LA DESCOMPOSICIÓN DE LA FAMILIA TRADICIONAL EN EL CINE ESPAÑOL DE LA TRANSICIÓN

Manuel Jesús González Manrique
Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo (México)

El contraste más evidente entre la presentación de la familia como protagonista antes y después del franquismo lo encontramos en la saga que nació a raíz de la película *La gran familia* (Fernando Palacios, 1963). Esta primera película, fuertemente conservadora y respetuosa con el orden instituido, tiene como fin la entronización de la familia y de la procreación, una de las grandes metas propagandísticas del régimen.

Nace a consecuencia de la influencia de la comedia italiana y de los premios a la natalidad tan de moda durante la dictadura del general Franco. Definido como una forma «pringosa, bobalicona, paternalista, moralizante y muy deformada visión de la realidad española de la época» (Torres, 1997: 209), el film cuenta una sucesión de mínimas historias en torno al matrimonio formado por Carlos Alonso (Alberto Closas), su mujer (Amparo Soler Leal), sus dieciséis hijos, el padre de él (Pepe Isbert) y el padrino (José Luis López Vázquez) de los dieciséis niños.

El éxito obtenido por *La gran familia* hace que se convierta en una saga y dé lugar en 1965 a *La familia y uno más*, también dirigida por Fernando Palacios y conservando un planteamiento idéntico al de su predecesora, pero con el abuelo muerto de viejo y la madre a consecuencia del último parto.

El similar éxito de público hizo que dieciséis años después Pedro Masó dirigiera *La familia bien, gracias* (1979). En esta nueva entrega, más un homenaje a la primera película que una nueva entrega[1], se muestran las muy diferentes realidades de la vida de sus hijos. El interés se encuentra en que hace una radiografía —sin asumir tampoco mucho riesgo— de la amplitud de posibilidades que la democracia da a la familia.

Carlos tiene como hijos a una diversidad de personajes: una hija monja, dos misioneros, una casada con un moralmente estricto miembro del Opus Dei, uno de sus hijos regenta un hotel de citas y una de sus hijas se va a abortar a Londres.

El evidente conservadurismo demostrado en las otras dos entregas por el productor Pedro Masó choca esta vez con el liberalismo del co-guionista, junto con Masó: Rafael Azcona. A pesar de contar con este genial guionista, *La familia bien, gracias* está escrita de forma rápida y atropellada. Falta la habilidad de que dotó a la primera entrega el director Fernando Palacios.

---

1 Son numerosas las imágenes y secuencias que se repiten como recuerdos del ya abuelo Carlos.

LA DESMITIFICACIÓN DEL PROGENITOR

En 1973 sorprende Víctor Erice con la película *El espíritu de la colmena*. En palabras de José María Caparrós Lera, «se trata, francamente, de una obra maestra del cine español» (1976: 228). Si durante el franquismo más vigoroso la familia se consideraba algo intocable, uno de los indiscutibles pilares de la sociedad, la familia de *El espíritu de la colmena* está desmantelada, desmembrada, «pues cada uno de sus componentes vive en espacios y tiempos diferentes sin posibilidad de contacto con el resto» (Arocena, 1995: 141).

Las hijas de Fernando (Fernando Fernán Gómez) deben buscar la figura paterna en otros horizontes que no en la ensimismada figura del padre biológico[2]. Ana, por un lado busca esta figura en un espíritu que identifica con su padre —que no en su padre real—, e Isabel, adoptando la imagen paterna disfrazándose de él, con su cazadora y sus guantes.

La necesidad de Ana, la hija menor, de encontrar esta figura paterna, y encontrándose en una edad —según algunos críticos seis años, por tener ya todos sus dientes— en la que se mezcla lo real y lo imaginario, la niña suplirá la falta creando un ser imaginario.

La adoración hacia el padre muere al final de la película, con la muerte del fugitivo, lo que supone el rechazo del padre y, con ello, a la institución familiar establecida, así como la búsqueda de la libertad. La niña convierte al fugitivo en padre también a través de los objetos que lo representan. Al entregarle el reloj, «emblema soberano de la paternidad» (González, 1989: 94), lo entroniza como nuevo padre.

