



La (in)coherencia identitaria

Nelly Arcan, Kathy Acker

Léonore Brassard

Publié le 14-9-2018

<http://sens-public.org/article1334.html>



Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International (CC-BY-SA 4.0)

Resumen

Nelly Arcan y Kathy Acker son dos autoras que, habiendo definido su lugar en el panorama literario – el del quebequés contemporáneo para la primera y el del punk estadounidense de los 80 para la segunda –, comparten, entre otras temáticas similares, una reflexión sobre la identidad y más específicamente sobre la identidad de género, tal y como esta ha sido creada por el lenguaje. Y, si bien se constata que cada una está hecha, de la misma forma, por el discurso, su obra no se queda atrás, de principio a fin, singular. Este texto se interroga sobre la construcción de una identidad fluida, variable, siempre reinterpretada, tal y como podemos leerla en las novelas de Kathy Acker, comparándola al mismo tiempo con la identidad anclada en las palabras, así como con la imponente coherencia de estas, de la narrativa de Nelly Arcan. ¿Cómo plantear la relación de cada escritora con el concepto de identidad tal y como esta reside en sus personajes, vacíos pero saturados a la vez por el lenguaje?

Résumé

Nelly Arcan et Kathy Acker, deux auteures ayant marqué leur milieu littéraire – celui québécois contemporain pour l'une, celui punk américain des années 80 pour l'autre – partagent entre autres thématiques similaires, une réflexion sur l'identité, et plus spécifiquement sur l'identité de genre, telle qu'elle est créée par le langage. Et si chacune se constate pareillement faite par le discours, leur œuvre n'en est pas moins, de l'une à l'autre, singulière. Ce texte s'interroge sur la construction d'une identité fluide, variable, toujours réinterprétée, telle qu'elle peut se lire dans les romans de Kathy Acker, en la comparant à l'identité figée dans les mots et leur cohérence écrasante des récits de Nelly Arcan. Comment penser le rapport à l'identité chez chacune, telle que mise en scène dans des personnages à la fois vidés et saturés par le langage ?

Mots-clés : Nelly Arcan, Putain, Kathy Acker, Sang et Stupres au lycée, Théories du genre, Théories queer, Féminisme, Identité discursive, Nelly, Anne Émond

Palabras clave : Nelly Arcan, Puta, Kathy Acker, Aborto en la escuela, Estudios géneros, Estudios queer, Feminismo, Identidad discusiva, Nelly, Anne Émond

Índice

I. De Nelly Arcan a Kathy Acker	6
II. La identidad según Kathy Acker	7
III. De Kathy Acker a Nelly Arcan	10
Conclusión	12
Bibliografía	13

La (in)coherencia identitaria

Léonore Brassard

«[...] no sé elegir entre el exceso
y el vacío, los compromisos no
son de mi incumbencia
[...]»(Arcan 2001, 123)

«La idea es que no necesitas una
identidad principal, que una
identidad cambiante es un
mucho más viable en el
mundo»(Wollen 2006, 10)

Cuando *Nelly* (Émond 2017) se estrenó el pasado invierno, no fue una sorpresa que dividiera la opinión de la crítica: parece que haya algo de visceral en la estima que se le tiene a Arcan, algo tipo «A-mi-Nelly-no-se-le-toca», que no puede evitar convertir al proyecto en un terreno resbaladizo. Pero donde habrá habido polarización será, sobre todo, alrededor de la idea central de la película, construida entre sábanas. Arcan está escindida del inicio al desenlace, entre cuatro personalidades distintas que, aunque no conformen al final más que una sola – ¿un «chinchu rabiña» a lo que antecede? –, testimonian, cada una, una parte identitaria específica de la autora. Esta manera de obrar no es nueva: la pieza de teatro *La fureur de ce que je pense* [El furor de lo que pienso] (Brassard, Cadieux, y Arcan 2013), presentada en el Espace Go en 2013, dividía a Arcan en siete actrices. En ambos casos, se plantea un problema similar: la dificultad aparente de constatar una coherencia identitaria plena en Arcan, ya sea en su nombre real, Isabelle Fortier, en su rol de escritora, en

las narradoras y personajes de sus novelas o en la necesaria – o eso parece – fusión de todas estas entidades. En este sentido, las dos citas que inician este artículo se posicionan, cada una con su retórica propia, frente a una problemática que prefiere reflexionar la identidad en, o fuera de, la rigidez de una definición totalizadora. Quisiera analizar la construcción de una identidad discursiva, en la primera novela de Arcan, comparándola al mismo tiempo con la identidad fluida y reinterpretada de la retórica de su antecesora estadounidense Kathy Acker. ¿Cómo la escritura de Acker puede ayudarnos a reflexionar sobre la de Arcan? ¿Cómo entender la relación con la identidad en la obra de cada una al poner en escena personajes a la vez vacíos y saturados por el lenguaje? ¿Cómo sus maneras de actuar, confrontadas a un género «en mascarada¹», influyen sobre los posibles de esta identidad? Así, este artículo no se impone la tarea de hacer una crítica cinematográfica, sino de reflexionar sobre un tema que *Nelly* plantea – la identidad dividida entre la coherencia y la fragmentación – deteniéndose esta vez, de manera específica, en la *escritura* de la autora. Si la cuestión no es reciente – Acker es prueba viviente de ello, así como los *gender studies*, cuando reflexionan sobre la discursividad del género, planteando una identidad: primero creada por el discurso, a continuación, por la incorporación de ese discurso y, finalmente, por su puesta en escena, alimentando a su vez la hegemonía del discurso, que cierra el bucle –, es, sin embargo, fascinante que se convierta en algo decisivo para el que aborde la obra de la autora de *Putu*. Todo nos hace pensar que sus escritos se asestan un punto ciego, una especie de lanza clavada, e inamovible, con la que no se sabe bien qué hacer. Es una punta que molesta, quizás, a fuerza de articularse con y contra los avances de los *gender studies*, cuando la definición identitaria, desplazada de lo biológico a lo discursivo, si no es entendida con *literalidad* – en la reescritura constante y la lectura flexible que esta identidad necesita –, ya no es más que un «cambio de paradigma que

¹Chago referencia a la noción de mascarada femenina desarrollada por la psicoanalista Joan Rivière, en 1929, en «Womanliness as a masquerade» (Rivière 1929). En ese artículo, presentando por primera vez a la femineidad (*womanliness*) como proveniente, en esencia, de la mascarada, correspondiendo a un juego de roles y disimulos, Rivière asocia el juego de apariencias de la mujer a la esencia de la femineidad: lo femenino *es* la máscara. «El lector puede preguntarse ahora cómo defino la femineidad o dónde trazo el límite entre la femineidad genuina y la “farsa”. Mi sugerencia no es, sin embargo, que haya tal diferencia; ya sea radical o superficial, son lo mismo».

lleva de una teoría de la biología a una teoría discursiva de la diferencia de género [y no es] un gran avance²».

I. De Nelly Arcan a Kathy Acker

El vacío tiene peso y les juro que podemos heredarlo, cada uno puede llevar consigo el relato de tres siglos sin historia (Arcan 2001, 80).

Parece pertinente leer a Acker para mirar con otros ojos a Arcan, por un lado, por lo que comparten y por otro, por lo que las separa. Incluso antes de hojear sus páginas, no podemos evitar que nos impacte el parecido de sus seudónimos. «Nelly Arcan» y «Kathy Acker», sin ser nombres de bautizo, resuenan en el eco de la una y de la otra, lo que haría pensar en una adaptación traicionera del inglés al francés, o viceversa, de la misma palabra. Esta adaptación del nombre habría sido producida a semejanza de una de las traducciones copiadas y deformadas con las que Acker salpicaba sus libros, escritos con la técnica del «*cut-up*», que tomó prestada a Burroughs. Es suficiente, por consiguiente, con leer sus obras para darnos cuenta de la similitud de sus obsesiones temáticas, así como de su trabajo sobre la identidad, la cual funciona cual plastilina, es decir, un «yo» que asimila al otro y que es, a su vez, asimilado por este último. Así es como la narradora de *Putas* repite una y otra vez que «esa puta puede que sea yo, pero también puede que no sea yo, puede que sea otra» (Arcan 2001, 45), y las novelas de Acker están entretejidas de relatos externos, de fragmentos de periódico, de historias añadidas y sacadas, a voluntad, de otros libros. A la omnipresencia del discurso que tienen en común, el cual no deja de presentársele al lector por medio de continuas repeticiones, a la opacidad y a los juegos de habilidad se suma la obsesión de ambas por un cuerpo fragmentado, sexualizado e irreductible. Tanto en *Putas* como en *Aborto en la escuela*, el discurso, por un lado, y el cuerpo diseccionado en una sexualidad «más allá de la pornografía» (Hutchinson 2016), por otro, dejan poca cabida a un relato diegético pleno y regular. Paul Ricoeur, en *Sí mismo como otro*, afirma que la identidad narrativa «solo surge [...] de la dialéctica de la ipseidad, [el yo reflexivo sobre sí mismo] y de la mismidad [el

²Wendy Hollway, citada por Teresa Lauretis (De Lauretis 2007, 70). La citación tomada en su contexto, al igual que en el de este artículo, aconseja cautela ante tal rigidez, sin estipularla.

yo perdurado en el tiempo]» (Ricoeur 1990, 167), podremos determinar que es precisamente debido a un desequilibrio narrativo entre la identidad-*idem* y la identidad-*ipse*, que el afianzamiento identitario y genérico de los personajes, así como de los textos, entran en conflicto en la obra respectiva de las dos autoras. Es aquí donde Arcan y Acker parecen alejarse la una de la otra y por ello esclarecerse: la recomposición del relato tradicional que proponen difiere, y singulariza en consecuencia, la posibilidad que proponen de reflexionarse, o no, según una ipseidad constituyente.

II. La identidad según Kathy Acker

Sé a lo que te refieres en cuanto a roles cambiantes: Me encanta, ir de arriba abajo, poder indefenso incluso cautivo, masculino femenino, por todas partes, espacio unificado completamente y mente ingeniosa. Si no fuera por el juego sería muy aburrido y pienso que el aburrimiento es la emoción más insoportable que existe (Acker 2015).

Cuando es cuestión de Kathy Arcker, de estilo punk, debutante marginal en el Nueva York *underground* de los años setenta, y que posteriormente gana reconocimiento literario tras la publicación de *Great Expectation* en 1982 – reputación que no será discutida hasta la muerte precoz de la autora en 1997 –, resulta casi inútil decir que se tratará de una identidad construida e inestable al mismo tiempo, fragmentada y postmoderna³, que resiste a la asignación y que comprende la totalidad de su obra. Su influencia se conformó en base a este y otros temas, particularmente, a las problemáticas sobre la identidad del género: la publicación de las novelas de Acker coincide con el comienzo de los *gender studies*. Siguiendo la misma óptica que los que proponen que la identidad de género deber ser, ante todo, discursiva, simpatizando así con el posestructuralismo, Acker explica que «Son textos que construyen la identidad. Así es como me interesé por la copia [...] hace que el yo sea el texto» (Acker 1991, 7-11).

³Comentando la obra de Acker, Tamara Steinborn recuerda la importancia de la corriente postmoderna en la restructuración de las cuestiones identitarias: «Los textos posmodernos intentan cuestionar la posición ontológica del sujeto a medida que evoluciona más allá de la tradición modernista y entra en el terreno de finales del siglo veinte» (Steinborn 1997, 10).

Precisamente por su utilización libre, inusual y *queer* del texto y de la narración, la autora produce una identidad igualmente *queer*. Paralelamente, en el icónico *El género en disputa* (1990), Judith Butler, inspirándose de los travestismos de los *drags queens*, explica:

El género no es a la cultura lo que el sexo a la naturaleza; el género es también el medio discursivo/cultural por el cual la «naturaleza sexuada» o «el sexo natural» es producido y establecido como «prediscursivo», anterior a la cultura, una superficie políticamente neutra sobre la que actúa la cultura (Butler 2006, 10).

Si bien Butler no sostiene simplemente que exista un sexo natural por encima, el cual se inscribiría en un género en *performance*, sino más bien, que el sexo natural solo es concebido como tal *tras* añadir a la discusión la cuestión del género, paralelamente, para Acker, la identidad reside *primero que todo* en el discurso y es, al servirse del discurso, cuando ella la socava. Acker se convierte así en la *drag queen* de los textos. Y si las primeras *drags queens*, imitando lo femenino, permiten pensar que «la identidad sexual» femenina es, ante todo, una puesta en escena, es igualmente recurriendo a las «identidades textuales» sacralizadas por el canon que Acker cuestiona en su conjunto, por un lado, las ontologías de identidad y por el otro el género y el texto literario. Así, en *Aborto en la escuela*, Acker añade a sus narraciones, ya de por sí eclécticas (entretejidas de poemas, de léxico persa y de dibujos), fragmentos de *La letra escarlata*, de Hawthorn – y el personaje de Janey se confunde con Hester Prynne. Al mismo tiempo, en *In memoriam to Identity*, son puestos en escena, por un lado, la vida de Faulkner y de sus personajes de *The Sound and The Fury*⁴; por otro lado, la vida y obra de Rimbaud⁵. Por cierto que Rimbaud no será el único autor canónico al que nos recordarán los personajes de las páginas de Acker, la cual afirma con humor, colocando en una misma línea, lo pasado, lo imaginario y lo cultural, que en su libro *Childlike Life of the Black Tarantula*: «todos los sucesos están tomados de Teresa e Isabelle, de V. Leduc, mi pasado y mis fantasías» (Acker 1998, 41). Considerada como una «pirata» literaria, Acker viola la unicidad, la autenticidad y la identidad de las obras santificadas por la institución. «Este escrito es una terrible copia porque toda cultura apesta y no hay razón para hacer una nueva cultura-peste» (Acker

⁴La obra de Faulkner se ocupa, ya de por sí, de deconstruir el texto, reproduciendo la complejidad identitaria en la complejidad narrativa.

⁵Famoso por la frase «Yo es otro», la cual está totalmente en armonía con la lógica de este artículo y de la estética de Acker.

1984, 137). Así, no solamente la identidad de los personajes y de su género fluctúan, sino también la estructura completa de su obra, estas fluctuaciones se corresponden y se posibilitan. Ese vaivén entre la estabilidad identitaria del texto y del género es el que preconizará más tarde, a su vez, la filosofía de Paul Beatriz Preciado, cuando insiste en la necesidad de «desacralizar» primero el texto, para luego, y por consecuencia, hacerlo con el cuerpo de la misma forma que se hizo con el texto. «El texto no es solamente lo que entendemos por «texto» – el cuerpo es texto, la sexualidad es texto, la ciudad es texto [...] y estos textos están aún más sacralizados que la Biblia⁶». Desmenuzándolo y reordenándolo, Acker transgrede las estabilidades sagradas de la identidad del texto que imita; del género que convierte en inestable; del cuerpo al que desprovee de unidad.

Butler, comentando a Foucault, argumenta que «la psique es lo que resiste a la regularización que Foucault atribuye a los discursos normalizadores [...] precisamente, se trata de aquello que sobrepasa los efectos de aprisionamiento de la exigencia digresiva que puebla una identidad coherente, el ser un sujeto coherente» (Butler 1997, 86). Esta subjetividad coherente, la que genera y es generada por estructuras de poder discursivas, «*imprisoning*», es la que pone en escena Nelly Arcan, una generación más tarde, en *Putu*, cuando la narradora se difumina en los efectos de un discurso «coherente» sobre la mujer, lo que la hace echarse a perder: «no se hace alusión a mí, ni siquiera a mi raja, sino a la idea que se tiene de lo que es una mujer.» (Arcan 2001, 45). Contrariamente a los personajes vacíos o al género fluctuante presentado por Acker (St Simeon cambia de sexo y de especie en *Don Quijote que fue un sueño*; hay una confusión en el relevo narrativo entre Thivai (homme) y Abhor (mujer) en *El Imperio de los Sinsentidos*, etc.), la Cynthia de Arcan, en *Putu*, lleva hasta la caricatura su mascarada de mujer, como un imperativo: «mi sexo no es lo suficientemente evidente, soy una mujer que no está lo suficientemente maquillada, no, hace falta engalanarse más, aplicar una segunda capa a lo que yo no sabría ser sin usar artificios.» (Arcan 2001, 23-24). Aquí es donde la escritura de Kathy Acker se pone en un aprieto, al estilo de la filosofía de

⁶Mi traducción «[...] el momento de transito [sic]: [darse] cuenta de que ningún texto es sagrado [...] Eso es la practica filosófica: la desacralizacion [sic] del texto, de cualquier texto. Luego, [tiene que darse] cuenta también de que el texto no es solamente lo que entendemos por texto, solo que el cuerpo es un texto, que la sexualidad es un texto, que la ciudad es un texto [...] y esos son textos que están mas [sic] sacralizados que la Biblia» (Carrizo 2013). (N. de la T.: citación del texto original; notas sic añadidas).

Butler y de Preciado, con respecto a la hegemónica coherencia del discurso genérico, al minar esta coherencia. Al incorporarlo esta vez, da lugar al discurso agotador de Cynthia.

III. De Kathy Acker a Nelly Arcan

Sabemos que eso no sirve de nada, solo para hablar sin parar. No sirve de nada, pero hay que empeñarse en ello para no morir por un silencio demasiado sufrido, decirlo todo varias veces seguidas y, sobre todo, no tener miedo de repetirse, dos o tres ideas son suficientes para llenar una sola cabeza, para orientar toda una vida (Arcan 2001, 65).

A través de los mismos temas y cuestiones similares, Arcan, con *Putá*, prácticamente provoca una reinterpretación en confrontación de los *gender studies* y de la estética ackeriana. El discurso que genera la identidad de la narradora provoca, con un monólogo psicoanalítico redundante, una especie presión del *ídem* sobre el *ipse*: la insistente concordancia del relato sobre él mismo y el eterno retorno del mismo impide cualquier evolución identitaria de la narradora, la cual se encuentra bloqueada por él: «¿No estamos todos atrapados por dos o tres figuras, dos o tres tiranías que se combinan, se repiten y aparecen allá donde no tienen nada que hacer, allá donde no se quiere? (Arcan 2001, 17). Es una garantía del sí-*ipse* que desaparece en la eterna mismidad del personaje que «no quiere», y esta extrema coherencia se acrecienta aún más en la narración. De la misma manera, el libro, al igual que la narradora y así como el género que será presentado por ella, empieza y termina con la necesidad de lo demasiado *perfecto*. Desde el principio, la narradora sienta las bases caricaturales de un relato de vida y lo comienza con el nacimiento, «un poco excesivo» cuando el relato bibliográfico se lo pidiera, para luego terminarlo con la puesta en escena de la muerte, «un poco excesiva» cuando debiera acabarlo: «no tengo por costumbre dirigirme a los demás cuando hablo, por esa razón nada puede pararme, además ¿qué podría decirles sin ponerles nerviosos? que nací en un pueblo ubicado en los límites de Maine» (Arcan 2001, 7); «ya que esas cosas no se producen jamás cuando se es alguien como yo, cuando se interpela a la vida desde el lado de la muerte» (Arcan 2001, 187). Esta será, a continuación, la redundancia, como un disco rayado, de los factores de coherencia identitaria que minaran el relato *demasiado*

coherente consigo mismo para serlo, en definitiva. De la misma forma, la narradora adolece de exceso de coherencia en su género de mujer, el cual es llevado a cabo con demasiada perfección: «y me convertí en puta, qué tontería, qué hermoso desencadenamiento lógico de los acontecimientos, de la anorexia al puterío solo hay un paso» (Arcan 2001, 94).

En cuanto al discurso, también demente, de las novelas de Acker, este nace de travestir y vaciar las identidades al mismo tiempo, de saltar constantemente de un narrador al otro, incluso de un lugar al otro, e impide, por su *imposible* retorno, la coherencia del relato y de sí mismo. Al igual que el hombre sin cualidad de *Der Mann ohne Eigenschaften* la Janey de *Aborto en la escuela*, que no tiene ningún carácter, da la impresión de ser *pura ipseidad*. La novela de Acker, como la de Musil, es de «esos casos desconcertantes de la narratividad que se dejan reinterpretar como una revelación de la ipseidad a través de la pérdida del soporte de la mismidad⁷». (Ricoeur 1990, 178). A diferencia de ellos, el «yo» discursivo y encarnado en *Putas* está saturado de un exceso de sí mismo, el cual se repite a lo largo del tiempo y confronta al lector, por la inclusión en el relato de la coherencia mortífera entre un sexo y su *performance* y por un callejón sin salida identitario que lleva a la narradora a utilizar una ácida ironía: «ahora que le he dado un sentido ya no tengo ganas de ahorcarme» (Arcan 2001, 97). La narración de *Putas* no utiliza estos «slipping roles» ackerianos; en efecto, es, precisamente, al contrario, el exceso de sentido hace que la narradora se pierda, por ejemplo «sus sueños son demasiado claros, ella padece por su coherencia y por la vida, que le da demasiadas respuestas» (Arcan 2001, 85). Así, con la palabra trastornada por una multitud de relatos, por cambios repentinos de escenario y de voz narrativa, en *Aborto en la escuela*, la locura del género y de la identidad se opone en *Putas*, lo cual ocurre, primeramente, en el estancamiento de frases repetitivas, luego en el exceso de presencia discursiva de la mismidad de una sola narradora – irónicamente reiterada una vez más en la mismidad de sus lectoras. Después de todo, «¿no son todas las mujeres Nelly Arcan?» (Huston 2015, 26).

⁷El ejemplo tomado por Ricoeur es la novela de Musil.

Conclusión

Parece que, aunque las dos autoras comparten temáticas obsesivas, se posicionan cada una en un extremo de la identidad narrativa, tal y como esta incorpora la dialéctica del *ídem* y del *ipse*. Si Acker afirma que «el yo [es] una causa perdida porque [...] tú haces el yo y lo que hace el yo es el texto» (Glück 2006, 47), Cynthia, en *Putá* está «encadenada a su discurso» (Arcan 2001, 86). La novela de Arcan impide la posibilidad de «hacerse a sí misma» a través del texto – propio de los *gender studies* y transmitida por la estructura de *Aborto en la escuela* – por la *constatación carcelaria* del personaje, como del género, *de estar hecha* por el texto. La narración de *Aborto en la escuela* y la de *Putá*, a partir de una misma proposición del «yo» construido por el discurso, se despliega de manera radicalmente diferente: la construcción del «I» libera el texto de Acker, pero en el de Arcan, la identidad está paralizada por lo discursivo:

La cuestión de la identidad se presenta de varias formas. Tanto el psicoanálisis como el feminismo pueden considerarse como un esfuerzo por cuestionar una identidad rígida que limita y ata. Pero ambos campos, tienden de igual manera a querer producir una «nueva identidad», una que sea adecuada y auténtica. [...] Sin embargo no busco ningún tipo de liberación de la identidad. Eso llevaría solo a otra forma de parálisis: la oceánica pasividad de la indiferenciación. La identidad debe ser continuamente asumida e inmediatamente cuestionada (Gallop 1984, XII).

Quizá podríamos pensar entonces que Arcan es una reinterpretación en confrontación de la identidad «libre» de Acker, y que presenta en sus páginas las inquietudes que plantea Jane Gallop en su libro, cuyo título casa bien con el de la autora de *Putá: The Daughter's seduction*. ¿Qué decir entonces de la fragmentación del personaje principal en la película de Émond? ¿Qué se puede pensar de semejante división en cuatro figuras para representarla, dado que todo se articula en la escritura de la autora con una implacable y terrible coherencia? Quizá simplemente esta partición en pequeñas dosis es necesaria; quizá ya que si no ¿qué hacer con la angustia? Pero, pienso yo, seguramente es ahí donde el desenlace, pese a todo etéreo, es realmente devastador: encontrarlas a todas reunidas formando, al fin, una coherencia que se mata.

Bibliografía

- Acker, Kathy. 1984. *Blood and Guts in High School*. New York: Grove Press.
- . 1991. *Hannibal Lecter, My Father*. New York: Semiotext.
- . 1998. «The Childlike Life of the Black Tarantula». En *Portrait of an Eye : Three Novels*. New York: Grove Press.
- . 2015. *I'm Very into You : Correspondence 1995–1996*. Cambridge: MIT Press.
- Arcan, Nelly. 2001. *Putain*. Paris: Seuil.
- Brassard, Nicole, Sophie Cadieux, y Nelly Arcan. 2013. «La fureur de ce que je pense».
- Butler, Judith. 1997. *The Psychic Life of Power*. New York: Routledge.
- . 2006. *Gender Trouble*. New York: Routledge.
- Carrizo, Luis. 2013. «La filósofa Beatriz Preciado». *Pienso, luego existo*. TVE. <http://www.rtve.es/television/20130719/filosofa-beatriz-preciado/719062.shtml>.
- De Lauretis, Teresa. 2007. «La technologie du genre». En *Théories queer et cultures populaires. De Foucault à Croenberg*, 37-94. Paris: La dispute.
- Émond, Anne. 2017. «Nelly».
- Gallop, Jane. 1984. *The Daughter's Seduction : Feminism and Psychoanalysis*. Cornell: Cornell University Press.
- Glück, Robert. 2006. «The Greatness of Kathy Acker». En *Lust For Life : On the writings of Kathy Acker*, 45-57. Brooklyn: Verso.
- Huston, Nancy. 2015. «Le rendez-vous manqué. Entrevue avec Nancy Huston».
- Hutchinson, Patrick. 2016. «Préface à la traduction française». En *Don Quichotte, qui était un rêve*. Paris: Noël Blandin. <http://republique-des-lettres.com/acker-9782824900902.php>.
- Ricoeur, Paul. 1990. «Le soi et l'identité narrative». En *Soi-même comme un autre*, 167-98. Paris: Seuil.
- Rivière, Joan. 1929. «Womanliness as a masquerade». *International Journal of Psychoanalysis*. <http://www.mariabuszek.com/kcai/DadaSurrealism/DadaSurrReadings/RiviereMask.pdf>.13
- Steinborn, Tamara. 1997. «Angel of Anarchy, Angel of Desire : The Work of Kathy Acker». Tesis doctoral, Winnipeg: Manitoba.
- Wollen, Peter. 2006. *Lust for Life : On the Writings of Kathy Acker*. Verso.