

Ficciones familiares en Transición

FUMIS, Daniela / Universidad Nacional del Litoral (UNL) – danielafumis@gmail.com

» *Palabras clave: familia, Transición, padre, nación.*

> **Resumen**

En los últimos años, el período de la Transición española ha vuelto a ocupar el foco de interés de la crítica, esta vez con énfasis en su condición *mito*. No obstante, trabajos tempranos supieron destacar el modo en que la muerte del dictador encontró en la metáfora de la muerte del padre, una figura que atravesó radicalmente el discurso social (Vilarós, 1998). Esta presentación parte de la hipótesis de que el relato de la Transición se organizó en términos de una ficción familiar que, en el terreno de lo cultural, puso en el centro el lugar de la infancia como dimensión de exploración de sentidos otros de la idea de *transición*. En esta línea, nuestro propósito reside en proponer una breve aproximación a ciertos rasgos que definirían esta ficción, desde un abordaje sobre algunas manifestaciones estéticas que trabajaron sobre ella productivamente.

> **Introducción**

En los últimos años, el período de la Transición española ha logrado instalarse definitivamente como objeto de interés de la crítica literaria. Sin embargo, algunos estudios tempranos supieron destacar la dinámica retórica del relato transicional: la metáfora de *la muerte del padre* constituyó una figura que atravesó radicalmente el discurso social (Vilarós, 1998). En este sentido, el presente trabajo parte de la siguiente hipótesis: el relato de la Transición se organizó en términos de una ficción familiar que, en el terreno de lo cultural, puso en el centro el lugar de la infancia como dimensión de exploración de sentidos *otros* de la idea de *transición*. En esta línea, el propósito de la presentación reside en dar cuenta de ciertos rasgos que definirían esta ficción, desde un abordaje inicial sobre algunas manifestaciones estéticas que trabajaron sobre ella productivamente. En función de este objetivo, se recorta un corpus constituido por textos fílmicos y textos literarios, que apunta a relevar las transformaciones en las ficciones familiares en dos momentos de la Transición (en el principio y hacia el final). Desde el diálogo entre dichas textualidades entendemos posible leer la emergencia de un posicionamiento nuevo con relación a *lo familiar* en sentido amplio.

En principio, en cuanto a la delimitación del período, seguimos la línea propuesta por Teresa Vilarós, quien considera dos etapas en la Transición¹. Este trabajo focalizará aproximadamente en la primera

¹ Para Vilarós (1998), el periodo de la Transición se circunscribe entre 1973, año del asesinato de Carrero Blanco, y 1993, año de la firma del Tratado de Maastricht. En este amplio lapso, Vilarós distingue dos etapas: la primera comprende de 1973 a 1982, momento de la Transición propiamente dicha (con el episodio clave del intento

(1973-1982). Asimismo, el planteo inicial de Vilarós funciona como puerta de ingreso a la presente indagación:

Propongo, pues, pensar el periodo de la transición española como un espacio/tiempo colgado entre dos paradigmas históricos que a su vez, y debido a las características sociopolíticas del particular momento español, se dirime también en el imaginario social como el momento de negociación psíquica con una brutal y totalitaria estructura patriarcal y represora (Franco y el franquismo) a la que nos habíamos hecho adictos. El momento transicional, tensado por diferentes y opuestas fuerzas, se revela como un agujero negro, una fisura o quiebre en la sintaxis histórica que si bien permite por un lado iniciar en el posfranquismo una nueva escritura, agazapa en su seno todo un pasado conflictivo que el colectivo “pacto de olvido” reprimió (1998: 20).

Esta idea del “pacto de olvido” emerge en tensión con un proceso institucional que se intentó mostrar como modélico. En este sentido, la Transición habría alcanzado estatuto de *mito* fundador de la democracia contemporánea española, organizado en torno a dos ideas: la cooperación de los partidos políticos y el *consenso* social (Ros Ferrer, 2013: 153) como garantía. Pero frente al silencio institucionalizado, emergen formas de la vivencia que, atravesadas por un pasado no del todo gestionado, asumen el desafío de *decir*. En esta línea, el trabajo de Germán Labrador Méndez (2017) abre una vía de acceso para la reflexión. El autor revisita el período en términos de *cuerpo de experiencias* y lee en ciertas prácticas de la juventud transicional formas de búsqueda y exploración de narrativas viables para decir en el terreno del *yo* las negociaciones y tensiones entre presente y pasado. En esta dirección, entendemos que la memoria de la infancia viene a ocupar un espacio privilegiado. En relación con esto, los desplazamientos en el orden del imaginario de la familia resultan zonas especialmente productivas para relevar las transformaciones en los modos de gestión de lo obturado.

› **El desencanto (1976) y Cerbero son las sombras (1975): *transicionar para desfamiliarizar***

El primer momento de análisis en nuestro trabajo parte del documental *El desencanto* (Chávarri, 1976), un filme ampliamente transitado por la crítica, especialmente en términos de metáfora de época. La obra relata la historia de la familia Panero en las voces de sus integrantes, quienes al intentar, de comienzo, dar cuenta de la historia del padre poeta, terminan revelando sus propias historias, porque esa mirada paterna los constituye radicalmente.

Es posible señalar en *El desencanto* la confluencia de dos líneas de trabajo en el cine de la Transición: por un lado, la familia como tópico de indagación recurrente² y, por otro, la puesta en escena de voces en primera persona, en particular en el terreno de la no-ficción (Gómez Vaquero, 2012).

de golpe de estado del 23 de febrero de 1981); la segunda, de 1982 a 1993, de afianzamiento democrático (1998: 1-3).

² En el conjunto de películas que abordan el tema de la familia se puede mencionar: *La gran familia* (Fernando Palacios, 1963), *La familia y uno más* (Fernando Palacios, 1965), *La familia bien, gracias* (Pedro Masó, 1979), *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973), *Furtivos* (José Luis Borau, 1975), *Pascual Duarte* (Ricardo Franco, 1976), *Cría cuervos* (Carlos Saura, 1976), *Los viajes escolares* del mismo Chávarri (1974), *Las largas vacaciones del 36* (Jaime Camino, 1976), entre otras (Ver González Manrique, 2008).

Significativamente, las estrategias compositivas de Jaime Chávarri ponen énfasis en la palabra de los protagonistas. Pero a diferencia de otros filmes de no-ficción de la época, lo revelador para nuestra lectura es la manera en que se dispone la ficción familiar en el entramado de la película, desplazándose en un tránsito que determina una ruptura en el mismo devenir de la trama. El filme se inicia con una voz similar a la del NO-DO³ en el acto de inauguración de la estatua a Leopoldo Panero en su ciudad natal, Astorga. La primera imagen que vemos es la del monumento solo, cubierto y atado con cuerdas en un espacio indeterminado. El *padre-monumento* origina el relato. Se trata de una figura ausente que atraviesa un imaginario familiar, autoritario e incomprensible, para volverse toda presencia en la vivencia actual de quienes toman la palabra. Pero en este sentido, si nos circunscribimos a la tercera secuencia, encontramos un primer indicio de fisura. Juan Luis y Michi Panero, dos de los hermanos protagonistas, discuten sobre qué tema debería constituirse como eje predominante del filme (si la historia del padre o la de Leopoldo María, el tercer hermano) y la escena se ve cortada sucesivamente – mientras las voces permanecen como *voice over*– por la imagen del *otro* hermano recorriendo lentamente un cementerio hasta quedar posicionado frente a la cámara y mirar a ella directamente. Es el anuncio del rol que cumplirá la figura de Leopoldo María hacia la segunda parte del filme, el de inaugurar otra línea de relato familiar.

Se puede sostener que en este primer momento Leopoldo María se constituye bajo la figura del *niño en el closet*. Circulan historias en torno a él, hay comentarios aislados y se alude al “hecho de Leopoldo”, por tanto, se configura como una construcción que responde a las fantasías y rumores que van delineando la historia familiar. Al tomar la palabra, en la segunda parte del filme, Leopoldo María se figura como *lo niño liberado*. Lo niño liberado: “emblema poderoso de sensibilidad antifranquista” en términos de Labrador Méndez (2017: 194), dispositivo generador de sentidos alternativos diseñado a partir de las fábulas (en los tebeos, el cine, la poesía, las novelas de aventuras) desde las que estos niños aprendieron a “quedarse colgados”, la experiencia del “arrebato” (2017: 194, 197).

La importancia de la infancia en la configuración de la figura de Leopoldo María queda expuesta en el largo diálogo que sostiene junto a su madre Felicidad Blanc y su hermano Michi en los patios del Liceo Italiano. En tanto autofiguración, Leopoldo María se delinea en tránsito desde sus orígenes como pequeño niño-poeta. Así, su precocidad en la sensibilidad lírica es recordada por su madre como algo digno de preocupación. En este sentido, dice Leopoldo María: “En la infancia vivimos y después sobrevivimos” (Chávarri, 1976). Esto supone situar la infancia en su productividad como falta. El lugar de la pérdida con relación a la infancia vuelve a aparecer en el recuerdo de los juegos con su hermano Michi. Ambos aluden a un personaje imaginario, el perro escritor llamado “Prinlala”, que ha escrito un libro sobre enfermedades “inventadas aunque no tan inventadas”. Sobre ellas, dice Michi, “era toda pérdida” (Chávarri, 1976).

³ Con la sigla NO-DO se alude al Noticiario Cinematográfico Español, un compendio de noticias proyectado obligatoriamente en todos los cines, entre 1943 y 1981. El archivo completo del NO-DO puede consultarse actualmente en la Filmoteca de RTVE: <http://www.rtve.es/filmoteca/>.

Daniel Link reflexiona sobre “la infancia como falta (lo que está antes del lenguaje humano, el rastro de una ausencia) que, sin embargo (o precisamente por eso), funciona como la máquina que produce el acontecimiento, y por lo tanto, la historia” (2014: 5). Se produce, entonces, en el filme un efecto de desplazamiento con relación a lo familiar que habilita el ingreso de la palabra excéntrica que dispone el niño-poeta. Una palabra que trabaja sobre la ausencia para reconvertirla productivamente en el presente.

En diálogo con *El desencanto* podemos situar la novela de Juan José Millás, *Cerberos son las sombras*, de 1975. Esta novela, la primera de Millás, se organiza bajo la forma de una carta al padre. Un joven de edad indefinida pero que se estima adolescente, da cuenta de la historia familiar desde una reclusión forzada y, en el ejercicio de recordar en primera persona, indaga en los lugares de su propia ficción familiar en función de definir un lugar para sí en el entramado de los vínculos. La novela comienza así: “Querido padre: Es posible que en el fondo tu problema, como el mío, no haya sido más que un problema de soledad” (Millás, 1989: 9). El padre: otra vez, solo e inmenso. La epístola supone la estrategia por excelencia de la figuración en ausencia. El padre ausente que se vuelve toda presencia habilita la indagación sobre las fisuras en las que se cuele la infancia como pregunta. Porque, como en *El desencanto*, también en *Cerberos...* hay una “leyenda épica de la familia” y hay un hermano niño en el *closet*, una figura que despliega un enigma que quedará irresuelto y que colaborará a reposicionar la dinámica familiar en torno al secreto. Pero a diferencia del filme de Chávarri, donde todo se expone, en la novela de Millás la figura de muerte que guarda el *closet* servirá para que el hermano tome la palabra y toda una serie de sentidos se liberen al abrir sus puertas. Despertar el ejercicio de la imaginación por la añoranza del hermano⁴ es lo que impulsa la desarticulación de la ficción familiar. Esto quiere decir que lo familiar se desfamiliariza y lo silenciado (¿por qué murió Jacinto?, ¿cómo murió?) se resiste desde la palabra. El vacío, la ausencia paterna, deriva en un giro inesperado de lo doméstico. La escritura se vuelve un requisito de urgencia ante el autoritarismo “somatizado en los cuerpos” (Labrador Méndez, 2017: 45) porque lo niño liberado trabaja en la resignificación del desecho. Se trata de transformar en otra cosa un saber aprendido.

› **El pico (1983) y Una mala noche la tiene cualquiera (1982): *transicionar para singularizar***

Sería importante en este momento considerar con Bestard:

Al situar a la familia como una fuente del carácter nacional, la retórica nacionalista sitúa a la familia como uno de los elementos pre-contractuales de la nación. Sus virtudes morales pueden ser contrastadas con el presente y la narrativa de continuidad implícita en el género del carácter nacional es también una narrativa moral sobre las virtudes ideales de una nación particular. Los lazos durables del parentesco podrían ser considerados como la tradición que preserva la nación. Esta es precisamente la base de una nostalgia estructural: la imagen estática de un pasado intacto (2005: 573).

⁴ En la anécdota de la novela, Jacinto, uno de los hermanos, desaparece. Al tiempo, el protagonista descubrirá el cadáver de Jacinto oculto en un armario de la casa familiar.

Es precisamente esa “imagen estática de un pasado intacto” lo que logra fracturarse con la figuración crítica de la familia española en la Transición. Pero si avanzamos en el tiempo, encontramos en el final de esta primera etapa transicional otros textos que trabajan desde la puesta al límite de la configuración familiar como una trama que insiste y que por tanto requiere ser expuesta en términos urgentes.

La película *El pico* (1983) de Eloy de la Iglesia cuenta la historia de dos amigos adolescentes, uno de ellos, hijo de un militante nacionalista vasco y el otro, hijo de un alto mando de la guardia civil, y las vicisitudes de ambos por la adicción a la heroína. La película se inscribiría dentro del subgénero del *cine quinqué*, un cine que desde la indagación sobre la marginalidad expone los nuevos miedos de la sociedad en el aprendizaje de la democracia. No obstante, no hay perspectiva crítica moralizante al respecto. Por el contrario, el punto de vista trabaja desde la ambigüedad. De hecho, podría intuirse que el “pico” del título activa de forma simultánea una alusión al tricornio (el sombrero de tres picos de la guardia civil) y a la dosis del “caballo” (la heroína) y funciona en la medida que la referencia no se resuelve.

En una entrevista de la Iglesia declara:

Yo he querido decir que, incluso desde posturas ideológicas tan contrapuestas como la izquierda *abertzale*, que es la más radical de la Península, y la Guardia Civil, que es prácticamente lo contrario, puede llegarse a una identificación a la hora de defender la institución familiar, que lleva dentro la ideología más reaccionaria que existe (Fernández-Santos, 1983, citado por Montero, 2014: 179).

Para Laureano Montero, la película de Eloy de la Iglesia se propone de modo subyacente como una reflexión sobre el “enganche” más que a la droga, a la institución militar y, fundamentalmente, a la familia (2014: 179). La película dispone algunos momentos de alto impacto, pero una de las escenas que pueden considerarse significativas para nuestra lectura sitúa a la familia en torno a una mesa frente al televisor –una situación típica de lo doméstico–. Es el cumpleaños de Paco, el protagonista (interpretado por José Luis Manzano, actor fetiche de de la Iglesia), que luego de darse un “chute de caballo” en su habitación se acerca al comedor. El plano permanece fijo a la altura de los comensales que se ubican en torno a una mesa redonda y de fondo se ve el televisor encendido. Suena el teléfono y es la abuela. Todos van acercándose sucesivamente al aparato para repetir frases tópicas, reproducir enunciados comunes, huecos. Si se piensa en términos de sensibilidad y vincularidad, el lazo que ata a Paco a la heroína es de una intensidad del orden de una intimidad que lo familiar institucional no puede atravesar bajo ningún aspecto. La familia permanece en la superficie performando los lugares tal como fueron distribuidos. Paco ha formado desde la vivencia una nueva familia compuesta por su amigo Urko, el *caballo* y el *dealer*. Por eso, en el final, la única forma de destruir la lógica que se dirige hacia el restablecimiento del vínculo deber-sumisión, es matar a ese nuevo padre en el que el *dealer* se ha convertido. Con su desaparición, la negociación de Paco con su padre biológico parece remitir a un hacer las paces con un final alegórico: el guardia civil pone el arma homicida dentro del tricornio y lo arroja por un acantilado. Un final que invita a repensar la ficción familiar desde la imposibilidad de

sostener los viejos lugares como posiciones inmutables, bajo la condición de desterrar “la imagen estática de un pasado intacto”.

En este segundo momento, junto al filme de de la Iglesia podemos leer *Una mala noche la tiene cualquiera* de Eduardo Mendicutti, publicada por primera vez en 1982 como ganadora del premio ciudad de Barbastro y reeditada por Tusquets en 1988. La novela se plantea como un largo monólogo interior por parte de una travesti llamada La Madelón la noche del 23-F. Todo su discurso se compone de escenas que emergen de esa “mala noche” que es la del asalto a Diputados pero a la vez, en sentido amplio, que constituye el pasado franquista y el miedo al retorno a ese estado de opresión.

La Madelón dice de sí misma que como toda mujer divina que se precie “no tiene pasado” (Mendicutti, 1994: 12). Pero no obstante, a lo largo del relato emergen figuras de ese pasado familiar que la condujo hacia ese lugar de decir: su abuela Caridad, que le regala dulces y la traslada a un lugar de deseo; su madre que estimula la escritura. Esas hilachas de pasado que regresa son formas de resistencia a la oscuridad del miedo que amenaza la democracia. En líneas generales, las escenas que construye el recuerdo son escenas luminosas, de humor, de verbena, de la *performance* de la alegría de la propia constitución subjetiva como resistencia. La Madelón se presenta a sí misma desde una posición infantil (lo excéntrico que desarticula la cristalización del centro⁵) y su entramado familiar se tensa entre la incertidumbre del recuerdo y el paradero de su hermana-amiga La Begum. Son enclaves que resignifican lo familiar como espacio del deseo en el que la afectividad tiene lugar como un reencuentro de lo íntimo. Y el padre es ahora el rey Juan Carlos, pero se trata de un rey televisado, convertido en objeto de deseo, erotizado, un galán, un producto más de los que los *mass media* ofrecen para el consumo.

Encontramos en el texto numerosas citas fílmicas sin información suplementaria. Esto supone como procedimiento imponer un desafío a la memoria colectiva. Pero como La Madelón misma suele confundir sus referencias o mostrarse insegura con respecto a ellas, lo que se revela es la importancia de ese entramado de citas que configura en realidad *lo familiar*, es decir, lugares que sirven de anclaje para lo resistente a la lectura, para la interpretación de lo que parece difícil de leer en términos de realidad. En este sentido, Frank Links (2012) plantea que en algún punto el efecto de recordar las películas permite a la voz recordar su infancia durante el franquismo, el momento cuando fue espectador. En esta línea y, con relación a la infancia, hay una escena que resulta fundamental para leer la ambigüedad:

Ya me lo decía mi madre, que en gloria esté, la pobre: “Manolito, tú como Pemán”. Y es que a mí de chava, aparte de disfrazarme de la Rivelles en *La leona de Castilla* y de Lola Flores en *La Marquesa de Benamejí*, me daba por escribir y me salían unos versitos preciosos (Mendicutti, 1994: 11).

En esta mixtura (Pemán, *La leona de Castilla*, la Rivelles, Lola Flores), la transición consiste entonces en esta disrupción, que convoca el reposicionamiento de la infancia como territorio de exploración de la imaginación. Un reposicionamiento que es a su vez una transformación de lo familiar

⁵ Trabajamos la novela de Mendicutti en esta línea en Fumis (2017).

desde la reunión de lo disímil y que implica la exposición de los fragmentos como material de uso para la emergencia de lo que resiste.