En 1975, José Luis Borau realiza una de las películas míticas de la época, *Furtivos*. En esta película, Ángel (Ovidi Monllor) vive dominado por el carácter fuerte de su madre, Martina (Lola Gaos), en el corazón de un bosque. Cazar alimañas y venados es su única ocupación como furtivo. Un día en la ciudad conoce a Milagros, novia de un delincuente. Ángel la sube a su casa. El gobernador civil de la provincia es hermano de leche de Ángel, mantiene una vieja relación con ellos y sube de cacería con sus amigos. Martina odia a Milagros; pero el gobernador, atendiendo la súplica de Ángel, patrocina la boda de los jóvenes. La Guardia Civil descubre al delincuente; éste se refugia en el bosque. El gobernador pide a Ángel que ayude a su captura, pero aconsejado por su mujer, en vez de apresarle le enseña el camino de la huida. Cuando Ángel vuelve a casa, Martina le dice que Milagros ha huido tras el forajido. La madre intenta recuperar el cariño del hijo y reanudar sus viejas relaciones. Pero una sospecha va cobrando fuerza en Ángel. Si Milagros está con su antiguo amante, ¿a dónde huyó? Un hallazgo casual supone la prueba definitiva. Milagros está muerta. Y Ángel, siguiendo su carácter reservado, prepara cuidadosamente la venganza: la muerte de su madre.

Nos encontramos aquí con uno de los tipos más representados del cine de la época: la madre posesiva. En este caso, incluso se percibe un olor incestuoso en la escena en que Martina intenta consolar a su hijo de la supuesta huida de Milagros. Todo se lleva a extremos. El hecho psicológico de «matar al progenitor/a» se torna realidad en esta fábula. Ángel ejecuta a su madre, no sin antes permitirle su última confesión.

Tras las críticas recibidas por el carácter extranjero de su anterior película, *Hay que matar a B* (1973), José Luis Borau decide hacer una obra eminentemente española. De esta forma en entrega a la creación de *Furtivos*. Por ello aliñó este nuevo film con dos ingredientes eminen-

2 El único momento en que vemos a Fernando actuar como padre, es en el momento en que les enseña a diferenciar en el bosque a sus hijas, la seta venenosa de la comestible.

temente españoles: el desarrollo de la película en un bosque y contar con la actriz Lola Gaos. El personaje que Lola Gaos interpreta en *Tristana* (Luis Buñuel, 1961) representa para José Luis Borau la piedra angular de su nuevo proyecto. En esta película la actriz representa a Saturnina, y aquí es donde nace la idea de *Furtivos*. José Luis Borau, en un magnífico trabajo de asociación de ideas, recuerda, teniendo en mente el nombre del personaje —Saturnina—, la obra de Goya *Saturno devorando a su hijo*. Esto es, precisamente, lo que le da la idea de realizar una película en la que una madre, Matilde, devora moralmente a su hijo (VV.AA., 2002: 191).

Sorprende que esta película fuese estrenada unos meses antes de la muerte del dictador, en el momento de las últimas ejecuciones y cuando la estabilidad política brillaba por su ausencia, pues durante la Dictadura había sido imposible la representación de este odio hacia la madre, sobre todo teniendo en cuenta la entronización de la figura materna como productora de vástagos.

En 1976, sorprendió Ricardo Franco con la adaptación de la novela de Camilo José Cela *Pascual Duarte. La familia de Pascual Duarte*, una de las novelas más célebres de su autor desde el mismo momento de su publicación, tuvo numerosos productores y cineastas interesados en llevarla a la pantalla. Uno de los primeros fue Fernando Fernán Gómez, que estuvo en tratos con el productor Elías Querejeta y Antxon Eceiza, por entonces colaborador de la compañía Uninci. Poco tiempo después, y sin que este proyecto cuajara, una compañía asturiana se hizo con los derechos de la película y estuvo a punto de poner el proyecto en manos del director italiano Marco Bellochio. Pero fue Elías Querejeta quien se hizo con el control de la producción mediada la década de los setenta.

El productor, que ya gozaba de un enorme prestigio internacional gracias a los proyectos realizados junto a Carlos Saura, quiso confiarle la dirección a un director prácticamente desconocido, Ricardo Franco, al que acababa de conocer al producirle el cortometraje *El increíble aumento del coste de la vida*. Ricardo Franco comenzó a trabajar en el guión con la ayuda de Emilio Martínez-Lázaro, intentando obviar la mecánica literaria del texto para poder llevar la historia a la pantalla. Debido a la dificultad de adaptación, el propio Elías Querejeta se incorporó al equipo de guionistas.

