

# La visión de la familia en el cine español (1994-1999). Análisis fílmico

Miguel Ángel Huerta Floriano  
*Universidad Pontificia de Salamanca*

## Resumen

El cine, además de arte e industria, es un medio de comunicación de masas que refleja y proyecta algunos de los valores vigentes en el ámbito social. Desde esta perspectiva, el análisis fílmico nos abre la posibilidad para que, junto a los elementos formales y narrativos, exploremos el contenido de los discursos cinematográficos atendiendo a la dimensión comunicativa del medio.

La familia puede ser, en consecuencia, un asunto cuya exploración nos depare interesantes hallazgos sobre el modo en el que es tratado en las ficciones cinematográficas en un contexto espacio-temporal concreto. Por su interés histórico, y por su proximidad temporal, el presente trabajo plantea un recorrido por las formas en las que la institución ha aparecido en el cine español del periodo 1994-1999. De igual modo, la descripción de las distintas visiones se ordena en función del útil criterio catalogador facilitado por los géneros cinematográficos.

## Summary

*The vision of the family in spanish cinema (1994-1999). Filmic analysis*

Besides being an art and an industry, films are also a mass media that reflect and project some of our current social values. From this perspective, any analysis of a film, along with its formal and narrative elements, allows us to explore the content of its cinematographic discourse while considering the communicative dimension of the media.

Consequently, as an institution, family can be a subject whose exploration can bring us interesting findings regarding the way it is treated by cinematographic fictions in a particular time-space context. For its historical interest and temporal proximity, the present work proposes a review through the ways in which the institution has appeared in

Spanish cinema from 1994 to 1999. In the same way, the descriptions of different visions are catalogued according to the useful criteria of cinematographic genres.

## 1. El cine como medio de comunicación social

¿Qué es el cine? Millones de espectadores convivimos y disfrutamos en todo el mundo de las películas sin formularnos tal pregunta. Acudimos a las salas para ocupar parte de nuestro tiempo de ocio y pasamos largas horas viendo largometrajes exhibidos en televisión. Pero, en general, prestamos poca atención a las esencias definitorias del hecho cinematográfico.

Sin embargo, tan hondo interrogante ha sido objeto de preocupación entre la mayoría de teóricos, historiadores y críticos que se han dedicado al estudio del cine. Y si algo queda claro, a la luz de los océanos de tinta que se han vertido, es que el cine se caracteriza, ante todo, por su naturaleza poliédrica.

Desde luego que, en primer lugar, nos hallamos ante una poderosa industria que moviliza cifras multimillonarias. Las premisas económicas son determinantes para su supervivencia, habida cuenta de las enormes inversiones que se precisan para la producción, distribución y exhibición de los productos fílmicos.

Se trata, además, de un arte, "el séptimo" en afortunada expresión acuñada por Ricciotto Canudo. El teórico italiano reivindicó en 1914 el estatuto artístico del cine, aunque su reconocimiento cultural se ha topado también con virulentas oposiciones. En cualquier caso, hoy casi nadie pone en duda la dimensión estética de los discursos fílmicos que, en ocasiones, nos permiten experimentar una vivencia de lo bello o de lo hermoso. Sin embargo, la relación entre el ámbito industrial y el artístico no siempre ha sido sencilla ya que, con frecuencia, se ha apelado a una tensión dialéctica entre ambos aspectos.

Que el cine es una industria y un arte resulta inmediatamente reconocible. Que se trata de un medio de comunicación social, sin embargo, es una faceta menos explorada, sobre todo en los estudios académicos sobre Comunicación que, siguiendo una concepción tradicional, se centran en la radio, la prensa y la televisión.

No obstante, y al igual que los medios convencionales, el cine es tanto testigo de las realidades sociales como agente que contribuye a la creación y propagación de ideas y de valores en un determinado contexto. Tanto es así que el poder político lo ha utilizado insistentemente para conformar la mentalidad de los ciudadanos: el régimen soviético insistió desde los fotogramas en la legitimación revolucionaria; la Alemania nazi lanzó desde la gran pantalla mensajes que fortalecieron el espíritu nacionalista y el orgullo de la raza; y los Estados

Unidos embarcaron a Hollywood en la II Guerra Mundial como si se tratara de un comando imprescindible para alcanzar la victoria.

Éstos son, tan sólo, algunos de los ejemplos más conocidos. Pero lo que nos interesa aquí es destacar el significado de la comunicación cinematográfica o, para ser más exactos, su efectividad en cuanto que se dirige a públicos masivos mediante un lenguaje que posee el poder de convicción de las imágenes en movimiento.

La dimensión comunicativa del cine es, por lo tanto, mucho más relevante de lo que suele estimarse. Y, desde esta perspectiva, el analista está en condiciones de aproximarse a los mensajes proyectados socialmente sobre determinados asuntos que afectan a la vida colectiva. La familia, habida cuenta de su importancia como institución organizativa y estructural de las relaciones entre los seres humanos, puede ser uno de esos temas. Por eso, creemos que, en principio, el análisis de la visión que el cine tiene de ella en un contexto determinado resultaría de gran interés.

No nos iremos demasiado lejos ni en el espacio ni el tiempo. El cine español de la segunda mitad de los noventa —concretamente durante el periodo 1994-1999— se convertirá en nuestro campo de acción. En este sentido, aprovechamos los datos cosechados en una investigación que hemos realizado sobre los usos genéricos en ese intervalo para deducir, más concretamente, algunos rasgos sustantivos sobre la imagen que de la familia se ha ofrecido.

Por otro lado, no estamos en condiciones de fijar la influencia que los discursos fílmicos tienen en la propagación de la idea colectiva que se tenga de la institución. Simplemente, y por delimitar desde el principio los márgenes de nuestra aportación, pretendemos observar qué tipo de uso discursivo se ha hecho de las entidades familiares por parte de quienes han elaborado las películas más significativas del periodo. De esta manera, tendremos una radiografía testifical de la visión que de la familia ha ofrecido el cine español reciente, visión que, por cierto, no tiene por qué tomarse ni por la única, ni por la más aproximada a la realidad. Eso sí, y ya que el cine es un medio de comunicación de masas, nuestro esfuerzo tampoco será totalmente estéril.

En cualquier caso, y antes de entrar en materia, debemos precisar algunas elecciones analíticas y poner a disposición del lector informaciones contextuales que consideramos básicas para comprender, en sus justos términos, el significado global del lapso elegido.

## **2. El análisis fílmico: la importancia del discurso**

Nuestra aproximación al tratamiento dado a la familia en la segunda mitad de los noventa se sostiene sobre el andamiaje procedimental del análisis fílmico. En principio, tampoco es demasiado decir. La cuestión del análisis del filme ha sido hartamente conflictiva a lo largo de la historia ya que, en puridad, existen métodos muy diversos que se apoyan en teorías e instrumentos de indagación bien distintos.

Sea como fuere, entendemos que todo esfuerzo analítico debe ajustarse, en primer lugar, a la naturaleza del medio y, posteriormente, a los objetivos fijados en la investigación. Así, y en respuesta a este doble condicionamiento, partimos de la convicción de que el lenguaje del cine agrupa elementos formales y narrativos muy eficientes para disponer los discursos con una apariencia determinada. Y, habida cuenta de la meta que pretendemos alcanzar, no olvidamos que el contenido de dichos discursos tiene una importancia que es tan —o más— relevante que la adopción de una determinada forma.

Por esa razón, y sin abandonar las referencias que sean pertinentes a los componentes formales de los textos, nos centraremos en el nivel discursivo y temático de los filmes. Se trata, por otro lado, de un punto de partida nada sencillo ya que, como advierte Sánchez Noriega, “la cuestión de la temática suele ser pobre en los análisis del filme que, ordinariamente, transcurren por los derroteros del formalismo” (2002: 64).

Sin embargo, si queremos trazar un mapa de la visión dada sobre la institución familiar, no podemos dejar de centrarnos, fundamentalmente, en el contenido o el fondo de los mensajes. Se trata, además, de una exigencia que se deriva de la consideración comunicativa del medio cinematográfico. Así lo reconoce el propio Sánchez Noriega cuando asegura que “desde la teoría de la comunicación no se puede renunciar al mensaje y el filme, en cuanto hecho de comunicación, posee un contenido, un mensaje” (2002: 64).

Igualmente, hay que tener en cuenta que en el cine —como en otros medios de expresión— la separación entre forma y fondo puede resultar artificiosa o ilusoria. De todos modos, lo que sí está claro es que, en nuestro caso, nos acercaremos al objeto de estudio desde el análisis descriptivo de la familia como tema —sea principal o secundario— en un conjunto representativo de ficciones cinematográficas, sin que ello evite que aludamos a las estrategias formales cuando proceda.

## **3. El cine español de los noventa: características generales**

La descripción del uso que se ha hecho de la familia en la configuración de los textos fílmicos, nos empuja a plantear una serie de

caracteres más generales del periodo seleccionado. Es más, sería poco eficaz referir una serie de resultados sin preguntarnos previamente sobre cuáles son las cualidades estéticas y expresivas más importantes del periodo, quiénes son los agentes que participan en la articulación de los mensajes fílmicos o qué importancia tiene la etapa estudiada en el contexto histórico de la cinematografía nacional.

En este último sentido, los noventa no se liberan de los lastres industriales que cruzan casi toda la historia del cine español. El raquitismo y la atomización empresarial contrastan con el enorme impacto que las multinacionales norteamericanas ejercen desde una posición de abuso en el mercado. Las corporaciones estadounidenses han encontrado en los sectores de la distribución y exhibición los eslabones más útiles para orientar cómo y durante cuánto tiempo accede una determinada obra a los canales comerciales. Sin embargo, el número de producciones financiadas con capital mayoritariamente español fue bastante alta dadas las condiciones del mercado<sup>1</sup>, aunque, eso sí, solo unas pocas obtuvieron una rentabilidad económica sustancial.

Con todo, quizás sean las coordenadas creativas y estéticas las más relacionadas con nuestro inminente perfil de la familia en el curso fílmico. En este sentido, llama la atención un hecho fundamental: en los noventa se produce una intensa renovación profesional que afecta, sobre todo, al ámbito de la dirección.

No es ésta, por otra parte, una cuestión menor. Si nos preocupa discernir la imagen que se ha dado de la familia, tampoco podemos desatender ni a los sujetos que los han elaborado —con mayor o menor implicación creativa o *autoral*—, ni a los presupuestos desde los que han desarrollado su labor.

Hay que recordar que, a pesar de los renovadores vientos que soplan, varios directores continuaron en activo durante los noventa. Sin embargo, y por la influencia que ejercen en los parajes estéticos autóctonos, podemos resumir los siguientes rasgos identificados por Heredero (2002) en relación a los profesionales que se incorporan a la dirección durante la década:

- a) Los nuevos directores no se agrupan en ningún movimiento de orden programático o teórico, probablemente como consecuencia de la desaparición de los horizontes utópicos y de la vigencia de los valores individualistas de la sociedad del momento.
- b) Se produce una intensa participación de mujeres en tareas de realización.

<sup>1</sup> Facilitamos los datos concretos según las estimaciones del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA): 1994: 44; 1995: 59; 1996: 91; 1997: 80; 1998: 65; 1999: 82.

- c) Los nuevos realizadores no provienen de escuelas oficiales ni de centros privados, sino que suelen conseguir sus oportunidades gracias al empeño personal y a sus trabajos como cortometrajistas.
- d) No todos tienen una edad joven, por lo que no es pertinente establecer criterios generacionales puros.
- e) En sus películas se percibe una regresión de las miradas hacia los contextos culturales o políticos. Los directores noveles están menos condicionados por apriorismos culturales e ideológicos, si bien adoptan en ocasiones posturas éticas muy definidas. Como consecuencia, la actitud moral de muchos de ellos descarta la perspectiva sociológica y la ilustración de tesis.
- f) Sus modales visuales no son producto de la evolución fílmica anterior. Suelen ser ajenos a la narrativa heredera de la literatura social de los años cincuenta y rechazan el naturalismo. De hecho, identifican las propuestas formalistas con el cine de los ochenta.
- h) Sus referentes son fruto de la promiscuidad audiovisual en la que han vivido. Los lenguajes del cómic y de la publicidad, el diseño, los fanzines, la música rock y la televisión influyen poderosamente en unos planteamientos estéticos que son claramente interdisciplinarios.
- i) Por último, y esto es lo que más nos interesa, los directores que emprenden su carrera en los noventa crean historias que suelen estar situadas en un tiempo presente. Esta singularidad, aun con sus correspondientes excepciones, puede deberse a que ni la Guerra Civil ni la posterior dictadura se cuentan entre sus experiencias vitales. Así, son habituales los relatos protagonizados por jóvenes que sufren problemas de índole emocional y sexual. El desconcierto y la obsesión por bucear en las carencias y los secretos de la institución familiar son también asuntos muy recurrentes en el imaginario que cultivan.

Heredero apela, por lo tanto, a una inercia expresiva que tiene a la familia como eje especialmente utilizado. Al menos en principio, uno de los principales especialistas en el estudio del cine español nos abre la puerta para que entremos de lleno en la indagación sobre los modos con los que aquella aparece en los fotogramas del periodo 1994-1999.

#### **4. La familia como tema: datos ilustrativos**

Los datos que referiremos a continuación, y que tienen que ver con la importancia cuantitativa de los asuntos familiares en las producciones cinematográficas, están extraídos de una investigación de

mayor alcance que refleja los usos genéricos en el cine español de la segunda mitad de los noventa<sup>2</sup>.

Tal y como advertimos, la dimensión discursiva o de contenido constituye una parte relevante dentro de los procedimientos analíticos que hemos aplicado a los filmes. Así, hemos deducido cuáles son los temas o asuntos más importantes que forman parte de las respectivas narraciones.

De entre todas esas cuestiones, la institución familiar, entendida en un sentido amplio, aparece en una proporción mayoritaria. Ciertamente existen intensidades, posicionamientos y subtemas bien distintos entre sí, pero estamos en condiciones de aventurar que en aproximadamente 40 de las 60 películas analizadas aparece algún tipo de mirada relativa a la vida en familia.

Para curarnos en salud, y habida cuenta de que no es nuestro objeto dar una cifra exacta, subrayamos que en más de la mitad de las películas que componen un conjunto ilustrativo del cine español del periodo 1994-1999 aparece la institución familiar —en cualquier tipo de variante— de una manera que no sea meramente colateral o anecdótica.

La familia ocupa, pues, un emplazamiento preeminente de las preocupaciones o motivaciones de los autores españoles de fin de siglo<sup>3</sup>. Pero esos motivos no se materializan siempre bajo idénticas coordenadas: en algunas ocasiones, el matrimonio y el adulterio centrarán una parte sustancial de las tramas; en otras, lo harán las relaciones entre padres e hijos; no faltarán, tampoco, los largometrajes que giren en torno a la maternidad; y algunos títulos abordarán los asuntos de familia desde una óptica global e incluso simbólica. La variedad de opciones se multiplica, todavía más, cuando atendemos al sentido y al tono con el que se ponen en escena estos perfiles de las narraciones. Encaucemos, pues, tan denso caudal.

<sup>2</sup> Investigación realizada por el autor del presente trabajo bajo el título *El estudio de los géneros cinematográficos. Los usos de los géneros en el cine español (1994-1999): perspectiva industrial, textual y crítica*, y presentada en el año 2004. En ella se analiza una muestra de sesenta largometrajes de ficción que financiados con, al menos, un 80% de capital español. El grupo de producciones se eligió con los siguientes criterios: los 25 títulos con mayor número de espectadores; 10 que hubieran obtenido premios nacionales o internacionales de prestigio o relevancia; y otros 25 que gozaran de presencia social a través de la publicidad o de la crítica cinematográfica y/o que tuvieran un nivel suficiente de calidad en el acabado por sus cualidades industriales y artísticas.

<sup>3</sup> A pesar de que no hemos realizado un estudio comparativo concreto, basta con lanzar un vistazo a las sinopsis de los respectivos filmes para percatarse de que la cuestión familiar es, junto al amor, la muerte o el deseo, uno de los temas más recurrentes del período. Temas que, por otro lado, han sido considerados como universales por muchos expertos en narratología.

## 5. Visión de la familia en el cine español de fin de siglo: criterios genéricos

La familia es una entidad partícipe de los discursos fílmicos españoles de la segunda mitad de los noventa. Los autores recurren a ella una y otra vez y, por lo general, la entienden como un espacio en el que emergen conflictos, carencias y frustraciones que afectan a los individuos. No obstante, sería injusto generalizar los rasgos por cuanto se parte de actitudes distintas a la hora de situar la cámara frente a la institución. Los tonos, maneras e intenciones, lejos de legarnos visos de unas constantes monolíticas, abren paso a la versatilidad, sin que ello signifique descartar algunas visiones ciertamente constantes.

Si los largometrajes inciden en manifestaciones heterogéneas de la institución familiar, y si la forma en la que adquieren cuerpo abarca un espectro definido por su amplitud, nos enfrentamos, sin duda, al desafío de ordenar coherentemente todo el material informativo. Como sucede casi siempre en los estudios teóricos o críticos sobre el hecho fílmico, existen criterios dispares para organizar la información de la que se dispone. Uno de ellos, sin duda muy eficaz por su utilidad catalogadora, son los géneros cinematográficos.

Así, y por poner un ejemplo, no se trata igual el tema del adulterio o del divorcio en una comedia que en un drama. De hecho, y en principio, el incumplimiento de los deberes maritales o la disolución del matrimonio puede abordarse con un tratamiento alegre y festivo o, por el contrario, como el detonante de un sufrimiento insoportable para los sujetos implicados. Todo depende, en definitiva, del tono del discurso y de los recursos expresivos empleados. Y, desde luego, los géneros nos facilitan la ordenación de los mensajes desde premisas culturalmente asentadas a lo largo de la historia.

### ***El drama y el melodrama***

Generalmente considerado como un *megagénero* por su capacidad para colarse en los márgenes de otros tipos genéricos, el drama se caracteriza, en palabras de Sánchez Noriega, por “abordar conflictos personales y sociales con un talante y una resolución realistas” (2002: 138). Es fácil deducir que si la conflictividad individual o colectiva es esencial en el género, el tratamiento de un asunto como la familia se mueva en un terreno que plantee precisamente su problematicidad.

Es más, Pérez Rubio distingue un subtipo dramático conocido como “melodrama familiar” que, en su opinión, se desarrolló básicamente en el cine americano de los años cincuenta y primeros sesenta. Este melodrama tendía, sobre todo, a centrarse “de manera habitual en el reflejo de los sufrimientos femeninos en el seno del ámbito familiar” (2004: 157).



Sea como fuere, y dejando a un lado las dificultades para definir exactamente al drama y al melodrama, lo cierto es que existe bastante consenso a la hora de distinguir en él ingredientes como el sufrimiento, el sentimentalismo y la manipulación de las emociones.

Pues bien, parece que las cualidades del género se ajustan como un guante al discurso sobre la familia en el cine español de fin de siglo. Prácticamente todos los títulos que se podrían agrupar bajo la etiqueta abordan la cuestión y, en varias ocasiones, ésta se convierte en la preocupación central.

El caso más evidente es el de *Familia* (Fernando León, 1997) que, aunque no es un drama puro por estar salteada de contrapuntos cómicos, es encuadrada en este género por buena parte de los críticos españoles. En cualquier caso, la película plantea una reflexión conceptual sobre la entidad familiar a partir de la historia de un hombre maduro y solitario que contrata a una compañía teatral para que simule ser su familia en el día de su cumpleaños.

Fernando León, a través de una estructura coral, lleva a la pantalla una interesante reflexión sobre el significado de la familia, los roles que la institución obliga a desempeñar a sus miembros y la importancia de la representación para su propia supervivencia. Nos encontramos, además, ante un planteamiento más filosófico que realista, más abstracto que concreto o particular. Santiago, el protagonista, confiesa que exclusivamente alguien que esté solo puede mantener que la soledad es mejor que la compañía. Y el autor, aunque deja claro que “la familia es puro teatro”, reconoce al mismo tiempo que es un mal menor por cuanto suple carencias vitales nada menores.

Otros dramas más ortodoxos, por su parte, recurren —también explícitamente— a la cuestión familiar como vertebradora de la ficción. En muchos de ellos se repiten algunos subtemas fundamentales. En este sentido, los secretos familiares, y sus patológicos efectos sobre la esfera individual y comunitaria de sus miembros, llenan buena parte de los mensajes de un nutrido elenco de filmes.

*Cuando vuelvas a mi lado* (Gracia Querejeta, 1997), por ejemplo, reúne a tres hermanas que vuelven a reunirse para enfrentarse, definitivamente, a los fantasmas del pasado. Una de ellas provocó la locura de su madre, presa de los celos ante la relación que mantenía la niña con su padre. El relato se convierte, finalmente, en la descripción de un viaje físico y emocional a las raíces que revelan la identidad más profunda. La familia, dispersa y rota, se agrupa una vez más para mirarse a sí misma y desvelar una verdad que puede resultar dolorosa. Una familia, por cierto, enferma por una sobredosis de amor que siembra sufrimiento, muerte y locura.

