

MÁS ALLÁ DE LA AUTOFICCIÓN: NUEVAS REPRESENTACIONES DEL YO EN LA NARRATIVA ESPAÑOLA DE LA ÚLTIMA DÉCADA

Concepción Martín Huertas

Université Rennes2/ Universidad Autónoma de Madrid, España

Solo es necesario echar un breve vistazo a las mesas de novedades de las librerías para constatar cómo las narrativas en primera persona gozan en los últimos años de un notable éxito. Autoficciones, autobiografías, novelas autobiográficas y autobiografías ficticias constituyen un panorama literario de gran interés en el que las memorias personales actúan como motor principal en el proceso de creación literaria. Además, concretamente en la última década, han surgido algunos títulos especialmente interesantes en tanto en cuanto vienen a renovar y a revalorizar un género tan comúnmente denostado como es el de la autobiografía. Es el caso de novelas como *Tiempo de vida* (2010), de Marcos Giralt, *La lección de anatomía* (2014), de Marta Sanz, *La isla del padre* (2015), de Fernando Marías, *El amor del revés* (2016), de Luisgé Martín, o *El asesino tímido*, de Clara Usón, en las que sus autores van a relatarnos, desde el momento actual, muchos de los episodios que marcaron su infancia y su adolescencia, su educación sentimental o su construcción identitaria.

Sin embargo, esta tendencia literaria ha suscitado no pocos problemas críticos debido, a nuestro parecer, al desconocimiento o la imprecisión terminológica en torno a determinados géneros o subgéneros de literatura en primera persona y, especialmente, en torno a las categorías de autobiografía y autoficción. Esto, sumado a los prejuicios a los que históricamente se ha enfrentado y se sigue enfrentando el género autobiográfico y a las leyes del mercado que rigen ciertas elecciones editoriales, se traduce en análisis de las obras poco precisos y paratextos que inducen a la confusión.

Nuestro objetivo aquí es, por tanto, intentar entender de dónde viene esta indeterminación genérica y proponer, a partir del pacto autobiográfico enunciado por Lejeune (1975) y del pacto de parresia propuesto por Foucault (1983-1984)¹, una lectura de estas obras en clave estrictamente autobiográfica. Para ello, nos parece pertinente aportar, en primer lugar, algunos ejemplos que servirán para ilustrar mejor a qué nos referimos con indeterminación genérica.

Autobiografía: la palabra prohibida

Pese a que Marta Sanz ha dejado claro en muchas entrevistas que no considera que *La lección de anatomía* sea una autoficción, sino una autobiografía², su obra aparece constantemente en reseñas y artículos periodísticos bajo el rótulo de “novela”, “novela de aprendizaje”, “confesión”, “novela autobiográfica”, “autoficción” y hasta ha sido comparada con la novela picaresca.

¹ Este concepto fue trabajado por Michel Foucault en el curso que impartió en el Colegio de Francia en los años arriba mencionados, posteriormente transcrito y traducido a español, y publicado en 2010 por el Fondo de Cultura Económica.

² En una entrevista para la revista universitaria *Contrapunto*, afirmaba: “Bueno, yo no creo que en esa novela [*La lección de anatomía*] podamos hablar de autoficción; me parece que sería más adecuado hablar de autobiografía. De autobiografía de un ser insignificante que rehúye el morbo en el relato de su existencia y va buscando los puntos de conexión con su generación y con su sexo” (González, Larraz, Somolinos, 2014: 24).

Por su parte, la crítica tampoco está siendo unánime con su clasificación. Natalia Vara, en su artículo “Lecciones del yo: autobiografía, ficción y sujeto ético en Marta Sanz”, aunque realiza un análisis de la obra bastante acertado desde nuestro punto de vista, utiliza los poco precisos conceptos de “autobiografía novelada” o “autobiografía novelesca” y también el de “novela autobiográfica” de forma indistinta para clasificarla. Igual de interesante o más es la interpretación que ha hecho Manuel Alberca tanto de *La lección de anatomía* como de algunas de sus contemporáneas (Entre ellas, *Tiempo de vida* y de *El amor del revés*, que también mencionábamos al principio de este artículo). Sin embargo, y pese a no dudar de su pertenencia al género autobiográfico, Alberca prefiere utilizar el término “antificción”³, que toma prestado de Philippe Lejeune, para clasificarlas.

Asimismo, los diversos elementos peritextuales tampoco sirven para deshacer la ambigüedad. Si acudimos a su contracubierta, *La lección de anatomía* aparece descrita, al igual que hacía Natalia Vara, como “una autobiografía novelada o una novela autobiográfica” para después preguntarse “¿el orden de los factores altera el producto?”. La pregunta, que pretende ser retórica, tiene para nosotros una respuesta afirmativa clara, ya que estos conceptos hacen referencia a dos pactos diferentes de escritura y de lectura: en el caso del primero, a un pacto de verdad y, en el caso del segundo, de ficción. Sin embargo, hay que tener en cuenta, como indica Susana Arroyo, que “la cuarta de cubierta o contraportada suele ser un espacio privilegiado para la promoción del libro en manos de un posible comprador” (2014: 68), por lo que su función no es tanto aclarar la naturaleza del texto como hacerlo atractivo a ojos de un posible lector. Así, en muchos casos, en estos textos aunque se va a tender a resaltar el carácter autobiográfico de la obra, no va a descartarse la ficción “puesto que, como bien es sabido, ser informado abiertamente sobre un hecho privado no produce tanta satisfacción como creer descubrirlo entre líneas, a veces en esta parte de la cubierta se busca el morbo de la ambigüedad” (68-69).

Esta cuestión propagandística de la ambigüedad llega a su máxima expresión con la contracubierta de *Tiempo de vida*, de Marcos Giralt, ya que pese a que su autor, la crítica y gran parte de las reseñas aceptan su estatus inequívocamente autobiográfico, la contraportada, confirmando la afirmación de Susana Arroyo, reza lo siguiente:

Toda narración, incluso aquella que pretende imitar la vida, es una ficción. Un artificio. El escritor sale al mundo y lo que nos devuelve es una visión de la vida, no la vida. Partiendo de esta premisa, Marcos Giralt Torrente se enfrenta en este relato íntimo a un tema universal: la muerte del padre.

El asesino tímido, por su parte, oscila en las reseñas periodísticas entre los términos de autobiografía y autoficción, mientras que en su contraportada se define como novela. De hecho, incluso la propia autora vacila en el estatus real o ficticio de su obra, ya que en numerosas entrevistas confirma la realidad de lo narrado y sin embargo, no se siente cómoda con el término autobiografía⁴, seguramente por los estigmas que, como veremos, acompañan todavía a este género.

Además, todas estas obras –las de Fernando Marías y Luisgé Martín también–están publicadas en colecciones de narrativa de ficción y gran parte de ellas han ganado premios en concursos de novela.

Podríamos seguir poniendo ejemplos de imprecisiones, ambigüedades o desacuerdos a la hora de clasificar estas obras, lo que nos hace plantearnos algunos interrogantes. ¿Por qué esta falta de consenso? Y sobre todo, ¿por qué ese rechazo sistemático de la autobiografía y por qué esa tendencia a propiciar interpretaciones ambiguas y por resaltar un carácter ficcional que en estos casos, no parece existir?

³ Este concepto viene apareciendo en algunas de sus publicaciones más recientes y se consolida en el volumen *La máscara o la vida. De la autoficción a la antificción*.

⁴ En una entrevista para la sección cultural del periódico online *Hoy.es*, Clara Usón afirma de manera algo contradictoria: “Es la primera vez que hablo de mí misma, de mi obsesión por el suicidio, y que lo hago en primera persona, pero eso no quiere decir que sea autobiografía”.

La autobiografía: un género poco serio⁵

Podemos encontrar la respuesta a estos interrogantes en dos causas que vamos a intentar desarrollar. La primera, y que nos parece más interesante, es el hecho de que no estamos ante relatos autobiográficos tradicionales, sino que estas narraciones van un paso más allá en un intento de renovación del género o de adaptación de este a los nuevos tiempos; y la segunda, aunque no menos importante, es el de sobra conocido desprestigio literario que sufre la autobiografía y a la que se le suman causas puramente mercantiles.

