

Pasados personales e historias mínimas en el pre-desencanto

Irene Domingo

Washington University

En la película-documental *El Desencanto*, dirigida por Jaime Chávarri (1976), los tres hijos y la esposa del difunto Panero recuerdan su vida pasada: las experiencias que señalan el vínculo con el padre ausente y en qué manera éste les modificó su comportamiento e influyó en su identidad presente. El modo en que recuperan al padre monumentalizado, en una mezcla melancólica de adoración y rechazo, así como el formato del documental, permiten ver cómo dicho regreso al pasado se articula como responsable actitud abierta a posibles futuros.

El filme gira alrededor de la memoria personal que, aunque inherente a la construcción de un futuro diferente es, en muchos aspectos, un monumento al recuerdo. Los diálogos que la película-documental recoge giran en torno a eventos pasados y sus protagonistas se afanan por afianzar con palabras ante la cámara aquellos momentos que consideran claves de su situación presente. En este sentido, *El Desencanto* se plantea como explícito rechazo a la política que el régimen franquista había comenzado a implantar en los sesenta. Su representación de una familia española en decadencia mantiene, de hecho, una fuerte vinculación simbólica con la nación española durante el franquismo (Kinder, "Blood" 202). Comenta Joan Resina que en el último periodo de su mandato, Franco modificó su presentación del pasado y del presente español ("Faltos" 27). Un velo de amnesia comenzó a cubrir la historia y así, ya antes de su muerte, los discursos de la memoria española aprendieron a trabajar desde y con el olvido. *El Desencanto* con su insistencia formal en el ejercicio del recuerdo rechaza las varias formas del que luego se llamaría "pacto del olvido."

La película también se opone al sistema franquista en otro plano. Se puede ver en ella un marcado interés por la historia personal que, aunque sirve de nexo con la historia colectivo-política, subvierte el paradigma epistemológico del franquismo. Durante la dictadura, la Iglesia y la Falange educaron a toda la población a través de la escolarización y la cultura con un discurso monolítico acerca de "la Historia" de una única España nacional-católica (Boyd 93-4). Cualquier manifestación que se apartara de la narración oficial era considerada antipatriótica y, como antiespañola, censurada y borrada. Las historias personales, solían divergir de esta exclusiva visión. Como explica Resina, siempre existe "una poderosa tecnología social [que] separa los sucesos políticos de lo cotidiano", siendo lo cotidiano-individual el enclave de los soterrados pero grandes cambios políticos ("Faltos" 30-31). En este sentido, el formato del documental así como su hincapié en lo biográfico logran llevar a lo subjetivo la historia española de la que se plantea como metáfora. Al tratar desde lo íntimo cuestiones de memoria y de familia subvierte los lindes entre objetividad y subjetividad, entre oficialidad y experiencia. Plantea, pues, un nuevo paradigma de narración histórica.

Las hojas que siguen se proponen como nueva lectura de *El Desencanto* en relación a estos dos ejes: el del paradigma de lo personal-colectivo y el del dúo "memoria-olvido" que, a su vez, se articulan intra y extra-discursivamente en la difuminación de la frontera entre la realidad y la

ficción. La película renueva y dota de relevancia al concepto de memoria de Pierre Nora pues la libre rememoración personal que los Panero hacen del padre fallecido se muestra, bajo una lectura a la luz de las teorías de Judith Butler y Ruth Leys sobre la melancolía, como creativa recuperación del objeto perdido y origen de potenciales identidades nuevas. Además, como explicaba Hayden White acerca de los discursos del pasado, el filme y los relatos de los sujetos retratados recuperan y fijan ficticiamente un pasado que, como el fantasma derrideano, permanece cuestionando los lindes entre actualidad e invención. Así, no sólo demuestran un funcionamiento bergosiano del tiempo, es decir, la antecendencia del presente al pasado por la creación de un futuro posible, sino que subrayan también lo personal de estas revisiones. Como la misma película recalca, el término del “desencanto” que le da título, habla del recuerdo de las experiencias individuales e historias mínimas de sus protagonistas y no da voz, como se ha sostenido en otras lecturas de la película en relación a la Transición, a un sentimiento y ejercicio de memoria colectivo.

Bastantes años después de su fallido estreno en el Festival de Cine de San Sebastián de 1976 (Hopewell 136), varios estudios críticos se han venido interesando en el análisis de *El Desencanto*. La forma y la narración del filme ya convierten a la película de Chávarri en un objeto desconcertante y, por ello, sumamente interesante para el estudio. La cantidad y tipo de análisis que la película ha instigado se debe, no obstante, a su enigmático título y a cómo se vinculó su significado al espíritu de un período conflictivo de indeterminados lindes. Pareciera que los estudios críticos que se han realizado de la película, más allá de analizar el documental y su vinculación con el periodo del que surgió y habla, quisieran emplearlo como llave magistral con la que lograr la interpretación última del espíritu de la Transición.

