

**DE LA NOVELA A LA PELÍCULA BIOGRÁFICO-FAMILIAR:
EL TRASVASE AL CINE DE UN SUBGÉNERO NOVELESCO¹**
FROM THE NOVEL TO THE BIOGRAPHICAL-FAMILY FILM:
THE TRANSFER OF A NOVEL SUB-GENRE TO THE CINEMA

Antonio Viñuales Sánchez

Universidad de Zaragoza, España

avinuales@unizar.es

<https://orcid.org/0000-0002-0201-5973>

RESUMEN: El biográfico-familiar es un subgénero novelesco escasamente reconocido por los estudiosos, pese a estar tras clásicos de Dickens, Balzac o Turguénev. Éxitos actuales de Landero, Longares o María Dueñas lo confirman como una opción prioritaria de la novela contemporánea. Gracias a Bajtín y a sus seguidores, sabemos que simboliza un episodio clave de la Modernidad, que enfrenta tradición y libertad: el proceso polémico de construcción del individuo, envuelto por la familia, la nación o la escuela. Su clave constructiva, una síntesis de biografía, costumbres, historia y educación, debe servir para comprender su espectacular salto a las pantallas, donde ha dado lugar a la “película biográfico-familiar”. Pretendemos justificar teóricamente su existencia, iluminar su

¹ Este artículo forma parte de las actividades del Grupo de investigación de la Universidad de Zaragoza GENUS (H30_23R: GENUS), financiado con fondos públicos.

trasvase al cine, describir sus distintos perfiles y ejemplificarlos con películas de relevancia contrastada en la historia del cine.

PALABRAS CLAVE: novela biográfico-familiar, película biográfico-familiar, subgéneros novelescos, géneros cinematográficos, cine.

ABSTRACT: The biography of a family is a modern novel subgenre scarcely recognized by scholars, despite being behind classics such as Dickens, Balzac or Turgenev. Current successes by Landero, Longares and María Dueñas confirm it as a priority option in the contemporary novel. Thanks to Bakhtin and his followers, we know that it symbolizes a key episode of Modernity, confronting tradition and freedom: the polemical process of the construction of the individual, enveloped by the family, the nation or the school. Its constructive key, a synthesis of biography, customs, history and education, must be used to understand its spectacular leap to the screen, where it has given rise to the “biographical-family film”. We aim to theoretically justify its existence, shed light on its transfer to the cinema, describe its profiles and exemplify them with films of contrasted relevance.

KEYWORDS: biographical-family novel, biographical-family film, novel subgenres, film genres, cinema.

Recibido: 23 de febrero de 2024

Aceptado: 17 de octubre de 2024

INTRODUCCIÓN

El biográfico-familiar es un subgénero de la novela moderna en el que solo unos pocos estudiosos han reparado. Bajtín fue el primero en teorizarlo. Después ha sido atendido por un reducido número de seguidores suyos. Sin embargo, desde su eclosión

en el siglo XIX, ha estado detrás de algunos grandes clásicos de la novela. Pertenecientes a esa centuria podemos destacar, entre otros, *Historia de dos ciudades* (1859) de Dickens, casi toda la novelística de Turguénev –por ejemplo, *Nido de nobles* (1859) y *Padres e hijos* (1862)–, *Papá Goriot* (1835) y *Eugénie Grandet* (1833) de Balzac, *El eterno marido* (1870) de Dostoievski y algunas de las mejores novelas de Galdós como *Fortunata y Jacinta* (1887) o *El abuelo* (1897). En los siglos siguientes su cultivo ha conocido un crecimiento inusitado que ha propiciado meritorias obras a escala universal. Entre las más notables están, en el ámbito hispánico, *La tía Tula* (1921) de Unamuno y *Cien años de soledad* (1967) de García Márquez. Su estela ha sido seguida después por escritores como Luis Landero, Manuel Longares, Ramiro Pinilla o María Dueñas. También le han dedicado meritorias obras Yourcenar, Le Clézio y Mondiano, en la literatura francesa, y Faulkner en la inglesa. Ba Jin, por su parte, ha aportado su novela *Familia* (1933), desde la literatura china.

El carácter ascendente de este subgénero lo ha convertido en una de las opciones preferentes para los novelistas contemporáneos. Pero su relevancia e influencia no se limitan a la novela. Se ha expandido hacia dominios artísticos distintos como las biografías, las series y el cine. Entre los muchos fenómenos culturales que, bebiendo de la novela biográfico-familiar, han recibido el beneplácito masivo del gran público, destacaremos: primero, la dupla de biografías novelizadas de Manuel Vilas compuesta por *Ordessa* (2018) y *Alegría* (2021), que ha adquirido repercusión internacional gracias a una amplia nómina de traducciones a múltiples lenguas; en segundo lugar, el fenómeno mundial de las series biográfico-familiares, como la española *Cuéntame cómo pasó* (Bernardeau et al., 2001-2023), o la china *Los hijos de Familia Qiao* (2021) de Zhang Kaizhou.

En el caso del cine, la realizadora Carla Simón, que ha obtenido el éxito con *Alcarràs* (2022), es tan solo un ejemplo nacional que pertenece a una nutridísima lista mundial de directores cuyas obras significan el gran salto a la pantalla de este subgénero novelístico. Con independencia de la forma en la que han sido catalogadas, e incluso de que las mismas películas cuenten con una fuente novelística concreta, defendemos aquí la posibilidad de categorizarlas en torno a la etiqueta de la “película biográfico-familiar”. El viaje al cine de la biografía familiar que esta representa, ha hecho posibles algunas de las mejores

películas de todos los tiempos. Y estas pueden quedar mejor iluminadas y entendidas a través de un estudio profundo de este subgénero novelístico. Con este artículo pretendemos llevar a cabo, de forma modesta e inicial, la comprensión de este trasvase al campo fílmico. Para ello procedemos, en primer término, a la descripción de las principales características y de las funciones artísticas de la novela biográfico-familiar. Nos basamos en los ensayos de dos de sus mejores estudiosos, Mijaíl Bajtín y Luis Beltrán Almería. Tras esto, damos cuenta de sus primeras apariciones en el cine, dadas mediante las adaptaciones de sus grandes exponentes novelísticos. Explicamos después los distintos perfiles que adquiere este género cinematográfico, y los ejemplificamos para terminar con un nutrido número de películas convenientemente analizadas.

1. LA NOVELA BIOGRÁFICO FAMILIAR

Como expresó Walter Benjamin (2006, pp. 230 y ss.), comprender un género significa comprender su idea. Esta idea la expresa mediante una forma que organiza sus contenidos. Pero esa forma no es accesible a los sentidos, sino que es preciso un estudio para deducirla. No se trata del estilo particular que el autor imprime a su obra, ni de los temas que esta contiene. Esa forma está ligada, más bien, a una tarea histórica que el género cumple. La podríamos denominar “misión de género”, y se compone de la suma de la forma de su contenido –así la bautizó Bajtín (1989, p. 60)– y la tarea histórica a la que obedece. Trataremos en lo que sigue de arrojar luz sobre ambos extremos, en lo que concierne al género de la novela biográfico-familiar.

Comenzando por la forma del contenido, su estudio fue iniciado por Bajtín en tres lugares: el texto “Hacia una novela sentimental y biográfico-familiar” (2019, p. 247), el apartado del cronotopo idílico de “Formas del tiempo y del cronotopo en la novela” (2019, pp. 413-423) y “Hacia una novela de educación” (2019, pp. 131-245). Sus lecciones han sido retomadas por Beltrán Almería, quien ha ofrecido la versión teórica más completa de este subgénero hasta la fecha (2021, pp. 224-238), que pasamos enseguida a sintetizar.

