

Autobiografía y ficción en el cine

Autobiografia e ficção no cinema

Sabrina Martino Ermantraut

Universidad Nacional de La Pampa/Instituto de investigación en Humanidades y Ciencias Sociales –
Universidad Nacional de La Plata/CONICET – Buenos Aires – Argentina

Vanesa Gregorini

Centro Interdisciplinario de Estudios Políticos, Sociales y Jurídicos –
Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires/CONICET – Buenos Aires – Argentina

Resumen: Ubicando el foco de análisis en la construcción de la narrativa autobiográfica por medio del cine, este artículo se propone establecer algunas líneas de reflexión sobre las posibilidades que este género puede proporcionar para el abordaje de las últimas dictaduras militares de Argentina y Brasil. Adoptamos una perspectiva metodológica centrada en la microhistoria, que destaca los aspectos cotidianos y las experiencias personales, ofreciendo una mirada singular sobre un pasado reciente traumático. Así, seleccionamos dos películas que recrean las vivencias, miedos y esperanzas experimentados por un niño en un contexto de singular violencia política. A partir del análisis de los films y de los relatos de sus respectivos directores, se puede observar que el cine autobiográfico nos permite mirar un pasado reconstruido desde el presente a partir de la narración de la experiencia, la inclusión de elementos ficcionales, recuerdos, olvidos así como memorias personales y colectivas.

Palabras-claves: Autobiografía; Cine; Infancia; Educación

Resumo: Este artigo refere-se à construção da narrativa autobiográfica através do cinema, e pretende estabelecer algumas linhas de pensamento sobre as possibilidades que este gênero pode oferecer para a abordagem da última ditadura militar na Argentina e no Brasil. A perspectiva metodológica centra-se na micro-história, destacando as experiências cotidianas e pessoais, oferecendo um olhar singular sobre o passado recente. Assim, foram selecionados dois filmes que recriam as experiências, esperanças e medos vividos por uma criança em um contexto singular de violência política. A partir da análise dos filmes e as histórias de seus diretores, podemos ver que o filme autobiográfico permite olhar para um passado reconstruído desde o presente da narrativa da experiência, a inclusão de elementos de ficção, as lembranças, os esquecimentos e as memórias pessoais e coletivas.

Palavras-chave: Autobiografia; Cinema; Infância; Educação

Introducción

El placer de las ficciones que nos transportan a un mundo imaginario [...] es tan natural y tan incoherente a nuestra constitución, que no puede arrancarse del alma sino con violencia [...] Propensión tan natural y decidida no se debe aniquilar, sino dirigir al bien y utilidad de la especie (BLANCO WHITE, 1824)¹.

En el presente artículo nos proponemos relacionar dos géneros desafiantes que invitan al surgimiento de

nuevos abordajes como son la autobiografía y el cine, entrecruzándolos con otras categorías que aportan un sentido singular a este análisis como la infancia y la educación. La mirada microscópica y la perspectiva de los niños sobre el pasado reciente se conjugan para aportar una reconstrucción histórica singular que refleja la fructífera producción que puede engendrar el vínculo entre cine y autobiografía. Para evidenciar este desarrollo, seleccionamos entrevistas realizadas a dos directores de cine, centrando nuestra atención particularmente en una obra cinematográfica por autor. Los films escogidos presentan, por lo menos, tres puntos en común: sus

¹ Cit. en VIÑAO (1999).

relatos se sitúan en un contexto que evoca las últimas dictaduras militares en Argentina y Brasil²; están narrados desde las vivencias de un niño y retoman elementos autobiográficos, recuerdos, vivencias e imágenes de la infancia de sus realizadores. Además, es nuestra intención poder demostrar la significación que esto tiene para la construcción de una historia colectiva, de la memoria histórica y de la identidad social, lo que conlleva trasladar estas implicancias al ámbito educativo, extendiendo de manera reflexiva la posibilidad de utilizar el cine con elementos autobiográficos en la enseñanza de los niños.

Una mirada microscópica

De un tiempo a esta parte, el desarrollo de renovadas corrientes historiográficas dentro de la historia social y cultural nos ha demostrado que procesos históricos de larga duración pueden ser analizados partiendo de la historia de personajes individuales o de las perspectivas y acciones de aquellos sujetos que, si bien no figuran en los libros de historia, tuvieron un gran protagonismo en el devenir de los acontecimientos. Partiendo de esta perspectiva, que otorga relevancia a la narrativa y a la acción de los sujetos individuales dentro de un contexto, es que seleccionamos para analizar en este artículo las películas *Infancia Clandestina* (2011), del argentino Benjamín Ávila y *O ano em que meus pais saíram de férias* (2006), del brasileño Cao Hamburger.

Infancia clandestina nos ofrece una mirada singular sobre uno de los procesos históricos que marcaron a distintas generaciones en Argentina. Se trata de una historia que ubica la lupa en un niño y en la vida cotidiana de su familia, permitiendo salir del estereotipo que domina el género de películas sobre la última dictadura militar en dicho país (1976-1983), cuyo eje suele situarse en los militares, en el gobierno y en el accionar de las instituciones en general.

