

***EL DESENCANTO, O UNA OSCURA INTUICIÓN DE LO
QUE HUBIERA PODIDO SER DICHA***¹

Santiago Rubín de Celis*

El Desencanto (1976, España, 97')

Dirección: Jaime Chávarri

Argumento y guión: Jaime Chávarri y Elías Querejeta

Producción: Elías Querejeta

Jee de Producción: Primitivo Álvaro

Director de fotografía: Teo Escamilla

Montaje: José Salcedo

Con: Felicidad Blanc, Leopoldo María Panero, Juan Luis Panero y Michi Panero.

El desencanto (1976), segunda película del cineasta español Jaime Chávarri (Madrid, 1943), se ha convertido, casi desde la fecha de su estreno en octubre de 1976, no solo uno de los títulos de referencia del cine español de no ficción, sino un hito cinematográfico de la transición en España. Una película de una importancia capital para el desarrollo de un cine de autor en nuestro país. Producida por Elías Querejeta, que desde comienzos de la década de los 60 venía desarrollando un cine de autor riguroso y exigente realizado por jóvenes directores como Carlos Saura, Antonio Eceiza, Francisco Regueiro, Victor Erice y Ricardo Franco, entre otros, el film de Chávarri es un estudio de una de las instituciones más importantes y represivas de la sociedad española, la familia, a través de un caso real: la historia familiar de los Panero. El argumento de *El desencanto* es el siguiente: el poeta Leopoldo Panero, considerado por muchos como uno de los

¹ Utilizando un verso del poeta Calvert Casey citado por Felicidad Blanc y Michi Panero en la película.

* Crítico e Historiador cinematográfico. Doutorada pela Universidad Complutense de Madrid.

portavoces poéticos del franquismo, murió en Astorga, su ciudad natal, en el año 1962. Trece años más tarde, en 1975, las personas que estuvieron más íntimamente ligadas a él, es decir, Felicidad Blanc, su viuda, y sus tres hijos, Juan Luis, Leopoldo María y Michi, evocan la figura de su padre, recuerdan sus relaciones con él, aquel caluroso día estival de su muerte... Pronto, los recuerdos dan paso a las confesiones —de las ilusiones perdidas, de una sensación omnipresente de fracaso, ese “desencanto” del título, un término que caló muy profundamente durante la transición española²—, los conflictos y las justificaciones, desvelándose, poco a poco, a través del discurso de esos personajes, la historia profunda de unos años y de unas personas unidas por unos vínculos familiares que no huyen en ningún momento de la expresión de sus diferencias, de sus conflictos y de sus identidades personales antagónicas.

Uno de los primeros aspectos a tener en cuenta a la hora de aproximarse a un film como *El desencanto* es el siguiente: siendo la película, en gran medida, el producto del discurso de los miembros de la familia Panero (“*Es una película que hice con lo que me dieron los Panero*”³, ha admitido Chávarri), ¿cuánto podemos confiar en la veracidad de lo que éstos nos relatan? Durante la fase de preproducción, y esto es algo sobre lo que el propio director ha dejado testimonio en un breve diario de rodaje del film,⁴ varios miembros de la familia expresaron sus dudas acerca de los resultados que podrían esperarse de ella en términos de verdad. Ésta, por ejemplo, fue la causa principal de la reticencia de Leopoldo María por incorporarse al film: “*Está convencido de que nadie va a contar la verdad*”.⁵ Una puesta en duda ante la cual debemos mantenernos alerta.

Indudablemente, todos los personajes de *El desencanto*, incluso en los momentos en los que parecen confesarse de forma absolutamente honesta ante la

² El término “desencanto”, referido al enfriamiento ideológico y a la desmovilización de las fuerzas sociales populares más radicales opuestas al continuismo postfranquista, una estrategia política de la moderación sobre la que se asentó la democracia electoral representativa en nuestro país, resulta clave a la hora de calificar el fin de las esperanzas que la transición política supuso en amplios sectores de la sociedad española. De este modo, con el tiempo se ha convertido en un calificativo recurrente a la hora de analizar dicho período de la reciente historia española.

³ Citado en Besas, Peter: *Behind the Spanish Lens*, Denver, Arden Press Inc., 1985, p. 163.

