

La imagen de la juventud y la familia en el reciente cine español

Manuel Trenzado Romero

Depto. de Ciencia Política y de la Administración. Universidad de Granada

Este artículo analiza la imagen de la juventud y la familia en el reciente cine español. Para ello, parte del presupuesto teórico de considerar al cine como un medio de comunicación que articula diferentes discursos dentro del espacio público y que, dado su carácter de mediador y generador de representaciones colectivamente compartidas, contribuye decisivamente a la tematización de dicho espacio y a la construcción de la realidad social. Se utilizan metodologías cualitativas como el análisis de tipos sociales y del discurso cinematográfico para ver qué grupos, características o relaciones sociales aparecen representadas en las películas y cómo lo hacen. Para ello se describen los tipos sociales de las películas españolas de los últimos tres años (1994-1996) y se analiza un corpus de cinco películas de éxito de ese período. Se concluye que a pesar de la tendencia a la invisibilidad de ciertos grupos, como los más jóvenes y viejos, los trabajadores manuales, los desempleados y jubilados, con mayor incidencia en el caso de las mujeres, las películas españolas articulan discursos muy diferentes sobre la familia y la juventud, en ocasiones incluso contrarios a los modelos culturalmente dominantes.

Palabras clave: Cine español, familia, juventud, discurso, metodologías cualitativas.

This article analyses the image of youth and family in recent spanish film. It starts with the presumed theory that films are considered as a method of mass communication. It points out different discourses inside the public sphere as a mediator and a generator of collectively shared representations. It contributes decisively to the construction of social reality. It utilizes qualitative methodologies like social types analysis or film discourse analysis. So we can see which groups, characteristics or social relations are represented in movies and how they are presented. It analyses social types in all films of the last three years and the discourses on family and youth in five successful recent movies. It is concluded with the fact that in spite of invisibility of some groups such as: the young, the old, the manual workers, the unemployed, the retired and specially the major absence of women, the spanish films illustrate discourses that are very diverse and sometimes include culturally dominant models that are controversial.

Key words: Spanish film, family, youth, discourse, qualitative methodology.

El cine puede ofrecer un campo de análisis particularmente fecundo para el estudio de las instituciones, actores y grupos sociales. De hecho, en bastantes ocasiones algunas ciencias sociales como la Sociología, la Historia, la Antropología o la Ciencia Política han prestado atención al cine de ficción o documental como revelador de ciertos aspectos de lo político y lo social. Las perspectivas de análisis pueden ser variadas de acuerdo con las estrategias y metodologías empleadas, pero en todas ellas subyace el presupuesto de entender las películas

como discursos públicos que participan en la atribución de significados a los objetos y situaciones sociales. Este presupuesto no es baladí: nos permite conectar las películas con el campo de las representaciones e imaginarios culturales socialmente dominantes. Por ello, no es de extrañar que el cine haya sido objeto de este tipo de análisis con clara intencionalidad política desde movimientos sociales o minorías marginadas (crítica gay, feminista, tercermundista, chicana, negra, etc.).

Presupuestos teóricos

El objetivo de este artículo es analizar la imagen de la familia y la juventud en el reciente cine español. Sin embargo, a pesar de hablar de **imagen** queremos evitar caer en la extendida opinión de que el cine es un **reflejo** de la sociedad, y de que por tanto cabría hablar de una realidad objetiva que de manera más o menos deformada se ve plasmada en las películas. Por contra, partimos de considerar al cine como un medio de comunicación que articula diferentes **discursos**. Estos discursos circulan en un **espacio público** y, dado su carácter de mediadores y productores de **representaciones** colectivamente compartidas, contribuyen decisivamente a la **tematización** de dicho espacio. El proceso de tematización incide a largo plazo en la **construcción de la realidad social**, entendida ésta como mundo cotidiano del sentido común de los individuos y como memoria e identidad colectivas (1). Frente a los casos anecdóticos de efectos sociales del cine (determinadas modas en el vestido, peinado, expresiones, etc.), y a pesar de que a menudo el cine es considerado como una actividad de entretenimiento sin efectos cognitivos relevantes, lo cierto es que el papel del cine debe contemplarse como algo bastante menos coyuntural. La cultura de masas, consumida como entretenimiento en el tiempo de ocio, sitúa al receptor de los discursos cinematográficos en un lugar diferente al que habitualmente ocupa frente a los discursos informativos. La **mediación** que experimenta el individuo ante un telediario no es similar a la de una película de ficción. Sin embargo, no cabe atribuir a tal situación la consecuencia de inocuidad a largo plazo sino la creación de realidad en ámbitos y niveles diferentes. Como ha puesto de relieve Gerbner, "en la creación de noticias, los hechos imponen algunas constricciones sobre la invención; la carga de servir a los propósitos institucionales se impone

(1) En este marco teórico engarza conceptos como discurso cinematográfico, espacio público o tematización, que por motivos de extensión no podemos desarrollar.

en la selección, tratamiento y presentación. La ficción y el drama no cargan con la presunción de facticidad y, por tanto, no inhiben la expresión clara de valores sociales (...). La ficción puede, por tanto, desempeñar funciones simbólicas más directamente que otras formas de discurso (...); la ficción y el drama representan situaciones y presentan acciones en formas realistas, fantásticas, trágicas o cómicas que proveen de un contexto simbólico más apropiado para la emergencia de significados institucionales o sociales que no podrían ser presentados o aceptados de otra manera (2)".

En consecuencia, nos parece que el cine es un lugar peculiarmente interesante para analizar estos significados sociales que mediante la ficción o el drama se pueden atribuir a una institución social como la familia o a un colectivo como la juventud. Esto es así también a causa de un proceso típico del nuevo espacio público comunicativo de las sociedades contemporáneas: la publicación de lo privado, es decir, la consideración de lo íntimo y cotidiano como algo públicamente relevante, y su consecuente acceso al espacio de la publicidad. Esto es lo que Ferry denomina **extensión vertical del espacio público**, es decir, "la escenificación y temificación de episodios hasta hace poco relativamente privados de la intimidad profesional, familiar o conyugal (...); se escenifican públicamente aspectos de la vida que son a tal punto privados que los que forman el público se cuidarían mucho de abordarlos en el seno mismo de la intimidad familiar (3)".

