

# **SOCIEDAD, DERECHO Y FAMILIA EN ESPAÑA A TRAVÉS DEL CINE (1981-2016)**

**José Eugenio Borao**  
*Universidad Nacional de Taiwán*

## RESUMEN

La rápida evolución de la sociedad y de la familia que ha tenido lugar en España en las últimas décadas, al igual que en Occidente, mueve a identificar sus causas, en particular las de carácter cultural, lo cual es algo que vamos a intentar analizar principalmente a través del cine, planteando la clásica pregunta de si el cine, al igual que la literatura o la cultura en general, es promotor de los cambios sociales o reflejo de estos, o ambas cosas a la vez.

El periodo de estudio lo acotamos desde la Ley de Divorcio de 1981 hasta el momento actual (2016), resultando así un intervalo de treinta y cinco años,

suficiente para observar cambios de cierta envergadura. La evolución y asentamiento de nuevos patrones morales que definen la familia también podemos registrarlos a través del Derecho positivo, que a veces sanciona la realidad de los cambios sociales, y otras los acelera.

En el presente trabajo creemos haber visto que cuando ha sido necesario para los intereses de cambio social, el cine español ha jugado un papel determinante (dentro del espectro cultural que le corresponde), y cuando aparentemente no lo ha hecho se debe a que ya no era necesario el esfuerzo para conseguirlo.

El llamado cine histórico busca bien la reconstrucción del pasado, bien el discurso de temas actuales en un contexto de pasado, o, como dicen los historiadores interesados en el cine, “describir y entender, de no importa qué extraña manera, las creencias, los hechos, los movimientos, y los momentos del pasado” (Rosenstone, 1997:161). Pero hay una gran parte del cine que simplemente busca conectar con el público presentándole problemas o situaciones del momento, que de modo no

buscado puedan convertirse con el correr del tiempo en reflejo o motor de una época. Pensamos que, durante los años cincuenta y sesenta, el tipo de cine de tendencia social difícilmente podía influir en las costumbres por la censura a la que estaba sometido. De hecho, no faltaron películas que criticaron el sistema social aunque fuera subliminalmente (*Muerte de un ciclista*, 1955), o el régimen político, mostrando por ejemplo las posibles triquiñuelas para la obtención de beneficios del gobierno, como pisos subvencionados (*El verdugo*, Luis García Berlanga, 1963), a la vez que mostrando en este caso particular un alegato contra la pena de muerte.

En gran manera, el cine de los sesenta no reflejaba la representación dramática de la vida misma, sino los cambios habidos con ocasión del desarrollo económico y la subsiguiente emigración del campo a la ciudad dentro del propio país. Al emigrante en territorio nacional se le solía representar como un desplazado que llegaba a la urbe con complejo de inferioridad, que fácilmente podía ser explotado económicamente en el caso de los varones, o vejadas moralmente por una mentalidad machista, en el caso de las mujeres. Podría decirse que estas películas sobre los problemas de adaptación a la urbe (*La ciudad no es para mí*, Pedro Lazaga, 1966), o de historias de chicas de servicio en casas de nuevos ricos eran documentos de la realidad social existente, sin una necesaria carga ideológica que buscara cambiar la sociedad, aunque algunas sí mostraron con tono neorrealista el ambiente caciquil andaluz, y el subdesarrollo económico, al presentar la inmigración en Cataluña (*La piel quemada*, José María Forn, 1967).

Por otro lado, la familia era tratada como la base social, en donde el paterfamilias mandaba, aunque a menudo estuviese corrompido por sus infidelidades, especialmente tras el ascenso social de los nuevos ricos. No eran frecuentes las películas que afrontasen temas existenciales, y, cuando las hubo (*Viridiana*, Luis Buñuel, 1961), tuvieron

un mayor impacto en los cambios sociales que iban a operarse en el inmediato postconcilio. Sin embargo las situaciones familiares creadas por la emigración al extranjero, en particular a Alemania, apenas dejaron referentes cinematográficos, como sí las dejaron en otros países, o llegaron un poco tarde, presentando a emigrantes que lograron hacer fortuna, pero en un momento en que ya era tarde para imitarlos (*Vente a Alemania, Pepe*, Pedro Lazaga, 1971). El tema sin embargo no estaba agotado, y aún se hicieron cuarenta años después películas sobre la emigración española de los años sesenta, pero rozando el anacronismo (*Un franco, 14 pesetas*, Carlos Iglesias, 2006).