Desde el punto de vista del productor, se quería que Pascual Duarte fuese Alfredo Landa. La decisión sorprendió, ya que por aquel entonces el actor estaba disfrutando del máximo apogeo del «landismo». De hecho, en su cargadísimo calendario le fue imposible encontrar un hueco para Elías Querejeta. El productor recurrió entonces a José Luis Gómez, aunque no contaba con ninguna experiencia cinematográfica previa. Para los papeles de secundarios también se contó con actores de conocida solvencia, como Eduardo Calvo, Paca Ojea y Héctor Alterio. El equipo técnico fue prácticamente el mismo que había trabajado en los proyectos de Carlos Saura y Elías Querejeta.

A *Pascual Duarte* no le faltaron los problemas de la censura en un agonizante franquismo. Por ejemplo, se ordenó cortar la frase final en la que el protagonista gritaba «¡Hijos de puta!» segundos antes de morir ajusticiado en el garrote vil. Otras secuencias, como la brutal muerte de la mula, fueron pasadas por alto. Ésta precisamente sería remontada más tarde por el director y el productor al considerar que se trataba de una escena excesivamente salvaje[3].

---

3 La muerte violenta de un animal la encontramos tanto en esta película, con la mula y el perro, como en la anteriormente estudiada, *Furtivos*, en el momento en que en un ataque de rabia por no poder separar a su hijo de su amante, Lola Gaos mata a palos a una loba.

Finalmente, la película se presentó en el Festival de Cannes, donde tuvo mucho éxito. José Luis Gómez recibió el premio a la interpretación. A pesar de que contó con críticas muy favorables, la cinta demostró ser demasiado dura para triunfar clamorosamente en taquilla.

El problema de Pascual Duarte es que personifica sus frustraciones en personas o animales y, dentro de un ambiente parco y seco, intenta librarse de sus demonios aniquilándolos. La realidad de sus problemas radica en la trama social en la que vive. Se trata de un mundo sumido en un puro medievalismo donde los poderes fácticos ejercen como tales y coartan las libertades individuales. Un problema social que Pascual Duarte acaba personificando en su madre, la que no supo mantener coherente a su padre y permitió la marcha de su hermana Rosario.

Una de las escenas más duras del film es el asesinato de la madre. Ricardo Franco describe con minuciosos primeros planos y sonido ambiente cómo Pascual Duarte limpia delicadamente su escopeta de caza. Su madre se sienta frente a él al otro lado de la mesa y, una vez montada y cargada la escopeta, la mira, le apunta y le dispara a bocajarro. El cuerpo de la madre cae a plomo al suelo. A Pascual Duarte sólo le queda hacer una cosa: matar al patrón. Y con la misma frialdad, mientras éste le saluda, «Hola Pascual», le apunta con la escopeta y le dispara. Acto seguido, ya libre de ataduras, Pascual Duarte tira le escopeta y se deja capturar.

Ya sólo quedaba su muerte, una muerte agónica, no por el tiempo de ejecución, sino por el largo camino a recorrer desde la celda al garrote vil. Llora, grita, se resiste, se desmaya y, finalmente, muere. Ricardo Franco pone el punto final de la película con la imagen del cartel anunciador: Pascual Duarte en el último suspiro de vida, dando un grito desgarrador que quiebra los sentidos del público.

LA DESCOMPOSICIÓN DE LA FAMILIA BURGUESA

Aquella mimada estructura familiar que representaba la familia burguesa ve cómo, con la democracia y las influencias exteriores, van desapareciendo las bases que la sostenían y cayendo en su propia trampa. La de la cultura y la modernidad.

En 1976, el director Jaime Chavarri realiza *El desencanto*. Ciertamente, nunca se tuvo la certeza de que aquella aventura cinematográfica acabase en una película. El tiempo transcurrido entre sesión y sesión hacía que cambiaran las circunstancias personales, el estado de ánimo, la estrategia ante la cámara y hasta la apariencia física de los integrantes de la familia Panero. Como nos cuentan Rosa Álvarez y Antolín Romero, «era muy difícil controlar un psicodrama en el que se jugaba a la verdad y la mentira, a la espontaneidad y la puesta en escena. Un juego en el que había dos reglas fundamentales que lo condicionaban todo: hasta que acabara el film, nadie sabría lo que decían los demás; y si el trabajo no gustaba a la familia, la película no existiría» (Álvarez y Romero, 1999: 62).