Ciertamente, en el espacio comunicativo se articulan casi todo tipo de discursos sobre lo público y lo privado. Martín Serrano en su ya clásica investigación **La producción social de comunicación** demostraba que los medios de

(2) Gerbner, G. (1985). "Mass Media Discourse: Message, System Analysis as a Component of Cultural Indicators", en Teun A. Van Dijk (edit.). *Discourse and Communication. New Approaches to the Analysis of the Mass Media Discourse and Communication*. Walter de Gruyter, Nueva York, 18-20.

(3) Ferry, J.M. (1992). "Las transformaciones de la publicidad política", en VV.AA. *El nuevo espacio público*. Gedisa, Barcelona.

comunicación organizan la visión de la realidad en ámbitos separados a nivel narrativo y que obedecen a moralidades diferentes: el "mundo de la cotidianidad" y el "mundo sociopolítico". Este "mundo de la cotidianidad" se centra en conflictos intragrupal, en sujetos representativos de grupos primarios, en pautas afectivas y particularistas, y en controles de adecuación a los valores de referencia basados en la presión afectiva (entrega o retirada del amor) (4). Según los análisis empíricos de Martín Serrano, "el relato de la vida cotidiana muestra que, en última instancia, el logro de los intereses individuales está condicionado a la aceptación de **los nuestros**. Por esta razón, la acción es válida en este mundo cuando tiene por objeto la adaptación a las normas que propone el grupo de pertenencia (5)".

Como se puede observar, este mundo de lo cotidiano construido por los discursos públicos de los medios -particularmente la ficción y el drama- es un lugar privilegiado para el análisis de las dimensiones socialmente significativas de la familia y la juventud. Con esto no queremos decir que el análisis pueda desvelar un discurso único sobre la juventud o la familia. Dentro del marco más o menos estable que caracteriza el "mundo de la cotidianidad" en los medios (y que viene dado tanto por los valores sociales generales como por las rutinas de producción propias de la comunicación de masas) se pueden articular discursos muy diferentes, e incluso contrarios a tales convenciones.

Metodología

En estos últimos años hemos sido testigos de un aumento significativo del interés internacional por la aplicación de métodos de investigación cualitativa al estudio de los procesos sociales y culturales. Como señala el comunicólogo danés Klaus Bruhn Jensen, se

puede hablar de un **giro cualitativo**, particularmente visible en la investigación de la comunicación de masas y en los llamados estudios culturales (6). Desde otras perspectivas, pero incidiendo en la misma problemática, se ha hablado también de **giro cultural** en un cierto número de campos académicos; cambio que ha generado la aparición de nuevas perspectivas y metodologías (7).

Los citados giros o cambios parecen obedecer tanto a factores internos de la comunidad científica cuanto a la constatación por la Academia de la creciente importancia de la cultura popular como fenómeno central de las llamadas sociedades postindustriales. El deporte, la música, el cine y otras formas de expresión y ocio están empezando a abandonar su **status** científico marginal, traspasando las fronteras de sus tradicionales **ghettos** académicos (estudios culturales, teoría fílmica, sociología del ocio, etc.) para adquirir legitimidad en el resto de las ciencias sociales (8). En las dos últimas décadas, el estudio de estos fenómenos culturales y las metodologías de investigación cualitativas parecen unidas inextricablemente (9).

De la misma manera, este cambio cualitativo se extiende al análisis de instituciones sociales como la familia o la juventud. El objeto de estudio no serían únicamente sus tendencias demográficas o estructurales sino los procesos por los cuales éstas crean, sostienen y discuten sus propias

(6) Jensen, K.B. (1993). "Introducción: el cambio cualitativo", en K.B. Jensen y N.W. Jankowski (eds.) *Metodologías cualitativas de investigación en Comunicación de Masas*. Bosh, Barcelona. El original inglés utiliza la expresión *qualitative turn* que aporta el matiz no sólo de cambio sino de giro o vuelta a una tradición metodológica hasta ahora minoritaria en la investigación social.

(7) Chaney, D. (1994). "The Cultural Turn". Routledge, Londres.

(8) Schudson, M. (1991). "The New Validation of Popular Culture: Sense and Sentimentality in Academia", en R.K. Avery y D. Eason (eds.) *Critical Perspectives on Media and Society*. The Guilford Press, Nueva York.

(9) Véase el ya clásico monográfico coordinado por Ray B. Browne (1975). "Theories and Methodologies in Popular Culture" *Journal of Popular Culture*, Vol. IX, N.º 2.

(4) Martín Serrano, M. (1986). "La producción social de comunicación". Alianza Universidad, Madrid, 427.

(5) *Ibidem.*, 426.

realidades (10). Una de las técnicas cualitativas usadas en la reciente investigación familiar se centra en el análisis de revistas para mujeres, películas u otros textos de la cultura popular que trazan los significados socialmente compartidos en torno a la familia.

También los estudios sobre juventud parecen seguir pautas similares. Una tendencia teórica y metodológica considera a la juventud como un constructo social, resultado de una serie de prácticas discursivas. La categoría social "juventud" no puede entenderse como algo estático y que exista independientemente de unas estructuras de comunicación y unos procesos simbólicos de definición. Como recuerda Serrano Pascual, esta perspectiva pone un especial énfasis en las convenciones culturales con las que se habla de la juventud y en la función de éstas en la reproducción de las estructuras de poder y control (11).

Un estudio completo que diera cuenta de la construcción social de las categorías familia y juventud en el cine español requeriría no sólo el mero análisis de los discursos articulados por las películas, sino también el proceso de **mediación**, es decir, la manera en que éstas **transcodifican o reinscriben** en el propio medio cinematográfico los diversos discursos sociales existentes en torno a dichas categorías (12).

Igualmente sería necesario insertar los discursos

cinematográficos sobre la familia y la juventud dentro del sistema generalizado de la cultura y comunicación de masas, para poder comprobar si existe alguna especificidad propia del medio cinematográfico.

Finalmente, cualquier investigación no estaría completa sin dar cuenta del procesamiento social de los discursos sostenidos por estas películas, particularmente por los espectadores en cuanto miembros de una familia o en cuanto jóvenes. Los grupos que forman la audiencia no sólo están definidos por indicadores sociométricos, sino también por compartir **repertorios interpretativos** mediante los cuales acoplan el discurso mediático a sus propios campos culturales y a sus universos de sentidos posibles (13).

Evidentemente, la realización completa de tal investigación sobrepasa las intenciones de este artículo. Por este motivo nos vamos a ceñir únicamente al primer aspecto, es decir, analizaremos el discurso sobre la familia y la juventud en algunas películas españolas de los años noventa. Para ello, estudiaremos dos aspectos concretos.

En primer lugar, veremos si existe alguna correspondencia entre las características sociales de los personajes de las películas, las del público mayoritario y las generales de la sociedad española. Podremos averiguar así qué tipos sociales tienen preferencia a la hora de acceder al espacio público.

En segundo lugar, analizaremos el contenido de cinco películas españolas de éxito para ver en qué medida articula algún tipo de discurso identificable sobre la familia y/o la juventud, observando si ofrecen algún elemento en común.

(10) Daly, K. (1992). "The Fit Between Qualitative Research and Characteristics of Families", en J.F. Guilgun, K. Daly y G. Handel (eds.) *Qualitative Methods in Family Research*. Sage, Londres.

(11) Serrano Pascual, A. (1995). "Procesos paradójicos de construcción de la juventud en un contexto de crisis del mercado de trabajo" *Revista de Investigaciones Sociológicas* (71-72), 187.

(12) Utilizamos los conceptos *transcodificación* y *reinscripción* que, partiendo de la teoría del discurso y los estudios culturales, han sido aplicados al cine por Ryan, M. (1988). "The Politics of Film: Discourse, Psychoanalysis, Ideology", en C. Nelson y L. Grossberg (eds.) *Marxism and the Interpretation of Culture*. University of Illinois Press, Chicago. Desde el ámbito de los estudios culturales destacamos a Kinder, M. (1993). "Blood Cinema. The Reconstruction of National Identity in Spain". University of California Press, Los Angeles.

(13) Este análisis microsociológico de la recepción cuenta con una importante tradición en la llamada tendencia de los "usos y gratificaciones" y en la etnografía de la audiencia. En los últimos años este tipo de investigaciones se está impregnando cada vez más de las aportaciones de la teoría del discurso.

Análisis de los tipos sociales del reciente cine español

El análisis de los estereotipos en las representaciones ofrecidas por los medios de comunicación es un enfoque metodológico que cuenta con una larga tradición. La mayoría de estos análisis parten de los pioneros estudios de Walter Lippmann y su concepto de estereotipo como percepción preconcebida que media nuestro conocimiento de la realidad (14).

Uno de los hallazgos más relevantes de los estudios sobre estereotipos en los medios de comunicación ha sido señalar que aquéllos no responden tanto a un error de percepción como a una forma de control social -a "prisiones hechas de imágenes" según la afortunada expresión de Alice Walker (15). Sin embargo, este enfoque de estereotipos/distorsiones corre el peligro de caer en un moralismo no explícito, basado en la presunción y la necesidad de hacer coincidir las representaciones sociales con la estadística o la demografía. Como nos recuerdan Shohat y Stam, un análisis verdaderamente productivo nos debería permitir comparar las películas, no con una realidad difícilmente comprensible, sino con otros discursos sociales que circulan formando parte de un continuo (periódicos, novelas, telediaris, programas de televisión, publicidad, discurso político, ensayos científicos o canciones (16)). Así, según estos autores, aquellas películas o anuncios de televisión norteamericanos en los que uno de cada ocho personajes es de raza negra, tendrían más que ver con las investigaciones de mercado o

la mala conciencia del liberalismo que con una verdadera "polifonía" de voces en el discurso de los medios (17).

Se podría ver en qué medida es posible analizar esto en el reciente cine español. Un dato inexcusable a tener en cuenta previamente viene dado por las condiciones industriales e institucionales de las películas españolas. Una industria cinematográfica relativamente débil como la española produce un número reducido de películas en comparación con países como Estados Unidos, Francia, India o Honk Kong. En España, muchos de los proyectos que se llevan a cabo obedecen a aventuras personales o a las políticas culturales de promoción de nuevos directores. Por este motivo, y sólo hasta un cierto punto, el discurso de las películas españolas puede escapar de los límites de homogeneidad marcados por los estereotipos utilizados en una industria cultural de gran producción. No obstante, se podrían rastrear en estas películas pautas de sobrevaloración de algunos elementos aislados de sus contextos que, más que constituir estereotipos claros, podrían identificarse de manera más difusa como *tipos sociales* (18).

Para ver la emergencia de determinados tipos sociales o, por contra, su irrelevancia dentro de los relatos cinematográficos, comenzaremos por describir los personajes de las películas (elemento de la ficción en el que de manera inmediata el espectador identifica o proyecta el motor narrativo del relato). Para ello compararemos tres variables sociométricas clásicas (sexo, edad y clase social de los personajes).

Véanse las siguientes tablas correspondientes al año 1996:

(14) En las primeras décadas del siglo el análisis de estereotipos se aplicó fundamentalmente a la determinación del carácter nacional, para centrarse luego de manera prioritaria en temas de género y raza. Para un repaso de la literatura científica sobre estereotipia en el cine véase Manchel, F. (1990). "Film Study. An Analytical Bibliography Vol.1". Associated University Press, Londres.

(15) Walker, A. (1989). "Prisoner of Image: Ethnic and Gender Stereotypes". Alternative Museum, Nueva York.

(16) Shohat, E. y Stam R. (1994). "Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media". Routledge, Londres. 215.

(17) Ibidem.

(18) Dentro del ámbito de los estudios de comunicación y estereotipia, el concepto de tipo social fue acuñado por Orrin E. Klapp (1962). "Heroes, Villains and Fools". Prentice-Hall, Englewood Cliffs. El comunicólogo norteamericano define tipos sociales como normas de comportamiento colectivo elaboradas y usadas por un grupo, basadas en una imagen compartida, reconocible y fácilmente comprensible, de cómo actúa la gente en la sociedad (incluyendo su aprobación o desaprobación colectiva).

Tabla 1. Sobre/infrarepresentación por sexo

	AÑO 1996. %		
	Población	Audiencia	Personajes
Hombres	49	49.1	63 (+14)*
Mujeres	51	50.9	37 (-14)*

(*) % de infra/sobrerrepresentación sobre la población

Elaboración propia a partir de fuentes:

Población: Censo 1991.

Audiencia de espectadores de cine: Estudio General de Medios 1996.

Personajes y protagonistas: 4º informe de *Academia* (1997).

