



HAL
open science

La autoficción literaria francófona del extrême contemporain a través del cine

Lourdes Monterrubio Ibáñez

► **To cite this version:**

Lourdes Monterrubio Ibáñez. La autoficción literaria francófona del extrême contemporain a través del cine. Entre escritura e imagen II. Imágenes fijas e imágenes cinéticas, Peter Lang, 2018, 10.3726/b13375 . hal-02611938v2

HAL Id: hal-02611938

<https://hal.science/hal-02611938v2>

Submitted on 27 Nov 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La autoficción literaria francófona del *extrême contemporain* a través del cine

Lourdes Monterrubio Ibáñez

Universidad Complutense de Madrid

De las diversas prácticas literarias que conforman *l'extrême contemporain* de la literatura francófona, *l'autofiction* es sin duda una de las más fértiles, tanto en su propia producción como en el trabajo teórico que suscitan. Desde que en 1977 apareciera por primera vez esta expresión en la contraportada de *Fils* de Serge Doubrovsky, diferentes autores han desarrollado y discutido este concepto dentro de la teoría literaria. (Colonna, 1989; Darrieussecq, 1996; Forest, 2007; Gasparini: 2004, 2008; Vilain, 2010, entre otros). El propio Doubrovsky, tres décadas después de acuñar el término, defiende la actualidad de *l'autofiction*: “L'autofiction, c'est la forme postmoderne de l'autobiographie” (Doubrovsky, 2007: 64-65). *L'autofiction* se convierte así en encrucijada literaria de la Posmodernidad, por la que transitan multitud de autores: Hervé Guibert, Annie Ernaux, Camille Laurens, Philippe Forest, Christine Angot, Frédéric Beigbeder, Catherine Cusset o Chloé Delaume, entre otros muchos. Arnaud Genon e Isabelle Grell mantienen actualizada este espacio crítico en la web *autofiction.org*, cuyas últimas aportaciones han surgido del segundo congreso de Ceressy (2012) dedicado al mismo: *Lisières de l'autofiction* (2016), cuatro años después de la celebración del primero en 2008, *Autofiction(s)* (2010). Un espacio teórico, sin duda controvertido y polémico, que exploran igualmente los propios autores, y que en nuestra opinión Chloé Delaume analiza con acierto en *La règle du je*: “L'autofiction est un genre expérimental. Dans tous les sens du terme. C'est un laboratoire [...] Un vrai laboratoire. D'écriture et de vie” (Delaume, 2010: 20).

Siguiendo la misma caracterización definatoria impuesta por la Posmodernidad, surge una autoficción fílmica de idéntico interés y relevancia, pero sin duda menos profusa que el fenómeno literario. Quizá por este motivo la teoría cinematográfica no ha abordado este espacio creativo con la intensidad y rigor que se ha producido en el terreno literario, reduciendo su estudio a obras concretas (Bouilly, 2006; Roche, 2006; Libois, 2010). En

primer lugar, la autoficción filmica generaría una posible identificación más, al añadir a la de autor-narrador-personaje la del actor. Esta nueva identificación, junto al infinito abanico filmico posible entre los extremos de la ficción y la no-ficción, hace que la autoficción en el espacio cinematográfico pueda presentar mayor variedad de procedimientos de los que se producen en el espacio literario. Solo a modo de ejemplo, podemos citar diversas obras recientes creadas en torno a esa cuádruple identidad, que sobredimensionaría el concepto de *fictionnalisation de soi* de Vincent Colonna. *Le Bal des actrices* (2009) de Maïwenn, *Les Garçons et Guillaume, à table !* (2013) de Guillaume Gallienne, *Les Jours venus* (2014) de Romain Goupil, *Arnaud fait son deuxième film* (2015) de Arnaud Viard o *Rock'n roll* (2017) de Guillaume Canet son algunas de las obras francesas más recientes que responderían a esta caracterización autoficcional, cuyo análisis descubriría relevantes paralelismos entre los procedimientos autofccionales de ambas disciplinas. No es este, sin embargo, el espacio que pretendemos abordar en este artículo, ya que deseamos centrar nuestro estudio en una relación más directa entre literatura y cine. Para ello, nos disponemos a realizar un primer acercamiento analítico sobre las creaciones filmicas que surgen a partir de textos literarios identificados como autofccionales.

Autoficción literaria y su no-autoficción cinematográfica

Los cineastas que abordan autoficciones literarias se enfrentan a una primera y crucial decisión, la de cómo transformar la triple identificación autor-narrador-personaje de la consensuada definición autoficcional. Omitido el primer elemento, cuando el cineasta no es el autor de la obra literaria, este debe decidir si hace coincidir las entidades del narrador y el personaje –manteniendo entonces la narración en primera persona– o descarta igualmente esta última posibilidad –destruyendo entonces la naturaleza autoficcional del texto y evidenciando así el desinterés por esta práctica literaria como espacio creativo de la obra cinematográfica. Esto último acontece en *Toutes nos envies* (2011) de Philippe Lioret, que toma la narración de Emanuel Carrère *D'autres vies que la mienne* (2009) para extraer de la misma el relato principal y alterarlo en gran medida, a fin de satisfacer los postulados del drama canónico. Utilizando la concepción de François Jost (1987) sobre la focalización, observamos cómo el cineasta transforma la focalización interna literaria en focalización espectacular filmica. El personaje del autor literario es entonces suprimido de la narración, como ya ocurriera con *L'Adversaire* (2002) de Nicole García, basada en la novela homónima de Carrère, donde la narración literaria se instrumentaliza para crear un ortodoxo *thriller*, siguiendo los postulados del género. Algo semejante sucede en *L'Autre* (2008) de Patrick-Mario Bernard y Pierre Trividic, que toman la experiencia de Annie Ernaux narrada en *L'Occupation* (2002) para convertirla en un film de suspense psicológico sobre la obsesión

de la protagonista, personaje que se transforma completamente, dejando de ser una escritora y, por supuesto, abandonando la narración en primera persona, cuya subjetividad solo será expuesta en los episodios alucinatorios inventados por la trama fílmica. El relato elige entonces una focalización externa sobre el personaje protagonista, añadiendo pequeños fragmentos subjetivos (focalización interna).

Las dos adaptaciones de obras ficcionales de Amélie Nothomb, *Stupeurs et tremblements* (2003) de Alain Corneau y *Tokyo Fiancée* (2014) de Stefan Libersky, mantienen sin embargo tanto la identidad de la autora como la narración en primera persona. En el primer caso, Corneau limita la focalización interna de la novela homónima (1999) casi exclusivamente a la creación de una clásica alternancia entre voz en off y diálogos que abusa del primer elemento. La ensoñación de la protagonista del vuelo sobre la ciudad de Tokio, así como la del duelo a pistola con Fubuki en los baños de la empresa, responden en mayor medida a la necesidad genérica del gag cómico que a un verdadero interés por el desarrollo de la subjetividad del personaje a través de otros procedimientos enunciativos. Lo mismo ocurre con la mirada a cámara de la protagonista al inicio del film para enunciar: “Voici comment j’ai voulu devenir une vraie japonaise”, y que no se repite en el resto del film. Podríamos decir que, en términos generales, el film mantiene el esquema clásico de la enunciación en primera persona. La adaptación de Libersky de *Ni d’Ève ni d’Adam* (2007) genera igualmente la narración mediante la voz en off de la protagonista en alternancia con los diálogos. Sin embargo, en este caso se incluye un nuevo elemento de expresión de la subjetividad del personaje. Se trata de una suerte de *imágenes mentales* que surgen de la imaginación de Amélie como consecuencia de los acontecimientos vivenciados. En estas imágenes, que apenas se mantienen unos segundos en pantalla, la protagonista dirige su mirada a cámara, vinculando así la imaginación del personaje con la comunicación con el espectador. Estas imágenes transmiten no solo los anhelos, miedos y emociones del personaje, sino que logran sintetizar ciertos aspectos de su personalidad, como son la ironía –las imágenes mentales en torno a las incertidumbres sobre la pareja o al miedo a una familia política que pertenezca a la yakuza– y la creatividad –la imagen que surge de la incapacidad para escribir y la que se genera como respuesta a la alienación de su trabajo.



Imagen mental de Amélie sobre su imposibilidad de escribir. *Tokyo fiancée*

Podemos concluir entonces que las obras mencionadas no revelan un interés específico por la naturaleza de la materia autoficcional literaria, sino que se limitan, en el mejor de los casos, a explorar las posibilidades de la enunciación en primera persona y la expresión de la subjetividad.

Autoficciones filmicas de sus autores literarios

Una pregunta surge de forma natural al delimitar el espacio de nuestro análisis: ¿Qué ocurre cuando es el autor literario el que realiza un film sobre su propia obra autoficcional? Analizamos tres obras pueden dar respuesta a esta cuestión: *L'amour dure trois ans* (2011) de Frédéric Beigbeder, *Abus de faiblesse* (2013) de Catherine Breillat, y *L'Armée du salut* (2013) de Abdellah Taïa. En esta última el escritor-cineasta elige a dos actores para interpretarse a sí mismo (joven y adulto) y transforma la narración autoficcional en un relato cinematográfico que si bien se focaliza en la experiencia del protagonista (focalización externa), esta es narrada en total ausencia de la subjetividad de la primera persona. Solo un instante del film quebranta su focalización externa: el recuerdo en forma de flashback de una pelea del Abdellah adolescente que va acompañado de la voz en off del protagonista. Este repite: “J’ai un frère, il s’appelle Slimane. Il va te défoncer la tête. Laisse-moi tranquille. Va t’en. Il va te frapper”. Un hecho, paradójicamente, ajeno al relato literario y por tanto inventado para el cine. Se produce así una injustificada paralipsis, entendida esta como “infraction à la cohérence focale” (Gaudreault & Jost, 1990: 139), ya que el acontecimiento narrado no parece merecer este excepcional cambio de la focalización del relato. Por tanto, una vez más, la naturaleza autoficcional de la novela se desvanece en el espacio filmico, desapareciendo con ella quizá los pasajes más valiosos de la intimidad de Abdellah.



Flash-back de Abdellah, acompañado por su voz en off. *L'Armée du salut*

En *Abus de faiblesse* Breillat elige a Isabelle Huppert para encarnarla y opta por cambiar los nombres de los personajes, creando una narración que abandona nuevamente la primera persona, aunque permanezca focalizada en el personaje protagonista. Una vez más, las posibilidades de experimentación del cinematógrafo sobre la autoficción literaria se desvanecen. Solo el inicio y el fin del relato quedan marcados por la subjetividad del personaje mediante dos paralipsis que rompen de nuevo la coherencia de la focalización externa. En la primera, su voz en off narra el infarto cerebral mientras la vemos en la cama del hospital tras el mismo: “Franchement, je ne me souviens pas de la chambre de réanimation. Je m’ai mis un an à comprendre que j’avais eu une très grosse hémorragie cérébrale [...] Plus rien ne sera plus pareil”. En la segunda, la confesión final del abuso sufrido concluye con el personaje desviando su mirada para encontrar la cámara tras su última frase: “C’était moi mais ce n’était pas moi”. Este plano, sin embargo, se convierte en la revelación autoficcional del film, ya que multiplica los significados de su expresión literaria. El ser y no ser de la autora, del narrador-personaje, pero también de la actriz en su encarnación del personaje.



Mirada a cámara de la protagonista tras la confesión de lo ocurrido. *Abus de faiblesse*

Resulta paradójico comprobar cómo estos autores de la autoficción literaria se alejan de la misma en el terreno cinematográfico. ¿Es la imposibilidad de materializar la identificación entre autor y actor la que provoca esta transformación? ¿Genera un conflicto para estos autores el narrar en una primera persona que ya no encarnan? ¿Supondría esa primera persona del personaje-actor una traición a la creación autoficcional?

Beigbeder, sin embargo, sí se propone construir un espacio autoficcional cinematográfico mediante una focalización interna que explora de forma fructífera diversos procedimientos de su enunciación fílmica. La narración literaria se altera con dos objetivos: inscribirse en el género de la comedia romántica y favorecer las posibilidades específicas de la autoficción fílmica. De este modo, la escritura del libro *L'amour dure trois ans* se convierte en desencadenante del film homónimo, enunciado igualmente por Marc Marronnier mediante su voz en off y la enunciación directa mirando a cámara (el texto literario quebrantaba ya la identificación entre autor y personaje, sin renunciar por ello a su clasificación como autoficcional). A estos dos procedimientos básicos de la focalización interna se añaden otros dispositivos de gran efectividad, sólo posibles en el espacio cinematográfico, que favorecen igualmente el género cómico. En el primer encuentro con Alice en el funeral de su abuela, Marc relata a cámara, en el tiempo pasado del relato, lo que va a ocurrir y está ocurriendo en el tiempo presente de la historia. Es decir, los espacios y los tiempos de la historia y los de su relato se funden y confunden, en lo que se configuraría como un procedimiento definitorio de la autoficción fílmica, ya que permite ver al narrador-personaje relatar en tiempo pasado lo que está experimentando en el tiempo presente fílmico, pudiendo así instrumentalizar las diferencias entre lo vivenciado y su narración-invencción.



El presente del relato se funde con el pasado de la historia a través de la enunciación a cámara. *L'amour dure trois ans*

En su segundo encuentro en un restaurante, Marc imagina cuatro versiones distintas de la llegada de Alice antes de producirse *la real*. El narrador-personaje propone nuevamente, compaginando la voz en off y la enunciación a cámara, las cuatro versiones imaginadas, fundiendo en esta ocasión el tiempo de la historia y el del relato, con el de lo imaginado. En el viaje de la pareja al Pays Basque, se produce un tercer procedimiento enunciativo de esta focalización interna. La voz en off de Marc, a fin de relatar lo que no vieron en su estancia, genera un montaje de imágenes del lugar sobre las que el narrador-personaje solo enuncia: “pas vu...”, “ça non plus...”, “ça pas du tout...”. El narrador-personaje se convierte así, además, en una suerte de espectador de su propio relato fílmico. Esta focalización interna solo sufre cuatro paralipsis, tres de ellas para mostrar a Alice con su marido y una más para ver la reacción de la editora de Marc ante la intervención televisiva de este. Infracciones de la coherencia focal que no tienen otra justificación que mostrar a Alice en momentos determinantes del relato (cuando abandona a su pareja, cuando vuelve con él y cuando lo deja definitivamente) que sin duda podrían haber sido sustituidas por otros elementos de focalización interna más creativos. La segunda de ellas, sin embargo, sirve para crear una última ensoñación de Marc que esta vez hace creer al espectador que es real. Al ver la declaración de Marc en *Le Grand Journal*, Alice va en su busca a los estudios. Sin embargo, el romántico encuentro se revela imaginado por el protagonista cuando el taxista le interpela.

Beigdeber, por tanto, explora de forma fructífera las posibilidades de la autoficción literaria en el espacio fílmico, respondiendo tanto a la expresión cinematográfica que de la definición de autoficción literaria expone Philippe Gasparini: “Texte autobiographique et littéraire présentant de nombreux traits d’oralité, d’innovation formelle, de complexité narrative, de fragmentation, d’altérité, de disparate et d’autocommentaire qui tendent à problématiser le rapport entre l’écriture et l’expérience” (Gasparini, 2008: 311), como a las infinitas posibilidades de la paradoja formulada por Philippe Vilain: “L’autofiction, nominale ou non nominale, se situerait à la croisée de deux formules célèbres –« Madame Bovary, c’est moi » de Flaubert et « Je est un autre » de Rimbaud– dont elle formerait pour ainsi dire l’équation amusante : « Je, c’est moi »” (Vilain, 2010: 482).

Autoficciones de escritoras y cineastas mujeres

La evidente y determinante presencia de la autoría femenina en la autoficción literaria francófona es una realidad de gran relevancia analizada por, entre otros autores, Isabelle Grell (2014: 31). Annie Richard, por su parte, expone una relevante interpretación de la autoficción escrita por mujeres, al considerarla una forma de altruismo:

Le mouvement contemporain de prise de conscience des fictions à l'œuvre dans tout écrit de soi, levier particulièrement précieux certes pour balayer les identités imposées aux femmes, a une portée universelle : paradoxalement, l'autofiction serait la voie actuelle la plus apte à secouer la tyrannie de l'image et à rechercher une connaissance qui nous rassemble de la réalité intersubjective, un vrai chemin vers l'altruisme. (Richard, 2013: 158)

Esta interesante perspectiva de análisis nos lleva a la constatación de un fenómeno de gran relevancia: las creaciones filmicas de mujeres cineastas que se enfrentan a trabajos autoficcionales de autoras literarias. Así ocurre en *Borderline* (2008) de Lyne Charlebois, adaptación de la novela homónima de Marie-Sissi Labrèche (2003), *Nelly* (2016) de Anne Émond, basada en la vida y obra de Nelly Arcan, y *Pourquoi (pas) le Brésil* (2004), experiencia filmica creada a partir del texto *Pourquoi le Brésil ?* (2002) de Christine Angot. Un fenómeno que no se produce en la autoría masculina, y que nos hace pensar en una suerte de *sororidad artística* a partir del proceso intersubjetivo que se produce entre autoras literarias y cinematográficas.

Borderline convierte a la protagonista literaria, Sissi, en Kiki, quizá para advertir sobre la transformación que se produce en el relato filmico. La novela está compuesta por nueve capítulos, precedidos por un prólogo y seguidos de un epílogo, que alternan la narración entre los cinco pasajes dedicados a la juventud de Kiki y los cuatro consagrados a su infancia. Éstos últimos ordenados en sentido cronológico inverso desde los once años, momento del suicidio de la madre. El film, sin embargo, se desprende de esta fragmentación literaria para convertir el relato infantil en recuerdos involuntarios de la protagonista. Además, las vivencias de Kiki difieren sustancialmente de las de Sissi. La narración filmica omite los elementos más profundos e íntimos (el suicidio de la madre, la falsa y forzada confesión infantil acerca de unos inexistentes abusos, la crueldad de la abuela o la materialidad de los encuentros sexuales adultos) para relatar una historia menos traumática, enfocada en la tóxica relación sentimental con un profesor que concluye con la llegada de un enamoramiento saludable. No obstante, las revelaciones inherentes a la autoficción literaria son objeto de interés de una ficción filmica que mantiene la focalización interna mediante, de nuevo, relevantes procedimientos enunciativos. Tras el primer plano del film, en el que el personaje dirige su mirada y sus palabras a la cámara, por primera y última vez, a modo de prólogo, las enunciaciones en voz en off (ocho en total) no se dedican a la narración de sucesos sino que se centran en las vivencias emocionales de Kiki en los momentos pasados evocados en su memoria. Es esta presencia constante de los recuerdos de la protagonista la que se erige en herramienta fundamental de la focalización interna del relato y de la

reflexión sobre la temporalidad subjetiva característica de la autoficción. Charlebois crea diversos procedimientos filmicos para introducir los recuerdos del pasado, todos ellos marcados por la subjetividad. En primer lugar, se instrumentaliza el espacio de la puesta en escena para pasar del presente al pasado, y viceversa, sin ningún tipo de transición. En segundo lugar, los dos personajes de Kiki, niña y adulta, comparten el mismo plano en diferentes momentos de la narración. La cineasta logra así transmitir la potente presencia del pasado en el presente de la protagonista.



El plano muestra a la Kiki adulta junto a la niña que fue, como forma de mostración del recuerdo. *Borderline*

La cámara al hombro o los efectos de acercamiento y alejamiento transmiten también la emoción de determinados instantes. Se crea así un sistema de procedimientos que enuncia los recuerdos, tanto los involuntarios provocados por las vivencias presentes, como los voluntarios evocados por la escritura literaria de Kiki, que se extiende a lo largo de todo el film. La temporalidad subjetiva del personaje es por tanto crucial en el relato filmico, gracias a los procedimientos que entrelazan presente y pasado, vivencia y recuerdo, generando una reflexión acerca de la subjetividad que se acerca a la de Claude Burgelin, para quien el término de *véridiction* creado por Michel Foucault, como afirmación verdadera según la visión de mundo de un sujeto particular, define la enunciación autoficcional. Una veracidad subjetiva que definiría el *yo* de la autoficción:

L'autofiction élargit le champ de l'exploration de soi, le laboure et l'ensemence autrement sans pourtant quitter vraiment les traces et les sillons des faits. En faisant entendre à toutes sortes de niveaux ce qui peut se jouer entre exactitude objective et vérité subjective, elle devient une aventure de la langue, de l'imagination, de l'intelligence particulièrement stimulante. (Burgelin, 2010: 15)

Nelly (2016), basada en la vida y obra de la autora Nelly Arcan, especialmente en sus dos primeras novelas, *Putain* (2001) y *Folle* (2004), se genera desde el ambicioso propósito de acceder al doble estatuto de autor y personaje de la escritora: nacida como Isabelle Fortier, conocida literariamente como Nelly Arcan, y que ejerció la prostitución bajo el nombre de Cynthia. La focalización interna del relato nos presenta una voz en off en primera persona (la de Nelly) que provoca una doble identificación: la voz de cuatro personajes distintos identificada a su vez con la escritura literaria de la protagonista, y que enuncia diferentes pasajes de las obras de Arcan. Esta doble identificación se genera mediante un simple pero eficaz procedimiento. La primera aparición de estos cuatro personajes –la Isabelle Fortier niña, la Cynthia prostituta, la joven adicta y la mujer famosa– va acompañada de una única voz en off en primera persona, la de Nelly, que se asocia a su escritura literaria al pasar de la imagen de esos cuatro espacio-tiempos a la de la protagonista escribiendo. Es decir, exceptuando a la Isabelle niña, un único cuerpo y una única voz (los de la actriz Mylène MacKay), encarnan los tres personajes literarios y el de su autora. Así, la naturaleza autoficcional literaria se materializa de forma lúcida sobre la pantalla, generando una incesante reflexión: ¿En qué grado son esos cuatro personajes autobiográficos? En este sentido es crucial constatar que la voz en off en primera persona pertenece a los personajes literarios (a la escritura de Nelly), pero nunca a la vida real de la escritora. Por tanto, esas cuatro temporalidades se alternan con la de el recorrido vital de Nelly, desde el inesperado éxito de la publicación de su primera novela *Putain*, a través de un dramático proceso de degeneración psicológica. Las narraciones de los tres personajes adultos confluyen en un mismo punto, el de su suicidio, tema central de la obra de Arcan. La muerte por ahorcamiento de la mujer célebre, la muerte de Cynthia al arrojarse desde una terraza y la de la joven adicta por una mezcla de barbitúricos y alcohol van acompañadas de la reflexión en voz en off de los personajes. Nelly se pregunta entonces: “Je vais devoir les tuer”. Los suicidios literarios coinciden con el intento de suicidio de Nelly, que la lleva a un ingreso psiquiátrico y pone fin a la presencia de la voz en off. Se produce entonces, nuevamente, la duda en torno a la identificación entre autora y personajes ¿Son esos suicidios literarios metáforas de tentativas reales pasadas en la vida de la escritora?





Los suicidios de los personajes literarios confluyen con el intento de suicidio de Nelly.
Nelly

La respuesta a la cuestión de la identificación se mantiene irresoluble en el desenlace del film. De vuelta a casa, Nelly retoma la escritura, y los tres personajes literarios reaparecen de nuevo en la pantalla, pero ahora bajo la misma apariencia física de la Nelly actual y sin voz en off. ¿Los personajes literarios eran identidades pasadas de la protagonista, cuyas relaciones ahora retoma en el presente o solo son nuevas situaciones imaginadas, y actualizadas, por la protagonista? La apariencia física de la Nelly actual retoma la relación amorosa de la joven adicta con François, quien le propone matrimonio antes de volver a recaer en la adicción. Esa misma presencia física ejerce una vez más la prostitución, pero en esta ocasión su cliente cree reconocerla como una escritora conocida. La celebridad canta en un teatro (*Le Temps des fleurs*, la misma canción que canta Isabelle niña en la primera escena del film) antes de desmayarse sobre el escenario. Todos estos relatos se montan con la imagen de la Nelly actual tumbada, despertándose o pensativa, quizá ensoñando los relatos que hemos visto sobre la pantalla. El film concluye entonces con la confesión de la escritora en una iglesia, quizá también imaginada, donde expresa sus heridas existenciales, su escisión interior. Palabras tomadas de la escritura de Arcan:

J'ai l'impression que tout me tue. Les mots me tuent [...] Écrire c'est comprendre de trop près qu'on va mourir. J'ai inventé Nelly pour protéger Isabelle, mais je pense que ça a fait le contraire finalement. J'ai fait beaucoup de choses pour les écrire [...] L'amour me tue aussi. Le sexe me tue. La beauté, la laideur, le succès, l'échec. Je me sens mourir dans tout ce que je fais [...].

El film logra generar un relato en torno a las múltiples cuestiones que suscita la autoficción, y que responde a la descripción expuesta por Marie Darrieussecq, quien abordaba el estatuto pragmático de esta entre *fiction* y *récit factuel* entendiendo *l'autofiction* como una práctica de la novela en primera persona. *Nelly* consigue transmitir ese doble pacto –autobiográfico (“veuillez croire que”) y de ficción (“veuillez imaginer que”)– que define su

naturaleza: “Le texte autofictif est donc un texte indécidable en bloc. « Fictionnalisation » du factuel et « factualisation » du fictif” (Darrieussecq, 1996: 378).

En *Pourquoi (pas) le Brésil* Laetitia Masson lleva a cabo una experiencia única en este espacio. La de crear una autoficción filmica (de la autora cinematográfica) a partir de una autoficción literaria (la de Christine Angot). La “autobiographie transfictionnelle” (Genon, 2012: 21), el “laboratoire intersubjectif de l’autofiction” (Richard, 2013: 11) de Christine Angot es la experiencia literaria que lleva a Masson a realizar un trabajo paralelo en su creación filmica. Frente a la obra autoficcional y metadiscursiva de la escritora: “textes dans lesquels le processus d’écriture lui-même est rendu visible [...] le discours et le métadiscours (les commentaires sur le processus d’écriture) coïncident. (Rye, 2010: 429), Masson desarrolla la misma tarea en el espacio cinematográfico cuando acepta realizar un film sobre la novela de Angot. La relación de amistad entre ambas (el editor de Angot, Jean-Marc Roberts, es el marido de Masson) determina igualmente el nivel de intimidad e interés por sus respectivos trabajos: “Laetitia Masson adopte dans *Pourquoi (pas) le Brésil* le même rapport au cinéma que celui entretenu vis-à-vis du roman par Christine Angot dans *Pourquoi le Brésil ?* : toutes deux parlent d’elles directement, droit dans les jeux du lecteur ou du spectateur” (Prédal, 2008: 170). Ambas creadoras ya habían colaborado tres años antes en el cortometraje *Emmenez-là* (2001), basado en el relato *La Peur du lendemain* (2001), y sobre el que Angot escribe en *Pourquoi le Brésil ?*, ya que su visionado le causa un gran impacto emocional: “j’aimais le film, mais j’étais au fond du trou, de nouveau, comme depuis des mois” (Angot, 2002: 44).

La cineasta crea entonces un espacio filmico autoficcional y metadiscursivo donde conviven tres dimensiones diferentes: la no ficción de Masson en su trabajo como cineasta, donde también aparecerá la escritora; la ficción de la obra de Angot; y la ficcionalización de la propia vida de Masson. Este dispositivo se constituye en las primeras escenas del film. Tras un sucinto prólogo en el que el productor Alain Sarde expone su opinión sobre el proyecto de Masson, esta última se presenta y explica frente a la cámara los motivos económicos que la llevan a aceptar el proyecto. A continuación, este mismo plano se repite, pero ahora Masson es interpretada por la actriz Elsa Zylberstein. A partir de ese momento, la cineasta instrumentaliza el espacio de la no-ficción para mostrar el proceso creativo del film, guiado por su voz en off y su enunciación mirando a cámara, que supone también “a feminist phenomenological approach to embodied female subjectivity, by allowing a female director's self-reflexive approach to her own subjectivity to be explored as it is performed (Ince, 2017: 129). El espacio ficcional desarrolla las vivencias personales, a partir de la reflexión que Masson realiza sobre su propia vida en relación a la temática amorosa que plantea la novela de Angot. En la novena secuencia, tras ver a la Masson real en la cocina, iniciando en voz en

off su reflexión sobre el libro, un fundido a negro y el intertítulo “Seule” (le seguirán ocho más a lo largo del film), nos lleva al tercer espacio que genera la obra: la ficcionalización de la novela de Angot, en la que Zylberstein también interpretará a la escritora. De igual modo, Marc Barbé interpretará tanto al marido de Masson como a la pareja de Angot en el libro, el periodista Pierre-Louis Rozynès. En este espacio, la voz en off de Masson se convierte narradora del relato, que en diversas ocasiones enuncia pasajes de la obra literaria. A partir de ese momento, el film se desarrolla en la alternancia de esos tres espacios, como lúcida solución y exigente vía de exploración de la autoficción.



Los personajes reales de Masson y Angot son ficcionados por Zylberstein.

Pourquoi (pas) le Brésil

Enfrentada al texto literario, la afirmación inicial de Masson, “il est inadaptable”, “il n’est pas faisable”, se va convirtiendo en una profunda reflexión acerca del propósito del film y la manera de alcanzarlo: “Pour moi, la vraie fidélité au livre de Christine c’est de faire comme elle, chercher la vérité des émotions”. El relato de Angot supone la total exposición de su vida privada y de la experiencia del encuentro amoroso, del enamoramiento. Masson, casada, con una vida sentimental estable, decide explorar esa realidad a través de su atracción hacia el pediatra de sus hijos. Frente a la inestabilidad de la cámara al hombre de la ficción de Angot, Masson opone la cámara fija de su propia ficcionalización. En su entrevista con Daniel Auteuil para proponerle el papel protagonista, Masson añade: “c’est plutôt le livre qui adapte le film... et non pas le film qui adapte le livre”. Con el desarrollo del proyecto la cineasta reconoce sus limitaciones para enfrentarse a la narración en primera persona, que la llevan incluso al bloqueo: “Moi, je ne filme pas du tout. Il y a des secrets, les miens, et des hontes aussi”. Ya en el desenlace de la obra, Masson se reúne con Angot para exponerle el conflicto que sufre e intentar superarlo: cómo conseguir “de me montrer moi

mais de protéger les autres”. La respuesta de Angot es tajante: “C’est impossible”. La escritura de esta nace de lo que ella denomina “une haine du secret”. Su experiencia literaria de “dévoilement de soi-même et de démasquage des autres” (Dubois, 2011: 8) resulta inalcanzable para Masson, que finalmente resuelve su conflicto creativo: “Je n’adapte pas, je ne m’adapte pas”. Enfrentada a la narración amorosa de Angot, Masson descubre que su experiencia artística no consiste ni en adaptar la obra literaria ni en filmar su vida privada. Solo dos imágenes justifican su búsqueda creativa, la de los personajes reales del pediatra y de su abuela. El film concluye con la desaparición de Masson, que decide abandonar el proyecto, y la lúcida reflexión a la que le ha llevado esta obra autoficcional: “Je ne vis pas les choses pour faire des films. Je fais des films parce que je n’arrive pas à vivre les choses. C’est ça surtout”. La modificación del título filmico respecto del literario sintetiza a la perfección la búsqueda realizada y la conclusión alcanzada. Para Masson, la autoficción filmica implica la negación de la identificación frente a la autoficción literaria. Y de este modo, responde a la descripción expuesta por Marc Gontard sobre la autoficción, la cual “installe le principe d'incertitude et la loi d'altérité au cœur de la question du sujet, dans le contexte fortement codé de l'autobiographie” (Gontard, 2013: 94), y materializa la reflexión de Bruno Blanckeman: “connaître l'autre du moi, par le biais du récit autofictionnel; connaître le moi en l'autre, par le biais du récit transpersonnel” (Blanckeman, 2000: 21).

Conclusiones

Este recorrido nos ha permitido comprobar cómo el cine instrumentaliza la autoficción literaria del *extrême contemporain* mediante cuatro prácticas diferentes. En la primera, las obras filmicas solo extraen el relato literario y descartan la naturaleza autoficcional del mismo, destruyendo igualmente la enunciación en primera persona. En segundo lugar, los films mantienen la identificación narrador-personaje para generar un relato en primera persona que tiende a excluir los aspectos autofccionales. En estos casos, el procedimiento hegemónico utilizado es el de una voz en off a través de la cual desarrollar la narración. La enunciación mirando a cámara, la imagen mental o la situación imaginada son elementos utilizados de forma excepcional, sin explorar todas sus posibilidades, a favor de una narración que se mantiene en los cánones de la enunciación clásica. En tercer lugar, cuando es el propio autor literario el que realiza la obra filmica, nos encontramos con un fenómeno paradójico: la autoficción literaria se transforma en una ficción cinematográfica que abandona la focalización interna para situarse en el exterior, destruyendo nuevamente su naturaleza autoficcional. Se deduce entonces un rechazo hacia la experiencia autoficcional audiovisual por parte los autores literarios, que se alejan de las premisas que sí aceptan los cineastas que realizan autoficciones. La decisión de renunciar a la identificación autor-actor

(a no interpretarse a sí mismos en la obra fílmica) parece implicar para ellos la imposibilidad de mantener la focalización interna del relato literario. Solo Beigbeder logra franquear esta barrera. La autoficción literaria encuentra entonces en el espacio fílmico un potenciador de sus posibilidades narrativas. La voz en off y la enunciación a cámara permiten fusionar el tiempo de la historia con el del relato; el narrador-personaje se convierte a su vez en espectador de su propia enunciación; y lo imaginado y lo recordado pueden adquirir infinitas formas que son capaces de generar tanto la “fictionalisation du factuel” como la “factualisation du fictive” que exponía Darrieussecq. Finalmente, se produce un fenómeno de singular relevancia: la creación fílmica de mujeres cineastas sobre obras autoficcionales literarias escritas por mujeres. Se comprueba entonces el interés de las cineastas por la naturaleza autoficcional de los relatos literarios. El trabajo que realizan convierte el altruismo literario expuesto por Richard en una suerte de sororidad artística que se materializa en una experiencia intersubjetiva de gran valor para ambas disciplinas.

Las cineastas generan entonces obras que exploran todas las posibilidades de la focalización interna para ponerlas al servicio de la autoficción literaria. En el caso de Charlebois para transmitir la experiencia del tiempo subjetivo y de la presencia del recuerdo; en el de Émond para profundizar sobre la creación autoficcional y el desdoblamiento autor/personaje. Sin embargo, ambas obras obvian algunos de los aspectos más íntimos de las obras literarias, que solo parecen accesibles a la identidad del autor literario. Es precisamente esta inaccesibilidad la que explora Masson a través de un dispositivo fílmico que supone una autoficción cinematográfica surgida de la lectura de una autoficción literaria. Ambas autoras se desdoblaron entonces en personajes fílmicos a través de los cuales reflexionar sobre las posibilidades de la autoficción en ambas disciplinas y sobre esa imposibilidad última de traducción. Como si “la perte que le moi aura à subir avant de pouvoir assumer le dire du je” (Picard-Drillien, 2010: 13) no fuera materializable en el espacio fílmico cuando no se produce la identidad autor-narrador. Como si el *desvelamiento del secreto* inherente a la autoficción literaria resultase inaccesible para el dispositivo fílmico bajo la ausencia de esa identificación.

Este primer acercamiento a las obras cinematográficas basadas en textos autoficcionales del *extrême contemporain* evidencia el interés y la necesidad de un análisis más profundo al tiempo que corrobora la fertilidad de un territorio todavía poco explorado. Su atractivo potencial nos hace imaginar, entre otros posibles, qué nos depararía el trabajo fílmico sobre las obras literarias de Hervé Guibert o Annie Ernaux o qué revelaría la profundización en la que hemos denominado sororidad artística a partir de la obra literaria de Chloé Delaume o Camille Laurens.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

Obras literarias

- Angot, C., (2001) *Normalement* suivie de *La Peur du lendemain*. Paris, Éditions Stock.
- Angot, C., (2002) *Pourquoi le Brésil ?* Paris, Éditions Stock.
- Arcan, N., (2001) *Putain*. Paris, Éditions du Seuil.
- Arcan, N., (2004) *Folle*. Paris, Éditions du Seuil
- Beigdeber, F., (1997) *L'amour dure trois ans*. Paris Grasset.
- Breillat, C., (2009) *Abus de faiblesse*. Paris, Librairie Arthème Fayard.
- Carrère, E., (2000) *L'Adversaire*. Paris, P.O.L.
- Carrère, E., (2009) *D'autres vies que la mienne*. Paris, P.O.L.
- Ernaux, A., (2002) *L'Occupation*. Paris, Gallimard.
- Labrèche, M-S., (2000) *Borderline*. Montréal, Éditions du Boréal
- Nothomb, A., (1999) *Stupeurs et tremblements*. Paris, Albin Michel
- Nothomb, A., (2007) *Ni d'Ève ni d'Adam*. Paris, Albin Michel
- Taïa, A., (2006) *L'Armée du salut*. Paris, Editions du Seuil.

Obras cinematográficas

- Beigdeber, F., (2011) *L'amour dure trois ans* [Film]. France, Belgique.
- Bernard, P.-M. & Trividic, P., (2008) *L'Autre* [Film]. France.
- Breillat, C., (2013) *Abus de faiblesse*. [Film]. France, Allemagne, Belgique.
- Charlebois, L., (2008) *Borderline* [Film]. Canada
- Corneau, A., (2003) *Stupeurs et tremblements* [Film]. France, Japon.
- Émond, A., (2016) *Nelly* [Film]. Canada.
- Garcia, N., (2002) *L'Adversaire*. [Film]. France, Suisse, Espagne.
- Libersky, S., (2014) *Tokyo Fiancée* [Film]. Belgique, France, Canada, Japon.
- Lioret, P., (2011) *Toutes nos envies* [Film]. France
- Masson, L., (2004) *Pourquoi (pas) le Brésil* [Film]. France
- Taïa, A., (2013) *L'Armée du salut* [Film]. France, Maroc, Suisse

Bibliografía

- Blanckeman, B., (2000). *Les récits indécidables. Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*. Lille, Presses Universitaires du Septentrion
- Bouilly, F., (2006) “Les effets d’une autofiction. *Les baisers de secours* de Philippe Garrel”
in Esquenazi, J.-P. & Gardies, A. (dir.), *Le Je à l'écran*. Paris, L'Harmattan, pp. 161-170.

- Burgelin, C., Grell, I. & Roche, R.-Y. (dir.), (2010) *Autofiction(s) Colloque de Ceressy 2008*. Lyon, Presses Universitaires de Lyon.
- Burgelin, C., (2010) "Pour l'autofiction" in Burgelin, C., Grell, I. & Roche, R.-Y. (dir.), *Autofiction(s) Colloque de Ceressy 2008*. Lyon, Presses Universitaires de Lyon, pp. 5-21.
- Colonna, V., (1989) *L'autofiction. Essai sur la fictionalisation de soi en Literature*. Doctorat de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales. [En línea] Disponible en: <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00006609/document> [Último acceso el 10 de septiembre de 2017]
- Darrieussecq, M., (1996) "L'autofiction, un genre pas sérieux" in *Poétique* n° 107, pp. 369-380.
- Delaume, C., (2010) *La règle du je*. Paris, Presses Universitaires de France.
- Dobrovsky, S., (1977) *Fils*. Paris, Éditions Galilée.
- Dobrovsky, S., (2007) "Les points sur les « i »" in Jeannelle, J.-L. & Viollet, C. (dir.), *Genèse et autofiction*. Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, Coll. Au cœur des textes n°6, pp. 53-65.
- Dubois, J., (2011) "Christine Angot : l'enjeu du hors-jeu" in CONTEXTES 9 [En línea] Disponible en: <http://contextes.revues.org/4789> doi: 10.4000/contextes.4789 [Último acceso el 10 de septiembre de 2017]
- Forest, P., (2007) "La vie est un roman" in Jeannelle, J.-L. et Viollet, C. (dirs.) *Genèse et autofiction*. Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, Coll. Au cœur des textes n°6 , pp. 211-219.
- Gasparini, P., (2004) *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. Poétique.
- Gasparini, P., (2008) *Autofiction. Une aventure du langage*. Paris, Éditions du Seuil.
- Gaudreault, A. & Jost, F., (1990) *Le récit cinématographique*. Paris, Nathan.
- Genon, A., (2013) *Autofiction : pratiques et théories*. Paris, Mon Petit Éditeur.
- Genon, A. & Grell, I. (dir.), (2016). *Lisières de l'autofiction. Enjeux géographiques, artistiques et politiques*. Lyon, Presses Universitaires de Lyon.
- Gontard, M., (2013) *Écrire la crise. L'esthétique postmoderne*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Grell, I., (2014) *L'autofiction*. Paris, Armand Colin.
- Ince, K., (2017) *The body and the screen. Female subjectivities in contemporary women's cinéma*. London, New York, Bloomsbury Academic.
- Jost, F., (1987) *L'œil-caméra. Entre film et roman*. Lyon, Presses Universitaires de Lyon.

- Libois, J.-L., (2010) “Alain Cavalier : La valeur cinéma”. Conference Autofiction(s) - Colloque de Cerisy (2008). [En línea] Disponible en: http://presses.univ-lyon2.fr/content.php?article_id=17 [Último acceso el 10 de septiembre de 2017]
- Picard-Drillien, A.-M., (2010) “Martyres de la cause du moi : écriture et inconsciente de l'autofiction”. Conference Autofiction(s) - Colloque de Cerisy (2008). [En línea] Disponible en http://presses.univ-lyon2.fr/content.php?article_id=17 doi: 10.13140/RG.2.1.2456.5203 [Último acceso el 10 de septiembre de 2017]
- Prédal, R., (2008) *Le cinéma français depuis 2000. Un renouvellement incessant*. Paris, Armand Colin.
- Richard, A., (2013) *L'autofiction et les femmes. Un chemin vers l'altruisme ?* Paris, L'Harmattan.
- Roche, R.-Y., (2006) “Photos-fictions. Petite note sur l'autofiction au cinéma” in Esquenazi, J.-P. & Gardies, A. (dir.), *Le Je à l'écran*. Paris, L'Harmattan, pp. 189-199.
- Rye, G., (2010) “Christine Angot et l'écriture de soi” in Havercroft, B., Michelucci, P & Riendeau, P. (dir), *Le roman français de l'extrême contemporain. Écritures, engagements, énonciations*. Paris, Éditions Nota bene, pp. 423-439.
- Vilain, P., (2010) “Démoin de la définition” in Burgelin, C., Grell, I. & Roche. R.-Y. (dir.), *Autofiction(s) Colloque de Cerisy 2008*. Lyon, Presses Univesitaires de Lyon, pp. 461-482.