La particular arquitectura de este tipo de novela se construye mediante la síntesis de tres materiales artísticos, incompatibles hasta la Modernidad: el idilio –o componente

familiar–, la biografía y la educación. “Idilio” es una categoría estética teorizada por la filología alemana, sobre todo por Schiller, retomada después y estudiada en su declinación novelística por el propio Bajtín. Por idilio entenderemos “cuadro de familia”. Muestra este la creación de la identidad de unos personajes mediante su identificación con la tierra natal. Lo sustantivo del idilio clásico –el que se dio en la Antigüedad– es que es una tradición que concibe el mundo en clave familiar. Está indisolublemente ligado al tiempo circular y cíclico de la sucesión de generaciones de esa misma familia, lo mismo que a un espacio único que es la tierra natal, preferentemente campestre. Por ser un ciclo, ese tiempo se repite y se autoanula.

La novela biográfico-familiar actualiza este cuadro de familia que procede de la tradición idílica, y para ello le suma la biografía, que supone un tiempo lineal e individual, y la educación, que requiere el tiempo de la Historia, el tiempo supraindividual. Como resultado, surge la paradoja de la biografía familiar, que consiste en que vive a expensas de destruir el cuadro de familia. Según Bajtín, esta destrucción idílica es uno de los grandes temas de la novela moderna (2019, pp. 416 y ss.) –también lo es del cine (Viñuales Sánchez, 2024a, p. 84). Por esta razón podría resumirse la novela biográfico-familiar mediante la fórmula: drama idílico más educación, en el tiempo histórico. La biografía familiar ofrece, en consecuencia, diferentes combinaciones de la destrucción del idilio por el concurso de la educación en un momento histórico de gran relevancia. Y de los diferentes acentos y posiciones que cada uno de estos elementos adquiere en la figura general del género surgen los diferentes perfiles de las novelas biográfico-familiares.

Otro elemento sustancial suyo es que, a diferencia de la biografía antigua, el personaje tiene un perfil seriocómico, esto es, que incorpora elementos cómicos y poco ejemplares vinculados a la risa, como la tontería, la inmadurez o la ridiculez. Es un observador construido con los mimbres de un arquetipo central en la novelística moderna. Algunos teóricos lo han denominado “hombre superfluo”, pero otros como Eleazar Meletinski (2016), Juan Eduardo Zúñiga (1996, pp. 53-71) o Beltrán Almería (2017, pp. 410-416) han propuesto la etiqueta “hombre inútil”. Esta figura combina grandes dosis de creatividad, inteligencia y sobredotación –típicas de los personajes masculinos

premodernos– con idénticas cantidades de sensibilidad, inactividad e indecisión –típicas de la feminidad simbólica premoderna. Esta amalgama paradójica lo condena a la pasividad, a la reflexión y a la observación. Nunca a la acción. Simbolizaría el destino paradójico del hombre moderno que, aunque se endiosa para conquistar el mundo y en ausencia de fuerzas divinas, carga con toda una serie de rémoras y dificultades que obstaculizan su tarea. Este inútil observador protagoniza en este género una búsqueda de valores sólidos en un tránsito por diferentes etapas vitales en las que encadena diferentes fracasos. La familia, que se muestra en su descomposición, mantiene además una posición lateral respecto a la educación y a los cambios históricos o de costumbres, que impactan de lleno en esa búsqueda de valores. Una opción alternativa para este personaje consiste en presentarse como un sujeto culposo que, tras un proceso autoeducativo, aspira a la redención.

Un personaje con que el inútil forma una dupla muy frecuente (Viñuales Sánchez, 2023, pp. 91 y ss.) es su opuesto femenino. Como arquetipo moderno describe también distintas variantes: desde las más oscuras como la “mujer fatal”, cuyo objetivo es la caída del inútil, hasta las versiones benignas como la figura la “mujer fuerte y libre”. Esta última es la más prolífica en la biografía familiar. Son frecuentes también las mujeres que rechazan el amor del arquetipo masculino superfluo, destruyen la imagen de la familia tradicional, y mediante una nueva familia monoparental expresan las esperanzas puestas en el género femenino para aspirar a una humanidad superior. La nueva humanidad que representa esta nueva mujer combina lo mejor de los dos géneros. Por esta razón se la ha llegado a denominar “andrógino” (Beltrán Almería, 2017, p. 367; García Perales, 2021; Otero Íñigo, 2020).

Terminaremos con la figura biográfico-familiar precisando su genealogía. Sus antecedentes se remontan a formas de la imaginación oral que conciben el mundo en clave familiar: destacan tragedia ática, epopeyas y sagas (Escartín Corral, 2021, pp. 257-261; Xiao, 2022). No obstante, su precedente inmediato es tardío y asimismo un producto de fusión: la novela de Rousseau, que funde novelas idílica y sentimental (Bajtín, 2019, pp. 417 y ss.; Beltrán Almería, 2021, p. 225). Sus escenarios se limitan al mundo campestre

y la vida idílica aparece completamente idealizada. La superación de la abstracción del idilio de Rousseau se consigue con la novela biográfico-familiar, donde “La historia modela la vida del personaje y la de su familia” (Beltrán Almería, 2019), y su acción se traslada a escenarios urbanos.

Vayamos ahora con la tarea histórica. La deduciremos de la forma artística recién sintetizada y podría quedar resumida diciendo que la novela biográfico-familiar simboliza un episodio clave de la civilización moderna: la creación de la construcción de una identidad individual, en medio de una polémica feroz con instituciones supraindividuales como la familia, la nación o la escuela. Expresa así la problemática de la continuidad moderna de las generaciones mediante la síntesis de elementos contradictorios como biografía, costumbres e historia. Un aspecto esencial es que es un vehículo privilegiado para mostrar uno de los grandes conflictos modernos: el que enfrenta tradición y libertad. La primera está representada aquí por la familia y se simboliza mediante las costumbres y sus ritmos cíclicos. No admiten la réplica que les presenta la educación del individuo moderno, espoleada por un cambio de época. Simboliza esta educación la necesidad de ensanchar la conciencia y de incorporar un mundo sin fronteras ante el que el mundo limitado de la familia colapsa.

2. LA PELÍCULA BIOGRÁFICO-FAMILIAR

Como tal, la película biográfico familiar no ha sido reconocida por la teoría de los géneros cinematográficos de forma expresa. Buena parte de los llamados *biopics* son, en realidad, biografías familiares. Rick Altman (2018, p. 55) sitúa *Disraeli* (1929) de Alfred E. Green como modelo del género *biopic*, replicado por éxitos posteriores como *Alexander Hamilton* (1931) y *Voltaire* (1933) de John G. Adolphi, *The House of Rothschild* (1934) de Alfred L. WerkerSidne y Lanfield y *Cardinal Richelieu* (1935) de Rowland V. Lee. Vincent Pinel (2009, p. 45) ha señalado también las dificultades del género biográfico para adaptarse al cine mudo, siendo a partir de los años treinta cuando iniciaría su desarrollo.

Huerta Floriano se ha acercado oblicuamente a la biografía familiar cinematográfica mediante dos vías: genérica y temática. La primera es fruto de atender al “melodrama

familiar” (2019, pp. 126-129), un género considerado como tal incluso antes que el propio melodrama, al carecer este último de la coherencia temática y evolutiva exhibida por otros géneros como el western (Gledhill, 1987, p. 6). Explica que es raro el melodrama que no incorpora de algún modo poderosos elementos familiares en sus tramas. Y ha señalado que lo que distingue a este del resto de los melodramas es la importancia de las relaciones familiares como elementos desestabilizadores de los personajes, siendo muy productiva la premisa narrativa que incluye conflictos generacionales entre padres e hijos. Ejemplos de esto último serían *La heredera* (1949) de William Wyler y *Con él llegó el escándalo* (1960) de Vincente Minnelli.

