezclando apariciones pedantes y pomposas con crepusculares, creando unas contradicciones aparentes que no son tales, sino la expresión de las distintas vivencias de una misma experiencia, junto a la conciencia de los protagonistas de su poder para crear su propia versión de la realidad, dado su carácter homodiégetico –narradores y a la vez protagonistas de la historia. Es así como Chávarri construye a sus personajes. Esta construcción –uno de los mecanismos narrativos de los que habla Renov –, por la propia naturaleza de la película, es clave para construir el discurso estético de *El desencanto* y se confirma también como un mecanismo ficcional efectivo para los documentales creativos: el uso de elementos ficcionales como los recursos expresivos se confirma como apropiado para tratar de acercarse lo más posible a la realidad.

Los cuatro personajes de la película están contruidos mediante entrevistas, sin ninguna presencia de una voz externa. Estas entrevistas son una combinación de monólogos y conversaciones entre dos o tres personajes (nunca aparecen los cuatro juntos en la película, ni tampoco Juan Luis y Leopoldo juntos). Estas interacciones permitirán al espectador rehacer su propia imagen e impresión del personaje, contrastando las visiones que estos reivindican para sí mismos con los roles que se pueden advertir a través de las escenas con los otros personajes.

A través de esto asistimos a la construcción de los personajes, y mediante el análisis de las elecciones estéticas que hace la película, el espectador puede establecer algunas asociaciones: el papel de **Juan Luis** –el hermano mayor que se presenta a sí mismo como la continuación de la familia, su representación como el sustituto “natural” del padre representa la continuidad con el viejo régimen por parte de la nueva generación –va reduciéndose a medida que la película avanza, primero desafiado en la discusión con Michi, y más tarde abandonado, cuando el film se centra más en

Leopoldo María (Juan Luis no aparecerá en la conversación en la escuela primaria donde fueron los hermanos, una escena que funciona como una especie de reconciliación familiar). El momento que representa este punto de inflexión es la escena que va desde el minuto 29.37 al 30.33. Aquí vemos a Juan Luis en un *travelling* frontal andando hacia la cámara que se mueve hacia atrás. Camina por una calle estrecha con la iglesia del pueblo detrás hasta que entra en la puerta del jardín de una casa, donde se para la cámara, y camina hacia la entrada de la casa. Mientras camina, Juan Luis mira a la cámara silenciosamente, y podemos oír su voz en *off* contándonos una historia sobre su etapa en la universidad, sus preocupaciones sobre la reputación de su apellido, su experiencia con la política y progresivo distanciamiento de ella, con las consecuencias en las relaciones con sus amigos que eso le acarreó. Pero llegados a un instante, el audio se desvanecerá progresivamente, en una transición precisamente hacia la voz de la madre, la figura de la cual los hijos –y hasta el cineasta, con un cierto respeto reverencial – buscan su aprobación. Estas son las elecciones estéticas que el documental puede hacer: cortando la voz de Juan Luis, diciéndole literalmente que se calle, el creador del documental, que lo ha tenido como figura principal en la primera media hora de grabación, está diciendo que esto ya no va a ser más una película sobre él, sobre sus preocupaciones sobre la tradición, sobre sus intereses políticos sujetos a las modas de la época, sobre su aburrida poesía. Las cosas que Juan Luis tiene para contarnos son superfluas. Y con ese audio *fade out*, Chávarri nos está diciendo que la película va a dejar ya de ser sobre eso, pero también, implícitamente, que España va a dejar también (o debería dejar) de ser sobre eso.



Figura 6. Montaje propio de Juan Luis por las calles de Astorga en sus dos escenas de *travelling* mientras se oye su voz en *off*

En su última aparición en la película (1.31.24 – 1.32.43) se le representa como el snob en el que se ha convertido: la escena repite el *travelling* capturando como se mueve hacia la cámara y girando a la derecha; ahora en traje y corbata y llevando un sombrero Stetson y sin mirar siquiera a la cámara, mientras su voz en *off* transmite sus preocupaciones sobre la reputación. Juan Luis, que tiene 32 años en el momento del rodaje de la película, hablará sobre “la responsabilidad de llevar un apellido que era más o menos conocido”, que “ha sido siempre un trabajo que he llevado siempre lo mejor que he podido”, para acabar citando a “su amigo” Hemingway, que decía que “quien no es hijo de nadie es hijo de puta”.

Juan Luis, como dirá Chávarri, juega a ser el “malo de la película”, algo que según el director le vino muy bien²⁴; y es un papel que le sirve también para no tener que desnudarse ante la cámara, de hecho evitará en la película el contacto personal más doloroso e importante: con su hermano Leopoldo y su madre Felicidad.

El *fade-out* del sonido desde las palabras de Juan Luis hacia las de la madre, **Felicidad Blanc**, muestra también el respeto reverencial que Jaime Chávarri tiene hacia ella. La idea es que Chávarri nunca le haría ese truco simbólico a la madre –tal como reconoce en una entrevista de 2010, fue al conocer a Felicidad cuando al director le

²⁴ En la entrevista de 2010 de Daniel Izeddin y Jorge B. Montañés *El desencanto: biopsia de los Panero*.

comenzó a gustar la idea de hacer una película sobre los Panero, luego al conocer a Leopoldo María le gustará aún más²⁵. Felicidad, de 61 años, es la madre y la única figura de la vieja generación que tuvo el poder en el franquismo –en el siguiente capítulo veremos cómo la generación de los hijos cuestiona a la de los padres a nivel cultural y político –, y si bien podría tratarse de su enemigo político, esa representación de la madre indica que para los hijos la generación de sus padres aún conserva una cierta aura –de poder, simbólica, política, de autoridad.



Figura 7. Felicidad Blanc, la única voz de su generación

Mientras su marido estaba vivo, en el documental se nos explica que ella adoptó el rol tradicional de la mujer en la sociedad franquista patriarcal, y después de la muerte de este, sus hijos, en una especie de lucha edípica por su aprobación, intentan ocupar el rol del padre. Tanto el fin de la autoridad física del marido a causa de su muerte como el resultado de la lucha de los hijos constituirán oportunidades para Felicidad para su cambio y empoderamiento. Aquí, el personaje de Felicidad recordará una vez más la

²⁵ Íbid.

subversión de la tradición franquista que simboliza *Raza*: la mujer, en *Raza* y el imaginario nacional-católico, es reducida al papel de madre y esposa (además, siendo la mujer la única parte de la pareja a la cual la fidelidad es exigida en la sociedad nacional-católica, siendo la infidelidad del marido un hecho probable, tal como Jean Tena debate²⁶ y resulta implícito en *El desencanto*) sin tener protagonismo, pero en *El desencanto* tras la muerte del marido Felicidad emerge como un elemento central en el complejo de relaciones de la familia. Su rol ha sido leído como una alegoría de la *Madre España*²⁷, representada como abandonada y ultrajada por los llamados “salvadores de la patria”, viuda de un poeta que prefería las compañías de otros amigos poetas como Luis Rosales o de los burdeles en vez de la suya. Parece que no fuera casualidad que España se quedara viuda de su “brutal marido” Franco justo antes del estreno de *El desencanto*.

Una de las lecturas posibles del personaje de Felicidad Blanc es el de la madre protectora que resulta un elemento castrador del desarrollo de los hijos. Esta es una figura que se repite en el cine español de la época –que si bien en *El desencanto* es mucho más compleja por la evolución que se nos cuenta del personaje –siendo *Furtivos*, de José Luis Borau, rodada en 1975, un ejemplo paradigmático. Tal como explica Marsha Kinder en su concepto de narrativa edípica española, cuyo origen literario traza en Pérez Galdós y Leopoldo Alas, se caracteriza en que “las madres frecuentemente sustituyen al padre ausente como la personificación de la ley patriarcal”, y añade que “para el hijo español, la madre patriarcal es frecuentemente a la vez objeto de deseo y

²⁶ Tena, Jean. 1994. "Familles, je vous hais!": un psicodrama individual y colectivo, *El desencanto* (1976), de Jaime Chavarri. *Mélanges De La Casa De Velázquez*. PERSEE. 30-3 (1994) 299-308. Print

²⁷ Ver Teresa Vilarós en *El mono del desencanto*. Una crítica cultural de la transición española.

el instrumento de su represión”²⁸. Autoestablecerse como objeto de deseo supone pues un obstáculo para la emancipación de los hijos, y en última instancia, la continuación de la legitimación de su generación (franquista). No sorprende pues que sea José Luis, el personaje más impregnado de la herencia familiar, quien protagonice esta relación edípica con su madre. Felicidad reconocerá hablando con Michi que “Juan Luis fue como la sustitución de tu padre, mi nuevo marido” (46.17), y Juan Luis explicará una anécdota en la que el camarero de un restaurante pensaba que él era el gigoló de su madre, un hecho que le hizo “mucha ilusión y hasta me excitó sexualmente” (46.21). De este deseo habla también Leopoldo (1.25.52), aunque su rebeldía le impide reconocer una voluntad de ocupar el papel del padre, sino que “si alguna vez lo he ocupado, ha sido por azar”, y afirma que en todo caso lo que le gustaría sería “acostarme con mi madre, que es la negación del edipo porque el edipo es una represión de lo que yo justamente tengo plenamente consciente y deseante”. Así, deseándolo o no, ambos hijos continúan interesados en el rol del padre, lo que hace que permanezca su dependencia emocional maternal.

Pese a esto, en términos de construcción del personaje, Felicidad está representada como un personaje que cambia a través del aprendizaje con sus hijos, con la nueva generación, pero esa evolución no se nos enseña en la película: se habla de su cambio como algo que ha ocurrido en el pasado (“tengo que reconocer que ahora estás mucho mejor”, dirá Leopoldo), después de la muerte del marido en 1962 y los “dos años” de sustitución edípica por parte de Juan Luis. Felicidad es entonces el personaje más misterioso de la película: sus monólogos son los más teatrales, los más interpretados, y en las conversaciones con sus hijos ella les dejará hacer, asistirá a sus

²⁸ Kinder, Marsha. *Blood Cinema*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1994. Impreso. p 200. Traducción mía.

explicaciones sobre ellos mismos y la familia (asistiendo, en realidad, a como luchan por ella, por la aprobación de la madre) y actuará defensivamente contra sus ataques. La sensación es que los espectadores nunca sabemos lo que ella realmente quiere, excepto que realmente no lo ha conseguido completamente. Puede que sea ella quien represente el *desencanto* en su propia generación, en el bando de los vencedores de la guerra civil, y simbolice, como la madre patria, su *desencanto* también frente a sus propios hijos –la nueva generación –y sus nuevas (y viejas) ideas; en definitiva, el escepticismo respecto a la capacidad de esta nueva generación de superar la herencia de la generación anterior.

Es en el personaje de **Leopoldo María Panero**, el hermano mediano (Madrid, 1948), donde se acude para buscarle el sentido a la película. Si bien en principio *El desencanto* quiere poner la atención en cómo la figura del padre poeta ausente Leopoldo Panero afecta a la familia, pronto la audiencia advierte del papel clave que tiene Leopoldo María en el entramado familiar, y es que Michi ya anuncia “una cosa bastante obvia” en el minuto 6.07 conversando con Juan Luis: “Leopoldo cristaliza la ruptura de una serie de cosas mucho más que la muerte de papá”.

Es a través de la aparición de Leopoldo que Chávarri justifica el vínculo político, emergiendo un discurso “radicalmente crítico a unas instituciones sociales e ideológicas (colegio, cárcel, hospitales, discurso médico) que irán, poco a poco, reconstruyendo no sólo la leyenda familiar [...] sino también la “leyenda nacional” (a través, precisamente, de una articulación intensamente crítica hacia la pedagogía nacional dominante durante el franquismo y hacia los valores éticos y familiares bajo los que se constituían las “familias” franquistas) para hacerla surgir como una “verdad” paralela a la experiencia de un padre brutal y ausente, y una madre cobarde y alienada, que solamente han sabido dejar como herencia un presente de ruina y un fin de raza,

sin descendencia posible” (Moreiras, 136). Así, con el discurso de Leopoldo María, *El desencanto* se transforma en una crítica hacia los mecanismos represivos e ideológicos de un Estado que legitimará esta “leyenda épica” –el relato fascista, franquista –de los Panero, de la familia tradicional española, de España. Tal como plantea Michi, Leopoldo es el “personaje molesto” de la leyenda familiar con el cual “no ha habido una real tentativa de diálogo jamás” (6.47).

Ya de primeras, su presencia se retrasa hasta la segunda mitad de la película, para darle a su aparición un toque de misterio, aura de deseo, que es reafirmada con su aparición en pantalla. Su presencia es casi luminosa, podríamos decir: cuando nos habla a cámara en el primer monólogo, sus ideas son atractivas y brillantes (el propio Chávarri dirá de él que es “una de las personas más inteligentes” que ha conocido²⁹), y luego esto se legitima con las interacciones con el resto de la familia (exceptuando a Juan Luis) que nos muestra la compleja trama de relaciones emocionales de los Panero. La película nos muestra a una familia (Felicidad y Michi) que respalda el carácter estelar de Leopoldo, en contraste con Juan Luis, que es rechazado, pero se nos explica cómo Juan Luis en un primer momento asumió el rol del padre. En algún punto entre 1962 y 1974 se dio el punto de inflexión y Juan Luis pasó a la sombra de su hermano pequeño. Leopoldo se convierte “en una amenaza en potencia para la carrera literaria de José Luis” (47.50), con tan solo un par de frases en *El desencanto* hace que la poesía de su hermano mayor (tal como Michi reafirmará) parezca vieja y aburrida. La amenaza que se convertirá en una realidad, ya que Leopoldo (“el único constante de la familia” según Michi) publicará con regularidad desde finales de los 60 y llegará a ser una figura importante en la poesía española contemporánea, formando parte de los llamados

²⁹ Izeddin, Daniel y Montañés, Jorge B. “El desencanto: biopsia de los Panero”. *El mundo*. Madrid: 2010.

Novísimos definidos por el crítico y editor Josep Maria Castellet en el libro *Nueve novísimos poetas españoles* en 1970. Pero Michi reconoce ese “cambio de poder en casa” (1.26.53) en las detenciones políticas de Leopoldo, la primera de ellas a raíz de unos carteles que animaban a no votar en el referéndum organizado por el régimen en 1966³⁰. Son la literatura y la política pues, las dos cosas que más habían interesado a Juan Luis, las que legitiman este cambio de poder.

Hay un hecho que puede resultar casual, pero también sintomático en términos de linaje familiar: el poeta del régimen Leopoldo Panero no deja su nombre a su primogénito Juan Luis, sino a su segundo hijo. El reemplazo de este por el padre, tal como el propio Leopoldo reconocerá, no es por voluntad propia, sino una consecuencia natural. Llegado un momento, la familia advertirá que el heredero real no es Juan Luis, sino Leopoldo: esa rebeldía que en Juan Luis no acababa de convencer (los intentos de suicidio “de pandereta”, la obra literaria heredera del padre, una militancia política sin radicalismo) estalla con Leopoldo, que será el único que desafíe realmente al padre y lo que representa (quien realmente intente esa acción freudiana de “matar al padre”). Es desde aquí desde donde se explica esa especie de autoridad moral con su familia en el momento del rodaje de *El desencanto*. Se explica en cierta medida desde su visión de él mismo, de su autenticidad y honestidad a pesar su cabezonería y locura, asumiendo tanto el rol de víctima como el de verdugo respecto a la relación con su madre. Esta condición contradictoria se extiende también a la visión que tiene de él el resto de la familia: Leopoldo, por su actitud y talento, en el momento en el que la película está hecha será a la vez legitimado y condenado por su familia. Él dirá hacia al final del documental que finalmente asumió –sin buscarlo –el papel del padre, pero

³⁰ Como anécdota para ilustrar el nivel de transparencia e igualdad en ese referéndum, mi madre, con 8 años en aquellos tiempos, cuenta que jugaba con sus amigas a saltar a la comba con la cancioncita “Vota sí, vota sí”, mientras que en casa mi abuelo, niño en la guerra y sin un especial interés en la política, amenazaba a sus dos hijas para que no se portaran mal diciendo “Mira que votaré que no, eh!”

también describirá, en 1.07.38, la “repulsa” de su familia hacia él, basada en su odio hacia la vida, y por consecuencia, hacia Leopoldo, que representa “la vida por excelencia” –“la vida invivable”, claro está, añadirá. Pero, al mismo tiempo, en términos de linaje, este radicalismo será, por su autenticidad, lo que precisamente perpetúe la historia épica literaria de los Leopoldo Panero.

Hay un par de frases de Leopoldo María en los bancos de su antigua escuela durante la conversación con su madre y hermano que sirven como ejemplo de su personalidad radical. Del minuto 57.08 al 57.35, Leopoldo responde a su madre, que le comenta la opinión de un antiguo profesor suyo sobre él: “Leopoldo puede ser o todo o nada”. Leopoldo está de acuerdo, “especialmente en la segunda parte [...] Lo que pasa es que yo considero que el fracaso es la más resplandeciente victoria”. Después, en el minuto 1.01.12, Leopoldo explicará su rebelión hacia la escuela, que considera “una institución penal donde se nos enseña a olvidar la infancia”. Esos serán precisamente los temas de su poesía, llena también de referencias literarias y cinematográficas. Leopoldo, como un Peter Pan moderno (veremos en *Después de tantos años*, en 1994, que Leopoldo tiene una pequeña figura del carismático niño de Nunca Jamás en su mesita de noche en el psiquiátrico de Mondragón), escribirá de forma pesimista evocando la infancia y su corrupción que el mundo adulto –que la sociedad, el paso de la vida –representa³¹.

Esta vida *invivable* hará de Leopoldo el poeta de más éxito de la familia, pero lo llevará también a la cárcel (un sitio que le encantó, tal como explica en *El desencanto*) y a psiquiátricos durante más de 20 años, acompañado por el alcohol y otras drogas. En *El desencanto* Leopoldo aún es brillante, pero su cuestionamiento ya puede ser anticipado,

³¹ Su poema *Deseo de ser piel roja* del poemario de 1970 *Así se fundó Carnaby Street* es un ejemplo que puede representar esto. Leopoldo evoca al legendario líder nativo americano: Deseo de ser piel roja / Cruzó un último jinete la infinita / llanura, dejó tras de sí vana / polvareda, que luego se deshizo en el viento / [...] (Sitting Bull ha muerto, los tambores / lo gritan sin esperar respuesta.)

como hace Michi con su distancia. Más tarde, en la secuela de 1994 de Ricardo Franco *Después de tantos años*, rodada después de la muerte de Felicidad, la desmitificación de Leopoldo será completa, y será rechazado al mismo nivel que Juan Luis por la frase de Michi, que sentencia: “los dos son un coñazo, y lo peor que puedes ser en esta vida es ser un coñazo”.



Figura 8. Un “inspirado” –como él mismo dirá –Leopoldo María Panero

Es posible que la construcción de personaje más interesante sea la de **José Moisés Santiago “Michi”**, el hermano menor. Esta construcción parece completa al final de la película con su monólogo final sobre el fin de la familia (el *fin de raza*), y será confirmada más tarde, como veremos, con *Después de tantos años*.

El desarrollo de Michi ocurre a través de varios pasos: como hermano menor –tiene 23 años en 1974 –empieza siendo “la mascota”, el “perrito de testigo mudo” (9.00) como se presenta en la primera conversación con su hermano mayor Juan Luis, pero su involucración e interés en la familia –aunque sea a pesar de su propia felicidad –pronto le convierte como mínimo en testigo, en un “espectador pasivo”, tal como en sus monólogos se considera a sí mismo. En esa primera escena ya se dan muestras de la

combatividad de Michi con Juan Luis, y de lo que parece que sea una defensa de Leopoldo.

Pero a medida en que la película avanza, e incluso cuanto más veces la vemos, nos



Figura 9. Felicidad con Michi, el único puente

damos cuenta cada vez más del rol clave que tiene Michi. Michi es la persona más amada, el único puente que une (o que puede unir) a una familia devastada. Le quiere su madre, y se habla con sus dos hermanos, respecto a los cuales resulta muy interesante resaltar su actitud: es abiertamente crítico con Juan Luis –como se ve desde su primer cara a cara –, pero ahora, en el momento del rodaje de *El desencanto*, su hermano Leopoldo, a diferencia de lo que se intuye en un primer momento, ya no le impresiona. No es que lo considere abiertamente “aburrido” (como hará en *Después de tantos años*), pero lo anticipa, como en el momento en el cual Leopoldo dice su famosa brillante frase de que “el fracaso es la más resplandeciente victoria”: la madre le seguirá el rollo a Leopoldo y le preguntará a Michi su opinión, a lo que este responderá: “Me es igual”.

¿Está Michi *desencantado*, tal como el título de la película sugiere? Cuestionado al respecto, responderá que para estar desencantado tienes que haber estado alguna vez encantado. En su actitud podemos encontrar el “secreto arcano” (Vizcaíno Martínez, 6), la “verdad profunda” (Rubín de Celis, 6) que hemos estado buscando y a la que se ha ido apuntando durante todo el documental: tan solo Michi (y puede que Felicidad con su silencio hacia los temas trascendentes) es consciente de que todos ellos son residuos; sus hermanos –que se presentarán en la película para la audiencia como

opciones –son ejemplos perfectos de una generación “incapacitada para negociar el horror del pasado y, por tanto, ha convertido el presente (y el futuro) en cadáveres supervivientes que deambulan por los cementerios mientras rumian las razones de la ruina y la derrota” (Moreiras, 144). Solo él es consciente de la verdad, que es, tal como Cristina Moreiras agudamente identifica, que “los hijos de ese padre no han sabido, ni mucho menos, provocar esa revolución capaz de producir una transformación radical de la temporalidad homogénea que guía la historia del progreso (nuestra historia) y, en consecuencia, permanecen atrapados en una historia cuya herencia sigue sin asumirse, sin leerse y, por tanto, sin abrirse a su razón justa³²” (Moreiras, 146).

La conciencia de Michi de su propia incapacidad para superar el gran peso de la tradición franquista (la falta de comunicación de Felicidad sobre las cosas “importantes” induce a pensar que ella también es consciente, pero permanece callada) y su oscura intuición de que un nuevo régimen podría ser tolerado con la condición de que no se cuestionase la tradición (franquista) hace de Michi el juez más legitimado, opuesto a la grandilocuencia (e ingenuidad, y derrota) de sus hermanos. Sus reflexiones son el prelude del final de la película (un final reservado a un plano del epitafio del padre, símbolo de la “leyenda épica” oficial, y un *travelling* circular de la estatua de éste, en una escena donde, en efecto, tal como Chávarri representa brillantemente, esa herencia pétrea está otra vez animada, constituyéndose en el principal actor, en movimiento, del nuevo régimen³³) donde Michi se nos presenta como el equilibrio. Ha evolucionado no solamente desde la mascota hasta el juez por su sensibilidad y

³² Cristina Moreiras está hablando aquí sobre la concepción linear temporal de la llamada Transición española de una dictadura a una democracia sin conflictos pero donde se advierten “los residuos de un pasado que forman parte intrínseca de la historia del presente y del futuro pero a los que no se les ha dado entrada en el relato de la historia” (Moreiras, 148).

³³ Para profundizar en el análisis de la presencia simbólica del padre ausente, ver Moreiras, Rubín de Celis y Tena.

conciencia, sino también ocurre que su compasión, su humanidad desarrollada durante la película le convierte en la única opción para un posible legado –la única esperanza real de futuro para los Panero³⁴.



Figura 10. Michi, el juez y la última esperanza de los Panero

Pero es también esta sensibilidad de Michi la que le condenará a él y a los Panero al fin de raza. Los Paneros no tendrán descendencia, pero la actitud de Michi hacia este hecho es opuesta a la de Juan Luis: Michi rechaza dar importancia a su apellido, a la herencia de su tradición. Hacerlo significaría legitimar aquello que ha hecho sufrir tanto a él y a su familia. Eso es lo que “fin de raza” representa, eso es lo que *El desencanto* muestra: la decadencia de esa burguesía hacia su propia extinción. Después de esa reflexión, solo queda en la familia derrota, ruina, huérfanos y enfermedad, dejando un único destino posible: muerte y *fin de raza*.

³⁴ De hecho, en su conversación en 9.50 con Juan Luis, discutiendo sobre la idea de *fin de raza*, Michi dice bromeando “pero por qué? A lo mejor yo embarazo de pronto a una chica”. Creo que hay gran parte de un sentimiento real tras esa frase.

CAPÍTULO 3

EL DESENCANTO COMO SÍMBOLO DE LA TRANSICIÓN

La lectura de *El desencanto* como símbolo de un período histórico, el período inmediatamente posterior a la muerte del dictador y que conducirá a las primeras elecciones en España en más de 40 años –la llamada Transición española – ha sido recurrente. Por el título de la película y las decepciones políticas que el régimen del '78 conllevó para el sector más politizado de la oposición franquista, ha sido tentadora la interpretación del film como una anticipación, ya en el '76, de la transición, hacia la cual se hace un juicio claro y duro, calificándola como *desencanto*. Una de las cuestiones inevitables al hablar de *El desencanto* es pues tratar de responder a esta cuestión, si, efectivamente, el “desencanto” del título es ya premonitorio.

A este punto es importante destacar las reflexiones de Cristina Moreiras en sus *Historia(s) de la Transición*. Moreiras pone en duda que *El desencanto* sea un documental anticipatorio de la Transición, pero considera que es a la vez “una reflexión sobre el fin de una época (el franquismo y los imaginarios sociales y familiares que conformó)” así como “la narrativa de un momento que deja de ser un fin de época para convertirse en su trayectoria fantasmática en una larga e interminable transición a una nueva época que, o bien no adviene como tal, o bien cuando lo hace es para hacerlo en forma de ruina y destrucción” (Moreiras, 111). Con esto, Moreiras advierte una característica básica de esta “nueva época” por lo menos para gran parte de la sociedad: la gran influencia del pasado franquista en la vida social –y política por extensión –en el nuevo régimen del '78. Y es aquí donde se puede argumentar el carácter “profético” del término del *desencanto* (aunque tal como explica Juan Egea, el término se

populariza tras la peli)³⁵: a través del retrato de los Panero –Chávarri ya advierte el peso de esa herencia que limita y condiciona el libre desarrollo de los individuos a nivel personal y colectivo.

El desencanto es la disección de una familia burguesa en la época crepuscular del franquismo, que desde los años '60 ya iba experimentando cambios sociológicos que se iban plasmando también políticamente. En 1974, el año en el que está rodada *El desencanto*, el tiempo del desafío al régimen había llegado, un tiempo en el cual, tal como describe el poeta Elías Gorostiaga, estaban pasando cosas:

“Era un tiempo de ruptura [...] se muestra la familia cristiana, bendecida, llena de los hijos que te de dios, trajeada, niños con corbatas, bien peinados, serios, temerosos, la familia; y todo empieza a moverse rápido, se desmorona, se habla del divorcio, José Luis López Vázquez se mete en una cabina, de la que no puede salir, que le ahoga, le amedrenta, le asfixia, las películas cómicas enseñan chicas desnudas, y los documentales abortos, hay un partido comunista, asesinan a abogados en Atocha, hay gays, hay robos, la gente sale a la calle y empieza todo el mundo a pasárselo bien”.

Las raíces de la legitimación del régimen franquista se encuentran en la victoria militar en la guerra, desde el mitificado alzamiento del 18 de julio de 1936 hasta el 1 de abril de 1939. La propaganda franquista presentó el conflicto bélico como una “cruzada”³⁶ contra el comunismo con el apoyo moral e ideológico de la jerarquía católica, y la memoria del conflicto de las generaciones que lo experimentaron (siendo niños o adultos) fue usada de forma épica para la legitimación franquista. Franco pudo apuntalar este dominio ideológico en la inmediata postguerra de forma principal por la

³⁵ Juan Egea en “El Desencanto: la mirada del padre y las lecturas de la transición” hace un repaso de la prensa del uso del término *desencanto* como herramienta de análisis sociológico del período.

³⁶ En respuesta al telegrama del Papa Pío XII el 1 de abril felicitándose por la victoria militar, Franco responde: “Victoria total de nuestras armas que, en heroica cruzada, han luchado contra los enemigos de la religión, de la Patria y de la civilización cristiana”. De los archivos de Francisco Franco, recopilado por Luis Suárez Fernández.

eliminación física del adversario (de cualquier posible oposición): a los muertos durante la guerra, en las trincheras y en la retaguardia hay que añadir no solo a más de 500 000 exiliados, sino también a una larga lista de represaliados durante la postguerra por razones ideológicas a todos los niveles de jerarquía, desde pueblos pequeños hasta altos cargos como el presidente de Cataluña Lluís Companys, capturado por la Gestapo en el exilio en Francia, entregado a las autoridades franquistas y ejecutado en el castillo de Montjuïc el 15 de octubre de 1940.

Este franquismo sociológico, empieza a ser cuestionado por la nueva generación que no vivió la guerra³⁷. Esta nueva generación, con la popularización del acceso a la universidad, muestra una característica clave y muy interesante en la población universitaria (que se expandirá especialmente a partir de los años '60), pero que se anticipa en la oposición franquista: se produce una situación de igualdad no económica pero sí a nivel social y político de personas de extracción social distinta. Esto es, en la universidad y en la oposición franquista las adscripciones no son estrictamente de clase, sino que las motivaciones ideológicas pueden ser mucho más complejas³⁸. Se produce un cambio cognitivo: precisamente por su nueva extracción sociológica, la oposición al franquismo deja de estar basada en una nostalgia por la República, y el '36 se percibe como “el gran fracaso nacional”³⁹. La nueva generación (en gran parte hijos de la burguesía franquista) necesitaba encontrar sus propios referentes.

³⁷ Para profundizar en la oposición generacional al franquismo, ver Muñoz Soro y Fernández-Montesinos.

³⁸ Esto ocurre también a nivel europeo, siendo la popularización del acceso a la Universidad un fenómeno sociológico en la Sociedad de postguerra, y su derivación política se ejemplificará en las revueltas de 1968 y la posterior violencia política. Uno de los ejemplos más interesantes del fenómeno de “alianza de clases” es el de Giangiacomo Feltrinelli en Italia, industrial antifascista, editor y que murió en la clandestinidad en la militancia política de la izquierda.

³⁹ “Era la clara conciencia de que era necesario enterrar el pasado. Se puede decir que entre el estudiantado –la inmensa mayoría procedente de familias vencedoras de la Guerra Civil– no existía una nostalgia de la República. Por el contrario, se palpaba un deseo difuso de superación del enfrentamiento de 1936, que se intuía como un gran fracaso nacional”. Nicolás Sartorius y Javier

El acontecimiento que marcará este nuevo modelo de oposición al franquismo serán los sucesos de 1956 en la Universidad Central de Madrid, donde se hizo la primera manifestación universitaria desde la República. El manifiesto lanzado el 1 de abril por la Agrupación Socialista Universitaria plasma esta observación:

En este día, aniversario de una victoria militar que sin embargo no ha resuelto ninguno de los grandes problemas que obstaculizaban el desarrollo material y cultural de nuestra patria, los universitarios madrileños nos dirigimos nuevamente a nuestros compañeros de toda España y a la opinión pública. Y lo hacemos precisamente en esta fecha –nosotros, hijos de los vencedores y los vencidos– porque es el día fundacional de un régimen que no ha sido capaz de integrarnos en una tradición auténtica, de proyectarnos a un porvenir común, de reconciliarnos con España y con nosotros mismos.

Estos “hijos de los vencedores y de los vencidos” que se rebelan contra el régimen, tal como explica Javier Pradera (uno de los firmantes del 1956), habían advertido en la generación de sus padres, la que cimentó el régimen, a “una clase dominante dispuesta a identificar sus dividendos y sus privilegios con la patria y a utilizar la represión para mantener en la miseria a las clases populares cuyas reivindicaciones turbaban la tranquilidad de los poderosos”, identificando que “los negocios suculentos, los privilegios medievales y el cinismo eran la realidad que se escondía tras los ideales por los que habían perdido la vida sus familiares”⁴⁰. De aquí se extrae un nuevo discurso, el de la reconciliación, el de dejar de ocuparse de los muertos y que “los vivos, hijos de los vencedores y de los vencidos, se preocupen de impedir la reaparición de las causas que hicieron inevitables aquel conflicto y aquellas muertes” (Pradera), un discurso que finalmente será hegemónico en la transición, institucionalizado tras la victoria electoral del PSOE en el 1982, y al mismo tiempo,

Alfaya. *La memoria insumisa. Sobre la dictadura de Franco*. Madrid: Espasa, 1999, p. 56. Citado en Muñoz Soro.

⁴⁰ Pradera, Javier. “Los hijos de los vencedores”. *El País*, 20 de enero de 1977. Web, Junio de 2015.

contestado también por la izquierda (el fenómeno del *desencanto*) con renovada legitimidad a partir de la crisis económica de 2011 y las novedades políticas que surgen en el Estado.

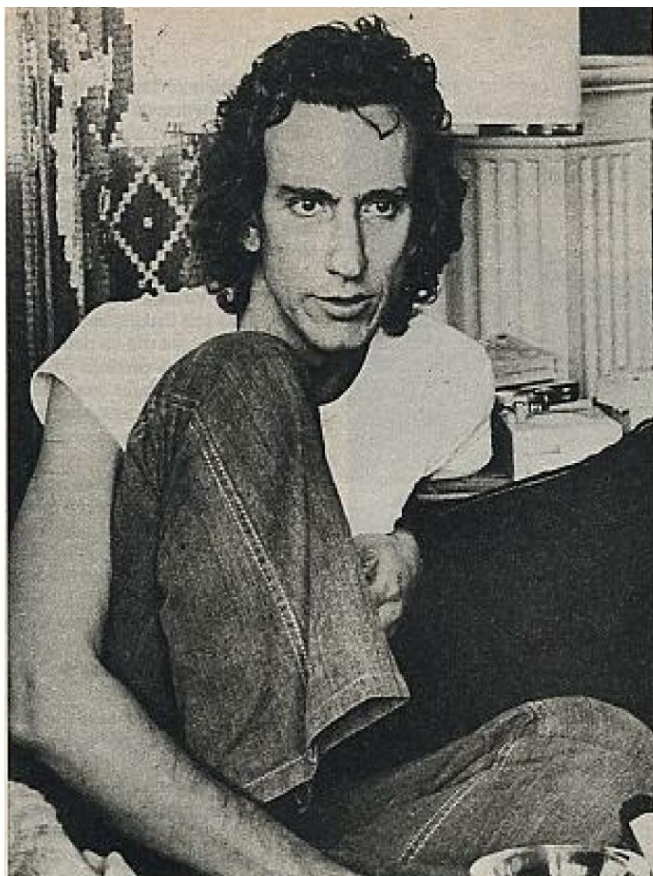


Figura 11. Jaime Chávarri, hijo de los vencedores y de los vencidos

Uno de esos “hijos de los vencedores y de los vencidos” que empiezan a salir en el 1956, esta familia de “niños con corbata” de la que hablaba Elías Gorostiaga, es la que precisamente retrata Chávarri en *El desencanto*. Como él mismo reconoce, se trata de una historia “asumía completamente, respecto a la que no me podía sentir nada distanciado, y que, por lo tanto, tomé con absoluto interés”⁴¹. Jaime Chávarri se

siente legitimado para contar esa historia, y es que él es también perteneciente a esos “hijos de los vencedores” que se rebelan y que sienten que tienen una cuenta pendiente con la anterior generación, con la del padre (Leopoldo Panero, Franco).

Como hecho en sí mismo, la rebelión de los hijos de los vencedores ya muestra las deficiencias en uno de los pilares del sistema ideológico nacional-católico, la familia

⁴¹ Jaime Chávarri en Lara, Fernando y Rodríguez, Ramón. Entrevista con el realizador de “El desencanto”: Jaime Chávarri: la máscara y la realidad. Triunfo. Año XXXI, N. 720 (13 Nov. 1976), p52 Impreso.

como la célula primaria de la sociedad franquista. No es extraño pues que incidir en este tema sea de gran importancia para Chávarri y su generación: *El desencanto* desafía el concepto nacional-católico de la familia a través del retrato de la familia burguesa franquista –los Panero-Blanch. Su retrato de la familia como un espacio opresivo, basado en las mentiras, contradicciones y fracasos, es en sí mismo una profunda crítica política al régimen. Chávarri nos da un argumento persuasivo que avanza, el poder limitativo de la burguesía –o de la familia burguesa española –de cara al libre desarrollo del ser humano⁴². Pues bien, si a través del retrato de los Panero *El desencanto* puede considerarse una crónica del fracaso de la institución familiar burguesa, siendo esta institución una de las bases ideológicas del franquismo, la película apunta también al fracaso de esta sociedad.

Llegado a ese punto, la formación ideológica y el compromiso político de Chávarri en 1976 le hacen tomar partido contra esa burguesía, de la que proviene y la que retrata en la película. Chávarri es uno de esos “hijos de los vencedores y de los vencidos”: hijo físico de la burguesía, el contacto –especialmente a través de la universidad –con la generación anterior y con la clase obrera le hacen tomar conciencia de la degradación moral del Franquismo, así como de la “razón moral” de los vencidos en la Guerra Civil. Esta perspectiva provoca en el cineasta una fascinación por la clase obrera, la cual no obstante reconoce que no comprende en profundidad. Así, Chávarri declara al respecto: “Me reservo a pensar que *El desencanto* interesa también en un medio obrero; ninguno tenemos ni idea de la respuesta que podría originar [...] Pero quizá si la proyectáramos en un barrio obrero –cosa que a mí me gustaría mucho hacer

⁴² Lara, Fernando y Rodríguez, Ramón. Entrevista con el realizador de "El desencanto": Jaime Chávarri: la máscara y la realidad. Triunfo. Año XXXI, N. 720 (13 Nov. 1976), P. 51. Impreso.

–los resultados fuesen positivos...”⁴³. Pero al mismo tiempo, viniendo de la burguesía, entiende, forma parte de y en consecuencia, está legitimado para juzgar a esa familia de la burguesía cultural y hacer identificaciones con sus miembros. Y ese es su acierto: hacer “un cine dirigido a una burguesía que va a tener que dejar de existir como tal burguesía, pero que sus miembros continuarán existiendo como personas humanas”⁴⁴.

El tema de la burguesía ya había sido tratado por Chávarri en *Los viajes escolares*. Rodada en 1973, *Los viajes escolares* es la película dirigida por Jaime Chávarri precedente a *El desencanto*. *Los viajes escolares* apunta contra la institución familiar burguesa, pero irónicamente nunca se podría haber hecho sin la ayuda de ésta, ya que fue financiada por Chávarri y su familia⁴⁵ (otra vez, la idea de la necesidad de la autodemolición de la burguesía como clase). La “visión distópica” (Hopewell, 130) que presenta la película es un anticipo de lo que nos encontraremos en *El desencanto* con efecto multiplicador: lo que buscaba Chávarri, la familia que buscaba (la institución represora llena de oscuros secretos que impide el libre desarrollo de sus hijos) y que retrata con limitaciones en *Los viajes escolares* la encontrará, bien real, en los Panero.

Los viajes escolares cuenta la historia de Óscar (Bruce Robinson, la ausencia de la grabación del sonido en directo con doblaje posterior de las voces, propio de la época, permite a un actor inglés protagonizar una película española sin importar su acento), un rebelde que acaba de terminar el bachillerato a los 24 años en una institución religiosa, y la de su familia –burguesa, llena de secretos y con el padre ausente –a través de su

⁴³ Lara, Fernando y Rodríguez, Ramón. Entrevista con el realizador de "El desencanto": Jaime Chávarri: la máscara y la realidad. Triunfo. Año XXXI, N. 720 (13 Nov. 1976), P. 52. Impreso.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ Hopewell, John. *Out of the Past: Spanish Cinema After Franco*. London: BFI Books, 1986, p 130 y Lara, Fernando y Rodríguez, Ramón. Entrevista con el realizador de "El desencanto": Jaime Chávarri: la máscara y la realidad. Triunfo. Año XXXI, N. 720 (13 Nov. 1976), p. 51. Mientras que Hopewell afirma que “his family financed his first film”, el propio Chávarri, recalando su “total incapacidad para moverme dentro de unos niveles de comercialización del cine” dice que “la película la produjo yo, y yo sólo la tuve que hacer de principio a fin”.

profesor de matemáticas, Don Carlos (Ramiro Oliveros), que intercede por su alumno en el colegio y es invitado por este a pasar una temporada en su casa para, tal como le dice Óscar, “completar su educación”.

Los paralelismos con *El desencanto* son inevitables, empezando por Óscar, el rebelde y atractivo hijo que intenta escapar de la estructura familiar, cuyo rol asume Leopoldo en *El desencanto*. También el papel de la madre Avelina, interpretada por Lucia Bosè es el de la madre que “sustituye al padre ausente como la personificación de la ley patriarcal” de la que habla Marsha Kinder. Como Felicidad Blanc, es un personaje con claroscuros que no son desvelados, que vive con los hijos pero sin el marido (tras su muerte, en *El desencanto*, y tras el abandono de la familia, en *Los viajes escolares*), adoptando una postura ultraprotectora que si bien en *El desencanto* es mucho más compleja, en *Los viajes escolares* es un elemento castrador del desarrollo del hijo, una ambigua relación que se puede ver en la escena cuando un Óscar de 24 años recién salido de la piscina se apoya en el regazo de su madre y esta le anima a jugar a adivinar lo que están pensando, y el hijo la rechaza diciendo “ha pasado demasiado tiempo para eso” (34’00). La ausencia del padre, el resto de miembros de la familia y la localización de la acción en un caserón familiar en el campo (que bien podrían ser las afueras de Astorga) acaban de configurar esa atmósfera represiva de la familia (burguesa) española, que tal como define John Hopewell, “aún desafía la naturaleza democrática de España a través de la denegación de la independencia económica y emocional en nombre de una de las fuerzas más tiránicas: la dominación paternal y el amor filial”⁴⁶ (Hopewell, 130).

⁴⁶ Hopewell, John. *Out of the Past: Spanish Cinema After Franco*. London: BFI Books, 1986. Impreso. Traducción mía. El análisis de *El desencanto* de John Hopewell en su estudio breve pero enciclopédico sobre el cine español después de Franco es reducido pero resulta interesante por la incorporación de *Los viajes escolares* en el análisis y en la identificación del mismo tema, a pesar de reconocer una mejor resolución en *El desencanto*.



Figura 12. Relación edípica entre Avelina (Lucia Bosè) y Óscar (Bruce Robinson)

Resultan interesantes también algunas de las referencias compartidas entre *Los viajes escolares* y *El desencanto*. Está el referente del *far west* americano que invocan por una parte Bruce Robinson persiguiendo a unos caballos con el torso desnudo y haciendo un sonido como los nativos americanos en las películas de *indios y vaqueros* (24.11) y por la otra parte José Luis Panero vestido de vaquero, sombrero, botas y pistolón incluidos, disparando a cámara (1.24.00) —el espíritu libre contra el elemento del orden, Leopoldo Panero también escribirá sobre Sitting Bull en *Deseo de ser piel roja* en 1973, una referencia que cabe recordar que también se da el *Peter and Wendy* de James M. Barrie como juego infantil. También en ambas películas se da la presencia de un trauma asociado a un animal protagonizado además por la madre en el papel de verdugo: central el caballo *Chesire* que quería tanto Óscar y que mata la madre para impedir que el niño quiera irse con su padre (una historia que luego ocultará la familia y será símbolo del secretismo de la familia), pero también inquietante el episodio de los gatos que narra Michi, que según cuenta iban a ser sacrificados, y para eso Felicidad los puso en una caja, pero hizo unos agujeros en ella para que pudieran respirar.



Figura 13. Óscar en *Los viajes escolares*



Figura 14. Juan Luis Panero juega, como Óscar, a indios y vaqueros

Pero lo que en *Los viajes escolares* a veces resulta forzado y a veces fallido, en *El desencanto* resulta mucho más rico y lleno de matices. Se acierta mucho más a plasmar el discurso político del *handicap* familiar⁴⁷, entre otras cosas por el carácter su carácter no ficcional de la película. Estas situaciones forzadas en *Los viajes escolares* se dan en varios personajes, como sucede con el asombro de Don Carlos, el profesor de matemáticas, en su incapacidad para la acción que transmite (en 49.08, por ejemplo no se atreve a comunicarse con la tía Olga, por la que siente deseo sexual) que conlleva una admiración por lo opuesto –que intenta no admitir –por lo que representa Óscar, como se ve en la escena cuando de escondidas Carlos sube a la moto de Óscar y empieza a fingir que la está conduciendo, haciendo ruidos, y es sorprendido por Óscar y Oliva (Maribel Martín, la enfermera por quien Óscar siente una mutua atracción), que se ríen un poco de él. Esto terminará en una pelea infantil, un poco forzada, puramente por los celos que siente Carlos por lo que tiene Óscar –la valentía, el desparpajo, el deseo sexual

⁴⁷ En la entrevista de Lara y Rodríguez Chávarri expresa esto también, diciendo que en *El desencanto* “el transcurso político está indudablemente más claro, y creo que yo he sabido llegar mejor a él”.

realizado con Oliva –, que se puede ver también en las interacciones entre Oliva y Carlos, reaccionando éste excesivamente a la defensiva (el deseo sexual se confirmará más tarde, al terminar acostándose juntos). Otro caso de los personajes fallidos es el de la prima Mónica (Guillermina Motta), que vive en una alienación infantil en ocasiones sobreactuada, e incluso la madre, cuyo papel de sobreprotección del hijo se fuerza hasta el punto de permanecer impasible cuando éste, contrariado, le da un bofetón.



Figura 15 La relación entre Don Carlos (Ramiro Oliveros) y Oliva (Maribel Martín) estará siempre marcada por Óscar

El personaje de Óscar es uno de los personajes más bien contruidos y a través del cual se articula el discurso del complejo de Peter Pan en *Los viajes escolares*. Óscar ejerce la fascinación que ejerce Leopoldo en *El desencanto*, y recuerda a su forma de hablar, tanto respecto a su propia actitud frente a la vida –dirá que “no tengo espíritu competitivo ninguno” (26’00) frente a la disyuntiva de adoptar la responsabilidad de ser cabeza de familia, y confesará en intimidad a Oliva que está “en franca decadencia” (28.46) –como en su denuncia de forma más radical a la estructura familiar (“en casa hay temas de los que nunca se habla”, 22.10). Óscar, como pasa como con Leopoldo, es el personaje que se nos presenta en principio más decidido a enfrentarse a la falta de

vida que suponen los roles de la vida familiar, simbolizado en el “todo es normal” que le dice Mónica a la embarazada Oliva (a llevar también “la vida invivible” de la que habla Leopoldo en *El desencanto*). A pesar de esto, intuimos su fracaso —como intuimos el de Leopoldo— en ver la relación con Oliva, que intuimos condenada no por la capacidad de Óscar de fascinar, sino por su incapacidad para tomar responsabilidades, un fracaso que se nos hace físicamente explícito al final. Este final dirigido, que el propio Chávarri reconoce que escribió “cuarenta veces sin que nunca llegara a quedar bien”⁴⁸, recuerda precisamente por contraste el valor y la riqueza de *El desencanto*: que Leopoldo sea un personaje real y al mismo tiempo que pueda jugar con la audiencia y ser consciente del “ritual de máscaras”⁴⁹ que supone la película, de que en todo momento hay una consciencia de cómo se quiere aparecer delante de la audiencia. Jaime Chávarri encuentra en Leopoldo a alguien real con la misma capacidad para fascinar que Óscar, pero encuentra en los Panero y su historia mucho más que el pulular plano y sin iniciativa de la mayoría del resto de personajes que configuran el ambiente de *Los viajes escolares*.

Jaime Chávarri declara que en *Los viajes escolares* intentó hacer una película donde “no hubiera ningún tipo de héroe. Que el público no pudiera identificarse ni dejarse llevar por ninguno de los personajes concretos que allí aparecían, lo que le obligaba a un planteamiento continuo de todo lo que sucedía en la película”⁵⁰. Esta intención, que “no entendió nadie”, se entiende mejor con los matices de *El desencanto*. Y es que *Los viajes escolares* es un anticipo del tema, de los mecanismos y de las problemáticas de *El Desencanto*. Por una parte, la condena hacia el hándicap que

⁴⁸ Lara, Fernando y Rodríguez, Ramón. Entrevista con el realizador de “El desencanto”: Jaime Chávarri: la máscara y la realidad. Triunfo. Año XXXI, N. 720 (13 Nov. 1976), P. 51. Impreso.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*

supone la estructura familiar: el caballo que mata la madre y que todos quieren olvidar es símbolo de “la negación a lo largo de toda mi infancia y adolescencia de lo que era la realidad, ocultada celosamente por la burguesía”⁵¹. Pero aún más interesante, se anticipa también el mostrar el lado destructivo del mito, anticipando también la reacción (el desencanto) de Michi respecto a Leopoldo. Chávarri explica que el significado lírico de la película de *Los viajes escolares* es que al personaje de Óscar (y al de Leopoldo) “lo que en realidad le destruye no es tanto esa situación familiar tan difícil y tan jodida en que se encuentra, sino el mundo de fantasía que se ha creado”⁵². Aunque se puede responsabilizar de esta permanencia en el mundo de fantasía —el síndrome de Peter Pan — a la situación familiar (“la falta de ayuda, la falta de solidaridad, la falta de respeto hacia la verdad que tienen todos los personajes”, lo definirá Chávarri⁵³) se puede intuir en *Los viajes escolares* el mensaje desmitificador que es en última instancia *El desencanto*, donde realmente ya no hay héroes, si acaso antihéroes, empezando por Michi Panero.

El compromiso de Chávarri tanto en *Los viajes escolares* como en *El desencanto* es por la demolición de esa burguesía castradora que condiciona y limita, que tiene esa “nefasta influencia en la realidad”⁵⁴; de los personajes será el hijo mediano, Leopoldo María Panero (cuya presencia retardada acentúa el mecanismo de deseo en el espectador, y por lo tanto, la fascinación de la audiencia por él), quien mejor

⁵¹ Lara, Fernando y Rodríguez, Ramón. Entrevista con el realizador de "El desencanto": Jaime Chávarri: la máscara y la realidad. Triunfo. Año XXXI, N. 720 (13 Nov. 1976),P. 51. Impreso.

⁵² Lara, Fernando y Rodríguez, Ramón. Entrevista con el realizador de "El desencanto": Jaime Chávarri: la máscara y la realidad. Triunfo. Año XXXI, N. 720 (13 Nov. 1976),P. 51. Impreso.

⁵³ *Íbid.*

⁵⁴ *Íbid.*

represente esta actitud. La inquietud principal de Chávarri con esto es poder legitimar a individuos como él en la lucha antifranquista: el hijo del burgués debe en cierta forma “ser aceptado” en la oposición, liderada hasta entonces por los vencidos de la Guerra. Pero sus inquietudes no son las mismas ni que los vencidos ni que la de los hijos de los vencidos (si los entendemos como clase obrera): la inquietud de estos “hijos de los vencedores” de los que se habla en la generación del ‘56 es poder legitimarse a sí mismos, y para eso necesitan expresarse de forma propia. Es desde aquí desde donde se entiende su interés en el tema de la burguesía (franquista) –y su visión radicalmente crítica con ella –y por extensión, en el discurso de la reconciliación, que por su naturaleza implica que se dé cabida en el espacio de la oposición a los hijos de los vencedores, que podrán incluso aspirar a liderarla.

Esta alianza de los vencedores y de los vencidos que aspira a liderar la oposición al régimen no siempre será vista de forma natural por la izquierda histórica⁵⁵. Como escribe Javier Pradera, no se trataba de superar el pasado de una forma teórica, “en las organizaciones socialistas o comunistas, el azar podía muy bien mezclar a un hijo le la derecha franquista con un responsable militar o de orden público del bando republicano”⁵⁶.

Intelectuales republicanos como Max Aub desconfiaron del discurso de reconciliación de la “generación de los arrepentidos” que interpretó como “una amnistía de hecho a la brutal represión franquista” (Muñoz Soro, 6). Para Aub, ese desinterés sobre el pasado manifiesta una tendencia hacia la “insolidaridad histórica”. Esa memoria es uno de los límites de ese discurso de la reconciliación, más que la extracción social de los opositores. Los “hijos de los vencedores y de los vencidos” es una etiqueta

⁵⁵ Antonio López Pina en *La generación del 56* pone la película de Alain Resnais con guion de Jorge Semprún *La guerre est finie* como ejemplo de la persistencia del debate sobre la confianza en los hijos de los vencedores (López Pina, 215).

⁵⁶ Pradera, Javier. “Los hijos de los vencedores”. *El País*, 20 de enero de 1977. Web, Junio de 2015.

preciosa que aspiró a captar la voluntad popular general –pero esos “hijos de los vencedores y de los vencidos” eran, en realidad, físicamente más hijos de los vencedores, aunque influidos ideológicamente por los vencidos. La voluntad real de los hijos de la burguesía (de Chávarri, cuyo bisabuelo era Antonio Maura, de los hijos de Leopoldo Panero y Felicidad Blanch) de autodemoler sus privilegios clase, tal como Chávarri declaraba en la entrevista, y empezar a vivir como “individuos” es de lo que se empezará a dudar por parte de cierta oposición al régimen. Esas reservas se explicitan con la adhesión o no al discurso de reconciliación. Este discurso será el elemento fundacional del nuevo régimen, cuyo proceso político estará liderado por una figura del régimen como Adolfo Suárez, y será cuestionado por parte de la oposición precisamente por su “insolidaridad histórica” de la que hablaba Max Aub. Este es el llamado *desencanto* de la nueva democracia, un término que empezará a popularizarse precisamente tras la película de Chávarri⁵⁷.

Al discurso de reconciliación, una izquierda que sentía que tenía la victoria moral de la guerra opondrá el discurso de la memoria: se defiende que una nueva democracia debe denunciar los crímenes del régimen anterior y legitimarse en la tradición democrática anterior. De ahí la adhesión y pugna por los símbolos: la República, la bandera y el himno, que representan la ruptura o no con el franquismo, cobran especial importancia en el discurso de la memoria. El auge del documental en el período de la muerte de Franco también es un estallido de documentales sobre la memoria de los vencidos: al trabajo de Basilio Martín Patino (*Canciones para después de una guerra*, 1971, *Caudillo*, 1977) hay que añadir *La vieja memoria* (Jaime Camino,

⁵⁷ Para un mayor análisis cronológico-político de la época, ver el artículo de Juan Egea *El desencanto: la mirada del padre y las lecturas de la transición*. Egea ejemplifica a través de noticias de periódicos del período el uso del término, aplicado a la democracia que nacía. Así, Egea ve *El desencanto* como “la crónica de lo que no pasó” (Egea, 8) en la transición democrática española, y reconoce su posible carácter como “texto fundacional de la transición” (Egea, 7).

1977) o *¿Por qué perdimos la guerra?* (Diego Santillán y Luis Galindo, 1978), o las dos partes de *Después de...* (Cecilia Bartolomé, 1981), además de la explosión de documentales de carácter social, prohibidos por el franquismo, que ponen voz y rostro a las luchas de los más invisibles del régimen (por ejemplo, *La ciudad es nuestra* de Tino Calabuig en 1975 que muestra las luchas vecinales en barrios de Madrid como Leganés o el Pozo del Tío Raimundo) y por supuesto, la aparición de la guerra civil como tema recurrente del cine español hasta el presente.

Las renunciaciones políticas del nuevo régimen son las que hacen que el discurso de la reconciliación, tal como explica Muñoz Soro, sea “discutido en el espacio público y político por cada vez más amplios sectores sociales, en particular situados en la izquierda y los nacionalismos, que ponen en duda no sólo la validez de su permanencia, sino incluso su legitimidad como *elemento fundante de la democracia española*”⁵⁸ (Muñoz Soro, 12). Muñoz Soro data esa creciente oposición tras la victoria electoral del PP en 1996 y el crecimiento del movimiento de la memoria histórica, que será reconocido a nivel institucional con matices en 2007⁵⁹, pero ese cuestionamiento –ese *desencanto* –tiene sus raíces en la transición, en aquellas personas y colectivos que habían quedado fuera del “régimen del consenso” del 78.

Nos preguntábamos, ¿tiene *El desencanto* pues, carácter anticipatorio? Es a través del relato como nos debemos preguntar el carácter anticipatorio de la película respecto al “desencanto” de la Transición, en tanto en cuanto vemos actuar a los Panero. ¿Están Juan Luis, Leopoldo y Michi realmente preparados para cambiar la sociedad?

⁵⁸ Texto en cursiva mío.

⁵⁹ LEY 52/2007, de 26 de diciembre, por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura. Boletín Oficial del Estado núm. 310. Madrid: 27 de diciembre de 2007. Accesible online: http://www.congreso.es/public_oficiales/L8/CONG/BOCG/A/A_099-01.PDF



Figura 16. Cartel de *El desencanto*, texto fundacional del régimen del 78

¿Tiene la nueva generación las armas para articular un cambio real o la vieja España – la pétrea herencia franquista, la estatua de Leopoldo Panero padre en movimiento –se los comerá? En la medida en que el nuevo régimen aún mantenga a esa burguesía que limita y condiciona el desarrollo humano (y del país) en el poder, se puede hablar de “desencanto” con el nuevo régimen. Y ya en la película de Chávarri, con su final, se intuyen unos ciertos indicios

(que se verán refrendados con la conclusión a una época que es

Después de tantos años) que permiten hablar de desencanto, y es que a nivel político, se intuye desde la izquierda una permanencia de esa burguesía que ha “cambiado para que no cambie nada”. Por eso *El desencanto* nos anticipa el desencanto: así como la familia franquista aparta de la vida (en el sentido que usaría Leopoldo María Panero) a sus miembros, la burguesía en el poder apartará del cambio político a la España en tiempos de transición.

CAPÍTULO 4

EL EPÍLOGO DE *DESPUÉS DE TANTOS AÑOS*: CONCLUSIONES FINALES

En la batalla ideológica de los hermanos Juan Luis y Leopoldo María se muestran los límites que esta generación va a encontrar para la transformación del viejo régimen y la profunda herencia política e ideológica de éste que previene una ruptura radical (representada por Leopoldo María). Su fracaso, representado también por el *desencanto* de Michi, deja, efectivamente, todo “atado y bien atado”, la voluntad final de Franco en su lecho de muerte para el futuro político de esa España que durante tantos años había secuestrado. Ese es el final implícito de *El desencanto*: precedido por un *Epitafio* escrito para sí mismo, Chávarri nos muestra la estatua de Leopoldo Panero padre, la que se inauguraba al principio de la película. La elección de la técnica aquí es clave también: Chávarri nos muestra el monumento a través de un *travelling* circular, mostrando el Palacio Episcopal de Astorga en el fondo. Asistimos así a la imagen del padre ausente *animada* a través de la técnica cinematográfica.

Es una última escena de conclusión, de mostrar la representación de la figura entorno a la cual se iba a reflexionar en el planteamiento de la película; pero con el *travelling*, es también un anticipo del futuro, del *desencanto*. En la última escena con un personaje de carne y hueso, Michi, la cámara se va alejando mientras cuenta “por mi experiencia personal a lo largo de estos años me temo que no vamos a tener descendencia” (1.34.03). Michi, con tan sólo 23 años, apela otra vez a la casa de los Wittelsbach, siendo Luis II y su hermano Otto soberanos de Baviera que no tuvieron descendencia y con diagnósticos de problemas mentales (Richard Wagner fue protegido de Luis II de Baviera, Luchino Visconti también vio el valor artístico de la decadencia de la familia y rodó *Ludwig* en 1972), para hablar de “un fin de raza nada Wittelsbach,

nada *wagneriano*, somos un fin de raza astorgano, muy erosionado por el tiempo, y que tampoco es nuestra la culpa, es decir, llevamos tantos hectolitros de alcohol [...] que por lo visto no damos más de sí”. Así, el protagonista de la última escena –del futuro –no será ninguno de los hermanos, sino la pétrea herencia del patriarca Leopoldo: esta –la vieja España –será la verdadera protagonista del nuevo régimen cuya herencia las nuevas generaciones (esos tres hermanos) no serán capaces de superar.



Figura 17. La representación física de la fantasmagórica presencia del patriarca Leopoldo Panero

Después de tantos años es la explicitación de ese mensaje final astorgano que propone Chávarri a través de la muestra de su otra cara: qué ha sido de esos hijos ausentes en la panorámica que cierra *El desencanto*. El resultado es previsible, o, por lo menos, no es sorprendente.

Después de tantos años está rodada en 1994 por Ricardo Franco a propuesta de Michi Panero, quien ofreció la película primero a Jaime Chávarri, pero a este le gustó la idea de que la dirigiera otro, para tener otra perspectiva y poder “descansar” de los

Panero⁶⁰. En esta segunda parte ya no aparece la madre, muerta en 1990, pero sí se nos muestra a los tres hermanos ya en una edad madura; en 1993 tenían 51, 45 y 42 años respectivamente.

Hemos hablado a lo largo del análisis de los personajes de *El desencanto* del “cambio de poder” en los hijos, de Juan Luis a Leopoldo. Bien, en *Después de tantos años* se completa otro cambio de poder, y es hacia Michi, ese “incitador de narraciones” que impulsa la película y que se erige como el juez de la familia, frente al abandono y abstención de Juan Luis (que no aparecerá en ninguna escena con sus hermanos) y la locura de Leopoldo. Es el momento de la enfermedad y la muerte de la madre lo que define esto para el espectador: con un Leopoldo internado en los psiquiátricos, Michi, que ha sufrido cirrosis y una polineuritis que lo dejó paralizado de piernas por un tiempo, fue quien más pendiente estuvo de Felicidad, y reprocha a Juan Luis “que se lavara las manos” en el asunto (25.20). El hermano mayor explicará en una especie de autojustificación que era la madre de Felicidad, su abuela, “la única persona que me había querido” (24.24).

La relación entre los hermanos parece no haber cambiado, tan solo habiéndose profundizado la brecha que ya se ve en *El desencanto* entre Juan Luis y Michi. Ante la disyuntiva entre el hermano ausente y el hermano loco, Michi elegirá a Leopoldo, con quien se reunirá al final de la película en el cementerio de Astorga, sobre la sepultura de sus ancestros. Para Michi, ellos dos son los únicos que quedan, ya que Juan Luis “es de otra familia, de la familia Monster”, como dirá ganándose la carcajada de Leopoldo (1.19.02).

⁶⁰ Izeddin, Daniel y Montañés, Jorge B. “El desencanto: biopsia de los Panero”. *El mundo*. Madrid: 2010.



Figura 18. Michi y Leopoldo, en el cementerio con un pie en la sepultura

Una de las cosas a las que se intenta responder en *Después de tantos años* responder aquí es el por qué, como Michi, no nos fascinamos completamente con Leopoldo María. En *Después de tantos años* confirmamos su decadencia. Leopoldo está viejo y desgastado, paranoico con sus acusaciones de asesinato. Cuando muera Felicidad, Michi contará que Leopoldo intentará resucitarla con un beso. En *Después de tantos años*, que formalmente se permite más licencias artísticas que *El desencanto*⁶¹, esta decadencia se nos muestra también mediante los recursos técnicos, y es que el audio *fade out* que utilizara Chávarri para cortar a Juan Luis en *El desencanto* se usa ahora con Leopoldo para interrumpir un monólogo suyo de más de tres minutos para pasar a Michi hablando de su locura (47.24), mientras se muestran imágenes de Frankenstein manteniendo durante algunos segundos la voz de Leopoldo en bajo volumen. El loco de Leopoldo, a quien se compara visualmente con Frankenstein (una comparación que se repetirá al final de la película), ya no nos interesa tanto. Este es el

⁶¹ Company también identifica como más “autoral” a Ricardo Franco frente a la elección menos efectista y mascada que explica el propio Chávarri “en lo que lo significativo se confunda con lo que no lo es” (Company, 255).

símbolo del traspaso de poderes hacia Michi, él es el personaje al que la película enviste con la autoridad de poder juzgar a sus hermanos.

Como dirá Michi, su hermano tiene una profesión “full time de loco y poeta maldito” (39.10), un hecho que le convierte en un personaje molesto y difícil de aguantar; de hecho, respecto a su círculo de relaciones, Michi denuncia su postureo ya que son “los primeros que se van a vivir a Civitavecchia” cuando éste está en Madrid, pero “a la hora de soltar yo soy amigo de Leopoldo María Panero cuando está lejos o internado todo el mundo habla. La típica hipocresía de la típica izquierda hortera y siniestra madrileña” (1.01.49). Leopoldo es, o se ha convertido en un pesado, en un “coñazo”, como insiste Michi a lo largo de la película, no por su literatura (aunque también se comenta que “ahora escribe peor”), sino por su persona. Su decadencia es su incapacidad para presentarse como una persona funcional. Es, pese a odiar los manicomios, la sensación de es para él es más fácil estar en un psiquiátrico, donde le pueden aguantar, que fuera. Ese eterno niño grande, de 45 años, que ya resulta aburrido, Ricardo Franco nos lo muestra con el Peter Pan en la mesilla de noche de su habitación del psiquiátrico.



Figura 19. La figura del héroe Peter Pan está en la mesilla de noche de Leopoldo Panero en el hospital psiquiátrico de Mondragón, Guipúzcoa.

Leopoldo, eso sí, también mantiene su inteligencia y su lucidez. Él, a quien “le gusta la vida y no le gusta la muerte” (1.14.49) no deja de ser consciente de su propia situación, y para nada idolatra la locura; pese que afirma que al principio “creía en el valor ético de la locura”, acabó comprobando “que la gente que sufre no tiene porqué ser buena. Generalmente son más malos que la tiña” (44.44). La autoconsciencia de ser de Leopoldo culmina brillantemente citando el célebre primer verso del poema Aullido de Allen Ginsberg de 1956 “he visto a los mejores miembros de mi generación destruidos por la locura” (52.27), jugando con el metalenguaje de su propia condición psíquica. Su comparación con Frankenstein entra también en el terreno de la metadiscursividad, ya que, como observa Company, esa ideología frankensteiniana alude también a la naturaleza misma del documental, ya que “dar vida a lo inanimado, conseguir una impresión de realidad / movimiento a través de elementos, en sí, inertes como la instantánea fotográfica, podría ser el objetivo (documental) normativo de un film que evocara la memoria familiar de los Panero partir de la (im)posible dimensión real de sus escatologías (Company, 257).

Las reflexiones trascendentes de Leopoldo Panero también pueden llevar a interpretar, como hace Company, que Ricardo Franco lo legitima, está “más presto a escuchar la voz del auténtico poeta frente a la muy impostada de su hermano mayor [...] o el simple rechazo de la literaturización de la vida por parte de Michi” (Company, 259). Esa auto aceptación de su extravagancia se la reconoce Michi en una anécdota, la “única vez que ha estado gracioso en su vida de loco”, cuando Leopoldo, sorprendido por su madre desnudo en una ventana de un despacho con un orinal lleno de agua, cuatro velas y un círculo de tiza alrededor, ésta le pregunta “¿Qué estás haciendo?” a lo que Leopoldo responderá: “¿Pues no lo ves? El ridículo” (49.09).

Este énfasis de Ricardo Franco en su pensamiento nos humaniza a Leopoldo, y es como Ricardo Franco lo entiende, asociándolo visualmente con Frankenstein mediante el montaje y en aplicarle los mismo filtro visual azulado que en la película de 1931 de James Whale: más que loco, Leopoldo es el monstruo incómodo, lúcido, pero también inocente e infantilizado. “En definitiva, ser loco o no ser loco es tener o no tener amigos” (52.15) nos cuenta Leopoldo en una definición donde aún nos muestra su lucidez, pero sobre todo, su desamparo.



Figura 20. Frankenstein-Panero: la libertad artística en *Después de tantos años*



Figura 21. Leopoldo María Panero: “La gente huye del loco, y lo maltrata...”

Pero el *fin de raza* parece confirmarse no solamente con el internado Leopoldo o el ausente Juan Luis: incluso Michi a los 42 años parece viejo, con el pelo blanco después de pasar varias enfermedades, prematuramente acabado, desencantado de la gente, pasando las secuelas de fracasos emocionales y vitales (“me interesa mi perro, y punto, y sobrevivir mal que bien”, 1.02.49), doliéndose de su gran fracaso, un fracaso mucho más humano, el de no haber podido “tener una relación sentimental estable” (1.13.00). Es en este sentido donde entendemos que en el final de *El desencanto* se anticipara el destino de los hermanos, que se nos confirma en el final de *Después de tantos años*. Michi y Leopoldo María aún ríen cuando se reúnen al final en el cementerio, hay vida y se nota que se quieren, pero es demasiado poco ya.

Mientras que en *El desencanto* aún se sueña con el futuro, o se mantiene la intriga de un posible futuro para nuestros héroes (¿será capaz nuestro brillante héroe Leopoldo de vencer a los sórdidos personajes de la sociedad postfranquista española y ser feliz?), que de hecho es uno de los atractivos de la película, en *Después de tantos años* esa respuesta –anticipada ya, recordemos, en el final propuesto por Chávarri de *El desencanto* –está muy clara (“yo acepto la realidad que era tan chulo que me quería meter con toda España y toda España me ha metido aquí” dirá Leopoldo, por cierto, 37.35). Las imágenes recurrentes que se dan a lo largo de la película, de nubes tormentosas, la ola gigante y en el cementerio, los huesos de la familia, enfatizan y sugieren, como lúcidamente observa Cristina Moreiras, “la muerte como punto de llegada y como momento final” (Moreiras, 141). El final propuesto por Ricardo Franco nos lo muestra otra vez con los *fade outs* en una escena rodada en las ruinas de la casa familiar de Castrillo de las Piedras, donde murió el padre y donde vuelven después de *El desencanto*. Leopoldo y Michi aparecerán entre las puertas en ruinas y se disolverán mediante un efecto técnico. En su último plano, también se disuelven junto al coche que conduce Michi y donde se apoya para fumar Leopoldo, precediendo a un crepúsculo que avanza a saltos, los últimos rayos de un sol que se va a fundir a negro.

Desaparecidos, son fantasmas en una sociedad que no es la suya. Y es que 18 años después de *El desencanto*, confirmamos que el futuro no era de ellos.



Figura 22. Los hermanos Panero se disuelven *Después de tantos años* (1)



Figura 23. Los hermanos Panero se disuelven *Después de tantos años* (2)



Figura 24. Los hermanos Panero se disuelven *Después de tantos años* (3)

Tras la desaparición de los Panero, pues, se puede lanzar una conclusión política, que no es otra que la necesidad de la reactivación de la memoria ya no solo para la salud democrática, sino también mental de la sociedad española. Eso es lo que resalta Cristina Moreiras, que explica que en los documentales de Jaime Chávarri y Ricardo Franco, “con sus juegos de temporalidades dislocadas y de la emergencia sin aspavientos de un presente dominado por la más desolada ruina, ponen en marcha una historia alternativa, a contrapelo, de la historia de la Transición (de la historia de la generación que representan los hermanos Panero); una historia que, al centrarse en la

derrota del presente y en la violencia omitida del pasado, cuestiona las políticas temporalizadoras de la marcha de España hacia una historia de ‘progreso’, [...] alejado de un pasado ominoso que, sin embargo, ‘se cerró’ con una violenta ley-decreto bajo el dominio de un estado de excepción que nunca expiró” (Moreiras, 147). La necesidad de esa historia alternativa está basada en la necesidad de un ejercicio de expiación, es decir, de denunciar la influencia todopoderosa de un pasado violento en el presente que desde la élite se ha querido disimular o acallar. Como explica Moreiras, “Los dos cineastas saben romper, en sus documentales sobre la familia Panero y bajo el análisis de la figura paterna, esa lógica historicista que guía la modernidad y legitima, sin fisuras o cuestionamientos, la noción de temporalidad lineal bajo la que se produce, sin rupturas y sin conflictos, la transición de la dictadura a la democracia, permitiéndose así la entrada en la narrativa de los residuos de un pasado que forman parte intrínseca de la historia del presente y del futuro pero a los que no se les ha dado entrada en el relato de la historia” (Moreiras, 148).

Esta denuncia de la amnesia del presente de Moreiras apunta al futuro: es la base para construir una esperanza de futuro. Y Jaime Chávarri y Ricardo Franco, y Leopoldo y Michi, están en esa misma onda.

Michi morirá prematuramente en 2004 a los 53 años, sin obra escrita, sin carrera, sin legado. Un fracaso social. ¿Por qué? ¿Cómo es esa sociedad en la que ha fracasado? ¿Dónde estaba esa burguesía que rechazó y que debería haber sido demolida? Está renovada y en el poder⁶². Pero es aquí, en el fracaso de Michi (agotado, pero aún capaz de la broma, terminando desde el bando de los vivos *El desencanto* y *Después de tantos años*) cuando podemos rescatar la frase famosa de Leopoldo: “Lo

⁶² Las razones por las que esta burguesía esté renovada y en el poder se escapan de los objetivos de este trabajo. Una respuesta puede encontrarse, otra vez, en algo tan humano como la comodidad —o más exactamente, la incomodidad que supone el cambio.

que pasa es que yo considero que el fracaso es la más resplandeciente victoria”. Esta es la única consecuencia posible, el éxito ético real para estos personajes en este nuevo régimen del ‘78: su fracaso personal. El desencanto nos anima, en un sentido Brechtiano, a una respuesta activa tras la reflexión. Y el análisis resultante sería algo como “no quiero vivir en este mundo”: algo está mal en esta sociedad que no deja espacio no solamente para personas como el psicótico Leopoldo María, sino ni tan siquiera para el desencantado Michi.

Es esa dimisión personal del régimen del ‘78 es su legado y es lo que refleja *El desencanto*, lo que convierte a los Panero en símbolo grupal (“una mujer y tres hombres muy representativos de muchos millones más”⁶³) y sitúa a la película en el lugar de los mitos; en los títulos iniciales de *Después de tantos años*, Ricardo Franco describirá que, tras su estreno en 1976, *El desencanto* “Inmediatamente se convirtió en un fenómeno social y se interpretó como metáfora del franquismo”. La pervivencia de ese mito, el ser una película para la cual “no han pasado los años”⁶⁴, lo que hace, como explica Jaime Chávarri en 2010, que nuevas generaciones se asombren al ver la película por primera vez⁶⁵, se explica por la permanencia aún en el siglo XXI de una serie de problemáticas respecto al régimen político del ‘78; la permanencia a través de los años de un desencanto con la Transición.

¿En qué se basa pues el desencanto con la Transición? El régimen del ‘78 constituye para una parte importante de la izquierda antifranquista un desencanto

⁶³ Lara, Fernando y Rodríguez, Ramón. Entrevista con el realizador de "El desencanto": Jaime Chávarri: la máscara y la realidad. Triunfo. Año XXXI, N. 720 (13 Nov. 1976), p51. Impreso.

⁶⁴ Michi Panero en una conferencia en Astorga entorno a 2002.

⁶⁵ Izeddin, Daniel y Montañés, Jorge B. “El desencanto: biopsia de los Panero”. El mundo. Madrid: 2010. Videgrabación. Web, julio de 2015.

político⁶⁶. Ese régimen, que dio libertades, amnistía a los presos y trajo las primeras elecciones democráticas desde la II República que llevaron al parlamento a gente que pocos años atrás estaba en la clandestinidad, dejó dos grandes temas en el tintero que pasaron a ser tabúes: el del modelo económico y social y el tema nacional (los estigmatizados en el franquismo como rojos y separatistas). Respecto a las reivindicaciones respecto a opresiones concretas que caracterizan la Nueva Izquierda de los años '70 –fundamentalmente, feminismo, ecologismo y movimiento LGTB –, algunas irán teniendo presencia en los espacios políticos mayoritarios y el PSOE asumirá algunas a nivel institucional, como fue la ley del aborto, la progresiva incorporación de la mujer a los espacios de decisión (como Pilar Miró como Directora general de Cinematografía en 1982) hasta el Ministerio de Igualdad de 2008 y la paridad del siglo XXI, así como ser también uno de los primeros países europeos en aprobar el matrimonio entre personas del mismo sexo en 2005.

Respecto al tema social, superada la crisis económica de finales de los '70, con la promesa realizada en 1986 de la entrada en la Unión Europea y la nueva situación de un Estado que recibe fondos de cohesión y ha entrado en la élite del capitalismo internacional hace que la oposición al modelo económico quede en segundo plano.

La unidad de España fue uno de los mitos del franquismo, y, pese a la concesión de las autonomías, la Constitución de 1978 no fue capaz de colmar las expectativas de las nacionalidades históricas. Un ejemplo de esto es el Artículo 8 de la Constitución, que señala que las Fuerzas armadas “tienen como misión garantizar la soberanía e independencia de España, defender su integridad territorial y el ordenamiento

⁶⁶ Respecto a la opinión popular relativa al nuevo régimen, resultan muy interesante los documentales *Después de...* *No se os puede dejar solos* y *Atado y bien atado* de los hermanos Cecilia y José Juan Bartolomé, rodados entre 1979 y 1980, donde se expresa el malestar especialmente de la gente de a pie con la Transición. Se da el uso del término *desencanto* respecto a la democracia (“mandan los mismos”, 23.06), y el escritor Manuel Vázquez Montalbán lo verbaliza, explicando que se tiene la “sensación de que no se ha conseguido lo que se esperaba”.

constitucional”⁶⁷. El modelo es el opuesto al del ’31, cuando se declaró la República catalana, a la que se sedujo para que formase parte de la Segunda República Española, a través del Estatuto de Autonomía de Núria de 1932. Posteriormente, también el País Vasco y Galicia tuvieron Estatutos antes de que estallase la guerra civil. Eso es lo que se identifica cuando la dirigente comunista Rosa Olivares en *Después de...* explica su rechazo al Estatuto de Gernika del País Vasco: es el Estatuto de la Constitución.

La diferencia entre reconocer o no a las nacionalidades históricas como entidades jurídicas es clave en la insatisfacción respecto al modelo de Estado. Para el independentismo en Cataluña y el País Vasco a nivel simbólico lo peor no fue el franquismo, sino la democracia, ya que en tiempos de Franco la izquierda compañera de lucha le concedía la razón moral, mientras que el régimen del ’78 lo ha estigmatizado (independientemente de ser un movimiento armado, o terrorista, o pacífico, se puede recordar lo que pasó con Carod Rovira en el primer tripartito d’Esquerra Republicana de Catalunya con el PSC de Maragall en 2003, el gran intento de federalismo cortado por el propio PSOE, que curiosamente ahora en 2015 dice que quiere recuperar).

Es por eso que durante décadas los espacios de oposición más fuerte al régimen han sido la periferia; oposición democrática y también violenta, fundamentalmente representada por ETA. Aunque las razones de la permanencia de ETA hasta entrado el siglo XXI se escapan de las pretensiones de este trabajo, parece que haya existido una cierta fascinación de cierta izquierda con la lucha armada (que cambiará después del atentado de Hipercor en 1987), que hizo que el modelo de oposición vasco haya sido el enemigo mediático principal contra el modelo político hegemónico en el conjunto del Estado⁶⁸. Son los irreductibles contra el Estado: no es casual la gran influencia del Rock

⁶⁷ La Constitución Española de 1978, accesible online

<http://www.congreso.es/consti/constitucion/indice/titulos/articulos.jsp?ini=1&fin=9&tipo=2>

⁶⁸ Para un relato sobre ETA en la Transición, es interesante la parte dedicada al tema en *Después de...Segunda Parte: Atado y bien atado*, donde bajo el título *El laberinto vasco* se recogen testimonios

Radikal Vasco en el Rock estatal, o que el independentismo catalán beba del País Vasco, apareciendo fenómenos como Terra Lliure en los Países Catalanes (la Euskal Herria del independentismo vasco) o que figuras del cine más comprometido con la marginalidad de la época sean vascos, como Eloy de la Iglesia. Leopoldo Panero, que es lúcido, provocativo y molesto, afirmará en ocasión del proceso de paz con ETA iniciado por el gobierno de Zapatero, que “hace siglos dije que sólo ETA hace oposición.”⁶⁹. Esta oposición es también heredera de la izquierda antifranquista que se plantó ante el régimen del '78 y que, hasta la crisis económica de 2011, caminó una larga travesía del desierto.

La diferencia política fundamental a partir de 2011 es que el primer gran tema tabú de la Transición ha vuelto a salir al escaparate social. El 15 de mayo de 2011, tras el desalojo y detenciones en la Puerta del Sol de Madrid después de una manifestación contra las medidas económicas y las élites políticas del Estado empezaron a congregarse miles de personas en las plazas principales de las ciudades del Estado, en lo que sería llamado el movimiento 15-M. El impacto social y mediático del 15-M y posteriormente la articulación electoral de ese movimiento, principalmente con el surgimiento de Podemos a nivel estatal pero también con otras alternativas dependiendo del área, ponen en primera línea de discusión el modelo social y económico, dogma incuestionable desde los Pactos de la Moncloa del '77. Aún está por ver la envergadura histórica de la situación, pero por primera vez desde 1931, y a la espera de lo que suceda en las elecciones al congreso en noviembre de 2015, las 3 ciudades más

tanto del nacionalismo vasco representado por Herri Batasuna como por otras fuerzas políticas como el PSE o Euzkadiko Ezkerra, así como militantes de base, trabajadores y trabajadoras. Impactante y clave para entender las siguientes décadas es la escena del entierro del militante de la UGT asesinado por ETA, donde personas de izquierda de la clase trabajadora llaman fascista a ETA.

⁶⁹ Entrevista -Mora, Miguel y Ruiz Mantilla, Jesús. “España es la que está loca, no yo”. Entrevista: Emergentes y divergentes. Leopoldo María Panero / Poeta. El País, 9 de agosto de 2005. Web, Junio de 2005.

pobladas, Madrid, Barcelona y Valencia, así como otras ciudades importantes como Zaragoza o A Coruña, tienen alcaldes ubicados de la izquierda del PSOE, siendo los grandes perjudicados los partidos que han basado el régimen del '78, el Partido Popular y Partido Socialista Obrero Español (también Izquierda Unida dentro de la izquierda y Convergència i Unió en Barcelona).

Si bien es difícil que las expectativas luego se correspondan con la realidad (ahí está el caso de Syriza y Alexis Tsipras en Grecia, que después de ganar las elecciones de 2015 y el referéndum se aceptaron unas duras condiciones económicas contra las cuales se había votado, tal como explica el exministro de Finanzas griego Yanis Varoufakis⁷⁰), sí se espera de esta renovada izquierda española que por fin llame a las cosas por su nombre (con ánimo de rescatarla, la banda de *hardcore* madrileña Habeas Corpus llamó *A las cosas por su nombre* en el 2000⁷¹, luego formaron el proyecto Riot Propaganda y sacaron canciones como T.E.R.R.O.R.I.S.M.O. con los raperos Nega y Toni el Sucio, *Los chikos del maíz*, un grupo de hip-hop cuyo último disco *La estanquera de Saigon*, cerrando el círculo, recomendó Pablo Iglesias, líder de Podemos⁷², que ya escribió un libro titulado *¡Abajo el régimen!* en 2013 junto a Ricardo Romero “El Nega”), que haga lo que sentía Michi en la transición, que “había que decir en la medida de lo posible lo que se pensaba”, que no era otra cosa “que fue todo medianamente un fraude⁷³”, o por lo menos, lo que decía Manuel Vázquez Montalbán en *Después de...*, “la sensación de que no se ha conseguido lo que se esperaba”. Y eso

⁷⁰ Yanis Varoufakis en la entrada de su *blog* titulada “On the Euro Summit’s Statement on Greece: First thoughts”.

⁷¹ Así se titula la tercera canción y el tercer álbum de la banda, donde la letra hace un repaso histórico en clave crítica de los eventos de ciertos eventos de la transición en clave de la izquierda, se puede escuchar online aquí <https://www.youtube.com/watch?v=mKmPvvg3oE4>

⁷² Citado de la noticia de eldiario.es de Voro Maroto “Nega, el rapero marxista con el que vibra Pablo Iglesias”.

⁷³ Michi Panero en la conferencia en Astorga entorno a 2002.

es precisamente lo que se quería, con la izquierda y con en *El desencanto*. Más que contra el capitalismo, contra el franquismo o contra la familia, por lo menos se pretendía que se apuntara contra las mentiras que encubren grandes silencios, esos silencios que esconden las debilidades y problemas estructurales de unos sistemas que quieren aparecer como mecanismos infalibles. Llamar a las cosas por su nombre. Es lo que hace *El desencanto* con esa concepción del idilio nacional-católico de la familia, tal como dice Michi Panero, “la gran mentira del franquismo”⁷⁴.

La dimisión de los Panero del régimen del '78 nos emplaza a una cita con el futuro, con su superación. Es un salto generacional hacia un presente donde ese régimen que impide ese libre desarrollo del ser humano del que hablaba Chávarri parece que empiece a entrar en crisis. Esa dimisión, ese fracaso que finalmente conduzca a la más resplandeciente victoria, la que haga caer todas las estatuas, físicas o simbólicas, que aún perviven.

⁷⁴ *Ibid.*



Figura 25. Leopoldo María Panero mira a través de la ventana de *Después de tantos años* (50.15)

EL EPÍLOGO.

“Echar en el cuevo de la locura todo lo que no se
comprende es algo que no se debe hacer”

Leopoldo Panero, *Después de tantos años*

En 2015, la profecía del *fin de raza* se ha cumplido. Leopoldo María fue el último Panero-Blanc en morir, en 2014, en un psiquiátrico de Las Palmas de Gran Canaria, donde vivió durante más de 20 años.

Estos seres humanos, símbolo de algunos millones más, seguirán siempre vivos en *El desencanto* y *Después de tantos años*. Porque *El desencanto* es al final una película humana, y es Michi probablemente su elemento más humano. Tras su muerte en 2004, tuvo su dosis de legitimidad cultural y popular. Consciente de la cruda realidad familiar más allá de las apariencias, de que no existe la “verdad” al hablar de la familia

sino aparentes contradicciones que son la expresión de las distintas vivencias personales de una experiencia por parte de distintas personas (lo que sí existe es la creación de esa “leyenda épica” a la que hace referencia Leopoldo). Repite a la defensiva en *Después de tantos años*: “¿No hemos dicho que la familia no existe?” pero será él quien se ocupe de su madre en su enfermedad, quien vaya a ver a Leopoldo internado. Su carácter homodiegético (narrador y parte de la historia, el incitador de narraciones) que plantean Pablo Ferrando y Juan Miguel Company se eleva aún más en *Después de tantos años*. Soledad Puértolas en su necrológica para *El País* acierta: “se ha convertido, prematuramente envejecido, en el bastión familiar”.

Michi empezó a escribir sus memorias sin acidez, “¿qué sentido tiene la acidez? Ironía, sí, humor. Pero nada de reproches ni de acusaciones, nada de amargura”⁷⁵. Michi se erigió en bastión familiar, pero no ha perdido nunca su carácter de observador, su sensibilidad para con la condición humana. Su identidad generacional que a la vez trasciende. Su recorrido por los grandes problemas de su tiempo, y la identificación de su fracaso en el fracaso de un hombre sencillo familiar (el cantautor asturiano Nacho Vegas lo identifica en *El hombre que casi conoció a Michi Panero* “qué lástima, no dejaré nadie a quien transmitir mi savia / consideré insensato procrear”). La búsqueda de instantes de felicidad, “convertir la fugacidad en algo imperecedero”⁷⁶ en medio de una vida contemplativa que lleva a la autodestrucción. Los Panero nos ofrecen su fracaso como ofrenda. Desde aquí, asumiremos su legado, el que recoge Soledad Puértolas: seguiremos intentándolo.

⁷⁵ Puértolas, Soledad. “En la muerte de Michi Panero”. *El País*, 19 de marzo de 2004. Web, Junio de 2015

⁷⁶ *Ibid.*

FUENTES CITADAS

- Ardánaz, Natalia. "La Transición política española en el cine (1973-1982)" *Comunicación y Sociedad*. Vol. XI, N 2 (1998) 153-175. Impreso.
- Català, Josep Maria, Cerdán, Josetxo, Torreiro, Casimiro (coordinadores). *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*. Madrid: Ocho y Medio Libros de Cine, 2000. Impreso.
- Company Ramón, Juan Miguel. "La fatiga del narrador. A propósito de *El desencanto* y *Después de tantos años*" *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*. Coords. Josep Maria Català, Josetxo Cerdán, Casimiro Torreiro. Madrid: Ocho y Medio Libros de Cine, 2000. 253-260. Impreso.
- Conferencia de Michi Panero en Astorga*. Panero Blanc, José Moisés Santiago; Alonso, Luis Miguel. Astorga, alrededor de 2002. Videograbación. Web, julio de 2015 [<https://www.youtube.com/watch?v=ot4SlqG6FAQ>]
- Davis, Kayce. *El desencanto de Jaime Chávarri: los reflejos de la (post) dictadura en los espacios privados familiares*. Davis: University of California Davis, 2014. Web, junio de 2015.
- Después de...primera parte: no se os puede dejar solos*. Dirección Cecilia Bartolomé, José Juan Bartolomé. Documental. Producciones Cinematográficas Ales S.A., 1981. Film.
- Después de...segunda parte: atado y bien atado*. Dirección Cecilia Bartolomé, José Juan Bartolomé. Documental. Producciones Cinematográficas Ales S.A., 1981. Film.
- Después de tantos años*. Director Ricardo Franco. Reparto Juan Luis Panero, Leopoldo María Panero, Michi Panero. Aiete Films / Ariane Films, 1994. Film.
- Egea, Juan. "El Desencanto: la mirada del padre y las lecturas de la transición." *Symposium* 58.2 (2004): 79-92. ProQuest. Web. 22 Apr. 2015.
- El desencanto*. Director Jaime Chávarri. Reparto Felicidad Blanc, Juan Luis Panero, Leopoldo María Panero, "Michi" Panero. Elías Querejeta P.C., 1976. Film.
- Ferrando García, Pablo. "El fuego de la palabra. A propósito de *El desencanto* (1976) de Jaime Chávarri". *Shangri-La. Derivas y ficciones aparte*. N. 11 (Jan. April 2010) Impreso.
- Fernández-Montesinos Gurruchaga, Andrea. *Hijos de vencedores y vencidos: los sucesos de febrero de 1956 en la Universidad Central*. Memoria de Máster. Universidad Complutense de Madrid, 2008. Web, junio de 2015.

- Gorostiaga, Elías. "Panero contra Panero". *Alenarte Revista Cultural y artística*, 13 Febrero 2013. Web. Mayo 2015.
- Hopewell, John. *Out of the Past: Spanish Cinema After Franco*. Londres: BFI Books, 1986. Impreso.
- Feltrinelli, Carlo. *Senior Service. Biografía de un editor*. Barcelona: Tusquets, 2001. Impreso.
- Fusi, Juan Pablo; García Delgado, José Luis; Jiménez, Juan Carlos y Juliá, Santos. *La España del siglo XX*. Madrid: Marcial Pons, 2007. Impreso.
- Habeas Corpus. "A las cosas por su nombre". *A las cosas por su nombre*. Madrid: Desobediencia, Zero Records, 2000. Disco de audio.
- Izeddin, Daniel y Montañés, Jorge B. "El desencanto: biopsia de los Panero". *El mundo*. Madrid: 2010. Videgrabación. Web, julio de 2015.
- Kinder, Marsha. *Blood Cinema*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1994. Impreso.
- Kinder, Marsha. "Documenting the National and Its Subversion in a Democratic Spain." (1997). Impreso.
- La guerre est finie*. Director Alain Resnais. Reparto Yves Montand, Ingrid Thulin, Geneviève Bujold, Jean Bouise. Europa Film / Sofracima, 1966. Film.
- La Transición*. Director Elías Andrés. Guion Victoria Prego. Documental. Televisión Española, 1993. Serie de televisión.
- La vieja memoria*. Director Jaime Camino. Reparto Enrique Lister, Dolores Ibárruri, Federica Montseny, Josep Tarradellas, José Luis de Vilallonga. Profilmes, 1977. Film.
- Lara, Fernando. "El desencanto", de Jaime Chávarri: la "célula primaria" del franquismo. *Triunfo*. Año XXXI, N. 714 (2 Oct. 1976),P. 49. Impreso.
- Lara, Fernando y Rodríguez, Ramón. Entrevista con el realizador de "El desencanto": Jaime Chávarri: la máscara y la realidad. *Triunfo*. Año XXXI, N. 720 (13 Nov. 1976),P. 51-52. Impreso.
- *LEY 52/2007, de 26 de diciembre, por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura*. Boletín Oficial del Estado núm. 310. Madrid: 27 de diciembre de 2007. Accesible online: http://www.congreso.es/public_oficiales/L8/CONG/BOCG/A/A_099-01.PDF
- López Pina, Antonio. *La generación del 56*. Madrid: Marcial Pons, 2010. Impreso.
- Los viajes escolares*. Director Jaime Chávarri. Reparto Bruce Robinson, Maribel Martín. Jaime Chávarri, P.C. 1974. Film.

- Maroto, Voro. "Nega, el rapero marxista con el que vibra Pablo Iglesias". Eldiario.es, 11 de noviembre de 2011. Web, julio de 2015.
- Minguet, Joan M. "El desencanto" en Julio Pérez Perucha *Antología crítica del cine español (1906-1955): Flor en la sombra*. Madrid: Cátedra, 1977. P 743-745.
- Mora, Miguel y Ruiz Mantilla, Jesús. "España es la que está loca, no yo". Entrevista: Emergentes y divergentes. Leopoldo María Panero / Poeta. El País, 9 de agosto de 2005. Web, Junio de 2005.
- Moreiras Menor, Cristina. *La estela del tiempo: imagen e historicidad en el cine español contemporáneo*. Madrid: Iberoamericana, 2011. Impreso.
- Muñoz Soro, Javier. "La oposición antifranquista y la memoria de la Guerra civil". Conferencia octubre 2008. Web, junio de 2015.
- Nanook of the North*. Director Robert J. Flaherty. Documental. Revillon Frères, 1922. Film.
- Nichols, Bill. *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana UP, 2001. Impreso.
- Nichols, Bill. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 1991. Impreso.
- Panero, Leopoldo M. *Así Se Fundó Carnaby Street*. Barcelona: Llibres de Sinera, 1970. Impreso.
- Pradera, Javier. "Los hijos de los vencedores". El País, 20 de enero de 1977. Web, Junio de 2015.
- Puértolas, Soledad. "En la muerte de Michi Panero". El País, 19 de marzo de 2004. Web, Junio de 2015.
- Raza*. Director José Luis Sáenz de Heredia. Reparto Alfredo Mayo, Ana Mariscal, José Nieto, Blanca de Silos. Cancillería del Consejo de la Hispanidad, 1941. Film.
- Renov, Michael. *Theorizing documentary*. New York: Routledge, 1993. Impreso.
- Resina, Joan Ramón. *Burning Darkness. A Half Century of Spanish Cinema*. Albany, NY: State University of New York Press, 2008. Impreso.
- Riambau, Esteve. "Riambau: Vivir el presente, recuperar el pasado: el cine documental durante la transición". *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*. Coords. Josep Maria Català, Josetxo Cerdán, Casimiro Torreiro. Madrid: Ocho y Medio Libros de Cine, 2000. 125-138. Impreso.

- Rubín de Celis, S. "El Desencanto, O Una Oscura Intuición De Lo Que Hubiera Podido Ser Dicha." Doc On-Line: *Revista Digital De Cinema Documentário/revista Digital De Cine Documental/digital Magazine on Documentary Cinema/revue Electronique Du Cinema Documentaire*. 9 (2010): 233-239. Impreso.
- Sánchez González, Darío. "El documental. Cecilia Bartolomé y los lobos de la Transición". *Gynocine: Teoría De Género, Filmología y Praxis Cinematográfica*. Coord. Barbara Zecchi. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013. 187-200. Impreso.
- Selva i Masoliver, Marta. "La palabra necesaria. A propósito de *Después de... (I y II Parte)*". *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*. Coords. Josep Maria Català, Josetxo Cerdán, Casimiro Torreiro. Madrid: Ocho y Medio Libros de Cine, 2000. 271-276. Impreso.
- Suárez Fernández, Luis. *Francisco Franco y su tiempo. Tomo II. Generalísimo de la Guerra Civil*. Madrid: Fundación Nacional Francisco Franco, 1984. Impreso.
- Tena, Jean. 1994. "Familles, je vous hais!": un psicodrama individual y colectivo, El desencanto (1976), de Jaime Chavarrí. *Mélanges De La Casa De Velázquez. PERSEE*. 30-3 (1994) 299-308. Impreso
- Varoufakis, Yanis. "On the Euro Summit's Statement on Greece: First thoughts". Yanis Varoufakis. Thoughts for the post-2008 world. 14 de julio de 2015. Web, julio de 2015.
- Vegas, Nacho. "El hombre que casi conoció a Michi Panero". *Desaparezca aquí*. Madrid: Limbo Starr, 2005. Disco de audio.
- Vilarós, Teresa. *El mono del desencanto: una crítica cultural de la transición española*. Madrid: Siglo XXI, 1998. Impreso.
- Vizcaíno Martínez, Juan Carlos. "La Vieja Memoria Reeditada: Queridísimos Verdugos Y El Desencanto". *Quaderns De Cine*. N. 2 (2008). 75-81. Impreso.
- Vlázquez, José Luis, Memba, Javier. *La generación de la democracia. Historias de un desencanto*. Madrid: Temas de hoy, 1995. Impreso
- Zecchi, Barbara (coordinadora). *Gynocine: Teoría De Género, Filmología y Praxis Cinematográfica*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013. Impreso.