A pesar de la trayectoria cinematográfica del director, *El desencanto* fue realizado con unos mimbres totalmente distintos, aunque casa perfectamente en el cómputo general de su cinematografía. Está inspirada en la película *A bigger splash*[4], de David Hockney. Al igual que en esta película, no se habla de la Historia, sino de una familia de la burguesía provinciana venida a menos. El que había muerto no era el «generalísimo», sino el patriarca de un clan en extinción. Esto hacía que la película no pudiera verse sin pensar inmediatamente en el momento histórico que se estaba viviendo.

4 Es la historia de un cuadro de este pintor, a partir de una relación suya con un hombre.

El desencanto se integra plenamente en la obra de Jaime Chavarri, aunque sólo haya realizado otro documental, para la televisión y con unos medios muy restringidos: *Vida de locos*. Además, conecta íntimamente con su trabajo anterior, *Los viajes escolares* (1974). De nuevo se plasma la situación familiar, la locura y esa infancia perdida para siempre, que se recuerda desde la gran mentira que, al final, ha resultado ser todo. De nuevo un padre muerto y presente; alguien que, a pesar de haberse ido, deja su marca en la vida de todos. Pero ahora no está, y es hora de ajustar cuentas, ya que, en su presencia, no se atrevían a hablar.

La idea inicial era el rodaje de un cortometraje, pero el material iba creciendo y tomando cuerpo. En palabras del propio director:

> Cuando decidimos seguir, los mismos Panero planteaban temas. Un día, Leopoldo dijo que quería salir en la película[5]. Lo primero que rodamos con él fue su aparición en el cementerio. Otro día fuimos al Liceo Italiano, donde habían estudiado de pequeños, y de repente, Leopoldo empezó a atacar verbalmente a su madre, como se ve en una escena, achacándole su incomprensión y que le hubiesen metido en un manicomio por fumar porros. Felicidad no esperaba una reacción así, y Michi tampoco; pero éste se puso de parte de su hermano, en un cambio de juego terrible (Álvarez y Romero, 1999: 65).

El planteamiento de la película era crear un docudrama, rompiendo las características del *cinema vérité* y contar de alguna manera que aquello era una ficción también, reconocer desde la propia gramática cinematográfica que aquello era una ficción también, que estaba manipulado.

Pepe Salcedo, montador, fue determinante en la realización final de la película. La familia Panero pretendió eliminar las referencias a la relación homosexual del padre con Luis Rosales y al consumo de drogas, aunque al final decidieron respetar la voluntad del director y productor. De hecho, Felicidad fue acompañada en el día del estreno por Luis Rosales, y a la mitad de la proyección el poeta se levantó indignado y se fue.

Críticos como Fernando Trueba aprovecharon cualquier ocasión para hablar maravillas de la película. Ellos sí habían entendido la pretensión de Jaime Chavarri, y veían el film como una metáfora sobre el padre, en general, y asociaban el desencanto con la figura paterna.

Otros críticos, como es el caso de Antonio Muñoz Molina, consideraron que no se debía hablar mal de un padre muerto, pero en palabras del propio Jaime Chavarri:

> Ya hemos visto en cincuenta películas norteamericanas a unos hijos llorando por su papi borracho, que era cojonudo. Ojalá fuera así en todos los casos. Pero si hay un caso en que no, ¿por qué tienen que mentir? ¿por qué tienen que contarlo de otra manera? Yo era consciente de que el padre no se podía defender, y había una imagen cinematográfica que lo expresaba con claridad: la estatua del padre, atada y amordazada (Álvarez y Romero, 1999: 71).

Finalmente, la familia quedó conforme con la película, de hecho Michi le dijo al director «nunca entenderás lo que has hecho. Has convertido una historia cotidiana y vulgar en una leyenda».

---

5 En un principio se negó en rotundo a participar del proyecto, pero finalmente decide participar en él, siendo determinantes sus conversaciones con su hermano y con su madre a la hora de juzgar globalmente la vida de la familia.

La repercusión final de esta película fue tal que el término desencanto se aplicó, a partir de entonces, a ese estado postdemocrático, en el que se encontraban muchos de los que habían luchado contra la dictadura al verse en una democracia con la que no estaban conformes.

En el mismo 1976, realiza Antonio Giménez Rico *Retrato de familia*. La película está ambientada en febrero de 1936 en una ciudad de Castilla la Vieja. Se vive el clima preelectoral de aquellos días, y en el seno de una familia burguesa aparecen problemas industriales y particulares. Comienza el film con los atentados que se producen antes de estallar la Guerra Civil. La ciudad queda en zona nacional. El conflicto bélico trae a la familia nuevos problemas que se sazonan con la rivalidad amorosa entre el hijo y el padre. Los conflictos sociales, políticos y militares condicionarán las conductas familiares, amorosas, económicas y sexuales de todos y definirán su trágico destino. Según comenta Pedro Miguel Lamet:

> Pero lo que da más consistencia a la obra es una excelente interpretación de Mónica Randall y Miguel Bosé, quienes consiguen eficazmente el contraste entre dos víctimas de la sociedad burguesa unidas en sus desgracias: la «querida» del comerciante adinerado y el «hijo-muñeco» mimado y malogrado por una educación narcisista. (Lamet, 1977: 247-248).

En *Las largas vacaciones del 36* (Jaime Camino, 1976), se nos describe el sorprendente, y largo, verano de algunas familias burguesas. Muchas de ellas, apolíticas o tibiamente republicanas, prolongaron de modo inusitado y durante casi mil días esas inesperadas, pintorescas y duras «vacaciones». El comerciante que vio su empresa colectivizada, el pequeño tendero cuyo negocio se vino abajo, aquel que tuvo miedo o simplemente precaución, se refugiaron en uno de tantos pueblos a donde la guerra sólo llegaba como un ruido lejano, en donde el subsistir se hizo más fácil y llevadero. Y mientras tanto, los niños que habían comenzado aquel verano del 36 con juegos infantiles, terminaron el verano del 39 jugando a la guerra como la cosa más natural del mundo.

Las dificultades de esta familia, sin pretensiones políticas, llegan con la aparición de unos familiares nacionales, y con ellos el conflicto familiar y la desaparición del núcleo durante tantos años considerado irrompible. Norberto Alcover considera que

> *Las largas vacaciones del 36* podrían denominarse también «vacaciones desde el egoísmo hasta el exilio», porque ésta es la pretendida línea vertebral del film. Esta caverna de burgueses catalanes, encerrados en el solo juguete de pequeñas preocupaciones en Gelida, tranquilo pueblecito de veraneo, cuando el estallido de nuestra guerra civil, muestra las contradicciones egoístas de nuestra condición secular mientras esperan el resultado de la contienda con una actitud absolutamente pueril (Alcover, 1977: 186-187).

Este mismo año realiza Manuel Mur Oti la película *Morir. Dormir. Tal vez soñar.* Este film nos permite ir conociendo a una familia desde 1916 a 1966. Los nacimientos y las muertes. Carmen, Eulalia, Antonio y Ana Mari, la compañera de juegos infantiles y amor de preadolescencia de Juan. Herminia, la doncella. Margarita, la sensual criada. Y, sobre todos, Juan desde que tenía seis años, conductor de la historia. Llora a Luisa, su primera mujer, desaparecida. También a Elena, quien le ha dado hijos y está a su lado en los últimos momentos y recuer-

dos. Es la sencilla saga de una sencilla familia. Con sus esperanzas. Con sus alegrías. Con sus dolores. Por la cantidad de sueños e irrealidades que lleva dentro, toma como nombre una frase de Shakespeare: «Morir. Dormir. Tal vez soñar».

Vuelve Carlos Saura en 1979 con *Mamá cumple cien años.* Protagonizada por Rafaela Aparicio, que encarna magistralmente el papel de madre centenaria, esta película narra cómo en torno a ella y en el viejo caserón se reúne toda la familia. También la antigua institutriz y su marido. La película transcurre a través de los preparativos de la fiesta y de las relaciones entre los distintos personajes en torno a sus recuerdos, a sus conflictos pasados y actuales, a sus obsesiones, a sus desencantos y alegrías.

En este film nos encontramos con uno de los conflictos familiares más dados durante la época, aunque su ubicación habitual fuese la zona rural, la herencia. En la película vemos cómo se fragua el complot de los hijos para, en el día de su cumpleaños, matar a la madre envenenada. Y es precisamente la cuñada (Geraldine Chaplin), alguien fuera de la familia sanguínea, quien salva de una muerte segura a la anciana madre.

Los conflictos, envidias, celos y adulterios que aquí se narran, declaran fielmente la decadencia de la familia burguesa de la época, abocada, indudablemente, y tras la desaparición de los pilares paternos y maternos, a la autodestrucción.

En 1982 se estrena la película de Manuel Gutiérrez Aragón *Demonios en el jardín.* Tras haber establecido una estrecha relación profesional con el productor Luis Megino —juntos pusieron en marcha proyectos como *El corazón del bosque* y *Maravillas*— sus seguidores estimaban, sobre todo, ese universo mágico que el cineasta creaba en sus producciones. Según cuenta el propio director sobre el nacimiento de la idea:

> El almacén de mi abuela era un poco como la cueva de Alí-Babá: un sitio extraño, cerrado, maravilloso y secreto. Un lugar que tenía auténticas cuevas: la de la sal, la del aceite, la del vino... De esa atmósfera de cueva con tesoros orientales, y del sentimiento que me creaba el hecho de ser el único niño del pueblo con potestad para estar allí, nació el primer impulso de la película (Heredero, 1998: 90).

Manuel Gutiérrez Aragón y Luis Megino redactaron el guión de *Demonios en el jardín*, basado en las experiencias autobiográficas del director. Manuel Gutiérrez Aragón nació en 1942, justo cuando empieza la narración del largometraje y, como el pequeño protagonista, fue un niño enfermo de tuberculosis, por lo que casi siempre estaba en cama y recibiendo las atenciones de toda su familia. El personaje de Gloria (Encarna Paso), la cabeza visible de la familia, también está inspirado en la realidad, ya que la abuela del director regentaba una tienda de ultramarinos llamada El Jardín, donde el pequeño Manuel pasó magníficos momentos de su infancia.

Al comprobar que el guión prometía un nuevo estilo narrativo en la filmografía de Manuel Gutiérrez Aragón, alejado de las complejidades visuales y argumentales de sus anteriores proyectos, el productor quiso contar con un reparto que asegurara la taquilla de la película. En cuanto los medios de comunicación anunciaron que la película iba a mostrar un vibrante duelo entre Ángela Molina y Ana Belén, dos de las grandes estrellas de la época, la expectación que se creó fue enorme. No satisfecho con eso, el productor se aseguró la presencia de la veterana Encarna Paso para hacer el papel de abuela y del galán de moda, Imanol Arias, para hacer el principal personaje masculino; además del joven Álvaro Sánchez, que interpretó el papel del niño. El extraordinario reparto fue la clave para que *Demonios en el jardín* triunfase en taquilla como hacía mucho tiempo que no lo hacía una producción española.

En el mismo 1982, realiza el director catalán Francesc Betriu *La Plaça del Diamant/La Plaza del Diamante*, película basada en la obra homónima de Mercé Rodoreda. En esta película se narra la historia de una muchacha que, con el paso del tiempo, deja atrás la juventud. Una juventud rememorada fundamentalmente con ternura y lirismo, entre el descubrimiento de la vida que se le pasa y la estancia con su familia en su casa de la Plaza del Diamante. Una época conflictiva, la que ella atraviesa, vista con un detallismo antes que nada poético, con hechos históricos examinados desde un prisma personal y nostálgico. Dice sobre ella Ángel A. Pérez Gómez, en su crítica:

> Condensación no significa simplificación, y algunas secuencias del film se resienten de esta última. Anotemos en ese «debe» la voz repetitiva del principio, la caricaturesca caracterización de la familia burguesa que emplea a «la Colometa», la torpe realización del intento de suicidio en la calle, la pobrísima entrada de los «nacionales» en Barcelona (o no se muestra directamente o no se utiliza esa pobreza de medios que «cantan»), etc. Sin embargo, el gran hallazgo del film es la interpretación de Silvia Munt que logra transmitir físicamente la tristeza, la amargura y la honda afectividad herida de la protagonista (Pérez, 1983: 185).

LA DECADENCIA DE LA FAMILIA ARISTOCRÁTICA

El ejemplo evidente de la decadencia de la familia aristocrática lo tenemos gracias al director Luis García Berlanga que, con su Trilogía Nacional, describe en clave de humor la muerte de los últimos reductos de esta clase con la familia Leguineche. Las películas que conforman la trilogía —*La escopeta nacional* (1978), *Patrimonio nacional* (1981) y *Nacional III* (1982)— nos hacen viajar temporalmente por las tres fases de la Transición, desde el franquismo, pasando por la restauración de la monarquía, y la llegada de los socialistas al poder.