Con menor sentido trágico, *El abuelo* (José Luis Garci, 1998) parte de las dudas que un anciano aristócrata tiene sobre la paternidad de una de sus nietas. El descubrimiento de la respuesta está relacionado

con la preservación del honor en un mundo cambiante que destroza los valores tradicionales. Descubierta el misterio, sin embargo, el viejo conde descubre que el amor supera en importancia a la honorabilidad. De tal forma, que la familia termina estando más unida por los lazos afectivos que por los meramente sanguíneos.

Otras películas que se alimentan claramente de los oscuros enigmas de familia son *El rey del río* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1995) y *Secretos del corazón* (Montxo Armendáriz, 1997). En la primera, el carácter del joven protagonista está mediatizado por el hecho de haber sido educado como un hijo por sus tíos, ante la ausencia constante de su aventurera madre. En la segunda, un niño intenta acceder al sombrío mundo de los adultos: la muerte de su padre, la relación que mantiene la madre con su cuñado, las tías solitarias que le cuidan durante el período escolar. La inocencia choca con el hermético universo creado por los mayores y la familia, aun con sus oquedades, ayuda al crío a ir madurando ante la vida.

Por otro lado, si algo comparten los filmes que abordan el tema del secretismo en el seno de la familia es la construcción del discurso en dirección al pasado. Son ficciones localizadas en tiempos pretéritos porque, en cierto modo, la naturaleza del discurso es propensa a ello. Es más, las películas españolas de fin de siglo que refieren hechos más o menos coetáneos suelen incidir en otros subtemas de índole familiar.

Los problemas comunicativos entre padres e hijos y los conflictos intergeneracionales, por ejemplo, cruzan buena parte de esas narraciones. *Martín (Hache)* (Adolfo Aristarain, 1997) es paradigmática en este sentido. La sorda letra hache de su nombre, para empezar, simboliza la anulación de un joven frente a la sombra de su progenitor. Tras sufrir una sobredosis por consumo de drogas, Hache se marcha a vivir junto a su padre, divorciado desde hace tiempo. A partir de ese instante, el filme incide en aspectos como la transmutación de referentes e ideales, la incapacidad para hacerse entender y la incompreensión.

Se trata de una película emblemática por varias razones. El padre de Martín es un hombre de clase acomodada, culto y progresista. Sin embargo, su hijo representa a toda una generación, hija de la postmodernidad y de la educación recibida en el hogar, que está sumida en un precipicio existencial. Hache lo tiene todo, materialmente hablando, pero carece de horizontes vocacionales, aspiraciones, deseos, convicciones. Es, en cierto sentido, el producto de la generación precedente que, tras perseguir sus elevados ideales, se olvidó lamentablemente de quienes venían detrás.

Otros filmes tocan, de manera más o menos prístina, el asunto de las problemáticas relaciones paterno filiales. *Hola, ¿estás sola?* (Iciar Bollain, 1996), *Mensaka, páginas de un historia* (Salvador García Ruiz, 1998) y *Barrio* (Fernando León, 1998) añaden, además, la representa-

ción de otras formas de relación que, como la comunidad de amigos, resultan en cierto modo sustitutivas de la institución familiar.

*Barrio* representa, al mismo tiempo, otro tipo de drama ciertamente interesante por su estética explícitamente realista. Y es que existen algunas producciones españolas de la segunda mitad de los noventa que miran al entorno con una personalidad expresiva determinada por un compromiso moral. Aparecen, en este sentido, películas como la dirigida por Fernando León o como *Solas* (Benito Zambrano, 1999). En ellas abundan las familias desestructuradas como consecuencia, entre otros motivos, de la carencia de medios materiales para sobrevivir dignamente en un sentido físico y emocional. *Solas* aporta, igualmente, una crítica a ciertas formas patriarcales de entender la institución como sinónimo de poder y pertenencia que privilegia a la figura paterna frente a las mujeres, convertidas en víctimas propiciatorias.

Y es que, con frecuencia, las narraciones privilegian el punto de vista de los personajes femeninos para dar cuenta de sus sufrimientos, aspiraciones y sentimientos. La maternidad, sobre todo la maternidad herida, se integra en el discurso de películas como *Todo sobre mi madre* (Pedro Almodóvar, 1999), la propia *Solas* o *La pasión turca* (Vicente Aranda, 1994).

Esta última puede tomarse por un diáfano ejemplo de melodrama clásico sostenido sobre hechos que parten y se ciernen sobre el círculo familiar. La asfixia de una mujer madura que no soporta la rutina doméstica en una ciudad de provincias española, conduce a la protagonista a los destructores brazos de una falsa pasión. La capacidad devastadora de los deseos incontrolados termina por arrasar no sólo el hogar, sino los horizontes maternales o la dignidad de la persona. El sacrificio, sin embargo, está marcado por una especie de destino ingobernable que lleva a la heroína del calabozo familiar a una esclavitud pasional que no admite redención.

