

Artículo de Investigación

# Autoficción en el cine contemporáneo: las narrativas de Paolo Sorrentino, James Gray y Steven Spielberg

## Autofiction in Contemporary Cinema: The Narratives of Paolo Sorrentino, James Gray and Steven Spielberg

Elpidio del Campo Cañizares<sup>1</sup>: Universidad Miguel Hernández, España. Instituto Interuniversitario López Piñero-UMH.

[edelcampo@umh.es](mailto:edelcampo@umh.es)

Juan Gorostidi Munguía

[jgorosti@gmail.com](mailto:jgorosti@gmail.com)

Fecha de Recepción: 24/05/2024

Fecha de Aceptación: 25/07/2024

Fecha de Publicación: 12/09/2024

### Cómo citar el artículo:

del Campo Cañizares, E. y Gorostidi Munguía, J. (2025). Autoficción en el cine contemporáneo: las narrativas de Paolo Sorrentino, James Gray y Steven Spielberg [Autofiction in Contemporary Cinema: the Narratives of Paolo Sorrentino, James Gray and Steven Spielberg]. *European Public & Social Innovation Review*, 10, 1-15. <https://doi.org/10.31637/epsir-2025-750>

---

<sup>1</sup> Autor Correspondiente: Elpidio del Campo Cañizares. Universidad Miguel Hernández (España).

**Resumen:**

**Introducción:** Recientemente, varios cineastas han adoptado el relato autobiográfico como forma de expresión. Este enfoque plantea diversas cuestiones: la primera es dilucidar las diferencias entre ficción y autobiografía. Otro elemento singular radica en la forma cinematográfica misma: si estos *films* adoptan los métodos de una narración convencional, ¿cómo afecta esta forma de representación a la verosimilitud de lo narrado y a su recepción? **Metodología:** La metodología empleada se basará en los estudios clásicos de narratología de Batjin y Todorov y en las investigaciones sobre la autobiografía como búsqueda de la propia identidad según Bourdieu (la ilusión retórica) y Lejeune (el pacto fantasmagórico). **Resultados:** La autobiografía fílmica ha mutado hacia una disección más explícita y desnuda del yo. **Discusión:** Nuestro estudio se basa en el análisis de las nuevas estrategias narrativas que fundamentan la autobiografía fílmica. Estudiaremos los modos de representación del yo en los films *È stata la mano de Dio* (Paolo Sorrentino, 2021), *The Fabelmans* (Steven Spielberg, 2023) y *Armageddon Time* (James Gray, 2023). **Conclusiones:** Estas películas constituyen una muestra de cómo la construcción del “yo” autobiográfico y de la percepción de la propia existencia están estrechamente ligadas con la ficción.

**Palabras clave:** autobiografía, autoficción, Paolo Sorrentino, *È stata la mano de Dio*, James Gray, *Armageddon Time*, Steven Spielberg, *The Fabelmans*.

**Abstract:**

**Introduction:** Recently, several filmmakers have adopted the autobiographical narrative as a form of expression. This approach raises several questions: the first is to elucidate the differences between fiction and autobiography. Another unique element lies in the cinematic form itself: if these films adopt the methods of conventional narrative, how does this form of representation affect the verisimilitude of the narrative and its reception? **Methodology:** The methodology employed will be based on the classical studies of narratology by Batjin and Todorov and on research on autobiography as a search for self-identity according to Bourdieu (the rhetorical illusion) and Lejeune (the phantasmagorical pact). **Results:** Filmic autobiography has mutated towards a more explicit and naked dissection of the self. **Discussions:** Our study is based on the analysis of the new narrative strategies that underpin filmic autobiography. We will study the modes of representation of the self in the films *È stata la mano de Dio* (Paolo Sorrentino, 2021), *The Fabelmans* (Steven Spielberg, 2023) and *Armageddon Time* (James Gray, 2023). **Conclusions:** These films constitute an example of how the construction of the autobiographical "I" and the perception of one's own existence are closely linked to fiction.

**Keywords:** autobiography, autofiction, Paolo Sorrentino, *È stata la mano de Dio*, James Gray, *Armageddon Time*, Steven Spielberg, *The Fabelmans*.

## 1. Introducción

Si el cine y el vídeo llegan a sustituir a la escritura como nuestro principal modo de registrar, informar y entretener, y si no existe un verdadero equivalente cinematográfico para la autobiografía, entonces el acto autobiográfico tal y como lo hemos conocido durante los últimos cuatrocientos años podría, de hecho, volverse cada vez más recóndito y, finalmente, extinguirse... (Bruss, 1980, pp. 296-297)

Lejos de extinguirse, podríamos afirmar que el acto autobiográfico es hoy día omnipresente: pequeños o grandes textos autobiográficos, tanto escritos como audiovisuales, permean las redes sociales en convivencia con la memoria escrita. No se ha producido la sustitución augurada por Bruss, sino más bien una hipertrofia del género. Si consideramos que el relato

de la propia existencia es, en último término, una expresión de narcisismo (Bourdeau, 1987), no sería exagerado afirmar que vivimos en una época narcisista en la que el *yo* de millones de personas busca hacerse ver en múltiples contextos. Por descontado, muchos de esos textos han de encuadrarse en lo que Lejeune denominaba “espacio autobiográfico” (1974, p. 140), es decir, autobiografías imaginarias o “prospectivas”. Y aquí surge el problema de la verdad o de la autenticidad de la autobiografía: “Decir la verdad sobre sí mismo, constituirse como sujeto plenamente realizado – es una utopía. Por muy imposible que resulte la autobiografía, ello no le impide en absoluto existir” (Lejeune, 1994, p. 142).

