

Psicoanálisis y literatura: la auto-ficción

Jorgelina Corbatta
Wayne State University

Resumen:

El propósito del artículo es ilustrar la aplicabilidad de la noción de *autofiction* como instrumento de análisis crítico del texto literario desde una perspectiva eminentemente psicoanalítica. Para ello se ha de estudiar la categoría de *autofiction* (acuñada por el escritor y crítico francés Serge Doubrovsky y continuada por textos de Philippe Gasparini y Jean-Luc Pagès, entre otros) para luego aplicarla como instrumento crítico al análisis de *Los deseos oscuros y los otros. Diarios de New York (1978-1982)* de Luisa Valenzuela.

Palabras-clave: autoficción – autobiografía – Doubrovsky – Valenzuela – psicoanálisis

I

Las relaciones entre vida y literatura, entre imaginación y realidad, entre experiencia personal y su ficcionalización mediante la escritura, entre el yo del autor y sus personajes, entre verdad y mentira han sido a menudo motivo de reflexión no sólo por parte del creador sino también del lector, del crítico literario y de más de una investigación guiada por el psicoanálisis. Tres ejemplos ya clásicos: Las *Confesiones* de Jean-Jacques Rousseau, *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust y el tríptico de estudios de Julia Kristeva sobre mujeres (Hannah Arendt, Melanie Klein y Colette). Los tres ejemplos provienen de Francia, en donde la crítica literaria más reciente pareciera privilegiar la investigación de textos autobiográficos, confrontados con géneros vecinos: las memorias, las crónicas, los diarios íntimos, la autoficción y la auto crítica literaria desde una perspectiva eminentemente psicoanalítica.

En el ya clásico *Le pacte autobiographique*, Philippe Lejeune distinguía entre pacto novelesco y pacto autobiográfico señalando como elemento distintivo del segundo la identidad del nombre del autor y del personaje: un autor vuelto sobre sí mismo en un proceso de introspección verídica, capaz de darnos la historia de sus pensamientos, hechos y gestos mediante la elaboración de un relato auténtico de su propia vida.¹

Una categoría más reciente es la de *autofiction*, cuyo teorizador –Serge Doubrovsky– introdujo en su libro *Fils* (1977) como la ficcionalización de hechos reales mediante la aventura del lenguaje que opera fuera del canon o sintaxis –tanto de la novela tradicional como de la nueva novela–, valiéndose de juegos de palabras, aliteraciones, asonancias, disonancias. La califica de escritura *concreta* (como en música) o de *autofricción* (acto pacientemente onanista que sin embargo busca compartir su placer con el lector). O de “texto a caballo” entre dos géneros, al subscribir a la vez y contradictoriamente, el pacto autobiográfico (Lejeune) y el pacto novelesco en un intento de abolir límites y limitaciones.² Doubrovsky ve su filiación como

¹ “Relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo el acento en su vida individual, en particular sobre la historia de su personalidad” citado por Jean-Philippe Miraux (2005: 19). Buenos Aires: Nueva Visión, 2005, p. 19. Y la precisión arriba apuntada: “Para que haya autobiografía, es preciso que exista identidad entre el autor, el narrador y el personaje” (id. 20). “El sujeto profundo de la autobiografía es el nombre propio” (22).

² “Fiction, d'événements et des faits strictement réels; si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. Rencontres, fils des mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d'avant ou d'après littérature, concrète, comme on dit musique. Ou encore, autofricción, patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son plaisir” (Doubrovsky y otros 1993: 6)

el resultado de la reflexión contemporánea inaugurada por Marx, Nietzsche y sobre todo Freud. En *Un amour de soi* (1982), establece la distinción entre autobiografía (género de la gente célebre –estrellas de cine, deportistas, políticos) y autoficción, la que, al transformar su vida en frases, la vuelve interesante pero lo deja exhausto.³ Al narcisismo original en este tipo de ficción –autoficción y autofricción– se une la alquimia del lenguaje que trasmuta lo cotidiano y banal en obra literaria, en una guerra constante con el yo que torna la escritura en cruel ejercicio masoquista a la vez que iluminador. En su tercer libro, *Le livre brisé*, aparece otro elemento constitutivo de la autoficción, la cual, a diferencia de la autobiografía que busca reconstruir la unidad del relato y la unicidad del yo, sólo se reencuentra en el fragmento, las rupturas, lo discontinuo y simultáneo.⁴

En “Autobiographie/vérité/psychanalyse” Doubrovsky (1988: 61-79) busca brindar, desde el punto de vista de aquel que practica la escritura autobiográfica, un testimonio y una reflexión. Comienza por abordar una categoría general, la de *autografías*, que incluye retratos y escritos del yo. Distingue el *testimonio* (basado en la verdad de los hechos y donde el lenguaje tiene una función referencial), de la *auto(bio)grafía* en donde el lenguaje opera en su función poética (Jakobson) *sometiendo el registro de la vida al orden del texto* (64). Enfatiza el aporte de Freud en el desdoblamiento del sujeto en yo y el otro, y cómo este otro, el inconsciente, aflora en el discurso mediante la presencia del que escucha (el analista).

L'expérience de la psychanalyse, possible seulement depuis Freud, est bien le premier effort ou effet de rupture par rapport au dilemme classique d'une autoconnaissance coupée d'elle-même en sa dimension de l'autre, puisque c'est de l'écoute de l'autre que la vérité revient (advient) dans le discours où le sujet tâche à se saisir (Doubrovsky 1988: 65).

La pregunta que Doubrovsky se plantea en este texto es: “qu'est-ce qui, dans l'acte d'écriture, reprend, élucide, par sa formulation même, 'certaines choses encore obscures', que l'expérience de la psychanalyse porte à l'attention du sujet?” (65). Reconoce la existencia, bastante abundante en la actualidad, de textos de *vocación testimonial* escritos por pacientes que recuentan y reproducen el ‘gesto’ (así lo califica) que es, para todo analizado, su análisis al incorporar ‘verdades’ ya elaboradas en las ‘sesiones’ (65). En estos textos, ya sean diarios o relatos estilizados, Doubrovsky ve la función de la escritura sólo como vehículo, como ‘transcripción’ –tanto en el relato del analizado como en su exacto reverso, la ‘explicación’ del caso por parte del analista–. Junto con Michel Leiries, Doubrovsky propone otro uso de la escritura definida como “escritura del inconsciente y por el inconsciente” (66). El modelo estaría

³ Leemos en *Un amour de soi*: “J'écris mon roman. Pas une autobiographie, vraiment, c'est là une chasse gardée, un club exclusif pour gens célèbres. Pour y avoir droit, il faut être quelqu'un. Une vedette de théâtre, de cinéma, un homme politique, Jean-Jacques Rousseau. /.../ J'existe à peine, je suis un être fictif. J'écris mon autofiction/.../ Depuis que je transforme ma vie en phrases, je me trouve intéressant. A mesure que je deviens le personnage de mon roman, je me passionne pour moi. /.../ Ma vie ratée sera une réussite littéraire./.../ Ecrire au bistouri me fatigue”. (74-75).

⁴ Vincent Colonna, en *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, le dedica un largo apartado –“Invention et fortune de néologisme”– al término creado por Doubrovsky (cf. Colonna 2004: 196-200). Término que, por otra parte, él usa en esta –su tesis– dirigida por Gerard Genette. Philippe Gasparini (2004) resume los rasgos que, según Doubrovsky, caracterizan la *autofiction*: escritura literaria, perfecta identidad onomástica entre el autor, el narrador y el héroe, y una importancia decisiva acordada al psicoanálisis. En *EST-IL-JE? Roman autobiographique et autofiction* Gasparini analiza en la obra la presencia simultánea de ficción y referencia, lo que suscita una doble lectura. Por su parte, Jean-Luc Pagès (1997), sostiene que la aparición de la autocrítica literaria, como nueva forma de la autobiografía moderna, constituye un campo paralelo al de los otros dominios arriba enunciados. Da como ejemplo paradigmático a Doubrovsky, quien no sólo autoanaliza los procedimientos utilizados en su novela *Fils* al interior de la misma, sino también en otros textos como “Autobiographie/vérité/psychanalyse” en *Autobiographiques: de Corneille a Sartre* (1988: 61-79).

dado por su propio libro, *Fils*, en el cual reconoce una estructura tripartita: “l’avant de la vérité (le vécu pré-analytique); le champ de bataille du vrai (la séance d’analyse); l’après-vérité (le vécu post-analytique)” (67). De ese modo, la particularidad de *Fils* no es de carácter referencial (relato de análisis o narración clínica, desde el analizado o desde el analista respectivamente) sino textual: “La particularité serait plutôt d’ordre textual: comment la relation, non d’une analyse, mais d’une séance, fonctionne à l’intérieur d’un ensemble textual dont elle constitue le noyau ou le moyen” (68). O sea el efecto de la sesión psicoanalítica en la textura narrativa (“l’écriture n’est pas mise au travail dans un espace post-analytique, mais dans l’espace même de l’analyse”, 68).

Luego de atestiguar los elementos autobiográficos de su texto (nombre, acontecimientos, sueños, etc), Doubrovsky explica por qué subtitula *Fils* como *roman*. Por un lado considera que la autobiografía es, como ya se dijo, un privilegio de los poderosos y que el hombre común sólo tiene derecho a la imaginación o la novela (“Les humbles, qui n’ont pas droit à l’histoire, ont droit au roman”). La otra razón tiene que ver con la escritura: si se prescinde de un discurso lógico-cronológico en favor de una divagación poética y de un verbo errático en el que las palabras tienen preeminencia sobre las cosas –y se toman por las cosas–, se pasa de una narración realista al universo de la ficción. “Un curieux tourniquet s’instaure alors: fausse fiction, qui est histoire d’une vraie vie, le texte, de par le mouvement de son écriture, se déloge instantanément du registre patenté du réel” (69).

Oscilación entre autobiografía y novela, entre texto y vida. Escritura inventada por la neurosis con una diferencia: si la neurosis hace entrar al sujeto en análisis, poniéndolo en la posición del analizado, cuando se vuelve narrador, toma el lugar del analista (70). De modo que la autobiografía clásica da lugar, en la era post-freudiana, a dos tipos de relatos repartidos entre los dos polos intersubjetivos: hecha desde el punto de vista del conocimiento del sujeto por el otro (el analista), el relato de caso es una forma particular de biografía; llevada a cabo desde el punto de vista del sujeto mismo, la relación (por el analizado) es una especie nueva de un género antiguo, la autobiografía.⁵ La novedad esencial sería la alteración radical de la soledad romántica: del ‘yo solo’ de Rousseau se pasa al yo/otro (del autoconocimiento al heteroconocimiento incorporado). Dice Doubrovsky: “Dans le système ainsi formé Autobiographie/Verité/ Psychanalyse, la psychanalyse est l’instance régulatrice, maîtresse des deux autres, et qui assure du dehors le bon fonctionnement” (73). También establece un paralelo entre psicoanálisis y ficción ya que al incorporar a la textura misma de la narración asociaciones e interpretaciones que forman parte de la trama de toda sesión real, o sea, utilizándolas como principio generador del relato, la experiencia analítica se ve poco a poco asimilada por la ficción, retomada por el texto (76).

Resumiendo: la *autofiction*, según Doubrovsky, es la imagen de sí mismo a través del espejo analítico que conlleva a la vez la cura y la ficción. Mediante la escritura el yo y la historia de su vida se construyen a partir de la experiencia analítica no sólo en la temática sino –y sobre todo– en la producción del texto. Y, a diferencia de la autobiografía que busca reencontrar la unidad del relato y la unicidad del yo, la autoficción sólo puede expresarse mediante el

⁵ Cabe mencionar aquí que esa “división de tareas” entre narración hecha por el analizado y por el analista cobra existencia real en el caso de Doubrovsky quien, en *Laissé pour conte* (1999), lo evoca como una especie de *intercambio ritual*. En 1968 Doubrovsky empieza análisis en New York con Robert U. Akeret quien en 1972 le consagra un capítulo de su libro *Not by Words Alone*, a lo que Doubrovsky responde con el capítulo “Rêves” de *Fils*, dedicado a una sesión con aquel. Hay más: en 1995 Akeret publica *Tales from a Traveling Couch*, cuyo último capítulo, titulado “Sasha the Beast” consiste en un retrato apenas enmascarado del Doubrovsky de las sesiones en New York y del encuentro, veintiséis años después, en una entrevista en París. La respuesta de Doubrovsky no se hace esperar, bajo la fecha septiembre 1995, se incluye en *Laissé pour conte* (365-401) y consiste en la versión escrita de su exposición “Analyse et autofiction”, en el coloquio sobre “Écriture de soi et psychanalyse”. Hablando –según sus palabras– no como personaje de sus propios libros sino como personaje del libro de su analista, el analizado escritor analiza/disecta al analista con pretensiones de escritor. El interés de este intercambio merece más espacio que el que puedo dedicarle en este trabajo,

fragmento, la ruptura, lo discontinuo y simultáneo. En *Le livre brisé* (1989) para ilustrarlo cita como ejemplo un frase de Marguerite Duras en *L'Amant*: “L'histoire de ma vie n'existe pas. Ça n'existe pas. Il n'y a jamais du centre. Pas de chemin, pas de ligne” (21).