La vía temática considera la familia como uno más de los temas que el cine puede atender, entre muchos otros. El mismo Huerta Floriano, tras un estudio cuantitativo, ha puntualizado que, en lo que respecta al cine español del periodo 1994-1999, en más de la mitad de las películas “aparece la institución familiar —en cualquier tipo de variante— de una manera que no sea meramente colateral o anecdótica” (2005, p. 61). Los subtemas más frecuentes que incluiría el tema general de la familia son la destrucción del núcleo familiar, problemas intergeneracionales, adulterios, incomunicación y secretos de familia.

La clave del trasvase de este género al cine está, sin embargo, y como parece lógico, en los procesos de adaptación cinematográfica. Las primeras películas biográfico-familiares provienen de las adaptaciones de novelas. Ahora bien, es frecuente también, ante todo en la etapa inicial del desembarco en el cine de la biografía familiar, otro tipo de adaptaciones que, lejos de ser fieles al producto original, incluyen una transformación genérica. Consiste esta última en seleccionar las partes del biografismo familiar que mejor engranan con los gustos de un público general, acostumbrado a formatos con menor carga intelectual y reflexiva. No es infrecuente pues la mutación de novelas biográfico-familiares en películas melodramáticas que se centran en las tramas sentimentales, con el añadido de un final feliz.

Esta operación es típica de las primeras adaptaciones de biografías familiares en la etapa del cine mudo. Los cineastas toman los clásicos de la novela decimonónica como granero argumental y crean con ellos productos de consumo masivo. Las tempranas

adaptaciones de clásicas biografías familiares de Balzac o Galdós, como la de *Eugénie Grandet* por parte de Rex Ingram, titulada *The Conquering Power* (1921), o *El abuelo* de José Buchs (1925) son testimonios de esta forma de proceder. La primera supuso la completa desactivación de la ácida pintura de caracteres con la que Balzac presentó el mundo provinciano en el que se destruye la familia. El original quedó transformado en un condescendiente melodrama cuyo final –un añadido espurio de June Mathis, su principal guionista– es el triunfo del amor entre Charles y Eugénie. En manos de Buchs, por otro lado, la novela de Galdós queda reducida a la búsqueda de la nieta legítima por parte del patriarca de la familia Albrit. Añade una coloración detectivesca en la línea de los géneros policiales que, basados en la pesquisa, persiguen intrigar al público y entretenerlo.

La aparición de verdaderas películas biográfico-familiares que conservan la misma forma e idéntica meta que su ascendiente novelístico se produce algo más tarde. Se da en el transcurso de la etapa popularmente conocida como “cine sonoro”. La plena incorporación de la palabra oral sincronizada con la imagen permite entonces producir películas más complejas, y dirigirlas a públicos más formados culturalmente sin necesidad de transformarlas mediante géneros de menor entidad. Son notables, en este sentido, películas basadas en los grandes clásicos del género como *Nido de nobles* de Andrei Konchalovsky (1969) –adaptando a Turguénev–, la adaptación de *El abuelo* por parte de José Luis Garci (1998) –analizada más adelante–, o la de *La tía Tula* (1964) a cargo de Miguel Picazo.

La primera de ellas es un ejemplo de la biografía familiar de perfil sentimental. Pese a ello, se deja ver –como en el original literario– la importancia de la educación en el destino de los personajes. La frustración del idilio amoroso entre Lavretsky y Liza, la joven hija de una prima suya, tiene su germen en la educación recibida por ambos personajes. Ahora bien, la impronta de esta incidencia educativa en la búsqueda de valores solo queda subrayada en el caso del personaje masculino, el protagonista absoluto de esta película.

En cuanto a la obra unamuniana, debe indicarse que el original novelístico “es, en apariencia, un idilio intachable. No forman parte de este relato más que los elementos

idílicos familiares: la formación de los matrimonios, el nacimiento de los hijos y las muertes” (Beltrán Almería, 2021, p. 233). La impronta idílica se ve dramáticamente reducida en la versión fílmica de Picazo, “un título de oro en el llamado nuevo cine español”, en palabras de Jordi Batlle (1986): comienza con el velatorio de Rosa, la hermana de Tula, pero se evitan las escenas matrimoniales, los nacimientos y las muertes de los descendientes. Decide la película concentrar sus fuerzas en la representación de la tarea principal para Tula: la síntesis de crianza y educación de sus sobrinos. Esta crianza no puede conocer desvío alguno. Los enamoramientos de su pretendiente y de su cuñado Ramiro son los principales escollos que esta mujer fuerte y libre evita porque se consagra amorosamente a su cometido educativo.

3. LOS PERFILES DE LA PELÍCULA BIOGRÁFICO-FAMILIAR

Habida cuenta de la plena adaptación del género que nos ocupa al ámbito cinematográfico, nos dedicaremos ahora a las grandes películas del biografismo familiar, que conservan la forma y las funciones artísticas de su precedente literario. Ilustraremos para ello los distintos perfiles que adopta en su evolución cinematográfica este tipo de películas. Nos serviremos de un buen número de ejemplos, sin importar si se basan o no en originales novelescos. Las elegiremos por el poder ilustrativo del perfil que representan y por su popularidad y calidad contrastadas, siempre incluyendo ejemplos de la filmografía hispana.

3.1. EL PERFIL SENTIMENTAL

El perfil sentimental lo representan películas que ponen en el centro de su arquitectura la frustración del idilio amoroso. Nos fijaremos en tres ejemplos que, aun perteneciendo a esta misma línea, permiten ilustrar resoluciones distintas de este mismo género, la existencia de personajes dispares y la ubicación en espacios también diferentes.

El primero sigue la forma típica de la biografía familiar sentimental, al estilo de Turguénev. Se trata de *Qué verde era mi valle* de John Ford (1941), que pese a adaptar el superventas novelístico de Richard Llewellyn (1939), la consideró el propio director como

su película más autobiográfica (McBride, 2001, p. 323). Sus primeros compases están dedicados al despliegue de las costumbres del modo de vida idílico que permiten ver cómo los Morgan crean su identidad a través de su unión familiar indiscutible, su felicidad y su trabajo minero en la tierra natal del sur de Gales. Los valores en los que se funda su convivencia, representados por el patriarca, son los de la convivencia armónica entre trabajadores y patronos. Esa convivencia es la fuente de la felicidad familiar, y se resquebraja cuando el patriarca se niega a una nueva educación. Esto es, a la entrada en la familia de unos nuevos valores, forzados por la evolución histórica, y necesarios por la irrupción de nuevas costumbres laborales por parte de los patronos.

Otro ingrediente de esta destrucción idílica es la creación de un matrimonio falso y corrupto. Está fatalmente determinado por la educación en unos valores insuficientes: las viejas costumbres en el caso de la fémina Angharad Morgan, y las nuevas, objeto de burla y crítica –el menosprecio a los trabajadores y el despilfarro– en el caso del heredero del emporio minero: el dandi arrogante Iestyn Evans. Este matrimonio sin amor condena a la parálisis y a la infelicidad a la hija de los Morgan. Otro hilo sentimental es el amor frustrado entre Angharad y el párroco local Merddyn Gruffydd. Este último es un hombre de bien y educador utópico. Se aleja de los nuevos y falsos valores monetarios que representa el patrón de la empresa minera, y es una guía para el pueblo. Adquiere además un compromiso con el futuro de la familia Morgan de tipo formativo, a través del hijo menor llamado Huw. Se encarga de su educación. A pesar de las enseñanzas, el vástago termina abandonando la escuela y trabajando en la antigua mina con su padre. Malbarata así la lección para el mundo abierto y con ello consume las esperanzas familiares de regeneración.

Todo sobre mi madre (1999) de Almodóvar se funda en la suma de idilio, educación y melodrama. No en vano es una relectura de *Un tranvía llamado deseo* (1947) de Tennessee Williams. El sentimentalismo está totalmente irritado y ha sido leído por algunos críticos, como Enrique Mora Díez (2018), en clave de parodia. Pese al tremendismo emocional, la existencia de personajes de los bajos fondos –prostitutas, actrices en decadencia, drogadictos– y de la propensión a la comedia y al reflejo de la vida cotidiana, los

ingredientes biográfico-familiares están nítidamente presentes. En puridad, es el viaje educativo y de redención que Manuela emprende (de Madrid a Barcelona) con el fin de expiar la culpa que ha destruido su familia. La demolición familiar comienza con el abandono del marido, convertido en Lola para entregarse a una desenfrenada actividad sexual. La puntilla la pone la muerte del hijo Esteban, que dispara la culpabilidad de la madre por no haberle revelado a este último la verdadera identidad de su padre. El comportamiento de Lola es responsable también de la ruptura de otra familia: la que tras abandonar a Manuela llegó a formar con Rosa, una monja ingenua a quien le contagia el SIDA, una imagen moderna de la destrucción familiar. La joven, a su vez, pertenece a una familia también destruida por otra enfermedad moderna como el alzhéimer, lo mismo que por las costumbres burguesas que separan a madre e hija irremediamente. Tras dar a luz al hijo fruto de su relación con Lola, Rosa muere. Es la educación de este hijo, sin embargo, la oportunidad de redención de Manuela, quien se revela como un andrógino que educa –y se autoeduca–, convirtiéndose en madre y redentora universal. Una imagen moderna del mito de la “Gran madre”, ampliamente estudiado por Erich Neumann (2009), como Úrsula Iguarán en *Cien años de soledad*.

El abuelo (1998) de Garci, por su parte, capta y plasma a la perfección la arquitectura biográfico-familiar del original galdosiano. La dupla sentimentalismo-educación, con gran protagonismo del primero, es el sostén arquitectónico de sus contenidos. Sus elementos sustanciales son: la crisis y la decadencia de la familia Albrit, el idilio amoroso destruido entre el único hijo de los Albrit y la condesa Lucrecia, el doble proceso de autoeducación de Rodrigo de Arista –el patriarca inútil– y de su nuera –víctima de un fuerte sentimiento culposo–, la búsqueda de valores en el mundo idílico pero destruido de Jerusa, el humorismo propio de la educación moderna –con el maestro tonto–, y la crítica de los nuevos valores de la sociedad provinciana.

El tiempo de las esperas, las dudas y las vacilaciones domina la narrativa. Todos ellos son momentos ensayados con profusión por la novelística sentimental, que aquí vehiculan la búsqueda de la verdad familiar por parte del patriarca Albrit. Las emociones se funden con los valores familiares, promulgando la unión de pasión y reflexión. Una

reflexión sobre la importancia de la familia, pero aún más de la educación en un mundo abierto y libre, un mundo en el que don Rodrigo de Arista deberá aprender a navegar y a fundar nuevas emociones y sentimientos basados en el nuevo valor de la educación.

3.2. EL PERFIL SOCIOHISTÓRICO

El perfil sociohistórico impone una meta adicional a este género: ofrecer una imagen crítica de hechos históricos a la que la historia oficial no puede aspirar. El complejo biográfico-familiar despliega así todo su potencial para entender el pasado reciente mediante la clave del enfrentamiento entre tradición y libertad. En el ámbito italiano, por ejemplo, el dramático cambio de siglo –con dos guerras mundiales– es analizado por *Novecento* de Bertolucci (1976), y la revolución italiana y el *Risorgimento* son vistos a la luz del drama familiar por *El gatopardo* de Visconti (1963) (adaptando a *Lampedusa*, 1958). Este director se propuso también iluminar el ascenso nazi y la caída de la República de Weimar con *La caída de los dioses* (1969). Otros dos contextos que han tratado de ser aclarados mediante este tipo de películas, y que tuvieron un impacto dramático sobre las estructuras familiares, fueron la Revolución Cultural china y la caída del muro de Berlín.

En cuanto al primero, toda una serie de películas de directores de la “quinta generación” (Nowell-Smith, 1996, p. 699) utilizaron el biografismo familiar para retratar mejor que la historia oficial la citada época del pasado reciente chino. La guerra civil de principios del siglo XX, la llegada al poder de Mao y la derrota de los valores del confucianismo, la Revolución cultural y el Gran salto adelante, así como la caída final del modelo maoísta han impactado de forma terrible en la familia clásica china, una institución de perfil autoritario medieval que ha sido el blanco de todas las políticas y de las decisiones derivadas de los acontecimientos recién citados. La brutal modelación de la vida familiar que la historia china ha conllevado es el núcleo distintivo de obras completas de cineastas como Zhang Yimou (Zhou, 2017, p. 55). *¡Vivir!* (1994) es uno de sus más notorios ejemplos.

El personaje Xu Fugui, un inútil carente de valores, es su centro de atención. Hijo de una familia rica de terratenientes, pero rendido a los placeres del juego, pierde todas

sus propiedades. En su mala educación se encuentra la fuente del resquebrajamiento familiar. No es de extrañar que su mujer y sus hijos lo abandonen hasta su transformación. Su reeducación se da como producto de su conversión en artista de títeres. Pese a su esperanzadora metamorfosis, los acontecimientos históricos moldean en adelante la marcha de la nueva familia hacia una crisis de la que no va a salir indemne. El inicio del desmoronamiento familiar se produce con el reclutamiento de Xu Fugui, que da como resultado la pobreza y una subsistencia penosa. Otros símbolos del resquebrajamiento familiar son la sordera y el mutismo de la primogénita, y la muerte fatal del hijo Youqing por un accidente de coche del jefe del distrito. La esperanza en el crecimiento familiar no queda, empero, agotada del todo. Hay un futuro con el nuevo matrimonio que contrae la desafortunada Fengxia con Wan Erxi, un líder local de la Guardia Roja. Esta unión vuelve a simbolizar la impronta de la Historia en la institución familiar. La dimensión dramática de la educación en este idilio se deja ver de modo trágico en un último capítulo en el que la nación deja su huella imborrable en la familia. Pues Fengxia muere en el parto a consecuencia de la reeducación en campos de trabajo de los médicos que deberían haberla atendido en el parto.

Un ejemplo que dota de una coloración luminosa a esta dramática veta socio-histórica es *Good bye, Lenin!* de Wolfgang Becker (2003). Ubica el drama idílico en el tiempo de la reunificación alemana tras la caída del muro de Berlín. La dimensión cómica –subrayada por críticos como Daniela Berghahn (2006), quien la ha calificado como “retrocomedia reconciliadora” (p. 96)– está en el protagonismo de las costumbres y la vida cotidiana, la inutilidad de sus personajes y la sátira del comunismo. Su argumento podría resumirse así: una mujer casada con el régimen comunista, llamada Christiane, entra en coma mientras el mundo de la burocracia socialista que ella simboliza se desmorona. Tras su recuperación, su hijo decide protegerla ridículamente contra la historia –la reunificación alemana– cuyo conocimiento significaría su destrucción. Para ello construye una isla comunista en la habitación donde se recupera, mientras el mundo se abre hacia la globalización y el capitalismo.

Este drama idílico sucede en un ambiente urbano reducido básicamente al domicilio familiar, y tiene como centro la habitación donde se despliega la comedia de las viejas costumbres. Este ambiente tiene como contrapunto un espacio campestre en el que se producen las revelaciones, donde aflora la verdad histórica y familiar, y se prepara la destrucción idílica. Esta verdad hace referencia al supuesto abandono del padre en pos de una nueva vida en la Alemania occidental, que en realidad encubría la verdadera cobardía de una madre que no supo y pudo acompañar a su marido. Los hijos crecieron con una imagen del padre menoscabada por la mentira y la culpa materna. Un símbolo de la mala educación. Las figuras con que se construyen los personajes aportan una buena dosis de comicidad. El personaje observador, el hijo Alexander Kerner, es el típico hombre inútil que busca valores inmovibles en un mundo donde las instituciones se descomponen. La figura de la madre también es seriocómica, pues suma la seriedad de la ideología dogmática y la cobardía ante los retos que plantea la Historia.

Representantes hispanos de este perfil son *La trinchera infinita* (2019) de Jon Garaño, Aitor Arregi y José Mari Goneaga, *Kamchatka* (2002) de Marcelo Piñeyro y *Pa negre* (2011) de Agustí Villaronga. La primera ofrece una imagen de la tierra natal como un espacio infernal. El infierno anega el espacio terrenal porque la acción sucede en los funestos años de la dictadura franquista: comienza con el inicio de la guerra civil y termina en 1977 con la llegada de la ley que amnistió los delitos derivados de la contienda. Se trata del drama familiar de uno de los llamados “topos del franquismo”, a saber, aquellos que se escondieron a la espera de la caída del régimen dictatorial. Su protagonista, el inútil Higinio, fusiona el simbolismo ancestral del subsuelo –el espacio de la metamorfosis– y la reflexión histórica: su reclusión es una imagen para la crítica histórico-política del franquismo, cuyo impacto para la familia es dramático. A su vez, el simbolismo de la resurrección por los cambios históricos y la acción salvífica de su mujer fuerte recogen la ambivalencia de la metamorfosis tradicional. El personaje masculino es, además, una irritación humorística del inútil: se trata de un hombre ridículo que mezcla rebeldía ideológica, comicidad –viste y trabaja como mujer, se acobarda y avergüenza, carga con culpas que lo empequeñecen–, abyección –asesina a un vecino que agrede a su esposa–

y metamorfosis histórica –la democracia que lo rehabilita para un mundo nuevo– tras la acción sanadora de su esposa.

Kamchatka se sitúa en el tiempo de la última dictadura militar argentina, desde 1976 hasta 1983, una aciaga época trufada de asesinatos, secuestros y desapariciones sobre la que esta cinta pretende reflexionar a través del desmoronamiento de una familia compuesta por un matrimonio de activistas políticos, opositores al régimen. La brutal amenaza política condena a esta familia contestataria a escapar de la capital hacia una finca rural, situada en las afueras. Allí los dos hijos pequeños deberán seguir educándose para el mundo, pero fuera del mundo, aunque en momento alguno “pueden perder el contacto con la realidad” (Vázquez Medel, 2008, p. 52) pues los hechos históricos terminan disolviendo sin paliativos la unidad familiar. La perspectiva del mayor de ellos, Harry, de diez años, es el eje de la narración.

Se objetiva a través de un *flashback* y permite, a través de su mirada valorativa, la entrada de elementos mágicos –la mirada infantil suele introducir la magia en el mundo caduco de los adultos. Su posición ante el absurdo que para él representa el inexplicable abandono de su entorno habitual, de su tierra natal, es una respuesta mágica. Ante el absurdo cruel de la realidad sociohistórica, que arruina sus costumbres y cotidianeidad, responde con la alegría simbolizada en el juego y la magia. Los núcleos de sentido principales de esta película son los hechos sociohistóricos, la educación en un entorno hostil y los elementos mágicos, los cuales frecuentemente son leídos en el contexto de una visión romántica del pasado reciente argentino (Chappuzeau, 2018, pp. 256). Los elementos idílicos, salvo la destrucción de la familia y la huida de la tierra natal, están reducidos a su mínima expresión.

Pa negre se plantea el mismo reto que la novela homónima de Emili Teixidor (2003) de la que procede (Glenn, 2012, p. 65): contrarrestar las distorsiones de la historia oficial. En esta cinta, el mundo con el que tropieza la búsqueda de valores del personaje infantil, llamado Andreu, es la tierra natal destruida por la guerra, un símbolo sociohistórico de la lucha entre el bien y el mal. El pequeño debe cargar con una culpa heredada: el asesinato de un lugareño a manos de su padre, un activista político supuestamente preñado de

ideales contrarios a la violencia. Estos ideales destruidos por la guerra son también la causa de la ruptura final de los lazos entre padre e hijo. En no pocas ocasiones se asevera que está maldita la tierra y que las familias no pueden prosperar por la falta de educación. El simbolismo fatalista se muestra en el carácter demoníaco que adquiere la tierra natal. En razón de la absorción de la tierra por el mal histórico, la búsqueda de Andreu no encuentra valores en ninguno de sus rincones. Adquieren entonces especial significancia elementos mágicos como las enseñanzas a través de enigmas por parte del padre, la existencia de un personaje angélico que simboliza la lucha contra el mal de la tierra, y el simbolismo escondido en los pájaros que cría el padre: una imagen de la necesidad de abandonar la tierra en pos de la prosperidad.

3.3. EL PERFIL COSTUMBRISTA

La ilustración de la insuficiencia de las costumbres nacionales y familiares frente al empuje del tiempo histórico es el objeto de la película biográfico familiar costumbrista. En *Alcarràs* (2022) de Carla Simón es el eje central. Su espacio se desplaza, empero, al mundo regional y agrario. El mundo urbano solo aparece como contrapunto de la tierra natal y sus costumbres. Se trata esta película de un idilio agrícola, laboral. La familia Solè se dedica al cultivo frutal de los melocotoneros desde hace generaciones en la misma parcela leridana. Tras ochenta años en que las costumbres agrícolas han sido el sustento de la familia en el espacio natal, el tiempo nuevo simbolizado por el negocio de las placas solares destruye su forma de vida y les arrebató la tierra. El nuevo tiempo se abre paso dramáticamente en el espacio idílico y convive allí con otras imágenes del tiempo, también idílicas, como las enseñanzas del abuelo, las canciones, los cuentos tradicionales y sus recuerdos, inservibles ya para el mundo nuevo. El espacio idílico es, en definitiva, el lugar simbólico para la lucha entre el tiempo viejo y el nuevo. Y el segundo termina imponiéndose de forma aplastante e inexorable, llevándose por delante la unidad familiar.

La educación se presenta aquí como la causa y la solución para la destrucción idílica. La falta de formación del abuelo Solè, quien descuidó la confección de los papeles necesarios para obtener la propiedad que cultivan en precario, es una de las fuentes

principales de esta crisis familiar. La Modernidad histórica exige una educación en la burocracia y las nuevas costumbres administrativas deben ser aprendidas. La salvación familiar pasa por la educación en los valores del nuevo mundo, las nuevas costumbres y los nuevos trabajos. Tres personajes representan la cara y la cruz de este proceso agónico de aculturación. El hijo del abuelo Solè, Quimet, se niega a introducir a la familia en el mundo nuevo. Es un rebelde que con su pasividad acelera la destrucción idílica. Otro rebelde es su hijo Pau. También se niega al nuevo mundo y hace caso omiso del mandato paterno que lo encamina infructuosamente al estudio. Cisco, hermano de Quimet y tío de Pau es, en cambio, quien se aparta de la tradición y abraza en primer lugar las nuevas tareas en el mundo nuevo. Acepta un trabajo en la empresa de placas solares que se establece en los terrenos ocupados por la familia Solè.

El regionalismo de esta película no ha dificultado, como cabría esperar, su valoración internacional. Su éxito en la *Berlinale* confirma que el conflicto entre tradición y libertad que aquí se expresa en clave familiar-regional es de validez universal.

Un segundo ejemplo lo encontramos en *Un lugar en el mundo* (1992) de Adolfo Aristarain. La lucha contra las costumbres y las tradiciones impuestas como forma principal de vida en la región rural y argentina de San Luis es el núcleo principal de esta película. Está protagonizada por una familia de educadores que trata de llevar adelante en ese espacio refractario a los cambios una utópica cooperativa de agricultores: Mario es profesor, su mujer Ana es la médica de la comarca y su hijo Ernesto es el personaje pasivo que relata los años de vida en esa comunidad, y la dramática defensa de los valores libertarios de su padre.

Las diferencias educativas entre Ernesto y Luciana, hija de uno de los trabajadores del cacique regional de la que el primero se enamora, frustran los intentos por crear una pareja. Las viejas costumbres se imponen a las enseñanzas con las que el joven trata de liberarla. Finalmente, la llegada de nuevas costumbres –la destrucción de la tierra por empresas explotadoras de petróleo–, termina por derrotar los vanos intentos de esta familia que se resquebraja ante la suma de los nuevos poderes destructores y las redes caciquiles.

Una tercera muestra la encontramos en *Roma* (2018) de Alfonso Cuarón. De forma inicial, escenifica mediante cuadros costumbristas hogareños –tareas domésticas, comidas, juegos, desplazamientos, conversaciones, etc.– la perfecta armonía con que se relacionan los miembros de una familia mexicana cuyo hogar está en la Colonia Roma, barrio de clase media-alta de Ciudad de México. Pertenecen a esta familia sus miembros naturales y un grupo de sirvientes indígenas entre los que destaca Cleo, una hacendosa y cariñosa mucama. Es el puente simbólico entre la burbuja aparentemente estable de esta familia adinerada y la realidad histórica convulsa y dramática del México de los 70, que en esa época vivió disturbios y crisis sociales de gran calado. El tiempo cíclico de las costumbres, incluido el adulterio del marido y el silencio de la madre, son la base de la destrucción idílica. El tiempo nuevo lo simbolizan los hechos dramáticos históricos, sobre todo la revuelta estudiantil que sorprende a Cleo a punto de dar a luz en el interior de una tienda. Estos impactan simbólicamente y por partida doble en los dos núcleos familiares: Cleo ve frustrada las posibilidades de fundar una nueva unidad familiar por el abandono de su novio y la muerte de la hija que esperaba; el médico y padre de familia, por su parte, abandona el hogar, siendo la sororidad la esperanza de la unión de las familias resquebrajadas.

3.4. EL PERFIL EDUCATIVO

Al perfil educativo pertenecen aquellas películas en las que la búsqueda de valores del personaje biografiado viene marcada por la educación. Se trata de filmes de acusado simbolismo formativo en los que la educación no es tanto la razón de la destrucción del idilio, cuanto el salvavidas o la posibilidad, frecuentemente frustrada, de su regeneración.

Un primer ejemplo es *Las niñas* (2020) de Pilar Palomero. Celia, una joven de once años, construye su identidad mediante un proceso de formación entorpecido por una educación dogmática y religiosa y un ambiente refractario a las familias monoparentales. El futuro de la familia formada por la protagonista y su madre se asegura gracias a la educación sentimental y emocional, una educación para un mundo nuevo que se abre en ese preciso momento histórico –la nueva España tras el icónico año de 1992– gracias

a una compañera proveniente de Barcelona. Tras este periplo educativo se revela la verdad sobre la falsa muerte del padre y se restaura la sororidad de la madre y la hija. Esta alianza es el símbolo de las esperanzas puestas en el género femenino como guía de una humanidad superior, y da voz a las madres silenciadas por encabezar familias monoparentales (Feenstra, 2022, p. 31).

Con *La maternal* (2022), muestra Palomero la educación de una madre primeriza llamada Carla, que lucha por hacer compatible su identidad, sus sueños de juventud y sus aspiraciones con la maternidad sobrevenida, una losa que mezcla costumbre y condena –su madre, de una familia empobrecida y sin recursos, la dio a luz también de muy jovencita. Carla trata de trascender este *statu quo* con la ayuda de la institución de acogida “La Maternal” y forja una nueva identidad con la oposición de su propia familia –su madre la culpa cruelmente de su destino–, lo mismo que la sociedad en su conjunto, que la estigmatiza sin compasión. Educación versus costumbres es el conflicto vertebrador de esta película, que tiene a personajes femeninos fuertes y libres como absolutos protagonistas.

También son ejemplos de esta muy prolífica línea del biografismo familiar *El sur* (1983) de Víctor Erice y la más reciente *Dolor y gloria* (2019) de Almodóvar. *El sur*, adaptación de la novela corta de Adelaida García Morales (1985), combina la iniciación de Estrella en el oficio de zahorí por parte de su padre Agustín, con la crisis y la destrucción familiar como consecuencia de la crisis personal de este último. El aprendizaje en los misterios de la mencionada actividad se entrelaza en todo momento con el aprendizaje de los no menos misteriosos pero dolorosos recovecos de la madurez y de la familia, cuyos secretos y miserias se muestran paulatinamente ante los ojos de Estrella.

Dolor y gloria es una biografía familiar de un artista en crisis. La educación se presenta como parte del crecimiento de conciencia del personaje que, ante la crisis que lo atormenta, rememora su vida como estrategia para salvarse. La trascendencia de esta autorreflexión biográfico-formativa, que expresa la superioridad de los valores educativos sobre los familiares y sobre las costumbres, está en la reflexión histórica que conlleva: a la crítica de la desigualdad social –Salvador pertenece a una familia sin recursos– se suma

la denuncia de la insuficiente educación religiosa a la que se ha visto condenado por su pobreza.

El enfrentamiento entre tradición y libertad en la tierra natal protagonizado por un artista conoce muestras internacionales como *La familia Bélier* de Éric Lartigau (2014) y *Joyland* de Saim Sadiq (2022). El drama familiar de la primera se concentra en la decisión por parte de Paula de formarse como artista, para lo cual debe descuidar sus labores ganaderas y de enlace comunicativo con unos padres sordomudos. En *Joyland*, un andrógino artista –una joven y ambiciosa estrella trans– es el impulso de la crisis familiar de Hayder, hijo del clan Rana, que accede finalmente a una vida nueva y libre tras una educación sentimental.

3.5. EL PERFIL CUENTÍSTICO-INFANTIL

El último perfil conjura el agotamiento del género y sigue la siguiente pauta: un personaje infantil carga con una serie de culpas familiares en un mundo que se caracteriza por el fatalismo y la hostilidad. Este personaje debe aprender a crecer al tiempo que su familia se ve sumida en una terrible confrontación histórica. Las persecuciones ideológicas y las crisis políticas son muy habituales. La política aporta el realismo, la guerra incorpora la suma de Historia y simbolismo de la lucha contra el mal, y el personaje infantil es el núcleo del simbolismo humorístico y del utopismo. Lo distintivo de este modelo es que, en estas extremas condiciones, el personaje no persigue su regeneración sino su salvación. Y la clave de esta variante es que tales valores ni son ni pueden ser de este mundo, dada la magnanimidad de su tarea. Solo la magia, incluso la crueldad, y los grandes secretos del cosmos, las fuerzas que en este se hayan ocultas, pueden salvar al personaje infantil de este trance. Este perfil se conecta, además, con el sociohistórico, pues al esclarecimiento de momentos decisivos del pasado reciente mediante el drama familiar, suma la luz que puede proyectar la mirada infantil. El cine de la transición española, sobre todo a partir de finales de los 70, hasta los 90, muestra una fascinación por este *modus operandi* para interpretar la Guerra Civil y sus años posteriores (Ballesteros, 1996, p. 232).

La irrigación de elementos mágicos de este modelo conoce, empero, diferentes intensidades. Una primera posibilidad la representan aquellas películas que no rebasan la verosimilitud. Pertenecen lateralmente a este modelo las ya comentadas *Kamchatka* y *Pa negre*. Otro ejemplo paradigmático es *El espíritu de la colmena* (1973) de Víctor Erice. En esta película la magia, propia de la imaginación infantil, adquiere absoluta centralidad, y fusiona su tiempo legendario con el tiempo histórico realista del biografismo familiar. La superación de los traumas de la guerra, cuyas secuelas se dejan ver en la destrucción del matrimonio entre Fernando y Teresa –con el tiempo de la Historia restallando sobre la cotidianeidad, como ha señalado Camilo Torreiro (2004, p. 357)–, deberá ser llevada a término por las hijas, las pequeñas Isabel y Ana. Isabel es la niña que funda su educación en el mundo real. Ana, por el contrario, es el símbolo de la necesidad de acumular fuerzas imaginativas superiores para cicatrizar lo que la guerra ha destruido. Da así entrada a los elementos tradicionales y de gran alcance, que arrojan un aprendizaje superior: el de las lecciones imperecederas que conectan el presente con el tiempo inmemorial y mágico de los cuentos. La educación, en consecuencia, se somete a un proceso de desactualización gracias al cual los diálogos se reducen a la mínima expresión, y la palabra ingenua del niño se revela como preferible a la falsedad de la palabra adulta. El tiempo del cuento se muestra como superior y la risa infantil lo inunda todo. Las escenas se muestran casi mudas, con un ritmo lento y estirado, y el lenguaje infantil adquiere total centralidad mediante canciones, gritos, balbuceos, repeticiones, risas, juegos y simulaciones.

En un peldaño por encima del verismo de la anterior se encuentra *Cría cuervos* (1976) de Carlos Saura, la biografía familiar de la pequeña Ana, quien busca su salvación en una casa familiar convertida en un auténtico infierno, tras la muerte de sus padres. El momento histórico es significativo: la transición española y la muerte del caudillo. El hogar oficia como nación simbólica, dado que su padre es militar y su madre es una prometedor pianista que ha enterrado sus sueños y aspiraciones musicales por el cuidado familiar. Las costumbres familiares, ante todo el adulterio paterno y la vida en la sombra de la madre, esto es, la síntesis de mentiras, miserias y apariencias, son la base de un idilio sin amor, destruido y desnaturalizado que desemboca en la enfermedad de la madre,

una enfermedad simbólica y representativa de la disolución de la familia. Al simbolismo de la destrucción idílica se suman la reflexión histórica y el simbolismo mágico-infantil. Respecto al primero, la familia es la viva imagen agonizante del régimen desaparecido, aunque con tradiciones y formas de vida aún vivas en la sociedad española. En cuanto al simbolismo infantil, es uno de los grandes núcleos de esta cinta, pues no muestra la descomposición de la familia mediante una presentación cronológica y verista de los acontecimientos. El acceso a los episodios de humillaciones y engaños por parte del padre, y de la dolorosa enfermedad materna, se produce gracias a la rememoración, mezcla de fantasía y recuerdos, de la joven Ana, quien resucita mágicamente tales momentos y revive a sus padres, ante todo a su madre, que como fantasmas pululan por la casa familiar. La crianza con la tía es una prolongación de las viejas costumbres –la razón de la destrucción de la familia– que puede ser también objeto de una lectura alegórica de la transición española. Como es lógico, Ana la rechaza con una mezcla grotesca de crueldad y alegría: trata de asesinarla como creyó hacer con su padre, al descubrir su adulterio, con unos polvos inofensivos. La mezcla de ingenuidad, fantasía y magia de la jovencita está, sin embargo, cargada de valores, pues simboliza el rechazo a la maldad y la falsedad de una sociedad corrupta, representada por una familia resquebrajada, necesitada de una verdadera educación para un tiempo nuevo.

Más allá de las anteriores, existe un tipo de biografía familiar que se funde de forma plena con el gran simbolismo infantil, desbordando por completo el plano de la imaginación de la actualidad e introduciéndose en la fantasía. Pondremos tan solo un ejemplo: *El laberinto del fauno* (2006) de Guillermo del Toro. En esta cinta, la imaginación mágico-infantil propia de los cuentos proporciona el simbolismo viajero del niño, la fantasía, la imaginación tradicional y los personajes del mundo folclórico (Ribodó, 2013, pp. 67 y ss.). Los dos planos, realista y mágico, se superponen y el personaje infantil, la niña Ofelia, incorpora un trauma familiar ante el que se debe salvar. Es evidente que lo hará pagando el precio de la destrucción de la familia. Su búsqueda de valores excede el mundo de la actualidad y proviene del simbolismo mágico. La mezcla de reflexión histórica y simbolismo mágico permite el ingreso de esta película en el territorio de lo

que Bajtín denominó “grotesco realista” (2003, p. 468) y Kayser “grotesco satírico” (2010, p. 313). Esta alegoría histórica con alma de cuento se desliza irremediabilmente hacia el territorio de la sátira menipea, un género de libérrima imaginación para la denuncia de la desigualdad y de la pérdida del sentido de la vida.

CONCLUSIONES

Tras este periplo estamos en condiciones de extraer algunas conclusiones como broche final. Una primera podría ser la necesidad de instrumentos de análisis superiores a los convencionales –temas y técnicas narrativas, ante todo– para renovar la teoría de los géneros novelísticos y, en consecuencia, de los cinematográficos. Nuestro análisis de las películas biográfico-familiares ha pretendido demostrar que estos pueden encontrarse en la filosofía de la novela, principalmente en las obras de Bajtín y de sus seguidores. Gracias a su labor, el estudio del panorama genérico adquiere una anatomía diferente que, además, permite extraer una segunda conclusión: la importancia de los géneros de la novela para la construcción de los géneros cinematográficos, más allá de los géneros clásicos como wéstern, melodrama, policiaco o musical.

Una tercera idea es una consecuencia de la anterior, y consiste en constatar que el cine se ofrece como una de las opciones para extender la influencia del imaginario novelístico a todos los contextos y públicos posibles en la cultura de masas. La expresión estética de esa vocación de popularizar masivamente la imaginación novelística que el cine acometería tiene su expresión en las diferentes variantes que el género que hemos estudiado, el de la película biográfico-familiar, describe en su evolución. Pero tiene su complemento en los demás géneros que el cine dibuja a lo largo de sus etapas históricas, tomando como referencia a los que este encuentra ya roturados en las novelas.

Para terminar, podría decirse que la existencia de películas biográfico-familiares podría ser tan solo un mínimo síntoma de un fenómeno mayor, aún por estudiar en su integridad desde las coordenadas filosóficas brindadas por Bajtín y sus seguidores, que es el de la filiación novelística de una parte relevante de la imaginación cinematográfica. Esta parte es la que concierne a las formas mediante las cuales el cine construye sus

diferentes géneros. Corroborarían esto la existencia de “películas de crisis” (Viñuales Sánchez & Cabañeros Martínez, 2024, pp. 135 y ss.) y de “menipeas cinematográficas” (Viñuales Sánchez, 2024b, pp. 998 y ss.), géneros a los que hemos tratado de dar visibilidad en otros lugares.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Altman, Rick. (2018). *Los géneros cinematográficos*. Paidós.
- Bajtín, Mijaíl M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Taurus.
- Bajtín, Mijaíl M. (2003). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Alianza.
- Bajtín, Mijaíl M. (2019). *La novela como género literario*. Editora Universidad Nacional-Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Ballesteros, Isolina. (1996). “Las niñas del cine español: La evasión infantil en *El espíritu de la colmena*, *El sur* y *Los años oscuros*”. *Revista Hispánica Moderna*, vol. 2, núm. 49, pp. 232-242.
- Batlle Caminal, Jordi. (1986). “*La Tía Tula*, prodigio de serenidad”. *El País*, 6 de enero, https://elpais.com/diario/1986/01/06/radiotv/505350004_850215.html
- Beltrán Almería, Luis. (2017). *GENVS. Genealogía de la imaginación literaria. De la tradición a la Modernidad*. Calambur.
- Beltrán Almería, Luis. (2019). “La novela biográfico-familiar”. *Zenda*, 30 de julio, <https://www.zendalibros.com/la-novela-biografico-familiar/>
- Beltrán Almería, Luis. (2021). *Estética de la novela*. Cátedra.
- Benjamin, Walter. (2006). *Obras. Libro I, Vol. I. El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán; “Las afinidades selectivas” de Goethe; El origen del ‘Trauerspiel’ alemán*. Abada.
- Berghahn, Daniela. (2006). “East German Cinema after Unification”. *German Cinema Since Unification*, editado por David Clarke. Continuum, pp. 79-103.
- Chappuzeau, Bernhard. (2018). “Melodrama y reelaboración del pasado: la memoria de la dictadura militar en el cine argentino coproducido con España”. *Bulletin of Spanish Visual Studies*, vol. 2, núm. 2, pp. 241-266.
- Escartín Corral, Laura. (2021). “*Berlín/Sevilla. Punto de fuga*. Una novela biográfico-familiar”. *Nuevos asedios a la novela entre fronteras. Aragón-Aquitania, relatos sin fronteras*, editado por Luis Beltrán Almería y Dolores Thion Soriano-Mollá. Prensas de la Universidad de Zaragoza, pp. 257-267.

- Feenstra, Pietsie. (2022). "Voces filmicas de *Las niñas* de Pilar Palomero: las bambalinas de la generación de 1992". *L'Atalante. Revista de Estudios Cinematográficos*, núm. 33, pp. 27-40.
- García Perales, Raquel. (2021). *Crítica de la sororidad en La tía Tula, Como agua para chocolate y El albergue de las mujeres tristes*. Tesis doctoral, University of California.
- Gledhill, Christine. (1987). "The Melodramatic Field: An Investigation". *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, editado por Christine Gledhill. British Film Institute, pp. 5-39.
- Glenn, Kathleen M. (2012). "From Page to Screen: Emili Teixidor's and Agustí Villaronga's *Pa negre*". *Revista internacional de catalanística*, núm. 15, pp. 52-68.
- Huerta Floriano, Miguel Ángel. (2005). "La visión de la familia en el cine español (1994-1999). Análisis fílmico". *Familia: Revista de ciencias y orientación familiar*, núm. 30, pp. 55-71.
- Huerta Floriano, Miguel Ángel. (2019). *Los géneros cinematográficos. Una introducción*. Tirant Lo Blanch.
- Kayser, Wolfgang. (2010). *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*. Antonio Machado Libros.
- McBride, Joseph. (2001). *Searching for John Ford*. UPM.
- Meletinski, Eleazar. (2016). *Archetipi Letterari*. Edizioni Università di Macerata.
- Mora Díez, Enrique. (2018). "Risa, tragedia y crimen. Imaginarios públicos en los géneros fílmicos de Pedro Almodóvar". *Revista AACA Digital*, núm. 44, <https://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=1455>
- Neumann, Erich. (2009). *La Gran Madre. Una fenomenología de las creaciones femeninas de lo inconsciente*. Trotta.
- Nowell-Smith, Geoffrey. (1996). *The Oxford History of World Cinema*. OUP.
- Otero Íñigo, Elizabeth. (2020). "Las caras del andrógino. De Benito Pérez Galdós a Luis Landero". *Entrehojas: Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 1, núm. 10, pp. 97-114.
- Pinel, Vincent. (2009). *Los géneros cinematográficos. Géneros, escuelas, movimientos y corrientes en el cine*. Robinbook.
- Ribodó, Joussette. (2013). "Transformación y resonancia del cuento de hadas en *La vara mágica* de Ida Gramcko y *El laberinto del fauno* de Guillermo del Toro". *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 1, núm. 15, pp. 67-89.
- Schiller, Friedrich. (1985). *Sobre la gracia y la dignidad. Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*. Icaria.
- Torreiro, Casimiro. (2004). "Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982)". *Historia del cine español*, editado por Román Gubern, José-Enrique Monterde, Julio Pérez Perucha Esteve Riambau y Casimiro Torreiro. Cátedra, pp. 341-397.

- Xiao, Yao. (2022). “La destrucción del idilio familiar en La tía Tula de Unamuno y Familia de Ba Jin, un estudio comparatista”. *Entrehojas: Revista De Estudios Hispánicos*, vol. 12, núm. 1, pp. 1-12.
- Zhou, Xuelin. (2017). *Globalization and Contemporary Chinese Cinema. Zhang Yimou’s Genre Films*. Palgrave Macmillan.
- Zúñiga, Juan Eduardo. (1996). *Las inciertas pasiones de Iván Turguénev*. Alfaguara.
- Vázquez Medel, Manuel A. (2008). “Los rostros del horror y la mirada infantil: notas para una lectura de *Kamchatka*”. *Comunicación*, vol. 1, núm. 6, pp. 46-55.
- Viñuales Sánchez, Antonio. (2023). “La alianza ‘andrógino-hombre inútil’ en el cine: Una dupla simbólica para un mundo sin fronteras”. *Mitologías hoy: Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*, núm. 29, pp. 86-100.
- Viñuales Sánchez, Antonio. (2024a). “El simbolismo en el último cine social español: figuras y géneros de la más absoluta realidad”. *452°F: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, núm. 31, pp. 77-97.
- Viñuales Sánchez, Antonio. (2024b). “La menipea cinematográfica: un género de origen literario para la denuncia de la ruina social y el sinsentido vital”. *Arte, individuo y sociedad*, vol. 36, núm. 4, pp. 995-1003.
- Viñuales Sánchez, Antonio & Daniel Cabañeros Martínez. (2024). “Las reescrituras fílmicas del exorcista: un personaje entre la crisis y el espectáculo del caso paranormal”. *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, vol. 12, núm. 1, pp. 129-150.

FILMOGRAFÍA

- Almodóvar, Pedro. (1999). *Todo sobre mi madre*. El Deseo; Renn; France 2 & Vía Digital.
- Almodóvar, Pedro. (2019). *Dolor y gloria*. El Deseo.
- Becker, Wolfgang. (2003). *Good bye, Lenin!* X Filme Creative Pool; ARTE & WR.
- Bertolucci, Bernardo. (1976). *Novecento*. Les Productions Artistes Associés & Artemis Film.
- Buchs, José. (1925). *El abuelo*. Film Linares.
- Erice, Víctor. (1973). *El espíritu de la colmena*. Elías Querejeta P.C.
- Erice, Víctor. (1983). *El sur*. Elías Querejeta P.C & Chloe Productions.
- Ford, John. (1941). *Qué verde era mi valle*. 20th Century Studios.
- Garaño, Jon, Aitor Arregi & José Mari Goenaga. (2019). *La trinchera infinita*. La Claqueta PC; Manny; Irusoin & Moriarti.

- Garci, José Luis. (1998). *El abuelo*. Nickel Odeon.
- Konchalovsky, Andrei. (1969). *Nido de nobles*. Mosfilm.
- Lartigau, Éric. (2014). *La familia Bélier*. Jerico; Mars Films & France 2 Cinema.
- Palomero, Pilar. (2022). *La maternal*. Inicia; BTeam; RTVE; TV3; Aragón TV & Movistar.
- Palomero, Pilar. (2020). *Las niñas*. Inicia Films; BTeam; RTVE; Movistar Plus+ & Aragón TV.
- Picazo, Miguel. (1964). *La tía Tula*. Eco Films & Surco Films.
- Piñeyro, Marcelo. (2002). *Kamchatka*. Patagonik; Alquimia; Óscar Kramer S.A. & RTVE.
- Sadiq, Saim. (2022). *Joyland*. Condor Entertainment.
- Saura, Antonio. (1976). *Cría cuervos*. Elías Querejeta P.C.
- Simón, Carla. (2022). *Alcarràs*. Avalon P.C; Elastica; Vilaüt; Kino; Movistar; RTVE & TV3.
- Toro, Guillermo del. (2006). *El laberinto del fauno*. Estudios Picasso; Wild Bunch; Telecinco; Tequila Gang; Esperanto Filmoj; Cafe FX & ICAA.
- Villarronga, Agustí. (2011). *Pan negro*. Massa d'Or Produccions & Televisión de Galicia.
- Visconti, Luchino. (1963). *El gatopardo*. Goffredo Lombardo.
- Visconti, Luchino. (1969). *La caída de los dioses*. Italnoleggio & Eichberg Films.
- Yimou, Zhang. (1994). *¡Vivir!* Era International Ltd & Shanghai Film Studios.