En *El mono del desencanto*, Teresa M. Vilarós califica la película de “casi mítica”, y la propone como voz que marcaría el tono de la narrativa de la Transición (47). Para ella, la película se adelantaba de un modo premonitorio al espíritu del post-franquismo que impregnaría los discursos que se dieron durante el mismo. El desencanto, dice, habla del “mono” de la sociedad española durante la época. España se hallaba atrapada entre un pasado olvidado, pero co-presente en forma espectral inenarrable, y un futuro que no podía materializarse, ni convertirse en discurso (6-21). *El Desencanto*, explica Vilarós, presenta a un padre fantasmagórico que simboliza “la Ausencia.” Una ausencia con mayúsculas porque es, a su vez, representativa de “la Narración” y de “la Historia” oficial de la cual la siguiente generación, la de los hijos, se halla separada. Esta generación, enfrentada a “la Nada” del pasado, se encuentra en la más absoluta soledad, incapaz de conformar una identidad, de otorgar significado a lo que la rodea y, en suma, de organizar un tipo de discurso personal y nacional más allá del esquizofrénico de la locura (47-55). Juan Egea, por su parte, critica veladamente la propuesta que hace Vilarós pues sostiene que ni la película puede ilustrar un momento que la seguiría ni, aun de ser ello posible, el designativo de “desencanto” sería suficiente para sintetizar un periodo tan rico como el de la Transición (79-80). A este respecto anota Peter Besas que cineastas, liberales e izquierdistas empezaron a usar el título de la emblemática película de Chávarri para denominar la “bloodless Transition” sólo después de su estreno (159). Como ambos críticos sugieren, lecturas posteriores de la película promovieron la selección de su título como sintagma con el que denominar y comprender el periodo más o menos amplio de lenta disipación del franquismo y, derivado de ello se popularizó la película de *El Desencanto* que, sin embargo, empleaba el término de un modo distinto (30).

Carolyn Boyd describe la década que precedió la muerte del general Franco como una de desarrollo económico, mejora de la calidad vida, emergencia de la cultura de masas y prosperidad general; la libertad cultural y política no era total ni estaba aún a la altura de la media europea pero las previas dicotomías ideológico-religiosas dejaron de enfatizarse con tanta insistencia desde el discurso oficial y se crearon leyes que autorizaban diferentes modos de expresión lingüística, artística y religiosa (99-101). Diferentes proyectos de Transición se proyectaban ya como factibles y, aunque existían opiniones encontradas (continuistas y reformistas) al respecto, estaban, en su mayoría, dirigidas a lograr una reconciliación nacional (Juliá 105-8). España respiraba un clima de optimismo. El desencanto, fenómeno “blown out of all proportion by the media”, como indica Santos Juliá, “followed this climate of new-found freedom” (112) y, por todo ello, hablar del sentimiento de “desencanto” reflejado por la película de Chávarri resulta un tanto impreciso. De hecho, no fue hasta el postfranquismo que se propusieron varios análisis como los vistos, en un intento por explicar la rápida y pacífica democratización de España (Juliá 104). Más adecuado sería, por tanto, tratar de analizar a qué “desencanto” se refiere el título del documental y cómo funciona la película de la que él se propone como metáfora dentro de un marco histórico que, si acaso, debería denominarse de “pre-desencanto”.

El Desencanto comienza con una larga escena que muestra una imagen fija. Se trata de una fotografía de la familia Panero. Los tres hijos y la esposa del recién fallecido Leopoldo María Panero aparecen en ella. El resto de filme consiste en una serie de entrevistas a los cuatro miembros supervivientes acerca de su vida pasada en relación con el padre muerto. Las preguntas han sido eliminadas del resultado final. Las escenas, editadas, se intercalan y superponen en grupos de uno, dos o tres entrevistados. La película se puede dividir claramente en dos partes pues, a partir del minuto cuarenta y nueve, en el que Leopoldo hijo se incorpora a la narración, el tono de la primera parte cambia radicalmente. La memoria de una familia al completo es el elemento que encadena todas las escenas superpuestas de manera coherente. Esa memoria se hace presente fundamentalmente en forma de palabra. La rememoración es, pues, la única actividad que los sujetos filmados ejecutan a lo largo de la casi hora y media. El acto de recordar, actividad que impide el olvido, es subrayado por el documental que, en conjunto, se asemeja a la fotografía con que comienza. Los colores en blanco y negro equipara el ejercicio de memoria y el retratos, fijándolos en un pasado ya nostálgico. Además, su materialidad y función de supuesto espejo verosímil de la realidad permiten que fotografía y documental se presenten como immaculado y auténtico archivo de la historia. Pierre Nora explicaba que, frente a la historia, la memoria es el fenómeno privado, “collective and plural yet individual,” “in permanent evolution, subject to the dialectic of remembering and forgetting” y, así, sujeto a distorsiones que dan verdadera cuenta de la historia vivida sin tratar de ser sistemática ni de explicar el pasado para la nación (3). La historia, en cambio, trata de descubrir lo que en ella hay de memoria para reprimir lo que verdaderamente ocurrió y poder construir más sólidamente una memoria colectiva (Nora 1-8). *El Desencanto* es, por tanto, un eje que se presenta extra e intra-discursivamente como monumento de la memoria, pero de aquella individual, siempre en evolución, sujeta a cambios y, por tanto, más real.

Se recuerda al padre, pero éste es recordado no como hombre, poeta, o individuo aislado, sino en su función de *pater familias*. De este modo, la familia se recompone y se convierte en verdadero centro alrededor del cual gira el discurso de la película. Las familias, como estructuras, explica R. D. Laing, son “networks of people who live together over periods of time,” por cuyas

dinámicas se convierten en sistemas idiosincrásicos más o menos cerrados de relaciones internalizadas que, sin embargo, también pueden ser “mapped into any aspect of the cosmos” (3-5 y 18). Es en este sentido en el que Marsha Kinder habla de la nación española de la postguerra como red representable en la familia fascista retratada a través de los Panero en la película de Chávarri (“Blood” 201). Para ella, dicha familia funciona en el filme como “symbolic portrait of Francoist Spain” gracias a la reescritura que el cine español ha venido haciendo de la narrativa edípica (202). Esta narrativa permitió sortear el hueco entre la familia naturalizada y el sistema político a un nivel artístico-simbólico porque articula a la perfección el deseo de acabar con el padre y sustituirlo una vez ausente. En este sentido, también posibilitó “to speak about political issues and historical events that were repressed from filmic representation during the Francoist era” (197-202). La lectura edípica de Kinder ha influido fuertemente en otras posteriores. Para Joan Tena “no cabe la menor duda de que *El Desencanto* propone una crítica feroz del régimen franquista reforzada por una lectura metafórica basada en la estatua del ausente” (306). Éste, padre y dictador, es “punto de partida” y “eje invisible” en el documental (298). Como tal, el ausente sigue influyendo fuertemente en la identidad del resto de los miembros del clan e impone, desde la tumba, una estructura patriarcal a la sociedad que la familia simboliza. Leopoldo María explica cómo él y su hermano Juan Luis, en su intento por sustituir al padre, no se convirtieron en su metáfora sino “en su realidad” (*El Desencanto*). Cada hijo, sin embargo, logra darle nueva forma al padre ausente de un modo particular.

Aunque en 1974 cuando *El Desencanto* comenzó a gestarse,⁶ el general Franco aún no había fallecido, su final ya se veía inminente. Por eso, no es tan descabellado equiparar la figura del difunto Panero con “el padre de la Patria”, Franco. Ambos son ese “lost father” que puede entenderse en términos psicoanalíticos pero también socioculturales como la figura necesaria en el proceso de identificación personal (Mainer 24). En el caso de Juan Luis, Michi y Leopoldo María, el ejercicio de recordar al padre toma cuerpo en una narración más o menos artificial del padre que, a su vez, los lleva a narrarse a sí mismos. Los tres hijos- también Felicidad- mezclan en sus monólogos y diálogos historias felices y críticas fuertes de quien fuera su progenitor. Su actualización subjetiva del fantasma es un gesto que el documental prioriza. Si aceptamos la lectura de la familia Panero como símbolo de la nación española, ese gesto discursivo subraya, por un lado, la imposibilidad de deshacerse del pasado y, por otro, la importancia de cada una de las interpretaciones personales del recuerdo. En cierto sentido *El Desencanto* toca el debate de la memoria histórica española al ocuparse de “la representación del pasado” pero escapa de él en su desinterés por la objetividad en el acercamiento colectivo a la verdad histórica (Resina, “Faltos” 18). Podría decirse, pues, que la película se centra en la “memoria” de Nora porque, aunque traza conexiones importantes con iconos de la historia española, lo hace desde lo privado, sabiéndose incierta y sin la pretensión de establecerse como signo y origen de una identidad y memoria colectiva (11). Aceptar esa presencia del padre-Franco en el subconsciente del individuo nacional es reconocer la imposibilidad del olvido y afrontar una relación “between unlike and an uneasy feeling of inescapable solidarity with some elements of the captivity” (Mainer 26); pero hacerlo poniendo hincapié en el origen íntimo y familiar de lo rescatado de la memoria supone, además, deconstruir el discurso de la “Historia” oficial dejando hueco a las distorsiones heterogéneas e imprevisibles que su narración conlleva. La vinculación entre esta “presentización” del pasado y subjetivización de

una memoria que se interpreta como colectiva puede entenderse mejor a la luz de las teorías psicoanalíticas sobre la melancolía.

Alberto Medina, en su *Exorcismos de la memoria* ya empleó las teorías del fetiche y la melancolía para analizar *El Desencanto*. A la luz de dichas estructuras teóricas propuso al padre ausente como fantasma que ataba a la familia con un pasado que trata de recuperar a través de la memoria (135-51). En relación al complejo de Edipo y siempre dentro del paradigma freudiano, la melancolía es una reacción del sujeto a la pérdida de un objeto amado. Dicha pérdida, según anotaba Sigmund Freud, se supera a través de un proceso de identificación con dicho objeto, el cual es esencial para la formación de la identidad ("Mourning" 165-7). En el marco de *El Desencanto*, dicho objeto sería equiparado con el padre ausente-Franco, y los hijos con el sujeto. La película, no obstante, funciona de un modo más complejo de lo que estas teorías de Freud proponían. Las implicaciones de éstas en relación a la construcción sexual precisan, pues, de matizaciones dentro del modelo que Chavarri presenta.

