

INTRODUCCIÓN
 AUTOFICCIÓN Y DISCURSO CRÍTICO:
 ARTICULACIONES DEL YO CON LO REAL EN LA CULTURA
 HISPÁNICA CONTEMPORÁNEA*

INTRODUCTION
 AUTOFICTION AND CRITICAL DISCOURSE: ARTICULATIONS OF THE SELF
 WITH THE REAL IN CONTEMPORARY HISPANIC CULTURE

ANA CASAS
 Universidad de Alcalá
 ana.casas@uah.es

—No pongas esa cara de narrador, ¿eh? No, no, no, no, no quiero que pongas nada de esto en tus películas. No me gusta que salgan mis vecinas, no me gusta la autoficción.

—¿Qué sabes tú de autoficción?

—Te he oído explicarlo en una entrevista. A mis vecinas no les gusta que las saques. Piensan que las tratas como a unas catetas.

—Dices unas cosas... Si no puedo tratarlas con más respeto y con más devoción. Cada vez que tengo ocasión hablo de ti y digo que me he formado contigo y con las vecinas. Todo os lo debo a vosotras.

—[*Negando con la cabeza*] No les gusta.

Dolor y gloria, dir. Pedro Almodóvar, 2019

Este breve pero relevante diálogo entre Salvador Mallo y su madre, Jacinta –trastornos ficcionales del propio Almodóvar y su madre en la vida real, interpretados por Antonio Banderas y Julieta Serrano respectivamente– da cuenta de hasta qué punto se ha popularizado el término “autoficción” y cómo este ha llegado a insertarse en el lenguaje coloquial, además de designar expresiones artísticas

* Esta investigación forma parte del Proyecto I+D “Pensar lo real: autoficción y discurso crítico” (Ref. FFI2017-89870-P), Ministerio de Ciencia e Innovación, España. Todos los artículos del monográfico se enmarcan, igualmente, en este proyecto, desarrollado durante el periodo 1 de enero de 2017 a 30 de septiembre de 2021.

de todo signo, entre ellas el cine, el teatro o la fotografía. Sin embargo, como ya es de sobra sabido, el origen de esta palabra es relativamente reciente: la inventó en 1977 el escritor y profesor francés Serge Doubrovsky para definir su novela *Fils*, a la que llamó "autoficción" porque para él no era una autobiografía, sino una "ficción de acontecimientos estrictamente reales" (Doubrovsky 1977: contracubierta). La memoria de un narrador también llamado Serge Doubrovsky se insertaba en una trama imaginada: el personaje acudía a una sesión de psicoanálisis (que, en el plano empírico, nunca había tenido lugar), a partir de la cual volcaba recuerdos, deseos y temores que sí pertenecían al autor. El término "autoficción", en este contexto, servía, pues, para designar un género mestizo que apuntaba a la siguiente paradoja: un personaje de ficción podía llevar el mismo nombre que el autor.

Esto es algo que unos años antes de la publicación de *Fils*, el pragmático francés Philippe Lejeune ya había considerado, pero sin encontrar ningún ejemplo que pudiera ilustrar tal premisa. Ese trabajo llevó el título de "Le pacte autobiographique". Apareció inicialmente en 1973, en el número 14 de la prestigiosa revista *Poétique*, para integrar más tarde, en 1975, el libro *Le pacte autobiographique*, con el que alcanzaría una mayor difusión.¹ La combinación de los criterios de identidad y de pacto hacía posible diferenciar la autobiografía de otras formas próximas como la novela autobiográfica, la biografía o las memorias. Ahora bien, para este crítico algunos de los resultados de su cuadro solo existían en teoría y, por lo tanto, no eran en la práctica operativos. Es lo que ocurría cuando se cruzaban pacto novelesco e identidad de nombre entre autor y personaje (es decir, cuando se producía la homonimia entre ambas instancias): "El héroe de una novela ¿puede tener el mismo nombre que el autor? Nada impide que así sea y es tal vez una contradicción interna de la que podríamos deducir efectos interesantes. Pero, en la práctica, no se me ocurre ningún ejemplo" (Lejeune 1996: 31). La obra de Doubrovsky buscaba, en suma, responder a la pregunta de Philippe Lejeune: con su novela quería demostrar precisamente que el pacto de ficción sí podía ser compatible con la identidad de nombre entre autor y personaje. La autoficción nació, así, muy apegada al discurso autobiográfico, hasta el punto, en muchos casos, de considerarse una especie de variante o expresión experimental de la autobiografía.

La autoficción puede interpretarse, en efecto, como el producto de la progresiva ampliación del espacio autobiográfico, que ya venía fraguándose desde finales del siglo XIX, así como su colonización de la novela (Arfuch 2002). Este proceso fomentó la apropiación de la primera persona como voz del relato, la expresión introspectiva y frecuentemente digresiva, o el abandono del esquema episódico y la sucesión de aventuras como organizadores de la trama, a favor de convertir el universo íntimo de los personajes (y, cada vez más, de los propios autores) en materia narrativa. La influencia resultó, sin duda, recíproca: la auto-

¹ La obra de Lejeune fue muy importante en su momento, pues, por primera vez, alguien proponía conceptualizar el género de la autobiografía basándose en los criterios de identidad de nombre entre autor y personaje y de pacto de lectura. Mientras el objetivo del pacto novelesco es la verosimilitud, el del pacto autobiográfico es ofrecer una imagen de lo real sujeta a verificación.

biografía también fue asumiendo estrategias formales propias de la novela e incorporando la ficción como elemento constitutivo de un género que en principio se inscribía en la órbita de lo referencial.

En los límites porosos entre los géneros, la autoficción casi nunca ha buscado abarcar una existencia, como en la autobiografía, sino subrayar momentos significativos del pasado. Para ello, suele emplear estructuras secuenciales y condensar las coordenadas temporales: el año y medio que dura la relación amorosa descrita en *L'amant*, de Marguerite Duras, o los meses de desgarró por la muerte temprana del hijo en *Mortal y rosa* (1975), de Francisco Umbral. En estos casos, la experiencia se traslada, de manera precaria, aproximada, dubitativa, a un texto cuya acción (por muy escasa que sea) acaba gravitando en torno a los motivos clásicos de la narración personal: la vivencia del amor y el sexo, el duelo por la pérdida de los seres queridos, el desengaño de la vida y también, en la mayoría de los casos, la experiencia de la escritura, pues la conciencia del individuo resulta a menudo indisoluble de la conciencia del escritor. En general, estas obras buscan poner en evidencia la inevitable literaturización que implica toda autobiografía, por lo que multiplican los signos de artificio, entre ellos, la supresión de la doble temporalidad propia del relato autobiográfico, el desorden cronológico o la multiplicación de voces y puntos de vista narrativos.

Esta perspectiva de la autoficción, centrada en el sujeto, ha hecho que algunos perciban en ella un medio de construir historias narcisistas o ególicas (Sibilia 2008; Mora 2013; Alberca 2014), obviando otro tipo de factores. En este dossier nos fijamos, contrariamente, en la existencia de dos fenómenos cruzados que inciden en el enorme desarrollo de la autoficción en nuestros días: la "pasión de lo real" que atraviesa muchos textos contemporáneos y la pasión del autor. Si para Žižek lo que define el siglo XX es "the direct experience of the Real as opposed to everyday social reality" (2002: 5), el autor –con sus implicaciones no solo discursivas, sino también ontológicas– aglutina en su propia figuración no pocos aspectos de ese real. Por otra parte, si, como sostienen muchos pensadores, la realidad ha perdido su capacidad legitimadora y, por ello, es objeto de continuo cuestionamiento, a la pasión de lo real habría que sumar también la virtualización de lo real. "The Real wich returns", sigue diciendo Žižek, "has the status of (a) nother semblance: *precisely because it is real, that is, on account of its traumatic/excessive character, we are unable to integrate it into (what we experience as) our reality, and are therefore compelled to experience it is a nightmarish apparition*" (2002: 19, subrayado del autor).

La reflexión resulta pertinente en el marco de los enunciados (auto)ficcionales, pues estos elaboran imaginarios que escenifican nuestra relación (fantasmática, traumática) con lo real (y, como se verá, también con el autor). El monográfico que presentamos parte, pues, de esta idea. Los artículos que lo integran van más allá de los elementos pragmáticos de la autoficción (que, con frecuencia, son los que se han destacado en este tipo de análisis). Se fijan en ese nuevo contexto de efervescencia de los relatos reales, que paradójicamente entra en contradicción con una idea de realidad cada vez más escurridiza –pues apenas podemos dotarla ya de significado–. Una paradoja de la que la autofic-

ción, con todas sus estrategias despersonalizadoras en torno a la representación del yo, busca sacar buen rendimiento. “Ahora –como apunta Paula Sibilia–, dando otra inesperada vuelta de tuerca, la realidad empieza a imponer sus propias exigencias: para ser percibida como plenamente real, deberá intensificarse y ficcionalizarse con recursos mediáticos” (Sibilia 2008: 225). Uno de esos recursos mediáticos involucra, sin duda, a la representación del autor –estetizado, ficcionalizado–, dentro de la práctica autoconsciente que es la autoficción. A través de ella se escenifica la dificultad de estabilizar su figura o, incluso, de privilegiar un concepto unívoco que la describa. El autor se resiste a existir solamente en un sentido o en otro, y aparece, al contrario, como una noción problemática y compleja, cuya conceptualización bascula entre las posiciones positivistas –que reforzarían la idea del autor como persona y, por lo tanto, se interesarían por las relaciones entre vida y obra, la biografía del autor o la autoridad atribuida a un texto– y otras nociones, como las desarrolladas por Barthes en “La mort de l’auteur” (1968) y Foucault en “Qu’est-ce qu’un auteur?” (1969), que entenderían el autor como un fenómeno textual o discursivo. En lugar de resolver esta dicotomía –como tampoco han podido resolverla los críticos–, los textos en los que el autor se proyecta a través de una figuración ficcional invitan a interrogarnos sobre la fuente del texto y su autoría, aunque no parece que sea posible alumbrar una respuesta definitiva.

Pensamos que esta perspectiva contextual de la autoficción permitirá entender mejor cómo esta, lejos de construir historias autorreferenciales sin mayor trascendencia, problematiza nociones axiales del discurso artístico a partir de la tensión entre lo referencial y lo ficcional. En esta línea, los artículos del monográfico tienen como fin abordar la dimensión crítica de la autoficción, basada en la articulación del yo con lo real, todavía poco estudiada en el ámbito de la cultura hispánica. Nos hemos interesado por las narrativas de la “posmemoria” en aquellos textos en los que otra generación (la segunda o incluso la tercera) distinta de la que vivió los sucesos narrados se interroga por una serie de acontecimientos,² en especial la narrativa de los hijos de desaparecidos de las dictaduras del Cono Sur (por ejemplo, las novelas de Laura Alcoba, Raquel Robles, Ernesto Senán o Nona Fernández, entre muchas otras).³ También el cine y el teatro se han ocupado de explorar estas cuestiones, con la ventaja, además, de usar la fuerza de la imagen: la expresión del yo autorial alcanza, en estos medios, enormes cotas de expresividad y persuasión, gracias a la ruptura de las convenciones y los pactos de recepción habituales, así como al involucramiento del espectador en la ficción. El artículo que abre el dossier, “De las comunidades potenciales: políticas de la autoficción en el cine argentino contemporáneo”, de Julio Prieto, se fija, en concreto, en dos muestras destacadas del documental performativo argentino: *Los rubios* (2003) y *Estrellas* (2007). En ambos filmes, el punto de vista “ficcional” tiene como fin recordar al espectador, de manera paradójica, no solo el estatuto

² El término lo usamos en el sentido que le da Marianne Hirsch (2012).

³ Puede consultarse, por ejemplo, el libro editado por González Álvarez (2018), así como el monográfico editado por Casas (2020).

del film como texto, como construcción artística, sino también la necesidad de ir más allá de la obra, involucrándose de manera crítica en aquello que se denuncia. Julio Prieto analiza *Los rubios*, de Albertina Carri –hija de desaparecidos de la dictadura argentina–, para mostrar cómo en determinados casos la autoficción audiovisual se revela el mejor modo de repensar la relación entre memoria individual y memoria colectiva. En ella, el foco de interés se desplaza de los hechos a la identidad de los individuos, abriendo un espacio a otras versiones de la historia –versiones ligadas, ciertamente, a lo particular– que denuncian una visión hegemónica de la memoria (incluyendo la museificación del pasado o la espectacularización del drama de los desaparecidos y sus familias). En este sentido, observar la dimensión política de la autoficción permite entenderla como una práctica idónea con la que transgredir la tradicional oposición entre realidad y ficción. Frente al testimonio como expresión privilegiada en décadas anteriores (tanto en la literatura como en el cine), el documental autoficcional permite introducir elementos antirreferenciales, como el humor, la parodia o la metalepsis, mostrando un sujeto fragmentado, vulnerable, precario, que, lejos de erigirse en portavoz de otros, busca repensar los lazos afectivos de la comunidad desde su propia subalternidad. La constitución de familias alternativas, cuando la propia ha desaparecido o ha sido asesinada, como le sucedió a Carri, se revela un acto (bio)político, en el que el yo se deconstruye para dejarse atravesar por otras voces. Es en este sentido que las relaciones “filiativas” devienen “afiliativas”, al estar “sujetas a un acto de asociación consciente”, y basarse “menos en la genética que en la solidaridad, la compasión y la identificación” (Faber 2011: 102-103).

Julio Prieto demuestra, en este sentido, como estas formas alternativas de sociabilidad representadas en el pantanoso terreno de la autoficción reaparecen también reformuladas en textos en apariencia menos marcados desde el punto de vista político. *Estrellas*, film codirigido por Federico León y Marcos Martínez, describe el mundo de los habitantes de las llamadas “villas miseria” en las afueras de Buenos Aires y de otras grandes ciudades argentinas. En esta suerte de autoficción colectiva, los protagonistas son pobres que se emplean como actores que interpretan a pobres con la esperanza de salir de su desventura... De nuevo Prieto pone en evidencia cómo el cauce de la autoficción permite resignificar imaginarios colectivos (el levantamiento del pueblo frente a las injusticias y las desigualdades), distanciándose de los discursos revolucionarios de los 60, para adoptar una lógica poshegemónica dentro del contexto neoliberal de los 2000.

La autoficción como estrategia narrativa ligada a otras subjetividades que animan a vislumbrar horizontes políticos y sociales más allá del propio sujeto es la premisa de la que parten también los trabajos de Iván Gómez y de Patricia López-Gay, enfocados ahora en las producciones cinematográficas españolas. En el primero de ellos, “Autoficciones enfrentadas: la intimidad contra la Historia en el cine español documental actual”, Gómez retoma las aportaciones de Pierre Nora sobre la memoria con el fin de analizar algunos de los aspectos formales más relevantes del documental español en clave autoficcional. Destacan *Nadar* (dir. Carla Subirana, 2008), *Pepe el andaluz* (dir. Alejandro Alvarado y Concha Barquero, 2012) y *Muchos hijos, un mono y un castillo* (dir. Gustavo Salmerón,

2018), en los que sus directores abordan la memoria histórica (especialmente la de la Guerra Civil y la del franquismo) desde la óptica de los “nietos”: la generación dispuesta a volver sobre el pasado familiar (que funciona como sinécdoque del pasado colectivo) desde la consciencia de su imposible reconstrucción. Por eso, apunta Gómez, a menudo estos filmes emplean con profusión la “metáfora del fragmento”, al incluir fotografías, videos familiares y grabaciones de voz, así como determinados objetos que funcionan como señuelos de la memoria:⁴ piezas que se unen unas a otras hasta formar una imagen imperfecta, incompleta, de lo que alguna vez fue y que, en cierto modo, todavía pervive en el presente.

El artificio se deja sentir con fuerza en *Vidros partidos* (2013), de Víctor Erice, y *Mercado de futuros* (2011), de Mercedes Álvarez, los documentales autoficcionales de los que se ocupa Patricia López-Gay en su artículo “¡Sois vosotros los que no tenéis memoria! Mercedes Álvarez y Víctor Erice: el cine autoficcional en tiempos de crisis”. En esta ocasión, la reflexión se orienta a cómo estos textos audiovisuales representan la crisis económica y financiera que, a partir de 2008, afectó enormemente a los trabajadores de la Península Ibérica. Como en los documentales abordados por Gómez, en estos también se pone en evidencia la imposibilidad del documento fidedigno, reflejo sin más de lo real. Al contrario, estos filmes, simultáneamente factuales y ficcionales, tienen como fin señalar los límites de lo que se muestra como algo aparentemente objetivo. Su evidente artificialidad (el juego de superposición de espacios en Álvarez o el trabajo actoral en Erice) interpela al espectador para que tome conciencia y adopte una actitud crítica ante esas “realidades” que el relato de la globalización presenta como imponderables. Como en los filmes analizados por Prieto y Gómez, estos van más allá del testimonio, al presentarse como formas originales tanto de resistencia artística (en la medida en que transgreden los códigos genéricos), como de resistencia social (en la medida en que llaman a la acción). En estos casos, la elección de la autoficción pone en evidencia el valor interlocutivo de toda obra, al desafiar al lector e instarlo a descubrir las claves de su propia elaboración. La llamada a un receptor advertido, alerta a los mecanismos de construcción del relato y a los reflejos de la personalidad representada a la vez que edificada en el texto (la identidad de los cineastas se muestra al tiempo que se construye en la obra), alcanza especial relevancia en estas autoficciones que buscan elaborar discursos críticos en torno a lo real y ofrecer respuestas éticas y políticas a los problemas de una comunidad.

En esta línea, Mario de la Torre se hace eco de la creciente politización del arte, además de la omnipresencia del yo en las producciones actuales. En su trabajo “Autoficción y violencia de género en el teatro español contemporáneo” analiza las dramaturgias que tematizan la violencia machista como una de las peores lacras sociales. Centrándose sobre todo en *Efecto Foehn*, de Christina Gavel, y *La casa de la fuerza*, de Angélica Liddell, demuestra cómo se conjugan performatividad y extrañamiento en el drama autoficcional, en el que coinciden

⁴ Por ejemplo, en *Muchos hijos, un mono y un castillo* las vértebras de la tía abuela asesinada durante la Guerra, que se conservan en una caja cuyo paradero ya nadie conoce.

directora y actriz bajo la forma del monólogo unipersonal de tintes confesionales. La configuración del cuerpo vivo de la performer en significante y significado funciona como un marco de referencia que puede ser asaltado por diversos elementos disruptivos (metalepsis y *mise en abyme*, inverosimilitudes, distorsión humorística o fantástica), que rompen de manera eficaz con la transparencia del lenguaje mimético y, por ende, con la ilusión autobiográfica. Por un lado, la escenificación de las vivencias de las directoras/actrices genera la empatía del espectador; por el otro lado, las rupturas de la cuarta pared, así como la participación de otros recursos antirreferenciales (la proyección en una pantalla de los primeros planos de las manos de la performer, en Gavel, o la reescritura de obras ajenas, en Liddell) agudiza la conciencia del receptor con respecto a la propia teatralidad de la obra.

El artículo de Torre incorpora la perspectiva de género, no solo por la temática que aborda, sino también porque plantea el vínculo a menudo subrayado por la crítica entre la escritura de las mujeres con los relatos personales (las cartas, los diarios, las memorias); cabe preguntarse ahora si esa tradición yoística de las producciones de mujeres puede observarse también en el teatro.⁵ En este ámbito se hace muy visible el juego que la autoficción plantea a la hora de reconstruir identidades fragmentadas o perdidas, e igualmente a la hora de deconstruir identidades estereotipadas o prefijadas; algo que, desde luego, incumbe de manera particular a las mujeres, sometidas a las estructuras patriarcales e impelidas a buscar modos de individualización o resistencia frente (o contra) esas mismas estructuras.

En la autoficción, la performatividad del autor/a, en la medida en que el referente se muestra inestable y ambiguo, permite configurar identidades en movimiento, que se oponen a ser fijadas. De esta performatividad se interesa Anna Forné, en "Figuras de encantamiento en *La dimensión desconocida* de Nona Fernández y *El nervio óptico* de María Gainza", en un análisis tan perspicaz como original, pues observa cómo los objetos que rodean al individuo pueden participar también de lo performático cuando se convierten en catalizadores de la memoria y lo subjetivo. Desde ese punto de vista, enraizado en los trabajos de Jane Bennett (2010) sobre materialismo vital, Forné evalúa los textos de la posmemoria que, como el de la chilena Nona Fernández, ponen de manifiesto hasta qué punto el modo documental resulta insuficiente para entender lo que sucedió realmente durante los años aciagos de la dictadura. Para la narradora de *La dimensión desconocida* los objetos –expuestos en un Museo de la memoria– evocan un vacío y una ausencia elocuentes, al tiempo que subrayan la participación de las sensibilidades individuales en la experiencia colectiva. La reformulación del reclamo político se apoya, pues, en la relación afectiva entre sujetos y objetos. Esta idea reaparece en el análisis de *El nervio óptico*, celebrada novela de la escritora argentina María Gainza, en la que se elabora una nueva filosofía de lo real gracias a poner énfasis en los efectos emocionales de lo ma-

⁵ En el ámbito de la narrativa se han ocupado de esta cuestión Ouellette-Michalska (2007) y Richard (2013).

terial, antes que en los intelectuales. La contemplación de los objetos artísticos expuestos en galerías y museos invita, además, a la fusión del arte, la historia y la vida narrada, por parte de una narradora –identificada con la propia Gainza– en una revisitación del viejo topos del retrato del artista.

Confiamos en que este dossier pueda ofrecer algunas claves de comprensión sobre cuestiones candentes de la autoficción cuando en esta el yo se articula con lo real, bien desde las propuestas abiertamente políticas de los hijos y los nietos de las dictaduras, desde el diálogo intergeneracional y afiliativo, bien desde la crítica social a partir de la denuncia de los abusos del sistema, incluyendo las violencias contra las mujeres o los efectos de la crisis en los miembros más vulnerables de nuestras sociedades. Esperamos que nuestro enfoque invite a plantearnos si, en el terreno estético, el “retorno de lo real” ha venido a clausurar los discursos sobre la autonomía del arte, proponiendo nuevas estéticas relacionales (Bourriaud 2005), o se trata más bien de conciliar ambas visiones en marcos más complejos de comprensión de los regímenes de creación en el reparto de lo sensible (Rancière 2000). La relectura de referentes inmediatos, productos de la mercadotecnia capitalista, está, desde luego, muy presente en las obras autoficcionales que serán objeto de interés en las páginas que siguen. Todas ellas ponen de manifiesto cómo, partiendo de la biografía de los autores, es posible pasar de lo personal a lo social, y resistir.

OBRAS CITADAS

- Alberca, Manuel (2014). “De la autoficción a la antificción. Una reflexión sobre la autobiografía española actual”, in *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, ed. Ana Casas. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 149-168. DOI: <<https://doi.org/10.31819/9783954878154-008>>.
- Arfuch, Leonor (2002). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bennett, Jane (2010). *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham, NC: Duke University Press. DOI: <<https://doi.org/10.1215/9780822391623>>.
- Bourriaud, Nicolas (2005). *Esthétique relationnelle*. París: Le Presses du Réel.
- Casas, Ana (ed.) (2020). “Autoficción, discurso político y memoria histórica”, *Revista Letral*, 23: 1-191. DOI: <<https://doi.org/10.30827/rl.v0i23.12646>>.
- Dobrovsky, Serge (1977). *Fils*. París: Galilée.
- González Álvarez, José Manuel (ed.) (2018). *La impronta autoficcional. (Re)fracciones del yo en la narrativa argentina contemporánea*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert. DOI: <<https://doi.org/10.31819/9783954877522>>.
- Faber, Sebastiaan (2011). “La literatura como acto afiliativo. La nueva novela de la Guerra Civil (2000-2007)”, in *Contornos de la nueva narrativa española actual (2000-2010)*, ed. Palmar Álvarez-Blanco y Toni Aroca. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 101-110. DOI: <<https://doi.org/10.31819/9783954870424-010>>.
- Hirsch, Marianne (2012). *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge: Harvard University Press.

- Lejeune, Philippe (1996). *Le pacte autobiographique* [1975]. París: Seuil.
- Mora, Vicente Luis (2013). *La literatura egódica. El sujeto narrativo a través del espejo*. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid.
- Ouellette-Michalska, Madeleine (2007). *Autofiction et dévoilement de soi*. Montréal: ZYZ.
- Rancière, Jacques (2000). *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. París: La Fabrique Éditions.
- Richard, Annie (2013). *L'autofiction et les femmes: un chemin vers l'altruisme?*. París: L'Harmattan.
- Sibilia, Paula (2008). *La intimidad como espectáculo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Žižek, Slavoj (2002). *Welcome to de Desert of the Real! Five Essays on September 11 and Related Dates*. Londres / Nueva York: Verso.