

## El relato fuera de foco: “Las flores de mi familia” en la serie íntima contemporánea. Cine independiente y autoficción

Carolina Bartalini

*Y al fin y al cabo, creo yo, el destino de toda cosa en el universo, tal vez incluso el universo mismo, sea convertirse en Literatura. Todo hecho que no se pierde de la memoria, se vuelve Historia o Novela, y finalmente la Historia se lee como Novela, cuando ha pasado mucho tiempo y ya los nombres y las situaciones carecen de significación afectiva para nosotros.*

MARIO LEVRERO. El alma de Gardel

---

*De todas maneras Ignacio, si lo miras la parte terminal del video, cualquier otra cosa hubiera sido más triste: que me hubiera enfermado, que me hubiera muerto, eso es lo peor. Esta no es una terminación que diga es desagradable, ¿no es cierto? Es un cambio de vida.*

NIVEA QUINTANA. Las flores de mi familia.

---

Contra las taxonomías tradicionales que nos llevarían a definir *ficción* vs. *realidad*, *verdad* vs. *falsedad*, *mundo* frente a *representación*, lo *público* y lo *privado* como espacios separados y absolutos, pienso una búsqueda -una exploración crítica- que contemple la naturaleza intrínsecamente heterogénea,

híbrida y polisémica de estos términos en ese género que podemos denominar, en principio, *ficciones del yo* -literarias y cinematográficas- contemporáneas. Me refiero a ciertos relatos -novelas, diarios, entradas, películas, documentales- que emergen y se establecen genéricamente en el campo cultural americano en las postrimerías del siglo XX y se tornan cuasi-hegemónicos en la primera década de este milenio. Estas prácticas narrativas proponen una imagen de la obra que es búsqueda y exploración simultánea al acto creativo, es decir, transgreden la noción de *obra como producto* y *proponen una obra como proceso*. En este movimiento vuelve a surgir esa dimensión performativa que antaño tuviera el arte-ritual -aunque ahora absolutamente desacralizado- en el que crear es un acto que supera los límites de práctica en sí misma [hacer cosas con palabras -con imágenes-, producir cambios más allá de los enunciados]. La propuesta es una estética que supera el espectro de la narración porque concibe y presenta desde un plano argumentativo la *ficción* y la *realidad* como dos formas equivalentes de percibir y construir un mundo, a partir de la capacidad de selección y articulación de fragmentos vitales. La apuesta consiste en rarificar las prácticas narrativas de manera que el orden de la tradición permanezca activo -pues se sabe que la razón se resiste al cambio- pero en cara lucha con un nuevo orden que podemos llamar *de la experiencia*, en el cual se alteran los paradigmas de tiempo, espacio y perspectiva del relato habitual: del pasado como tiempo hegemónico a un presente que es instancia de enunciación y enunciado; de la obra como totalidad a la fragmentación del espacio y la percepción; de la noción *autor* a un *yo* polisémico y multifuncional, fraccionado en diversas instancias de producción y ejecución.

La crítica cultural contemporánea (Ludmer 2010; Link 2009; Garramuño 2009; Sibilia 2008; Palmeiro 2011; Mendoza 2011) ha notado que a partir de la irrupción de la técnica digital no sólo se modifica el soporte material de la escritura y la producción audiovisual sino que fundamentalmente se modifican las *discursividades* -las relaciones entre discurso y subjetividad-. En la era de la exhibición de la intimidad como forma predominante de las relaciones sociales, surgen consecutivamente prácticas artísticas que dejan de ocultar el artificio de la creación ficcional para situarse, finalmente, en la conflictividad de la realidad-ficción, ese problemático territorio que comparten la presentación y la representación. El cambio de paradigma que produce la irrupción de nuevas técnicas radica no solamente en los recursos materiales que posibilitan diferentes tipos de prácticas artísticas, sino también en las capacidades

perceptivas que dicha técnica activa en los imaginarios sociales, el modo en el que el artista se vincula con la experiencia estética: “dentro de los grandes espacios históricos de tiempo se modifican junto con toda la existencia de las colectividades humanas, el modo y la manera de su percepción sensorial. Dichos modos y manera en que esta percepción se organiza, el medio en el que acontecen, están condicionados no solo natural, sino también históricamente” (Benjamin 1936: 23).

Considero que ciertas producciones cinematográficas actuales nos interpelan a la ampliación de nuestros corpus de trabajo crítico e interrogan sobre la posibilidad de pensar -en lugar de la clásica noción de *obra*- en series heterogéneas de *prácticas narrativas* que funcionan como exploraciones de lo íntimo y reformulaciones de los conceptos genéricos con los cuales ordenamos el mundo. Indagaciones, espacios de mixtura y fusión de la producción artística con la experiencia vital, coexistencia de diversas capas de sentido organizadas al modelo del telar, en el cual no solo se superponen los hilos para construir la forma y el dibujo, sino también se exige que el cuerpo del sujeto se ponga al servicio de la técnica, o mejor dicho, el cuerpo entero forma parte de la tarea compositiva y creativa.

Específicamente me detendré en la película *Las flores de mi familia* (2012) del director montevideano Juan Ignacio Fernández Hoppe<sup>1</sup>, un film que oscila entre el formato del documental intimista y la construcción de un relato autónomo que construye una ficción a partir de la técnica del montaje con materiales reales. *Las flores de mi familia* es una apuesta de ruptura con las mediaciones del acto narrativo, propone una figura de autor compleja y polisémica que se desdobra en narrador, protagonista, guionista, editor, productor y agente de prensa, a la vez que participa de la acción narrada como hijo y nieto de las personas / personajes que componen la cotidianeidad del relato. Una figura polifacética que se acerca a concepción pre-moderna del artesano, sujeto que sintetiza en sí mismo las diferentes tareas de la producción artística y utilitaria. Sería lo que Michel Foucault expone como función-autor, no “el individuo que habla y que ha pronunciado o escrito un texto, sino al autor como principio de agrupación del discurso, como unidad y origen de sus significaciones como foco de su coherencia” (Foucault 2012: 28-29)

<sup>1</sup> Véase tráiler de la película: <http://vimeo.com/40483104>

## I. Ficción experiencia

*Las flores de mi familia* es un film de 75 minutos que llevó 260 horas de filmación. Acorde con la temática que desarrolla –el devenir de la vida en dos subjetividades femeninas no *espectacularizadas*–, las coordenadas de tiempo y espacio se detienen en un presente que está en ríspida tensión con cierta noción de futuro puesta en duda de manera constante y argumental. Si el presente es el tiempo del relato, la detención y la fragmentación son sus contrapartes formales. La película se organiza a partir de escenas de cotidianidad, imágenes que parecen robadas pero también diálogos directos con la cámara, partes de conversaciones no contextualizadas, consecuencias de hechos no mostrados, una atmósfera que moviliza al espectador, lo mantiene constante y sutilmente en tensión a medida que va recomponiendo el drama subterráneo y previendo la crisis que nunca termina de estallar.

Fernández Hoppe<sup>2</sup> compone el filme con imágenes de su familia, madre y abuela, a quienes filmó durante seis años –entre 2004 y 2009– en un apartamento con vista al puerto de Montevideo. La trama, al modelo de la clásica tragedia, comienza *in media res*: Alicia, la madre del cineasta e hija de Nívea, la co-protagonista del film, ha decidido comenzar a convivir con su nueva pareja. Consecuentemente, deciden que la abuela Nívea se mude del departamento que comparte con su hija y nieto –el cineasta– desde la anterior separación de Alicia. Nívea, mujer novogenaria que ha sido madre-viuda, se muestra reticente al cambio y no concibe la idea de que su hija vuelva a formar una pareja luego de varias rupturas. La cuestión radica en la búsqueda de un nuevo lugar en el que Nívea deberá instalarse, primero un departamento, luego una residencia de ancianos. El conflicto se desata a partir del rechazo al cambio que manifiesta la abuela y los sentimientos duales que expresa Alicia

---

<sup>2</sup> Juan Ignacio Fernández Hoppe se formó en la Universidad Católica del Uruguay. Dirigió los cortometrajes *“Los Argonautas”* (2002), *“El hombre de la data”* (2002) e *Hijo* (2003), premiado en el Festival Internacional de Cine del Uruguay. Se inicia en el documental con los medimetrajes *“Talitha Koum”* (2003) y *“Cococho”* (2003), también premiado en el Festival Internacional de Cine del Uruguay. Como editor trabajó en *“Historias de 3 minutos”* (F. Trías – F. Montoso, premio Félix Oliver, 2005), *“Río de los pájaros pintados”* (M. Casacuberta, 2008), *“Buen Viaje”* (G. Rocamora-J. Palleiro, selección oficial Cannes 2008) y *“Solo”* (G. Rocamora, 2013). En 2012 finaliza su primer largometraje *“Las flores de mi familia”* (Uruguay, 75 min.)

quien no termina de decidir cuál es la mejor alternativa. El vínculo materno-femenino es tematizado como una unión amorosa y a la vez que culpógena. Junto a una percepción dramática y apocalíptica del devenir del tiempo, hay en el filme una interrogación acerca de lo efímero de la vida, lo coyuntural del amor, y, principalmente, una apuesta a eternizar el presente a través de los medios disponibles, en este caso el arte. "Hay algo profundamente emocionante para mí en el testimonio final de un mundo único que se muere, llamémosle cultura, o simplemente un punto de vista. Cuando muere alguien, parte del mundo muere con él", resume Fernández Hoppe (2012).

La nostalgia de la pérdida se vive en presente y se cuenta no para ser vista como añoranza desde un futuro sino para vivir intensamente esos momentos de la manera en que el artista encuentra, transformando una vida cotidiana como todas en un gesto creativo que posibilite el encuentro y ayude a atravesar la situación. La película es un acto de indagación personal en el que el sujeto se mira a sí mismo a través de los otros, imágenes fantasmáticas de lo que él no dice. Hay en la perspectiva presentificadora un acto nostálgico que adquiere reminiscencias de contemplación aurática, entendida como la "irrepetible aparición de una lejanía por cerca que pueda estar". Walter Benjamin en *Pequeña historia de la fotografía* perfila este matiz romántico de la experiencia aurática["Seguir con toda calma en el horizonte, en un mediodía de verano, la línea de una cordillera, o una rama que arroja su sombra sobre quien la contempla hasta que el instante o la hora participan de su aparición, eso es aspirar el aura de las montañas, de esa rama" (1931: 75)] que se atrofia y desaparece en un arte ontológicamente reproducible como es el cine. Habría que distinguir dos instancias que resultan en una paradoja: por un lado, la práctica perceptiva que observa y filma -como continuación de la mirada-momentos vitales irrepetibles con la motivación introspectiva del instante, y por el otro, la tarea del montaje que culmina en la proyección pública de una secuencia que en sí misma supera lo irrepetible por medio de su reproducción. El instinto aurático parece perfilarse en la experiencia, que inmediatamente se desintegra al convertirse en exhibición reproducible.

El director forma parte de la tensión localizada casi íntegramente a puertas cerradas pero decide no aparecer en pantalla. Lo único que se expone de su presencia es la voz en algunos pocos diálogos en los que es interpelado precisamente a participar de manera no mediada en el conflicto familiar. El

cuerpo del cineasta estaría en un vacío entre el espectador y la escena, la elección de la perspectiva sitúa al observador en su mismo lugar, vemos a través de su óptica fragmentos cuidadosamente editados de la vida cotidiana de su familia. El rol de la cámara parece querer mediar entre el afuera y el adentro para precisamente desdibujar los límites. Episódicamente, Nívea, quien capta la mayor atención, realiza comentarios que interrogan el carácter del experimento e incluso lo cuestionan, incluyendo de esta manera al director en la trama familiar pero al mismo tiempo reconociéndolo como creador de una historia que los excede:

Nívea: -Yo Dios mediante, como se dice, con toda la mejor del mundo, con la salud para ti todo, no tengo interés en verla (y levanta la cara para mirar a cámara). No, yo no me puedo ver, Ignacio. No sé. ¿Tú piensas que me puede caer bien?

Ignacio: -Sí

Nívea: -No. Me veo los defectos del mundo, cosas que yo de repente no me las doy cuenta y salen ahí.

“No sé” responde la cámara, como si fuera la síntesis de este experimento que relata la experiencia de una necesidad más que la resultante de un proyecto. Es curiosa la construcción pronominal que domina en el parlamento de la abuela: “verla”, “yo”, “ahí”, como si la película fuera un espacio mágico, extraño, ajeno. Percepciones propias de otra época, la de Nívea, mujer de noventa años que no termina de entender cómo una película puede ser también esto que le está sucediendo.

La película, como decía el escritor Mario Levrero, se hace por necesidad no por gusto, se pone el cuerpo en medio del conflicto porque no hay otra opción, y la única manera de observarla es aventurarse, correr el riesgo que el film propone, porque a partir de la visión de esta intimidad afloran los fantasmas de las propias. Cabe destacar que Alicia y un Juan Ignacio niño ya habían sido anteriormente personajes de la novela-diario *El discurso vacío* (1996) del escritor montevideano Mario Levrero, ex esposo de Alicia y padrastro del director. Este texto que transcurre en Colonia del Sacramento relata lateralmente –pues el foco son los ejercicios de caligrafía como terapia conductista para fortalecer la voluntad deteriorada del escritor- las peripecias del perro de

la familia, Pongo, en función de símbolo de una búsqueda interior que enfatiza la tarea creativa como praxis vital. Levrero, fallecido en el año 2004, es un indiscutible antecedente de las prácticas que venimos comentando ya desde fines de la década de los ochenta y principios de los noventa comienza a incursionar de manera deliberada en textos híbridos de temática íntima y cotidiana a la vez que relatos factibles de leerse como ficción (“Apuntes bonaerenses”, “Diario de un canalla”, en *El portero y el otro*, 1992; *El discurso vacío*, 1996; *La novela luminosa*, 2005; *Diario de Burdeos* –póstumo, escrito en 2003 y publicado este año).

*Las flores de mi familia* plantea a modo de tesis o interrogación el carácter nunca cerrado de la creación artística. Lo que comenzó como un proyecto para un cortometraje, o más una experimentación cotidiana con la cámara, se fue disparando hacia una narrativa *éxtima*, entre lo que la crítica cinematográfica denomina “documental”, “película” y “ficción”. De acuerdo con Paula Sibia (2009), el término “éxtimo” se refiere a la exposición de la propia intimidad en los medios de comunicación masivos, lo que se puede ampliar a este tipo de producciones artísticas. Los límites entre el exterior y el interior quedan desaliñados, se diluyen en la búsqueda de una identidad que se halla a través de la refracción. La tarea del montaje, por otro lado, es lo que determina la “ficcionalidad” de este relato, ya que lejos de presentarse como una muestra, o la exposición de un tema, la película elabora sus propios conceptos de género ubicándose en un territorio ambiguo que excede el retrato de un caso para narrar el drama del devenir del tiempo en dos subjetividades femeninas que se resisten a encuadrarse en los lugares comunes del género, la necesidad del hijo –director- de encontrar que la función masculina puede, además de separar, unir e incluso eternizar el vínculo y transformarlo en creación, y postular la experimentación como forma radical de hacer arte y el arte como excusa y puesta en práctica de la acción.

## II. Ficción- exploración

Utilizo la paráfrasis *prácticas narrativas* para referirme a producciones de género y discursividad diferente, como lo son el cine y la literatura, pero que pueden pensarse en paralelo en tanto que comparten ciertos rasgos caracterís-

ticos a la hora de la confección del relato. Lo hacen a partir de una operación formal y técnica que consiste en la selección de materiales más o menos reales y más o menos ficticios para montar narraciones híbridas en las cuales no hay diferenciación entre lo literario/artístico y lo factual. En términos literarios este proceso viene desarrollándose con énfasis a partir de la década del 2000 con una proliferación de textos latinoamericanos que acortan, o exceden, las fronteras entre vida y ficción, tales son los casos de Daniel Link, Dalia Rossetti / Fernanda Laguna, Cecilia Pavón, Gabriela Bejerman, Alejandro López, Pablo Pérez, Dani Umpi, Washington Cucurto, Gonzalo Garcés, Cristian Alarcón, Pablo Ramos, entre otros. Esta poética se retrotrae a la poesía marginal brasilera de los setenta (Garramuño 2009): “una literatura que aspiraba a modificar la vida cotidiana en el orden de los cuerpos y los placeres” (Palmeiro 2011: 164).

La *autoficción* (Robin 2005) da cuenta de la fragmentación de las identidades del yo posmoderno, el extremo énfasis en la primera persona de la experiencia no se sostiene en una ambición biográfica sino que al contrario, la vida en estas literaturas es puro devenir, secuencias de acciones y situaciones ordenadas de acuerdo con la técnica del collage. Aunque estos textos trabajan con la experiencia cotidiana, y se piensan como experiencia creativa, no quieren ser autobiografías por más que en ellas suela coincidir el productor/autor con el narrador y el protagonista del relato (Lejeune 1973). El género autobiográfico pertenece, como la Novela, a otra temporalidad que pensaba la vida en términos de narración absoluta. En cambio, en las *prácticas narrativas del yo* se trata de una exploración en presente de la capacidad del arte para hacer vida en lugar de representarla.

La crítica literaria contemporánea ha focalizado su atención en estas producciones que considera ya una etapa o un género particular de las letras latinoamericanas -las *literaturas posautónomas* para Ludmer (2009), el *yolleo* según Daniel Link (2009), “exploraciones de lo real” o “literaturas de la experiencia” en términos de Florencia Garramuño (2009). A la vez, en las artes audiovisuales comienza a ser objeto de exploración en las producciones cinematográficas de los últimos años, con un claro antecedente que fue *Los rubios*, de Albertina Carri (2003). No es casual que al mismo tiempo que *Las Flores de mi familia* fuera elegida como “Mejor película” del Festival Internacional de Documentales de Santiago (FIDOCES, 2012), la ecuatoriana María



Fernanda Restrepo ganara el Premio del Público con *Con mi corazón en Yambo* (Ecuador, 2011) película que narra los mecanismos de encubrimiento del secuestro y asesinato de sus hermanos en manos de la policía y las instancias de la investigación y juicio<sup>3</sup>; así mismo en la Competencia Nacional se consideró como mejor película a *Sibila* (Chile, 2012), de Teresa Arredondo, que es la historia de su tía, viuda del escritor peruano José María Arguedas, y presa política durante quince años por pertenecer al grupo terrorista Sendero Luminoso<sup>4</sup>. Paralelamente, en el Festival de Cine Independiente de Buenos Aires (BAFICI, 2012), en el cual *Las flores de mi familia* se presentó, el film ganador del Premio Mejor Película, fue la argentina *Papirosen* (Argentina, 2012) de Gastón Solnicki, la cual relata la historia familiar del director a través de cuatro generaciones atravesadas por el silencio del holocausto judío<sup>5</sup>. Esta película toma la estructura del archivo familiar que propuso Andrés Di Tella unos años antes en *Fotografías* (Argentina, 2007) reconstrucción fragmentaria de la vida de su madre, Kamala<sup>6</sup>. Dos antecedentes importantes en Uruguay fueron el film de Mateo Gutiérrez *DF: Destino Final* que obtuvo el Premio ICAU como Mejor Película Nacional en 2008, documental que presenta una reconstrucción íntima sobre la vida de su padre, Héctor Gutiérrez Ruiz, presidente de la Cámara de Representantes, asesinado en su exilio en la Argentina<sup>7</sup> y la película *Exiliados* de Mariana Viñoles, que narra con imágenes de archivo y entrevistas actuales su retorno de Bélgica a Uruguay y los encuentros con sus familiares también migrantes<sup>8</sup>.

Excepto en el caso de Andrés Di Tella, estas producciones se proponen como operas primas muy lejos de eso que se denominaba el “vuelco autorreferencial” de los artistas al ocaso de la vida. Fernández Hoppe marca una diferencia en esta serie ya que su película no presenta vínculos con la Historia, al menos no de manera expuesta. En *Las Flores de mi familia* el relato no surge a partir de una incógnita o un misterio social-político, sino que el gesto es hacia la búsqueda de la subjetividad en el interior de la familia, en tanto que la Historia fluye en el discurso no dicho, el afuera que se ve desde el balcón. El *broadcast*

<sup>3</sup> Trailer disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=drE...>

<sup>4</sup> Trailer disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=JG8...>

<sup>5</sup> Trailer disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=3LA...>

<sup>6</sup> Trailer disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=cGU...>

<sup>7</sup> Trailer disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=YYT...>

<sup>8</sup> Trailer disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=vD-...>

*yourself* se vuelve dinámica de expresión en estas prácticas: construir la propia subjetividad a través de lo que se muestra al mundo.

En una entrevista realizada por Ricardo Piglia, Rodolfo Walsh se interroga sobre la estabilidad de los géneros convencionales y su intrínseca relación ideológica:

“Habría que ver hasta qué punto el cuento, la ficción y la novela no son de por sí el arte literario correspondiente a una determinada clase social en un determinado período de desarrollo y en ese sentido y solamente en ese sentido es probable que el arte de ficción esté alcanzando su esplendoroso final, esplendoroso, como todos los finales, en el sentido probable de que un nuevo tipo de sociedad y nuevas formas de producción exijan un nuevo tipo de arte, más documental, mucho más atenido a lo que es mostrable” (Walsh 1070: 67)

La anticipada reflexión de Walsh invita a la especulación sobre el extraño proceso de interrelación entre los cambios culturales y las prácticas artísticas. Nuevas subjetividades generan dialécticamente nuevas formas de decir y de pensarse a sí mismas y a sus producciones. La hegemonía de la ficción como espacio autónomo de creación imaginaria que debe borrar el artificio y generar una lógica interna verosímil y total, es decir, una forma cerrada y desvinculada de cualquier tipo de referencialidad externa se vuelve, bajo una mirada retrospectiva, el producto de una formación discursiva que corresponde a la era moderna de la novela. Recordemos la definición que Saer retoma de Goethe: “La novela es una epopeya subjetiva en la que el autor pide permiso para tratar el universo a su manera” (Saer 1997:125). “El análisis sobre las formas autobiográficas informa sobre el estado de los modos de producción de subjetividad”, afirma Cecilia Palmeiro (2011), comparando las prácticas narrativas contemporáneas con la producción de escritos íntimos de la era industrial. ¿Hasta qué punto es posible hablar de “posautonomía literaria” cuando el espectro de *prácticas narrativas* posautónomas excede precisamente el campo de la escritura? Y, a su vez, ¿qué rasgos acercan y diferencian estas producciones audiovisuales de las *ficciones del yo* de matriz literario?

A lo largo de este artículo he intentado reflexionar acerca de las característi-

cas que permiten asociar estas *prácticas narrativas* en términos de episodios contemporáneos de exploración y ruptura con los parámetros tradicionales de “ficción” y “auto-referencialidad”, para observarlas en una serie heterogénea en la que se configuran modos de subjetividad intimistas y fragmentarios, visiones de mundo *espectacularizadas* desde los márgenes del *mainstream*.

### **Bibliografía**

Benjamin, W. (1989). “Pequeña historia de la fotografía”, en *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires, Taurus [1931] - - - - - “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires, Taurus [1936].

Fernández Hoppe, J. I. (2012). *Las flores de mi familia*. Montevideo, Hoppe-films, Lobo Hombre, Séacuático.

- - - - - (2012). “20 preguntas en 10 palabras”, en *El Observador*, Montevideo, 14 de noviembre de 2012.

- - - - - (2012). “Por demás íntima. Entrevista a Juan Ignacio Fernández Hoppe” en *Cooltivarte.com*, 18 de diciembre de 2012. Disponible en: <http://www.cooltivarte.com/index.ph...>

Foucault, M. (2012). *El orden del discurso*. Buenos Aires, Tusquets Editores [1969].

Garramuño, F. (2009). *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*. Buenos Aires, FCE.

Lejeune, P. (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion.

Levrero, M. (2011). *El discurso vacío*. Buenos Aires, Mondadori [1996].

Link, D. (2009). *Fantasmas. Imaginación y sociedad*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.

Ludmer, J. (2010). *Aquí América Latina* Buenos Aires, Eterna Cadencia.

Mendoza, J. (2011). *El canon digital*. Buenos Aires, La Crujía.

Palmeiro, C. (2011). *Desbunde y felicidad. De la cartonera a Perlongher*.

Buenos Aires, Título.

Robin, R. (2005). "La autoficción. El sujeto siempre en falta" en Leonor Arfuch (comp.) *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires, Prometeo Libros.

Saer, J. J. (2012). *El concepto de ficción*. Buenos Aires, Seix Barral [1997].

Sibilia, P. (2008). *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires, FCE.

Walsh, R. (1994). "Hoy es imposible en la Argentina hacer literatura desvinculada de la política". Reportaje de Ricardo Piglia a Rodolfo Walsh. Marzo de 1970, en Roberto Baschetti (comp.) *Rodolfo Walsh, vivo*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor.