



Alberto de la Rocha

The Absence of the Father in Contemporary Independent Cinema

La Ausencia del Padre en el Cine Independiente Contemporáneo

Juan Orellana Gutiérrez de Terán
Universidad San Pablo CEU
orellana@ceu.es

Resumen

En el cine contemporáneo independiente son cada vez más frecuentes las tramas que tratan de la búsqueda del padre o del reencuentro con él. En otros casos se indaga en la búsqueda de la figura paterna, aunque ésta carezca de lazos biológicos. Entre los paisajes de pérdida de nuestro tiempo, la paternidad perdida o ausente tiene un espacio propio en la expresión cinematográfica. Actualmente dicha figura ha vuelto a hacer su aparición en los guiones de manera transfigurada, reivindicada desde una perspectiva nueva. En este artículo tratamos de describir este resurgimiento, tomando como base una variedad de films de distintas nacionalidades estrenados en el último lustro. Se trata de desvelar una coherencia temática a pesar de la pluralidad de culturas que representan estas películas. Una coherencia que pone de manifiesto la globalización de un “paisaje de pérdida” que parece sentirse como urgente, a tenor de la frecuencia con la que se aborda en la gran pantalla.

Palabras clave: paternidad, vínculos, cine posmoderno, relaciones paternofiliales, paternidad no biológica.

Abstract

In contemporary independent cinema, the plots that deal with the search for a father or a reunion with him are more and more frequent. In other cases, they investigate the search for a father figure, even when there are no biological ties. Amongst the loss of landscapes of our time, the theme of the lost or absent fatherhood has its own space in cinematographic expression. Recently, this figure has reappeared in scripts in a transfigured way, reclaiming a new perspective. In this article we try to describe this

resurgence, based on a variety of films from different nationalities released over the last five years. We will try to find a thematic coherence despite the plurality of cultures that these films represent. A coherence that highlights the globalisation of a "landscape of loss" that appears to be essential, given the frequency with which it is approached on the big screen.

Key Words: loss, ties, postmodern cinema, parent-child relationships, non biological fatherhood.

1. INTRODUCCIÓN

En el cine contemporáneo, a raíz de los profundos cambios culturales y sociales de los últimos decenios (a partir del mayo francés, primero, y del cambio de siglo, después), se han ido haciendo presentes temáticas que no se trataban antes o que lo hacían desde perspectivas muy diferentes a las actuales. Si nos centramos en los temas de calado antropológico, cuestiones como el feminismo, la identidad sexual, la multiculturalidad, el relativismo cultural, el ecologismo, la fragmentación social... han entrado como un torrente en las producciones cinematográficas, independientemente de la nacionalidad o el género de las mismas. Dentro de este abanico de argumentos novedosos, hay uno especialmente interesante por su valor como "síntoma antropológico", y es el que tiene que ver con nuevas perspectivas sobre las experiencias de maternidad y paternidad.

A partir de las posiciones culturales e ideológicas asentadas y difundidas a raíz de Mayo del 68, las ideas de paternidad y maternidad sufrieron una mutación trascendental. La paternidad se identificó en aquellos tiempos de cambio con dos de los grandes pilares que había que derruir: la tradición y el principio de autoridad. Para el pensamiento marxista que atravesaba horizontalmente los movimientos sociales de finales de los sesenta y principios de los setenta, el modelo de paternidad burguesa reproducía en el ámbito doméstico una relación de dominio y autoridad patriarcales incompatibles con la liberación revolucionaria a la que aspiraban tales movimientos. El resultado fue un deterioro progresivo e imparable de la figura paterna que ha llegado hasta nuestros días (Pérez Testor 10). El psicoanalista Tony Anatrella habla incluso de una sociedad que ha devaluado y rechazado la imagen del padre (*La diferencia prohibida* 60).

Con la idea de la maternidad también se operó una transformación importante, pero en una dirección diferente. Una fuerte tendencia de cierto feminismo difundió un concepto de maternidad como una experiencia separada e independiente de la figura paterna. La maternidad se presentaba como una opción libre e individual de la mujer, y no supeditada

a una relación de dependencia con el progenitor (Ester 38). Ser madre dejó de considerarse la meta natural de toda mujer, y pasó a defenderse como una elección muy particular y no necesariamente vinculada al matrimonio. De ser algo proscrito y humillante la figura de la madre soltera pasó a ser una propuesta moderna, reivindicada e incluso ideal.

Como resultado de estas dos transformaciones, la figura paterna se fue empequeñeciendo socialmente mientras que la materna se fue agrandando, dando lugar a un desequilibrio desproporcionado, como queda plasmado, por ejemplo, en la película *Los mundos de Coraline* (Henry Selick, 2009). Tanto en los padres auténticos de Coraline, como sobre todo en los padres imaginarios, se ve claramente esta insignificancia del padre “pelele” frente a una madre dominante que se crece progresivamente –incluso en altura física– en el dominio doméstico y filial (Orellana 2012). El afianzamiento del igualitarismo de género, y la progresiva incorporación de la mujer al ámbito laboral –especialmente a entornos profesionales tradicionalmente limitados a varones– han contribuido a esta redefinición de roles y a la difuminación del modelo de paternidad anteriormente vigente. “Autodisuelta la figura paterna, el varón no puede adjudicarse otro rol, sino adecuarse a meros sucedáneos que ni siquiera puede compartir con el de la mujer. Con la desaparición de la figura paterna su “espacio social” queda inundado por lo femenino” (Barraycoa 37).

Esta crisis y aminoración de la figura paterna se ha ido plasmando en las historias cinematográficas a partir de los años noventa hasta expresar profusamente lo que ha venido en llamarse en estudios antropológicos y sociológicos “el padre ausente” o “padre periférico”¹. O en el mejor de los casos, un padre “colega”, situado en un mismo plano de igualdad respecto a los hijos (Peragallo). Baste recordar películas como *A cualquier otro lugar* (Wayne Wang 1999), *Educando a J.* (Christine Lahti 2001), *Thirteen* (Catherine Hardwicke 2003), *Tetro* (Coppola 2009), *El primer día del resto de tu vida* (Rèmi Bezançon 2009) y un larguísimo etcétera de cintas que retratan una paternidad disuelta, ausente, periférica o inmadura, tocada a menudo por el “síndrome de Peter Pan”.

1.1. Objetivo y metodología

El proceso descrito es muy complejo y tiene una plasmación cinematográfica ingente que ya ha sido tratada en estudios precedentes (Orellana 2006, 2010, 2012). Pero el objetivo de nuestro presente artículo es dar un paso más en este proceso evolutivo y mostrar un

¹ Sobre las distintas tipologías de padre contemporáneo según diversos autores ofrece una síntesis clara Pérez Testor (2005). Por otra parte, como recuerda Antonio Malo, es tan evidente que “nuestra época se halla marcada por el eclipse de la figura del padre [...] que en algunas lenguas, como el inglés o el alemán, se han creado sendos neologismos para expresar este fenómeno: *Fatherlessness* *Vaterlosigkeit*, respectivamente” (Malo, 2017: 85)

cierto giro experimentado en el tiempo presente. En los últimos diez años, coincidiendo aproximadamente con la segunda década del presente siglo, han ido surgiendo películas que proponen modelos de “paternidad restaurada” o recuperada. Es decir, presentan modelos positivos y atractivos de paternidad, pero distanciados de patrones normativistas o excesivamente prescriptores, y poniendo en un lugar preeminente el componente afectivo, eso sí, declinado de maneras diversas. Este rol del “padre afectivo” obviamente no es nuevo en el cine, pero su frecuencia y las connotaciones actuales sí lo son.

El objetivo de este artículo es tratar de realizar un boceto o perfil de esta nueva propuesta de paternidad en el cine, a partir del estudio comparativo de cinco películas muy diferentes estrenadas entre 2015 y 2020. Para mostrar la globalidad del fenómeno, no circunscrito a una filmografía regional -aunque el proceso descrito ha tenido más desarrollo en el cine occidental, paulatinamente se ha ido difundiendo en el cine mundial- hemos seleccionado películas de muy diversos orígenes cuyo análisis y comparación nos permiten realizar un retrato robot de esta nueva paternidad que propone el cine actual. Como casos de estudio proponemos, en orden cronológico, *De padres a hijas* (*Fathers and Daughters*, Gabriele Muccino, 2015) de Estados Unidos; la finlandesa *La clase de esgrima* (*Miekkailija*, Klaus Härö, 2015); la argentina *Nahuel* (*Temporada de caza*, Natalia Garagiola, 2017) de América latina; la turca *Milagro en la celda 7* (*7. Yedinci Kogustaki Mucizelos*, Mehmet Ada Öztekin, 2019) representante del mundo islámico y la italiana *18 regalos* (*18 presenti*, Francesco Amato, 2020) de la Europa meridional. Hay ausencias obvias, como el cine asiático o el africano, que también nos ofrecen ejemplos interesantes, pero que hemos descartado por tres razones: por las limitaciones de espacio, por lo prolijo que puede resultar un estudio comparativo de tantas películas, y porque el proceso de disolución de la figura paterna ha tenido un reflejo menor en dichas filmografías.

El criterio de selección que hemos utilizado incluye una pinza de fechas estrecha -cinco años- que evita una dispersión temporal que dificultaría considerar lo descrito más arriba como un fenómeno como tal. Pero a la vez, y por el mismo motivo, se ha buscado una dispersión geográfica y cultural que permita avalar la idea de un fenómeno globalizado o, al menos, bastante generalizado.

No queremos terminar este apartado sin ofrecer una aclaración metodológica. Existen, desde el ámbito de la psicología clínica y la psicología social, diversas clasificaciones de tipologías de paternidades que se dan en las sociedades posmodernas, como las que propone Jacqueline Kelen (Kelen 1998) o Josep Marqués (Marqués 1999). Aunque las conocemos y las hemos tenido presentes, no nos ha parecido adecuado forzar las películas a asimilarse a una taxonomía ajena a los planteamientos, fines e intenciones de sus

guionistas. Por tanto, no hemos tratado de enmarcar los personajes de los filmes en dichas clasificaciones, sino que hemos dejado que cada película expusiera libremente su experiencia de paternidad.

2. ANÁLISIS FÍLMICO

2.1. *De padres a hijas (Fathers and Daughters, Gabriele Muccino, 2015)*

2.1.1. *Información y sinopsis*

El director de origen italiano Gabriele Muccino se popularizó con otra película americana sobre la paternidad, *En busca de la felicidad*, protagonizada por Will Smith. En la cinta que nos ocupa, Jake Davis y su esposa atraviesan dificultades en su matrimonio. A causa de una discusión en el coche, tienen un accidente del que solo Jake (Russell Crowe) y su hija Katie salen con vida. A la soledad que experimentan ambos al perder esposa y madre se añade un grave problema: en Jake han quedado graves secuelas psicofísicas, coartada ideal para que sus cuñados intenten quitarle la custodia de su hija, algo que ocurre finalmente tras la muerte de Jake como consecuencia de uno de sus ataques. A partir de ese momento, la película hace una gran elipsis y nos lleva a la vida de una Katie adulta, que se ha convertido en una devoradora sexual, alérgica a los vínculos y compromisos.

2.1.2. *Comentario analítico*

Es interesante relacionar esta película con otras dos anteriores, *Madres e hijas* (Rodrigo García, EE.UU., 2009) y *Yo soy Sam* (Jessie Nelson, EE.UU., 2001). A la primera se asemeja en la descripción de la compulsión sexual como mecanismo de defensa de una inseguridad afectiva originada tras la pérdida traumática de los progenitores (Ester 214); a la segunda en la batalla legal de un padre discapacitado por la custodia de su hija.

En esta película encontramos a un padre que, por las razones anteriormente expuestas, va a tener que hacer de padre y de madre a la vez. Y en ese sentido va a ser ante todo un padre “afectivo” -como el de *Yo soy Sam*-. a pesar de lo absorbente y urgente de su trabajo -es escritor- busca pasar tiempo con su hija, darle cariño, contarle cuentos, llevarla y traerla del colegio... Por su parte, la niña le adora, se siente muy unida a él y no tiene en cuenta los defectos de su padre. Pero simultáneamente, Jake empieza a tener unos brotes de enfermedad nerviosa que, a juicio de sus cuñados, le incapacitan para seguir cuidando de la pequeña. La brusca e impuesta separación definitiva entre padre e hija supone para ella un trauma que con el paso de los años y la llegada a la adolescencia se va a traducir en una inseguridad afectiva tan acusada que va a convertir a Katie en una depredadora sexual. Huye de establecer vínculos ni compromisos, para evitar volver a sufrir el trauma de un trágico abandono.

Este *excursus* es muy importante, porque pone de manifiesto la relevancia de la figura paterna para el desarrollo emocional de la hija y para el afianzamiento de certezas en su persona. Sin duda la película hace un doble elogio a la paternidad. Primero porque en la primera parte nos muestra un padre deseable, tan protector como cariñoso, nada distante, muy presente en la vida de la niña. Además su enfermedad convierte su paternidad herida casi en heroica. Segundo, porque nos muestra las consecuencias fatales que tiene retirar esa figura de la vida de Katie. Ella, en la figura de sus tíos, va a encontrar solo personas que satisfacen con creces sus necesidades materiales sin implicarse empática y afectivamente en la vida de la niña. “Muccino nos recuerda que sólo a través de la recuperación de los vínculos, podemos conectarnos con nuestras memorias traumáticas para poder tener una vida más llevadera” (Campo-Redondo 2017).

2.2. La clase de esgrima (*Miekkailija*, Klaus Härö, 2015)

2.2.1. Información y sinopsis

Esta película del finlandés Klaus Härö se basa en la historia real de Endel Nelis (Märt Avandi), un profesor de esgrima estonio, fundador de una de las más célebres escuelas de Europa. El guión de la escritora finlandesa Anna Heinämaa -que se estrena como guionista con este filme- arranca en 1950, cuando nuestro protagonista llega desde Leningrado a la población estonia de Haapsalu. La Guerra Mundial ha terminado, una guerra en la que él fue obligado a alistarse en el Ejército alemán, como tantos compatriotas. Con la anexión soviética de Estonia, se inicia una persecución de todos los estonios que hicieron la guerra en el bando nazi. Por ello Endel piensa que en ese pueblo perdido puede sentirse seguro, y comienza a trabajar como profesor de esgrima en un colegio. La mayoría de sus alumnos son huérfanos, bien por la guerra bien por la purga estalinista, y hacen de él la referencia adulta y paternal que necesitan. Hay un momento en que Endel tiene que elegir entre su libertad y seguridad o su “paternidad” incondicional. Optará por eso último para no traicionar el vínculo con sus alumnos, y ello le costará -a sabiendas- su confinamiento en Siberia.

Klaus Härö ya demostró en su anterior película, *Cartas al Padre Jacob* (2009), una gran habilidad para contar historias muy humanas desde una sobriedad emocional solo comparable con la del francés Robert Bresson o con la de su paisano Aki Kaurismäki.

2.2.2. Comentario analítico

La clase de esgrima es la historia de un hombre que se convierte en “padre” sin haberlo planeado. Esta película es representativa, por tanto, de una figura muy frecuente en el cine contemporáneo: la del padre “sobrevenido”, una paternidad no biológica que viene a sustituir -de alguna manera- la paternidad ausente del padre biológico. Éste puede haber

muerto, haberse ausentado, o simplemente haber hecho dejación de sus funciones. En este caso, la ausencia de padres generalizada se debe a la guerra, y los chavales viven con sus madres o mayoritariamente con sus abuelos. En este sentido, la cinta es como un combinado de *Los chicos del coro* (Christophe Barratier, Francia, 2004) y *Las flores de la guerra* (Zhang Yimou, China, 2011), pero sin la emotividad de la primera ni la dureza de la segunda (Orellana 2016).

En esta película, a diferencia de otras, se explicita verbalmente la condición de “padre” del protagonista. “Los niños confían en mí como en un padre”, le dice Nelis a su amada Kadri. Es decir, él es plenamente consciente de la responsabilidad que asume, de la naturaleza moral de los vínculos que establece con sus alumnos, sobre todo con algunos. “No puedo decepcionarlos”. Tras un momento en el que Nelis, asustado ante la presencia policial, intenta huir inútilmente, una de sus alumnas le espeta: “No vuelva a marcharse. ¿Lo promete? No queremos pelear solos”. En ese instante, el protagonista decide asumir hasta el final su “paternidad” sobrevenida, aunque ello le cueste la libertad, o incluso la vida.

Otro aspecto significativo es que el vínculo que nace entre alumnos y profesor no es consecuencia de la afectuosidad de éste, que es un hombre distante, frío y nada adiestrado en tratar con niños. Es su paciencia, su empeño docente, y su interés real por los chicos lo que hace que éstos se vinculen a él como adulto de referencia.

2.3. Nahuel (Temporada de caza, Natalia Garagiola, 2017)

2.3.1. Información y sinopsis

Nahuel es la opera prima de una cineasta argentina, Natalia Garagiola, tras su carrera como cortometrajista. Nahuel (Lautaro Bettoni) es un joven mal encarado, de actitudes violentas, cuyos padres se han divorciado y cada uno ha formado su nueva familia. Él se ha quedado con su madre y su pareja. Pero ella fallece, y ante el comportamiento violento de Nahuel, éste es enviado por su padrastro Bautista a vivir con su padre, Ernesto (Germán Palacios), que trabaja en la Patagonia y es cazador. Ernesto se ha casado con una alemana y ha tenido cuatro hijas con ella. Desde el primer momento la convivencia es infernal. Nahuel es despectivo, agresivo, sarcástico y retador. Su padre empieza a perder la paciencia hasta que finalmente encuentran en la cacería una forma de relacionarse que parece que funciona y que les ayuda a recuperar, poco a poco, la relación perdida. En realidad, Nahuel acepta que tiene dos padres, Bautista y Ernesto.

2.3.2. Comentario analítico

Esta película plantea una cuestión compleja respecto a la paternidad. Nos presenta dos paternidades. La del padre biológico y la del padrastro, que en el fondo es como un padre de acogida. Y Nahuel se debate, como hijo, entre ambas paternidades, hasta que finalmente

aprenderá a hacerlas compatibles. Pero lo que nos interesa en este artículo es la paternidad “recuperada” de Ernesto. Ernesto es un hombre duro y frío, hecho a sí mismo, poco dado a las manifestaciones de sentimientos. Sin embargo, hay varios momentos en el film en los que es capaz de expresar su afectividad, como cuando reduce a su hijo en el suelo tras un ataque de ira, acariciándole, también en distintos momentos de las cacerías e incluso cuando le regala un fusil el día de su marcha, símbolo de la relación recuperada. Es interesante también observar que en el tiempo más difícil de su convivencia paterno-filial, Ernesto manda unos días fuera de casa a su mujer y a sus hijas, no sólo para evitarles la violencia ambiental en el hogar sino para poder estar a solas con Nahuel de cara a la reconstrucción de los lazos perdidos².

También supone una interesante aportación una escena en la que Clara, una amiga de Nahuel, le comenta varias veces lo mucho que se parece a su “viejo” en su forma de ser. De esta forma se subraya el carácter indeleble del vínculo biológico paterno-filial, algo que al principio supone un rechazo frontal por parte de Nahuel. La película muestra cómo la restauración de la paternidad no es un camino de rosas, sino que requiere de tiempo, esfuerzo y sacrificio por ambas partes.

Hay también un elemento sugerente que la directora explicitó en una entrevista concedida con motivo del estreno del film en el 22º Festival de cine de Lima: la cacería es, sobre todo, -al menos en la tierra de la cineasta- una actividad familiar en la que alguien de la generación adulta introduce a su hijo para darle el relevo para que continúe la tradición³. Por ello, el momento que ya hemos citado en el que Ernesto regala su fusil a Nahuel es de suma importancia pues le está “invistiendo” como hijo, le está reconociendo como suyo, en un sentido emocional y no meramente biológico.

2.4. Milagro en la celda 7 (7. Yedinci Kogustaki Mucizelos, Mehmet Öztekin, 2019)

2.4.1. Información y sinopsis

El director turco Mehmet Ada Öztekin proviene del mundo de las series de televisión. Este film es un *remake* -más bien adaptación- de una cinta surcoreana (*A Gift from Room 7*, Lee Hwan-kyung, 2013)⁴. El guion nos cuenta la historia de un discapacitado, Memo (Aras Bulut Iynemli) que vive frente al mar con su abuela y su hija pequeña, Ova (Nisa Sofiya Aksongur). Es un hombre feliz que, a pesar de su deficiencia intelectual, es capaz de cuidar

² Para entender la relación entre hijos violentos y disfuncionales con el abandono paterno sugerimos la lectura de Gracia, E., “Rechazo parental y ajuste psicológico y social de los hijos”. *Salud Mental*, 2005, 28, 2.

³ Cf. Entrevista videográfica realizada para la revista digital peruana Lamula.pe en agosto de 2018 (<https://redaccion.lamula.pe/2018/08/13/natalia-garagiola/redaccionmulera/>)

⁴ Existen otras adaptaciones de la misma historia, no estrenadas en España, como *Pushpaka Vimana* (S. Ravindranath, India, 2017) o *Miracle in Cell No. 7* (Nuel C. Naval, Filipinas, 2019).

y querer a su hija, y de desempeñar su trabajo como pastor de ovejas. Los demás le consideran “el tonto del pueblo” pero conviven con él amablemente. Un desgraciado accidente va a hacer que le acusen injustamente de un cruel asesinato y lo encarcelen. Su única preocupación es volver a estar con su hija. Este amor paternal irá ablandando los corazones de todos sus compañeros de celda, que decidirán hacer lo que sea para que Memo y su pequeña se reencuentren (Orellana 2020). En realidad, toda la cinta es un *flashback*, ya que esta empieza y acaba con una Ova adulta, el día de su boda, que recuerda con agradecimiento a su padre mientras observa un estuche que él le regaló cuando era niña.

2.4.2. Comentario analítico

Esta película también nos recuerda en cierto modo a la ya citada *Yo soy Sam*, por la relación paternofilial de un discapacitado. De hecho, la cinta plantea una cuestión de fondo similar: ¿Qué es preciso tener o hacer para ser un buen padre? Memo es intelectualmente discapacitado, es pobre y solo sabe pastorear ovejas. Pero es capaz de un gran amor y con su mente infantil sabe cuidar y acompañar a su hija, que le quiere con locura. Quizá lo más diferenciador de esta película respecto a las otras seleccionadas, es que el protagonista es tan pobre y su horizonte social y vital tan reducido, que su hija es el centro absoluto de su existencia: lo que da sentido a su vida. Para Memo el único problema que tiene estar en esa cárcel, donde sufre violencia y humillación, es estar separado de su hija. Estamos ante una paternidad esencial, primaria, basada únicamente en el amor y el cuidado, sin aderezos sociales o culturales.

Hay una figura antagonista, la del jefe militar, cruel y despiadado, que ha perdido a su hija en el citado accidente. Esa separación, al contrario que a Memo, le llena de odio y resentimiento. Esas dos paternidades heridas caminan en paralelo durante el transcurso del film, y si la de Memo se convierte en motivo de humanización de su entorno, con la del oficial ocurre lo contrario.

2.5. 18 regalos (18 presenti, Francesco Amato, 2020)

2.5.1. Información y sinopsis

Esta cinta de Francesco Amato se basa en la historia real de Elisa Girotto, a pesar de que tiene un argumento propio del realismo mágico. Embarazada cuando contaba 40 años, a Girotto se le descubre un cáncer incurable que le va a permitir terminar su gestación pero le va a impedir ver crecer a su hija Anna. Así pues, ella decide dejar comprados 18 regalos de cumpleaños, uno para cada año hasta que su hija llegue a la mayoría de edad. Elisa (Vittoria Puccini) es una mujer emprendedora que vive con su pareja, Alessio (Edoardo Leo), un entrenador deportivo, cerca de Bérgamo. La fantasía mágica de la película

consiste en que Elisa, embarazada, atropella un día a una joven que resulta ser su propia hija Anna con 18 años (Benedetta Porcaroli), y se la lleva a casa. Anna se da cuenta de que esa mujer es la madre que nunca tuvo, y que ese padre con el que se lleva muy mal, es un hombre sufriente que ha hecho de todo para sacar adelante a su hija en solitario. Por cierto que el padre real, Alessio Vincenzotto, ha formado parte del equipo de guionistas del film (Orellana, *La búsqueda del padre* 2020).

2.5.2. Comentario analítico

Estamos ante una película muy interesante que trata sobre la paternidad, sobre la maternidad, y obviamente, sobre las relaciones filiales. La mirada de reproche y a menudo despectiva que tiene Anna, una adolescente, sobre sus padres, se va transformando cuando es capaz de ver y entender todo el camino recorrido de amor y sacrificio que ha llevado a sus padres a ser lo que son. Pero también la película ilustra cómo los hijos nunca responden a la imagen que sus padres se hicieron de ellos un día, sino que están llamados a seguir su propio camino.

La figura paterna que aquí se nos presenta está marcada, como en la película *De padres e hijas*, por tener que asumir simultáneamente los roles paterno y materno tras el fallecimiento de la madre y esposa. Al inicio del film se nos presenta como un hombre infantilizado, obsesionado con su pequeño mundo deportivo, desordenado y algo egoísta, que no quiere ceder su cuarto para que sea la habitación del bebé que está por venir. Pero de repente tiene que madurar de golpe. Alessio se esfuerza por hacer feliz la vida de su hija, apoyado por la familia y los amigos. Durante los primeros años, Alessio le dice a su hija que su madre está de viaje, hasta que llega el momento en que se hace necesario decir la verdad, y asumir ante Anna su doble condición de padre y madre.

Pero así como en la película americana la relación afectiva del padre primaba sobre todo lo demás, en ésta tiene mucha importancia el desbordamiento por la gestión doméstica, el trabajo y el cuidado de la niña. Alessio es un hombre desbordado y sufridor, lo que impide que su hija adolescente sepa reconocer la heroica paternidad que se esconde tras la fachada de un hombre preocupado y taciturno, al que ella considera un perdedor.

Cuando la hija descubre, en la artimaña mágica de la ficción argumental, todo el sacrificio, dolor, soledad y esfuerzo que su padre ha tenido que afrontar durante los últimos 18 años, nace en ella un profundo agradecimiento y afecto hacia su padre, que por fin descubre plenamente la satisfacción de la paternidad.

3. ANÁLISIS COMPARATIVO. DEL PADRE “AUSENTE” AL PADRE “RESTAURADO”.

En estas cinco películas se dibujan diversas experiencias de paternidad, con puntos comunes y elementos diferenciados, pero convergentes en un modelo de paternidad superadora de la ausencia o disolución descritas.

En primer lugar, es interesante llamar la atención sobre el hecho de que todos los padres de las películas seleccionadas son personajes “rotos” o marcados por una carencia, una herida, tullidos físicos o emocionales. Son padres imperfectos o carenciales. Nada que ver con la idealización clásica de personajes paternos como Atticus Finch (Gregory Peck) de *Matar a un ruiseñor* (R. Mulligan, EE.UU., 1962) o el español Carlos Alonso (Alberto Closas) de *La gran familia* (F. Palacios, España, 1962), películas curiosamente del mismo año, que nos muestran padres ejemplares, sin fisuras, idílicos. Jake está viudo y enfermo física y psicológicamente. Endels técnicamente no es padre y vive ocultando su pasado por miedo. Ernesto está divorciado, no fue capaz de acompañar a su mujer en la enfermedad mortal y no ha querido saber nada de su hijo durante casi toda su vida. Memo sufre una importante minusvalía intelectual y no está la madre de su hija para ayudarle. Alessio es viudo y se ha visto obligado a ejercer una paternidad que le venía grande sin el apoyo de su mujer. Por tanto, estas películas no proponen unos patrones de padre idealizado, integrado, equilibrado, al estilo de las dos películas anteriormente citadas. Se trata de personas que son o que tienen que ser padres “a pesar de” una serie de inconvenientes o mermas. No son padres “ejemplares” en el sentido de aplicación perfecta de una definición de libro. Son personas con “taras”, con *hándicaps*, pero que a pesar de ello son o acaban aprendiendo a ser padres.

En segundo lugar, podemos comprobar en los cinco films la profunda huella que ha dejado la “ausencia” inicial en los hijos, una ausencia, eso sí, superada de diversas formas⁵. En la película americana, la ausencia del padre -por su progresivo deterioro, por los intentos de privarle de la custodia, y finalmente por su trágica muerte- va a suponer el desequilibrio psico-sexual de su hija; en la finlandesa, los niños -marcados por la ausencia de sus progenitores- no permiten a Endels que vuelva a ausentarse de sus vidas en la escena del torneo final; en la argentina, la relación padre-hijo está profundamente condicionada por la ausencia de Ernesto en los momentos más decisivos de la vida de Nahuel, como la muerte de su madre; en la turca, toda la energía afectiva de Memo tiene como fin volver a estar presente en la vida de su hija; por fin, en la italiana, la ausencia de Alessio no es tal,

⁵ “Las consecuencias de este eclipse [de la figura paterna] son negativas por partida doble: sea porque tiende a desaparecer el hijo actual, sea porque con él desaparece también el futuro padre. De ahí que el principal perjudicado del eclipse del padre sea el hijo” (Malo 87).

pero sí es percibida así por su hija, que echando en falta a su madre, no llega a apreciar en su justa medida la presencia de su padre.

Un tercer aspecto decisivo común es la transformación que sufren los personajes para llegar a una “restauración” de su paternidad. En este punto, mucho más complejo, se da una inevitable diversificación. En la película *De padres e hijas*, el deterioro de Jake es definitivo y ya no podrá volver a ejercer su paternidad. Pero la restauración viene dada en la persona de su hija, ya que el día que encuentra un amor que la acoge incondicionalmente, como era el amor de su padre, puede volver a ponerse de pie e intentar darse una nueva oportunidad. En *La clase de esgrima*, la restauración pasa a través del sacrificio de Endels: por no traicionar su “paternidad” acaba en Siberia. Pero, muerto Stalin, vuelve al pueblo, donde los chicos le esperan para retomar un vínculo nunca roto, solo “interrumpido”. *Nahuel* nos ofrece dos arcos de transformación imbricados entre sí: el del padre y el del hijo. El punto de inflexión está en la escena en la que Nahuel expresa el dolor que subyace a todo su rencor y resentimiento. De esa manera se convierte en un hijo adulto ante su padre adulto. Cuando acaba la película es cuando realmente empieza un camino mutuo de reconstrucción del vínculo roto, un camino que ya no se nos cuenta en la película, pero que queda esperanzadoramente encauzado. *Milagro en la celda 7* termina con el reencuentro feliz de padre e hija gracias a la arriesgada implicación de compañeros de celda, militares y funcionarios. Y, sobre todo, gracias a la inmolación voluntaria de un preso, marcado por su paternidad traicionada, y que con su sacrificio busca redimir su claudicación como padre. Por último, en *18 regalos*, Alessio alcanza la plenitud de su paternidad cuando su hija reconoce su vulnerable heroicidad y deja atrás una mirada injusta sobre él.

Vamos a señalar un último aspecto común de gran relevancia. Si habíamos dicho más arriba que tras la revolución cultural sesentayochista se había dado una nueva valoración de la maternidad, como algo independiente de la figura paterna, en estas películas llama la atención la ausencia de la figura materna. En el primer, tercer, cuarto y quinto film la madre ha fallecido, y el segundo es un caso de paternidad no biológica. Sin embargo, en ningún caso se puede hablar de un triunfo de la paternidad solitaria frente a un modelo biparental. En la película de Muccino, la muerte de la madre es una desgracia que tiene consecuencias negativas para todos; en la de Garagiola, la pérdida de la madre es la causa del trauma de Nahuel; en la de Öztekin, la figura materna está representada por la abuela, cuya muerte es también una terrible pérdida, atenuada por la aparición de otra madre sustitutiva en la figura de la maestra; por último, en la de Amato, como en la argentina, la muerte de la madre es la causa del resentimiento de Anna y de la angustia de Alessio. Pero

lo interesante es que la desaparición trágica de la figura materna es el catalizador que pone en marcha la dinámica de la paternidad. Como comentamos al hablar de la película *Los mundos de Coraline*, una madre excesivamente presente había generado una paternidad débil y ausente (Orellana y Martínez 77-81). Pensamos que más que la reivindicación de una paternidad en solitario, estas películas utilizan el recurso dramático de la desaparición de la madre para enfatizar los aspectos de una paternidad restaurada o en camino de estarlo.

4. CONCLUSIÓN

Después del análisis propuesto estas cinco películas parecen avalar la hipótesis de un cambio de tendencia en la representación fílmica de la figura paterna. Se trata de un giro que no supone la restauración de modelos precedentes, sino la búsqueda de unos nuevos perfiles de paternidad que, sin embargo, subrayan su necesidad insustituible en el crecimiento humano y personal de los hijos.

Pensamos que es necesario proseguir con el análisis de otras películas contemporáneas que permitan verificar con el análisis de otras cintas la hipótesis propuesta. También nos parece muy pertinente hacer el mismo análisis que hemos propuesto, esta vez referido a la imagen de la maternidad, para comprobar si se ha dado un proceso paralelo de transformación. De hecho, el número de películas que afrontan esa cuestión es sensiblemente superior al de las cintas que exploran el tema de la paternidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Anatrella**, Tony. *La diferencia prohibida. Sexualidad, educación y violencia. La herencia de mayo de 1968*, Madrid: Ediciones Encuentro 2008.
- Barraycoa**, Javier. "Dimensiones de la cultura narcisista". Jorge Martínez y Javier Barraycoa (eds.) *Narciso en el espejo*, Barcelona: Scire Universitaria, 2010.
- Campo-Redondo**, María. "De padres a hijas" in *Clínica e investigación relacional*, 2017, Vol. 11. <https://www.psicoterapiarelacional.es/CeIRREVISTA-On-line/CEIR>.
- Ester**, Belén. *En tierra de hombres*, Madrid: Ediciones Encuentro, Madrid, 2015.
- Kelen**, Jacqueline. *El nuevo padre: un modelo distinto de paternidad*. Barcelona: Grijalbo, 1998.
- Malo**, Antonio. "La identidad del padre y su reconocimiento en el cine". Enrique Fuster (ed.), *Identidad y reconocimiento en cine y televisión*. Rom: EDUSC, 2017, págs. 85-102.
- Marqués**, Josep Vicent. *Familia y roles sexuales*, in *Pensar nuestra sociedad: fundamentos de sociología*, Valencia: Tirant lo Blanch, 1999.

Orellana, Juan. *Cine y posmodernidad*, Madrid: Every View, 2012.

---. *La búsqueda del padre en el cine contemporáneo*, in AA.VV. *En busca del padre*, Madrid: Facultad de Teología San Dámaso, 2006.

Orellana, Juan y Martínez, Jorge. *Celuloide posmoderno*, Madrid: Ediciones Encuentro, 2010.

Peragallo, J. A. *Después de la disciplina*, Buenos Aires: Métodos, 1998.

Pérez Testor, Carles. *La función del padre en el siglo XXI*, Familia: Revista de ciencias y orientación familiar, Nº 31, 2005, págs. 7-18.