La película narra los hechos de una familia (madre, padre y dos hijos: una bebé y un niño de 12 años) exiliada en La Habana que regresa a la Argentina en el año 1979, en plena dictadura militar. Los padres militan en la agrupación Montoneros³ y, para sobrevivir en este contexto de persecución política, cambian sus nombres y ocultan su verdadera identidad.

El foco se centra en el niño, Juan, que cambia su nombre por el de Ernesto (en alusión al Ernesto “Che” Guevara). De allí el nombre “Infancia clandestina”: una infancia que transcurre entre ocultamientos, huidas, cambios de identidad pero también en actividades

cotidianas que comparten como cualquier otra familia: el niño asiste a la escuela, se va de campamento, se enamora, festeja su cumpleaños, etc.

En tanto el filme *O ano em que meus pais saíram de férias* (2006), traducido al español como *El año que mis padres se fueron de vacaciones*, ofrece una mirada singular sobre la vida de un niño, hijo de militantes de izquierda y su cotidiano a partir de que sus padres se van de vacaciones sin mayores explicaciones y lo dejan en la casa de su abuelo paterno que vive en São Paulo. Este film relata la historia de Mauro, un joven de clase media de Minas Gerais, y gran fan del fútbol, de padre judío y madre católica, que un día ve cómo su mundo sufre un cambio radical. Está ambientada en el Brasil de 1970, contexto revolucionado para el mundo entero, pero la mayor preocupación en la vida de Mauro, un joven de 12 años, tiene poco o nada que ver con la proliferación de dictaduras militares en Sudamérica. Su mayor sueño es ver cómo Brasil gana por tercera vez el mundial de fútbol. Mauro está en la etapa de la vida en que uno pasa de la infancia a la adolescencia. Es en este punto cuando se ve forzado a vivir sin sus padres, ya que estos se ven obligados a irse del país, dejando a su hijo con el abuelo paterno. Pero algo inesperado le ha ocurrido a su abuelo y el niño es abandonado a su suerte sin poder informar a sus padres. Es finalmente Shlomo, un viejo judío solitario y empleado de la sinagoga local, vecino de su abuelo, el que se encarga de él.

El hecho de rescatar las acciones cotidianas, el núcleo familiar y la vida personal de un niño, y su punto de vista como el eje argumentativo, ubica a estas películas en la línea de otros films que relatan procesos históricos en contextos atravesados por la violencia política. Nos referimos a *Kamchatka* de Marcelo Piñeyro (2001, Argentina-España), *La culpa es de Fidel* de Julie Gavras (2006, Francia), *El laberinto del fauno* de Guillermo del Toro (2006, España-México), *El niño de pijama a rayas* de Mark Herman (2008, Irlanda, Reino Unido y Estados Unidos), entre otras.

Como ya expresamos, las películas *Infancia clandestina* y *O ano em que meus pais saíram de férias* otorgan, a nuestro entender, una mirada que puede ser inscrita entre aquellos films que contienen elementos del género autobiográfico. Cabe aclarar que en los dos casos los directores insisten en que no se trata de películas autobiográficas, ya que varios elementos constitutivos del film han sido transformados y se han agregado algunos datos que no se corresponden con la realidad. Aquí entran en juego los vínculos entre las narraciones autobiográficas y los elementos ficcionales, cuestión que abordaremos más adelante. Igualmente, las historias están basadas en contextos vividos por los directores durante su infancia. En el caso de Benjamín Ávila, hijo de madre

² Nos referimos a las dictaduras militares que ocuparon el poder entre 1964 y 1985 en Brasil y entre 1976 y 1983 en Argentina.

³ *Montoneros* fue una organización guerrillera argentina que se identificaba con la izquierda peronista. Desarrolló la lucha armada entre 1970 y 1979.

desaparecida, actual militante de la agrupación H.I.J.O.S que nuclea a los hijos de los desaparecidos de la última dictadura militar argentina. De algún modo, Ávila rescata experiencias, vivencias y sentimientos de su infancia y crea la historia de Juan (el personaje de la película), un niño hijo de militantes. Así hace hincapié en sus vivencias, sentimientos, temores y experiencias. En el caso de Cao Hamburger, en 1970, al igual del resto del equipo con el que trabajó este film, estaban transitando su infancia, y a su vez, fue testigo del momento en que sus padres eran detenidos durante la dictadura militar. De manera que también retoma elementos de su propio pasado y los recrea desde el presente, tal como lo afirma él mismo en la entrevista de la que nos ocuparemos más adelante⁴.

Infancia: un pequeño mundo propio inserto en uno mayor

Ribes Pereira (2012) sostiene que Walter Benjamín utiliza la frase “un pequeño mundo inserto en uno mayor” para hacer referencia a la experiencia de la infancia, a su singularidad y a su inserción cultural. De acuerdo con el autor, los/as niños/as crean para sí un pequeño mundo de cosas dentro de ese gran mundo en que viven y que lo que permite esa creación es conocer cómo perciben y recrean la cultura, la política, la economía, la educación, etc.

De esta manera, los filmes en cuestión recrean un momento histórico particular vivido en Brasil y Argentina, nos referimos a los procesos dictatoriales sucedidos en la década de 1970 en gran parte de América Latina, que podemos caracterizar como un punto de inflexión en la historia debido al trauma que significó (repercutiendo aún en el presente) para muchas de las personas contemporáneas al proceso y las generaciones subsiguientes.