Sin embargo, si nos enfrentamos al hipotético problema de la objetividad, esta exige un rechazo de puntos de vista internos para plasmar el mundo tal y como es, puesto que el *yo* y las percepciones subjetivas están muy cerca del territorio de la irrealidad, del territorio de la ficción. En este sentido, la diferencia entre ficción y autobiografía carece de límites bien definidos. Entonces, ¿puede considerarse que los acontecimientos que conforman cualquier texto autobiográfico pertenecen al ámbito de la ficción? En cuanto que el modelo autobiográfico canónico se basa en gran medida en que las ficciones son creadas a partir de una estructuración (enormemente diversa) de hechos, la respuesta podría ser afirmativa. No obstante, ello nos obligaría a redefinir el concepto tradicional de autobiografía como autoficción: en la mayoría de los casos, la existencia del individuo se ve como una historia y como la narración de esa historia o, dicho de otro modo, la vida es vista como progresión, tránsito, un viaje que consta de distintas etapas que culminan en un objetivo final.

Así, las autobiografías filmicas, en su mayor parte, se adhieren a una filosofía de la historia como sucesión de acontecimientos que implica necesariamente una narrativa. Dicho de otro modo, cuando alguien se convierte en ideólogo de su propia existencia, mediante la elección de momentos significativos y la mostración de vínculos causales que dotan de coherencia a esos momentos, está elaborando una creación artificial de significado.

La autoficción es el texto en el que se subraya claramente la ficcionalidad del personaje, basándose en la afirmación de que el personaje textual es un ser ficticio. Si la autobiografía clásica se orienta hacia la presentación de un personaje real, la autoficción se concentra en el proceso de creación textual, es decir, en el proceso de narrar, escribir (o filmar) y construir la narración. (Gashi, 2021, p. 109)

No hay que olvidar que el texto fílmico posee sus propias reglas –que afectan tanto al creador/a como al espectador. La especificidad del lenguaje cinematográfico introduce una nueva variable con la que los autobiógrafos “clásicos” no tuvieron que lidiar hasta tiempos recientes: la disyuntiva entre escenificar “la verdad” o registrarla directamente.

Así, nuestro argumento principal consiste en que, a través del lenguaje empleado, se construye una evocación del *yo* incierta e incompleta, dado que la actividad memorística no puede llegar a ser una analogía de lo vivido: el espacio entre la vida y la ficción hace que cualquier narración en primera persona caiga en el terreno de la mixtificación. En este sentido, una autobiografía no es un autorretrato, sino un texto basado en vivencias experimentadas antes del momento en que se pone en práctica esa narración. La memoria, sometida a los cauces propios de la narrativa, realza la imposibilidad de lograr un *yo* definitivo: el cineasta procura conseguir la plasmación de sus años de formación y lo que obtiene es una tentativa quimérica de autoconocimiento. Entramos de lleno en el territorio de un narrador no fiable (Hansen, 2007), incapaz de recrear un presente-total, tal y como postulaba Eliade<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> “Traducido al simbolismo espacial, la no-duración, el presente-eterno es la *inmovilidad*” (Eliade, 1979, p. 88).

Por lo tanto, en el presente trabajo intentaremos demostrar la inexactitud del término “autobiografía” en las narrativas fílmicas; inexactitud que podría aplicarse a todos los terrenos del arte: “Transformar escenas de una vida en palabras o imágenes es efectuar una amputación (consciente o inconsciente), implica representar o crear signos que sustituyen al objeto que se desea representar, signos que indican una ausencia” (Azevedo y Guimarães, 2010, p. 187). Dicho de otro modo, es inevitable que surja una sospecha en todos los relatos contruidos desde la primera persona, puesto que estas narraciones siempre se levantan sobre las líneas borrosas entre lo vivido y la memoria contruida, lo que hace que siempre parezcan ilusorias, poéticas y estilizadas. Ahora bien, del mismo modo, y dando la vuelta a la argumentación, podemos poner sobre la mesa que la memoria contruida como relato desde los propios creadores presenta un valor autobiográfico mayor que la mera sucesión de acontecimientos sin relaciones de causalidad ni orden narrativo.

## 2. Metodología

La metodología empleada en nuestro análisis se basa en estudios clásicos de narratología vinculados con el estudio de la autobiografía: Todorov (1973) y Lejeune (1994); de la ficción: Batjín (1979) y Propp (1981); así como recientes exploraciones en el campo de la autoficción: Bruss (1980), Bourdieu (1986) y Abbott (1988). Nos detendremos en el análisis de tres *films* realizados por dos directores que cuentan con un favorable consenso crítico como James Gray y Paolo Sorrentino y el tercero de ellos, Steven Spielberg, con una dilatada y exitosa carrera, aunque no siempre alabada por los estudiosos. Los tres cineastas realizaron filmes autobiográficos en un periodo de tiempo casi simultáneo: *Fue la mano de dios (É stata la mano de Dio)*, Paolo Sorrentino, 2021), *Armageddon Time* (James Gray, 2022) y *Los Fabelman (The Fabelmans)*, Steven Spielberg, 2022).

El enfoque estructuralista de la narrativa de Todorov proporciona una base para entender los elementos formales de la construcción narrativa, mientras que el concepto de pacto autobiográfico de Lejeune subraya la relación entre el autor, el narrador y el lector, estableciendo un marco para analizar la autenticidad autobiográfica y el contrato implícito de veracidad con el lector (Bicjutko, 2015). El dialogismo de Bajtín y la morfología del cuento popular de Propp ofrecen información sobre la multiplicidad de voces y las funciones estructurales de los elementos narrativos, respectivamente; cruciales para diseccionar las capas de la voz narrativa y los roles de los personajes tanto en la ficción como en la autobiografía (Fonioková, 2020). Las exploraciones recientes de la autoficción, como la perspectiva sociológica de Bourdieu sobre los campos literarios, la teoría narrativa de Abbott y el examen de Bruss acerca de los difusos límites entre autobiografía y ficción, enriquecen este marco al abordar las complejidades de la autorrepresentación y la interacción entre los elementos fácticos y ficticios en las narrativas contemporáneas (Andrade, 2017).

La distinción entre el yo narrador y el yo real o vivencial, tal como lo desarrolló Fonioková, pone de relieve los cambios temporales y perceptivos en las narrativas autobiográficas, lo que permite un análisis matizado sobre cómo los narradores construyen su yo pasado y se involucran en la autorreflexión. En este sentido, la perspectiva categórica empleada por Fonioková resulta especialmente interesante puesto que propone dos categorías distintas:

- La *auto-narración disonante*: aquella que se caracteriza por una sensación de distancia entre el narrador y el protagonista; distancia no solo temporal, sino también emocional y evaluativa, y que a menudo refleja un cambio de perspectiva a lo largo del tiempo. Esta técnica subraya la objetivación del yo pasado y puede servir para presentar el yo actual de una manera más favorable. Las narrativas disonantes se centran en el acto de narrar en sí, destacando la representación lingüística y narrativa desde el punto de

vista actual. A menudo tematizan el proceso de contar la historia de la vida, haciendo hincapié en los problemas de la representación autobiográfica más que en los acontecimientos de la vida en sí.

- La *auto-narración consonante*: aquella que presenta una estrecha identificación entre el narrador y el protagonista. El narrador no se distancia de su yo pasado, sino que narra desde una perspectiva que está estrechamente alineada con sus experiencias pasadas. Este tipo de narración preserva un equilibrio entre el yo que experimenta y el yo que narra, lo que permite a la narración mediar en la perspectiva del yo que experimenta y, al mismo tiempo, dejar espacio para que el yo narrador comente y, eventualmente, corrija las percepciones del personaje.

En ambos casos, el aspecto performativo de las narrativas autobiográficas y autoficcionales, tal como se ve en el cine documental y la autoficción, subraya el papel de la memoria en la configuración de la identidad narrativa, alineándose con la idea de que las narrativas en primera persona son actos de autoconstrucción inherentemente performativos (Andrade, 2017; Azevedo y Guimarães, 2010).

### 3. Resultados

Aunque el cine autobiográfico posee una tradición arraigada<sup>3</sup>, quizá hasta ahora la representación del yo nunca se había mostrado de manera tan abierta y explícita – dentro de los límites del cine comercial y excluyendo las tentativas de cierto cine underground o experimental (Gernalzick, 2006). Los motivos de esta aparente sinceridad en cuanto a la plasmación del yo autobiográfico pueden deberse a varias causas: la influencia de una sociedad volcada en las redes sociales, lugares donde el texto autobiográfico/auto-ficticio es la forma de expresión dominante; la recuperación del interés por el género autobiográfico que había caído en un cierto declive a principios de la década de los ochenta del siglo pasado y que experimentó una asombrosa y gigantesca resurrección desde finales de siglo hasta el momento en que escribimos estas líneas; la desconfianza del lector/espectador hacia lo que el texto autobiográfico ofrece: ¿ficción o verdad? (Abbott, 1988, p. 605). Desconfianza agudizada por una progresiva sospecha en cuanto a la fiabilidad de los medios de comunicación de masas, que se extiende hacia textos que se presentan como documentos veraces y que son considerados, en muchos aspectos, nuevas variantes de la ficción. Y esta desconfianza se extiende hacia el concepto mismo de autobiografía:

En efecto, elegí la palabra autobiografía para designar ampliamente cualquier texto regido por un pacto autobiográfico, donde un autor propone al lector un discurso sobre sí mismo, pero también una realización particular sobre ese discurso, aquella en la que se encuentra la respuesta a la cuestión de “¿quién soy?” a través de un relato que dice “cómo he llegado a serlo”. (Lejeune, 1994, p. 130)

Hay momentos y situaciones donde el narrador se encuentra con su *yo* joven, y la transición entre esos dos puntos de vista debe ser rellenada por el espectador (Bicjutko, 2015, p. 8). Esos momentos abundan en los *films* objeto del presente análisis. Tres jóvenes protagonizan unos relatos que poseen en común el tránsito de la infancia/adolescencia a la madurez y el ansia y deseo de convertirse en artistas.

---

<sup>3</sup> Los casos más célebres son los de François Truffaut y su *alter ego* Antoine Doinel y buena parte de la obra de Federico Fellini (Brevetti, 2021). Igualmente, el cine italiano posee una rica tradición en cuanto a filmes autobiográficos (Ferrero-Regis, 2002).

Quizá el caso de Fabietto en *Fue la mano de dios* sea un poco distinto. Fabietto es el centro de un variopinto grupo de personajes alejados del mundo del arte, con la excepción de su hermano mayor, que posee una vaga ambición de convertirse en actor de cine. Y es durante la visita de Fellini a Nápoles, en busca de “tipos singulares” para uno de sus proyectos, cuando el joven reflexiona sobre el hecho de que “la realidad es mediocre”. Pero la realidad en la que vive Fabietto dista de ser mediocre: las personas que le rodean podrán encajar perfectamente en aquellos tipos singulares que buscaba Fellini: una tía que cree en la aparición de San Gennaro y el *munaciello*; un tío al que todo le parece “mediocre” —como la realidad según Fellini y el muchacho—; una madre gamberra que no duda en ejecutar las bromas más salvajes; una baronesa a la que todo le resulta plebeyo; un contrabandista de tabaco... y la mágica presencia de Maradona en Nápoles.

Resulta llamativo que en esta película apenas se hable de cine. La televisión, sin embargo, es un elemento importante en el hogar de los Schisa y en los lugares de encuentro de familiares y amigos. Destaca el detalle burlón de que la familia ha alquilado el vídeo del *film Érase una vez en América (Once upon a Time in America, Sergio Leone, 1984)*, película que nadie llegará a ver. Y el detonante de que la realidad no sólo es mediocre, sino atroz, ocurre cuando los padres del muchacho mueren accidentalmente mientras están sentados frente al televisor. Es el dolor lo que mueve al protagonista a escapar de su ciudad natal y ser director de cine. Nada le ata al pasado. Fabietto atraviesa entristecido las calles, en medio de la multitud que celebra el primer título de liga del equipo napolitano.

En contraste con Fabietto, el Sammy de *Los Fabelman* posee una temprana vocación que se constituirá en el hilo del relato. Dos son los momentos en los que el protagonista se da cuenta de las posibilidades de la creación cinematográfica: el primero ocurre cuando, como expresara Godard, Sammy descubre que “el cine es la verdad a 24 fotogramas por segundo” al revelar una película casera y hallar que su madre está enamorada del mejor amigo de su padre, el “tío” Benny, presencia habitual en la vida de la familia. Tiempo después, realizará otro importante descubrimiento: la capacidad manipuladora del cine. Sammy rueda una película para la fiesta de fin de curso de su instituto y presenta como un héroe a uno de los chicos —una especie de estrella colegial, enormemente estereotipada— que le ha maltratado violentamente por su condición de judío (Spielberg, por supuesto, también manipula dentro de la manipulación: Sammy parece ser el único judío en un microcosmos enteramente *wasps*) Y la reacción del retratado es de confusión y humillación: aunque Sammy pretende que no sabe exactamente por qué filmó la película como lo hizo, resulta innegable que se ha cobrado una venganza extraordinariamente creativa y que es plenamente consciente de ello. Y es precisamente en este fragmento de la película donde la autoficción se impone con toda claridad a la autobiografía.

## 4. Discusión

### 4.1. Cómo se llega a ser lo que se es

La personal historia del cine de Steven Spielberg en *Los Fabelman* coincide con el comienzo real de la Historia del cine. Sammy contempla, extasiado a la vez que aterrorizado, la escena del choque de trenes en *El mayor espectáculo del mundo (The Greatest Show on Earth, Cecil B. DeMille, 1952)* (Girish, 2022); es difícil no vincular esta escena con la proyección del film de los Lumière *L'arrivé d'un train á La Ciotat*, exhibida por vez primera en enero de 1896. Se cuenta que la película de los Lumière provocó el pánico entre los espectadores merced al movimiento del tren, en un plano diagonal que hacía uso de la profundidad de campo gracias a la perspectiva, lo que creaba la ilusión de que el tren avanzaba en dirección al público. Posiblemente, la anécdota del pánico provocado (espectadores que salieron de la sala hasta asegurarse de que

el tren no había penetrado en ella) sea apócrifa, pero sin duda refleja, aunque exageradamente, el impacto causado por el *film*. El mismo impacto, idéntica epifanía es la que experimenta Sammy, futuro cineasta. Y el final de *Los Fabelman* muestra la breve entrevista entre el protagonista y el director John Ford, denominado con justeza “el poeta cinematográfico laureado de los Estados Unidos de América” (Sarris, 1976, p. 50).

#### 4.2. Mentores

La figura del mentor que surge en estas autobiografías fílmicas es en cierto modo el auxiliar mágico según la tipología de Propp<sup>4</sup>. Ello se hace patente sobre todo en *Fue la mano de dios*: no será la musa de Fabietto, su tía Patrizia, ni siquiera el director de cine Antonio Paduano, quien primero le inquiere sobre si tiene algo que contar e, inmediatamente, le exhorta a comunicar aquello que desea expresar: el dolor. El mentor de Fabietto no es otro que el *munaciello*, el pequeño monje fantasmal que, según la tradición napolitana, aparece en las casas para auxiliar a sus habitantes: en la escena inicial del *film* hemos visto cómo San Gennaro, patrón de la ciudad, ha recogido a Patrizia en la atestada parada del autobús, la ha conducido a un ruinoso palacio donde se halla el diminuto monje y le ha ordenado que le bese en la cabeza para que su deseo de tener un hijo se cumpla. Al término de la película, cuando Fabietto se halla en el tren que le llevará a Roma (y a la consecución de su sueño de convertirse en director de cine), en el andén de una breve parada se encuentra el *munaciello*, quien se descubre y saluda afectuosamente al protagonista, como deseándole buena suerte. Una combinación de tradición y de fantasía que viene a emparentar *Fue la mano de dios* con una cierta tendencia del cine autobiográfico italiano<sup>5</sup>.

Al contrario que Fabietto, Sammy posee varios mentores que van encadenándose según avanza su autobiografía. Su madre, una artista frustrada (su formación como concertista de piano se ha malogrado por su matrimonio y la crianza de sus cuatro hijos) es quien primero le indica al Sammy niño que filme el choque de trenes —evocación de la escena del primer film que Sammy ha visto en una sala de cine— para poder reproducirlo siempre que quiera. Enseguida se nos muestra la dicotomía entre los progenitores del protagonista: una madre soñadora, fantasiosa, que estimula la creatividad del pequeño, y un padre con un sentido práctico de la vida que se empeña en desdeñar la pasión de Sammy como un mero hobby. Esta tensión paterno-materna se pone en marcha en la escena inicial del film y, como señala Fava Belúzio (2024), se mantiene a lo largo de todo el film configurando tanto su estructura narrativa como su desarrollo temático.

---

<sup>4</sup> “El auxiliar mágico es introducido en tanto que regalo” (Propp, 1981, p. 97).

<sup>5</sup> El que el protagonista abandone en tren su ciudad natal para encaminarse a Roma es un final casi idéntico al de *Los inútiles* (*I Vitelloni*, Federico Fellini, 1953). La poderosa influencia Fellini aparece una y otra vez a lo largo del film y el propio Sorrentino ha manifestado frecuentemente la decisiva influencia del maestro en su modo de entender el cine.

**Figura 1.**

*El tío Boris explicita el tema principal del relato: el amor por el cine y el inevitable destino como cineasta del niño que recrea la infancia de Steven Spielberg*



**Fuente:** Fotograma de *Los Fabelmans* (Steven Spielberg, 2022).

Sin embargo, el personaje que actúa de manera directa como mentor es el tío Boris, quien, en una breve visita al hogar de los Fabelman, reconoce de inmediato las inquietudes y facultades del muchacho. Es el primero que le hablará del arte y de sus peligros, en contraste con la ordenada y apaciblemente burguesa existencia de la familia. Figura trascendental, será él quien inspire las subsiguientes películas amateur del joven: Sammy aprende la “utilidad del arte”. Y, a pesar de todo, será su padre quien le insufla un sentido práctico a la hora de hacer cine; si bien Sammy había tenido la idea de agujerear los fotogramas de un western infantil rodado con sus amigos para que los disparos resultaran reales (y ha extraído la idea de una hoja de una partitura que ha quedado horadada accidentalmente por el tacón de su madre), va a ser su padre quien le inspire en el desarrollo y aplicación de la importancia de la técnica en sus trabajos. Y finalmente se producirá la reconciliación entre padre e hijo, aceptando el primero la vocación de su hijo. El último mentor será John Ford, quien le da al muchacho una breve pero intensa lección sobre el arte (cinematográfico)<sup>6</sup>. Curiosamente, solo Ford y el tío Boris son los que pronuncian la palabra “arte” en el transcurso de la narración.

La figura del mentor en *Armageddon Time* es encarnada por el tío-abuelo Aaron, quien sí que anima a Paul a cumplir sus sueños, pero sobre todo le estimula a adoptar una posición moral ante la injusticia –en este caso, representada por el racismo. Durante una comida familiar, Aaron relata cómo unos cosacos entraron en la tienda que poseían sus abuelos en una localidad ucraniana y les asesinaron delante de su madre, entonces una niña. La experiencia del *program* que hizo que la muchacha huyera. Sucesivas experiencias de Aaron reforzaron su inflexible rechazo y disgusto ante la maldad de los hombres y su desconfianza hacia los aparentes oropeles de una sociedad que se autodenomina *igualitaria*, representada aquí por los Estados Unidos de 1980 (algo que el autobiógrafo/narrador James Gray comenta como una gigantesca falsedad a lo largo del *film*). Y entramos aquí en el terreno de la verdad contenida dentro de la autoficción: los hechos que relata Aaron ocurrieron realmente (Mintzer, 2012, pp. 22-27), de igual forma que los padres de Fabio Schisa/Paolo Sorrentino murieron accidentalmente o que los padres de Spielberg se divorciaron. Gran parte de los hechos que narran las tres películas sucedieron y fueron vividos por sus protagonistas... Sin embargo, la ficción se impone a la *verdad autobiográfica*.

<sup>6</sup> La escena le sirve a Spielberg para poner en pantalla la anécdota que ha contado en numerosas ocasiones acerca de cómo aprendió el valor de la colocación del horizonte en el plano cinematográfico.

**Figura 2.**

*El tío-abuelo Aaron reafirma y anima la vocación artística del futuro cineasta James Gray*



**Fuente:** Fotograma de *Armageddon Time* (James Gray, 2022).

### 4.3. Tiempo histórico, tiempo de fábula

El lapso temporal en el que transcurre *Armageddon Time* coincide con la triunfal campaña presidencial de Ronald Reagan a lo largo de 1980 —dos intervenciones televisivas, seguidas por parte de la familia, constituyen la apertura y el cierre del relato. En la primera, el candidato Reagan habla de los peligros que acechan a la sociedad norteamericana y proporciona el título del film: “Quizá seamos la generación que vea el Apocalipsis (*Armageddon Time*)” y, poco antes del final del film, se emite por televisión un noticiario que da cuenta de la victoria arrolladora del futuro presidente republicano. Las referencias al tiempo histórico nos dejan ver que Paul Graff no es el único narrador: aunque sí estará presente cuando sus padres le cambien de su colegio público en el barrio de Queens a una selecta institución educativa en Forest Hills.

Allí, quien le da una suerte de bienvenida —y que le hace revelar su auténtico nombre, Paul Greizerstein, de obvia raigambre judía— es Fred Trump, promotor inmobiliario, mecenas del colegio y padre del futuro presidente Donald Trump. Es este personaje quien informa al recién llegado Paul de la costumbre ineludible en el colegio de asistir, el primer día de clase, a la charla inaugural de un invitado. Y en esta apertura de curso, la invitada es la hija de Fred Trump y hermana de Trump, entonces fiscal, más tarde jueza, quien da a los alumnos un discurso vibrante sobre los valores del esfuerzo, el trabajo y todos los conceptos relacionados con la meritocracia. Es obvio que Paul es un espectador ausente o desinteresado respecto a la aparición de estos personajes: es el director James Gray quien, desde el tiempo presente, aporta la idea de que el mundo va a empezar a cambiar a partir de estas fechas y que estos personajes, aparentemente poco relevantes en la historia del protagonista adolescente, van a determinar en gran medida el mundo tal y como lo conocemos hoy.

Hay por tanto un desdoblamiento entre el yo narrador: Paul Graff, ajeno al devenir histórico y preocupado únicamente por su relato personal, y James Gray, quien proporciona información sobre los acontecimientos que se superponen a la intrahistoria de Paul. No obstante, Paul sí que es testigo y protagonista, a su pesar, de hechos trascendentes; por ejemplo, la progresiva separación entre la comunidad judía y afroamericana en el Nueva York de finales de los setenta. Aquellos años ambas comunidades estaban relativamente unidas merced a compartir un cúmulo de intereses comunes—escolarización, mejora de la sanidad, rehabilitación de barriadas—; pero a finales de los setenta y principios de los ochenta

comenzarán a separarse. En el *film*, ello se ejemplifica en la amistad de Paul con Johnny: una amistad que empieza y se afianza en el colegio público de Queens y que se rompe progresivamente cuando Paul se incorpora al colegio privado.

El detonante de la separación total se produce cuando ambos intentan lograr, ingenuamente, su independencia y huir de sus hogares. Arrestados por la policía, Paul es salvado por su padre y Johnny quedará a merced de las autoridades. Paul le cuenta a su abuelo Aaron que los alumnos de su colegio profieren comentarios racistas; el abuelo inquiere cuál ha sido su respuesta ante tales comentarios. “Nada”, replica el muchacho. En cierto modo, este “nada” es el centro del relato (Brody, 2022). Bien por cobardía, bien por su deseo de integrarse en una clase social dominante, Paul traiciona las enseñanzas morales de su abuelo. El vacío moral provoca en él un sentimiento de culpa y vergüenza: el tránsito de la infancia a la adolescencia (y, presumiblemente, a la madurez) se ve lastrada por el dolor y los remordimientos. La autobiografía aquí se convierte en una confesión y en una suerte de expiación. Su *nada* es equivalente a que *nada* podrá hacer por evitar el destino de Johnny (el único amigo verdadero que ha tenido a lo largo del relato). El dolor del *yo* de Paul quedará quizá exorcizado mediante la desnuda revelación de James Gray.

El tiempo narrativo de *Los Fabelman* abarca un lapso de tiempo más extenso: de 1952 (estreno de *El mayor espectáculo del mundo*) a 1965 (un ejecutivo de la CBS le cuenta a Sammy el estreno inminente de la serie *Hogan's Heroes*). No obstante, apenas hay referencias a la historia y evolución de los Estados Unidos en las décadas de los cincuenta y sesenta —una pequeña excepción es el rechazo que siente Sammy hacia su compañero de habitación en la universidad, votante de Goldwater<sup>7</sup>—. Ni siquiera los cambios de domicilio de la familia nos permiten atisbar aspectos de la realidad del país en esa época. La narración se centra, casi de manera exclusiva, en los deseos de Sammy por convertirse en cineasta y en la progresiva disolución de su familia —vinculada a la separación de sus padres; las hermanas de Sammy apenas poseen relevancia dramática. Así, la extensión espacio-temporal queda comprimida: de Nueva Jersey a Arizona, de Arizona a California, esos trece años poseen la función de mostrar el aprendizaje de Sammy como futuro director de cine. Es el punto de vista del *yo* narrativo, del punto de vista de Sammy, lo que realza su fusión con el director del filme *Los Fabelman*. Esta unión es casi total. Nos hallamos cerca del cronotopo (conexión de las relaciones espaciales y temporales elaboradas artísticamente) del que hablaba Batjtin (1979, pp. 200-247): las relaciones entre el espacio y el tiempo narrativos se ven determinadas por el punto de vista escogido, lo que hace imposible que sean cronotópicamente idénticas al mundo real que representan. Espacio y tiempo no son inherentes a la conciencia del *yo* narrativo; son categorías imprescindibles para el conocimiento del mundo, pero su existencia puede llegar a ser independiente de la conciencia del narrador en primera persona.

El tiempo de la narración en *Fue la mano de dios* está marcado por la llegada del jugador Diego Armando Maradona a Nápoles (verano de 1984) y la consecución del primer título de liga del equipo napolitano (verano de 1987). Y en esos tres años transcurre el devenir de Fabietto, el abandono de la adolescencia y su partida final a Roma para convertirse en director de cine. Sin embargo, Sorrentino parece más interesado en mostrar la confusión ligada a la adolescencia de su protagonista que en hacer hincapié en su incipiente vocación artística. En este aspecto, la película posee una rara complejidad: los sentimientos de apatía, desesperación o ira que experimenta Fabietto conforman un retrato muy realista que contrasta con los elementos fantásticos e irreales que le rodean.

---

<sup>7</sup> Barry Goldwater fue el candidato republicano en las elecciones de 1964, ganadas por el candidato demócrata Lyndon B. Johnson. Su programa político se basaba en una vuelta al liberalismo económico, un ferviente anticomunismo y la limitación del poder federal.

## 5. Conclusiones

A pesar de la pujanza del acto autobiográfico en todas sus formas (Gács, 2013), apreciamos que la autoficción desplaza a la esencia verdaderamente autobiográfica en sus recientes manifestaciones, ejemplificadas en las tres películas abordadas.

El reto al que se enfrenta el narrador es crear una verdad subjetiva, una versión personal de la realidad con una mirada subjetiva y emerger como creador de verdad. La forma autobiográfica requiere el relato veraz del punto de vista, la verdad de las creencias y la verdad de las perspectivas. Se hace hincapié en la creación del pasado por parte del autobiógrafo que se reactiva en el presente a través de la estructura de la coherencia. El punto final de una autobiografía en la práctica habitual sólo es posible tras toda una vida de experiencias. (Shinde, 2019, p. 142)

Sin embargo, conviene hacer hincapié en que la principal preocupación del narrador consiste en hallar formas estéticas que den forma al sentido de su experiencia vital (Tawfik, 2021, p. 118). Por tanto, es la forma, el lenguaje, la elección, selección u omisión de determinados pasajes y sucesos de una vida los que determinan que la autoficción – o quizá meramente la ficción a secas – haga imposible la representación de la autobiografía: la objetivación del yo del pasado puede facilitar una evaluación positiva de uno mismo en el presente, ya que los errores del pasado pueden atribuirse al protagonista de la historia de su vida en lugar de a su narrador (Foniokiová, 2020, p. 390); de la misma forma, la evaluación del pasado puede ser negativa si lo que busca el narrador es una suerte de expiación – mediante la confesión de acontecimientos del pasado que juzga rechazables.

Los textos autobiográficos, a diferencia de cualquier otro tipo de ficción, pretenden constituirse en textos referenciales, en parte similares a textos históricos o científicos que proporcionan informaciones sobre realidades ajenas a la narrativa autobiográfica y, por tanto, susceptibles de ser verificadas y autenticadas. Este es un aspecto en el que las contradicciones que albergan las autobiografías fílmicas se hacen más patentes. Las confesiones ansían el perdón mientras que la autobiografía aspira a la comprensión. Todo, no obstante, depende de la memoria, del recuerdo. Valle-Inclán ya sentenció: “las cosas no son como son, sino como se recuerdan”:

En nuestras creaciones bellas y mortales, las imágenes del mundo nunca están como los ojos las aprehenden, sino como adecuaciones al recuerdo. En el recuerdo todas las cosas aparecen quietas y fuera del momento, centros en círculos de sombra. El recuerdo da a las imágenes la intensidad y la definición de unidades, al modo de una visión cíclica. El recuerdo es la alquimia que depura todas las imágenes, y hace de nuestra emoción el centro de un círculo, igual al ojo del pájaro en la visión de altura. (Valle-Inclán, 1922, pp. 157-158)

En las tres películas aquí analizadas, es manifiesto el uso del recuerdo y la memoria para enfatizar la unidad entre el yo pasado y presente del narrador y el papel crucial del amor por el cine como desencadenante de la carrera profesional de todos ellos. En este sentido, estos relatos son *auto-narraciones consonantes* (en la terminología de Foniokiová) puesto que buscan mantener un sentido de unidad y continuidad, minimizando la distancia entre el yo pasado y presente del narrador; alejándose de los cuestionamientos intrínsecos de los problemas de representación autobiográfica. Funcionan, en esencia, como ejercicios meta-cinematográficos (son muy numerosos en todos ellos las referencias fílmicas) al servicio de una mitificación del propio cine como el gran medio cultural y artístico del siglo XX.

Finalmente, nos encontramos ante tres ejemplos en los cuales se constata que el reto principal de cada uno de los autores ha sido la creación de una verdad subjetiva que refleje su visión personal y única de su propia vida. Este enfoque implica una reconfiguración del pasado, no solo como un recuento de eventos, sino también como la construcción desde el presente de narrativas coherentes, donde el narrador tiene la libertad de moldear su historia que refleje la verdad de su memoria. En este sentido, se percibe que la principal preocupación, en tanto que narradores, ha sido encontrar las formas estéticas que sostengan el sentido de su experiencia vital, explorando la forma, el lenguaje y la construcción dramática interna de los relatos. Las autoficciones en estas películas desean, ante todo, contar una historia, utilizando la memoria no como un registro de la verdad, sino como un prisma a través del cual se ven y se valoran las experiencias vividas.

Esta es la clave común a los tres films: la autoficción resulta tan poderosa —bien por el retrato más o menos exhaustivo del tiempo histórico en el que transcurre la narración y la consiguiente reflexión del narrador sobre ese pasado y sus consecuencias (*Armageddon Time*), bien por la manipulación a la que se somete al espectador (*Los Fabelman*) o bien por conjugar con sabiduría lo fantástico con lo real (*Fue la mano de dios*)—que la autobiografía queda sepultada bajo los métodos, el lenguaje y los objetivos de la ficción. En este sentido, quedan rotundamente manifiestas las segundas intenciones temáticas para cada uno de los autores:

- James Gray en *Armageddon Time* utiliza la narrativa autobiográfica para abordar temas de privilegio racial y desigualdad social y con ello efectuar una reflexión crítica sobre las estructuras de poder y clase.
- En *Los Fabelman* la intención principal de Steven Spielberg es crear una elaborada retórica meta-cinematográfica, con elementos de su propia vida, para explorar cómo el cine puede ser usado tanto para descubrir verdades como para crear otras nuevas.
- Sorrentino en *Fue la mano de Dios* conjuga lo fantástico con lo real destacando la naturaleza subjetiva y a menudo elaborada de la memoria personal, para poner en valor la ficción como portadora tanto de *verdad histórica* como de *verdad personal*.

## 6. Referencias

- Abbott, H. P. (1988). Autobiography, Autography, Fiction: Groundwork for Taxonomy of Textual Categories. *New Literary History*, 19(3), 597-615. <https://doi.org/10.2307/469091>
- Andrade, M. (2017). De Eric para Mário: sobre autoria, autobiografía e representações do presente em um documentário de busca. *Rumores*, 10(20), 256-274. <https://doi.org/10.11606/issn.1982-677x.rum.2016.113845>
- Azevedo, D. y Guimarães, D. (2010). Memória e autobiografia: uma abordagem do gênero textual no filme *O Espelho*, de Andrei Tarkovski. *Comunicação & Sociedade*, 53, 167-189.
- Batjin, M. (1979). *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI.
- Bicjutko, T. (2015). To the Question of Egocentric Deixis: The Opening of Childhood Memoir. *Baltic Journal of English Language, Literature and Culture*, 5(1995), 4-15. <https://doi.org/10.22364/bjellc.05.2015.01>
- Bourdieu, P. (1986). The Biographical Illusion. *Centre for Psychosocial Studies*, 14, 210-216.

- Brevetti, G. (2021). "La realtà è scandente". La memoria, Napoli e il cinema (in margine a È stata la mano di Dio di Paolo Sorrentino). *Archivi delle emozioni*, 2(2), 109-126. <https://doi.org/10.14275/2723-925x/20212.bre>
- Brody, R. (1 de noviembre de 2022). Another Look at "Armageddon Time", a Drama of Privilege and Guilt in a New York Childhood. *The New Yorker*. <https://tinyurl.com/ydjysvdn>
- Bruss, E. W. (1980). Eye for I: Making and Unmaking Autobiography in Film. En J. Olney (Ed.), *Autobiography: Essays Theoretical and Critical* (pp. 296-320). Princeton University Press. <https://www.jstor.org/stable/j.ctt7zmtj.18>
- Eliade, M. (1979). *Imágenes y Símbolos*. Taurus.
- Fava Belúzio, R. (2024). A dialéctica técnico-subjetiva de Steven Spielberg: análise da sequência inicial do filme Os Fabelmans (The Fabelmans, EUA, 2022). *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da Eba/UFMG*, 14(30), 385-402. <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48143>
- Ferrero-Regis, T. (2002). Cinema On Cinema: Self-reflexive Memories in Recent Italian History Films. *Transformations*, 3, 1-14. <https://www.transformationsjournal.org/2002-issue-no-03-cultural-memory/>
- Fonioková, Z. (2020). What's in an I? Dissonant and Consonant Self-narration in Autobiographical Discourse. *Biography*, 43(2), 387-406. <https://doi.org/10.1353/bio.2020.0034>
- Gács, A. (2013). Exemplary Lives and the Omnipresence of Autobiography. *The International Journal of the Humanities: Annual Review*, 11(1), 61-71. <https://doi.org/10.18848/1447-9508/CGP/v11/43949>
- Gashi, A. Y. (2021). Fact and Fiction in Autoconfession. A Theoretical Confrontation. *Journal of Educational and Social Research*, 11(6), 105-115. <https://doi.org/10.36941/jesr-2021-0132>
- Gernalzick, N. (2006). To Act or To Perform: Distinguishing Filmic Autobiography. *Biography*, 29(1), 1-13. <https://doi.org/10.1353/bio.2006.0022>
- Girish, D. (2022). *The Light Touch*. Film Comment. <https://tinyurl.com/4vya3cv8>
- Hansen, P. K. (2007). Reconsidering the Unreliable Narrator. *Semiotica*, 165(1-4), 227-246. <https://doi.org/10.1515/SEM.2007.041>
- Lejeune, P. (1994). *El pacto autobiográfico y otros escritos*. Megazul-Endymion.
- Mintzer, J. (Ed.). (2012). *James Gray*. Synecdoche.
- Propp, V. (1981). *Morfología del cuento*. Fundamentos.
- Sarris, A. (1976) *The John Ford Movie Mystery*. Indiana University Press.

- Shinde, N. (2019). The narrative of Self-questioning the Authenticity of Self-praise or Self-criticism in Autobiographies. *JETIR*, 6(6), 140-143. <http://www.jetir.org/papers/JETIRCX06027.pdf>
- Tawfik, S. (2021). Phenomenological Narrative in the Art of Autobiography: In Theory and Personal Experience. *American Journal of Art and Design*, 6(4), 112-119. <https://doi.org/10.11648/j.ajad.20210604.11>
- Todorov, T. (1973). La poétique structurale. En O. Ducrot (Ed.), *Qu'est-ce que le structuralisme?* (pp. 99-107). Seuil. <https://shre.ink/DgLK>
- Valle-Inclán, R. (1922). *La lámpara maravillosa*. Sociedad general española de librería.

## CONTRIBUCIONES DE AUTORES/AS, FINANCIACIÓN Y AGRADECIMIENTOS

### Contribuciones de los autores:

**Conceptualización:** Gorostidi Munguía, Juan. **Redacción-Preparación del borrador original:** Gorostidi Munguía, Juan y del Campo Cañizares, Elpidio. **Redacción-Revisión y Edición:** del Campo Cañizares, Elpidio y Gorostidi Munguía, Juan. **Todos los/as autores/as han leído y aceptado la versión publicada del manuscrito:** del Campo Cañizares, Elpidio y Gorostidi Munguía, Juan.

**Financiación:** Esta investigación no recibió financiación externa.

**Conflicto de intereses:** Los autores declaran que no existe conflicto de intereses.

**AUTOR/ES:****Elpidio del Campo Cañizares:**

Universidad Miguel Hernández, España. Instituto Interuniversitario López Piñero-UMH.

Elpidio del Campo es Profesor Permanente Laboral en la Universidad Miguel Hernández de Elche. Doctor en Comunicación Audiovisual con la tesis *Alexander Mackendrick. De la praxis a la teoría cinematográfica*. Sus investigaciones cinematográficas han sido publicadas en revistas científicas: *Atalante. Revista de estudios cinematográficos* y *Comunicación: revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales* y capítulos de libro: I “videosaggi” di Tag Gallagher come paradigma di nuovi modelli di analisi cinematografica en *Critofilm*. En *Cinema che pensa il cinema*. Fondazione Pesaro Nuovo Cinema Onlus (2016) y El guion adaptado. Estudio de *Un día perfecto* (León de Aranoa, 2015). En M. Viñarás Abad, A. Gregorio Cano, & R. Casañ Pitarch (Eds.), *Lo audiovisual bajo el foco del siglo XXI* (pp. 181-193). Tirant Humanidades.  
[edelcampo@umh.es](mailto:edelcampo@umh.es)

**Índice H:** 6

**Orcid ID:** <https://orcid.org/0000-0002-1044-3230>

**Scopus ID:** <https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=56041075600>

**Google Scholar:** [https://scholar.google.es/citations?hl=es&user=-\\_gst-YAAAAJ](https://scholar.google.es/citations?hl=es&user=-_gst-YAAAAJ)

**ResearchGate:** <https://www.researchgate.net/profile/Elpidio-Del-Campo-Canizares>

**Academia.edu:** <https://umh-es.academia.edu/elpidiodelCampoCa%C3%B1izares>

**Juan Gorostidi Munguía**

Juan Gorostidi es doctor en filología hispánica, licenciado en filología anglogermánica y Master of Arts in Medieval Studies. Ha enseñado Historia del Cine en la Universidad de Navarra, en la Universidad SEK-Segovia y Literatura y Cine en la Universidad Miguel Hernández de Elche. Ha editado el volumen de Andrei Tarkovski *Esculpir en el tiempo*, publicado la monografía *La noche del cazador de Charles Laughton* y ha colaborado en publicaciones como *L'Atalante*, *La Furia Humana*, *Shangrila* o *Versión Original*. Asimismo, colabora en el blog <http://elbulevardeloscapuchinos.blogspot.com/>  
[jgorosti@gmail.com](mailto:jgorosti@gmail.com)

**ResearchGate:** <https://www.researchgate.net/profile/Juan-Munguia-4>

**Academia.edu:** <https://independent.academia.edu/juangorostidi>