Tabla 2. Sobre/infrarepresentación por edades

	AÑO 1996. %					
	<15	16-19	20-29	30-39	40-49	>50
Personajes	3	5	21	25	22	24
Masculinos (-17.33)*	(-3.9)*	(+4.2)*	(+11)*	(+10.82)*	(-3.53)*	
Personajes	8	8	29	38	8	9
Femeninos (-10.44)*	(-0.19)*	(+13.4)*	(+24.6)*	(-3.61)*	(-23.29)*	
Total	5.5	6.5	25	31.5	15	16.5
Personajes (-13.8)*	(-2.04)*	(+8.75)*	(+17.74)*	(+3.61)*	(-13.47)*	
Hombres	20.33	8.9	16.8	14	11.18	27.53
Mujeres	18.44	8.19	15.6	13.4	11.61	32.29
Total						
Población	19.3	8.54	16.25	13.75	11.38	29.97

(*) % de infra/sobrerrepresentación sobre la población

Elaboración propia a partir de fuentes:

Población: censo 1991.

Edades y sexo de personajes: 4º informe de *Academia* (1997).

Tabla 3. Sobre/infrarepresentación por clase social

Clase	1996. %		
	Personajes	Espectadores(**)	Población
Alta+Med. Alta	40 (+19.5)*	33.6	20.5
Media	27 (-13.7)*	43.1	40.7
Media Baja	18 (-8)*	18.8	26
Baja	14 (+2)*	4.5	12

(*) % sobre/infrarepresentación sobre la población

(**) Mayores de catorce años

Elaboración propia a partir de fuentes:

Clase social de la población y espectadores de cine: Estudio General de Medios 1996.

Personajes: 4º informe de *Academia* (1997).

Lo primero que llama la atención en estos datos es la focalización de la mayoría de los personajes alrededor del gran tipo social dominante en la modernidad: el varón maduro de clase alta (o media alta). Lo sorprendente en sí no es el predominio del patrón clásico sobre el que se ha construido la sociedad occidental moderna y sus relatos, sino el hecho de que se imponga como arquetipo narrativo en una ficción orientada básicamente al entretenimiento comercial, y cuyo público mayoritario es menor de treinta años y prácticamente a partes iguales masculino y femenino. Así, en 1994 el 54% de los personajes eran hombres mayores de treinta años. Esta cifra se eleva hasta el 67% y 71% en las películas españolas de 1995 y 1996, respectivamente. Igualmente, en estos tres años la clase social más común de los personajes era la alta/media alta, notablemente sobre representada (19). Ciertamente, estos datos hacen pensar que el conjunto del cine español ha **reinscrito** fílmicamente una serie de discursos sociales sobre la **visibilidad** y la primacía del arquetipo precitado. Parece haber primado una lógica cultural y social antes que una visión comercial estratégica orientada al perfil del espectador medio. En un nivel discursivo, es de destacar que la infrarepresentación del género femenino es considerablemente mayor en los personajes secundarios que en los protagonistas (en 1995, el 62% de los personajes eran hombres frente a un 38% de mujeres; sin embargo, para los personajes protagonistas las cifras eran 55% y 45% respectivamente (20)). Evidentemente, la ficción necesita de la tensión sexual o amorosa entre personajes masculinos y femeninos. Sin embargo, el universo de la narración en el que se sitúan los protagonistas y que crea el verosímil fílmico está preferentemente definido y ocupado por personajes masculinos. Lo dicho hasta ahora no quiere decir que el tipo

(19) Datos del 2º, 3º y 4º informe anual sobre la producción cinematográfica española de *Academia*. *Revista del cine español*.

(20) Datos del 3º informe anual sobre la producción española de *Academia*. *Revista del cine español*.

social "juventud" esté proscrito de la ficción. Si bien sólo cuatro de cada diez personajes se sitúan en el grupo de edad comprendido entre los quince y los treinta años, los jóvenes personajes cinematográficos están sobrerrepresentados respecto a su peso demográfico en la población española; destaca particularmente el tramo comprendido entre los veinte y los treinta años. Es de notar que la mayor visibilidad de las mujeres aparece justamente en este tramo (muy superior a la ya de por sí alta visibilidad de los personajes masculinos). Por contra, las mujeres mayores de cincuenta años, así como los niños y niñas, atesoran la mayor infrarepresentación de todos los personajes del cine español. Se podría aventurar sin excesivo riesgo que esta situación trasluce claramente algunos de los pilares básicos que fundamentan el discurso sobre la disponibilidad sexual y la atracción física como elementos socialmente valiosos en la construcción de la identidad femenina. Incluso de manera más general se podría hablar de la fecundidad icónica de los personajes en edad productiva/reproductiva como etapa central en la vida social de una persona.

Otro rasgo que nos permite analizar los elementos relevantes para el discurso fílmico a la hora de construir sus personajes como tipos socialmente identificables es la profesión. Esto es particularmente interesante en el caso de la construcción de la juventud en un contexto de crisis de mercado de trabajo (Serrano Pascual, 1995). Veamos las profesiones más frecuentes de los personajes principales de las películas españolas del año 1995 y 1996 (21):

Año 1995.

Porcentaje de profesiones más frecuentes de los personajes masculinos:

10 % policía, 9% estudiante, 4% médico, 4% actor, 4% profesor, 3% camionero, 3% sacerdote, 3% abogado, 3% campesino.

Porcentaje de profesiones más frecuentes de los

personajes femeninos:

11% ama de casa, 8% estudiante, 5% prostituta, 4% profesora, 3% criada, 3% hostelera, 2% cantante, 2% periodista, 2% secretaria.

Año 1996.

Porcentaje de profesiones más frecuentes de los personajes masculinos:

10% estudiante, 8% músico, 7% obrero, 7% policía, 7% médico, 7% mafioso, 6% militar, 4% profesor.

Porcentaje de profesiones más frecuentes de los personajes femeninos:

11% estudiante, 8% ama de casa, 6% médica, 4% actriz, 3% profesora, 2% psicóloga, 2% periodista, 2% prostituta.

En primer lugar, llama la atención la ausencia de una situación laboral: el desempleo. La preterición icónica del parado o la parada no es una novedad, ni siquiera es propia del cine español. Cuando aparece el desempleo se suele asociar a situaciones de marginalidad social más vinculadas a las convenciones genéricas policiacas o similares -por ejemplo, en la excelente **Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto** (1995), de Agustín Díaz Yanes- antes que a situaciones de angustia vital o deterioro de relaciones familiares. En segundo lugar, es también notoria la escasa presencia de jubilados o jubiladas. Nuevamente, las situaciones sociolaborales ajenas a la productividad económica parecen tener una menor importancia a la hora de construir tipos sociales relevantes o articular el punto de vista del relato. Esta circunstancia está en clara consonancia con la escasa representación de personas mayores en el cine. Sin embargo, como veremos en el siguiente punto, esta infrarepresentación debe matizarse al analizar la función discursiva que estos personajes cumplen en ocasiones en algunas películas.

Las profesiones de los personajes que aparecen en el cine español parecen responder con cierta exactitud a los roles laborales culturalmente asignados a los géneros. Los hombres son representados preferiblemente como estudiante, policía, médico, profesor, músico, obrero, mafioso

(21) Datos del 3º y 4º informe anual sobre la producción cinematográfica española de *Academia. Revista del cine español*.

o militar. Las mujeres suelen aparecer como ama de casa, estudiante, prostituta, profesora, médica, criada u hostelera. El arquetipo de masculinidad -el guerrero clásico- adopta la muy cinematográfica figura del policía (a veces, directamente el militar) o de su reverso necesario, el mafioso. El arquetipo de reproductibilidad femenina es encarnado principalmente por la maternal figura del ama de casa (a veces, médica o criada) con su reverso necesario en la prostituta. La representación laboral de la mujer oscila de manera muy polarizada entre el viejo modelo cultural femenino (el ama de casa) y el nuevo modelo (las profesionales). Sin embargo, esa amplia gama entre los dos modelos culturales extremos -la mujer semiprofesional, según la denominación de García de León-, es decir, las mujeres que trabajan fuera de casa y al tiempo atienden a la familia, aparecen como de menor interés o relevancia a la hora de construir los relatos cinematográficos y reinscribir discursos sociales; y ello a pesar de ser "la posición social más legitimada, la que es la imagen dominante del sexo femenino, independientemente del volumen efectivo de mujeres reales que incorpore (22)".

Llama la atención que la profesión más común entre los personajes sea la de estudiante. Ciertamente, el 42% de los jóvenes españoles son estudiantes, porcentaje que asciende hasta el 50% si contabilizamos a aquellos que simultanean estudios y trabajo (23). Sin embargo, aparte de esta correspondencia con las características de una gran parte de los espectadores cinematográficos habituales (jóvenes con estudios medios o superiores), la trama ficcional rara vez gira en torno a la escolaridad o a la educación. La categoría laboral "estudiante" parece ser lo suficientemente laxa como para identificar genéricamente a una buena parte de los personajes jóvenes, aunque la película discorra por derroteros ajenos a la actividad cotidiana del

mundo de la educación. Así, el tipo social "joven" (sin distinción de sexo, en este caso) parece identificarse sin excesiva matización con el estudiante.

Finalmente, hay que destacar el hecho de que la mayoría de las profesiones citadas -aparte del estudiante y el ama de casa- pertenecen al sector servicios o profesiones liberales. Las figuras del obrero o del campesino (incluidos los inmigrantes), y por ende el mundo laboral, aparecen en un plano secundario. Esto parece en consonancia con el nivel social detectado en una gran parte de los personajes. Rara vez la mujer es representada como trabajadora manual, independientemente de su clase social.

Discursos sobre la familia y la juventud

El análisis de tipos sociales nos revela una cierta tendencia a la visibilidad o invisibilidad discursiva. En concordancia con las **reglas de tematización** que suelen regir las rutinas productivas de los medios, en el reciente cine español hay sujetos, grupos o aspectos que se presuponen menos interesantes y aptos para ser objeto de los relatos cinematográficos (24). Este parece ser el caso de los niños y niñas, mujeres mayores, trabajadoras manuales o situaciones de inmigración, desempleo o jubilación.

Junto a este análisis descriptivo de tipos sociales se podría estudiar también el tipo de relaciones propuestas en los discursos cinematográficos. Como ha puesto de relieve Monterde, en el cine español el espacio narrativo se organiza como un microcosmos representativo de lo social. Dentro de este microcosmos la escena familiar resulta altamente privilegiada por causa de su multifuncionalidad: lugar de expresión de poder, territorio de sometimiento y transgresión, campo de batalla para múltiples emancipaciones, marco de maduración y de iniciación al sexo, escenario de confrontación de viejas y nuevas costumbres o

(22) García de León, M.A. (1994). "Eiites discriminadas". *Anthropos*, Barcelona, 157-158.

(23) CIS (1996) "Estudio 2221: datos de opinión, expectativas y preocupaciones sociales de los jóvenes".

(24) Véase Böckelmann, F. (1983). "Formación y funciones sociales de la opinión pública". Gustavo Gili, Barcelona, 65 y ss.

célula económica de producción y reproducción (25). No es de extrañar, por ello, la presencia de un gran número de películas que de una manera u otra se centran en la institución familiar. Incluso una buena parte de las películas en torno a la juventud hacen referencia a la familia.

Por ello, y dada la variedad de tendencias que es posible detectar en las casi doscientas películas españolas producidas en los últimos tres años (1994-1996), hemos preferido centrarnos en una muestra de cinco películas españolas de éxito que de una forma u otra articulan diferentes discursos sobre la familia o la juventud. Por supuesto, no pretendemos hacer un análisis siquiera aproximado de tales películas. El objetivo es destacar determinados elementos para estudiar en qué medida reinscriben algún tipo de discurso social sobre la familia o la juventud. En definitiva, como señala Sorlin (26), no existe una significación inherente al filme ya que son las hipótesis del analista las que hacen emerger unos elementos de sentido y no otros dentro del universo de sentidos posibles de cada película.

A) El corpus.

Historias del Kronen (1994), es la adaptación de la novela del mismo título escrita por el joven novelista José Ángel Mañas. El director Montxo Armendáriz (1949) - que confeccionó el guión junto con el propio Mañas- ya había abordado anteriormente el tema de la juventud en sus películas **Tasio** (1984) y **27 horas** (1986). Esta película -producida por Elías Querejeta y seleccionada para Cannes- fue un enorme éxito comercial, siendo vista por casi ochocientos mil espectadores. El film de Armendáriz coincidió con otras películas internacionales en las que desde una mirada fría se describían cierto tipo de jóvenes, como **La carnaza** (1994), de Bertrand Tavernier, o **Kids** (1995), de Larry Clark. **Historias del Kronen** es un relato sobre unos jóvenes

madrileños hastiados y a la búsqueda de nuevas sensaciones.

