

# LA AUTOFICCIÓN CINEMATOGRÁFICA CONTEMPORÁNEA COMO VEHÍCULO PARA LA CONSTRUCCIÓN DE LA AUTORA- PERSONAJE-NARRADORA

## *AUTOFICTION IN CONTEMPORARY FILM AS A CONSTRUCTING MEDIUM FOR THE WOMAN AUTHOR- CHARACTER-NARRATOR*

Paula Blanquer-Adam<sup>1</sup>

---

Blanquer-Adam, Paula. (2024). La autoficción cinematográfica contemporánea como vehículo para la construcción de la autora-personaje-narradora. *Asparkia. Investigación feminista*, 45, 1-20. <https://doi.org/10.6035/asparkia.7849>

Recepción: 24/12/2023 | | Aceptación: 14/06/2024

### RESUMEN

---

Un total de 59 producciones desde el año 2000 refleja el auge de la autoficción contemporánea dirigida por mujeres y constata el vasto volumen de producción y coproducción francesa. Este trabajo revisa la relevancia de la autoficción en el contexto de subordinación de las cineastas en la industria y en su condición de sujetos de la enunciación. En una contribución a la valoración de la subjetividad femenina ficcionada, se estudia la construcción del yo a través de lo real, los personajes, el tiempo y el espacio en las películas de mayor recaudación: *National Theatre Live: Fleabag* (2019), de Phoebe Waller-Bridge; *Lady Bird* (2017), de Greta Gerwig; *Aftersun* (2022), de Charlotte Wells, y *Past Lives* (2023), de Celine Song.

**Palabras clave:** autoficción, autorrepresentación, subjetividad, mujeres, directoras, autoras

### ABSTRACT

---

A total of 59 productions since 2000 reflects the rise of contemporary autofiction directed by women and confirms the vast volume of French production and co-production. This investigation revises the relevance of autofiction for women filmmakers who are subordinated to the industry's context and for their self-annunciation. The construction of the self in autofiction as a genre and cinematographic technique is addressed through reality, characters, time and space in the films with the highest grossing: *National Theatre Live: Fleabag* (2019), by Phoebe Waller-Bridge; *Lady Bird* (2017), by Greta Gerwig; *Aftersun* (2022), by Charlotte Wells, and *Past Lives* (2023), by Celine Song, in order to contribute to appreciate the subjective female fictional self in these stories.

**Keywords:** autofiction, self-representation, subjectivity, women, women directors, women authors

---

<sup>1</sup> Universidad Carlos III, pblanque@uji.es, ORCID: 0009-0000-5426-2020.

## 1. Introducción

La autoficción contemporánea escrita por mujeres extiende el debate de la simbiosis entre el cine y la subjetividad con la perspectiva del sujeto de la enunciación, situado —situada— en una posición subalterna dentro y fuera de campo. El artículo contribuye al estudio del yo en la autoficción como género y técnica cinematográfica por su relación con lo real —la factualización—, los personajes, el tiempo y el espacio, a la luz del contexto industrial y la figura del espectador/a. Un análisis de la construcción autora-personaje —como la de Charlotte Wells a través de Sophie en *Aftersun* (2022)— o autora-personaje-narradora —como la de Fleabag para Phoebe Waller-Bridge en la versión teatral adaptada a película *National Theatre Live: Fleabag* (2019), después del éxito de la serie *Fleabag* (2016-2019)— visibiliza los elementos que las vinculan, como las canciones autorreferenciales o el nombre de la protagonista.

La intersección de género en la muestra de las producciones de autoficción dirigidas por mujeres desde el año 2000 introduce el valor de la igualdad en la industria del cine y una reflexión sobre la mirada de las creadoras. Las mujeres ocupan los oficios del cine en un 37 % del total de la producción de 2022 de este ámbito. A excepción de los guetos de terciopelo, la mayoría de los cargos están masculinizados y la participación femenina desciende hasta un 24 % en la dirección o un 19 % en la dirección de fotografía (Cima, 2022). De aquí se infiere la importancia de seguir investigando la intersección de esta fórmula cinematográfica con la mujer, un sujeto político diverso y en construcción.

Este trabajo propone un acercamiento al punto de vista de las directoras de autoficción que exploran el yo desde todas las posiciones posibles de autora-personaje-narradora (Monterrubio, 2023, p. 14). Un estudio de esta construcción del *self* en las producciones con mayor recaudación de la muestra se pregunta si se produce una coincidencia en el tipo de cine vinculado a las cineastas —la tendencia a crear historias que tratan temáticas que afectan a las mujeres, incluir a protagonistas femeninos o dirigirse al público femenino (Castejón, 2013)—. Los casos de autoficción con mayor recaudación en los que se ha observado la huella autoral han sido la adaptación cinematográfica *National Theatre Live: Fleabag* (2019), de Phoebe Waller-Bridge, y las películas *Lady Bird* (2017), de Greta Gerwig; *Aftersun* (2022), de Charlotte Wells, y *Past Lives* (2023), de Celine Song.

La ambigüedad de la autoficción permite a las directoras volcar los recuerdos mezclados con las fantasías en los personajes sin asumir el peso de la exposición autobiográfica. De hecho, la autoficción como género narrativo habla del autoconocimiento o la exploración

artística, pero también tiende a la reflexión del cine y el razonamiento ideológico, así como a la crítica sociopolítica, de acuerdo con la clasificación temática propuesta por Lourdes Monterrubio (2023). El análisis de la construcción del yo en la selección de la muestra sugiere un matiz para la categoría de autoconocimiento, dada la diversidad de expresión del viaje de descubrirse/autoconocerse a través de la niñez (*Aftersun*) o durante la vida adulta (*Fleabag*). La profundidad psicológica o el viaje de descubrimiento personal no tiene por qué ocurrir en un mismo personaje, en un personaje real o en un mismo tiempo diegético —un rasgo propio de la autoficción cinematográfica: vivir al mismo tiempo en distintos niveles, en distintos tiempos, en el presente y en el futuro o en el presente y en el pasado—.

Por ejemplo, en el caso de *Aftersun* (2022), el autoconocimiento no ocurre dentro del mismo personaje (real) en espacio y tiempo, sino que lo hace a través de uno imaginario (su yo en la infancia) y de la revisión de la relación con su padre (también imaginario, no presente). A pesar de los intentos por separar los personajes reales de los imaginarios o los recuerdos del pasado, la ambigüedad de la autoficción en su propia definición plantea si los análisis exhaustivos o cuantitativos para separar la realidad de la ficción contribuyen, realmente, al desarrollo de una técnica y/o un género basado precisamente en difuminarlas de forma consciente y planificada.

## 2. Metodología

La metodología del estudio sigue el objetivo de censar a las creadoras que han dirigido largometrajes de autoficción desde el año 2000 hasta el 2023, tomando todo el panorama internacional, dada la escasez de la muestra atravesada por mujeres y cine de autoficción. La perspectiva de género responde a una situación de la mujer cineasta en desigualdad frente a sus compañeros varones tanto en la industria como en el imaginario social sobre los géneros cinematográficos considerados masculinos o femeninos.

Sin embargo, se ha profundizado en un análisis de la construcción del yo autoral en los casos con mayor recaudación, según los datos de Box Office Mojo (IMDbPro): *National Theatre Live: Fleabag* (2019), de Phoebe Waller-Bridge, que acumula 7 841 102 USD, y las películas *Lady Bird* (2017), de Greta Gerwig, con un total de 78 986 478 USD de recaudación; *Aftersun* (2022), de Charlotte Wells, con 8 353 813 USD, y *Past Lives* (2023), de Celine Song, con 20 147 361 USD. La última consulta de los datos en Box Office Mojo (IMDbPro) sobre la recaudación se realizó en noviembre de 2023.

Un censo inicial de la autoficción de elaboración propia dirigida por mujeres sobre la producción contemporánea permite el desarrollo general del trabajo, pero también reúne los títulos que, a menudo, flotan dispersos bajo distintas categorías: autobiografía, documental o ficción, puesto que no hay una etiqueta unánime e inequívoca en los institutos de cine nacionales que identifique a estas producciones como «autoficción».

En total, se ha recopilado una muestra de 59 largometrajes de distintas fuentes. Por un lado, se ha consultado la aplicación especializada Letterboxd, teniendo en cuenta que toma la base de datos de The Movie Database (TMDB) y sirviendo de estructura las listas realizadas por los usuarios. Por otro lado, se ha completado la búsqueda de forma manual en otras plataformas como Google, IMDb y Filmin. De forma complementaria, se han procesado estos datos con el software IBM SPSS Statistics 26 a partir de una tabla de Excel, que clasifica las producciones por título, año de estreno y país de producción o coproducción, y se ha codificado la bibliografía con Atlas.ti para distinguir y reunir la información relativa al debate sobre la definición. La interpretación de las cifras tiene el objetivo general de cruzar las tendencias de los países con mayor producción y los años más destacados con la revisión bibliográfica.

### **3. Aproximaciones teóricas**

El espacio autobiográfico comienza a ampliarse y colonizar la novela desde el siglo XIX (Casas, 2012, p. 10). Formalmente, la autoficción adquiere mayor presencia en la literatura a partir de la década de los setenta del siglo pasado (López, 2020, pp. 25-33) y, dentro del cine, en los años noventa, con un primer estadio de mero análisis autobiográfico (de la Torre, 2015, p. 531). El término aparece por primera vez en la contraportada de la novela *Fils* (1977), del crítico literario Serge Doubrovsky, que se distancia de la autobiografía siendo consciente del ejercicio de planificación e introducción de elementos ficcionales que lleva a cabo en la obra. «La práctica poco ortodoxa de la autoficción [literaria] estrecha los lazos con las escrituras “descentradas” o marginales de judíos y mujeres» (Casas, 2012, p. 8). Aquí surgen los sujetos de la autoficción que dan este sentido disidente en la literatura, como Jorge Semprún, a través de su testimonio escrito tras el paso por el campo de concentración de Buchenwald (Llinares, 2023, p. 137).

No en vano, los orígenes autoficcionales en las voces que solo pudieron representarse a sí mismas pueden ser —aún— especialmente significativos para las mujeres, que, a diferencia de los hombres, pueden usar este espacio de expresión intelectual y artística para superar la subordinación, la ausencia de representación de su punto de vista. Además, la posición

comercial de las producciones de la muestra sugiere que una forma experimental de componer el cine se ha popularizado en uno de vocación más comercial, sin perder cierta estética disidente, como en *Aftersun* (2022), y las marcas autorreferenciales explícitas, como en *National Theatre Live: Fleabag* (2019).

La autoficción surge como reacción ante la imposibilidad de captar el yo para, en su lugar, trabajar con lo inexacto, lo inaprensible, el recuerdo. El dispositivo cinematográfico convierte la (auto)biografía en lo no-real, porque reescribe el texto, es decir, crea otro texto a partir de la traducción de la realidad. Esta forma escurridiza de expresión artística de una o varias realidades está alineada con el discurso estético de la posmodernidad, que confunde hasta el extremo lo público y lo privado y tiene manifestaciones culturales donde los límites con lo factual se diluyen (de la Torre, 2015, p. 530).

Este cuestionamiento del estatuto de la realidad ejercido especialmente a partir de los sesenta revolucionó la narrativa cinematográfica. Como consecuencia, dentro de esta crisis de la verosimilitud, el mundo de las emociones y los sentimientos se postuló como una herramienta muy legítima para la elaboración de los discursos artísticos. (p. 533)

El concepto nace originalmente en Francia y lo desarrollan autores como Jacques Lecarme, Vincent Colonna o Marie Darrieussecq, y Philippe Gasparini lo retoma y diversifica el debate (Effe y Lawlor, 2022, p. 22). Esto coincide con la alta producción y coproducción francesa de autoficción, de acuerdo con la muestra del estudio de las directoras desde los años 2000. Las películas *Nadar* (2008), de la directora Carla Subirana; *Pepe el andaluz* (2012), codirigida por Concha Barquero y Alejandro Alvarado, y *Haciendo memoria* (2005), de Sandra Ruesga, muestran la construcción de la memoria personal de la guerra y la dictadura españolas como un problema filosófico, que es el imposible ontológico del principio constitutivo de la autoficción (Gómez, 2021, p. 222). La autoficción es, así, un terreno que queda entre los hechos, en este caso traumáticos, y la expresión artística que no se compromete totalmente con la realidad, en la medida en la que se compromete con la forma fílmica y la múltiple y fragmentada verdad posmoderna.

La introducción de la subjetividad en las producciones de cine que comienzan a etiquetarse como *diario fílmico*, *cine autográfico* o *cine docuautoficcional* sitúan los límites de la autoficción allá donde «el propio director aparece inscrito en la banda sonora o en la imagen y actúa al mismo modo como instancia narradora en una obra audiovisual que narre episodios verosímiles que afecten de algún modo a su vida» (de la Torre, 2015, p. 533). El espectro de autorreferenciación de la autoficción es la base de la propuesta de Lourdes Monterrubio (2023) para mapear las producciones en dos ejes diferenciados. El primero

organiza las películas en una progresión «desde la factualización de lo ficcional (punto de partida del documental) hasta la ficcionalización de lo factual (punto de partida de la ficción)» y, el segundo, las analiza «en función de la presencia/posición del cineasta» detrás o delante de la cámara (Monterrubio, 2023, p. 1).

A pesar de los avances hacia una definición de la autoficción cinematográfica, el término no describe de forma inequívoca y precisa toda la producción autorreferencial, pero sí que ayuda a descodificar e interactuar con la enunciación y, en concreto, las propuestas «marcadas por el devaneo memorístico y la autofiguración, así como por la ausencia y el fracaso, el hueco histórico y la indefinición» (Gómez, 2021, p. 228). La autoficción construye el yo desde la ontología imposible y, por tanto, es una respuesta a la eterna sospecha a la que el espectador somete la subjetividad (Vanderschelden, 2014, p. 245), dentro de un ejercicio de autoconsciencia de la fragmentación del recuerdo, mediatizado y filtrado por el dispositivo fílmico. Sobre esto coincide Ilse Logie (2015) cuando ve la autoficción como un lugar para el relato contradictorio, incompleto, borroso y condicionado por la memoria arrebatada, por ejemplo, por las infancias robadas (p. 78).

Este recuerdo velado, imposible, borroso, también se representa en el encuadre con planos subjetivos y movimientos de cámara o enfoques inconsistentes propios del vídeo casero, como atestiguan los fotogramas de *Pepe el andaluz* (2012) que siguen a este párrafo (Fig. 1). En este sentido, la emergencia del yo autoral en la autoficción como autora-personaje-narradora sitúa a la enunciación en unas coordenadas y es transparente con la elección del encuadre y la puesta en escena. Además, el cine se diferencia de la literatura en el elemento semiótico en el que se convierte la iconografía del cuerpo a través del que se hace visible la enunciación, de modo que el cuerpo del autor-personaje actúa como prueba referencial (de la Torre, 2015, p. 536).





Figura 1. Fotogramas de *Pepe el andaluz* (Alvarado y Barquero 2012).<sup>2</sup>

En el cine francés es habitual que las directoras o actrices escriban guiones, dirijan y actúen en sus propias películas. Son los ejemplos de Valeria Bruni Tedeschi y Maïwenn, que exploran en los años 2000 narrativas vinculadas a sus orígenes en la interpretación (Vanderschelden, 2014, p. 242). Esta interseccionalidad es una característica de la autoficción, pero no todos los casos en los que aparece la directora en sus películas se catalogarían así. Por un lado, la narrativa contiene los códigos de la autoficción, entendida como una autobiografía con al menos alguna parte de ficción y dentro de un espectro, a menudo, poco preciso. Por otro lado, la subjetividad implícita en el texto fílmico pide incluir a las creadoras en el diálogo sobre la identidad autorreferencial de su obra, respetando académicamente la agencia enunciativa y un espacio propio de las disidencias.

La autoficción deconstruye el mito de la universalidad o la ecuanimidad, así como la enunciación cinematográfica da paso del lenguaje al discurso fílmico, un objeto concreto y localizado (Casetti, 1989, pp. 40-41). La posición activa y desinhibida del sujeto subalterno de la enunciación dialoga con la relectura psicoanalista de Laura Mulvey (1988) en los setenta sobre el cine dominante, donde las mujeres son miradas y exhibidas (p. 11) sin participar en la construcción del punto de vista. Los hombres las miran, pero ellas solo pueden mirarse siendo miradas (Berger, 2005, p. 55). La autoficción creada por *sujetas* subalternas extiende también la interacción del relato con otros testigos, no reconociéndose en el espectador *ideal* (patriarcal) de John Berger (2005, p. 74).

Por otro lado, la autoficción rebaja el peso performativo de la ficción patriarcal y se pregunta por las experiencias comprometidas por la subjetividad y la parcialidad de la dictadura franquista a través de medios igualmente cotidianos, como ocurre con el relato familiar en la llamada telefónica que compone Sandra Ruesga en *Haciendo memoria* (2005) entre ella misma y sus padres. El texto funciona por lo menos en dos direcciones: como ficción reescrita, ordenada simbólicamente, y como autoficción con tensiones hacia el desorden o el

---

<sup>2</sup> Las imágenes reproducidas en todo el artículo son propiedad de sus correspondientes autorías, debidamente acreditadas, y se incluyen al amparo de la cita académica y con fines educativos/investigadores.

orden subjetivo silenciado. Esta división de la enunciación como enunciativa y enunciataria implica que el cine, por un lado, se construye y, por otro, se da (Casetti, 1989, p. 44), así como refuerza el sentido político de la forma fílmica y su uso para las voces marginalizadas.

A propósito del «pacto ambiguo» (Casas, 2012, p. 11) entre la autoría y el lector o la lectora que establece la escritura que se sale del canon literario, se extrae la relación entre el espectador/a y la autoficción, que subraya el punto de vista, el espacio en el que se reconocen la enunciación y «el único fuera de campo que no puede transformarse en campo»: el espectador (Casetti, 1989, p. 39). La autoficción ataja y, en cierto modo, ayuda a solucionar la invisibilidad histórica de la autoría femenina en el cine, porque materializa la enunciación, coloca a la creadora en el enunciado —una creación ficcional del yo— y el diálogo con la subjetividad femenina se hace inaplazable.

#### **4. Análisis de casos prácticos**

La construcción del yo autoral se entiende de forma amplia y se hace de formas múltiples y fragmentadas, desde el universo personal, el contexto sociocultural o la comunidad, como en *Los rubios* (2003), de Albertina Carri, en donde *su* familia se coloca unas pelucas rubias que funcionan como un marcador de clase social (Prieto, 2022).

El plano final propone así una suerte de identidad alternativa que no se basaría en la herencia familiar o en la condición biopolítica de «víctimas», sino en la comunidad potencial integrada por esa futura «familia» que formaría la directora junto con el equipo de realización del film: la familia de los cineastas, de una nueva generación de ciudadanos argentinos y, de algún modo, de todos aquellos que quieran sumarse [...]. (p. 190)

##### **4.1. *Lady Bird* (2017)**

Gerwig estrena en 2017 una película que ejemplifica temáticas propias del cine *coming-of-age* y *underdog* a través de Christine «Lady Bird» McPherson (Saoirse Ronan), la adolescente de Sacramento, California, que sueña con terminar sus estudios en el colegio católico para mudarse a una gran ciudad. *Lady Bird* mantiene una conflictiva relación con su madre, el eje central de la trama.

Al igual que la protagonista, Greta Gerwig nació y se crio en Sacramento en el mismo contexto de educación católica, tenía intenciones de mudarse a Nueva York y seguir sus inquietudes creativas, algo que finalmente cumplió. Se trata de una construcción narrativa desde la ficción y no desde el yo, tal y como explica la directora: «Nothing in the movie literally happened in my life, but it has a core of truth that resonates with what I know» (Nada en la película sucedió literalmente en mi vida, pero tiene una esencia verdadera que resuena

con lo que sé) (Erbland, 2017). Sin embargo, pueden darse ambos enfoques, puesto que la creadora proyecta en el personaje de Ronan un contexto espaciotemporal que se corresponde con el suyo y, por tanto, se cumple un esencial de la autoficción, la construcción del yo autoral en el eje autor-personaje.

La directora enfatiza que la relación axial maternofilial es parte de la ficción y no se basa en la experiencia personal. Marion McPherson (Laurie Metcalf) representa una madre rígida y conservadora, pero el vínculo que Gerwig desarrolla es un amor profundo que se expresa a pesar del conflicto. La propia madre de Greta Gerwig fue consciente de las diferencias entre el personaje de Laurie y ella misma durante uno de los visionados, y así lo expresó: «Greta, you wish I'd give you the silent treatment» (Greta, ya te gustaría que te hubiera castigado con mi silencio) (Zuckerman, 2017).

Es intención de Gerwig plasmar el Sacramento de los años noventa y principios de los dos mil a través de una película que ejerce las veces de memoria ficcionada donde los recuerdos no se basan tanto en una literalidad, sino que se aproximan a una experiencia menos autorreferencial y más enfocada en representar la adolescencia de Lady Bird a través de una con la que el espectador también pueda identificarse.

I just don't feel like I've seen very many movies about 17-year-old girls where the question is not, "Will she find the right guy?" or "Will he find her?" Gerwig says. The question should be: "Is she going to occupy her personhood?". Because I think we're very unused to seeing female characters, particularly young female characters, as people. (Simplemente no siento que haya visto muchas películas sobre chicas de 17 años donde la pregunta no sea: «¿Encontrará al hombre adecuado?» o «¿La encontrará él a ella?», dice Gerwig. «La pregunta debería ser: «¿Va a ocuparse de su propia personalidad?». Porque creo que no estamos acostumbrados a ver personajes femeninos, particularmente personajes femeninos jóvenes, como personas.»). (Zuckerman, 2017)

Con esto, Gerwig aclara que la idea no es una representación de su adolescencia sino una construcción ficticia con la que inspirar la pregunta de «¿quién será Lady Bird?» o, más bien, «¿quién llegará a ser?» (Zuckerman, 2017). Esto es para la directora una cuestión más importante que las preocupaciones de las películas *coming-of-age* sobre el amor adolescente o las clásicas tramas asociadas a la vida en el instituto.

#### **4.2. *Past Lives* (2023)**

La guionista y dramaturga Celine Song ha dado el salto a la dirección cinematográfica con *Past Lives* (2023), estrenada en el Festival de Cine de Sundance. Ha tenido una destacada distribución internacional y una recaudación total en salas de 20 147 361 USD. El film, una representación ampliamente basada en su propia experiencia, se sitúa en el terreno

autorreferencial con una personificación casi literal de ella misma a través de la protagonista, Nora (Greta Lee).

Ella misma destaca la escena inicial, extraída literalmente de su experiencia, en la que Nora se encuentra con dos personajes en el interior de un club de prestigio. A un lado, su amigo de la infancia, Hae Sung (Yoo Tae-o), que ha llegado a América desde Corea del Sur, intenta recuperar el contacto perdido; al otro lado, Arthur (John Magaro), que tiene inseguridades sobre su actual relación con ella. Nora y Celine comparten la migración, la relación con su pareja nacida en un retiro artístico y la recuperación de la relación a distancia con un viejo amor. Por tanto, la obra responde a una construcción autobiográfica y a una ficción. En palabras de la propia directora, *Past Lives* (2023) es «an inspired bio and adaptation of what it's been like to be myself» (una biografía inspirada y una adaptación de cómo ha sido ser yo misma) (Zuckerman, 2023).

El contexto autobiográfico es evidente y tangible en el caso de Song; sin embargo, también representa el yo autoral a través de los personajes que rodean a Nora. Estos dos hombres que se relacionan con la protagonista de una forma pasiva responden a la intención de evitar el estereotípico conflicto lleno de machos alfa que luchan por ver quién se queda con la chica. En su lugar, recurre a una representación más personalizada de cada uno de ellos desde un prisma emocional en el que ambos personajes se aferran a Nora, no solo por ella, sino por lo que representa en cada relación. En el caso de Hae Sung, es el recuerdo de una niña que se niega a aceptar que ya no existe y, para Arthur, el marido escritor, la comodidad y seguridad del vínculo estable de las vidas en común.

A partir de los dos personajes, Song expresa las dos mitades de su yo, haber vivido entre Corea y América: «I grew up being very critical and criticized for my Korean, like constantly being told, “You’re not Korean enough” —dice Lee—. While the joke is I’m also being told I’m not American enough» («Crecí siendo muy crítica y criticada por mi coreano, como si me dijeran constantemente: “No eres lo suficientemente coreana” —dice Lee—. Aunque lo gracioso es que también me dicen que no soy lo suficientemente americana») (Los Angeles Times, 2023).

### **4.3. *Aftersun* (2022)**

*Aftersun* (2022) es una obra autorreflexiva en la que el drama familiar y la salud mental empatan a través de los recuerdos de Sophie de un viaje que hizo cuando era pequeña con su padre. Charlotte Wells recoge esta obra de ficción bajo el paraguas de lo que ella califica como una «autobiografía emocional» (Filmmaker Magazine, 2022). La directora reconoce

que la obra tiene una base en su infancia, pero que no se trata de una reconstrucción tácita de recuerdos concretos, sino de una aproximación ficcionada a la experiencia concreta de Sophie (preadolescente) interpretada por Frankie Corio. Es un personaje al borde del cambio, autoconsciente de que ya no es una niña y, a la vez, demasiado pequeña todavía para comprender psicológicamente a su padre. En el *totum revolutum* que es la entrada a la adolescencia, Sophie percibe el cambio que ha supuesto el divorcio de sus padres en su vida a través de la figura paterna, Calum (Paul Mescal).

En lo que respecta al elenco, Wells aclara que no buscaba una representación fidedigna de su yo autoral, pero admite que, de forma subconsciente, la elección del reparto acabó representando la relación con su padre más de lo que pretendía (Betancourt, 2023). En cambio, otros fragmentos de la película son intencionadamente autorreferenciales, como el uso de la canción *Losing My Religion*, que tiene una significancia narrativa en su icónica frase: «Oh no I've said too much, I haven't said enough» (R.E.M., 1991). Esta parte refleja la dinámica relacional de Calum y Sophie y la tensión entre contar demasiado y guardar silencio, al mismo tiempo que es una muestra de la construcción del yo a través de la realidad. Es decir, más allá del valor narrativo para la trama, la canción conecta con la realidad de Wells al haberla descubierto con su padre.

La propia naturaleza inasible e intangible de los recuerdos condiciona la manera en la que el yo autoral pone de manifiesto la memoria de Sophie, no como un bloque narrativo sin fisuras, sino como un conjunto hilvanado de reminiscencias de la infancia, que antes dialogan con la imaginación que con un pasado fiel y aprehensible. Por tanto, es una historia de construcción obligatoriamente orgánica en donde los elementos de ficción interactúan con los autobiográficos. La directora reconoce que la aproximación al guion era, en ocasiones, abstracta y que escenas como la de Calum bajando a buscar las gafas de su hija bajo el agua se incorporaron en el montaje.

Wells focaliza la pregunta en Sophie y el cumpleaños de Calum: «When you were 11, what did you think you would be doing now?» (Cuando tenías 11 años, ¿qué pensabas que estarías haciendo ahora?) (Wells, 2022, 00:01:45). Y, aunque es la niña quien le plantea la pregunta a Calum, la duda se ve reflejada en el personaje adulto, al que percibimos como espectadoras desde un punto temporal futuro, que da la impresión de que se acerca a la edad que tenía su padre durante el viaje (Rodríguez, 2023). Finalmente, aquí el cine autorreferencial es particularmente adecuado para explorar la relación espaciotemporal y la subjetividad de la autora; «en los relatos de los hijos, la autoficción parece ser el único modo posible de plasmar

narrativamente las ambigüedades, contradicciones y recovecos tanto de una memoria indirecta y fluctuante como de una identidad quebrada» (Logie, 2015, p. 78).

#### **4.4. *National Theatre Live: Fleabag* (2019)**

Desviando la atención hacia fuera de la producción fílmica convencional, pero bajo la etiqueta de autoficción, la adaptación de la serie *Fleabag* (2016-2019) a *National Theatre Live: Fleabag* (2019) es una creación de la guionista y actriz británica, Phoebe Waller-Bridge. La serie comenzó su emisión en 2016 y finalizó en 2019 tras dos temporadas de éxito. Cabe puntualizar que la serie es, en realidad, una versión extendida de una obra teatral posterior en forma de monólogo de la misma creadora en el National Theatre. Como actriz protagonista en su propia trama, se nombra a sí misma por su apodo, Fleabag, derivado del que le da su familia, Flea (Boyar, 2023). *Fleabag* explora una situación familiar difícil sin ser una representación autobiográfica directa, sino un ejercicio para expresar sus miedos: una mala comunicación con su hermana o distanciarse de su padre.

El personaje principal utiliza el humor como mecanismo de defensa emocional, un reflejo de la sensibilidad humorística de Phoebe Waller-Bridge. A pesar de que la autora prefiere escribir sobre lo conocido (Blyth, 2019), en el caso del arco narrativo principal que articula la segunda temporada de la serie, la relación amorosa que surge entre Fleabag y el sacerdote (Andrew Scott) es pura invención y no se basa en ninguna experiencia personal. Sin embargo, este personaje es diferente de los demás, porque es el único que se equipara a la protagonista cuando rompe la cuarta pared. La autoría puede dejar su firma en el formato fílmico. Por ejemplo, romper la cuarta pared es un elemento que se utiliza para «modular la autoficción dentro del relato» (Casas, 2016, p. 143).

¿Podría ser este un caso de la representación del yo autoral a través de múltiples personajes? El personaje de Scott está indudablemente diferenciado, por lo que la autora consideró una equiparación del eje Fleabag-espectador con el de Sacerdote-Dios (Alexander, 2020). Del mismo modo que la protagonista se ve abocada a la constante reafirmación y justificación de sus actos frente a los espectadores, el sacerdote se ve constantemente bajo el atento ojo de Dios. Aunque no por ello se sitúa en igualdad con la protagonista ni representa un fragmento de Phoebe Waller-Bridge. El proyecto en sí mismo no es autobiográfico, pero recurre a detalles personales para construir una dramedia ficcionada: la madrastra artista y el exnovio motero son elementos de la trama de *Fleabag* reconocidos como propios por la creadora (Midkiff, 2019).

## 5. Resultados

Se confirma el auge de la autoficción contemporánea en el cine desde el 2000 a partir de las 59 producciones dirigidas por mujeres en términos generales durante los últimos años, el cual se mantiene desde el 2014 hasta el 2022, sin entrar a interpretar los datos incompletos de 2023, con lo que se refleja una progresión creciente en relación a toda la gráfica [Fig. 2]. Por otra parte, una segunda figura [Fig. 3] ordena los países por el volumen de producción y coproducción, con Francia a la cabeza, seguida de España y Estados Unidos. La muestra ofrece ejemplos de cómo ambas construcciones del yo, en la forma y el contenido, pueden explorarse desde la representación de la realidad (ej. la memoria histórica), la representación de los personajes (ej. desde la comunidad), la representación del tiempo (ej. el recuerdo de la infancia) y la representación del espacio (ej. una casa familiar).



Figura 2. El total de autoficción dirigida por mujeres: clasificación por años (2000-2023), elaboración propia, 2023.

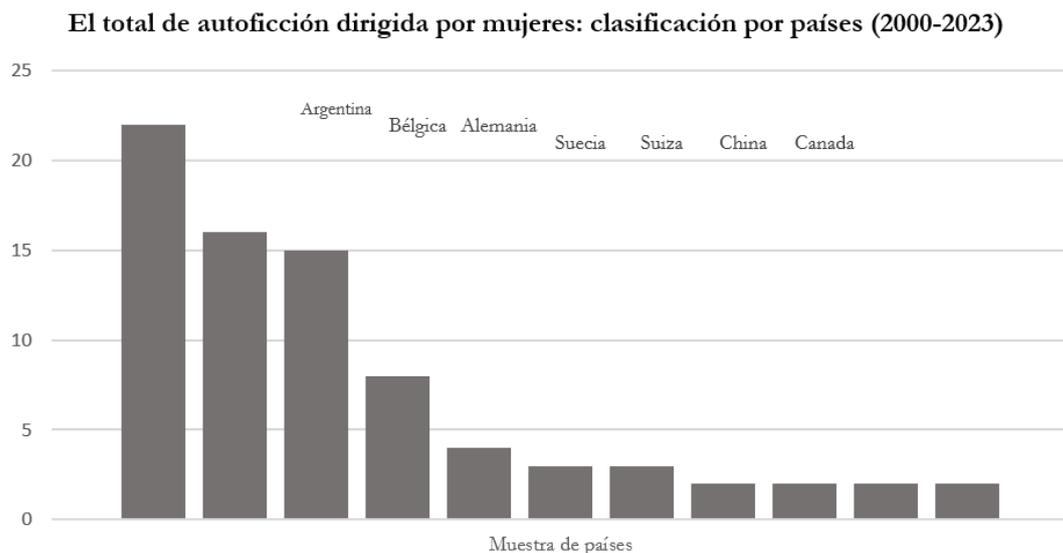


Figura 3. El total de autoficción dirigida por mujeres: clasificación por países (2000-2023), elaboración propia, 2023.

La autoficción toma la enunciación, la base a partir de la que se articulan las personas, los tiempos y los lugares del filme (Casetti, 1989, p. 42), como un operador del discurso fílmico visible o audible, más o menos explícito, y, por eso, la etiqueta de autoficción remite en última instancia a la narrativa, a la realidad inscrita en la banda de vídeo o de audio. Por otro lado, ante la imposibilidad de captar la experiencia literal o completa, la autoficción sitúa la enunciación en el lugar de los hechos, en la representación ficcional del yo y la realidad subjetiva de la autora, utilizando y significando la mezcla entre la realidad y la ficción. La autoficción se configura como una traducción de la realidad, la creación de una nueva realidad ficcionada.

La naturaleza escurridiza de esta categoría de representación cinematográfica empasta con el debate terminológico y la dificultad de determinar los límites de la autoficción, porque la parte inventada tiende a representar el yo autoral. No obstante, sí que hay películas en las que la realidad prevalece sobre la ficción, como los ejercicios de memoria histórica, donde es posible situar la narrativa en el tiempo histórico del autor. Un componente real en *Lady Bird* (2017) es el colegio católico de Sacramento, el tipo de escuela y la población de procedencia de Greta Gerwig y Christine «Lady Bird» McPherson.

La representación a través de los personajes refiere a la construcción del *self* desde una o distintas personificaciones, en paralelo a la esencia autoficcional de la fragmentación del yo en distintas voces. Por ejemplo, la misma autora puede proyectarse en uno o varios personajes masculinos, como le ocurre a Celine Song en *Past Lives* (2023). Centrar la historia de la autora sobre un personaje, normalmente protagonista, permite reinventar sus pasados, mezclando conscientemente los hechos con la ficción, los recuerdos y las fantasías (Vanderschelden, 2014, p. 246). Un elemento autorreferencial que puede conectar la ficción y la realidad de la creadora es la propia actriz, como la verdadera madre de Brunì Tedeschi, Marisa Borini, que está en el reparto de todos los largometrajes en los que figura como directora: *Il est plus facile pour un chameau...* (2003), *Actrices* (2007), *Un château en Italie* (2013), *Les Estivants* (2018) y *Les Amandiers* (2022).

La presencia recurrente del yo «se concreta en una serie de estrategias de puesta en escena que evidencian tanto el dispositivo cinematográfico como la mano del creador [de la creadora], que mal puede renunciar a incluir en su obra un cierto nivel de autorrepresentación» (Gómez, 2021, p. 224). El yo autoral también puede expresarse a través del tiempo. Por ejemplo, *Aftersun* (2022) tiene dos representaciones de la directora en dos líneas temporales, a través una Sophie a las puertas de la adolescencia y otra en la que ya es madre. El yo presente se construye sobre el pasado en las películas de memoria histórica con

el testigo personal, una lectura personal y política donde el vínculo que la constituye es demasiado fuerte para excluirlo del análisis cinematográfico. «Así funciona la memoria relacional, como un dispositivo construido por partes esenciales que, dispuestas en la secuencia adecuada, son capaces de cimentar el sentido y propósito del yo autobiográfico» (Gómez, 2021, p. 225).

La representación del espacio reconstruye los espacios personales a través de la puesta en escena, para lo cual se recurre a una ciudad, una calle conocida, un hogar familiar o una casa de verano, como en *Les plages d'Agnès* (2008), de la cineasta francesa de la *nouvelle vague* Agnès Varda, con la reinención de la que fuera la casa flotante familiar de la directora en Sète. La producción autoficcional dirigida por Alejandro Alvarado y Concha Barquero, *Pepe el andaluz* (2012), también muestra un «sistema complejo de autorrepresentación, en donde los cineastas se erigen como personajes que guían la búsqueda y recorren los lugares donde supuestamente se produjeron episodios conflictivos durante la Guerra Civil y la posguerra» (Gómez, 2021, p. 223).

La distinción que hace Roland Barthes (1964) entre el mundo referencial captado por la cámara —*haber sido referencial*— y el haber estado allí de la persona cineasta que está filmando —*haber estado allí*— explica cómo la construcción del yo puede marcarse especialmente en la puesta en escena. Esto es importante en la autoficción de Maiwenn, que toma la cámara, un elemento comúnmente ajeno a la narrativa, y lo convierte en un elemento diegético para expresar esa subjetividad (Vanderschelden, 2014):

She uses black and white images to signpost the «film within the film», voice-overs to provide first person commentary, and intrusive camerawork to emphasize subjective point of view. In both films, the camera is hand-held, extremely mobile, often visible on-screen [...], breaking the fourth wall, thus reinforcing the illusion of capturing instantaneous images and reactions. She films herself in fragmented fashion, through close-ups that imitate reflections in a broken mirror. (Utiliza imágenes en blanco y negro para señalar la «película dentro de la película», voces en *off* para hacer comentarios en primera persona y un juego de cámara intrusivo para enfatizar el punto de vista subjetivo. En ambas películas, la cámara es portátil, extremadamente móvil, a menudo visible en la pantalla [...], rompiendo la cuarta pared, reforzando así la ilusión de capturar imágenes y reacciones instantáneas. Se filma a sí misma de forma fragmentada, a través de primeros planos que imitan el reflejo de un espejo roto.) (p. 248)

*Lady Bird* (2017) se reconoce como autoficción pasados unos años, cuando la autora menciona en sus entrevistas algunos rasgos identificativos. Además de una ausencia de clasificación y conservación institucionalizada de estas producciones, cabría preguntarse por la falta de valoración, de reconocimiento. Sus características diferenciadas del cine

documental o autobiográfico quedan difuminadas dentro del conjunto de la ficción y de la no ficción, quedándose sin una categoría propia que, de tener un registro formal, gozaría de una memoria y un lugar para los estudios académicos del cine.

El auge de la autoficción contemporánea no sorprende en un contexto al que sirve como recurso de expresión no tanto comunicativo como cultural para componer por piezas la verdad múltiple y fragmentada de la posmodernidad a través de la ruptura del binarismo ficción/realidad, así como la de un tiempo, un espacio y unos personajes también descompuestos que pasan, en algún grado, por el yo autor, la yo autora. Además, la autoficción dirigida por mujeres subraya un punto de vista invisibilizado históricamente, el de la autoría femenina en el cine, de modo que materializa la enunciación y orienta el proceso comunicativo a través de la subjetividad femenina.

Cabe puntualizar que la cuestión terminológica sigue siendo una limitación, habiendo un extenso debate en torno al concepto, pero poco consenso sobre una definición concreta que reúna sin ambigüedad el amplio espectro de posibilidades de autorreferenciación de estas producciones. Los casos de estudio pueden ser autobiografías ficcionadas de forma tradicional o pueden extenderse hasta la representación del entorno o el imaginario de la autora. La construcción del yo en el terreno de lo intangible y menos identificable desde el punto de vista empírico recuerda que la autoficción no es solamente un objeto de estudio, sino un espacio político y de orden subjetivo que se expresa en todas las direcciones.

## 6. Referencias

Aguilar, Carlos. (6 de junio de 2023). *How a first-time director's own 'Past Lives' inspired one of the year's best films*. Los Angeles Times. Recuperado de <https://www.latimes.com/entertainment-arts/movies/story/2023-06-02/past-lives-a24-celine-song-greta-lee> [Fecha de última consulta: 22/11/2023].

Alexander, Susannah. (15 de julio de 2022). *Fleabag creator Phoebe Waller-Bridge finally explains that big Hot Priest twist*. Digital Spy. Recuperado de <https://www.digitalspy.com/tv/a33315567/fleabag-phoebe-waller-bridge-hot-priest-fourth-wall/> [Fecha de última consulta: 25/11/2023].

Asch, Mark. (11 de octubre de 2022). *Within Memory: Writer/Director Charlotte Wells on "Aftersun"*. Filmmaker Magazine. Recuperado de <https://filmmakermagazine.com/116893-interview-charlotte-wells-aftersun/> [Fecha de última consulta: 22/11/2023].

Berry, Bill; Buck, Peter; Mills, Mike y Stipe, Michael. (1991). Losing My Religion [Canción].  
En *Out of Time*. Warner Bros. Records.

Berger, John. (2005). *Modos de ver*. Editorial Gustavo Gili.

Betancourt, Manuel. (15 de febrero de 2023). *How 'Aftersun' Director Charlotte Wells Brought Her  
Memories to Life*. Backstage. Recuperado de [https://bit.ly/aftersun-director-interview-  
charlotte-wells](https://bit.ly/aftersun-director-interview-charlotte-wells) [Fecha de última consulta: 23/11/2023].

Blyth, Antonia. (22 de septiembre de 2019). *'Fleabag's Phoebe Waller-Bridge: Multiple Emmy Wins  
'Feels Like The Right Way To End It'*. Deadline. Recuperado de  
[https://deadline.com/2019/09/fleabag-phoebe-waller-bridge-emmy-wins-the-right-  
way-to-end-it-1202742048/](https://deadline.com/2019/09/fleabag-phoebe-waller-bridge-emmy-wins-the-right-way-to-end-it-1202742048/) [Fecha de última consulta: 23/11/2023].

Boyar, Michelle. (5 de junio de 2023). *Why Fleabag? Phoebe Waller-Bridge's Character Name Origin  
& Meaning Explained*. Screen Rant. Recuperado de [https://bit.ly/Why-Phoebe-Waller-  
Bridges-Character-Is-Called-Fleabag](https://bit.ly/Why-Phoebe-Waller-Bridges-Character-Is-Called-Fleabag) [Fecha de última consulta: 24/11/2023].

Box Office Mojo. (2023). *Aftersun (2022)*. Recuperado de  
[https://www.boxofficemojo.com/title/tt19770238/?ref=bo\\_se\\_r\\_1](https://www.boxofficemojo.com/title/tt19770238/?ref=bo_se_r_1) [Fecha de última  
consulta: 26/11/2023].

Box Office Mojo. (2023). *Fleabag (2019)*. Recuperado de  
[https://www.boxofficemojo.com/title/tt10702760/?ref=bo\\_se\\_r\\_1](https://www.boxofficemojo.com/title/tt10702760/?ref=bo_se_r_1) [Fecha de última  
consulta: 26/11/2023].

Box Office Mojo. (2023). *Lady Bird (2017)*. Recuperado de  
[https://www.boxofficemojo.com/title/tt4925292/?ref=bo\\_se\\_r\\_1](https://www.boxofficemojo.com/title/tt4925292/?ref=bo_se_r_1) [Fecha de última  
consulta: 26/11/2023].

Box Office Mojo. (2023). *Past Lives (2023)*. Recuperado de  
[https://www.boxofficemojo.com/title/tt13238346/?ref=bo\\_se\\_r\\_1](https://www.boxofficemojo.com/title/tt13238346/?ref=bo_se_r_1) [Fecha de última  
consulta: 26/11/2023].

Casas, Ana. (2012). El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual en Casas, Ana  
(Ed.), *La autoficción. Reflexiones teóricas* (pp. 9-42). Arco Libros.  
[https://www.elboomeran.com/upload/ficheros/obras/indice\\_521841.pdf](https://www.elboomeran.com/upload/ficheros/obras/indice_521841.pdf)

- Casas, Ana. (2016). Narrativas de las (pos)memorias: autoficción, subjetividad y emociones. *Letras Hispanas*, 12. <https://www.worldlang.txst.edu/letrashispanas/previousvolumes/vol12.html>
- Casetti, Francesco. (1989). *El film y su espectador*. Ediciones Cátedra.
- Castejón-Leorza, María. (2 de julio de 2013). *Directoras de cine. Entre el cine de mujeres y el punto de vista de género*. *Pikara Magazine*. Recuperado de <https://www.pikaramagazine.com/2013/07/directoras-de-cine-entre-el-cine-de-mujeres-y-el-punto-de-vista-de-genero/> [Fecha de última consulta: 30/11/2023].
- Cima. (6 de julio 2023). *Informe Cima 2022/ Las mujeres representan un 37% del total de profesionales en el largometraje*. Recuperado de <https://cimamujerescineastas.es/informe-cima-2022-las-mujeres-representan-un-37-del-total-de-profesionales-en-el-largometraje/> [Fecha de última consulta: 30/11/2023].
- Effe, Alexandra y Lawlor, Hannie (Eds.). (2022). *The Autofictional: Approaches, Afordances, Forms*. Palgrave Macmillan. <https://link.springer.com/book/10.1007/978-3-030-78440-9>
- Erbland, Kate. (6 de octubre de 2017). *Greta Gerwig Explains How Much of Her Charming Coming-of-Age Film 'Lady Bird' Was Inspired By Her Own Youth*. *IndieWire*. Recuperado de <https://www.indiewire.com/features/general/greta-gerwig-lady-bird-inspired-by-youth-1201884532/> [Fecha de última consulta: 22/11/2023].
- Filmin. (2023). *Catálogo: autoficción*. Recuperado de <https://bit.ly/filmin-catalogo-autoficcion> [Fecha de última consulta: 26/11/2023].
- Gómez, Iván. (2021). Autoficciones enfrentadas: la intimidad contra la historia en el cine español documental actual. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, 211-233. <https://doi.org/10.37536/preh.2022.10.1.1478>
- Llinares Chover, Joan Bautista. (2023). Jorge Semprún en Buchenwald-Weimar: territorio emblemático de múltiples significados en Ferrer Mas, Anacleto y Peris Blanes, Jaume (Coords.), *Crimen, huella y representación: espacios de violencia en el imaginario cultural* (pp. 137-166). Shangrila Textos Aparte.

- Logie, Ilse. (2015). Más allá del “paradigma de la memoria”. La autoficción en la reciente producción posdictatorial argentina. El caso de 76 (Félix Bruzzone). *Pasavento: Revista de Estudios Hispánicos*, 3(1), 75-89. <https://doi.org/10.37536/preh.2015.3.1.971>
- López-Gay, Patricia. (2020). *Ficciones de verdad: Archivo y narrativas de vida*. Iberoamericana.
- Midkiff, Sarah. (30 de junio 2019). *Phoebe Waller-Bridge Would Like To Point Out “Women Can Make Things Up Too”*. Refinery29. Recuperado de <https://www.refinery29.com/en-us/2019/06/236667/phoebe-waller-bridge-fleabag-family-spotlight-regrets> [Fecha de última consulta: 24/11/2023].
- Monterrubio-Ibáñez, Loures. (2023). The filmmaker’s presence in French contemporary autofiction. From *filmeur/filmeuse* to *acteur/actrice*. *New Review of Film and Television Studies*, 553-559. <https://doi.org/10.1080/17400309.2021.2007713>
- Mulvey, Laura. (1988). *Placer visual y cine narrativo*. Episteme Ediciones.
- Prieto, Julio. (2022). De las comunidades potenciales: políticas de la autoficción en el cine argentino contemporáneo. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, 183-209. <https://doi.org/10.37536/preh.2022.10.1.1468>
- Rodríguez Serrano, Aarón. (17 de noviembre de 2023). *Análisis filmico: “Aftersun (Charlotte Wells, 2022)”* [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=CnO0NkrvrKY>
- Sun, Michael. (27 de agosto 2023). *Celine Song on adapting her life for surprise hit Past Lives: ‘It becomes its own story’*. The Guardian. Recuperado de <https://www.theguardian.com/film/2023/aug/28/celine-song-past-lives-movie-australia> [Fecha de última consulta: 22/11/2023].
- de la Torre-Espinosa, Mario. (2015). La autoficción española como símbolo de la hipermodernidad: teatro y cine documental. *Cines del yo: el documental autoficcional contemporáneo español*, 92, 567-582. <https://doi.org/10.3828/bhs.2015.33>
- Vanderschelden, Isabelle. (2014). Réalisa(c)trices screening the self: Valeria Bruni Tedeschi and Maïwenn. *Studies in French Cinema*, 12(3), 241-255. [http://dx.doi.org/10.1386/sfc.12.3.241\\_1](http://dx.doi.org/10.1386/sfc.12.3.241_1)
- Wells, Charlotte (Dir.) y Jenkins, Barry (Prod.). (2022). *Aftersun* [Película]. BBC Film.

Zuckerman, Esther. (6 de noviembre de 2017). *How Greta Gerwig Turned the Personal 'Lady Bird' Into a Perfect Movie*. Rolling Stone. <https://www.rollingstone.com/tv-movies/tv-movie-features/how-greta-gerwig-turned-the-personal-lady-bird-into-a-perfect-movie-126300/> [Fecha de última consulta: 23/11/2023].

Zuckerman, Esther. (19 de octubre de 2023). *What Happens When Directors Introduce Themselves by Telling Their Own Stories*. Vanity Fair. Recuperado de <https://bit.ly/vanityfair-directors-autobiographical-movies-Past-Lives> [Fecha de última consulta: 22/11/2023].