Los subtemas del adulterio o del destructivo ímpetu de los sentimientos románticos son, por otro lado, muy propios del género. *La flor de mi secreto* (Pedro Almodóvar, 1995) insiste en estos aspectos y los salpica de otros acerca de la soledad, la frustración, los celos y la incomunicación que, finalmente, provocan la traumática ruptura de los vínculos matrimoniales. Ruptura que causa dolorosas heridas tratadas ocasionalmente con el bálsamo de la familia sanguínea y el regreso a los orígenes.

Por otra parte, el director Mario Camus incorpora otros matices muy críticos con el sistema de valores de los tiempos actuales. En *Adosados* (1996) y *El color de las nubes* (1997) muestra las miserias de la deshumanización que, crecida en la selva de la gran urbe, repercute en los componentes de la familia, especialmente sobre los hijos, obligados incluso a huir —como sucede en el segundo de estos filmes— en busca de una atención que se les niega.

En resumen, el campo del drama y del melodrama es extraordinariamente fértil para que los autores españoles de la segunda mitad de los noventa manifiesten sus ideas sobre la familia. Quizás los contornos definitorios del género expliquen, en primer lugar, por qué el tratamiento de la cuestión es tan recurrente, y por qué, complementariamente, predominan los trazos conflictivos en el retrato de la institución.

### **La comedia**

Al igual que el drama, la comedia es tenida por un *megagénero* que se filtra habitualmente en otros géneros que poseen mayor grado de concreción. Su objetivo, sin embargo, es bien distinto ya que, en opinión de Sánchez Noriega, el cine cómico "pretende divertir o hacer reír al espectador mediante una trama con enredos y conflictos diversos, personajes singulares, diálogos ingeniosos y finales complacientes" (2002: 694).

Por otro lado, da la impresión de que no es un marco operativo propicio al discurso familiar en los años noventa. Al menos eso se deduce de una primera aproximación a uno de los géneros más cultivados en términos numéricos tanto en la década como en el resto de la historia del cine español. Los autores del periodo 1994-1999 privilegian otros asuntos más volcados hacia las cuitas sentimentales o los enredos amorosos. Sin embargo, no se puede descartar sin más la apelación a las realidades familiares en las películas que utilizan una clave cómica.

De hecho, la comedia ha extraído bastante partido de algunas constantes que gravitan por este tipo de contenidos. La guerra entre los sexos ha sido, sin duda, uno de los puntales que ha sostenido alguna vertiente importante del género. De este modo, y planteada como una lucha constante entre los personajes masculinos y femeninos, *Todos los hombres sois iguales* (Manuel Gómez Pereira, 1994) relata la vida de tres divorciados que intentan encauzar sus vidas tras el fracaso matrimonial. En pleno enfrentamiento ninguno de los contendientes duda, por ejemplo, en utilizar a los hijos como arma arrojadiza.

Y es que, a pesar de que en el espectro cómico emergen, como en el drama, familias rotas, enfrentadas o conflictivas, lo cierto es que varía el tono dadas las leyes del género. Los mismos asuntos que el melodrama plantea con gravedad pueden, en función del tratamiento, convertirse en una herramienta para el gozo y el disfrute en lugar de para el sufrimiento.

Dicho tratamiento tiende en la comedia al desarrollo de equívocos, malos entendidos y falsas apariencias que dan bastante juego para la puesta en escena de acciones humorísticas. Y, de igual modo,

se presta a la creación de personajes muy identificables por los espectadores por cuanto sus rasgos psicológicos suelen ser más evidentes.

Así, por ejemplo, encontramos en *Alegre ma non troppo* (Fernando Colomo, 1994) a una madre demasiado protectora que agobia a su hijo homosexual. Éste, un virtuoso de la música, se reencuentra con su padre, con el que ha mantenido hasta entonces una relación distante agravada por el divorcio. Los roles que desempeñan los individuos y algunos hechos de la trama se plasman de forma fácilmente reconocible. Pero el mensaje se materializa respetando el objetivo de hacer disfrutar al público, por lo que se desdramatizan las consecuencias negativas de una situación familiar en principio penosa.

Las opciones, por otro lado, son bastante diversas. Los directores asumen a veces una posición claramente irónica. En *Los peores años de nuestra vida* (1994) Emilio Martínez Lázaro cuenta la historia de dos hermanos enamorados de la misma joven, lo que les empuja a una lucha fratricida. El filme, complementariamente, introduce el subtema de los intrincados vínculos paternofiliales, agravados aquí por el hecho de que todavía viven todos bajo el mismo techo, circunstancia abordada con indudables cargas de mordacidad por parte del autor.

Otros, como Miguel Albaladejo, articulan un discurso más afable y optimista respecto a la familia. En *La primera noche de mi vida* (1998) y *Manolito Gafotas* (1999), y aunque emergen algunas tensiones y obstáculos para el buen desarrollo de la convivencia, la colectividad muestra su mejor cara al presentarse como un lugar que sirve de refugio frente a las limitaciones, materiales y emotivas, que impone el entorno. En los dos relatos, el desenlace termina siendo amable por cuanto apela a un sentimiento de unidad que reconforta a quienes forman el grupo.

El tono cómico puede sostenerse, igualmente, sobre situaciones trágicas que utilizan las circunstancias familiares como justificación narrativa. En *La buena vida* (David Trueba, 1996), el joven protagonista pierde a sus padres en un accidente de automóvil. En contra de la opinión general, decide seguir viviendo junto a su abuelo, un anciano enfermo que odia la gran ciudad. Pues bien, abuelo y nieto conforman el nuevo organismo familiar y lo hacen sin tomar en consideración posibles jerarquías derivadas de la diferencia de edad. Se comportan como chavales, desde una idea algo irresponsable pero conmovedora de la libertad y la camaradería. En cualquier caso, el experimento vital dura poco y el adolescente seguirá buscando afanosamente la felicidad desde una penosa situación de orfandad tan real como afectiva.

En otros largometrajes, la mezcolanza genérica abre una vía a determinados mensajes con calado social. En *Justino, un asesino de la tercera edad* ("La Cuadrilla", 1995), un jubilado inicia una sangrienta carrera de asesino en serie como respuesta al arrinconamiento que sufre. Sus hijos le tratan como un inútil y se comportan como seres egoístas e interesados. La condena a la inactividad, y la subestima de

unas generaciones nada dispuestas a respetar a sus mayores, encuentran la respuesta del asesinato, tratado en clave de comedia negra y espectral.

Por último, llama la atención el desmadrado posicionamiento que cabe adoptar para referir hechos tan graves como el analfabetismo sexual, la importancia de la saga y de la prolongación de la línea familiar, la obsesión ante la paternidad frustrada o los problemáticos vínculos entre padres y descendientes. *El milagro de P. Tinto* (Javier Fesser, 1998) recorre tan amplio espectro temático, pero lo hace desde una óptica surrealista y plagada de disparates que, en el fondo, no está tan alejada —en opinión implícita del autor— de ciertos modos tradicionales y rancios de entender la familia, asunto principal de uno de los filmes más singulares del periodo.

En resumen: la comedia acoge los contenidos familiares en menor medida que el drama, aunque, desde un prisma cualitativo, coincide con éste en la atención hacia grupos inestables. Las familias disfuncionales, rotas, distantes o desestructuradas abundan, y no se echan en falta las figuras del adulterio o del divorcio, así como las barreras que entorpecen la comunicación entre los seres más próximos. Sin embargo, y lejos de los sufrientes postulados melodramáticos, este tipo de realidades reciben un tratamiento desenfadado, cuando no gozoso e incluso festivo. Las leyes genéricas mandan, aunque no es tan rebuscado percibir, al mismo tiempo, posicionamientos críticos, mordaces e incluso trágicos en algunas películas que conviene leer entre fotogramas.

### **Otros: thriller, cine criminal y terror**

Las teorías de los géneros nos enseña que existen pétreos obstáculos para apuntalar de forma estable los límites de los distintos tipos. Es más, las disputas epistemológicas, y la falta de consenso a la hora de definir muchas de las etiquetas genéricas, son norma común entre los especialistas en esta resbaladiza materia.

El establecimiento del significado exacto de las categorías “thriller”, “terror” y “cine negro” excede a la misión que nos hemos impuesto en estas líneas. Valga, sin embargo, con entender que la denominación “thriller” ha ganado terreno en cuanto a su aplicación en el período cinematográfico internacional posterior a la etapa clásica. “Thrill”, voz procedente de la lengua inglesa, puede traducirse como “escalofrío”, por lo que muchos analistas reúnen en su paraguas común a aquellos títulos de temática criminal o intenciones terroríficas. Por ese motivo, mencionaremos a continuación algunos títulos nacionales sin hacer distinciones en cuanto a su pertenencia genérica concreta.

Además, una gran parte de las obras agrupadas bajo cualquiera de las etiquetas aludidas coinciden en incluir en su radio de acción

asuntos como la búsqueda insaciable de poder, la corrupción, la ambigüedad de los principios morales, la violencia física y atmosférica o la participación en actividades delictivas.

Las producciones españolas finiseculares que operan en ese amplio marco de referencia no recurren a los mensajes sobre la familia salvo en ocasiones muy determinadas. Una de ellas es *El detective y la muerte* (Gonzalo Suárez, 1994), fábula sobre la muerte y el dominio de la vida que incluye cuestiones como los celos, el amor incestuoso y el sacrificio derivado del instinto maternal. La familia aparece, por lo tanto, dibujada como un nido de descomposición ética y, en la dirección contraria, como una hermosa fuerza capaz de aflorar los aspectos más nobles de la naturaleza humana.

Por otra parte, en *Éxtasis* (Mariano Barroso, 1996) nos topamos con otro ejemplo de cómo las raíces familiares influyen en los individuos. Un joven, abandonado en la infancia por su millonario padre, permite que su mejor amigo se haga pasar por él para estafar a su progenitor. Éste, tras ser engañado, le intenta construir a su imagen y semejanza y pone en marcha todo su poder, como si confirmara su triunfal paso por la vida dejando algo perdurable de sí mismo. Pero, además, volvemos a percibir los ecos de las renovadoras maneras de entender la existencia en común. Y es que el hijo abandonado, en un significativo momento del relato, les comenta con firmeza a sus dos amigos: "vosotros sois mi familia". De este modo, la familia real es relevada por otra familia a la que merece la pena entregarse por razones exclusivamente sentimentales.