La flor de mi secreto (1995), fue otro de los grandes éxitos del cine español en 1995, con casi un millón de espectadores. En esta ocasión Pedro Almodóvar (1949) contaba la historia de una madura y popular escritora de novela rosa en plena crisis profesional y afectiva. La película continuaba el estilo narrativo de **Tacones lejanos** (1991) -con la que comparte actriz principal-, más sólido que sus primeras películas, y al que cierta crítica ha etiquetado como de "madurez" del eterno **enfant terrible** del cine español.

Hola, ¿estás sola? (1995) narra los viajes de dos jóvenes mujeres que dejan sus hogares con el objetivo de hacerse ricas. La directora Icíar Bollaín (1967) debutaba en la dirección de largometrajes y, aunque tenía experiencias previas como guionista y cortometrajista, era más conocida como actriz por su participación en títulos como **El sur** (1983) o **Tierra y libertad** (1994). La película estuvo entre los diez filmes españoles más taquilleros de ese año.

La buena vida (1996) es la historia de Tristán Romeo, un adolescente de quince años que tras la muerte de sus padres tiene que enfrentarse a la madurez. Su director David Trueba (1969), que contaba con una amplia experiencia en el mundo del audiovisual y la novela, había escrito el guión de otra película sobre jóvenes (**Los peores años de nuestra vida**, dirigida por Emilio Martínez-Lázaro en 1994), así como coescrito la muy exitosa **Two Much** (1995), dirigida por su hermano Fernando.

Familia (1996) es la primera película de otro joven guionista de éxito. Fernando León (1969) había realizado previamente algunos cortometrajes y documentales. También es autor del guión de **¡Por fin solos!** (1994), película y posterior comedia televisiva que analiza en clave de comedia a la institución familiar. **Familia** es la historia de un hombre maduro que contrata a una compañía teatral para que durante el día de su cumpleaños represente el papel de una familia a su medida. **Historias del Kronen** y **La flor de mi secreto**, las películas de mayor éxito comercial de esta muestra, son obras de madurez de dos veteranos directores. Las otras tres películas son la **opera**

(25) Monterde, J.E. (1993). "Veinte años de cine español (1973-1992)". Paidós, Barcelona, 25.

(26) Sorlin, P. (1986). "Sociología del cine". Fondo de Cultura Económica. México, 29.

prima de jóvenes cineastas menores de treinta años aunque con una notable experiencia en el medio. En el caso de *Hola, ¿estás sola?* se trata de una película protagonizada y dirigida por mujeres -con la colaboración del director Julio Medem en el guión-, lo cual es bastante poco usual en el panorama cinematográfico español. Se trata de cinco películas muy diferentes y con estilos variados, pero que de una u otra forma lograron conectar con el público (27).

B) La familia como espacio de opresión y transgresión.

De este **corpus** la película que de manera más directa articula un discurso sobre la familia es, precisamente, **Familia**. La institución es contemplada a la luz de un artificio teatral, lo que lleva al film hasta extremos narrativos que podrían concebirse en términos de metaficción. En esta película se cruzan continuamente las relaciones y sentimientos entre los personajes, configurando una trama en la que a veces la (meta)ficción -la representación teatral, la familia falsa- ofrece más verosimilitud que las auténticas relaciones familiares que unen a algunos personajes. La familia es contemplada como un lugar cerrado de engaño, de expresión de autoridad e incluso de transgresión moral (adulterio, incesto, prostitución). Sin embargo, este ácido discurso -deudor de autores como Buñuel, Regueiro o Chávarri- se ve atemperado por ciertos momentos de ternura o calidez. Para el director, su película "que empieza con una familia muy rara, y aparentemente muy falsa y artificiosa, muy ajena a las propias, termina siendo casi un retrato de lo que todos, de un modo u otro, tenemos en casa. Quería crear un artificio de representación, una metáfora, que fuese tan evidente para el espectador que éste llegase a obviarla (28)". Sin embargo, la película en absoluto es naturalista en la descripción de la institución familiar. La unidad de tiempo (la ficción transcurre

(27) *Familia* fue estrenada a finales de enero de 1997, por lo que todavía no existen datos oficiales sobre su recaudación.

(28) Declaraciones de Fernando León en *Academia*, Nº 18, abril, 1997, 80.

en 24 horas, como se nos recuerda agobiantemente a lo largo de la película) y de espacio (una casa en un barrio residencial), así como la falta de trayectoria vital previa de los personajes, estilizan la ficción hasta el extremo de poner en muy primer plano el discurso sobre la crueldad de una institución social abstracta más que sobre una familia concreta.

La figura del padre (que tiene el nombre de Santiago, patrón de España) -magistralmente encarnada por J.L.Galiardo- ejerce de demiurgo despótico y manipulador a la hora de diseñar el modelo de familia que el gusta. No obstante, al final de la película los personajes, unidos por la necesidad económica y un cierto afecto, no pueden abandonar la casa (en el otro guión de Fernando León, ¡**Por fin solos!**, los hijos de un matrimonio no quieren dejar el hogar paterno: por un motivo u otro es difícil romper con la familia). Lo que resulta difícil no es crear familias, sino alejarse de ellas (29). Tal evidencia narrativa del discurso del film -incluso en el propio título- es algo que sorprende y que no es muy habitual en el cine español de los noventa. Los discursos más tradicionales sobre la familia parecen haber pasado del cine tipo **La gran familia** (1961), de Fernando Palacios, a las comedias de situación televisivas como la muy exitosa **Médico de familia** (1996-97).

C) El arraigo como terapia de maduración.

Las películas del **corpus** que analizamos plantean momentos de fuerte crisis vital de los personajes; momentos de transición dolorosos que son entendidos como maduración. Esto no es sorprendente -como asume la narratología desde los pioneros estudios de Propp-, puesto que la superación de crisis entendida como maduración

(29) En su estudio sobre el cine español de postfranquismo, Hopewell afirma desde una perspectiva freudiana que el detonante de la ficción en el cine español es la continuación del dominio de los padres una vez pasada la infancia, aunque los filmes no siempre exploren esta causa. Véase Hopewell, J. (1989). "El cine español después de Franco". El Arquero, Madrid, 349.

está inserta en la misma médula de los esquemas de narración occidental. A pesar de ello, hay que hacer notar cómo en algunas de estas películas la resolución de crisis viene apoyada en figuras que representan una cierta vuelta a las raíces. Ciertos valores tradicionales y salvíficos vienen encarnados en personajes mayores.

En **La buena vida**, Tristán es un adolescente típico de la España postfranquista (de hecho, una hilarante escena nos muestra cómo fue concebido en un coche ¡el 20 de noviembre de 1975!). Sus padres (él, vendedor de ordenadores; ella, ama de casa) mueren en un accidente de automóvil. Tras esto, se queda solo teniendo que cuidar a su abuelo enfermo de 75 años (genial Luis Cuenca). A lo largo de la película de Trueba se va despertando una identificación entre ambos, a veces subrayada por su común afición a **Playboy**. El abuelo descreído y sin nada que perder más que la vida, muestra un absoluto desinterés por las convenciones sociales y familiares. Finalmente, vuelven al pueblo en ruinas donde el viejo quiere morir y, en un último acto de dignidad frente a Tristán, ser enterrado en el patio de su casa.

En **Historias del Kronen** también aparece la figura del abuelo como miembro de la familia. El protagonista es Carlos, un estudiante de 21 años líder de una pandilla que deambula por Madrid entre rock alternativo, cocaína, sexo y conducción temeraria. Según Armendáriz, su película no pretendía elaborar un catálogo de tipos sociales sino dar la pauta de un tipo de comportamiento y relaciones (30). A diferencia de otras películas coetáneas y cercanas en temática, como la francesa **La carnaza**, en las que se contrasta la moralidad del espectador con lo que se muestra fríamente en la pantalla (lo cual no deja de ser un socrático recurso discursivo), en **Historias del Kronen** se deja traslucir un cierto tono de reproche moral explícito.

(30) "Extasis o Hachís", *El País*, 22 de mayo de 1995. Para el tema de los valores de los universitarios españoles véase Cazorla Pérez, J. (1988). "Cambio social y cambio de valores en la juventud universitaria española". *Revista de Estudios de Juventud*, nº 32, 1988.

En efecto, se nos muestra un grupo de jóvenes hastiados, en una búsqueda desesperada de nuevas sensaciones. Aquí la familia no es sino un mero espacio de incomunicación, un molesto paréntesis de cotidianidad. La única excepción es el abuelo -quizás otro desesperanzado como Carlos- con el que se establece la única línea de comunicación y afectividad. Nuevamente, el abuelo representa un cierta sabiduría que emana de la experiencia más que de la convención social, y que ofrece una posibilidad de arraigo. Así, la única respuesta que encuentra el protagonista ante el dilema final de la película (confesar el homicidio que han cometido en una fiesta salvaje) es declarar la verdad. "La mentira es el desastre" es la enseñanza expresa del abuelo: un enunciado tan simplificador cuan fácil de asumir como punto de anclaje en la apatía moral moderna.

En **La flor de mi secreto** se cuenta otra historia de maduración personal. En este caso la protagonista es una mujer madura, la exitosa escritora de novelas rosa Leo Macías (Marisa Paredes), en plena crisis de soledad. El tema de la soledad de la mujer ha sido frecuente en el cine español (31) y se suele manifestar como crisis de las relaciones entre hombre y mujer. En la película de Almodóvar a la ruptura sentimental/matrimonial -con un muy coyuntural Imanol Arias haciendo de oficial español en Bosnia- se añade la ruptura profesional, es decir, la decisión de escribir otro tipo de literatura menos banal y el consecuente despido.

En **La flor de mi secreto** hay otro personaje que ofrece raíces. En este caso no es un abuelo, no podía ser por edad, sino la madre de Leo. El punto de inflexión narrativa del film se resuelve como en **La buena vida** con un viaje, en este caso al pueblo natal de Leo (y Almodóvar) en La Mancha. No hay discurso moral explícito sino terapia: Leo se sienta con las mujeres del pueblo en el típico corro, canta con ellas las canciones, teje. Algo tan ajeno a su sofisticada vida madrileña y que le permite recuperar la cordura. En la mejor escena del film, la madre (Jacinta, interpretada emotivamente por Chus Lampreave) aconseja a Leo que recuerde de

(31) Hopewell, *op. cit.*, 342 y ss.

dónde viene para no ir por la vida "como vaca sin cencerro". El propio realizador manchego, en la presentación de la película en el 43 Festival de San Sebastián, declaraba: "no sé si me gusta o no, pero vengo de donde vengo y pertenezco a ese sitio (32)".

D) Mujer, maternidad y familia.

Hola, ¿estás sola? es una película inusual en bastantes aspectos. No sólo está dirigida, coguionizada e interpretada por mujeres jóvenes, sino que articula una mirada cinematográfica distintivamente femenina.

"Me gusta hablar de películas buenas y malas y no de películas hechas por hombres y mujeres"; esta era la opinión de la directora de cine Azucena Rodríguez (**Entre rojas**, 1993), compartida por sus compañeras Mónica Laguna (**Tengo una casa**, 1993) e Icíar Bollaín, en un coloquio sobre la mujer en el cine organizado en Madrid por Amnistía Internacional (33). Este tipo de declaraciones por parte de directoras de cine -en definitiva, el desmarcamiento de cualquier feminismo fílmico- no es nada novedoso (34), y obedece a motivaciones muy diversas. A pesar de ello, una película como la dirigida por Bollaín no deja de articular un discurso sobre la construcción del género desde una mirada femenina (en este caso la mirada de una mujer directora de cine).

Trini (Candela Peña) y la Niña (Silke), cumplidos los veinte años, abandonan sus respectivos hogares en Valladolid con el objetivo de hacerse ricas (o, quizás, construirse una identidad propia). Las dos han perdido a sus madres: la de Trini murió y la de la Niña se fue de casa cuando ésta era pequeña. Este hecho, esta orfandad maternal, va a marcar las motivaciones de las protagonistas a lo largo del relato. Trini tiene una vocación maternal consciente ("¿crees que seré buena madre?", pregunta en un momento de la película).

(32) *El País*, 19 de septiembre de 1995, 35.

(33) "Directoras noveles descartan trabas sexistas para hacer cine", en *El País*, 18 de noviembre de 1995, 39.

(34) Véase el estudio sobre la realizadora Pilar Miró desde el punto de vista del género realizado por García de León, *op. cit.* 161 y ss.

La Niña necesita comprender por qué fue abandonada; la respuesta la da su propia madre reencontrada en Madrid: se casó por presiones, en definitiva fue socialmente conminada a una maternidad que no sentía, y poco a poco se alejó de su familia. De hecho, las nuevas relaciones entre la madre y la hija se construyen en torno a una relación comercial más que sentimental (Trini y la Niña son contratadas como camareras por la madre en un pub de la Costa del Sol). Lo interesante de una película como ésta es que ambos modelos de querencia o rechazo de la maternidad coexisten legítimamente. El hecho de ser mujer, la identidad femenina en definitiva, no se adscribe a la maternidad. Esto de por sí constituye un discurso que contraría el modelo cultural y social tradicionalmente asignado a la mujer. Por otro lado, llama la atención el papel que juegan los hombres en el relato. Se podría hablar de una **inversión de roles narrativos**: los personajes masculinos pivotan en torno a los femeninos y adquieren identidad propia en función de su relación con las protagonistas. Así, el padre de la Niña aparece brevemente como un individuo hasta cierto punto patético (castrado). Olaf es el compañero ruso de la Niña, que no sabe castellano y con el que se comunica a través del sexo y cierta expresión no verbal de afectividad (hay que hacer notar que Olaf es el que ha sido seducido en un pub, y que incluso ambas amigas se acostaron sucesivamente con él para ver quién se lo quedaba). El tercer personaje masculino es el compañero de Trini -con poco atractivo físico y hasta cierto punto pusilánime-, introducido en el grupo con la fórmula "hola, ¿estás sola?" única vez que se pronuncia en la película y cuya **inversión** da título al film. Esta inversión de los roles narrativos se articula en un relato sencillo y naturalista (expresiones coloquiales, localizaciones, estilo de interpretación, planificación transparente) que no pretende -como en el caso de **Familia**- poner por delante el discurso de la identidad sino integrarlo en el proceso de maduración y en la peripecia de la ficción. En **Hola, ¿estás sola?** no aparece la figura de la persona mayor que ofrece la experiencia vital

como terapia de arraigo para la maduración. No obstante, al igual que en otras películas de este **corpus**, el proceso de cambio de las protagonistas se visualiza a través del viaje, es decir, una fórmula clásica de estructurar el relato que ha sido fructíferamente desarrollada en el cine. A diferencia de **La buena vida**, **La flor de mi secreto** y hasta cierto punto **Historias del Kronen**, en la película de Bollaín la maduración no proviene de la transmisión de una sabiduría tradicional, sino de la propia experiencia vital de las protagonistas. Quizás, en el caso de la construcción de la identidad femenina, los modelos culturales tradicionales no puedan aportar suficientes elementos válidos.

A modo de conclusión: representaciones sociales y análisis crítico del discurso

Estamos de acuerdo con Michael Ryan cuando afirma que la teoría del discurso aplicada al cine remite en última instancia a una teoría de lo social o, al menos, una determinada forma de acercarse a los problemas y temas sociales (35). El cine es un hecho social no sólo desde la perspectiva del arte o la industria, sino fundamentalmente porque reproduce y articula discursos sociales. Por supuesto, esta articulación de discursos no es mimética: se tamiza por toda una compleja estructura narrativa e institucional (producción, distribución, exhibición, políticas culturales, censuras, etc.), proceso que algunos autores denominan **transcodificación** (Ryan) o **reinscripción** (Kinder). De esta manera, el cine - como institución- y las películas -como hechos discursivos concretos- contribuyen a la creación de la realidad social.

Esta perspectiva analítica no es nueva, ni siquiera audaz: la producción simbólica y discursiva de la realidad es un hecho corriente del que todos tenemos experiencia y que cuenta con varias tradiciones intelectuales de estudio. Como ha puntualizado Daniel Dayan, denunciar este artificio

es a la vez estéril e inmenso, porque podría llevar a denunciar la totalidad de lo social y lo político. Antes bien habría que precisar los criterios que permiten diferenciar las imágenes sociales criticables de las que no lo son (36). Asumir esta afirmación supone inyectar una dosis valorativa (qué consideramos criticable y qué no) que nos remite a otros debates, pero al tiempo nos sitúa en un peculiar planteamiento de estudios que Van Dijk califica como Análisis Crítico del Discurso (37). En este artículo al analizar la imagen de la juventud y la familia en el reciente cine español hemos podido comprobar cómo algunos tipos sociales adolecen de una cierta infrarepresentación. Ciertamente, lo criticable no es la falta de correspondencia entre estadística y representación cinematográfica. Es cierto que las **reglas de tematización** asumidas por los generadores de discursos en los mass-media tienden a restar visibilidad a ciertos grupos, características o relaciones sociales (en nuestro estudio, los más jóvenes y mayores, los trabajadores manuales, desempleados y jubilados, con especial intensidad en el caso de las mujeres), o incluso, cuando aparecen, a resaltar algunos aspectos en lugar de otros. Pero también es necesario hacer un análisis de los tipos de discursos articulados y de la función de esos tipos sociales en el relato. No se trataría tanto de socioestadística icónica como -por usar la expresión de Shohat y Stam en su estudio sobre multiculturalismo- de "polifonía de voces" en el discurso. El análisis de un **corpus** limitado de películas de éxito nos ha permitido comprobar cómo, dentro de los límites impuestos por el espacio público a la **reinscripción** cinematográfica, se pueden articular discursos muy diferentes e incluso en oposición a algunos modelos culturales dominantes. No asumiríamos a priori, por tanto, la idea de que la comunicación de

(36) Dayan, D. (1996). "Entre lo público y lo privado: la construcción social de las imágenes", en Isabel Veyrat-Masson y D. Dayan (eds.) *Espacios públicos en imágenes*. Gedisa, Barcelona, pág. 22.

(37) Van Dijk, T.A. "Racismo y análisis crítico de los medios".

Paidós, Barcelona. En especial págs. 15 a 26.

(35) Ryan *op. cit.* 478.

masas es un espacio de mera alienación y reproducción de hegemonía. Si bien es verdad que los discursos posibles están sometidos a ciertas constricciones (en el caso del cine español, por citar algunas, censura económica, riesgo comercial, oligopolio norteamericano de la distribución, etc.), también lo es que existe cierto nivel de confrontación simbólica y discursiva.