

LA (DE)CONSTRUCCIÓN FÍLMICA DE LA FAMILIA PANERO

JOSÉ LUIS SÁNCHEZ NORIEGA
Universidad Complutense de Madrid

NUNCA una familia estuvo tan expuesta o adquirió una dimensión tan pública y publicitada con cuatro películas, varios cortometrajes, memorias, biografías o numerosas entrevistas de prensa. Además de los audiovisuales de que nos ocupamos más pormenorizadamente en estas páginas, al menos hay que recordar las memorias de Felicidad Blanc, *Espejo de sombras* (1977), el trabajo de Ricardo Gullón, *La juventud de Leopoldo Panero* (1985), la biografía de J. Benito Fernández, *El contorno del abismo. Vida y leyenda de Leopoldo M^a Panero* (1999), el poemario *Prueba de vida. Autobiografía de la muerte* (2002), de L. M. Panero, el ensayo de Federico Utrera, *Después de tantos desencantos: vida y obra poética de los Panero* (2008), y la novela *Los últimos días de Michi Panero* (2008), de Miguel Barrero. Dejo de lado muy específicamente los no pocos ensayos y artículos de análisis literario y cultural, donde destacan los estudios de Javier Huerta y su edición crítica de las obras de Leopoldo Panero. Antes de nada habría que subrayar la gran paradoja de raíz: el poeta, fallecido en 1962, es el personaje más importante de la familia –en el orden literario, además del social o cultural y familiar– y, al mismo tiempo, el gran ausente y el gran silenciado. Se encuentra en el trasfondo de esos discursos, pero su palabra queda eclipsada por la de otros y hasta es objeto de reproches y acusaciones graves sin opción a conocer sus puntos de vista o a defenderse, amén de recibir etiquetas tan simplonas como «poeta oficial del franquismo».

Ese conjunto de textos y películas constituye un complejo entramado donde se amalgaman la vida y la literatura en diversos órdenes, tanto porque se indaga en la creación literaria y en las relaciones personales,

educación, recuerdos diversos, etc. de varios de los cinco miembros de la familia como porque la primera exhibición pública importante con la película *El desencanto* (Jaime Chávarri, 1976) supone cierta ficcionalización (o sea, transformación «literaria») de las propias vidas y es el desencadenante de trayectorias posteriores influidas por ese documental-confesión. Quiero decir que sin esta película probablemente las vidas de los Panero serían sensiblemente diferentes, pues todo parece indicar que, *en ella y desde ella*, la puesta en escena de las relaciones familiares y las máscaras adoptadas por las personas devenidos personajes ha condicionado las trayectorias posteriores de los Panero Blanc: por ejemplo, sería impensable que Felicidad hubiera escrito sus memorias *Espejo de sombras* al año siguiente sin la existencia de la película. Viaje de ida y vuelta, por tanto: cine que refleja la realidad y realidad que se acomoda sospechosamente al guión del cine. Así lo reconoce un testigo directo como Vicente Molina Foix [1999] al señalar que la película «y lo que vino después, la insana necesidad de buscar sujetos expiatorios de nuestro propio desencanto, puso sobre aquellos cuatro exhibicionistas inteligentes, madre e hijos, una carga simbólica insoportable».

Antes de abundar en el díptico formado por *El desencanto* y *Después de tantos años* (Ricardo Franco, 1994) conviene tomar nota de otros audiovisuales que, si bien, no añaden nada sustantivo, ponen de relieve la importancia de estas dos películas pasado el tiempo y proporcionan información sobre algunos de los personajes y sus contextos sociales o culturales. Como apunte curioso hay que anotar la presencia de Felicidad Blanc, a raíz de su participación en *El desencanto*, en pequeños papeles en *Los restos del naufragio* (Ricardo Franco, 1978), *El arreglo* (José Antonio Zorrilla, 1983) y *Calé* (Carlos Serrano, 1987).

En el cortometraje *Un día con Leopoldo María Panero* (Jacobó Beut, 2005) (disponible en video.google.com) los músicos Enrique Bunbury y Carlos Ann acompañan al poeta a lo largo de una jornada fuera del psiquiátrico de Las Palmas de Gran Canaria donde reside en ese momento. El día transcurre en bares, terrazas, librerías y diversos lugares cotidianos y la conversación transita por referencias plurales, a poetas y otros escritores, a su propia obra y a la familia. No hay lugar para una reflexión serena o con un mínimo de profundidad, sino que se juxtaponen los temas con rapidez y se unen la opinión vulgar y tópica con el apunte casi filosófico. De hecho, es el retrato de un esquizofrénico tanto por las incoherencias mostradas en el hilo de la conversación

como por la facilidad para el rostro jánico de una cara inteligente y creadora junto a otra común y hasta ordinaria. Este corto se rueda con ocasión del disco doble de Enrique Bunbury y del libro homenaje *Panero* (2004) que contiene una treintena de poemas de Leopoldo María. Posteriormente se edita en DVD con el título *Una noche con Panero* (2006) un concierto celebrado en Barcelona en marzo de 2005 al que asiste el poeta. Otros materiales sobre este paradigma de escritor maldito son la pieza con poemas orales y escritos e intervenciones del poeta *Merienda de negros* (Elba Martínez, 2003); y el corto con entrevista y recitado de poemas *The poet behind the madness*, grabado en Las Palmas el 21 de septiembre de 2011 por Babylon Magazine.

La estancia vacía (Iván Fernández y Miguel Barrero, 2007) toma su título del primer poemario publicado por Leopoldo Panero en 1945 y es un largometraje documental sobre el regreso de Michi Panero a la ciudad de Astorga para pasar sus últimos meses, pues llega en 2002 y fallece en marzo de 2004. Rodado con posterioridad a este hecho, carece del testimonio directo de su protagonista, entrevistado y reconstruido a partir de personas que lo trataron en esos últimos tiempos como Angelines Baltasar, el alcalde Juan José Alonso Perandonés, la médica Victorina Alonso, el periodista Federico Utrera o los amigos de infancia Ángel García y Mercedes Unzeta Gullón. Michi quiere regresar a Astorga y encarga a Angelines, asistente de la casa familiar en su infancia, que le busque alojamiento. Al igual que *El desencanto*, tiene mucho de crónica de una ausencia y de acta notarial de la decadencia, pues queda patente la soledad doliente y la falta de apoyos del menor de los Panero en los últimos meses de su vida, sin relación con sus familiares directos y a expensas de la beneficencia pública.

Los abanicos de la muerte (Luis Miguel Alonso Guadalupe, 2009) es un medimetraje que vuelve sobre *El desencanto* y sus protagonistas para hacer balance de lo que supuso aquella película desde el tiempo transcurrido de más de tres décadas. Entre otros, cuenta con los testimonios de los cineastas que participaron (Jaime Chávarri, Elías Querejeta) y de un grupo importante de especialistas, conocedores de la familia Panero y personas cercanas del entorno leonés como Antonio Gamoneda, Javier Huerta Calvo, Rafael Zarza, Martín Martínez, José María Merino, Vicente Molina Foix, Álvaro Delgado, Juan Pedro Aparicio, Luis Rosales Fouz, el alcalde de Astorga y cronistas de la ciudad. Quiere ser –y lo logra– una revisión ponderada, desapasionada, con voluntad de com-

prender a cada uno de los miembros de la familia Panero convertidos en personajes y hasta en máscaras de sí mismos en la cinta de Chávarri.

LA FORMA DOCUMENTAL Y LA INVENCION DE LA REALIDAD

La película *El desencanto* es el resultado improbable de unas circunstancias específicas que han hecho de ella una cinta de referencia en varios sentidos, lo que se aprecia en artículos académicos y en las frecuentes citas de que es objeto en estudios sobre cine español. De entrada, es una obra de cine documental, un género de escasa frecuentación en la época por lo que la crítica pondera su valor experimental «entre la crónica familiar y el *cinéma vérité*, pero con unos planteamientos estilísticos y de producción radicalmente nuevos por estos pagos» [Sánchez Harguindey 1976]. Surge tras un proceso de producción atípico, pues se inicia como un corto y se rueda a lo largo de más de un año –entre septiembre de 1974 y diciembre de 1975– tomándose la decisión de ser estrenada (17 de septiembre de 1976) tras la aquiescencia de los miembros de la familia Panero. En unas breves pero enjundiosas páginas que acompañan la edición del guión [Blanc y otros 1976: 137-144], Jaime Chávarri ha realizado una crónica del proceso de elaboración de la película del que habría que destacar la renuencia de Leopoldo María a participar en el rodaje, y la dilatación en el tiempo de manera que los Panero van cambiando y llegan a pequeñas contradicciones.

Rodada aún en vida de Franco, no constituye un análisis de la Transición, como se ha dado a entender en muchas ocasiones, probablemente porque el sustantivo del título servirá, *posteriormente* [Díaz 1980], para conceptualizar el clima social y político que se vive con lo que Aranguren llamó la «democracia instalada» y que designa «el 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, [lo que] resulta clave a la hora de calificar el fin de las esperanzas que la transición política supuso en amplios sectores de la sociedad española» [Rubín de Celis 2010: 234]. En ese momento, el *desencanto* del título se refiere a la apreciación de los jóvenes, hijos del régimen, sobre lo que ha sido el entorno familiar en la sociedad y el tiempo del franquismo, es la verbalización pública de un sentimiento de desencanto seguido de un proceso de desmitificación e incluso de cierto ajuste de cuentas o de freudiana acción simbólica de «matar al padre». Que poste-

riormente se haya visto en la película una «metáfora ejemplar del desaliento» [Minguet Batllori 1997: 744] o «una especie de representación simbólica del proceso por el que pasa el país después de la muerte del dictador Francisco Franco» [Moreiras-Menor 2011: 111] tiene que ver tanto con la capacidad de la palabra *desencanto* para conceptualizar un clima social y político como con la hermenéutica de los públicos hacia una película compleja y polisémica, muy abierta a interpretaciones diversas a lo largo del tiempo y, sobre todo, reconocida por su capacidad para sintetizar comprensiones del período histórico de la Transición, como se ha podido comprobar posteriormente.

Desde el punto de vista formal, *El desencanto* es una larga entrevista donde se han eliminado las preguntas o los comentarios que estimulan lo que deviene un diálogo entre el omitido entrevistador y uno o más entrevistados; incluso carece de voz en *off* o narrador extradiegético, como suele ser habitual entonces en el documental. La inevitable mezcla de realidad y ficción ha llevado a calificarla frecuentemente de *docudrama*, término equívoco aunque aceptable siempre que no se confunda con ese formato de televisión en que los auténticos protagonistas reconstruyen convencionalmente ante la cámara unos fragmentos de sus vidas reales. En ocasiones se logra la pretendida naturalidad de una conversación entre los personajes, que evocan el pasado en su encuentro teñido de nostalgia, pero las más de las veces se aprecia esa condición de disimulada entrevista, lo que pone de relieve el carácter de confesión de todo el relato. Aunque no hay una estructura clara y los temas se yuxtaponen, repiten, amplían, interrelacionan, etc., ciertamente se pueden distinguir, como hace Moreiras-Menor [2011: 133], tres ejes temáticos «el recuerdo del padre como personaje que da sentido al grupo familiar; la muerte de ese padre y los intentos de sustituirlo para tapar su desaparición, así como la ruina que esta produce; y la entrada en escena del hermano constantemente aludido pero ausente hasta bien desarrollado el documental, Leopoldo María».

Rodada sin un guión previo, adquiere la frescura y cualidad artística del sorprendente *objeto encontrado* en la mesa de montaje, donde —tras reducir las siete horas de material neto— las piezas encajan por azar hasta dibujar una figura que el director no podía buscar porque no sabía de su existencia, pues como reconoce el cineasta: «Aunque tuviera mucho material rodado, Elías me dejaba parar, montar, completar con más rodaje, seguir montando... Fue una ventaja filmar durante casi un año [...]. No

había guión ni nada parecido. Íbamos construyendo el film en la sala de montaje. Pepe [Salcedo] no podía seguir el hilo, porque ni yo mismo sabía cuál era. Resolvía por intuición, a medida que iba viendo el material. Buscaba asociaciones entre las cosas, pero eran muy subjetivas» [Alvares y Romero 1999: 67-68]; o «Hay muchos *Desencantos* que pueden hacerse con este material; sin embargo, en alguna parte está la película como tiene que ser y no es en mi cabeza, en cualquier idea preconcebida que yo pueda tener, sino en el material mismo» [Blanc y otros 1976: 143]. Podíamos decir que Chávarri busca rodar un corto sobre una familia y se encuentra con una, en ese momento, muy oportuna revisión del franquismo a través del desmontaje de una de sus bases ideológicas y sociales.

El autor implícito viene definido por la generación de jóvenes anti-franquistas pertenecientes a familias burguesas muy identificadas con el régimen –o, al menos, beneficiarias del mismo– en la que se inscriben los cineastas Jaime Chávarri y Elías Querejeta, identificados plenamente con los Panero Blanc: hay que recordar que Jaime Chávarri de la Mora (Madrid, 1943), bisnieto de Antonio Maura, pertenece a una familia aristocrática, y su madre fue secretaria nacional de la Sección Femenina de Falange. Ello es decisivo por cuanto en este texto fílmico tiene tanta relevancia el enunciado como la enunciación y en esta figuran solidariamente los Panero, convertidos en personajes, y los cineastas, responsables últimos del filme. Por tanto, quedan plasmadas las ideas, los intereses y la visión de la realidad tanto de quienes están delante de la cámara como de quien está detrás. Lo mismo sucederá en *Después de tantos años*, que refleja el pesimismo existencial de Ricardo Franco al mismo tiempo que el de los tres hermanos.

Se ha querido poner en cuestión el valor de la película al señalar la voz impostada de los personajes, refugiados tras una máscara ante la cámara cuya mera presencia los convierte en personajes, lo que es muy patente en un Michi Panero que declama en lugar de hablar y se escucha y compadece a sí mismo en su verborrea incontinente y caótica. De ello son conscientes los propios personajes, particularmente Juan Luis Panero, que rechaza que la película sea *cinéma vérité* o un documental para definirla como «ritual de máscaras» [Blanc y otros 1976: 110]. Más que nunca, se verifica entonces el principio de indeterminación de Heisenberg de que el acto de observación modifica el comportamiento del objeto observado, lo que, por otra parte, viene siendo afirmado al considerar que en todo documental hay dosis de ficción, aunque sólo sea por la

puesta en escena. De hecho, la condición específica de cine documental de *El desencanto* anticipa una especialización que sólo posteriormente adquiere carta de naturaleza con el *cine del yo* que abarcaría los diarios cinematográficos, cine familiar, formas autobiográficas, cine doméstico, etc. [Cuevas Álvarez 2008], y que, en los últimos años, ciñéndonos al cine español, viene representado por obras como *Un instante en la vida ajena* (José Luis López-Linares, 2003), *El cielo gira* (Mercedes Álvarez, 2004), *La niebla en las palmeras* (Carlos Molinero y Lola Salvador, 2005), *Nadar* (Carla Subirana, 2008) o *Familystrip* (Luis Miñarro, 2010). En otro sentido, pero con evidente distancia, también tiene relación con algunos documentales de la época (1977) que suponen una indagación crítica en el franquismo como *Caudillo* (Basilio Martín Patino), *La vieja memoria* (Jaime Camino) y *Raza, el espíritu de Franco* (Gonzalo Herralde).

Estamos ante un documental de creación o un cine de la subjetividad en el que no cabe como reproche la citada máscara pues la *narrativa confesional* en que se inscribe la pieza conlleva, por definición, la elaboración de un yo para la mostración pública y, ciertamente, los Panero se revelan a sí mismos incluso desde la pose o la impostura, de manera que el afán de malditismo y la exhibición narcisista tan evidentes a lo largo del metraje son rasgos explicativos de sus personalidades. Además, hay que comprender que esa máscara forma parte de ese proceso de crítica radical y de demolición de la familia y posterior construcción de una identidad para el futuro que realizan los vástagos disidentes de la burguesía del régimen, como observa Labrador Méndez [2007], para quien «si el individuo concibe la posibilidad de generar libremente la realidad a través de su representación en ella, entonces existe la posibilidad de ser cualquier vida, con el evidente objetivo de ser *la propia vida*, es decir, configurarse una identidad propia, diferente a la del resto de los otros. La Transición, en determinado nivel biopolítico de su juventud al cabo es eso, el esfuerzo de una generación por ser colectivamente y por separado individuos diferentes». En el caso de Felicidad, la película parece la toma de conciencia de la etapa que se abrió en su vida con la muerte de su marido y los cambios que ha experimentado.

CRÓNICA DEL DESESCOMBRO DE LA FAMILIA FRANQUISTA

Se ha venido analizando *El desencanto* como una indagación crítica en la familia tradicional, «uno de los más amargos y más despiadados [alegatos] que yo conozca, contra la familia española: católica, patriarcal, autoritaria

y monoándrica» (Jorge Semprún –primo hermano de la madre de Jaime Chávarri– en el prólogo a la edición del guión de la película [Blanc y otros 1976: 10-11]) durante el régimen de Franco, a su vez sinécdoque de la propia ideología y sociedad franquista; es decir, se vería en la película un modelo de análisis y ajuste de cuentas con la familia autoritaria como microcosmos representativo del conjunto del entramado ideológico y societario del régimen. Así, por ejemplo, se considera «un auténtico exorcismo sobre el anquilosamiento, la hipocresía y la falsedad demostrada en el entorno familiar, especialmente centrado en un contexto autoritario, provinciano» [Vizcaíno Martínez 2008: 79]. En este sentido, su director explica el éxito de la película en función de «la identificación de mucha gente con aquellos personajes. Las fuerzas que funcionaban dentro de la película y las que funcionaban dentro de las familias eran las mismas. Era un espejo deformante de muchas familias de la sociedad española con el problema de las relaciones con los padres y el fantasma del padre concebido como autoridad» [Trenas 1983].

Incluso habría un ciclo completo de cine durante la Transición compuesto por películas de este tema con una visión crítica de la institución familiar en su vertiente autoritaria del franquismo, según hace ver González Manrique [2008], donde se inscribirían *Furtivos* (José Luis Borau), estrenada el mismo año de la muerte del dictador, 1975, al año siguiente *Pascual Duarte* (Ricardo Franco), *Retrato de familia* (Antonio Giménez-Rico), *Las largas vacaciones del 36* (Jaime Camino) y *Morir, dormir, tal vez soñar* (Manuel Mur Oti), y poco más tarde *Mamá cumple cien años* (Carlos Saura, 1979) o *Demonios en el jardín* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1982). En este sentido, la película estaría en continuidad con el anterior filme de Chávarri y primer largo del director, *Los viajes escolares* (1973), un análisis crítico de la burguesía rodado en la finca familiar segoviana que no pudo estrenarse comercialmente debido al escándalo surgido tras su proyección en la Seminci vallisoletana.

Sin embargo, como ajuste de cuentas de la familia franquista el análisis ofrecido resulta desenfocado al menos en dos aspectos: en primer lugar, por el tratamiento de la figura de Leopoldo Panero, ausente y silenciado, a pesar de tratarse de un personaje de referencia en todo el relato; y en segundo lugar por la sobreactuación de los tres Panero Blanc que en su exhibición como víctimas y hasta representantes de una generación victimizada nos hablan más de su narcisismo que de las afrentas infligidas por el *padre padrone* –la novela de Gavino Ledda es de ese mis-

mo 1975 y la película de Paolo y Vittorio Taviani se rueda dos años después— en su presunto rol castrador. Todos tienen algo que reprochar al padre, desmitificado aunque comprendido, en el poema que recita Juan Luis, «Frente a la estatua de Leopoldo Panero, obra del insigne escultor astorgano Marino B. Amaya», donde se citan las aficiones a la bebida y los burdeles de quien «para la Historia ya eres: / cristiano viejo, caballero de Astorga, / esposo inolvidable, paladín de los justos». Más elocuente y significativa es la imagen de Felicidad Blanc, en todo momento ambivalente entre la voluntad de comprender a sus hijos —y, quizá, solidaria con ellos por compartir la misma condición de víctima— y su rol de esposa y madre conformista, participante más por omisión que por acción, de los valores, principios, convenciones y costumbres de la familia burguesa del franquismo.

El inicio de *El desencanto* establece de forma inequívoca el marco del discurso: mientras desfilan los títulos de crédito, en completo silencio, se muestra una foto fija de Felicidad y sus tres hijos en tiempo pasado, aproximadamente cuando estos tenían entre 8 y 3 años, con lo que se delimita tanto quiénes son los protagonistas del discurso como el tiempo privilegiado del pasado de la infancia, a pesar de que en esa fecha —hacia 1954— aún vive el poeta que, no por casualidad, no aparece en la fotografía. A continuación, con el fondo de música de banda correspondiente al homenaje a Leopoldo Panero que se está celebrando en Astorga en agosto de 1974, la cámara traza un trávelin de retroceso desde un detalle al conjunto de la escultura del poeta envuelta como una momia y atada con cuerdas en tanto Felicidad Blanc cuenta el momento de la muerte de su esposo, con lo que los ejes del discurso vienen marcados por el presente que se inicia con esa muerte y, lo que es más importante, por una ausencia perfecta y ostensiblemente visibilizada gracias a la escultura simbólicamente amordazada. Esta figura de la escultura envuelta posee una estética y semántica increíbles, pues en ella convergen el atractivo de las enigmáticas propuestas de *land art* de Christo, la idea de la escultura como vestigio fosilizado de otra época, la metáfora de la prisión y la mordaza que condenan al sujeto representado, o la condición de huella de un personaje ausente y, por tanto, el acta notarial de esa ausencia.

Ello queda comprobado a lo largo del metraje cuando el espectador constata el ineludible protagonismo del ausente Leopoldo Panero: un padre de familia al que están referidos los discursos —las mentes, los recuerdos, los reproches..., las vidas— de la esposa y los hijos que, en su proyec-

ción de frustraciones y en su exorcismo de demonios familiares, han contribuido en buena medida a la imagen pública del poeta como conspicuo *padre padrone* de la célula familiar del franquismo. Por ello se puede afirmar que «la ausencia del padre se transforma, valga la paradoja, en una opacidad de gran elocuencia, de permanente producción de sentido. Más aún, otra ausencia vaporosa se convierte, en tanto omitida, en mayúscula fuente de significación: la del dictador, el padre putativo de los Panero» [Minguet Batllori 1997]. La hermenéutica del filme, en coherencia con el discurso de Felicidad y sus hijos, otorga a esta figura la condición de dictador o la convierte directamente en sinécdoque de todo el régimen: «Espectro alucinante, la estatua tapada de Leopoldo Panero es muda y siniestra presencia de un no menos ominoso pasado, un recuerdo inconveniente para los nuevos procesos y direcciones políticas a las que el país se encamina, pero que no acaba de desaparecer. Antes al contrario, la figura en piedra del poeta, como el pasado al que hace referencia, quedará presente de forma encriptada. Referente siempre sumergido en un pasado incómodo, permanecerá soterrado desde este momento en el tejido psíquico español como una sombra sin cuerpo» [Vilarós 1998: 54].

LA PULSIÓN NECRÓFILA

En paralelo al desmantelamiento del franquismo —que se vislumbra en lo jurídico y político, pero que ya está teniendo lugar en el ámbito cultural y social en 1973-1975— tiene lugar esta crónica cinematográfica donde la filmación del homenaje al poeta supone el arranque del desescombros de la familia, de manera que la película, más que radiografía de la familia franquista, funciona como mecanismo de certificación pública de su muerte. Por ello, en gran parte, *El desencanto* es una cinta necrófila y hasta necrófaga, lo que se percibe en las abundantes referencias y evocaciones de la parca a lo largo de todo el metraje y en el nihilismo que se infiere tras los abundantes reproches, los diagnósticos pesimistas, la nostalgia de la infancia y las numerosas sentencias con ese talante: por ejemplo, la definición de Michi de la familia («Todo lo que yo sé sobre el pasado, el futuro y, sobre todo, el presente de la familia Panero es que es la sordidez más puñetera que he visto en mi vida») o su diagnóstico: «Somos un fin de raza astorgano muy erosionado por el tiempo».

Se rememoran los intentos de suicidio de Leopoldo María, quien aparece en un cementerio (Loeches) paseando y observando las tumbas con mirada nostálgica, como buscando su sitio en ese lugar de descanso. Esas

imágenes parecen una visualización de su poema «El loco mirando desde la puerta del jardín», recitado en *Después de tantos años*: «Hombre normal que por un momento / cruzas tu vida con la del esperpento / has de saber que no fue por matar al pelícano / sino por nada por lo que yazgo aquí entre otros sepulcros / y que a nada sino al azar y a ninguna voluntad sagrada / de demonio o de dios debo mi ruina». O una plasmación de «Glosa a un epitafio (Carta al padre)», donde escribe: «Solos tú y yo, e irremediamente / unidos por la muerte: torturados aún por / fantasmas que dejamos con torpeza / arañarnos el cuerpo y luchar por los despojos [...]». Concluye *El desencanto* con un texto inevitable en cuanto enlaza con el comienzo de la película y la evocación mortuoria de la estatua y con las figuras de Felicidad y sus tres hijos que han protagonizado el testimonio. Obviamente me refiero al epitafio que escribe el propio Leopoldo Panero y que tiene no poco de premonición irónica: «Ha muerto / acribillado por los besos de sus hijos, / absuelto por los ojos más dulcemente azules / y con el corazón más tranquilo que otros días, / el poeta Leopoldo Panero [...]».

Pero hay una mayor profundización en esta pulsión necrófila en la película de Ricardo Franco, rodada cuatro años después de la muerte de la madre en 1990, que «se centra más explícitamente en el presente (1994) como ruina a partir de la cual sólo se puede construir una narrativa de enfermedad y muerte» [Moreiras-Menor 2011: 140]. En efecto, comienza con este frontispicio de Michi: «La memoria es lo más cruel que hay en el mundo: te recuerda permanentemente que, realmente, cada día eres más viejo y cada día estás más cerca de la muerte», y continúa con la cita de Scott-Fitzgerald que hace Juan Luis diciendo que «La vida es un proceso de derrumbe». Por más que algunos rechacen que se trate de una continuación y así lo afirme el director [Úbeda-Portugués 1998: 163-164], no cabe duda de que *Después de tantos años* —dedicada, no por azar, a Jaime Chávarri— toma a los personajes y trata de ver su evolución a través de los mismos temas y con idéntica pretensión de poner en pie un testimonio fílmico o narración confesional, incluso con las mismas reticencias entre los hermanos y repeticiones de lugares comunes: Moreiras-Menor [2011: 139] dice que es una réplica punto por punto «para hablar otra vez en los mismos términos» (subrayado en el original). Un rótulo inicial da cuenta de los antecedentes de los personajes y a casi veinte años vista de *El desencanto*, el director de *Los restos del naufragio* (1978) escarba en

las conciencias de estos náufragos para encontrar mucha más basura que el mero desencanto.

Si los Panero en los setenta hacían una revisión con ejercicios de «matar al padre» y todo tipo de acusaciones mutuas destinadas a preservar la libertad y la individualidad frente a los demás miembros de la familia, en los noventa encontramos el hastío y la desazón más absolutos. Apenas hay reproches, porque las vidas de estos tres hermanos son divergentes: el mayor se dedica a escribir en el Ampurdán, alejado de toda querrela familiar y disfrutando de la naturaleza y la lectura; Leopoldo María Panero sobrelleva su lucidez y su enfermedad en el manicomio de Mondragón mendigando un poco de cariño; y el tercero, Michi, cultiva el alcohol y la crítica de televisión en Madrid, intentando sobreponerse «al error de haber nacido». Se confirma la disgregación de la familia: ya no hay ningún motivo de venganza ni reproche consistente, ni relación entre ellos, ni siquiera un recuerdo no ya gratificante, sino simplemente constructor de la memoria personal. Tampoco ninguna propuesta para redimirse de sus soledades ciegas. Vuelve el espacio necrófilo del cementerio donde se ubica Michi paseando o incluso simulando estar muerto; esas imágenes se juxtaponen a fragmentos de *El doctor Frankenstein* (*Frankenstein*, James Whale, 1931) con el monstruo en estado de furia incontenible que sirven para ilustrar la explicación de Michi acerca de la locura de su hermano Leopoldo María. También se alude a la muerte en los subrayados acerca de la enfermedad como deterioro y como ruina, consumición progresiva del cuerpo, de los dos hermanos menores.

La imagen final ejemplifica bien el punto de llegada de los Panero: es el encuentro de los hermanos sin reproches ni lazos... en un cementerio donde yacen sus antepasados, como una mascarada que el director subraya dotando a las imágenes de una textura diferente, pues ahora son en blanco y negro con mucho grano, como si se tratara de viejos descartes de cine de serie B. En este encuentro falta Juan Luis, de quien dicen que es de otra familia, con lo que se ratifica la descomposición familiar nuevamente, a su vez visualizada como metáfora en las imágenes de los cadáveres descompuestos. La idea de muerte se reitera con la ruina de la casa familiar de Castriello de las Piedras, abandonada a las heridas del tiempo, que recuerda el lugar de fallecimiento de Leopoldo Panero. No obstante, el director defiende una sublimación del talante depresivo del filme y valora que, en el fondo, más que hablar del deterioro de los Panero lo que hace es enfrentar al propio espectador con su tiempo y su modo de enfrentarlo [Úbeda-Portugués 1998: 166].

Desescombros, ruina y muerte son, en definitiva, los pasos de este proceso cinematográfico, pero también familiar y metafóricamente político, de deconstrucción de la familia Panero donde la revisión crítica del pasado de la infancia de los hermanos genera una dinámica de máscaras que se radicaliza con la orfandad, el deterioro psíquico y la disgregación experimentados por los hermanos conforme pasa el tiempo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVARES, ROSA Y ROMERO, ANTOLÍN (1999): *Jaime Chávarri: vivir rodando*, Valladolid, Seminci.
- BLANC, FELICIDAD; PANERO, JUAN LUIS; PANERO, LEOPOLDO M^a; Y PANERO, JOSÉ MOISÉS (1976): *El desencanto*, Madrid, Elías Querejeta Ediciones.
- CUEVAS ÁLVAREZ, EFRÉN (2008): «Del cine doméstico al autobiográfico: caminos de ida y vuelta», en *Cineastas frente al espejo*, ed. Gregorio Martín Gutiérrez, Madrid, T&B Editores y Festival de Cine de Las Palmas, 101-120.
- DÍAZ, ELÍAS (1980): «El dulce encanto del desencanto», *El País*, 29-VI.
- GONZÁLEZ MANRIQUE, MANUEL JESÚS (2008): «La descomposición de la familia tradicional en el cine español de la Transición», *Quaderns de cine – Universidad de Alicante–*, 2 [monográfico *Cine i transició (1975-1982)*], 7-16.
- LABRADOR MÉNDEZ, GERMÁN (2007): «El encanto de *El desencanto*. Cine, literatura e identidad en la Transición Española», *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura*, 18; disponible en <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v18/labrador.html>
- MOREIRAS-MENOR, CRISTINA (2011): *La estela del tiempo. Imagen e historicidad en el cine español contemporáneo*, Madrid y Frankfurt, Iberoamericana y Vervuert.
- MINGUET BATLLORI, JOAN M. (1997): *El desencanto*, en *Antología crítica del cine español 1906-1995*, ed. Julio Pérez Perucha, Madrid, Cátedra y Filmoteca Española, 743-745.
- MOLINA FOIX, VICENTE (1999): «Cinema Panero», *El País*, 14-VII.
- NAVAJAS, GONZALO (2007): «La mala educación al desnudo. El medio autobiográfico y la literatura española del siglo XX», *Lectura y Signo. Revista de Literatura*, 2, 277-290.
- RUBÍN DE CELIS, SANTIAGO (2010): «*El desencanto*, o una oscura intuición de lo que hubiera podido ser la dicha», *Doc On-line*, 9, 233-239; disponible en www.doc.ubi.pt.
- SÁNCHEZ HARGUINDEY, ÁNGEL (1976): «A propósito de *El desencanto*», *El País*, 8-VIII.
- TENA, JEAN (1994): «Families, je vous hais!»: un psicodrama individual y colectivo, *El desencanto* (1976), de Jaime Chavarrri», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 30-3, 299-308; disponible en http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/casa_0076-230X_1994_num_30_3_2723

- TRENAS, Pilar (1983): «Jaime Chávarri: “Es un milagro que exista el cine español”», *ABC*, 10-XII.
- ÚBEDA-PORTUGUÉS, ALBERTO (1998): *Contra viento y marea. El cine de Ricardo Franco (1949-1998)*, Madrid, Fundación Autor.
- VILARÓS, M. TERESA (1998): *El mono del desencanto: una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*, Madrid, Siglo XXI.
- VIZCAÍNO MARTÍNEZ, JUAN CARLOS (2008): «La vieja memoria reeditada: *Queridísimos verdugos* y *El desencanto*», *Quaderns de cine* –Universidad de Alicante–, 2 [monográfico *Cine i transició (1975-1982)*], 75-81.

ÁLBUM FOTOGRÁFICO



Leopoldo Panero a los cinco años de edad.



El poeta adolescente en 1925.



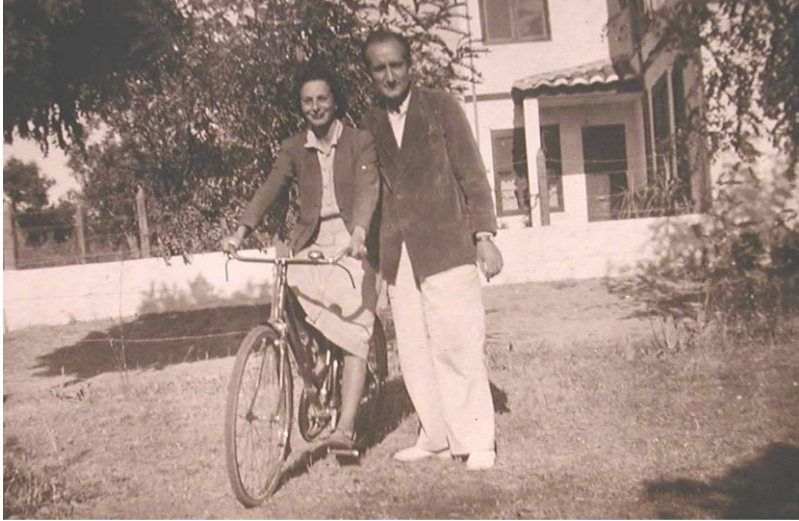
Leopoldo en Poitiers (1933).



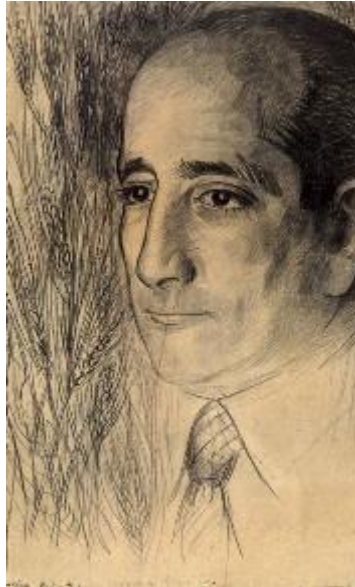
Con su hermano Juan hacia 1933.



Junto a María Zambrano y Luis Cernuda en un viaje de las Misiones Pedagógicas.



Con su mujer Felicidad Blanc al poco de casarse.



Retrato del poeta por Gregorio Prieto.