II

Cita que, curiosamente, nos conduce al texto de Luisa Valenzuela, *Los deseos oscuros y los otros. Diarios de New York* (1978-1982), encabezado por dos epígrafes. Uno es el de Marguerite Duras (“La historia de mi vida no existe. Eso no existe. Nunca hay centro. Ni camino ni línea. Hay vastos paisajes, donde se insinúa que alguien hubo, no es cierto, no hubo nadie”) y otro de Spencer Holst: “Así que ella escribió más historias, y para cada una de ellas salía a fin de tener una ‘experiencia’. Oh, toda clase de cosas le ocurrieron. Porque elegía a sus hombres cuidadosamente por su valor literario”. Cita que la narradora retoma y amplía cuando cuenta que, recién llegada a New York, un analista le dice “Usted no busca hombres, busca amantes, busca personajes para sus novelas”, y reaparece la cita de Holst: “...porque elegía a sus hombres por su valor literario, buscando siempre a alguien siniestro para sus idilios desdichados, y después simplemente escribía lo que le había pasado, la pura verdad en un estilo plañidero” (16).

Esas dos citas dan la clave del texto que va a seguir. Texto fragmentado, reiterativo, obsesivo, en donde se intercambian lugares y tiempos (Argentina/Nueva York/París/ México) en una búsqueda constante de la propia identidad a través de la escritura de un diario que se concibe como repositorio de aventuras emocionales, como refugio y espejo pero también como motor de una culpa recurrente por no estar escribiendo y haciendo *cosas serias*. O sea: escribiendo sus novelas o participando activamente en la vida intelectual y literaria de New York. En su lugar enumera una larga lista de amantes que se suceden y/o recurren a la vez que reflexiona sobre la sexualidad y el sexo masculino (hay una “oda al falo” siempre recomenzada), lo que determina largas tiradas en las que la protagonista/escritora aparece extática, furiosa, sensual, herida, abandonada, invadida, polémica, competitiva. La imagen que se auto-construye es polifacética: ‘belle dame sans pitié’ (con o sin látigo); aguda crítica de los otros y auto-crítica; ambivalente en el ejercicio de la seducción; contradictoria en su búsqueda constante de comunicación y ternura, a las que rehúye cuando las encuentra y a las que ansía cuando no están. A lo largo de la escritura de su diario, la narradora mantiene un constante distanciamiento que la convierte en testigo de sí misma, desdoblada, reflejada en espejo y reflexiva en un proceso en el que sus amantes son objetos vorazmente consumidos y antropofágicamente integrados en la ficción. Explica: “esa esquizofrenia, esa dualidad de ver los momentos más apasionantes de mi vida, *como si le ocurrieran a otra*, tratando de sacarles el mejor partido literario” (77).

En ese sentido el diario se vuelve el *revés de la trama* de sus textos de ficción en una especie de laboratorio de muestras en donde alientan en germen anécdotas, rasgos de carácter, comportamientos, diálogos, reflexiones que luego va a reelaborar e integrar en cuentos y novelas. En el recurrente *Pato* (en el diario), el lector reencuentra al *Agustín Palant/Gus* de *Novela negra con argentinos*: aquel escritor argentino recién llegado a New York, traumatizado por la violencia que ha dejado atrás y víctima de una doble impotencia (sexual y escrituraria) que canaliza en el crimen de una actriz encontrada al azar. En el negro neoyorkino de terrible infancia, el *Joe* del diario (“mi sueño de tener un romance con un negro” –le escribe en una carta a Alicia Dujovne Ortiz integrada en el texto) están en germen los negros de *El gato eficaz*; el protagonista de “La palabra asesino”; el *Bill* que la reconcilia con su sexo y con su cuerpo (en oposición a la impotencia de Agustín) en *Novela negra con argentinos*. Y es este Joe, quien le provoca una reflexión acerca de su identidad cambiante de acuerdo al hombre con el que está:

Cada hombre nuevo es una nueva óptica, una forma de mirar que nos calzamos (...) Ahora veo todo color Joe, busco sus semejanzas, releo *El perseguidor* [Cortázar es una referencia intertextual frecuente en Valenzuela] para mi seminario y lo siento aquí a Joe y quiero incorporarlo a mi sistema digestivo (...). Desde siempre la gula de vivir vidas vicarias, a través de los otros. Recuperación de los espejos. (186)