En los setenta el destape, que presentaba al cuerpo femenino como una alegoría de la democracia (Rincón, 2014:292), traía adicionalmente una variante del fenómeno social que recorría España ancestralmente, el machismo, que en el cine será denominado ahora *landismo*, o machismo ibérico visible en películas protagonizadas por Alfredo Landa (y José Luis López Vázquez), representado una caricatura grotesca de los españoles a través de un personaje bajito, moreno, reprimido sexual, pero obsesionado con las mujeres, una especie de “sátiro persiguiendo suecas por los hoteles” (Rivera, 2012). Este fenómeno viene naturalmente de la mano del turismo, con su epicentro en Marbella o Torremolinos (*Manolo la Nuit*, Mariano Ozores, 1973).

Estas nuevas costumbres reconocibles en el cine, la música, etc., se acomodan mejor a la concepción urbana de la familia, donde la liberación de las mujeres se expresa a través del trabajo fuera del hogar, normalmente como secretaria, y de una estética marcada por la minifalda y la alegría de vivir. Ya pronto, la emigración habida del campo a la ciudad, o la separación padres-hijos, trajo análisis de nostalgias familiares (*La prima Angélica*, Carlos Saura, 1974), o estudios psicológicos de la relación entre padres e hijos traumatizados, que se reencuentran (*Elisa, vida mía*, Carlos Saura, 1977), aunque dicha presencia dependía

más de la personalidad del director, Carlos Saura, que de un reflejo social del momento. Pero aun así, el cine cada vez más tenía en España un mayor impacto cultural tal como lo entendía Puttnam: “un poderoso agente de socialización, cuya influencia alcanza los estratos más íntimos del hombre y conforma los comportamientos y actitudes sociales” (Pardo, 1998:55). Qué duda cabe que entre los comportamientos y actitudes sociales más destacados se encuentren los relacionados con la familia.

A finales de los años setenta, la legislación española sobre matrimonio y familia aún no había cambiado. Se seguía potenciando la familia numerosa a nivel estatal, aunque no fuera un tema que apareciera en el cine, pero esta iba decayendo tras la expansión de la píldora anticonceptiva, iniciada a principios de los sesenta. Sin embargo las películas celebrando el papel central de los abuelos en familias extensas aún gozaba aparentemente de buena salud, aunque en última instancia siempre aparecía el interés material de los descendientes esperando el deceso del pater(mater)-familias para obtener la parte de una anhelada herencia (*Mamá cumple cien años*, Carlos Saura, 1979). Pero, para entonces, ya no es solo Saura el que se centra en películas de rivalidades entre hermanos, quizás frágilmente unidos por una herencia familiar y aparentando una posición que ya no tienen (*Caniche*, Bigas Luna, 1979). En cualquier caso estamos ante películas que pasan de la descripción social (aún visible en *Perros callejeros*, de José Antonio de la Loma, 1979) al análisis psicológico y de crisis familiar.

## 1.- DE LA LEY DEL DIVORCIO (1981) A LA DEL ABORTO (1985)

Si situamos el inicio de la modernidad a finales del franquismo, veríamos que se consolida en los años subsiguientes, pero no se expresa de modo rupturista hasta el periodo de la Movida Madrileña (1977-

1985), que, aun con todo lo que de minoritario e inclasificable que tuvo ese movimiento, desplegó en Madrid “un conjunto de propuestas vitales y estéticas que de manera espontánea renovaron el panorama de la música, el cine, las artes plásticas, la moda o los comportamientos urbanos” (Gallero, 1991: 5). Por ejemplo, el mundo homosexual empieza a salir del armario, aunque en el cine todavía fuera raro, y si alguna película lo presentaba (*Un hombre llamado Flor de Otoño*, Pedro Olea, 1978) lo planteaba en un contexto cronológico remoto, en los años veinte, como cosa anterior a la Guerra Civil.

El tema del divorcio y sus efectos sociales no podía haber aparecido en el cine español durante los setenta como algo existente, pues aún no era legal. Ya habían aparecido referencias al mismo en películas de Pedro Lazaga, bien de modo directo como el “descubrimiento” de su existencia legal en México (*El alegre divorciado*, 1975, coproducida con México), o de manera indirecta (*Hasta que el matrimonio nos separe*, 1977). Los casos de conflicto matrimonial se situaban dentro de contextos de separación, como a la espera de dicha legislación, y dentro de situaciones límite, como el del amor entre primos (*Opera prima*, 1980). En los ochenta la cosa empieza a cambiar. La ley por la que se modificaba el Código Civil en las causas de nulidad, separación y divorcio fue aprobada el 7 de julio de 1981. Como recuerda García Presas:

Será en el año 1981 cuando se publican las dos leyes más trascendentes en esta parte del Derecho civil. De hecho a partir de tal momento se habla de un nuevo Derecho de familia. Tales disposiciones legales suponen decisiones fundamentales en materia de filiación, patria potestad y régimen económico del matrimonio (Ley 11/1981) e, igualmente, en el modo de desarrollar el procedimiento a seguir en las causas de nulidad, separación y divorcio (Ley 30/1981) (García Presas, 2011: 261).

Por todo ello no es de extrañar que ese mismo año aparecieran películas presentando problemas entre ex cónyuges derivados del reparto de bienes (*Patrimonio nacional*, Luis García Berlanga, 1981). Parece que aquí el cine siguió, o fue paralelo, a la legislación.

En esta década, la liberación de la mujer en el cine representa la huida de situaciones traumáticas, a menudo acompañadas por la soledad, en donde Almodóvar reinará afrontando el tema con su estilo propio de cóctel social: ama de casa, marido machista, hijo chaperero, suegra neurótica, amiga prostituta (*¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, Pedro Almodóvar, 1984), “creando más prototipos de personajes, que utilizando personajes típicos” (Marcos, 2010:53). Igualmente empezó a presentar el tema de la homosexualidad, con componentes tremendistas (*La ley del deseo*, Pedro Almodóvar, 1987). Valga la pena decir que el tema contaba con el precedente de la novela de Cela, *La colmena* (1951), ambientada en la postguerra, que tras diversas censuras literarias y su aprobación en 1963, fue llevada al cine en 1982 por Mario Camus, 1982.

Es sorprendente que el clima descrito en estas películas, que de modo consecuente podría llevar a un posicionamiento favorable al aborto, no apareciera este como tema central de películas antes o después del 5 de julio de 1985, fecha en que tuvo lugar la aprobación de la Ley Orgánica que despenalizaba el aborto en los supuestos de riesgo grave para la salud física o psíquica de la mujer embarazada (supuesto terapéutico), violación (supuesto criminológico) y malformaciones o taras, físicas o psíquicas, en el feto (supuesto eugenésico). Sí, es cierto que el tema del aborto ya había aparecido en el cine desde el inicio de la democracia presentando el caso de mujeres violadas que recurrían al viaje a Londres (*Abortar en Londres*, Gil Carretero, 1977). Pero, aunque, por ejemplo en México, el aborto sí que fue un tema frecuente en estos años, en España apenas tuvo continuación; era mencionado de pasada

y como una posibilidad en varias películas con la recurrente referencia al paraíso de Londres (*Las verdes praderas*, José Luis Garci, 1979), pero sin conexión con estos tres supuestos y dentro de familias tradicionales. Incluso en películas posteriores a la ley ni siquiera es presentado como una opción (*Mujeres al borde de un ataque de nervios*, Pedro Almodóvar, 1988), tal vez por no encontrarse el ejemplo citado dentro de los tres supuestos legales, o bien porque Almodóvar ha tenido un discurso ambivalente, que ha dado lugar a varias lecturas, algunas proponiendo su interés por la fetichización de la mujer, cuando no de su humillación:

El cine de Almodóvar da lugar no sólo a una peligrosa trivialización de la violencia contra la mujer, sino que también hace que la violencia se transforme en “la lección” necesaria para que la mujer que ha salido de las normas se encauce de nuevo hacia el orden patriarcal (Cruz, Zecchi, 2004: 152-153).

Podría pensarse que los defensores del aborto desde hacía tiempo daban la ley por hecha y no era necesario molestarse en llevarla al cine.

## 2.- LEYES SIN REFERENCIA CINEMATOGRAFICA (1986-1996)

La década que va desde 1985 a 1996 muestra una desconexión entre cine y vida en temas de familia. El niño ya había sido protagonista en la Ley de Tutela (Ley 13/1983), pero sin que mereciera atención cinematográfica. La Constitución española contempló posicionamientos nuevos en cuestiones tales como la adopción (Ley 21/1987), o la aplicación del principio de no discriminación por razón de sexo (Ley 11/1990), pero tampoco parece que tuvieran eco cinematográfico, ni siquiera la autorización del matrimonio civil por los alcaldes (Ley 35/1994). Son otros los temas que prevalecen, como el siempre per-

manente de la guerra civil, que en estos años iría desde *Dragon Rapide* (Jaime Camino, 1986) hasta *Libertarias* (Vicente Aranda, 1996), etc.

Lo más relacionado con la familia es el tema de la inmigración de extranjeros, fenómeno que se inicia en España a finales de los ochenta. Aun siendo una preocupación social reducida en un primer momento, ya empiezan las instituciones públicas a interesarse por ello, derivando en la Ley Orgánica de Extranjería de 1985, aprobada en vísperas de la entrada de España en la Unión Europea. Pero, dado que el emigrante, casado o soltero, venía en un primer momento exploratorio solo, la cinematografía española no recoge tanto su problemática familiar como sus condiciones laborales y los prejuicios con los que tiene que lidiar, especialmente si se es subsahariano (*Las cartas de Alou*, Montxo Armendáriz, 1990). Las subsiguientes actualizaciones de la ley, 1991 (Regularización Extraordinaria), 1993 (Contingentes Anuales), 1994 (Reagrupación Familiar), 1996 (nuevo reglamento) desembocaron en la nueva Ley Orgánica del año 2000, que no parece trajera películas *ad hoc*. De hecho, las películas españolas de inmigrantes -muy frecuentes en países receptores o emisores de migración- llegaron tarde a España, y por lo general recogiendo el sentido de frustración al descubrir que lo que se creía era un paraíso en realidad no lo era tal, optando por la decisión de regresar (*La venta del paraíso*, Emilio Ruiz Barrachina, 2012).

No es de extrañar que en la primera mitad de los noventa, iniciada por películas descarnadas —bien de familias rotas (*Tacones lejanos*, Pedro Almodóvar, 1991), o de miembros enfrentados en relaciones de amor y odio (*Alas de mariposa*, Juanma Bajo Ulloa, 1991), o de situaciones de relaciones complejas, surrealistas (*Kika*, Pedro Almodóvar, 1993), o robando dinero a la madre para conseguir droga (*Historias del Kronen*, Montxo Armendáriz, 1995), o de sensualidad y pasión explosivas (*Bámbola*, Bigas Luna, 1996), o de búsqueda del padre ausente

(*Como un relámpago*, Miguel Hermoso, 1996), y sus secuelas (*Martín Hache*, Adolfo Aristarain, 1997)— se pase a presentar ya a la familia como algo banal, virtual y comercializable, hasta el punto de poder alquilar durante un día a una “familia profesional”, de fin de semana, improvisada momentáneamente para dar servicios más variados y amplios que los que pueda ofrecer una prostituta (*Familia*, Fernando León de Aranoa, 1996). También se presenta como algo inalcanzable, en donde para sobrevivir solo queda el recurso a la ayuda de profesionales (*Cosas que nunca te dije*, Isabel Coixet, 1996). Estos ejemplos de ficciones familiares, o soluciones alternativas, aún podrían extenderse algunos años, con histriónicos pisos para “solteros en transición” de (*La comunidad*, Alex de la Iglesia, 2000).

### 3.- DE LA LEY DE PROTECCIÓN JURÍDICA DEL MENOR (1996) A LA LEY DE PREVENCIÓN DE VIOLENCIA DE GÉNERO (2004)

La primera ley que se aprobó en el 15 de enero de 1996 fue la de Ley Orgánica de Protección Jurídica del Menor, que naturalmente respondía a la necesidad social de resolver los problemas de desamparo (bien por falta de padres, bien porque los padres se desentiendan por las causas que sean, o bien porque no puedan ofrecer los cuidados precisos), pero de la cual el cine no parecía haberse hecho eco, ni parece que lo hiciera hasta varios años después, presentando casos en la periferia de la urbe moderna (*El Bola*, Acheró Mañas, 2000). Más bien lo que hubo fue un planteamiento, quizás revisionista e indirecto, de interesarse por la búsqueda de los hijos (o nietos) perdidos, bien utilizando su punto de visión para hablar de lo complicado de la vida de los adultos (*Pajarico*, Carlos Saura, 1997), bien adaptando novelas del siglo anterior, que ya habían afrontado el mismo tema (*El abuelo*, José Luis Garcí, 1998), bien a través de búsquedas de hijos desaparecidos (*Los sin*

*nombre*, Jaume Balagueró, 1999), bien recuperándolos de un inminente aborto (*Solas*, 1999), o bien intentando resucitarlos virtualmente, para hacer más comprensible la propia identidad (*Todo sobre mi madre*, Pedro Almodóvar, 1999). Además en esta última película Almodóvar nos ofrece principalmente elementos rupturistas en el modo en que combina la transexualidad, la ambigüedad, la maternidad y la ausencia del padre (Cantalejo; Herráinz, 2008). Es de suponer que estas relaciones transgeneracionales hubieran colaborado indirectamente, al menos a nivel cultural y aunque solo fuera remotamente (pues la presión que hubo por parte de organizaciones de abuelos fue relevante), a la reflexión legal que condujera años después a la aprobación de la Ley sobre Relaciones Familiares de los Nietos con los Abuelos, aprobada en 2003.

Aunque el hijo que muere en *Todo sobre mi madre* tenía 17 años y era un adicto a las películas de sexo, en el cambio de década hay un interés por dar protagonismo a hijos preadolescentes, bien explorando el mundo, y descubriendo secretos ocultos en la propia familia (*Los secretos del corazón*, Montxo Armendáriz, 1996), o bien como espectadores de dramáticos acontecimientos en el contexto de la Guerra Civil (*La lengua de las mariposas*, 1999). Hay más películas en donde la relación padres-hijos está muy presente, aunque ello sea más un pretexto para el verdadero tema de la película (*Los otros*, Alejandro Amenábar, 2001). En cualquier caso, bien se puede decir que no se trata de cine infantil, “porque a menudo el cine de niños no es más que la visión proyectada de los adultos” (Gómez, 2000:258).

Por otra parte, un tema de largo alcance en el que el cine fue claramente por delante de la legislación, incluso provocándola, es el de la violencia de género. La violencia de modo descarnado y personal sobre individuos ya había aparecido en el cine español, bien narrando en clave de documental asesinatos de finales del franquismo (*El asesino*

*de Pedralbes*, Gonzalo Herralde, 1978), o bien enlazando con temas de la historia europea reciente, como las venganzas a los crímenes de los campos de concentración nazis (*Tras el cristal*, Agustí Villaronga, 1987), o incluso mostrando una violencia entre familias rivales (*Vacas*, Julio Medem, 1992). Pero la primera película de violencia de género, estrictamente hablando, tuvo lugar a mediados de la década de los noventa, presentando descarnadamente el abuso, muerte y descuartizamiento de mujeres (*Tesis*, Alejandro Amenábar, 1996), aunque algún crítico señalara que “el cineasta no apostó en ningún caso por la violencia al concebir *Tesis*, optó, por el contrario, por incitar a la reflexión sobre ella” (Sempere, 2004:194). Otros modos de enfocar la violencia de género en el cine pasaban por diseccionar el proceso particular de aparición del maltrato, en donde tras el primer hijo, se descubre el verdadero carácter del marido, que inicia su violencia primero con reproches y luego con insultos (*Solo mía*, Javier Balaguer, 2001); y otras veces se describía la situación de la mujer ya maltratada a través de un ciclo de abusos, perdones y decepciones (*Te doy mis ojos*, Icíar Bollaín, 2003). Sin duda estas últimas películas debieron jugar un papel emotivo en la aparición de la Ley Orgánica del 28 de diciembre de 2004 sobre las Medidas de Protección Integral contra la Violencia de Género, dirigida a frenar la violencia dirigida a las mujeres por el hecho de serlo y “ser consideradas, por sus agresores, carentes de los derechos mínimos de libertad, respeto y capacidad de decisión”. Otras películas la violencia que ofrecía era la que sufrían los desempleados con pocas posibilidades de reinserción en la vida laboral, con el consiguiente impacto familiar (*Los lunes al sol*, Fernando León de Aranoa, 2002).

#### 4.- DE LA LEY DE MATRIMONIO HOMOSEXUAL (2005) A LAS LEYES DE GÉNERO (2016)

Un nuevo tema que parecía iba a ser estrella es de la presión para proponer leyes que regulasen la eutanasia (*Mar adentro*, Alejandro Amenábar, 2004), pero del que parece que no hubo continuidad. Son más bien trabajos de los que se espera una respuesta en la legislación a largo alcance, no inmediata. No obstante alguien consideró que “pese a no haber sido objeto de legislación en el parlamento español, sí ha propiciado iniciativas tomadas en el marco legislativo de algunas comunidades autónomas, Madrid y Cataluña: Registro de Voluntades Anticipadas y Testamento Vitalicio” (Puigdomènech, 2007:91).

Ese mismo año 2004 presentará un repertorio de películas de los nuevos temas observados por la modernidad, como el de la pederastia, unida en un primer momento a la crítica de sociedades religiosas y por ende a la Iglesia (*La mala educación*. Pedro Almodóvar, 2004); aunque habrá que esperar siete años a hacer películas más valientes y honestas sobre los abusos sexuales en la infancia, mostrando que la pederastia y la pedofilia son un fenómeno de mayor extensión (*No tengas miedo*, Montxo Armendáriz, 2011)<sup>1</sup>. Sin embargo la gran cantidad de leyes y regulaciones que aparecerán en la legislación española de protección del menor no llegarán hasta 2014-2016. Aquí el cine aparece como anunciador de un problema, que luego desarrolló, curiosamente en coincidencia temporal con la revelación de que la pedofilia se extendía

---

[1] Véase el comentario de Cardona hablando sobre esta película: “Como no hacen más que reflejar las estadísticas más recientes [sobre los abusos sexuales en la infancia, y que es] (algo que ya se observaba en las consultas de los psicoterapeutas o en los grupos de psicoterapia por la manifestación de estos casos), más de un veinte por ciento de las niñas y un quince por ciento de los niños han sufrido algún tipo de abuso sexual. Esas estadísticas muestran también que un tanto por ciento elevado de estos abusos son sufridos en el hogar y que, contrariamente a lo que se pensaba, se da en todos los estratos socio-culturales. (<http://www.cineypsicologia.com/2014/12/no-tengas-miedo-montxo-armendariz-2011.html>)

a relevantes personajes del mundo del cine, como el caso de Roman Polanski, que fue arrestado en Suiza en 2009 (por un delito que había cometido en 1977). Poco después aparecieron los documentales sobre la probable existencia en Hollywood de círculos organizados de pederastia (*An Open Secret*, Amy Berg, 2015), o las entrevistas hechas a actores como Elijah Wood en el diario británico *The Telegraph* (2016). Hablando de la presión a la que era sometido.

Una nueva aparente inmediata desconexión entre producción cinematográfica y legislación ocurre con el llamado matrimonio homosexual, pues fue en 2005 cuando se admitió el matrimonio civil entre personas del mismo sexo<sup>2</sup>. Es decir, esta ley no parece que viniera inmediatamente presionada por películas ad hoc, sino condicionada más bien por toda la previa representación del mundo homosexual que hemos venido comentando.

En este contexto vino la aprobación por el Parlamento Español, de acuerdo con la Ley Orgánica de Educación, de la asignatura Educación para la Ciudadanía y los Derechos Humanos en 2006, ofrecida para:

favorecer el desarrollo de personas libres e íntegras a través de la consolidación de la autoestima, la dignidad personal, la libertad y la responsabilidad y la formación de futuros ciudadanos con criterio propio, respetuosos, participativos y solidarios, que conozcan sus derechos, asuman sus deberes y desarrollen hábitos cívicos para que puedan ejercer la ciudadanía de forma eficaz y responsable (EpC, Plan de formación 3).

Sin embargo, esta ley promovida por el Gobierno socialista que incidía directamente en el diseño de la educación por parte del Estado,

---

[2] Esta ley vino completada con las profundas reformas en el modo de entender jurídicamente las crisis matrimoniales (Ley 15/2005).

fue muy controvertida, por el especial énfasis que se ponía en la divulgación de la ideología de género, motivo por el que desapareció cuando llegó al poder el Partido Popular, que cambió la ley, aunque posteriormente se fuera aceptando por la vía práctica e incluso institucionalizando en algunas autonomías. Pues bien, esta nueva legislación no necesitó de la ayuda previa de ninguna película especial, que debatiera el tema, ya que, como resume Orellana:

La ciudadanía llevaba siendo educada en los “valores” oficiales del progresismo laicista mucho tiempo, desde antes incluso de la llegada de Zapatero, desde mucho antes de que se les ocurriera imponer totalitariamente una asignatura de adoctrinamiento popular. La televisión es –genéricamente hablando–, de todos los instrumentos de homologación cultural, el más eficaz, el que tiene más capacidad de alienación popular (Orellana, 2007).

Podría decirse que la promulgación de leyes que directa o indirectamente afectan a la familia se dispara en estos años, y el cine no llega a plasmar esa nueva realidad, comprensible en relación con la Ley de Técnicas de Reproducción Asistida (Ley 14/2006), pero mucho menos en cuanto a la nueva Ley de Adopción Internacional (Ley 54/2007), en un momento en que la llegada de niñas chinas o niños rusos o subsaharianos estaba en su momento más álgido. Al igual que había ocurrido con el tema de la emigración, también con la adopción ocurre lo mismo, que las películas representativas llegan tarde comparadas con el fenómeno social y la legislación (*La adopción*, Daniela Féjerman, 2015), e incluso contando no la alegría del fenómeno que permite tener un hijo, sino la situación crítica de la corrupción que puede envolver al proceso de la adopción, así como la conversión de un sueño en pesadilla.

A inicios de la última década aparecen también lo que podríamos llamar “películas síntesis” en las que se incorporan todos los temas y conflictos previamente expuestos, incluyendo uno adicional, el cáncer, como detonante de una reflexión vital<sup>3</sup>, y que da un hilo conductor a la película. La síntesis se enfatiza además en el título de una única palabra en lengua extranjera, como si fuera el resumen de una historia moral y multicultural. *Beautiful* (Alejandro González Iñárritu, 2010) sería un ejemplo de ello: el protagonista, aquejado de cáncer, desconoce a su padre, del que solo se sabe que es un exiliado, con esposa bipolar, alcohólica, que no vive en casa, y que debe encargarse de la manutención y educación en solitario de los hijos, todo esto en un contexto de explotación de inmigrantes ilegales, carencia de dinero, presentando a la ciudad de Barcelona como la antesala del infierno. Igual podría decirse de *Maktub* (Paco Arango, 2011), palabra árabe que significa “estaba escrito”, donde se nos presenta la imagen inversa a la película anterior, la historia de una persona en la crisis de la mediana edad, afectada por su trabajo y con problemas de comunicación en su familia, pero cuya repentina amistad con un adolescente enfermo de cáncer, pero de gran vitalidad y simpatía, dará la vuelta a la situación.

## CONCLUSIÓN

Tras el panorama que hemos expuesto en los párrafos precedentes, vemos que sigue siendo difícil dar una respuesta clara al tipo de conexión entre el cine y la vida (observada, en nuestro caso, a través de las disposiciones legales). ¿Hay una relación de causa-efecto entre ambos, o se trata simplemente de una correlación, es decir de un viaje en común? Como punto de partida coincidimos con Florentino Moreno

---

[3] No obstante, el tema del cáncer infantil ya había sido llevado al cine unos años antes (*Planta cuarta*, Antonio Mercero, 2003), tal vez por tratarse de un tema personal en relación al guionista de la película, Albert Espinosa.

en el hecho de que “unas veces [el cine] va por detrás de ella, otras por delante” (Portalatín, 2013). No obstante, cuando el cine parece haber ido por detrás de la realidad en general, y del derecho en particular, hay que mencionar algo obvio y es que ni el cine español es el único que influye en España, ni todas las películas de cine españolas que se estrenan en España tienen el mismo nivel de taquilla y de incidencia. Lo primero es algo bien señalado por Pardo, quien, al poner el cine español en el contexto de la globalización y americanización, señala: “La popularidad de las películas americanas... ha hecho posible que, en cualquier parte del planeta, personas de muy diferentes culturas disfruten de las mismas historias, se encariñen con los mismos personajes y participen del mismo universo de ficción” (Pardo, 2005:162). El mismo autor añade algo obvio, y es que la industria cinematográfica se ha convertido en un campo de batalla en donde confluyen intereses culturales y comerciales, y en donde Europa debe de encontrar su apuesta personal frente al imperialismo cultural americano.

Lo que observamos es que al final de este periplo de 35 años, el cine español parece haber consolidado sus conquistas ideológicas, limitándose ahora a ser testigo de un cierto desarraigo generacional dentro de la sociedad posmoderna, predominando un nuevo contexto de ausencia de padres (ya no solo del padre, sino también de la madre), en donde emerge la relación nietos-abuelos, o niños-ancianos, como poniendo entre paréntesis toda una generación, a la vez que un intento de preservar los retazos de familia. Unas veces presenta el reencuentro entre hermanos en situaciones extrañas (*¿Para qué sirve un oso?*, Tom Fernández, 2011); o la relación tensa entre hermanos que hace tiempo que no se tratan y que se encuentran con ocasión de la atención que deben prestar a un familiar mayor (*La mitad de Óscar*, Manuel Martín Cuenca, 2011); o el descubrimiento de la figura del abuelo como motivo de inspiración (*La vida sublime*, Daniel Villamediana, 2011), en

este caso para reescribir la memoria familiar, a través de un viaje, con objeto de recuperar una generación anónima del franquismo. Otras veces no es tanto la ausencia del padre, sino de la crisis de la figura masculina<sup>4</sup>, mostrando a hombres desorientados, a punto de perder a su mujer, o que no saben comunicarse (*Una pistola en cada mano*, Cesc Gay, 2012). Otro modelo sería el de la historia de una madre que sufre el rechazo y abandono de su hija, y que cuando quiere recuperarla se da cuenta que apenas la conoce (*Julieta*, Pedro Almodóvar, 2016), historia que resumió Carlos Boyero diciendo que la madre pasa de un “ilusionante pasado de una dulce profesora de Filosofía Clásica ... (a un) ... entre angustiado y desolado presente de alguien que no puede comprender las razones de que su principal raíz con la existencia haya volado.” (*El País*, 8 de abril de 2016). Aún podríamos incluir otra película sintetizando toda la complejidad, también multicultural, de la segunda década de este siglo, la película argentina *Ismael* (Marcelo Piñeyo, 2013), ambientada en Madrid y Barcelona, en la que un niño mulato quiere conocer a su padre, en un contexto de familias heridas y de miedo a la paternidad.

Cerrando ya el ciclo tendríamos más reflexiones sobre los ancianos, a menudo incommunicables, en búsqueda del triángulo amor-verdad-felicidad que ya no se encuentra en lo material (*El olivo*, Icíar Bollaín, 2016). En el caso de *El olivo*, la metáfora del final de la vida y de la pérdida de una tradición, se muestra cuando arrancan de la tierra de un anciano un olivo centenario, poniendo así de manifiesto la fragilidad de los lazos que ligan una generación con otra. En cualquier caso parecería que se presta atención ahora al nuevo fenómeno social del envejecimiento de la población, que va a condicionar radicalmente las próximas décadas.

---

[4] Un ensayo sobre los padres con falta de identidad masculina, que les hace tener poca confianza en sí mismos y una autoestima disminuida en María Calvo, *Padres destronados*, Córdoba, Toromítico, 2014.

## BIBLIOGRAFÍA

- Caballero Bonald, José Manuel (2003). “Ladrón de bicicletas. Los suburbios de la realidad”, *El Cultural*, 18 de septiembre de 2003.
- Cantalejo, Miriam; Herráiz, Sílvia (2008). “Todo sobre mi madre: sexo, género y sexualidad como tránsitos utópicos”, *Jornades de Foment de la Investigació, Repositori de la Universitat Jaume I*.
- Cardona, Jaime (2014). “No tengas miedo. (Montxo Armendáriz, 2011): Sobre los Abusos Sexuales de infancia. Un análisis”, *Cine y psicología*, 28 de diciembre de 2014.
- Cruz, Jacqueline; Zecchi, Barbara (2004). “Maternidad y violación: Dos caras del control sobre el cuerpo femenino”, en Jacqueline Cruz; Barbara Zecchi (2004), *La mujer en la España actual. ¿Evolución o involución?*, Barcelona: Icaria, pp. 147-175.
- Ferro, Marc (2003). *The use and abuse of history, or how the past is taught to children*. London: Routledge.
- Gallero, José Luis (1991). *Sólo se vive una vez. Esplendor y ruina de la movida madrileña*. Madrid: Ardora Ediciones.
- García Presas, Inmaculada (2011). “El Derecho de Familia en España desde las últimas reformas del Código Civil”, en *Actas del I Congreso Ibero-asiático de Hispanistas Siglo de Oro e Hispanismo general*. (Delhi, 9-12 de noviembre, 2010), ed. Vibha Maurya y Mariela Insúa. Pamplona: Publicaciones digitales del GRISO/Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, pp. 237-265.
- Gómez B. de Castro, Ramiro (2000). “En torno a la producción de cine infantil: visiones económicas”, en Francisco García (2000), *La imagen del niño en los medios de comunicación*. Madrid: Huerga y Fierro.
- Hueso, Ángel Luis (1998). *El cine y el siglo XX*. Barcelona: Ariel.
- Marcos Molano, Mar (2010). “¿Qué he hecho yo para merecer esto? 1984. De lo kitsch y lo retro. De lo cotidiano y de lo descontext-

- tualizado”, en Antonio Castro (coord.), *Las películas de Almodóvar*. Madrid: Ediciones JC.
- Moreno, Florentino; Muiño, Luis (2003). *El factor humano en la pantalla. Un paseo por la Psicología desde el patio de butacas*. Madrid: Editorial Complutense.
- Muñoz Gutiérrez, Carlos (2004). “El factor humano en la pantalla. Un paseo por la Psicología desde el patio de butacas. Florentino Moreno Martín y Luis Muiño”, *A Parte Rei. Revista de Filosofía*, N. 31, pp. 1-4.
- Orellana, Juan (2007). “La educación para la ciudadanía”, *Liberdad Digital*, 13 de junio de 2007.
- Pardo, Alejandro (1998). “Cine y sociedad en David Puttnam”, *Comunicación y sociedad*, Vol. XI (2): 53-90.
- (2005). “Globalización y americanización: Nuevos frentes en la batalla económica y cultural entre Hollywood y Europa”, en Julio Montero y José Cabeza (eds.), *Por el precio de una entrada*. Madrid: Rialp.
- Portalatín, Beatriz G. (2013). “Cómo hemos cambiado... El cine, en las relaciones”, *El Mundo*, Madrid, 16 de febrero de 2013.
- Puigdomènech, Jordi (2007). *Treinta años de cine español en democracia (1977-2007)*. Madrid: Ediciones JC.
- Rincón, Arintzane (2014). *Representaciones de género en cine español (1939-1982): Figuras y fisuras*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales y Universidad de Santiago de Compostela.
- Rivera, Agustín (2012). “Las suecas y el macho ibérico invaden la Costa del Sol”, *El Confidencial*, 29 de agosto de 2012.
- Rosenstone, Robert A. (ed) (1995). *Revisióning history. Film and the construction of a new past*. Princeton University Press.
- Rosenstone, Robert A. (1997). *El pasado en imágenes*. Barcelona: Ariel.

Sempere, Antonio (2004). *Amenábar, Amenábar*. Alicante: Editorial Club Universitario.

Sorlin, Pierre (1991). *European cinemas, European societies (1939-1990)*. New York: Routledge.