Dado el trauma y la negación que aún pesan sobre los procesos históricos aludidos, en el sentido otorgado por Levín (2005), consideramos que los acontecimientos ligados a la última dictadura militar constituyen una herida abierta que requiere la realización de interrogantes desde el presente y de asumir responsabilidades conjuntas para poder cicatrizar. Por lo tanto, los filmes en cuestión componen una forma de representar el pasado, teniendo la particularidad de ser narrados desde la óptica de niños, lo cual nos resulta interesante por dos cuestiones. En primer lugar, como mencionamos más arriba, se trata de la recreación de un microcosmos histórico que pone el acento en la dimensión cultural y en aspectos políticos muy diferentes a la visión proporcionada tradicionalmente por versiones académicas, filmicas y documentales más consagradas. En segundo lugar, ubicando el foco en la

enseñanza de la historia en las escuelas, constituye una alternativa interesante pensar en el cine como recurso, sobre todo aquel que coloca entre sus protagonistas principales a los niños, quienes desde sus vivencias cotidianas nos proporcionan una mirada singular sobre los trasfondos históricos, políticos y sociales.

Básicamente, nos interesa focalizarnos en la segunda cuestión debido a nuestro lugar de educadoras. En su estudio sobre el cine en la infancia, Larrosa (2006) apela a la importancia del cine para educar la mirada, precisarla, ajustarla, ampliarla, multiplicarla, inquietarla, ponerla a pensar. Podríamos decir que el cine “nos abre los ojos, los coloca a la distancia justa y los pone en movimiento” (LARROSA, 2006:115). Sin embargo, esta educación de la mirada tiene que ser muy respetuosa, para no opacar la creatividad de quien mira.

Asimismo, cabe remarcar la diferencia existente entre la mirada del niño y la mirada del adulto. En relación a ello, el autor menciona que el niño posee una mirada más libre, indisciplinada, incluso podría decirse inocente y salvaje, su mirar sorprende a los ojos. En cambio, el adulto es portador de una mirada disciplinada y normalizada, todo lo que hay para ver ya ha sido visto antes. Para poder alejarnos de esta perspectiva constituida, los adultos, necesitamos permitirle al niño que nos enseñe a mirar las cosas como por primera vez. Este es uno de los mayores desafíos con los cuales se enfrentan los educadores. Es necesario respetar las reacciones de los niños frente al cine. Los niños hacen silencio a la vez que expresan en gestos y con su rostro su propia mirada sobre las cosas y esto es lo que desestabiliza a los adultos, enfrentarse a ese silencio. El silencio no permite develar el sentido, el significado de esa mirada, imposibilitando la sensación de seguridad y eso incomoda a los adultos. Larrosa afirma que la relación entre cine e infancia está dada por “la creación, a través de la mirada, de una distancia, seguramente infranqueable, entre el silencio de los niños y todas nuestras palabras” (LARROSA, 2006:134).

El cine autobiográfico: entre la realidad y la ficción

Según Ángel Quintana, puede considerarse el cine como “[...] un documento sobre las formas de representación del mundo. El cine de ficción como documento histórico puede responder, fácilmente, a algunas de las cuestiones que se encuentran en continuo movimiento en nuestro presente” (QUINTANA, 2003: 268). De este modo, el cine constituye un elemento que nos permite establecer relaciones entre el presente y el pasado, ya que “[...] puede ser un documento útil para comprender las mentalidades de un determinado momento histórico” (QUINTANA, 2003:268).

⁴ Disponible en: <<http://www.thecult.es/Critica-de-cine/el-ano-que-mis-padres-se-fueron-de-vacaciones-o-ano-em-que-meus-pais-sairam-de-ferias-2008/Entrevista-con-en-Cao-Hamburger.html>>.

Siguiendo a Quintana, la perspectiva del historiador de cine remarca el hecho de que las imágenes no constituyen el reflejo de la realidad sino que son una construcción de lo sucedido, de aquello que se quiere representar. Por lo tanto se encuentra condicionada por las ideas y los objetivos del cineasta. Así, la ficción cinematográfica se convierte en un documento histórico ya que nos permite vislumbrar los motivos, perspectivas y valores en los cuales se inscribe la reconstrucción de los sucesos.

Nos resulta interesante rescatar la idea que Quintana recupera del cineasta franco-suizo Jean-Luc Godard, que gira en torno de las transformaciones protagonizadas por la historia al permitir que el cine pase a ocupar un lugar en la historia contemporánea, recreando la historia colectiva, recuperando sueños, deseos y esperanzas de gran parte de la humanidad. Desde esta perspectiva, resulta innegable el valor del cine como fuente histórica y como factor fundamental para la construcción de la memoria.

¿De qué está constituido el cine? Jorge Larrosa (2006) menciona que el cine está hecho de “imágenes en movimiento en las que, a veces, se incrustan palabras y sonidos [...] el cine, a veces, sólo a veces, cuenta una historia [...] es el arte de lo visible que, gracias al movimiento, se habría dado la capacidad del relato” (LARROSA, 2006:114).

Por otra parte, el citado autor se refiere a la capacidad del cine para incorporar todos los géneros de escritura ya existentes y tratar todos los asuntos que estén a su alcance. En este caso, nos interesa abordar la relación del cine con el género autobiográfico, recuperando los elementos que es posible analizar desde los dos filmes seleccionados.

En relación a ello, acordamos con Efrén Cuevas (2012) en que el cine autobiográfico permite mirar el pasado desde el presente de la escritura y del montaje, construyendo, reevaluando y dotando de sentido el relato de vida del propio cineasta. Esto implica otorgar a lo filmado una “perspectiva retrospectiva”, que según Lejeune⁵ es la condición básica de la empresa autobiográfica. En este sentido,

[...] el cine autobiográfico se presenta con una estructura propia, basada en una doble temporalidad que no existe en el medio escrito: por un lado están las imágenes y sonidos filmados a lo largo de un tiempo concreto, que coinciden con el presente inmediato de los acontecimientos registrados y que pueden incluir desde la vida cotidiana del cineasta hasta otras situaciones más preparadas [...] (CUEVAS, 2012: 107-108).

En el cine autobiográfico se pone en juego la transformación de lo privado e íntimo en asunto público, en exhibición, se hace de la subjetividad una vía de

indagación. De manera que lo que se construye es una versión de la realidad, asumiendo de esta manera que no es posible referirnos en este punto a una “verdad absoluta”, sino más bien a la composición de una historia que revela el punto de vista de cada cineasta. Esto, a su vez, permite afirmar que la realización de un filme contiene “ciertos rasgos terapéuticos” (BUSTAMANTE, 2011:127).

Por otra parte, podemos afirmar que escribir sobre cine es una difícil tarea, ya que implica traducir a palabras lo que no está hecho únicamente de palabras. Larrosa menciona que “[...] lo importante, en una película, sea justamente lo que no se puede traducir en palabras y, por lo tanto, lo que no se puede formular en términos de ideas [...]. Ni palabras ni ideas. Lo que no quiere decir que el cine no nos haga hablar o no nos haga pensar” (LARROSA, 2006:113). Consideramos que este pasaje puede ayudarnos a pensar en la dificultad que encuentran los cineastas para traducir en palabras aquello que intentan expresar en su relato cinematográfico. Esto podría vincularse a lo que Jorge Semprum (1995) denomina como “experiencia indizível”⁶.

Luego de analizar la relevancia de la escritura autobiográfica en el cine, quisiéramos detenernos en la importancia de este tipo de cine en la inclusión de las clases escolares. Su significatividad radica en que la serie de elementos autobiográficos podría ayudar a comprender cómo las personas resignifican los hechos históricos desde el presente, haciendo hincapié en la reconstrucción de aquellos acontecimientos que han marcado de forma traumática la historia personal y la memoria de un país en su conjunto. En este sentido, creemos que sería interesante poder trabajar con cine autobiográfico en las escuelas, pensando en la disponibilidad de recursos tecnológicos que nos permiten no sólo tener acceso a diferentes películas sino también poder trabajar creativamente a través del cine. De esta manera se estaría contribuyendo a aquello que el cineasta y profesor de cine francés, Alain Bergala (2007), señala como fundamental: la formación del gusto. Desde esta perspectiva, el gusto es aquello que nos habilita a distanciarnos de los films mayormente distribuidos por la industria comercial, que no tienen ninguna preocupación ni respeto por la formación del gusto de los niños, sino que más bien están enfocados en el consumo de sus productos.

En sintonía con la idea señalada, creemos que el niño debe tener acceso a otro tipo de películas, aceptando que sus reacciones posiblemente no sean las que esperamos como adultos, pero que sin duda tienen que ver con el encuentro entre ellos y esas películas que tal vez siquiera sabían que existían. Y volvemos aquí sobre la cuestión

⁵ Cit. en CUEVAS (2012).

⁶ Cit. en CABRAL DA SILVA (2005).

del respeto a los silencios que tanto nos incomodan a los adultos y sobre todo el respecto sobre las reacciones que los niños tengan. Bergala menciona que el encuentro con la obra de arte hace pasar al niño por el sentimiento de ser expulsado del confort, de sus costumbres como consumidor, de lo que está acostumbrado a recibir y consumir. Tenemos que tener en cuenta que el niño posee un placer individual en el que la escuela no tiene que intervenir, aunque sí puede cumplir un rol central en iniciar el vínculo entre el niño y la obra de arte.

De este modo, Bergala expresa que el cine no es algo enseñable, porque el arte no se enseña, se experimenta, se encuentra. En palabras del cineasta, el arte se diferencia del ámbito de “lo enseñable” porque:

[...] se transmite por vías diferentes del discurso del saber único, y a veces, incluso sin ningún tipo de discurso. El quehacer de la enseñanza es la regla, el arte debe ganarse un lugar de excepción dentro de ella [...] el arte debe seguir siendo una experiencia dentro de la escuela, a través de la cual los alumnos entren en contacto con su alteridad radical (BERGALA, 2007: 34-35).

Más allá de sostener que el arte no puede ser enseñado, el autor manifiesta que lo que sí puede hacer la escuela es brindarles a los niños las condiciones para que ese encuentro se produzca, considerando que la escuela es el único lugar con el que la mayoría de los niños cuenta para la sustanciación de dicho encuentro.

Memoria e historia

Las películas seleccionadas se refieren a un pasado reciente de la historia argentina y brasileña. En primer orden, debemos atender a la ambigüedad básica del término *historia*, que hace referencia al objeto de estudio y, al mismo tiempo, a la construcción del conocimiento (la ciencia histórica). Si bien los acontecimientos surgen como consecuencia de la acción, no es el actor sino el narrador quien “hace” la historia (ARENDE, 2009). En este sentido, la acción del historiador es fundamental en la reconstrucción y creación de la propia historia, ya que a partir de su mirada la acción pasada es significada en el presente.

De acuerdo a lo expresado, la historia implica la construcción de ciertas versiones sobre el pasado, envolviendo tanto olvidos como recuerdos (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2012). En palabras de Viñao,

Todos, sin excepción, recreamos el pasado y mezclamos recuerdos y olvidos. La memoria no es un espejo, sino un filtro, y lo que sale, a través del filtro, no es nunca la realidad misma, sino una realidad

siempre recreada, reinterpretada y a veces, incluso, consciente e inconscientemente imaginada hasta el punto que puede llegar, en la mente del que recuerda, a sustituir, con ventaja, a lo realmente acaecido [...] frente a la natural tendencia individual o colectiva a recrear, imaginándose, su propio pasado, se halla el quehacer histórico que lo recrea, reconstruyéndolo – también parcialmente – y reinterpretándolo (VIÑAO, 1999:83).

En cierto sentido, lo que hacen los realizadores de ambos films es escribir una historia. En este acto se establece la producción de subjetividad y el relato se convierte en una construcción personal. Asimismo, no debemos olvidar que es una escritura de su propia historia, de su infancia, con los ojos del presente. Como expresa Albuquerque Júnior, la escuela de los Annales ha insistido en el hecho de que la historia se hace desde y para el presente. En este sentido, es factible pensar que las películas en cuestión responden a un contexto de realización preocupado por rescatar la memoria o al menos un sentido de ella. Debemos reflexionar que, además de ser una evocación del pasado y de servir como vehículo de memoria, poseen un carácter de reactualización y de resignificación a partir de las cuestiones del presente.

Escritura y montaje autobiográficos

Cabe señalar que al trabajar con relatos autobiográficos o testimonios, no se puede anteponer la búsqueda de la verdad o falsedad de los hechos, debido a que lo realmente importante es la visión que de esos hechos posee el narrador o la resignificación que el propio narrador da a su historia y al modo de contarla.

En el presente trabajo nos servimos tanto de la literatura considerada autobiográfica como de testimonio para analizar dos obras cinematográficas, que contienen en sus escenas material de estos géneros literarios. En el caso de *Infancia clandestina*, el director se basa en su propia historia de vida al narrar los acontecimientos y pide la aprobación del guión a personas que vivieron en la época señalada, como son las abuelas de plaza de mayo y otros militantes montoneros. En cuanto a *O ano em que meus pais saíram de férias* recupera un momento de la vida del cineasta y del coguionista, aquellos recuerdos sobre el tiempo de la infancia de los mismos.

Como afirma Cabral da Silva, la literatura de testimonio intenta contar una situación vivida “[...] em um contexto de dor, humilhação, ofensa, na tentativa de, por um lado, elaborar a situação-limite vivida e, por outro, ser capaz de esquecer-la, para que, neste movimento, a vida possa seguir o curso interrompido” (CABRAL DA SILVA, 2005:2). Esta idea se refleja en la entrevista

realizada a Cao Hamburger, quien sostiene que lo que se pretende con la elección de cámaras para la creación del ambiente del film es transmitir una calidez al espectador. En palabras del cineasta “Hay un cierto aire subjetivo que le da a la película un aire testimonial, no es una cámara plana”.

Acordamos con Viñao Frago cuando sostiene que en las obras de ficción, la imaginación y la fantasía no tiene otro límite que aquel que les impone – o intenta imponer – el propio escritor. El autor español se interroga respecto de las autobiografías, memorias y diarios como fuente histórica, en general, e histórico – educativa, en particular: ¿Dónde acaba en ellas la ficción y dónde empieza la realidad? ¿Cómo se entremezclan ambas en la memoria? (VIÑAO, 1999:82)

Se puede afirmar que en toda literatura de ficción hay elementos autobiográficos que se vinculan con anécdotas reales. En este sentido, la invención surge a partir de la memoria. “A la hora de escribir, memoria e imaginación se confunden siempre de tal forma que el resultado es una ficción. Es muy difícil atenerse exclusivamente a la memoria porque la imaginación siempre interviene” (VIÑAO, 1999:83).

En una entrevista realizada al director del filme *O ano em que meus pais saíram de férias*, Cao Hamburger explicita claramente que no se trata de una película autobiográfica, pero que aún así se toman algunos elementos del pasado del cineasta y su colega. Asimismo, la relación entre memoria e imaginación se pone en funcionamiento, cuando él mismo señala “La película no es autobiográfica, pero el guión contiene algunos de mis recuerdos, además de los de Claudio, coguionista. Fragmentos de esos recuerdos están ahí. Todos trabajamos en sintonía con nuestra memoria”.

Del mismo modo, el entrecruzamiento entre datos autobiográficos con elementos ficcionales es posible de observar en la entrevista realizada al director del filme *Infancia clandestina*, Benjamín Ávila, en el programa *Con sentido público*⁷. En esta entrevista, el director se refiere al modo en que los elementos ficcionales se entrecruzan con datos reales: “cuando sucedió la historia real, vivida, yo tenía 7 años y mi hermano mayor tenía ocho”. Luego, con el coguionista deciden incorporar al personaje en el cuerpo de un niño de 12 años. Así, se evidencia que “Un mismo relato puede alterar los nombres, fechas, lugares e incluso circunstancias y ser, sin embargo, veraz en la vivencia de lo narrado” (VIÑAO, 1999:83). En el relato que Ávila construye, se reflejan estas alteraciones en cuestiones como la edad del personaje, el hecho de que en la película aparecen sus padres como protagonistas cuando en la vida real era su madre y la pareja, así como el desenlace de la historia. Y en el caso de Cao Hamburger acontece algo similar, ya que incorpora elementos de

su propia vida, como por ejemplo, la pertenencia a una familia judía.

Otras de las cuestiones que surgen del análisis de las películas es la relación entre el pasado reciente y su resignificación desde el presente, a partir del cual se construye el relato ficcional⁸. En la entrevista realizada a Ávila se lo interroga acerca de la relación entre el pasado y el presente y la vinculación con la propia historia del cineasta, a lo cual éste responde:

Al principio lo que más trabajamos [...] fue en tratar de que dejara de ser una película autobiográfica, yo tenía muy claro desde el principio que no quería contar mi historia, que estuviera basada en mi historia [...] Si yo hubiera hecho una película autobiográfica el tema hubiera sido otro, claramente. Y yo tenía muy claro qué cosas quería contar, de qué cosas quería hablar sobre esta época en que viví y este distanciamiento con mi propia historia, este trabajo de construir una película, no un reflejo de mi propia experiencia, que creo que ayuda a tener una historia cinematográfica.

En tanto Cao Hamburger afirma:

Sin entrar en mucho detalle es la historia de un niño exiliado en su propio país. Un chico que, después de aprender a desenvolverse en su ambiente, tiene que empezar de nuevo. Esta faceta de la película trata de los ciclos en nuestras vidas, la forma en que él aprende esto, que nada es para siempre.

Y agrega, “La película cuenta mucho sobre los tiempos en que yo, Claudio, Braulio, Anna, Cassio, y otros miembros del equipo éramos niños. No muy diferentes a Mauro, también teníamos una visión fragmentada de la realidad. En cierto modo se cuenta nuestra historia”. Cabe señalar que el cineasta Hamburger también vio, al igual que el chico que protagoniza el film, cómo sus padres eran detenidos durante la dictadura militar.

Si bien ambos directores están preocupados por no encasillar sus films dentro del género autobiográfico, en sus relatos se pueden percibir algunos elementos que son propios de este género, tal como se vislumbra en el siguiente pasaje de la entrevista a Ávila:

⁷ En la entrevista participan Benjamín Ávila, director de la película *Infancia clandestina* y a Teo Gutiérrez Moreno, actor protagonista de la misma. La conversación gira en torno a la trama, de cómo era el momento histórico en el que sucede la historia, de la experiencia durante la filmación y de su estreno cine. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=QMqI786z4jc>

⁸ Como afirma CABRAL DA SILVA, la necesidad de contar, de representar una experiencia del pasado o de traer hacia el presente una vivencia implica un doble movimiento, el olvido y el recuerdo. De ahí el carácter discontinuo y fragmentario de la memoria.

La idea fue hablar desde nosotros, de ese cotidiano que yo recordaba, de esa felicidad que teníamos en esa clandestinidad porque siempre se construye y entiendo por qué se llegó hasta el día de hoy hablando de que la militancia está como asociada a la muerte. Digamos, entiendo como que esa construcción del discurso hasta el día de hoy haya sido, yo no la recuerdo de esa manera, no fue así. [...] se ha asociado mucho la militancia a la muerte, como si fuera una consecuencia directa, como si uno milita para morir y no es así, uno milita porque cree para vivir y cambiar, para avanzar, para ir para adelante no para morir, y digo, esa construcción social, ese concepto asociado a la infancia hasta el día de hoy no es representante de los hijos.

En las palabras del director se evidencia un intento por separar su vivencia durante la infancia de aquello que desea transmitir mediante el film, aunque al momento de expresar en palabras el lenguaje cinematográfico, Ávila termina enraizando sus argumentos en sus propias vivencias. Como afirma Viñao (1999), no es posible separar la ficción de la realidad, ya que ambas construyen la memoria. En palabras de Bustamante:

Cabe, por cierto, preguntarse si el cineasta ha resuelto realmente sus problemas en la vida o únicamente en el filme, pero toda autobiografía (escrita o filmica) implica una manipulación, una alteración de la realidad. El autor quiere ser visto de determinada manera, exhibe y esconde aspectos de su vida, trata de influir en el juicio del lector o el espectador [...] el cineasta crea un mundo paralelo. Quizá la construcción de este le permita luego afrontar mejor sus problemas (BUSTAMANTE, 2011: 127-128).

Asimismo, Hamburger destaca la dimensión arriba mencionada, cuando se refiere de manera quizá más transparente que Ávila a la cuestión de los contenidos autobiográficos del film: “La película no es autobiográfica, pero el guión contiene algunos de mis recuerdos, además de los de Claudio, coguionista. Fragmentos de esos recuerdos están ahí. Todos trabajamos en sintonía con nuestra memoria”. Lo expresado por el cineasta evidencia la compleja relación existente entre memoria, autobiografía y cine, ya que se pone en marcha una triangulación que permite analizar la visión histórica que aparece como telón de fondo de la reconstrucción filmica.

En ambos films podemos observar la presencia de una experiencia traumática vivenciada por los niños que constituyen el foco de la narración. En este punto, creemos necesario rescatar el análisis que Cabral da Silva (2005) realiza sobre las obras de Primo Levi, quien fue el primero en narrar su experiencia de trauma en relación a sus vivencias en el campo de concentración nazi. Él sostuvo que existía una necesidad de contar a los otros lo

vivido como forma de satisfacer su propia necesidad de liberación interior. Vinculado a la experiencia del trauma, Cabral da Silva hace mención a las nociones de tiempo y espacio en los testimonios, pues estos permiten una “[...] reconstrução dessas dimensões na vida do sobrevivente, uma vez que o tempo vivido nos campos representaria um tempo destituído de pensamento, esvaziado de linguagem, tempo inerte e, por assim dizer, um não-tempo” (CABRAL DA SILVA, 2005:9). Esto se evidencia en el caso del director argentino, cuando el entrevistador indaga sobre los momentos dolorosos vividos por Ávila y el esfuerzo por transformarlos en un hecho creativo, el cineasta sostiene:

[...] para mí no fue una catarsis, para mí la tenía que hacer, era como una especie de mandato, [...] de algún modo era una deuda que yo me debía con mi propia historia, tenía que ver más con mi familia [...] es una película que yo sabía que era inevitablemente dramática porque la historia era dramática, nunca la trabajamos desde ese tono [...] la historia es dramática pero la película no la vivimos en un tono dramático [...] me parece que la risa y el humor es lo que yo recordaba mucho de cuando era chico.

Este fragmento resulta un tanto contradictorio, ya que pese al intento del director de rescatar los momentos felices de su infancia en la clandestinidad, en el desarrollo de la entrevista se evidencia que su experiencia fue significativamente traumática, por lo que busca canalizar su vivencia a través de una producción artística. Cuando la entrevistadora le pregunta sobre la clandestinidad en la cual vivía el protagonista de la película, lo que incluía el encubrimiento de su verdadera identidad, Ávila responde:

Para nosotros los chicos que vivimos en esa etapa era absolutamente normal, no era algo traumático o complejo [...] Lo traumático comienza en la adolescencia, no en la niñez. La niñez, los chicos, te lo digo yo porque me acuerdo de esa época, la vida es como es la que están viviendo, no pueden pensar que existe otra, lo traumático está en el reflejo cuando yo quiero comenzar a decir quien quiero ser yo, que es cuando termina la película [...]. Por eso cuando yo recuerdo ese momento para mí era absolutamente normal, lo traumático es la violencia, lo traumático era la ausencia, lo traumático es para mí que me hayan sacado a mi hermano que yo recuerdo que me hayan sacado a mi hermano eh ... que me hayan llevado, que me hayan interrogado [...] eso sí fue traumático, extremadamente traumático, donde el miedo se instauró en el proceso más íntimo de mi personalidad.

En este pasaje, el director tiende a contradecir sus anteriores palabras, ya que asegura no haber vivido su

niñez como una experiencia traumática, aunque cuando el entrevistador pregunta la edad que tenía cuando vivenció los hechos relatados, Ávila afirma que tenía siete años de edad. Esta contradicción que se objetiviza en las palabras del cineasta, nos lleva a reflexionar y a plantearnos algunos interrogantes que, lejos de crear certezas abren nuevas cuestiones: ¿Ha resuelto el cineasta la experiencia traumática ligada a su infancia o únicamente la ha disipado en el film? ¿Qué papel estaría cumpliendo el cine como medio artístico donde se canalizan un conjunto de experiencias personales y al mismo tiempo sociales, históricamente situadas? ¿Cuál es el límite entre el contenido autobiográfico, lo ficcional, la memoria y la construcción de versiones sobre un pasado reciente cuyas heridas aún siguen sangrando?

Consideraciones finales

El cine autobiográfico permite mirar el pasado desde la escritura y el montaje realizado desde el presente, construyendo, reevaluando y dotando de sentido el relato de vida del propio cineasta, su experiencia individual, la de todos aquellos que protagonizaron los acontecimientos y la memoria de la sociedad de la cual forma parte. Así, el cine se erige como el catalizador de las relaciones entre pasado y presente estableciendo una mirada retrospectiva sobre la tradición, la herencia y el pasado para continuar con la construcción de la memoria colectiva, partiendo de una experiencia subjetiva.

De este modo, otra de las cualidades del cine con elementos autobiográficos es la de establecer el eje narrativo en un microcosmos, rescatando las acciones cotidianas, el núcleo familiar y la vida personal de un niño, pudiendo así reflejar el contexto social, político y cultural en el que se inscribe la historia personal. Así, se obtiene una visión de la realidad sobre la cual no pesa la importancia de establecer su veracidad o falsedad sino más bien, la posibilidad de determinar desde dónde se construye esa versión de la historia, permitiendo develar el punto de vista del cineasta. Coincidimos con Viñao en que en una obra de ficción siempre existe contenido autobiográfico, lo cual se hace evidente tanto en los films como en los relatos de los directores en las entrevistas analizadas. En palabras de Viñao: “La imaginación siempre interviene. Y el olvido. La memoria humana es, por ello, un proceso dinámico. Está en permanente reconstrucción. Posee una naturaleza transformadora, recreativa y omnipresente. Reaparece, quierase o no, mezclada con la ficción. Y viceversa. De ahí que lo autobiográfico aflore siempre [...] en toda obra de ficción. De ahí también que, junto a ello, en esta amalgama de recuerdos y ficción, de sensaciones e imaginación, operen los silencios y los olvidos, los disfraces y enmascaramientos” (VIÑAO, 1999:83).

De este modo, en todas las versiones de la historia conviven recuerdos y olvidos, ya que la memoria es un filtro que permite recrear la realidad, reinterpretarla, ofreciendo versiones parciales de lo sucedido, incluyendo recuerdos nunca acecidos, resaltando aquello personalmente significativo y relegando al olvido parte de lo sucedido. En esta reconstrucción también se reelaboran los propios recuerdos a partir de memoria colectiva, considerando que en casos como las dictaduras militares, las situaciones traumáticas vividas por quienes hoy se convierten en testigos fundamentales, provocan que los recuerdos de unos se conviertan en recuerdos de otros que vivenciaron los mismos momentos, derivando en la creación de recuerdos colectivos. En esta construcción de la memoria colectiva cabe preguntarse ¿dónde empieza y dónde termina la ficción y cuál es su interrelación con la realidad? Asimismo, nos interrogamos e invitamos a pensar sobre cuál podría ser el aporte que la escritura y el montaje autobiográfico pueden realizar para fomentar la discusión en las escuelas sobre la construcción de la memoria colectiva. Desde nuestro punto de vista, nos resulta interesante proponer al cine con elementos autobiográficos como un recurso artístico que permite ubicar la reflexión en un terreno más fecundo que permita la triangulación entre memoria, autobiografía y cine.

Referencias

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. Fazer defeitos nas memórias: para que servem o ensino e a escrita da história? In: GONCALVES, Márcia de Almeida et al. (Org.). *Qual o valor da história hoje?* Rio de Janeiro: Editora FVG, 2012.
- ARENDDT, Hannah. *La condición humana*. 1. ed. 5ª reimp. Buenos Aires: Paidós, 2009.
- BUSTAMANTE, Emilio. Rostros y máscaras: notas sobre objetividad y autobiografía en el cine documental. In: *Pterodactilo*. Department of Spanish and Portuguese. The University of Texas at Austin, 2011. Disponible en: <<http://pterodactilo.com/cuatro/Bustamante.pdf>>. Consulta: 14 feb. 2013.
- CABRAL DA SILVA, Marcia. Primo Levi: notas sobre literatura de testemunho. In: *Revista Vivença*, n. 29, p. 65-74, 2005.
- CUEVAS, Efrén. El cine autobiográfico en España: una panorámica. In: *RILCE*, n. 28, p. 106-125, 2012.
- GOMES, Ângela de Castro (Org.). *Escritas de si, escritas da história*. Introdução. Rio de Janeiro: FGV, 2006.
- LARROSA, Jorge. Niños atravesando el paisaje. Notas sobre cine e infancia. In: DUSSEL, Inés; GUTIÉRREZ, Daniela (Comp.). *Educar la Mirada: Políticas y Pedagogías de la Imagen*. Buenos Aires: Ed. Manantial, 2006.
- LEVÍN, Florencia. Arqueología de la memoria. Algunas reflexiones a propósito de Los vecinos del horror. Los otros testigos. In: *Revista Entrepasados*, año XIV, n. 28, 2005.

QUINTANA, Ángel. *Fábulas de lo visible*. El cine como creador de realidades. Barcelona: Acantilado, 2003.

RIBES PEREIRA, Rita Marisa. Um pequeno mundo próprio inserido num mundo maior. In: RIBES PEREIRA, Rita Marisa; REZENDE MACEDO, Nélia Mara (Orgs.). *Infância em pesquisa*. Río de Janeiro: Ed. NAU, 2012.

VIÑAO FRAGO, Antonio; Las autobiografías, memorias y diarios como fuente histórico-educativa: tipología y usos. En: *Sarmiento*, n. 3, p. 223-253, 1999. Disponible en: <http://ruc.udc.es/dspace/bitstream/2183/7729/1/SAR_3_art_9.pdf>. Consulta: 2 mar. 2013.

Sitios web:

<<http://www.tvpublica.com.ar/tvpublica/articulo?id=18074>>.

<<http://www.youtube.com/watch?v=QMqI786z4jc>>.

<<http://www.thecult.es/Critica-de-cine/el-ano-que-mis-padres-se-fueron-de-vacaciones-o-ano-em-que-meus-pais-sairam-de-ferias-2008/Entrevista-con-en-Cao-Hamburger.html>>.

Recibido: 15 de abril de 2013

Aprovado: 22 de junho de 2013

Contato: sabrinaerma@yahoo.com.ar; vanegregorini@yahoo.com.ar