En primer lugar, hay que tener en cuenta que, actualmente, la palabra “novela” ha ensanchado sus límites semánticos, utilizándose en muchos casos para denominar cualquier relato bien escrito, independientemente de su carácter ficcional o no ficcional. Sin embargo, creemos que en el caso de las autobiografías, su clasificación como novelas y sobre todo el juego peritextual que fuerza a una interpretación ambigua tienen que ver con una serie de prejuicios hacia el género que van desde la baja calidad literaria, al narcisismo, pasando por la imagen del escritor que, falto de ideas mejores, no puede sino “contar su vida”. A este respecto ironiza Lejeune:

L'autobiographie, c'est pas bien. Moralement, c'est un vice (narcissisme, etc.). Psychologiquement, c'est une erreur (impossible de se connaître). Esthétiquement, c'est une facilité, ce n'est pas de l'art. Tandis que “écriture de soi” a une autre allure (2005: 170).

La autobiografía se relaciona, pues, con un tipo de escritura fácil y autocomplaciente, sin calidad literaria. Además, como indicaba Susana Arroyo, idea que comparten muchos otros críticos, desde un punto de vista publicitario, se tienden a diluir los límites entre realidad y ficción. A propósito de esto, Manuel Alberca afirma:

A poco que se profundice en los prejuicios literarios hacia el género autobiográfico se percibe enseguida que la Literatura valora más lo vagamente autobiográfico, es decir lo ficticio-autobiográfico, que la autobiografía que se atreve a decir su nombre. Se valora lo autobiográfico como contenido o señuelo mercantil, y también se encuentra más artístico y creativo cuando lo autobiográfico está escondido o camuflado tras el velo de la ficción, al tiempo que se descalifica la autobiografía porque se entiende un discurso histórico o referencial sin calidades literarias (2017: 44).

Este tópico de la autobiografía como género no literario o, como mucho, situado, citando de nuevo a Alberca, en “una segunda división literaria” (2007: 76) sigue presente en nuestros días y es, además, reforzado por las editoriales. Sin embargo, la creencia de que una autobiografía, en tanto que relato de hechos estrictamente reales, no puede ser literaria, se contraponen a la calidad de las obras que nos ocupan. Para muestra, los premios literarios de alto nivel que muchas de ellas han recibido⁶. Estos son la prueba de cómo calidad literaria y relato de no ficción no son incompatibles. De hecho, una de las principales características de estas autobiografías es la búsqueda de nuevos modos de relatar la experiencia de la manera más eficaz posible. Ya no se trata en ningún caso de autobiografías que se dediquen a narrar los hechos vividos de manera lineal y monótona, sino que estas historias a veces se detienen en lo anecdótico, juegan con los planos temporales, abundan en referencias al propio proceso de escritura e incluso a nivel de contenido encuentran recursos fuera de la norma para indagar en la identidad.

⁵ Parafraseamos aquí el artículo de Marie Darrieussecq “L'autofiction, un genre pas sérieux”, de 1996.

⁶ Recordemos, por ejemplo, que *La isla del padre* ganó el Premio Biblioteca Breve en 2015, *Tiempo de vida*, el Premio Nacional de Literatura en 2011 y *El asesino tímido*, el Sor Juana Inés de la Cruz en 2018.

El fin del narcisismo: del yo al nosotros

Entre esos recursos “fuera de la norma”, quizá destaque el de Clara Usón, que utiliza a personajes tan diversos y aparentemente alejados entre sí como Wittgenstein o Sandra Mozarovsky para, a partir de ellos y de sus vidas, hablar de ella misma y de su proceso de construcción identitaria. El yo no aparece, por tanto, representado de forma directa, sino que se va dejando entrever a través de la comparación con los otros. El hilo conductor de esta autobiografía, y lo que une a la narradora con todas las personalidades que aparecen en él, es el suicidio, de forma que un tema tan íntimo adquiere un estatuto público e incluso podría decirse que colectivo, en tanto en cuanto une al yo con otros “yoes” a lo largo de la historia.

Pero *El asesino tímido* no es la única obra en la que la presencia del otro (o de los otros) es crucial en el proceso de formación del yo. En general, estos autores –Marta Sanz, Fernando Marías, Marcos Giralt...– conciben la identidad como algo que se construye a partir o en contra de nuestro entorno. Por ello, sus relatos están en constante diálogo con el pasado y con sus agentes: familiares, amigos, personajes públicos, etc. Como afirma Fernando Marías en *La isla del padre*:

Concretar en un puñado de líneas lo que sabemos de las personas que amamos es un interesante ejercicio de escritura, pero también, y ante todo, un involuntario autorretrato. Las palabras que elijo para contar quién fue mi padre cuentan en realidad quién soy yo (2015: 17).

En este libro, al igual que en el de Marcos Giralt, entender quién fue el padre es esencial para la construcción identitaria del yo. Y lo mismo ocurre con las madres de Clara Usón y Marta Sanz. Sin embargo, y este es otro aspecto crucial de estas autobiografías, el yo no solo se construye a partir de los modelos privados que lo rodean, sino también a partir de modelos públicos y del contexto histórico y social, que tendrá una gran relevancia.

Nos parece que uno de los principales factores que influye en la renovación del género autobiográfico en España es la crisis económica y las ya sabidas consecuencias a nivel social, político, ideológico, etc. Esta crisis, como no podía ser de otra manera, ha propiciado nuevas formas de literatura que van a poner el foco en lo social, en la realidad del contexto actual y también en el pasado reciente de España. Y el hecho de que los autores elijan el género autobiográfico, tradicionalmente relacionado con lo íntimo, para aludir a cuestiones de índole social –rechazando otros géneros más apropiados, al menos *a priori*, como son el realismo social o la novela negra– pone de manifiesto una cuestión ideológica: si lo personal es político, ¿cómo no podría serlo el relato autobiográfico?

Por ello, en estas obras se va a producir una búsqueda de la identidad personal pero que no puede ser ajena a los acontecimientos de índole pública y colectiva. Se trata, por tanto, de relatos que van de lo privado a lo público, interpelando directamente al lector como miembro de la misma colectividad a la que pertenece el autor. Además, dentro de esta identificación del yo con su momento histórico, es bastante significativo el hecho de que todos estos escritores nacieron en torno a la década de los 60, produciéndose un juego de “transiciones”: su transición de la infancia a la vida adulta, es decir, la adolescencia, coincide con la transición de una dictadura a un sistema democrático. El yo servirá, pues, como punto de partida para una reflexión generacional en la que se intenta demostrar cómo toda una serie de producciones culturales y de discursos fueron labrando y construyendo, durante una época tan convulsa como fue la Transición española, la identidad, no solo del yo narrador, sino de todos los yoes que conforman su generación. A este respecto es interesante ver cómo, en el caso de las novelas escritas por mujeres, abundan las referencias a las revistas, a los programas de televisión y a las actrices y modelos del destape. Por su parte, en las novelas escritas por hombres quizá el fenómeno de la cultura popular más mencionado es el cine, especialmente el cine de aventuras. Esto, junto con la herencia de la educación franquista, que todavía está presente en los años de la transición, influye de manera notable en la construcción identitaria de estos adolescentes y, más concretamente, en la formación de sus patrones de masculinidad y feminidad.

Por ejemplo, tanto Fernando Marías como Luisgé Martín repasan en sus obras, la educación católica que recibieron de pequeños en el colegio y cómo el represivo discurso alrededor de la sexualidad marcó su educación sentimental. De hecho, *El amor del revés* comienza con el relato de una conversación entre su autor y Fernando Marías en la que precisamente ponen en común cómo les marcó el discurso del pecado de sus respectivos colegios religiosos:

En el verano de 2010, el escritor Fernando Marías y yo tuvimos una conversación mística mientras desayunábamos juntos en un hotel de Gijón. [...] Él había estudiado en un colegio religioso de Bilbao y recordaba los males infernales con que le amenazaban los curas a los trece o los catorce años si pecaba contra el mandamiento de la carne: “Evitar el pecado de obra o de palabra era todavía fácil a esa edad, pero bastaba un pensamiento impuro para condenarse, y como era tanta la angustia que yo tenía de caer en los tormentos del fuego eterno, rezaba para que no me gustaran las chicas. Era así: me arrodillaba y le pedía a Dios que no me gustaran las chicas”. Entonces, con esa metodología proustiana de la memoria olfateada, me acordé de mí mismo pidiéndole a Dios lo contrario al principio de mi adolescencia: “Yo en cambio me arrodillaba y le pedía a Dios que me gustaran. Le pedía que en mis pensamientos impuros sólo hubiera chicas.” (2016: 11-12)

Por su parte, *La lección de anatomía* y *El asesino tímido* llaman la atención sobre la hipersexualización femenina y la mercantilización de los cuerpos durante la Transición. Marta, por ejemplo, afirma que “en la época de los cines de verano, los modelos de belleza femenina adquieren un gran protagonismo en [su] vida cotidiana” (Sanz, 2014: 68-69). Este protagonismo se traduce tanto en ella como en nuestra otra protagonista, Clara, en un rechazo de su propio cuerpo y en el intento constante de parecerse a esos ideales femeninos imposibles de alcanzar.

Todas estas reflexiones lo que buscan es repensar los discursos hegemónicos de manera que se puedan cambiar realidades en el presente y de cara al futuro. Por tanto, la memoria personal pierde su dimensión ególatra y narcisista y se proyecta en lo colectivo y en lo social.

El desafío de la verdad

Además de todo esto, frente a las posibilidades creativas de la autoficción, tan cultivada en las últimas décadas del siglo XX y la primera del XXI, esta generación opta por la verdad sin artificios de la autobiografía, haciendo patente su necesidad de contar y su intención de hacerlo sin un ápice de ficción. Son, a ojos de algunos críticos, lo que Manuel Alberca ha denominado “autobiógrafos arriesgados” que prefieren el compromiso al juego y eligen correr el riesgo de buscar la verdad a través de la escritura:

Confesar es, en mi opinión, un acto de valentía que supone cierta seguridad en el valor de uno mismo y del alcance universal de la experiencia individual [...]. En otras palabras, con la vida de un hombre transformada en escritura (es decir, en objeto literario) no se ofrece al lector ningún caso particular de lo humano, sino a la existencia misma en una de sus formas posibles. Por ello, cuanto mayor sea el grado de ocultamiento en un texto autobiográfico, menor será su grado de compromiso (1995: 26-27).

Sin embargo, cabría preguntarse cuál es exactamente este riesgo. Al inicio de *La lección de anatomía*, en el peritexto, Marta Sanz hace referencia al concepto de parresia, lo cual constituye ya una declaración de intenciones. La parresia, según Foucault, “consiste en decir la verdad sin disimulación, ni reserva, ni cláusula de estilo, ni ornamento retórico que pueda cifrarla o enmascararla [...] es decir la verdad sin ocultar ninguno de sus aspectos, sin esconderla con nada” (2010:29). Pero además, para que se pueda dar este “decir veraz” es necesario que se den dos condiciones: que exista el otro, es decir, un destinatario de sus palabras, y que el sujeto, al decir la verdad, corra cierto riesgo. Un riesgo que concierne a la relación misma que él mantiene con ese destinatario:

En suma, para que haya *parrhesia* es necesario que en el acto de la verdad haya: en primer lugar, manifestación de un lazo fundamental entre la verdad dicha y el pensamiento de quien la ha expresado; [en segundo lugar,] cuestionamiento del lazo entre los dos interlocutores (el que dice la verdad y aquel a quien ésta es dirigida). Por eso este nuevo rasgo de la *parrhesia*: ella implica cierta forma de coraje,

cuya forma mínima consiste en el hecho de que el parresiasta corre el riesgo de deshacer, de poner fin a la relación con el otro que, justamente, hizo posible su discurso. De alguna manera, el parresiasta siempre corre el riesgo de socavar la relación que es la condición de posibilidad de su discurso (30).

En el caso de la autobiografía, ese otro necesario para el acto parresiástico es, evidentemente, el lector, con el cual se van a crear una serie de implicaciones morales a nivel personal, pero también económicas e incluso de prestigio social en las cuales va a residir precisamente ese coraje de decir la verdad. Sin embargo, lo interesante en esta relación con el otro es que, en este acto de verdad que parte del relato íntimo de la propia vida, el lector no solo se va a situar en la posición del que mira y juzga, sino también en la del interpelado y juzgado. Como indica Lejeune: “À la différence d’autres contrats de lecture, le pacte autobiographique est contagieux. Il comporte toujours un fantôme de réciprocité, virus qui va mettre en alerte toutes vos défenses” (2015: 16).

Este aspecto, que se puede traslucir de todas las autobiografías de las que venimos hablando, se manifiesta de manera bastante explícita en *La lección de anatomía*. En su último capítulo –no en vano llamado “Desnudo”– la narradora se retrata a sí misma: “Me autorretrato de pie y de frente, sin insinuaciones ni sutilezas, como si fuese el sujeto de una medición [...]. Llevo mi honestidad hasta el impudor del desnudo” (Sanz, 2014: 355-357). Pero lo curioso de este cuadro es que no se constituye solamente como objeto de contemplación, sino que la retratada mira de frente al espectador, le interpela, le reta:

El contemplador dará vueltas alrededor de la sala, se detendrá frente a otras obras. De pronto algo le hará girar sobre sus talones para descubrir quién le persigue. Se fijará otra vez en mi desnudo. Reparará en los ojos adormecidos. Caminará hacia la galería principal. Volverá de nuevo sobre sus pasos. Mirará por tercera vez y, como un niño que juega al escondite, procurará escamotear su cuerpo. Lo mire desde donde lo mire, desde el punto más recóndito o lateral de la sala, el contemplador no lo podrá evitar, soy yo la que le está mirando (357).

En palabras de Manuel Alberca:

Para leer la vida contada por otros hay que sentirla como parte de la propia. Sus vidas hablan, asimismo, de las nuestras. Y, por tanto, sus retos nos enfrentan a los nuestros. Su valor o su cobardía son también los mismos del lector. Su éxito o fracaso no debería dejarnos indiferentes, si empatizamos con su lucha. La lectura de las autobiografías nos ayuda a comprender mejor cómo funciona la vida de los otros y la nuestra. Nos enseñan a hacer frente a los desafíos de la existencia y a gestionar sus dificultades (10).

A modo de conclusión a este breve esbozo de algunas de las características de la autobiografía española actual, podríamos decir que las principales señas de identidad de esta nueva tendencia literaria residen sobre todo en el hecho de que la escritura de lo íntimo se va a apartar del discurso narcisista, al tiempo que se despoja de los artificios propios de la ficción. Estamos, por tanto, ante narraciones que, a partir de las memorias personales, van a construir nuevos discursos sociales íntimamente relacionados con la situación sociopolítica de la España actual, interpelando así al lector como juez y parte de ese contexto.

Además, en ellas el discurso veraz no está reñido con la calidad estética, por lo que su reto es doble: asumir el riesgo de decir la verdad y, al mismo tiempo producir una literatura que rompa con los prejuicios que históricamente han acompañado a la autobiografía.

Bibliografía

ALBERCA, Manuel (2007): *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.

— (2017): *La máscara o la vida. De la autoficción a la antificción*. Málaga: Pálido Fuego.

— (2018): “Los desafíos autobiográficos hoy”, en *Cuadernos hispanoamericanos*, n.º 811, pp. 4-19.

ARROYO REDONDO, Susana (2014): “El diálogo paratextual de la autoficción”, en Ana Casas (ed.), *El yo fabulado: nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, pp. 65-77.

CABALLÉ, Anna (1995): *Narcisos de tinta: ensayos sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana*. Málaga: Megazul.

FOUCAULT, Michel (2010): *El coraje de la verdad. El gobierno de sí y los otros. Curso en el Collège de France (1983-1984)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

GIRALT TORRENTE, Marcos (2010): *Tiempo de vida*. Barcelona: Anagrama.

GONZÁLEZ, Sofía, LARRAZ, Fernando y SOMOLINOS, Cristina (2014): “Intersecciones entre relatos: literatura y discurso dominante. Entrevista a Marta Sanz”, en *Contrapunto. Publicación de Crítica e Información Literaria*, n.º 10, pp. 24-27.

LEJEUNE, Philippe (1975): *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil.

— (2005): *Le pacte autobiographique 2. Signes de vie*. Paris: Seuil.

LORENCI, Miguel (2018): “Clara Usón novela sus años salvajes”, en *Hoy*, 16 de abril del 2018. Disponible en: <<https://www.hoy.es/culturas/libros/clara-uson-novela-20180416225052-ntrc.html>> (Consultado el 10 de noviembre de 2019).

MARÍAS, Fernando (2015): *La isla del padre*. Barcelona: Seix Barral.

MARTÍN, Luisgé (2016): *El amor del revés*. Barcelona: Anagrama.

SANZ, Marta (2014): *La lección de anatomía*. Barcelona: Anagrama.

VARA FERRERO, Natalia (2015): “Lecciones del ‘yo’: Autobiografía, ficción y sujeto ético en Marta Sanz”, en *RECIAL: Revista del centro de investigaciones de la facultad de filosofía y Humanidades, Área Letras*, vol. 6, n.º 7, pp. 1-19.