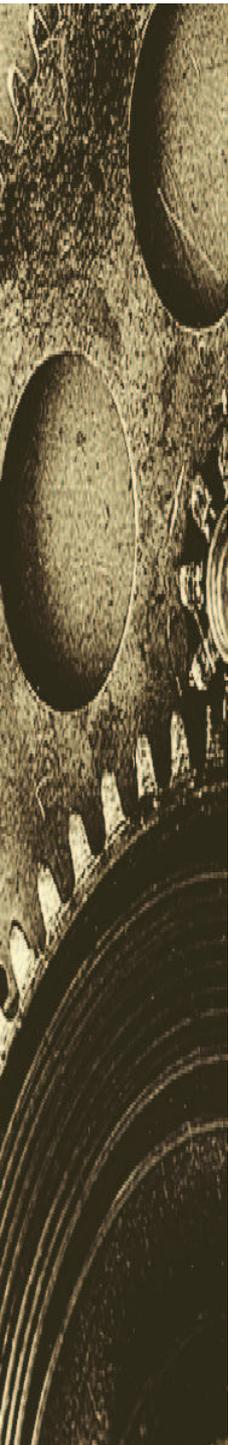


XV. EL FUEGO DE LA PALABRA. A PROPÓSITO DE  
EL DESENCANTO (1976) DE JAIME CHAVARRI

Pablo Ferrando García



El tiempo presente y el tiempo pasado  
Están tal vez ambos presentes en el tiempo futuro,  
Y el tiempo futuro contenido en el tiempo pasado.  
Si todo tiempo es eternamente presente  
Todo tiempo es irredimible.  
Lo que podría haber sido es una abstracción  
Que permanece como perpetua posibilidad  
Sólo en un mundo de especulación.  
Lo que podría haber sido y lo que ha sido  
Apuntan a un fin único, que es siempre presente.  
Resuenan pisadas en la memoria  
Por el sendero que no recorrimos  
Hacia la puerta que no abrimos nunca  
En el jardín de rosas. Mis palabras resuenan  
Así, en tu mente **(1)**.

“Burnt Norton”, en *Cuatro cuartetos* (T.S. Elliot)

**1. MEMORIA, RESISTENCIA, TIEMPO Y OLVIDO.**

Cuando preguntan **(2)** a Jorge Semprún lo que es para él la memoria no duda un instante en aclarar su complejidad. Sin embargo, en un esfuerzo por sintetizar el significado profundo de la misma responde en tres direcciones. Primero, la memoria supone el reconocimiento de una identidad. Nadie, como sujeto pensante, está exento de la constitución de su propio yo porque si no gozáramos de la memoria, perderíamos en realidad nuestra vida. Toda huella, todo vestigio del pasado quedaría completamente arrasado y careceríamos de cualquier referente del tiempo vivido. Segundo, la memoria supone una batalla ideológica. Es significativo que los actuales políticos de la derecha española

---

1. Cito por la traducción de Vicente Gaos.

2. Dichas declaraciones se encuentran en los extras del DVD, del sello Cameo, en el que se ha comercializado *Bucarest, la memoria perdida* (*Bucarest, la memòria perduda*, 2008), película ganadora del Premio Goya al mejor documental. Es un filme autobiográfico del realizador Albert Solé y que está centrado en la relación con su padre, el jurista y ministro de cultura socialista Jordi Solé Tura.



## CARPETA EL LENGUAJE DE LA MEMORIA



Guerra civil española. Foto: Agustí Centelles

dan la espalda a la recuperación de la memoria histórica de la Guerra Civil. Muchos de ellos, son los cachorros de quienes detentaron el régimen franquista y el retorno de lo reprimido emerge como una herida no cicatrizada y supurante. La Historia fue escrita por los vencedores, siempre se ha tratado de enmudecer a los derrotados. El silencio y la ignominia han sido los gestos ominosos y amenazantes que sirvieron para querer borrar el pasado **(3)**. El biógrafo oficial de turno impone desde su estatus privilegiado, en el seno del mismo aparato de poder, la ortodoxia historiográfica del régimen. Esta posición favorable permitía a los acólitos franquistas descalificar y/o censurar a todo aquél que tuviese una voz disidente, lo cual conllevaba el más absoluto ostracismo. Incluso hoy, una vez consolidada nuestra democracia, no faltan quienes siguen la misma práctica, hasta el punto de llegar a manifestar que la sublevación la llevaron a cabo los propios republicanos. Federico Jiménez Losantos, antiguo miembro de Bandera Roja **(4)**, escisión izquierdista del PCE, ejerce ahora un pseudoperiodismo caduco y estéril a base de firmar artículos carac-

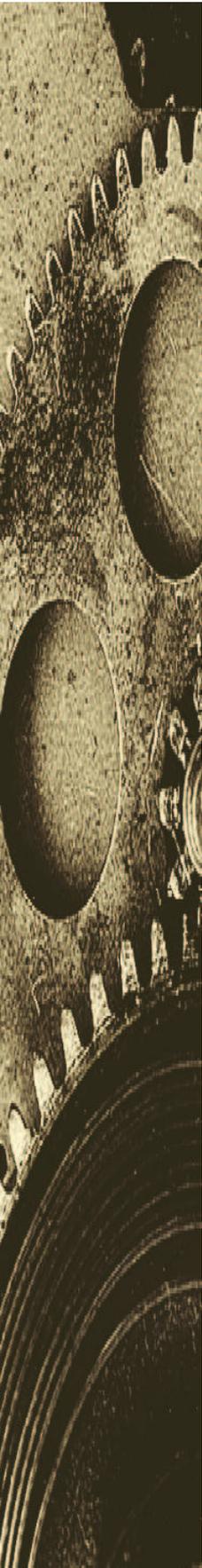
---

3. Resulta particularmente llamativo que todos los regímenes totalitarios se han caracterizado por eliminar toda huella de los exterminios masivos. Tanto el nacionalsocialismo con la Shoah, como el stalinismo con la masacre de Katyn, son otras dos claras muestras de esta actitud en la cual no han dudado en eximirse de responsabilidades al atribuirla a su enemigo. Sobre esta última conviene mencionar la última y vibrante propuesta de Wajda, que reconstruye los acontecimientos históricos desde el punto de vista de las víctimas.

4. Paradojas de la vida, uno de los fundadores de esta fuerza política fue Jordi Solé Tura, protagonista del documental *Bucarest, la memoria perdida* (*Bucarest, la memòria perduda*, 2008). Sobre la formación de la misma ver el mencionado filme.



## CARPETA EL LENGUAJE DE LA MEMORIA



terizados por el insulto y la descalificación. Ha llegado a sostener que la izquierda y la democracia son la misma cosa **(5)**. Afirmo que la historiografía de la Guerra Civil está capitalizada por la izquierda al defender la democracia y repudiar el golpe militar de julio de 1936. Sin embargo, tal y como observa irónicamente Reig Tapia "el abrumador consenso generado por el particular deja poco margen de dudas en torno a la defensa de la democracia y la Constitución: en 1936, en 1981 y siempre que sea menester. Qué tiempos tan confusos en que se pretende descalificar a los historiadores constitucionalistas tachándolos de izquierdistas..." **(6)** Por lo tanto, la memoria permite recuperar la posición de los vencidos frente a los vencedores de la Guerra Civil.

Tercero, la memoria contribuye a construir el futuro, no es posible éste sin el pasado. Estaríamos perdidos si ignorásemos cualquiera de nuestras vinculaciones con el paso del tiempo ya que no tendríamos la capacidad de comprender el sentido primero y último de nuestros actos, con lo cual no dispondríamos de una perspectiva temporal clara. "El verdadero conocimiento, la sabiduría auténtica, se construye siempre sobre lo que se ha vivido, sobre las experiencias acumuladas, sobre lo que hemos ido aprendiendo y, por tanto, recordando. ¿Cómo sería posible la vida sin la memoria y el recuerdo?" **(7)**

Junto a estas consideraciones, cabe señalar aún dos más. En primer lugar, y aunque sea una obviedad, sabemos que la memoria va intrínsecamente unida al olvido. También la cultura se erige en material para reconstruir la realidad y en cualquier análisis textual "el investigador sabrá extrapolar del documento incluso aquello que, desde el punto de vista de su autor, no constituía un <<hecho>> y estaba sometido al olvido, pero que el historiador puede valorar de otro modo, si a la luz de su propio código cultural ese <<no-hecho>> interviene como un acontecimiento significativo." **(8)**

Por otro lado, y a no ser que tengamos un deterioro biológico o psíquico es imposible olvidar porque la memoria forma parte de nuestra identidad como sujetos conscientes de nuestra realidad circundante. Al margen de las posibles observaciones de tipo sociológico o antropológico que podamos hacer respecto a la facilidad con que los españoles solemos olvidar las actuaciones

---

5. Jiménez Losantos, Federico: "La villanía" en ABC, Madrid, 19 de Junio, p. 18.

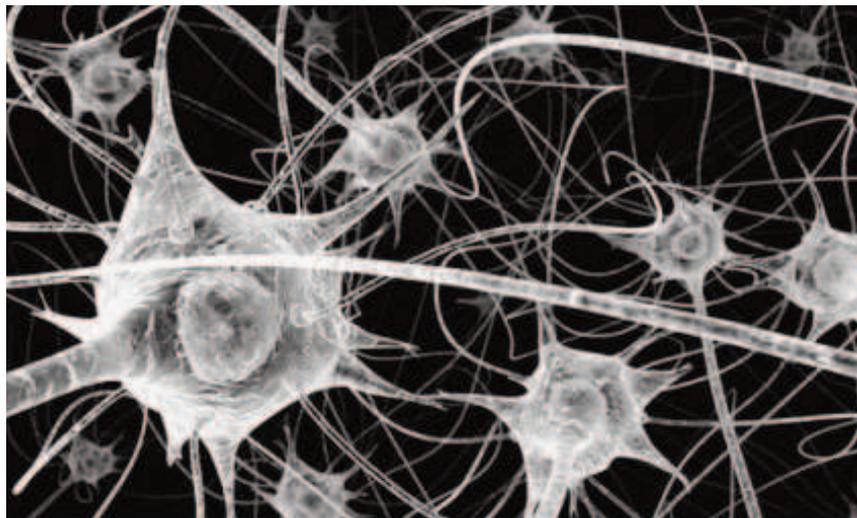
6. Reig Tapia, Alberto: *Memoria de la Guerra Civil. Los mitos de la tribu*. Alianza Editorial. Madrid.1999. p. 319.

7. Reig Tapia, Alberto: Op. Cit. p. 317.

8. Lotman, Jurij; Uspenskij, Boris: "Sobre el mecanismo semiótico de la cultura", en Jurij Lotman y Escuela de Tartu: *Semiótica de la cultura*. Madrid. Cátedra. 1979. p. 74.



## CARPETA EL LENGUAJE DE LA MEMORIA



políticas o las figuras culturales, cabría apuntar un fenómeno cada vez más creciente y preocupante: el generalizado comportamiento de los países desarrollados en delegar a las memorias de silicio el saber humano. Esta actitud utilitarista de la información trae consigo una sociedad de ignorancia e *infoxicación*, en términos de Antoni Brey, donde el sujeto pensante se está disolviendo cada vez más al despreciar el conocimiento general para adquirir una formación más específica y pragmática: "El centro de gravedad de la sociedad del conocimiento mercantilizado se desplaza gradualmente desde el individuo hacia las estructuras colectivas. El saber productivo ha dejado de pertenecer a la masa o al experto aislado y se encuentra distribuido en grandes sistemas en los cuales el individuo es sólo una pieza prescindible. Cada vez, hay más saber en las organizaciones pero menos conocimiento en los individuos, más información en las memorias de silicio y menos en los cerebros humanos. El individuo se aleja progresivamente de su posición central, se diluye, y desde la periferia se muestra más débil y prescindible que nunca." (9)

En segundo y último lugar, hay otra consideración que suele perderse de vista, y son los recuerdos. Como señala Luis Buñuel en el primer capítulo de su autobiografía, "...la memoria, indispensable y portentosa, es también frágil y vulnerable. No está amenazada sólo por el olvido, su viejo enemigo, sino también por los falsos recuerdos que van invadiéndola día tras día." (10) Así

---

9. Brey, Antoni; Innenarity, Daniel; Mayos, Gonçal: *La sociedad de la Ignorancia y otros ensayos*. Libros infomania. Creative Commons. Barcelona. 2003. p.43.

10. Buñuel, Luis. *Mi último suspiro. Memorias*. Plaza & Janés. Barcelona. 1982. p.15. Traducción de Ana María de la Fuente; Título Original: *Mon dernier soupir*. Éditions Robert Laffont. Paris. 1982.



## CARPETA EL LENGUAJE DE LA MEMORIA

pues, la memoria inventa, repara, transforma, actualiza el pasado, lo cual nos obliga a un esfuerzo permanente de depuración y contraste de la misma. Sin embargo, la memoria también puede ser contaminada por la imaginación y el ensueño y, "puesto que existe la tentación de creer en la realidad de lo imaginario, acabamos por hacer una verdad de nuestra mentira. Lo cual, por otra parte, no tiene sino una importancia relativa, ya que tan vital y personal es la una como la otra." **(11)** Por lo tanto, y aunque pueda pesarnos, igualmente modela nuestra propia idiosincrasia. Algunos recuerdos guardan el aroma de una proyección imaginaria que resuena en nuestro inconsciente y se cuelga en la superficie de nuestra mirada sobre la memoria.

A lo largo de las próximas líneas pasaremos por algunas de estas aristas que conforman los vericuetos resbaladizos de la frágil y, a la vez, poderosa memoria. Nuestra intención es rescatar dos películas españolas, *El desencanto* (1976) de Jaime Chávarri y *Bucarest, La memoria perdida* (2008) de Albert Solé, y ver cuáles son los diferentes elementos que constituyen la memoria individual y colectiva. No sólo como proyección de la identidad del individuo en su vinculación con el pasado, sino también su trascendencia hacia la sociedad y reivindicación de su pervivencia. Queremos aclarar, por último, que si la memoria apela a nuestra conciencia no debemos incurrir en el error de usar la nostalgia para movilizar los sentimientos que impregnan los recuerdos. La nostalgia es una actitud revisionista y conservadora, propia de la derecha. Memoria y nostalgia se oponen. No son, bajo ningún concepto, la misma cosa.

### 2. EL LENGUAJE DE LA MEMORIA.

*El desencanto* abre y cierra sus imágenes de forma simétrica a través de diferentes movimientos de *travelling* **(12)**. Estos desplazamientos manifiestan una evidente huella enunciativa del narrador implícito: al principio la escultura del poeta oficial del Régimen, Leopoldo Panero Torbado, está envuelta con plás-

---

11. Buñuel, Luis: Op. Cit. p.15.

12. El *travelling* que abre la película hace un retroceso y el que la cierra es circular. De modo que en el primero, el dispositivo cinematográfico pretende alejarse del motivo que planeará durante el largometraje: la figura del padre. La melodía marcial interpretada por una banda que se escucha en este movimiento, pone de relieve el efecto distanciador y crítico sobre dicha figura autoritaria. El *travelling* circular que clausura la película, sin embargo, recubre el personaje ausente de la ficción como gesto retórico que viene a enfatizar el circunloquio dado por su silencio, pero cuya relación con los protagonistas ha erosionado sus existencias.



## CARPETA EL LENGUAJE DE LA MEMORIA

*El desencanto*

ticos y cuerdas, así como con la tela de una bandera en su clausura, y dichas imágenes cobrarán su dimensión simbólica una vez que nos demos cuenta de que el poeta oficial de Franco ha sido en todo momento omitido. La figura castradora del patriarca planeará a lo largo de la película. No decimos nada nuevo al señalar que *El desencanto* se ha visto como metáfora del franquismo **(13)**. Y el azar objetivo permitió que concurriera en tiempos paralelos el hábil y laborioso montaje con la agonía y muerte del dictador, lo cual le otorgó a la película una nueva significación. El retrato de la familia de los Panero trascendió, además, por el sentido formado a partir del título del filme, cuya proyección metafórica encarnó el espíritu de la sociedad española del momento. Las imágenes de Chávarri se crean, pues, primero en el reconocimiento de una identidad histórico-social y luego en la apuesta por un gesto de resistencia política. Si la producción del documental supuso un referente destacable en la cultura social de nuestro país, ahora, con el tiempo transcurrido, y después de la crepuscular y melancólica propuesta de Ricardo Franco, *Después de tantos años* (1994), puede verse como testimonio de una época ya extinta.

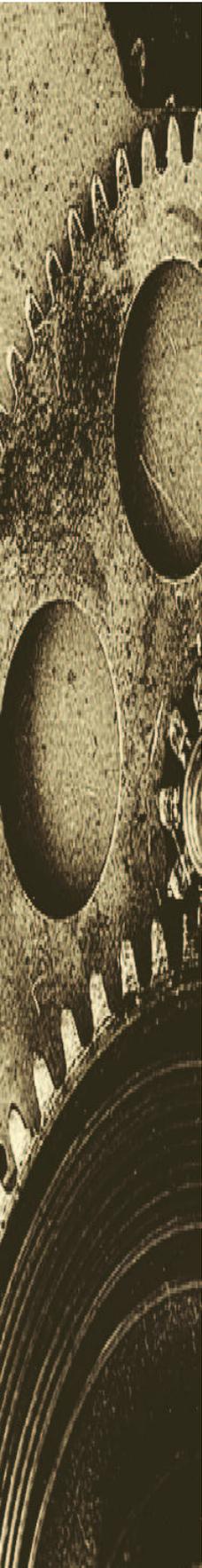
La película se centra en el retrato de la familia de los Panero, en los mismos títulos de crédito nos muestran la foto en blanco y negro de Felicidad Blanc y sus vástagos, sin figurar tampoco en ella el poeta auspiciado por Franco. Así pues, el tratamiento argumental no plantea el tema de la memoria como elemento matriz del discurso propuesto por el narrador implícito. Pese a que se dan ciertas operaciones cercanas a las técnicas documentales (especialmente el comienzo), la película en ningún caso adopta este régimen

---

13. Véase la ajustada y similar lectura de Minguet Battlori, Joan M.: "El desencanto", en Julio Pérez Perucha (ed.): *Antología crítica del cine español 1906-1995*. Ed. Cátedra/Filmoteca Española. Madrid.1997. p.744.



## CARPETA EL LENGUAJE DE LA MEMORIA



fílmico ya que hay toda una puesta en escena en cada uno de los personajes que desfilan en ella. Los diferentes miembros de la familia interpretan un papel definido y, a su vez, se erigen en voces narradoras y evocadoras de un pasado a través de la palabra. Felicidad Blanc y sus hijos, Juan Luis, Michi y Leopoldo, van a ir representando un papel y efectuando una oratoria con objeto de encarnar el pretérito desde la subjetividad de cada cual y, a su vez, el espectador irá recogiendo las imágenes del pasado que sugieren cada uno por su verbo. En este sentido, creemos que la operación no es muy lejana a la que utilizara Claude Lanzmann en *Shoah* (1985). Tal y como señala el cineasta acerca de su célebre largometraje sobre el exterminio, se trataba de abolir la distancia entre el pasado y el presente mediante la creación de imágenes que puedan partir de lo real, aunque éste "es opaco, es la verdadera configuración de lo imposible. ¿Qué significa filmar lo real? Hacer imágenes a partir de la realidad equivale a agujerear la realidad." **(14)** Ante la imposibilidad de mostrar las huellas del pasado ambas películas se erigen por completo sobre la palabra **(15)** y el gesto. Gracias a éstos la puesta en escena transforma a las personas reales en personajes que reviven un pasado. Se activa la sugerencia y la evocación al obligarles a desarrollar una encarnación, a convertirse en actores de sí mismos. En los dos textos fílmicos cuentan su propia historia pero también interpretan desde un espacio físico preciso con el fin de que la palabra sea transmisible y se cargue de una dimensión simbólica.

Michi Panero, en la primera parte, actúa como abogado del diablo e intermediario del narrador implícito, y provoca el discurso de su madre y de su hermano mayor Juan Luis. Juega a ser periodista. Invoca y reivindica la marginalidad de Leopoldo debido a sus veleidades con la política antifranquista (mítines, manifestaciones callejeras, preso político), así como por su vinculación con las drogas y su ingreso en el psiquiátrico. Según Michi "es uno de los temas, indudablemente, más importantes de la película, significa o cristaliza la ruptura de una serie de cosas... más que la muerte de papá...el hecho de Leopoldo... es una cosa bastante obvia..." Mientras escuchamos estas palabras se

---

14. Chevie, Marc; Le Roux, Hervé: "El lugar y la palabra" Entrevista a Claude Lanzmann. Cahiers du Cinéma España nº 28. Noviembre 2009. p. 65. Trad. Antonio F. Rodríguez Esteban. / Cahiers du Cinéma nº 374. Julio de 1985.

15. *La cuestión humana (La Question humaine, 2007)* de Nicolas Klotz remite, de igual modo, a las palabras para la búsqueda de los ecos en la Historia. Los términos empleados en la administración de una empresa se conectan de forma directa, con escrupuloso eufemismo, a los informes militares de los nazis donde se perseguía igualmente la eficiencia en sus trabajos basados en la taylorización industrial de la muerte.



## CARPETA EL LENGUAJE DE LA MEMORIA



*El desencanto*

lleva a cabo un solapado de imágenes, al incorporarse sobre las afirmaciones de Michi, una panorámica de seguimiento de Leopoldo paseando por un cementerio (cual si fuera un fantasma ominoso) hasta que se acerca frontalmente en plano medio e interpela directamente con la mirada a la cámara, es decir, al espectador. Dichas palabras parecen al principio ingenuas, pero una vez que comprobemos la inesperada irrupción de Leopoldo después de haber superado la mitad del filme, entonces se convertirán en vaticinadoras y cobrarán un giro inusitado.

Desde la orientación narratológica, Michi encarna la instancia mediadora de la diégesis para el sujeto de la enunciación, se establece como un narrador homodiegético **(16)** por constituirse en voz delegada de aquél a lo largo del primer tramo y en la clausura del filme con una mirada crítica sobre la de-

---

16. Gaudreault, André: *Du littéraire au filmique. Systeme du recit*. Paris, Meridiens Klincksieck, 1988. Sobre estas cuestiones véase también en el texto de Gómez Tarín, Fco. Javier: *Discursos de la ausencia. Elipsis y fuera de campo en el texto fílmico*. Ediciones de la Filmoteca Valenciana. 2006. págs. 87-121.



## CARPETA EL LENGUAJE DE LA MEMORIA

cadencia de la familia. Representa el papel de la juventud que ha sido espectador privilegiado de los acontecimientos familiares y sociales. Michi se describe como personaje bohemio, despreocupado, perezoso, displicente, compañero de juegos en la infancia y adolescencia de Leopoldo.

Juan Luis, el hermano mayor de los Panero, se adjudica algunos de los rasgos vehementes y fogosos del progenitor. Es el personaje más teatral e histriónico de la saga. Presenta una serie de fetiches, algunos de los cuales, son poemarios (concretamente un libro de Kavafis y otro de Cernuda). Imita la indumentaria de su padre, incluso hereda un objeto cuyo valor simbólico trasciende su propio significado hereditario: la pluma estilográfica "Parker 51", convertida aquí en atrezzo melodramático impostado y con la que, según afirma, ha escrito todos sus poemas, adopta un tono pomposo y teatral cuando los lee. Así pues, los gestos de Juan Luis se convierten en una parodia adusta de sí mismo. Se erige en el poeta "oficial" de la familia y su alejamiento durante los años de la infancia y adolescencia de sus hermanos le llevará a tomar una distancia afectiva con éstos. Reconoce su absoluta falta de comunicación con Leopoldo y considera que la intervención de éste en la película carecerá de dialéctica cinematográfica. Hasta llega a admitir que para él es un personaje molesto (de hecho, nunca aparecerán juntos). Sin embargo, tras la muerte del padre Juan Luis asumirá el rol de éste y se convertirá en cómplice de la apertura social de su madre. Probablemente sea éste el rasgo más amable y positivo de su propia caracterización personal, pero ya desde su primera escena se vislumbra la encarnación patriarcal doméstica: sus gestos hoscos, temperamentales, acompañados por el tabaco y el alcohol, motivarán más tarde en el espectador la imagen mental del espectro de su padre cuando conversaba en casa con sus amigos.

Juan Luis cumple la función de representar un narrador-personaje, un narrador de tercer nivel. Por esta misma razón no dispensa la voz de Michi. Constituye la instancia negativa de la narración y, dentro de las categorías funcionales en la matriz actancial de Greimas (17), podría definirse como el oponente debido a su discrepancia personal y afectiva con Leopoldo. En este caso creemos que Juan Luis se personifica en el reverso de su hermano, incluso desde la perspectiva intelectual ya que el calado reflexivo de éste supera con creces el de aquél. El carácter de maldito, pero al mismo tiempo brillante y radical de Leopoldo se confronta con la obra institucional de Juan Luis.

---

17. Greimas, A. J.: "Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique", en *Communications* nº 8: *L'Analyse structurale du récit*. Paris. Editions du Seuil. 1981.



## CARPETA EL LENGUAJE DE LA MEMORIA

*El desencanto*

Felicidad Blanc representa la voz de la nostalgia: "proporciona toda una dimensión del tiempo ido, de la época en que su nombre aún tenía sentido porque era nombrado con amor. La semilla de esa temporalidad interior que, como tan conmovedoramente dejara escrito Mercè Rodoreda, nos va dando el rostro que tendremos el último día de nuestra vida, se encuentra ya en ese episodio del noviazgo de Felicidad." **(18)** Es la viva y clara voz de la poesía, de lo familiar, de lo cotidiano, la melancolía... Si la palabra funciona como estructura del pensamiento bien puede transparentarse, a lo largo de sus tristes y refinadas declaraciones, el papel de una mujer burguesa, esposa cándida y sumisa: "...Salimos juntos y empezó a hablarme – recuerdo que quizá fue eso la iniciación de nuestro amor- de que él no me veía como una persona joven, sino más bien una persona ya en el final de su vida. Me veía ya vieja, paseando por las murallas de Astorga, terminada ya la vida. Me emocionó tanto todo aquello que inmediatamente me enamoré de él..." **(19)** Hay que añadir a todo esto dos caras más de las palabras que profiere Felicidad a lo largo de la película. En primer lugar cabe señalar su vertiente más carnal y humana, aquella que caracteriza al rol de madre. En varios momentos puede advertirse su papel de adaptación para con sus hijos, al pulso de vida cotidiano. Recordemos al principio, el regaño a Michi por expresar palabras malsonantes, o la larga secuencia que están reunidos los hermanos menores con su madre en el instituto donde acudían

---

18. Company, Juan Miguel: "La fatiga del narrador. A propósito de *El desencanto* y *Después de tantos años*". En *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*. Coord.: Joseph Maria Catalá, Joxetxo Cerdán y Casimiro Torreiro. IV Festival de Cine Español de Málaga y Ocho y Medio. 2001. p.253.

19. Declaraciones de Felicidad Blanc en la película que nos ocupa. También pueden recogerse éstas en Felicidad Blanc; Juan Luis Panero; Leopoldo María Panero; José Moisés Panero: *El desencanto*, Elías Querejeta Ediciones. Madrid. 1976. p.144.



## CARPETA EL LENGUAJE DE LA MEMORIA

a estudiar y se ponen a evocar los tiempos de las revueltas estudiantiles, de las drogas y el encarcelamiento de Leopoldo. La humildad y sencillez de la mujer son enternecedoras porque destila en sus gestos, en su "grano" de voz (en términos barthesianos), en sus palabras, una dulzura, una inocencia e ingenuidad tan conmovedoras precisamente porque transpira sinceridad. No está interpretando, la realidad se filtra por los resquicios de la puesta en escena cuando las palabras viajan al pasado y el personaje de la madre asume su ignorancia de aquellos años.

Otro de los rasgos femeninos y dóciles de Felicidad se advierten en el papel de esposa del poeta. A lo largo de sus manifestaciones impone el silencio ante la actitud del marido de ponerla al margen de las visitas de sus amigos. Cuando menciona al amigo y poeta Rosales, la voz y las palabras de Felicidad se impregnan de celos y antipatía. No se muerde la lengua y reconoce que su vida estaba presa del prestigio del marido, sin poder hacer demasiadas relaciones sociales. Una vez que fallece éste, los hijos la airean y reconoce a Michi que supuso un aire fresco en su nueva vida.

Por último, Leopoldo María, mediado el filme, supone un decisivo cambio de testigo en la voz conductora del mismo, aunque no por ello deja relegado, a Michi como narrador implícito en su cometido de portavoz de la familia, y a su vez, de mediador del sujeto de la enunciación en la clausura del filme donde, en forma de abrochamiento discursivo reflexiona sobre el declive de la estirpe familiar "muy erosionado por el tiempo" y del que asume, entre irónico y sarcástico, su responsabilidad. Sin embargo, Leopoldo María suministra el comentario mordaz y lúcido del estatus burgués de la familia. Su intervención en la película es decisiva, ya que sin la vertiente marginal, contestataria, intelectual y radical hubiera quedado dulcificada la orientación discursiva. Cuando irrumpen en la película se aprecia una admiración sincera de Chávarri hacia Leopoldo. Es llamativo el hecho de que sea el único de los hermanos que se desmarque del espacio doméstico. Su puesta en escena se aleja del marco familiar. Leopoldo surge primero, ya lo hemos dicho, cual fantasma en un cementerio. Ricardo Franco, en *Después de tantos años*, establece una pertinente rima visual cuando lo hace aparecer en los pasillos del centro psiquiátrico de Mondragón, a través de fantasmales fundidos encadenados mediante imágenes en blanco y negro. Pero cobra vida en el momento en que surge acodado sobre el mostrador de un pequeño bar. El personaje verbaliza, de forma perspicaz y lúcida, que todo verdadero goce comienza en la autodestrucción. En esta visión nihilista de Leopoldo convoca las palabras de Antonin Artaud: "Me destruyo para saber que soy yo y no todos ellos." Y en esta misma orientación



## CARPETA EL LENGUAJE DE LA MEMORIA



*El desencanto*

cabe referir aquellas otras, junto a su madre y Michi, frente al instituto, cuando reconoce que "en la infancia se vive y después ya se sobrevive."

La memoria que obra en la película que nos ocupa, está basada en activar la palabra para hacer emerger el pasado. La puesta en imágenes de *El desencanto* funciona, desde su propia materialidad, con la percepción colectiva de aquellas. Cuando se estrenó la película, el espectador español ya tenía en sus casas un televisor cuyas imágenes eran en blanco y negro. Por esta misma razón el realizador decidió que la película, como efecto de verosimilitud, debía plasmar las imágenes con la misma textura y tonalidad que la pantalla electrónica **(20)**.

---

20. Permíteseme recordar que esta elección fue corroborada por Túa Blesa en su comunicación "ver y creer" ofrecida durante las VII Jornadas Internacionales de Semiótica, organizadas por la Asociación Vasca de Semiótica y el Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación, de la Universidad del País Vasco, a lo largo de los días 14-17 de diciembre de 1995, en la Biblioteca de Bicebarreita, en Bilbao. El propio comunicante publicó: *Leopoldo María Panero, el último poeta*.



## CARPETA EL LENGUAJE DE LA MEMORIA

Dar vida a lo inanimado, conseguir una impresión de realidad con la puesta en forma **(21)**, en términos del profesor Zunzunegui, podría ser el objetivo narrativo de la película, cuya evocación de la memoria familiar a partir de ese rescate imposible de la dimensión real resucita, gracias al fuego de la palabra, para (re)construir un pasado que el espectador puede llegar a revivir. Si la película comienza con la *voz over* **(22)** campanuda, cursi, pomposa y redicha, similar a la de los noticiarios cinematográficos del NO-DO –de hecho la voz está abrigada con las únicas imágenes que se ajustan a las técnicas del reportaje cinematográfico-, los planos finales se contraponen con el silencio y con un mecanismo emergente del narrador implícito en el seno de la diégesis fílmica. Pero este silencio sólo es aparente ya que el sujeto de la enunciación se manifiesta de forma explícita a través de un doble dispositivo cinematográfico: el montaje y el *travelling*. El montaje abrocha el discurso mediante el contraste entre las imágenes y los sonidos del principio y de las que las cierran. En el plano final, la palabra cede para que sea la marca enunciativa del desplazamiento físico de la cámara quien se manifieste con objeto de trascender la anécdota familiar en figura connotativa del franquismo desde los mismos materiales fílmicos.

### CODA: RECUPERAR LA MEMORIA.

Durante los días que preparaba este texto, me ha llegado la personal propuesta de Albert Solé, *Bucarest, la memoria perdida* (*Bucarest, la memòria perduda*, 2008). En ella, trata de recuperar sus raíces biográficas e ideológicas para explorar, mediante la misma voz del cineasta -y manifestadas en primera persona- la enorme figura que supuso su padre, el político español Jordi Solé Tura, desde los convulsos tiempos en los cuales combatía el franquismo en la clandestinidad, hasta convertirse en uno de los creadores de la Constitución Española. La película plantea un doble exilio: el primero político, cuando su padre fue obligado a salir del país por su militancia antifranquista a finales de los años cincuenta. El segundo, más reciente y trágico: el diagnóstico del Alzheimer. A partir de la última circunstancia familiar, cuando está perdiendo la memoria física cada día, Albert Solé pretende rescatar del olvido el legado de su padre, pero al mismo

21. Zunzunegui, Santos: *La mirada cercana. Microanálisis fílmico*. Paidós Papeles Comunicación nº 15. Barcelona. 1996. p. 53. Las claves de una *puesta en forma* contribuyen a la definición de un estilo, es decir, a dar buena cuenta de los diferentes componentes estéticos que tejen un determinado filme.

22. Las palabras están rescatadas de la emisión radiofónica de Radio Popular de Astorga.



## CARPETA EL LENGUAJE DE LA MEMORIA



*Bucarest, la memoria perdida*

tiempo descubrir su propia identidad mediante la recuperación de las oscuras y desconocidas sombras de su infancia.

Lejos de ser una película brillante, pese a su plana realización por estar más cerca de las prácticas televisivas que de las cinematográficas, queremos reivindicarla, sin embargo, ya que se nos antoja ahora muy pertinente en los funestos tiempos que corren. Es encomiable el sincero y honesto esfuerzo por recuperar la memoria de unos acontecimientos y unos personajes históricos como Santiago Carrillo, Jorge Semprún, Manuel Fraga o Jordi Pujol, y otros más desconocidos pero no por ello menos importantes. Sin caer en el recuerdo blando y sentimental viaja por los cincuenta años de nuestro país en un doble camino, el histórico y el familiar, con el propósito de descubrir lo que ha sido España y lo que es ahora gracias a su pasado. Camino, por cierto, que estaba plagado de tensiones, deserciones y decepciones. Esta voluntad de rendir un sentido y cálido homenaje a un político y, también, a un padre creemos que nada tiene que ver con una actitud nostálgica, blanda y sentimental.

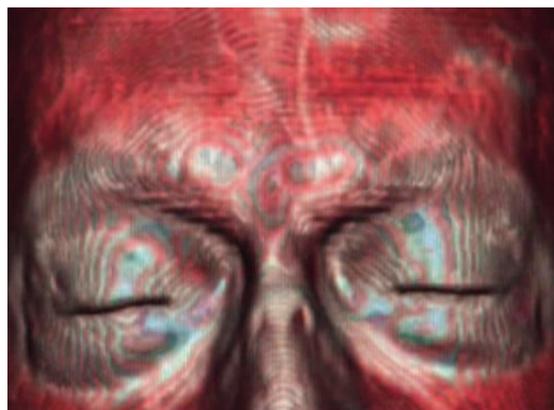
Todo lo contrario a lo que precisamente perpetrara Antonio Mercero en un discurso tan conservador como previsible y tramposo, que llevaba el título de *¿Y tú quién eres?* (2007). Mercero, en el último plano de la película, tenía que vérselas con el completo olvido del abuelo Ricardo -interpretado por el excelente Manolo Aleixandre- debido al ya avanzado estado de la enfermedad del Alzheimer. En ese primer plano del anciano que cierra la película, éste verbaliza su dificultad para reconocer a su nieta Ana (Cristina Brondo) bajo unos acordes de música plañidera y almibarada. Tras esta imagen se funde a negro y ya nada más queda por decir, cuando a lo largo de la película sólo se ha preocupado de reflejar la dificultad que tienen algunos enfermos por reconocer su enfermedad ante la



## CARPETA EL LENGUAJE DE LA MEMORIA

despreocupación egoísta de la familia. Sin embargo el relato de Mercero, tan plano como cursi, se centra en recuperar el orden familiar, de rescatar la unión familiar pese a que el anciano ya nada pueda reconocer. La última secuencia se escenificará con la aceptación, ya en casa, de los padres burgueses y carpetovetónicos de la labor social de su hija dedicada en cuerpo y alma a su abuelo y que se inicia justo en el momento que detecta la avanzada e irreversible enfermedad.

Albert Solé, sin embargo, a través de los testimonios de viva voz, asumirá aquello que sostenía Aristóteles: el hombre es el ser de la palabra y éste ha de marcar su propio espacio en lo real. No pretende con la película rescatar la memoria histórica porque, como señala Juan Miguel Company, en dicha memoria "subyace un inútil pleonasma (¿Qué memoria no es histórica?) y tal vez valdría la pena enhebrar al sustantivo otro adjetivo: el de viva, por ejemplo. Una memoria viva daría todo su sentido al valor del testigo, del testimonio, en la forma como Giorgio Agamben ha sabido explicarlo, de forma preclara, en sus libros." **(23)** En el fondo Solé pretende el sano ejercicio de conservar la figura de su padre y, al mismo tiempo, reconocerse en los tiempos que le ha tocado vivir, porque tal y como se afirma en el cortometraje *Les statues meurent aussi* (1950-53) de Alain Resnais en colaboración con Chris Marker, "la muerte es siempre un país donde se va a perder la memoria".



*Bucarest, la memoria perdida*

23. Company, Juan Miguel: *La memoria de Eduardo Ducay. Laudatio* de Eduardo Ducay en el acto de entrega de la medalla honorífica de la AEHC, durante el Congreso Internacional de la Asociación (Córdoba, 24 de febrero de 2006).