⁴ Incluido en la edición del guión de la película; Chávarri, J. y Querejeta, E.: *El desencanto*, Madrid, Elías Querejeta ediciones, 1976, p. 141.

⁵ *Ibid*, p. 139.

cámara, interpretan, o casi sería mejor decir representan, unos papeles; sus respectivos roles diseñados en gran medida por ellos mismos. Leopoldo Panero, el padre, ausente pero al que todos se refieren, es el padre tradicional y de doble moral (cristiano viejo y, al mismo tiempo, asiduo a los burdeles). Felicidad Blanc, la esposa abnegada, sumisa y fiel, es la viuda triste. Un rol que Chávarri subraya simbólicamente en las escenas en las que la vemos pasear melancólicamente por los alrededores de la casa familiar y las calles de Astorga. Juan Luis, el mayor de los tres hermanos, el autoproclamado sustituto de un padre que bascula entre el amor y el odio, declara significativamente en dos momentos del film: “como decía el viejo Ernest Hemingway, al que tanto quiero, ‘*el que no es hijo de nadie es hijo de puta*’.” A medio camino entre la disidencia y el fervor, sus sentimientos hacia la figura paterna son ambivalentes: por un lado, le tilda de borracho, pendenciero y asiduo a los prostíbulos en uno de sus poemas, por el otro, admite haber escrito toda su obra con la pluma que éste le regaló, uno de sus fetiches más gratos. Michi, el más pequeño, en cambio, se define a sí mismo como un simple observador, poco más que un testigo presencial de unos acontecimientos que califica como “la sordidez más puñetera del mundo”. Sin embargo, su rol, como el propio Chávarri señala, está más próximo al de un moderador-provocador. Por último, Leopoldo María, que se confiesa “alcohólico y esquizofrénico”, el hermano díscolo y maldito, juega un rol decisivo dentro de la familia Panero. Según Michi, “Leopoldo es indudablemente uno de los temas más importantes de la película”, dado que en él “cristaliza la ruptura de una serie de cosas, más que la muerte de papá”. Leopoldo es, por lo tanto, el personaje del que surge ese malestar familiar al que todos se refieren.

Al hilo de esto, resulta significativo el hecho de que, con excepción de unos planos utilizados como recurso a unas palabras de Michi, la primera aparición con voz propia de Leopoldo María sea, aproximadamente, a la mitad de la película (entorno al minuto 44, siendo la duración total del film 90 minutos). Y es que, estructuralmente, *El desencanto* está construida en torno a dos grandes bloques temáticos prologados y concluidos por dos secuencias relativas al descubrimiento de una estatua conmemorativa de Leopoldo Panero en su Astorga natal. La

primera parte de la película se construye alrededor de la evocación de la figura paterna por parte de su viuda y de sus hijos Juan Luis y Michi, así como de la descripción de las relaciones de cada uno de estos tres personajes con él, y se cierra con el recuerdo doloroso e impactante de su muerte. El segundo bloque temático, auspiciado por la aparición física (pues su nombre ha sido citado ya en numerosas ocasiones en el transcurso de las entrevistas anteriores) de Leopoldo María, se centra en su figura como catalizador (él mismo habla de “chivo expiatorio”) de todas las tensiones familiares.⁶ El motivo de esta dicotomía podríamos situarlo en un orden histórico. La intención original de Chávarri y Querejeta a la hora de filmar a los Panero era rodar un cortometraje-investigación sobre Leopoldo Panero “*como poeta y como ser humano a través de las miradas de sus vida y de sus hijos*”⁷. Consecuentemente, los principales temas a tratar entonces eran la historia del matrimonio, la muerte del poeta, su historia política y, de forma mucho más impresionista, algunas breves notas sobre los miembros de la familia en el momento del rodaje. Pronto, a la vista del vasto material filmado por Chávarri, él y Querejeta hubieron de admitir que *El desencanto* tendría que ser un largometraje. Durante la tercera y cuarta etapas del rodaje,⁸ entre febrero y marzo de 1975, la película dió un giro fundamental: los vivos triunfan sobre el muerto. A medida que avanza *El desencanto*, ésta se trata cada vez menos de un film sobre Leopoldo Panero y más de una película sobre todas esas personas que, al hablar de él, se retratan a sí mismos. Una presencia individual fue cobrando cada vez mayor relieve según avanzaba el rodaje: Leopoldo María. Él es el personaje que domina toda la segunda mitad. Del enfrentamiento de estas dos figuras, padre e hijo, muerto y vivo, de la rebelión del uno respecto del otro, de la negación de Leopoldo María a aceptar lo que él

⁶ Una opinión que no es compartida unánimemente por el resto de los personajes de la película. Mientras para Juan Luis, cuya relación con Leopoldo María es prácticamente inexistente (de hecho, ambos no coinciden en ninguna de las secuencias del film), el papel de su hermano no es determinante en la película, para Michi y para Felicidad Blanc Leopoldo es, respectivamente, “el personaje molesto” y “la gran complicación de mi vida”.

⁷ Testimonio del director incluido en Chávarri, J. y Querejeta, E.: *Op. cit.*, p. 139.

⁸ Chávarri rodó a los Panero en diversas etapas, entre septiembre de 1974 y diciembre de 1975, durante casi un año y medio. La duración total del material filmado se aproximaba a las ocho horas.

mismo denomina la “leyenda épica” (utilizando la denominación lacaniana de las hazañas del Yo) de los Panero, es de donde surge el material “dramático” del que se nutre el film.

Sirviéndonos de la propia expresión de uno de los Panero, el tema central de *El desencanto* podría ser resumido sucintamente como “*La familia como instrumento de filicidio*”.⁹ La puesta en cuestión de la institución familiar —esa “*verdad que hay en la gran mentira de la familia española*”, como escribe Jorge Semprún en el prólogo de la edición del guión de la película— es un tema que Chávarri ya había desarrollado en su anterior film *Los viajes escolares* (1973), una visión distópica de la vida familiar. La insistencia de la temática familiar en el cine español durante la dictadura franquista refleja la importancia social que el Régimen otorgó a dicha institución. No en vano la familia era una de las instituciones básicas sobre la que se sostenía un Régimen tradicionalista y confesional. Franco y la Patria, padre y madre respectivamente, eran los padres de todos y cada uno de los españoles. De este modo, es fácil apreciar las resonancias políticas inherentes a una visión tan oscura de la estructura y el funcionamiento de la familia tradicional española: “*católica, patriarcal, autoritaria y monoándrica*”.¹⁰ La unidad familiar, en tanto que institución represiva (que no fomenta, por lo tanto, la individualidad sino la homogeneidad), es el espacio en el que comienzan a reprimirse las pulsiones y los sueños infantiles, tolerados exclusivamente bajo la forma de juegos; donde se producen, como ha escrito nuevamente Semprún, “*las figuras opresivas de lo normal y de lo normativo; donde se reproducen, interiorizados, los esquemas ideológicos dominantes de las relaciones de producción y reproducción sociales*”.¹¹ Por ello, un film como *El desencanto*, además de su evidente interés cinematográfico, posee un profundo interés psico-sociológico, ya que a través de un caso concreto, el de los Panero, la película reflexiona *in extenso* sobre el peso del medio ambiente familiar sobre los individuos. A este respecto, John Hopewell, en su estimable estudio sobre el cine de la transición española, se ha referido a la importancia de las teorías, en torno a

⁹ Leopoldo María Panero en *Fotogramas* nº 1.475, enero 1977, p. 14.

¹⁰ Semprún, Jorge en el prólogo a Chávarri, J. y Querejeta, E.: *Op. cit.*, p. 11.

¹¹ *Ibid.*

la familia y la esquizofrenia, del psicólogo R. D. Laing en los primeros filmes de Chávarri. Una influencia que alcanza incluso la propia estructura de *El desencanto*: “Al igual que Laing en *Cordura, locura y familia*, en esta película Chávarri entrevista a los miembros de una familia según distintas combinaciones —madre y un hijo, dos hijos, madre y dos hijos—, a fin de presentar diferentes versiones de un personaje central”.¹²

Retomando esa duda inicial lanzada anteriormente, la de la veracidad de los testimonios de los Panero, en un film como el de Chávarri resulta absolutamente necesario plantearse el efecto que la presencia de la cámara tiene respecto a la forma en la que se comportan sus personajes. ¿Hasta qué punto la cámara incide en los hechos y las declaraciones filmadas? ¿No son a menudo víctimas (conscientes) los Panero de sus delirios narcisistas, de un afán de malditismo o caen en una dialéctica que parece “guionizada” de antemano? A propósito de *Vers le sud* (De weg naar het zuiden, 1981), de Johan van der Keuken, Serge Daney reflexionaba lo fácil que es mentir al hombre de la cámara, al cineasta. Sin embargo, Chávarri no se presta a engaño: “*Están siempre los Panero actuando*”. Una declaración que contrasta llamativamente con las opiniones familiares al respecto.¹³ Dejando polémicas extra-cinematográficas a un lado (a los Panero no les gustó demasiado la imagen, “sensacionalista” según ellos, que daba la película), en este caso, y en contra de lo que pueda parecer a primera vista, la presencia de la cámara hace que los Panero se expresen y obren de forma aún más fiel a su propia naturaleza. La cámara se convierte en un agente catalizador, revelador de una verdad más profunda. No importa el que los Panero elaboren alrededor de sí una ficción protectora, que se oculten tras una máscara. Paradójicamente una circunstancia tan artificial como el rodaje de un film puede hacer salir a la superficie una verdad oculta e insondable. Una verdad más allá incluso de los Panero.

¹² Hopewell, John: *El cine español después de Franco*, Madrid, Ediciones El Arquero, 1989, p. 129.

¹³ Felicidad Blanc se refiere a lo mucho “que nosotros nos jugamos en el film” y de que en él “hay una verdad de fondo” (*Fotogramas* nº 1.477, febrero 1977), mientras que Leopoldo María va más allá afirmando que “una película que no estuviera basada en eso [la verdad] no se podría hacer” (*op. cit.*, p. 14).

Si determinados exégetas del film han querido ver en él “*un documental que se convierte en ficción*”,¹⁴ en mi opinión, en el corazón de *El desencanto* se realiza una operación aún más compleja. Realidad y ficción basculan constantemente. Para Chávarri y Querejeta el cine es más que una forma neutral de observar/interpretar la realidad. Por ello, en contra del antiguo documentalismo, cuyos argumentos, por oposición a los argumentos de ficción, resultaban “pasivos”,¹⁵ es decir, servirían simplemente para mostrar el mundo a través de una objetividad absoluta, el propósito de ambos es más bien construir un film, más allá del *cinéma-vérité*, que proponga al espectador una serie de opciones y contra-opciones a través de la propia factura del film. Así, por ejemplo, al contraponer las entrevistas individuales con esas otras múltiples, en las que se sitúa al sujeto dentro de un marco familiar más amplio, el film consigue dotar al discurso de los Panero de una evidente función histriónica¹⁶ (véase al respecto la primera entrevista conjunta de Michi y Juan Luis). De este modo es como el cineasta se distancia de los sujetos filmados, dejando que sean los espectadores los que decidamos con qué partes (y versiones) de la historia de los Panero nos quedamos. Esta complejidad y ambición son, en gran medida, las virtudes que hacen de *El desencanto* un film único e imprescindible, el testimonio amargo de una España no tan alejada en el tiempo como pudiera parecer.

¹⁴ Hernández Les, Juan y Gato, Miguel: *El cine de autor en España*, Madrid, Castellote, 1978, p. 132.

¹⁵ Para una mayor claridad de los términos “activo” y “pasivo” ver Burch, Noël: *Praxis del cine*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1970, pp. 164-165.

¹⁶ Seguramente dos de las secuencias más extrañas de la película ilustran claramente (de forma absolutamente excesiva) esa dimensión histriónica a la que me refiero. Se trata de dos breves escenas en las que Juan Luis aparece disfrazado de *sheriff*, disparando a la cámara y, por lo tanto, al espectador, y de Drácula. En ellas destaca el intento de un personaje real por reivindicarse a sí mismo a través de la incorporación de roles de ficción, precisamente merced a esa capacidad histriónica tan propia de la familia a la que me he referido ya en el texto.