Lo que ocurre es que, como Judith Butler señala, aunque el proceso de incorporación e identificación con un objeto perdido delineado por la teoría de la melancolía tiene lugar en pos de la construcción de una identidad, la explicación freudiana acerca del género y la sexualidad debería ser explicada como formación cultural ("Gender" 92-3). A su vez, Ruth Leys argumenta que no existen disposiciones pre-discursivas pues "desire for the object is secondary to mimesis, which comes first" (184). Butler denominó esta teoría: "primary mimetism" ("Imitation" 26), la cual implica que el "yo" deseante nace de la imitación de e identificación con el "otro," del que el sujeto es indistinguible (Leys 171). La formación de la identidad se trata, por tanto, de un proceso contingente, continuo, siempre inacabado y múltiple (Butler, "Gender" 86-7). Y así se escenifica en *El Desencanto*. Los hijos Panero, tras la muerte del padre, se constituyen nuevamente como sujetos en la incorporación simbólica de éste como objeto con el que surgen unidos. Como se ve en el caso de Juan Luis, Michi y Leopoldo, no sólo el sujeto es agente de su propia construcción sino que, en su idiosincrática imitación-identificación, su subjetividad se abre a diferentes e inesperadas posibilidades. Cada uno de los hijos nace de nuevo con el objeto perdido e incorporado de un modo diferente. Cada uno crea su identidad en su personal incorporación del "otro".

Los tres son, como el padre, escritores y alcohólicos. El primogénito, Juan Luis, por ejemplo, constata: "yo me siento, antes que nada, poeta" (*El Desencanto*). Una de las primeras escenas de la película lo retratan presentándose, afectado, como hombre ampliamente viajado y leído. Se vanagloria de ser fetichista y, entre sus fetiches conserva una pluma de su padre que le regaló un año antes de morir y con la que dice haber escrito toda su obra. La adopción es clara y la identificación, intencional. En su caso, apenas hay hueco para la diferencia. Llegó incluso a jugar, ilusionado, el papel de nuevo marido para su madre tras la muerte del padre "Juan Luis fue como la sustitución de (s)u padre" (*El Desencanto*). El complejo de Edipo en su caso se podría aplicar sin apenas fisuras. Sin embargo, su mención a Camus y Cernuda como adorados poetas influyentes y al nuevo grupo de personas "más divertidas," "menos formalistas" que frecuenta con su madre cuando hace de *gigoló* particular indican su personal y modificada identificación con el padre, al menos, en lo que a la política se refiere (*El Desencanto*).

Sin embargo, esa usurpación matizada de la posición de padre y poeta ilustre Michi la explica como un fracaso frente a un triunfante Leopoldo. Sumándose a la voz del menor de los

hermanos, Juan Egea, en su artículo, cuestiona la importancia que otros críticos han dado a la figura del padre en sus análisis de *El Desencanto*. Según ambos, Michi y Egea, la ausencia más importante del filme no es tanto la del difunto como la del hermano que, según el crítico, funciona como clave de comprensión para otro modo de Transición (86). Sin embargo, dar fiabilidad a las interpretaciones de los filmados es peligroso. Lo que las palabras de Michi indican es, sin embargo, que como Juan Luis señala, para aquel la ausencia y posterior *rol* de Leopoldo María es sustancial. Aunque Michi sostiene no haber participado en la historia familiar hasta la muerte del padre y haber interpretado dicha defunción como fin de un periodo de felicidad: “Éramos tan felices,” su interpretación de la figura paterna se centra en lo económico (*El Desencanto*). El dinero, que viene a traducirse en términos del bagaje literario y artístico, no tiene, sin embargo, ningún peso para él; cuando la ocasión lo requirió, todo se vendió sin vergüenza ni remordimiento de conciencia. Michi, pues, en un movimiento casi opuesto al de su hermano Juan Luis, oblitera la figura paterna casi por completo. Aunque admite al padre poeta y bebedor, su figura es difuminada en la memoria sin remordimientos y casi sustituida por la de un hermano al que siente como más apto ejemplo de constancia a nivel literario y vital.

Leopoldo María es símbolo del desorden por antonomasia. Este hermano se opone política y literariamente al padre. Es el poeta maldito. Dentro del conjunto de la familia, dice Michi, “es un personaje molesto,” “distinto,” puntualiza Juan Luis (*El Desencanto*). Él mismo se identifica con el personaje del arlequín. Como los otros dos hermanos y la madre, él también es más “actor” que persona pues todos, aunque cada uno a su manera, han tenido que hacer un esfuerzo de auto-invencción tras la defunción paterna por ser algo nuevo, y alguien en la estructura familiar. Leopoldo es quizá el personaje más interesante por la lucidez de su locura, de la que es consciente. Sabe que ha servido de chivo expiatorio de todos los males del resto de la familia. Él ha adoptado, en la imaginación ajena, aquellos rasgos que se deseaban olvidar pero que, en realidad, nunca poseyó. Sin embargo, no parece acusarlo en exceso. Es como si fuera especialmente consciente de los mecanismos de construcción del “yo.” Como explica cuando habla de la experiencia de la cárcel, éste se forma a través de la destrucción del “otro” impuesta socialmente. Sin embargo, él, quizá por su esquizofrenia, piensa que escapa a cualquier estipulación exterior. Del mismo modo, tras la que califica de “feliz” muerte de su padre, al contrario que sus hermanos, dice no haber querido tomar nunca el lugar del padre sino haber querido siempre acostarse con su madre (*El Desencanto*). La interpretación de Leopoldo del pasado es cínica. Él es consciente de la actuación en que consiste la vida. Así, acepta diferentes roles pero nunca se identifica con el padre de manera ciega. Asume la influencia del padre: se recuerda poeta ya desde la infancia, pero más como efecto contingente y azaroso que como destino inescapable. Por eso, se cree capaz de entender y experimentar su identidad de manera más libre y fluida.

A pesar de disensiones y diferentes interpretaciones, la figura paterna es nuclear en los discursos que el documental expone. El monumento fuertemente envuelto en paños que aparece en la segunda escena es una estatua del padre. Su aparición al inicio y al cierre del filme indica la capital importancia de un padre que, aun muerto, enmarca las vidas de los que lo sobrevivieron. Para Medina esta estatua es una puesta en escena de “el fantasma [que] toma cuerpo” y que, al haber perdido la referencia original, “provoca la aparición de un lugar de falta que actúa de modo omnívoro, solicitando infinitas versiones abocadas a ... tapar el lugar de la ausencia” (135-6). Sin embargo, el monumento no es falta de lo ausente sino remanente. El objeto perdido, explica Butler,

como no se puede llorar, es “phantasmatically taken in or on as a way of refusing to let it go” (“Bodies” 235). El fantasma es ese resto que en ningún momento desaparece. La estatua, con su aparición también al cierre del documental todavía tapada, habla de la imposibilidad de deshacerse de un pasado que, sin embargo, puede reinterpretarse. No hay olvido posible; el pasado halla un hogar real en su renacimiento con los hijos aunque cada uno, en su interpretación de él, le de una cara diferente. La estatua no es nunca descubierta porque no se puede destapar. Ella existe pero su imagen es sólo la que los hijos crean en su identificación discursiva con el fantasma.

Hablar de “fantasmas” en el terreno de los estudios culturales de España es entrar en un terreno resbaladizo. Cuando aquí se usa el término se está refiriendo a un seleccionado “otro” del pasado, a una especie de simulacro, carente de agencia pero que, al ser recuperado, modifica al sujeto presente. Una de las utilidades teóricas de conceptualizar ese objeto perdido e incorporado con el fantasma es que, como indica Jacques Derrida, nos lleva a plantearnos las líneas divisorias entre “to be” y “not to be,” entre “the real” y “the unreal,” “the actual” y “the inactual” (10-1). El padre recordado de los Panero es como un fantasma, una entidad que parte de la realidad pero que, en su discurso de la memoria, es modificada hasta tocar los lindes de la ficción. Leopoldo María previene al espectador a este respecto cuando habla de las dos posibles historias que se pueden contar acerca de la familia. Por un lado, dice, está la leyenda épica y lacrimógena que probablemente se ha intentado presentar en *El Desencanto*. Por otro, la deprimente verdad. Su comentario no es preciso. Si bien es cierto que las anécdotas narradas por su madre y dos hermanos suelen estar cubiertas de un aire más nostálgico, la suya tampoco es “la verdad.” Como explica Hayden White “we choose our past” y, por eso, “our various personal pasts” son siempre un mito, una mentira, “a retrospective rationalization of what we have in fact become through our choices” (39). La teoría de White pone especial énfasis en la mediación que entre comprensión de la experiencia y organización de la realidad hace cualquier discurso (22). Borrando las fronteras entre arte y ciencia en el estudio del pasado subraya que éste debe ayudarnos a enfrentar los problemas actuales creativamente (White 40-1). Cada uno de los Panero, en su intento por llegar a un acuerdo o comprensión del pasado y de su persona, crea a su propio objeto perdido, a su padre. Esa personal elaboración a través de los discursos de lo que sí que fue real transforma al fantasma pero también al sujeto que libremente se identifica con él. Esto ocurre a nivel intradiscursivo. A nivel extradiscursivo, el formato del documental es, además, responsable de que los personajes retratados en *El Desencanto* surjan en unos lindes tan difusos entre la ficción y la realidad. En ambos niveles, pues, son varias las fronteras que la película rearticula. Por un lado, cuestiona los límites entre lo personal y lo público cuando se establece como meditación personal sobre el pasado que, además, se ha interpretado como metáfora dictatorial; por otro, desvela al fantasma del padre ausente como futuro abierto a libres posibilidades por la reapropiación subjetiva y melancólica del pasado que los hijos Panero llevan a cabo en su recuerdo y todo ello, finalmente, remarca el poder creativo del discurso para reconfigurar la realidad y la ficción conjuntamente.

Como el mismo White señala, el discurso y los que él denomina “tropicós” elegidos para traducir, o constituir, las experiencias y pensamientos en realidad son esenciales. Ellos nos ayudan no sólo a entender de qué modo la comprensión se ha constituido artificialmente sino también a evaluar las implicaciones éticas que esta elección supone (20-3). En *El Desencanto* la reconstrucción del pasado, que se hace parte esencial de la identidad del presente, se formaliza a través de las memorias registradas por el documental. Este género, resume Kinder, a pesar de su

marginalidad, ya cumplió un papel importante en la reconfiguración subversiva de la nación española durante el franquismo ("Refiguring" 65). Aunque siempre había sido un formato vinculado al registro verosímil de la historia, en el caso español, por su potencial político, se enriqueció con las formas simbólicas de la ficción que no sólo deseaban subrayar su expresividad poética sino también exponer la inconsistente fiabilidad del formato en sí (Kinder, "Refiguring" 66-69). Así ocurre en la obra de Chávarri. Filmada en blanco y negro, con sonido ambiental de fondo, dejando a los sujetos analizados por la cámara monologar o dialogar entre ellos de una manera aparentemente natural, capturando espacios estáticos, naturales, apenas iluminados artificialmente, la película finge estar presentando una realidad contemporánea a su grabación, sin retoques. Las imágenes se le presentan al espectador neutras, áridas, inmediatas: lo que ve la cámara es lo que vería la audiencia de haber estado con los entrevistados. No hay trampa ni cartón. El mediador y su mano han desaparecido.

¿O no? Algo chirría. La naturalidad es tal que resulta artificial. Los entrevistados se descubren pésimos actores. Como personajes, resultan increíbles. Felicidad y su voz de actriz afectada; las perceptibles y furtivas miradas de reojo a la cámara que los espía a todos; la incómoda afabilidad que la madre trata de mantener en su charla con Michi y Leopoldo frente a la universidad; la exagerada beligerancia con que Michi y Juan Luis preforman una disputa sentados a la mesa de su casa; o el guiño dirigido al mismo director, Chávarri, por parte de su amigo, Michi, cuando lo identifica con el "conejo blanco," son sólo algunos de los ejemplos que demuestran cómo la ficción desborda la forma del documental (*El Desencanto*). También los sujetos que se le aparecen al espectador en *El Desencanto*, como el padre de sus recuerdos, deambulan entre lo real y lo irreal y son, por ello, como el fantasma, simulacros (Derrida 10). Es como si la forma que ampara la realidad que trata de captar no pudiera lograrlo sin imponer su distorsión sobre ella del mismo modo que los sujetos que recuerdan su pasado lo modifican, además, al tratarlo de apresar. El documental y la rememoración luchan contra el olvido por instituirse como monumentos de la memoria, pero no pueden hacerlo sin incluir cierto componente creativo en ella.

El género del documental, que en un principio logra esa apariencia de verosimilitud, consigue que la realidad filmada se asemeje a la presentada en los NO-DOs. El descubrimiento de su artificialidad en una segunda instancia refuerza, así, la deconstrucción de la imagen monolítica e ideal de la familia Panero y la familia franquista de la que la primera funciona como símbolo. Del mismo modo, el título seleccionado para el documental no es inocente. "Desencanto" es el sustantivo comprendido y, por ello, seleccionado como metáfora para fijar la visión que el documental presenta y para ordenar el "past, present, and future" del mundo presentado (White 47). Pero, ¿a qué tipo de desencanto se refiere la película? La interpretación que hace Kinder a este respecto es productiva. Explica en *Blood Cinema* que "the title refers to the gap between the idealized image of the Fascist family that is displayed at the ceremonies...and the tangle of mutual recriminations, bitter rivalries, and painful memories that lie hidden behind the facade." De este modo centra la atención en las experiencias de los individuos de la familia en relación a un pasado personal que, sin embargo, está también intrínsecamente vinculado a la imagen del gobierno franquista ("Blood" 201-2). No obstante, el enigmático título apunta, antes que nada, a las palabras que Michi, cerca del minuto ochenta y cinco de la película elabora como respuesta a una pregunta eliminada,

creo que hay una cosa evidente y es que para estar desencantado hace falta antes haber estado encantado y yo desde luego no recuerdo más que cuatro o cinco momentos muy frágiles ... de mi vida el haber estado, digamos, encantado, yo diría mejor, ilusionado....Yo creo que el desencanto...o el aburrimiento o la desilusión o como se quiera llamar es una cosa que me ha venido impuesta ... y en el que yo he participado ... como espectador. (*El Desencanto*)

Esta es la única ocasión durante toda la grabación en la que la palabra “desencanto” es mencionada. Como la película gira en torno a la figura del padre, lo que ella representa y la época y espíritu de la que es símbolo, mucho menos arriesgado sería suponer que “el desencanto” se refiere a la ilusión que no se perdió, porque nunca se albergó, con respecto a esa figura paterna. Es, pues, un desencanto inexistente. Se trata, eso sí, de un des-des-encanto personalizado. Es el des-des-encanto de Michi, amigo de Chávarri. Quizá sea también el del resto de una familia, que, con su pose de excéntrica naturalidad, reinscribe esta mezcla de obsesiva fijación por una figura que les produce rechazo y que llega incluso a hastiarlos. Pero la película habla de su sentimiento individual, subjetivo. Si *El Desencanto* es un monumento al recuerdo, como decíamos al principio, lo es de la memoria personal. En ningún caso se refiere a un sentimiento colectivo de toda una generación, y menos del de una época que aún no se había experimentado como fallida.

Lecturas posteriores han interpretado el término de otro modo. Se ha usado para explicar el sentimiento de “frustración de grandes esperanzas,” ya durante los últimos años del franquismo, ya después de la muerte del dictador; pero sobre todo se lo ha vinculado con el olvido del pasado (Resina, “El cadáver” 57-9). Ambos análisis quedan rebatidos o, al menos, matizados después de lo expuesto. La refocalización que la película hace hacia el individuo y su intimidad recalca el cambio de paradigma y la importancia que la memoria personal juega en él. Los hijos, ejemplo de este nuevo sujeto, no presentan su discurso ni su identidad en términos de “desencanto.” Ellos nunca lo estuvieron. El padre es una figura monumental pero burlada. En su recuperación de él, la manipulan para incorporarla a su identidad de un modo personalizado, nuevo. No lo olvidan porque ese padre es parte del yo que ellos crean de sí mismos. Del mismo modo, la estatua que, como Franco, parece planear sobre la consciencia de todos sus supervivientes, es una silenciosa y pasiva incógnita que ni se revela en su esencia, ni desaparece de la vista del espectador. En este sentido, los Panero parecen tocados de la melancolía pero la modifican. Los hijos incorporan pero subvierten el fantasma de un padre que seguirá vivo con ellos. Su melancolía, entendida en términos post-freudianos, es precisamente la que les permite no rechazar a ese padre perdido sino mantener una dialéctica relación con él que lo modifica, formándolos como sujetos. Esta construcción de su identidad a través de una incorporación del pasado rememorado reconstruye, además, la articulación temporal de un modo subversivo pues muestra poder abrir posibilidades esperanzadoras del futuro.

El Desencanto realiza un novedoso trabajo con el tiempo y revela, así, la construcción ficcional de su transcurso que una concepción tradicional hace. La artificialidad con que las memorias se elaboran en un marco ya de por sí engañosamente petrificado como documento verídico descubre la construcción lineal de la identidad como creación. Además, en un plano más formal, dos elementos subrayan la manipulable y subjetiva condición del tiempo: por un lado, la cuidadosa organización de los segmentos que configuran el documental, con imperceptibles saltos de un interior a otro y, de allí, al exterior; por otro, el desplazamiento del espectador por diferentes

instancias del tiempo, entre las cuales pueden haber pasado meses o minutos, de lo más reciente a lo más pasado, o viceversa, pues nunca se sabe. Henri Bergson ya lo señalaba a principios del siglo XX: “reality is global and undivided growth, progressive invention, duration”; nosotros le asignamos el orden que necesitamos a través de la representación y, así, por ejemplo, construimos la materialidad del presente como aquellas posibilidades pasadas desarrolladas, cuando en realidad esta precedencia del pasado sólo viene una vez se le ha dado la actualidad (226-9). Así les ocurre a los hijos de Panero en el esquema que planeábamos: el fantasma del otro, de su padre, sólo existe en la creación que ellos hacen de él, en cómo lo interpretan y, así, surgen con él como sujetos. Del mismo modo que el pasado se instituye como instancia posterior al presente que la recupera y modifica, como dijo Bergson, “the gates of the future” se abren y “freedom is offered an unlimited field” (231).

Michi, en una de las escenas que cierran la película, aparece sólo, sentado a la mesa, fumando y bebiendo casi en la penumbra. La cámara se va alejando de él mientras oímos como sentencia el fin de la raza de su familia: “no vamos a tener descendencia ... somos un fin de raza muy astorgano muy erosionado por el tiempo.” Culpa al alcoholismo de generaciones pasadas, por parte de madre y padre, de este callejón sin salida en el que familia se halla. Por eso, cuando habla del “fin de raza,” no se refiere, como se ha venido leyendo, al fin de la raza española causado por el fin del franquismo y la incapacidad de sus sucesores para continuarla (Vilarós 51). Es más bien una indicación del fin de una identidad y un *modus operandi* que ellos han reconocido en su parcial identificación con el padre. Esa historia e identidad sórdida (“la familia Panero es que es la sordidez más puñetera que he visto en mi vida”) se ha terminado, parece sentenciar Michi, aunque él aún confía en embarazar “alguna chica,” y dice que va a ir a hacerse unos “exámenes médicos para descubrir si podemos perpetuar la raza de alguna forma” (*El Desencanto*). Las palabras del menor de los Panero no deben tomarse al pie de la letra: son sólo su interpretación de la historia familiar. No obstante, descubren un rasgo fundamental del funcionamiento intra y extradiscursivo de la película. Tenga o no sucesores la familia Panero, lo cierto es que su modo de operar ha variado y de igual modo lo ha hecho la narración de la historia.

El pasado se recuerda, se tiene en cuenta y se incorpora en el presente. Pero cada individuo lo lee de una manera diferente, es decir, cada uno acepta el fantasma del padre de modo subjetivo. Por eso, si la raza se perpetua, lo hará “de alguna forma” aún no determinada. Y sólo el futuro decidirá cómo explicar hasta qué punto el presente la conformó. Del mismo modo, al contrario que las narrativas del franquismo, *El Desencanto* se propone como paradigma alternativo de recopilación y presentación de la historia. En los bordes entre la realidad y la ficción, como los sujetos filmados, ella también presenta una visión del pasado familiar franquista. Al hacerlo partiendo de las diferentes miradas íntimas, rompe con el monolítico discurso franquista acerca de “la Verdad” de “la Historia española.” Esta historia que sus rememoraciones dibujan, la de los Panero, es una de tantas. Su alegoría de la España franquista, también lo es. Como narración documental del pasado navega entre la imaginación y la realidad; en su rearticulación de lo privado y lo público muestra la marca que los fantasmas dejan en el presente pero, a la vez, la libertad de articulación de la cual los individuos gozan en su identificación con ellos.

Por todo ello, a pesar de lo que hoy se entienda por “desencanto” en una lectura un tanto anacrónica al filme de Chávarri, podemos concluir que, en lo que al documental respecta, se trata de

algo inexistente. El título se refiere a la reinterpretación individual que hace la familia sobre un sentimiento que les vino dado y cuya existencia niegan. Este gesto de revisión personal es el que *El Desencanto* subraya. La suya es sólo una de varias historias posibles. El futuro queda abierto a infinitas más. Cada sujeto, en su lectura de los fantasmas del pasado familiar, personal o franquista, creará el presente de un modo alternativo. Así, entre la realidad y la ficción irá construyendo una historia sin mayúsculas. Sea o no, la de un desencanto.

Obras citadas

- Bergson, Henri. "The Possible and the Real." *Henri Bergson. Key Writings*. Ed. Keith Ansell Pearson and John Mullarkey. New York: Continuum, 2002. 223- 32. Print.
- Besas, Peter. *Behind the Spanish Lens: Spanish Cinema Under Fascism and Democracy*. Denver: Arden Press, 1985. Print.
- Boyd, Carolyn P. "History, politics, and culture, 1936-1975." *The Cambridge Companion to Modern Spanish Culture*. Ed. David T. Gies. Cambridge: Cambridge UP, 1999. 86-103. Print.
- Butler, Judith. "Critically Queer." *Bodies that Matter: on the discursive matter of "sex"*. Ed. Judith Butler. New York: Routledge, 1993. 223-41. Print.
- . *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. 1990. New York: Routledge, 1999. Print.
- . "Imitation and Gender Insubordination." *Inside/Out. Lesbian Theories, Gay Theories*. Ed. Diana Fuss. New York: Routledge, 1991. 13-31. Print.
- Chávarri, Jaime, and Felicidad Blanc. *El Desencanto*. Barcelona: Manga Films, 2003. DVD.
- Derrida, Jacques. *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International*. New York: Routledge, 1994. Print.
- Egea, Juan. "El Desencanto: la mirada del padre y las lecturas de la Transición." *Symposium* 58.2 (2004): 79-92. PDF File.
- Freud, Sigmund. "Mourning and Melancholia." *General Psychological Theory. Papers on Metapsychology*. Ed. Sigmund Freud and Philip Rieff. New York: Collier, 1974. 164-79. Print.
- Hopewell, John, and Carlos Laguna. *El cine español después de Franco, 1973-1988*. Madrid: Ediciones el Arquero, 1989. Print.

- Juliá, Santos. "History, politics, and culture, 1975-1996." *The Cambridge Companion to Modern Spanish Culture*. Ed. David T. Gies. Cambridge: Cambridge UP, 1999. 104-22. Print.
- Kinder, Marsha. *Blood Cinema: The Reconstruction of National Identity in Spain*. Berkeley: U of California P, 1993. Print.
- . "Documenting the National and Its Subversion in a Democratic Spain." *Refiguring Spain: Cinema, Media, Representation*. Ed. Marsha Kinder. Durham: Duke UP, 1997. 65-98. Print.
- Laing, R. D. *The Politics of the Family and Other Essays*. New York: Pantheon Books, 1971. Print.
- Leys, Ruth. "The Real Miss Beauchamp: Gender and the Subject of Imitation." *Feminists Theorize the Political*. Ed. Judith Butler and Joan W. Scott. London: Routledge, 1992. 167-214. Print.
- Mainer, Jose Carlos. "1975-1985: The Powers of the Past." *Literature, the Arts, and Democracy: Spain in the Eighties*. Ed. Samuel Amell. Rutherford: Fairleigh Dickinson UP, 1990. 16-37. PDF File.
- Medina Domínguez, Alberto. *Exorcismos de la memoria: políticas y poéticas de la melancolía en la España de la Transición*. Madrid: Ediciones Libertarias, 2001. Print.
- Nora, Pierre, and Lawrence D. Kritzman. *Realms of Memory: Rethinking the French Past*. New York: Columbia UP, 1996. Print.
- Resina, Joan R. *El cadáver en la cocina: la novela criminal en la cultura del desencanto*. Barcelona: Anthropos, 1997. Print.
- . "Faltos de memoria: la reclamación del pasado desde la Transición española a la democracia." *Memoria literaria de la Transición española*. Javier Gómez-Montero. Madrid: Iberoamericana, 2007. 17-50. Print.
- Tena, Jean M. "Familles, je vous hais!": un psicodrama individual y colectivo, El desencanto (1976), de Chávarri." *Mélanges de la Casa Velázquez*. 30. 3 (1994): 299-308. PDF File.
- Vilarós, Teresa M. *El mono del desencanto: una crítica cultural de la Transición española, 1973-1993*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1998. Print.
- White, Hayden V. *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1978. Print.