Por su parte el *Tim* del diario reaparecerá en su novela *La travesía* y el psicoanalista no nombrado sino como S refiere al de *Como en la Guerra*. *Dieter*, el profesor de historia, también ha de reaparecer en *La travesía* así como el adolescente negro que viaja en subte y escribe *grafitti* (148). Hay una entrada en el diario referida a 'las fascinaciones morbosas' (222) que incluye a Ada [Taurel] y las marionetas de Gilles, que nos remiten nuevamente a *Novela negra con argentinos*. Menciona también el proceso de escritura de *Cola de lagartija* así como la traducción al inglés de David Rieff, el hijo de Susan Sontag. Por su parte, *la Bella* y el *Embajador* son presencia recurrente en borradores que intentan convertir sus peripecias en una novela a la que finalmente renuncia y que resulta en otro cuento de la colección *Cambio de armas* titulado, justamente, "Cuarta versión". Allí la protagonista/escritora Bella se debate entre papeles, cuadernos, notas, fichas ("Momento de realidad que de alguna forma yo también he vivido y por eso mismo también a mí me asfixian, ahogada como me encuentro ahora en este mar de papeles y de falsas identificaciones", 3) al igual que la autora de los cuadernos cuando se pregunta: "Donde termina la escritora, y empieza el personaje o viceversa? Donde está una, actuando sus propias máscaras, la seducción que es finalmente la gran máscara? Una dejando todo suelto, anotado, en infinitos cuadernos y lo mismo en la vida" (110).

La máscara, *Leitmotiv* en Valenzuela (junto con el tema de la seducción), asume ahora la forma de innumerables cuadernos (los propios, los de Anaïs Nin, Virginia Woolf, Doris Lessing, Margo Glantz, Alejandra Pizarnik, 148) en los que aparece la necesidad de expresarse y de expresar a todas las mujeres en oscilación constante entre la memoria y el presente ("Linda la historia de los notebooks. El que Anne Sexton le dio a Erica Jong con la siguiente advertencia: *La vida sólo puede ser entendida hacia atrás pero debemos vivirla hacia adelante* 214). Y la filiación con su madre (la escritora Luisa Mercedes Levinson), escasa pero importantísima:

La admiré por error a mi madre. La admiré como loca. Hoy pienso que el único ser digno de admiración es mi hija porque no hace alarde y algo sabe (...). Qué pedirle a una madre que se apropia de todo y nos deja en pelotas? Qué pedirle a una hija a la que quisiéramos darle todo y no podemos? (24).

O este otro:

Mi madre sumergida en su propio mar de papeles, metida en la cama y escribiendo como yo ahora, solo que yo no, metida en la cama, yo entrando y saliendo de la cama, no en camisón sino vestida. Entrando y saliendo, incapacitada de estar en un lugar, siempre optando por el otro, El más distante. (72).⁶

⁶ En el prefacio que Luisa Valenzuela escribe a los cuentos de su madre, la escritora Luisa Mercedes Levinson, leemos: "I have a recurrent image of my mother: Lisa in bed all day surrounded by papers, the Lettera 22 over her stomach, typing with two fingers, which was strange for someone who had performed harp concerts in her youth and played the piano well by ear. There she was, surfing along those papers by hand and by type, pages and pages of manuscripts, many now lost, trampled and destroyed by her cats." Luisa Mercedes Levinson. *The Two Siblings and other stories*.

Los cuadernos transportados de un lugar a otro en el sucederse continuo de viajes, de cambio de domicilio, de búsqueda y huida (hay que recordar que vuelve a la Argentina después de la muerte de su madre), y la afirmación: “Y la vieja frase reencontrada: Salirse de madre, mi necesidad absoluta” (73).

La intertextualidad es constante (Cortázar, Borges, Susan Sontag, Margo Glantz, David Rieff, Erica Jong, Salomón Resnik, Alicia Dujovne Ortiz que incluye cartas, Kristeva –de quien, descubre con horror, ha plagiado su noción de ‘abyección’ en una charla sobre el miedo). Porque el diario es no sólo recuperación de la memoria y repositorio de cuentos y novelas en germen, sino también laboratorio donde se procesan ideas que han de aparecer luego como ensayos (‘escribir con el cuerpo’, ‘el regodeo en el asco’, la ‘oda al falo’).⁷

La escritura del diario busca anotar/analizar las emociones, recuperar e interpretar los sueños, transcribir su vida sentimental y sexual, contrarrestar la soledad y dominar el miedo. Miedo que asume diversas caras: miedo a la violencia, miedo a la censura, miedo a un Joe asesino, miedo a la soledad, miedo a la impotencia escritural, miedo a destruir/se o ser destruida por el otro y a la autodestrucción. La escritura es entonces catarsis, depuración y refugio pero también violencia y acto masturbatorio:

Me voy a masturbar un rato y vuelvo, confesó Jerry Rubin en su libro *Do it*, y eso me gustó por confesión de un acto inconfesable y por un desconocimiento total: como si no hubiera (hubiéramos) estado cometiendo todo el tiempo el acto por demás masturbatorio de escribir confesiones. (84)

III

En *Los deseos oscuros y los otros. Cuadernos de New York* reencontramos la *autoficción/autofricción* de Doubrovsky, rasgo constitutivo de este tipo de escritura que oscila entre la autobiografía y la ficción, la memoria y el presente, y donde se busca no sólo recuperar la propia vida mediante la escritura sino también el proceso de la escritura (“Conservar los escritos que narran los pasos previos a la confección del texto, o, mejor dicho, los que narran la tediosa, minuciosa búsqueda que conducirá al apretado texto”, 180). En esa consignación paciente de lo cotidiano se incluye, como se dijo, sueños (sueños de calma, de infancia, con *Joe the killer*, con los solemnes amigos escritores de su madre, moluscos, una palomita), el insomnio, los rituales mágicos, los dolores de cabeza, la voracidad, la consulta del *I Ching*, los vaivenes sentimentales, los viajes, las mudanzas, los encuentros y desencuentros. Todo ello registrado con la mayor veracidad posible y sin plano previo, siguiendo la pulsión del inconsciente. Leemos en el epílogo: “En el presente volumen no recorro a disfraz alguno, tan sólo un taparrabos hecho de estertores de escritura porque se trata aquí de diarios íntimos, nacidos por generación espontánea y acallados por progresiva degradación o desgaste” (246). Mezcla del texto de Marguerite Duras, de los amantes fagocitados y ficcionalizados de Holst, y de ‘la esfera de Pascal’ de Borges (*cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna*), estos cuadernos constituyen un acto de indagación personal y profesional que ayuda a iluminar no sólo la obra toda de Valenzuela sino también las vicisitudes de una escritora argentina itinerante por el mundo en pos de una escritura que la represente y exprese.

Bibliografía:

Akeret, Robert U (1995). *Tales from a Traveling Couch. A Psychotherapist Revisits His Most Memorable Patients*, New York, Norton & Company.

⁷ Cf. Luisa Valenzuela (2001), *Peligrosas palabras*, que incluye ensayos como “La otra cara del falo”, “Escribir con el cuerpo”, “La máscara y la palabra”, “Escribir el goce”, “El fiel de la memoria”, etc.

- Borges, Jorge Luis (1994). *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé.
- Colonna, Vincent (2004). *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Paris, Editions Tristram.
- Doubrovsky, Serge (1988). "Autobiographie/verité/psychanalyse". *Autobiographiques: de Corneille a Sartre*, Paris, Presses Universitaires de France. 61-79..
- (1977). *Fils*, Paris, Galilée.
- (1999). *Laisé pour conte*, Paris, Bernard Grasset.
- (1989). *Le livre brisé*, Paris, Bernard Grasset.
- (1982). *Un amour de soi*, Paris, Hachette.
- , Jacques Lecarme et Philippe Lejeune (1993). *Autofictions & Cie*, Paris, Université Paris X.
- Gasparini, Philippe (2004). *EST-IL-JE? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Editions du Seuil.
- Levinson, Luisa Mercedes (1984). *The Two Siblings and other stories*, Pittsburgh, Latin American Literary Review Press. Prólogo de Luisa Valenzuela.
- Miroux, Jean-Philippe (2005). *La autobiografía. Las escrituras del yo*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Pagès, Jean-Luc (1997). *Le jeu de l'autocritique littéraire à l'autofiction, de Proust à Doubrovsky*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion.
- Valenzuela, Luisa (1982). *Cambio de armas*, Hanover, Ediciones del Norte.
- (1983). *Cola de lagartija*, Buenos Aires, Brughera.
- (1977). *Como en la guerra*, Buenos Aires, Sudamericana.
- (1972). *El gato eficaz*, México, Mortiz.
- (2001). *La travesía*, Buenos Aires, Norma.
- (2002). *Los deseos oscuros y los otros. Cuadernos de New York*, Buenos Aires, Norma.
- (1991). *Novela negra con argentinos*, Buenos Aires, Sudamericana.
- (2001). *Peligrosas palabras*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma.