

NODVS LII
Juny de 2018

Presentación de *El desencanto* de Jaime Chávarri

Presentación de la película *El desencanto* (Jaime Chávarri, 1976) el 20 de febrero del 2018 en la Filmoteca de Catalunya, dentro del ciclo *Cinema i Psicosis*

Irene Domínguez Díaz

Resum

El Desencanto (1976) de Jaime Chávarri, es una obra de arte con valor de documento histórico. Su director, internándose en esta peculiar familia, hará hablar a la viuda y los hijos del poeta del franquismo, Leopoldo Panero. La trama tejida alrededor del vacío omnipresente del poeta muerto, logra reflejar resortes sobre los que se vendrá a fundamentar nuestra maltrecha transición, así como nos aproxima a la figura de Leopoldo María Panero, poeta indiscutible de nuestros tiempos. La lucidez y la locura que circunda toda la atmósfera de la película, nos ayudarán a penetrar en el modo como el artista, fundado en su propia singularidad, y yendo más allá del padre y la tradición, penetra en su entorno e incide en la cultura.

Paraules clau

Metàfora, franquismo, familia, poesía, locura.

Presentamos hoy, 20 de febrero, dentro del ciclo sobre la psicosis en el cine, *El Desencanto* de Jaime Chávarri, de 1976. Me gustaría abordar mi comentario desde distintas perspectivas, puesto que el “documental” que tenemos delante lo permite, tanto por su riqueza artística, como por las resonancias sociales que obtuvo en el momento de su aparición.

Empezaré -después de ver la película-, planteando la pregunta del porqué de su impacto social, el porqué de su éxito, éxito que sin duda cogió por sorpresa a su director y realizadores. Entonces, ¿por qué esta película se erigió como metáfora del franquismo? Para abordar esto entraremos en el comentario de la estructura narrativa y de cómo estuvo ideada, de su contexto histórico, así como de los avatares de su desarrollo. Y propondré una pequeña hipótesis.

Este punto nos servirá de puente para entrar en la temática de la novela épica familiar que, curiosamente aquí, se ve, por decirlo de algún modo, a la vez que mostrada, traspasada. Por tanto, la frase de Lacan “la verdad tiene estructura de ficción” puede servirnos de guía en este análisis.

Finalmente, no podríamos prescindir de entrar mínimamente en el personaje alrededor del cual

pivota *El Desencanto*. El poeta Leopoldo María Panero (LMP), para poder tomar algunos fragmentos y pensar la actividad poética en su relación con el parlêtre, en el hablanteser que era Leopoldo María Panero.

1-El Desencanto como fenómeno social

Lacan decía que en la psicosis hay ruptura con el lazo social. Sin embargo, no deja de ser paradójico como es, precisamente el loco, donde el inconsciente está “a cielo abierto”, el que mejor puede desvelarnos la estructura de ese mismo lazo social que él rechaza. Siempre fue así en el psicoanálisis: tanto Freud como Lacan se sirvieron de la psicosis para dar cuenta de la estructura del sujeto y de cómo el lenguaje está intrincado en el viviente, y en ambos, fueron momentos de salto, de avance, de traspase de su propia obra. Abordaremos ambos polos inseparables, -el social y el individual- puesto que el sujeto es efecto de una estructura a través de la cual es hablado.

La película hace su aparición en 1976, meses después de la muerte de Franco, produciendo un gran impacto. Este éxito la erige, como se puede leer en numerosos estudios, como “la metáfora del franquismo”. Si bien fue una nominación que apareció justo en el momento de su estreno, podemos constatar 42 años después, que efectivamente, de algún modo estuvo a la altura de dicha definición; lo testimonian la proliferación de trabajos, ensayos, comentarios y críticas escritas a propósito de ella. Túa Blesa, en un texto que versa sobre las dos películas de los Panero[i], apunta a que, si *El Desencanto* fue la metáfora del franquismo, *Después de tantos años* de 1994, dirigida por Ricardo Franco, fue la metáfora de la transición. En cualquier caso, una no va sin la otra.

Por supuesto; que la fecha del estreno de la película coincidiera con la muerte de Franco tuvo todo que ver en esta consideración. La muerte de Franco resuena directamente con la figura del padre muerto, presente al inicio y al final de la película. Toda ella transcurre en un círculo que vuelve al mismo sitio, pivotado por la estatua velada, que en ningún momento se da a ver. Esta presencia de piedra, que es la que sirve de punto de partida para el inicio de las conversaciones de los integrantes de la familia, tiene la fuerza evocadora del símbolo, puesto que es la “presencia de una ausencia”, esa suerte de huella, el terreno fecundo para construir una metáfora. Junto a este punto fijo del padre-estatua, encontramos su estructura narrativa: la película se va desplegando en un tiempo retroactivo. Es decir, el contenido narrado es esencialmente resignificación de un tiempo ya pasado, perdido, y pivota en torno al vacío del padre. Esta peculiar estructura narrativa que gira en círculo podemos pensar que permite esta atmósfera metafórica que envuelve a *El Desencanto*.

Esta afortunada decisión de estructurar el film empezando y acabando en esta imagen, fue fundamental ¿para lograr qué? que todas esas confesiones, reflexiones, peleas, reproches... todos esos decires en torno a una familia, pudieran constituirse en una estructura de mito, dado que, en definitiva, todo circula alrededor de ese vacío dejado por el muerto. El film no extrae una conclusión externa, científica, una definición de lo que es la familia: solamente muestra una madre y tres hijos hablando e incluyendo al padre en sus relatos. Antonia del Rey Reguillo, de la Universidad de Valencia, en su artículo sobre *El Desencanto*[ii], termina diciendo que “con la extinción de la estirpe Panero, ella misma se ha proyectado a la categoría de mito, y los mitos son eternos, también como objeto de estudio”

Entonces la hipótesis que proponemos es que, la fuerza que contiene la película radica en su estructura, y que dicha estructura emula la forma del mito. Y podríamos añadir, tiene resonancias con el mito freudiano de “Tótem y Tabú”.

En todo caso el motor invisible que está en el centro es el “padre muerto”, y de qué forma éste

funciona como metáfora. Leopoldo Panero vivo, es evocado como una suerte de “padre de la horda”, de ser potente, autoritario, omnipresente, cuya muerte desean inconscientemente o no tanto, los hijos. Pero que, una vez librados de su presencia, el fantasma sigue operando en la estructura familiar. La sombra del muerto puebla sus vidas y ese es un efecto de estructura.

¿Qué podría tener de metafórico *El Desencanto* respecto del franquismo? De algún modo, esta familia extravagante, en un punto –como lo dice Michi en segundo film- es una familia desavenida como hay miles en toda España. El silencio que la puebla sólo fue posible romperlo para hablar y sincerarse al punto que lo hacen, con el padre muerto. Los relatos en torno a la vida familiar con el padre en vida, evocan una época oscura, supuestamente carente de afecto, con las borracheras, los gritos y esta mujer abandonada, añorando la presencia de su marido siempre acompañado por otros hombres. No obstante, Felicidad Blanc se refiere a esa época pasada con un tono marcadamente melancólico: “los días anteriores habíamos sido felices...”. El “pasado perdido para siempre” es fundamental para la constitución del mito. Pasado perdido que esta mujer ya carga consigo, puesto que el signo de amor que rescata de su futuro marido cuando se conocen será “verla mayor, imaginarla en la vejez”. Ella apela siempre a lo perdido para explicar su desasosiego o defenderse de los ataques de su hijo, por ejemplo. Vemos por tanto desplegarse la incidencia en cada uno de ellos del padre, como cada cual responde a esta figura, a esta función. Y los relatos de cómo, después de la muerte del padre, el hijo mayor vendrá a ocupar su lugar.

2-Marcas del director

Este proyecto iba a ser en un principio un cortometraje. Chávarri empezó a grabar a sus integrantes, exceptuando a Leopoldo María que se resistía a ser filmado, pero que finalmente accederá. La idea de Chávarri era contar el enorme poder que la familia ejerce sobre los miembros que la componen. Decía: “el poder de la familia es igual al poder del Estado o cualquier otro. Hay un momento en que tienes que rebelarte contra esa tiranía. Para mí contarla era una cuestión de salud mental”. Esa era la idea, o más bien la misión, con la que partió Chávarri, y propuso a los Panero dos reglas fundamentales que lo condicionaban todo: “hasta que acabara el film, nadie sabría lo que decían los demás; y si el trabajo no gustaba a la familia, la película no existiría”. Por lo demás cada cual podía expresarse a su antojo. No había diseñado ningún guión previo. Estas dos reglas garantizaban de alguna forma una suerte de “deslocalización” tanto de los “actores” (que no tenían acceso a la trama) como del director, que no podía tener la garantía de que su proyecto vería la luz. Sumado a esto, el proyecto no convenía a ningún integrante de la familia, y estaba la resistencia a ser grabado de LMP que, para Jaime Chávarri, constituía el personaje principal. Así que pasó horas filmando a los otros hablar de este hermano, y cada cosa que decían de él hacía esperar que las dificultades no serían pocas. Todo esto sumergió a Chávarri en un estado de enfado, de angustia, de incertidumbre, que pienso fue uno de los ingredientes fundamentales de la magia que finalmente logró. El director, enfrentado a su propia división, debía dejarse llevar por lo que iba surgiendo. Confiesa Chávarri: “ellos se apoyan entre sí y yo estoy cabreado, y lo que es peor, inseguro. Ellos parecen convencidos de que todo es un disparate”.

Por tanto, ese plan inicial de igualar el poder de la familia a la del Estado es algo que no queda explicitado en el film, sino más bien es una de las consecuencias de las interpretaciones que algunos extrajeron de allí. Por otra parte, la idea de la historia familiar como poder opresivo o perturbador del sujeto, va a quedar explícitamente contrariada por Leopoldo María, que en el momento de hacer su aparición dirá: “no creo en la épica familiar, porque nadie va a contar la verdad”. Y de alguna manera, la verdad no es enunciada por nadie. Todo está lleno de contradicciones, de distintas maneras de entender la familia, el padre, etc... pero, sin embargo, Chávarri, al mantenerse fiel al material que ésta produjo, va a lograr reflejarla en su film: la verdad medio dicha, velada y atrapada en esa estructura de ficción. La honestidad de LMP

también da a ver que, más allá de los reproches dirigidos a su madre por haberlo internado en un sanatorio, había cosas que le sucedían, experiencias en el cuerpo, en la mente, que no eran causados por los aparatos de represión del estado. Pienso que LMP no se engañaba respecto a su psicosis, lo que no impedía que tuviera una toma de posición política al respecto. Su madre dice al pasar: “se metió en política yo creo que para desahogarse de todo lo que llevaba dentro”

Interesante que, en el mismo momento de la muerte de Francisco Franco, apareciera una metáfora social que más bien apuntaba a que tras la muerte del dictador, lejos de alcanzar la liberación y la felicidad, más bien lo que se iría revelando es lo que su figura velaba, y que quizás eso tendría más bien efectos de desencanto, que podría ser perfectamente un nombre de la transición. La película muestra la trama de la complejidad de las relaciones fraternas, así como da cuenta del clima social del franquismo, la narración de los aparatos represivos del estado y quizás especialmente la concepción del ser humano de esta España cañí reflejada en el rechazo absoluto a lo diferente, encarnada en el tratamiento del loco. La idea lacaniana acerca de la singularidad del sujeto estaba completamente ausente de la forma de concebir la salud mental en España, pero no de LMP, que fue un ávido lector de Lacan.

3-El poeta más allá del Padre

Es así que el psicoanálisis juega una baza muy particular en el documental. Podemos decir que si bien no es una película psicoanalítica está fuertemente inspirada por el psicoanálisis. Por un lado, estaba presente como un interés del director (al menos de algunas lecturas freudianas) y sobretodo en Leopoldo María que leía con mucho interés a Lacan, a los surrealistas, los estructuralistas... Pensemos que, en el exterior de esta atmósfera rancia del franquismo, culturalmente sucedían muchas cosas “allá afuera” en la década de los 70, y alguna gente inquieta se las ingeniaba para acceder a la ebullición cultural de su época. Un libro emblemático de la anti-psiquiatría como fue *La muerte de la familia*, de David Cooper, por ejemplo, se publica en 1971. Jorge Alemán, que lo había conocido personalmente, afirma que en la España de 1976, él era uno de los pocos que había leído a Lacan[iii]. El uso que LMP hacía de su lectura de Lacan, diría que tuvo consecuencias serias en su persona, tanto en su concepción del sujeto en términos generales, como para inspirar su escritura, que fue un tratamiento de su sufrimiento. Por eso pienso que, su discurso en la película es especialmente interesante, puesto que, de algún modo, ya apunta a un más allá de Freud y por tanto del padre. En una secuencia, por ejemplo, desmonta el Edipo burlesca y controvertidamente diciendo que en él, el deseo de acostarse con su madre, no estaba reprimido en absoluto. De algún modo sus intervenciones apuntan a cómo “somos hablados”, a rechazar la causa del agente de la castración paterna. Dirá en un momento: “En la infancia se vive, después se sobrevive”.

Es así como creo puede leerse su hacer poético. Si bien la poesía de Juan Luis, -presente también en algunas escenas-, responde a una identificación al padre, la poesía de LMP, va más allá de él. La película muestra bien el enganche existente entre Leopoldo María y su madre; la omnipresencia materna y la dificultad para separarse, que aparece muy marcada en las psicosis. Y al pasar, nos desvela un detalle maravilloso de lo que implica ese significante carente del padre en LMP. En la conversación que mantiene con su hermano Michi y su madre en las puertas de Colegio Italiano donde ambos hermanos estudiaron en la infancia, Leopoldo María nombra al padre como “el conejo blanco” de Alicia en el País de las Maravillas. Y de alguna manera, este detalle nos indica el elemento que usa para separarse de la madre, para tratar el goce materno –que es la función que detenta el Nombre de Padre-, a saber: la literatura, su escritura. Es así como su escritura no es el resultado de una identificación al padre, sino que es fruto de una invención. Tenemos allí, en ese comentario, una imagen de lo que operó allí como sinthome.

La crítica al “yo” está también muy bien transmitida. En otro detalle del documental nos lo revela cuando explica que en la cárcel, lo pasó muy bien (a excepción de cuando lo mandaron a la celda de castigo), porque ahí dentro, dice, “se borra la odiosa distinción entre lo público y lo privado”. Hay por tanto un cuestionamiento perpetuo a la categoría del “yo” a lo que en la esquizofrenia no funciona para recortar una imagen del cuerpo. Vemos a través de sus disertaciones, la trampa que esconde esa categoría, su mentira fundamental, su fragilidad, su farsa.

Hay en toda la escritura de LMP una operación sobre el lenguaje, un desafío a la vez que una alianza con “la falta de sentido”. En la antología de José María Castellet, aparece como uno de los Nueve novísimos poetas españoles, que tenían en común haber nacido después de la guerra y no tener por tanto ninguna experiencia directa del conflicto. Ignacio Rodríguez de Arce, citando a Campbell, destaca lo siguiente:

“Yo creo que en este momento sólo hay dos rutas: una parte del surrealismo y la otra que nació con Mallarmé. El grupo de los Novísimos oscila entre estas dos líneas. La diferencia entre las dos es la misma que existe entre algo que no quiere decir nada y algo que quiere decir nada. Lo primero puede ser inconsciente y no reflexivo; lo segundo necesita ser reflexivo”[iv].

Y continúa en este estupendo texto, diciendo que la escritura de LMP se ubica en ésta última, este es el leit-motiv ontológico fundamental de toda la parábola estética de LMP. Una poética que siente la imperiosa necesidad de erguirse como no-lugar y no-tiempo (nada y nunca) como oquedad labrada más allá de los confines en el vacío mismo, capaz de quebrar verso a verso, página a página el sistema estético precedente.

Notes

[i] Blesa, T. “Doble sesión” en José Luis Castro Paz, Pilar Couto Cantero y José María Paz Gago, eds. , en Cien años de cine. Historia, teoría y análisis del texto fílmico, Madrid, Visor/Universidad de Coruña, 1999. Pág. 291-303

[ii] Del Rey Reguillo, A. “Leopoldo María Panero, deconstructor de leyendas épicas familiares. A propósito de “El Desencanto” (1976) de Jaime Chávarri. En <http://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/45027/105884.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

[iii] Alemán, J. “Evocación de Panero” en Horizontes neoliberales en la subjetividad, Ed. Grama, Buenos Aires, 2016. Págs. 141-144

[iv] Rodríguez de Arce, I. “Poética de la intertextualidad en Leopoldo María Panero”. En http://www.ogigia.es/OGIGIA6_files/OGIGIA6_Rod.pdf