> **Conclusión**

En este breve recorrido se ha intentado poner de manifiesto el modo en que la ficción familiar se modifica en dos momentos de la Transición. En los textos de la primera etapa se trabaja sobre los sentidos de la disrupción familiar y se explora en las valencias que adquiere la figura de la infancia como *descubrimiento y liberación* de la imaginación. En los textos de la segunda, se evidencia cómo la idea de lo familiar va asociada a lo performático, se entiende como lo transfigurado y, en ese desplazamiento de sentidos, cierto componente de lo incierto viene a funcionar desde una posición infantil que se permite explorar en dimensiones nuevas de *lo mismo*.

De esta manera, se revelan en este recorrido algunas transformaciones en el imaginario de lo familiar producidas a lo largo de la primera Transición. Podemos concluir que en estos textos el trabajo productivo desde la fisura que produce la emergencia de lo niño liberado y la exploración de sus posibilidades estéticas logra instalarse en tanto fuente de problematización del silenciamiento institucional con relación al pasado y sus efectos en el presente democrático. Si los discursos autoritarios instalan la metáfora paternalista y la familia se impone como efecto del autoritarismo en su propia constitución, la *minorización* de la sociedad finalmente se transforma en estos textos en *infantilización*. La infantilización, de un nuevo orden, habilita nuevos sentidos de familia y funciona desde la disposición de estrategias productivas en términos de resistencia.

> **Referencias bibliográficas**

Bestard, J. (2005). La relación entre familia y nación en las sociedades modernas. *Historia contemporánea*, 31, 543-581. Recuperado de <http://www.ehu.es/ojs/index.php/HC/article/viewFile/4247/3793> el 10/08/2018.

Chávarri, J. (Dir.) (1976). *El desencanto*. España: Elías Querejeta P.C.

De la Iglesia, E. (Dir.) (1983). *El pico*. España: Ópalo films.

Fumis, D. (2017). Formas de la novela, infancia y oscuridad en *Una mala noche la tiene cualquiera* de Eduardo Mendicutti. *Revista Telar*, 19, 89-105. Recuperado de <http://revistatar.ct.unt.edu.ar/index.php/revistatar/article/view/346> el 10/08/2018.

Gómez Vaquero, L. (2012). *Las voces del cambio. La palabra en el documental durante la Transición en España*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid.

- González Manrique, M. J. (2008). La descomposición de la familia tradicional en el cine español de la transición. *Quaderns de Cine: Cine i Transició (1975-1982)*, 2, 7-16. Recuperado de <http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/11387> el 10/08/2018.
- Labrador Méndez, G. (2017). *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*. Barcelona: Akal.
- Link, D. (2014). La infancia como falta. *Cuadernos LIRICO*, 11, 1-11. Recuperado de <http://lirico.revues.org/1798> el 10/08/2018.
- Links, F. (2012). '¿No es de cine?', Miradas intermediales en *Una mala noche la tiene cualquiera*. En J. Jurado Morales (Ed.), *Una ética de la libertad. La narrativa de Eduardo Mendicutti* (111-126). Madrid: Visor libros. Mendicutti, E. (1994 [1982]). *Una mala noche la tiene cualquiera*. Barcelona: Tusquets.
- Millás, J. J. (1989 [1975]). *Cerberos son las sombras*. Madrid: Alfaguara.
- Montero, L. (2014). *Le cinéma d'Eloy de la Iglesia: Marginalité et transgression* (Tesis doctoral). Université de Bourgogne, Dijon, Francia. Recuperado de <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01137787/document> el 12/08/2018.
- Ros Ferrer, V. (2013). Representaciones de la transición española en la novela actual: una indagación en la configuración de la cultura democrática. *Olivar*, 14(20), 149-169. Recuperado de https://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/Olivar2013v14n20a07/pdf_56 el 01/06/2018.
- Vilarós, T. (1998). *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.