En la primera película, *La escopeta nacional*, ya nos encontramos con una familia aristocrática venida a menos y totalmente disparatada. El marqués (Luis Escobar) está separado de su mujer y tiene como afición coleccionar pelos de pubis. Su hijo, Luis José (José Luis López Vázquez), también peleado con su mujer (Amparo Soler Leal), anda por el caserón campestre masturbándose y llega a secuestrar a una modelo, y a la servidumbre no le falta sangre noble si tenemos en cuenta las andanzas amorosas de sus antepasados con la familia Leguineche.

En la segunda, *Patrimonio nacional*, los Leguineche se trasladan a Madrid, buscando el amparo de la reinstaurada monarquía, con lo que nos encontramos a la condesa (Mary Santpere), separada del marqués a consecuencia de sus infidelidades y en ese momento amante de un sirviente —anteriormente había tenido como amante a otro «igual».

En la tercera película, *Nacional III* (1982), Luis García Berlanga retrata el terror que le produce a la familia Leguineche la llegada inminente del PSOE al poder, por lo que narra el disparatado plan de la familia para poder salir con el dinero hacia Francia.

Como vemos, la antigua idea de moralidad, saber estar e incluso buen gusto de la aristocracia en España queda rebasada totalmente con este retrato, dejando en evidencia la decadencia y el anacronismo de los favores ofrecidos a la clase aristocrática en el pasado más inmediato.

LA COMUNA JUVENIL

Otra de las novedades que encontramos en el cine de la Transición es el grupo de amigos que viven juntos, denominada sociológicamente como comuna. Se descentraliza el

núcleo familiar y parte de la misma vuelve a formar parte de otro entramado social en el que los progenitores no participan directamente.

Como ejemplo inicial tenemos la película de Juan Antonio Bardem *El puente* (1976). Se trata de la primera película de este director durante la época democrática, y con ella hace una radiografía de la situación de España en ese momento. La película, basada en un relato de Daniel Sueiro, *Solo de moto* (1967) y protagonizada por Alfredo Landa, cuenta las peripecias de un joven mecánico de taller, que tras haber sido plantado por su pareja, decide irse a Torremolinos, desde Madrid, con su moto. En el transcurso del viaje, Juan Antonio Bardem consigue plasmar las miserias de un país que comenzaba su andadura democrática. Como comenta Juan Francisco Cerón Gómez: «Este guión se convirtió en *El puente*, un título que en principio no era más que la nominación objetiva de un fin de semana largo, pero que adquirió también muchas connotaciones como símbolo del cambio que se operaba en el protagonista» (Cerón, 1998: 237).

En una de las aventuras del protagonista, se encuentra casualmente con un grupo de hippies que viven en una furgoneta y se dedican al teatro. En este episodio —pues podríamos dividir la película en episodios—, vemos la descripción de lo que se podría denominar una comuna hippie. Allí encontramos la libertad, el amor libre, la amistad, la ruptura con los lazos nacionales y familiares y el rechazo tanto al sistema como a los estamentos establecidos.

En 1979 realiza Francesc Bellmunt *La orgía*. Esta película se sitúa en el saco del humor catalán, o mediterráneo, en el que se encuentran mezclados la Pasión de Esparraguera, el Perich, las Fallas valencianas y la inacabable Sagrada Familia. *La orgía* es, en definitiva, el relato de la excursión sexual de un grupo de jóvenes de Barcelona, pero sin darle más importancia de la que cualquier ser humano al hecho de masturbarse sin prisas, pero sin pausas, en una plácida tarde de verano.

Al año siguiente, en 1980, Pedro Almodóvar presenta su primer largometraje, *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*. Aquí encontramos el piso regentado por Pepi (Carmen Maura), donde se reúnen, hacen fiestas y se relacionan los amigos y amigas de ésta. La libertad, la falta de progenitores y reglas hace que tanto el piso como los lugares que frecuentan se conviertan en un espacio apartado de la realidad social donde las libertades, las drogas, la diversión y el sexo campan a sus anchas sin las represiones exteriores. La imagen más significativa la encontramos en la fiesta que realizan, organizada por el propio director, Pedro Almodóvar, donde el alcohol, las drogas y un concurso de penes amenizan la fiesta.

La comuna juvenil representa un espacio libre donde los prejuicios morales no existen y se puede dar rienda suelta a las ideas y necesidades de todos los integrantes. Los participantes, siempre amigos o invitados, conforman un grupúsculo tan rechazado por la sociedad como ajeno a ella, ya que los propios participantes también rechazan desde ese espacio los convencionalismos exteriores.

LA NUEVA SITUACIÓN DE LA TERCERA EDAD

La película que nos lleva a ver este sector social es la dirigida por José Luis Garci, *Volver a empezar* (1982). Comienza con las siguientes palabras: «Quiere rendir homenaje a los hombres y mujeres que empezaron a vivir su juventud en los años treinta, y en especial, a los que aún están aquí, dándonos ejemplo de esperanza, amor, entusiasmo, coraje y fe en la vida. A esa generación interrumpida, gracias.» Con estas palabras, José Luis Garci dejaba bien claras sus intenciones.

Galardonada con un oscar a la mejor película de habla no inglesa la noche del 11 de abril de 1983, narra el regreso de Antonio Miguel Albajara (Antonio Ferrandis), premio Nobel de Literatura, a su ciudad natal, Gijón, después de cuarenta años de ausencia. Recorre la ciudad contemplando los cambios que se han producido a través de los años, y después de visitar a su mejor amigo, «el Roxu», un conocido médico, se encamina a una galería de arte: «Modigliani». Es allí donde se encuentra frente a frente con Elena (Encarna Paso), su amor de juventud. Juntos, irán reconstruyendo los momentos más felices de su pasado y viven una historia de amor mientras se cuentan mutuamente sus vidas truncadas por la separación en los dramáticos días de la guerra.

Sería impensable una situación de este tipo durante el franquismo. La tercera edad —recordemos por ejemplo el Pepe Isbert de *La gran familia*— siempre se encontraba rodeada y protegida por sus hijos y familiares más cercanos, respetada y, lógicamente, no protagonizaría una historia de amor como la que encarnan Antonio y Encarna. Sobre todo si tenemos en cuenta que Antonio está casado en EE.UU. y con hijos, por lo que peca de adúltero.

BIBLIOGRAFÍA

Adams, Bert N. *The Family: A sociological interpretation,* Chicago, Rand McNally College Publishing Company, 1975.

Alcover, Norberto. «Las largas vacaciones del 36», Equipo Reseña, *Cine para leer 1976.* Bilbao, Editorial Mensajero, 1977, pp. 186-187.

Álvarez, Rosa y Romero, Antolín, *Jaime Chavarri. Vivir rodando,* Valladolid, Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1999.

Arocena, Carmen, *Víctor Erice,* Madrid, Cátedra, 1996.

Ballesteros, Isolina, *Cine (ins)urgente. Textos fílmicos y contextos culturales de la España postfranquista*, Madrid, Fundamentos, 2001.

Caparrós Lera, José María, *El cine de los años 70,* Pamplona, Eunsa, 1976.

Cerón Gómez, Juan Francisco, *El cine de Juan Antonio Bardem,* Murcia, Universidad de Murcia, 1998.

Del Campo, Salustiano y Navarro, Manuel. *Análisis sociológico de la familia española,* Barcelona, Ariel, 1985.

Gámez Fuentes, María José, «Acordes y desacuerdos. La madre en el cine español de la democracia», *Cuadernos de la Academia,* 13-14 (2005), pp. 145-164.

González Requena, J. «Escrituras que apuntan al mito», en VV.AA. *Escritos sobre el cine español. 1973-1987,* Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989.

Heredero, Carlos F., *Cuentos de magia y conocimiento. El cine de Manuel Gutiérrez Aragón,* Burgos, Alta Films, 1998.

Lamet, Pedro Miguel. «Retrato de familia», en Equipo Reseña, *Cine para leer 1976,* Bilbao, Mensajero, 1977, pp. 247-248.

Pérez Gómez, Ángel A. «La Plaza del Diamante», en EQUIPO RESEÑA, *Cine para leer 1982,* Bilbao, Mensajero, 1983, p. 185.

Reich, Wilhelm. *La psicología de masas del fascismo,* México D. F., Ediciones Roca, 1973.

Torres, Augusto M., *El cine español en 119 películas,* Madrid, Alianza, 1997.

Vv.Aa. *El cine español,* Barcelona, Larousse, 2002.