Y, en último lugar, *Los sin nombre* (Jaume Balagueró, 1999) cuenta la historia de una madre rota por el asesinato de su hija. Sin embargo, algún tiempo después, recibe una llamada de ésta pidiendo que la socorra. Finalmente, se descubre que la joven sigue viva y que ha sido utilizada para que el padre pudiera cumplir con los terroríficos fines de una sanguinaria secta. De este modo, la paternidad sirve como justificante narrativo en una producción que bucea en lo más oscuro del ser humano presentándose con ropajes utilitaristas. De nuevo, pues, se ofrece una visión de la familia como emplazamiento donde puede irrumpir la corrupción y la vileza.

Si en algo coinciden este tipo de películas es, claramente, en su visión de la familia como una organización descompuesta que puede ser tanto víctima como detonante de los impulsos más siniestros que acechan en la condición humana. Escalofriante prisma que, por lo tanto, respeta los cánones genéricos en sus usos expresivos.

## 6. Conclusiones

Si algo se desprende de nuestro estudio es que, en primer lugar, cualquier conclusión acerca del tratamiento de la familia en el discurso fílmico está condicionada por la normativa ficcional. Dicho de otro modo: parece natural que si la narración cinematográfica depende en gran medida de los conflictos para articularse y crear interés en el espectador, la gestación de mensajes con trasfondo social esté mediada por visiones conflictivas. Por lo tanto, la abundancia de familias poco armónicas en las películas españolas de la segunda mitad de las noventa puede explicarse, en primer lugar, desde las imposiciones que se derivan de la misma lógica de la ficción.

No obstante, y con una perspectiva histórica, los años noventa presentan peculiaridades suficientemente significativas como para que la visión que ofrece respecto a la familia no sea sólo el fruto de los mandamientos que impone el espectáculo fílmico. Es más, por un lado, la historia del cine español está marcada por cuarenta años de dictadura que penalizaron cualquier discurso cargado de disidencia respecto a los valores vigentes. Y, por otro, el hecho de que en la década estudiada se produjera un relevo generacional en un contexto cambiante en cuanto a las referencias estéticas, aumentan el interés particular de la presencia de la entidad familiar en los discursos del periodo.

Por otro lado, asuntos concretos como la destrucción del núcleo familiar, los problemas intergeneracionales, el adulterio, la incomunicación y los secretos de familia, tan habituales en las películas del momento, poseen rasgos distintivos en función de las intenciones expresivas y genéricas de las que se partan. Por consiguiente, puede sostenerse que la familia constituye un paraje temático de amplio recorrido, muy frecuentado en el cine español de finales del siglo XX, abordado con un prisma teñido de conflictividad y tratado con formas y tonos heterogéneos según la actitud genérica que se mantenga.

Conclusiones, todas ellas, que sólo pueden deducirse mediante el uso de las herramientas que el análisis fílmico facilita, teniendo siempre en cuenta, además, que el abanico temático de los largometrajes merece una atención especial. Atención que se deriva, al mismo tiempo, de la inevitable consideración del cine como un medio de comunicación de masas que funciona y repercute en el ámbito social.



## Bibliografía

- ALONSO BARAHONA, Fernando (1992): *Biografía del cine español*. Barcelona, Ed. CILEH.
- ALTMAN, Rick (2000): *Los géneros cinematográficos*. Barcelona, Paidós.
- AUMONT, Jaques/Bergala, Alain/Marie, Michel y Vernet, Marc (1996): *Estética del cine*. Barcelona, Paidós.
- BENAVENT, Francisco María (2000): *Cine español de los noventa. Diccionario de películas, directores y temático*. Bilbao, Mensajero.
- BORDWELL, David y THOMPSON, K. (1995): *El arte cinematográfico. Una introducción*. Barcelona, Paidós.
- CARMONA, Ramón (1991): *Cómo se comenta un texto filmico*. Madrid, Cátedra.
- CASETTI, Francesco (2000): *Teorías del cine*. Madrid, Cátedra.
- CHATMAN, Seymour (1990): *Historia y discurso: estructura narrativa en la literatura y el cine*. Madrid, Taurus.
- COBOS, Juan (ed.) (2000): *Las generaciones del cine español*. Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio.
- HEREDERO, Carlos F. y SANTAMARINA, Antonio (2002): *Semillas de futuro: cine español 1990-2001*. Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio.
- GASCA, Luis (1998): *Un siglo de cine español*. Barcelona, Planeta.
- GUBERN, Román (1998): *Historia del cine*. Barcelona, Lumen.
- (coord.) (2000): *Un siglo de cine español*. Madrid. Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.
- GUBERN, Román/MONTERDE, José Enrique/PÉREZ PERUCHA, Julio/RIAMBAU, Esteve y TORREIRO, Casimiro (1995): *Historia del cine español*. Madrid. Cátedra.
- PÉREZ Rubio, Pablo (2004): *El cine melodramático*. Barcelona, Paidós.
- PÉREZ PERUCHA, Julio (coord.) (1997): *Antología crítica del cine español*. Madrid, Cátedra/Filmoteca Española.
- SÁNCHEZ ESCALONILLA, Antonio (2001): *Estrategias de guión cinematográfico*. Barcelona, Ariel.
- (coord.) (2003): *Diccionario de creación cinematográfica*. Barcelona, Ariel.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2004): *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid, Alianza Editorial.
- SEGUIN, Jean-Claude (2002): *Historia del cine español*. Madrid, Acento.
- STAM, Robert (2001): *Teorías del cine*. Barcelona, Paidós.
- VV.AA. (1996): *Historia general del cine. Volumen VIII. Estados Unidos (1932-1955)*. Madrid, Cátedra.