

La autoficción como teoría y su uso práctico en la enseñanza universitaria de la literatura

Dóra Faix

Universidad Eötvös Loránd (ELTE) de Budapest, Hungría

INTRODUCCIÓN

¿Qué es la autoficción?

La «autoficción» es una forma literaria de difícil delimitación genérica que empezó a definirse a partir de 1977, en Francia, cuando Serge Doubrovsky —respondiendo a una problemática planteada por el teórico francés Philippe Lejeune a propósito de la escritura autobiográfica— publicó la novela *Fils* (paratexto donde ya aparece la ambigüedad a través del doble sentido de la palabra), en cuya contraportada remite al género literario al que podía pertenecer esta obra: «¿Autobiografía? No. Ficción de acontecimientos y de hechos estrictamente reales. Si se quiere, *autoficción*, por haber confiado el lenguaje de una aventura a la aventura del lenguaje» (Doubrovsky, 1977: contraportada).

En esos mismos años se producía en España el final de la dictadura franquista y la transición a la democracia, contexto histórico que ya de por sí podía favorecer el resurgimiento de la escritura autobiográfica para recuperar la memoria —individual o colectiva— a través de la literatura. Sin embargo, la presencia de este tipo de literatura había empezado a notarse incluso antes, y a partir de los años setenta y ochenta solamente se acrecienta la escritura personal, bajo la forma de diferentes géneros autorreferenciales (autobiografías, memorias, diarios y epistolarios) y «la intrusión de lo autobiográfico en la novela», dándose una «infinidad de modos para revelar y ocultar a la vez la identidad del sujeto literario» (Molero de la Iglesia, 67). Dentro de la larga lista de escritores que podríamos incluir entre los cultivadores de la autoficción, en las últimas décadas se han considerado pertenecientes a este género heterogéneo y ambiguo obras de Antonio Muñoz Molina, Javier Marías y Enrique Vila-Matas, por mencionar tan solo algunos ejemplos. De ellos, Javier Marías rechaza la etiqueta *autoficción*, mientras que Enrique Vila-Matas no solamente la acepta, sino que la convierte en nuevo instrumento lúdico de su literatura. Los textos de estos escritores son especialmente útiles y oportunos para la clase debido a que han visto la luz en los últimos años, son actuales y remiten, cada uno a su manera, a la época en la que estamos viviendo.

La autoficción en la enseñanza

En cuanto a la metodología, el tema pertenece a la didáctica de la literatura, un campo de investigación reciente o en formación que empieza a lograr cierta independencia después de estar en el mundo académico español muy estrechamente vinculado con la didáctica de la lengua¹. En los últimos años, ambas se están nutriendo con nuevas perspectivas o contribuciones metodológicas que unen, por ejemplo, la didáctica de la literatura con las nuevas tecnologías de la información, o la didáctica de la lengua con la teoría y la crítica literarias². En mi propuesta tendrá importancia fundamental la idea «tradicional» de que en la enseñanza de la literatura es fundamental el enfoque comunicativo (el factor que unía la didáctica de la literatura a la de la lengua), pero me basaré sobre todo en los más recientes desarrollos de la teoría y la crítica literarias, e intentaré demostrarles que estos últimos pueden resultar sumamente enriquecedores, puesto que permiten diseñar actividades didácticas integradoras, interdisciplinarias, que desarrollan e incentivan la lectura de textos literarios, desarrollan la capacidad interpretativa de los estudiantes y promueven, al mismo tiempo, sus aptitudes para la investigación científica.

El presente trabajo describe los contenidos y el resultado de un curso universitario impartido en el Departamento de Filología Hispánica de la Universidad Eötvös Loránd (ELTE) con participación de estudiantes húngaros (en cuyo caso se trata también de una clase que une la enseñanza de la literatura con la del español como lengua extranjera) y varios estudiantes Erasmus que llegaron desde diferentes universidades españolas.

LA TEORÍA SOBRE LA AUTOFICCIÓN

Efecto de motivación

El libro de Madeleine Ouellette-Michalska sobre la autoficción, evoca las «instalaciones» del fotógrafo estadounidense Spencer Tunick, las cuales me parecen perfectas para introducir el tema de manera un poco provocadora, incluso chocante, y despertar el interés de los alumnos, motivarlos a que expresen su opinión. El intercambio de ideas e impresiones da lugar ya a partir del primer momento a la interacción entre los participantes. Las fotografías o «instalaciones» del fotógrafo

¹ Además de los años de publicación (que datan en su mayoría del periodo 2001-2012), lo expresan abiertamente varios autores (Bombini, 2009: 53-74; Cruz Calvo, 2005: 96-111; Leibrandt, 2007: disponible en web, en la página <http://www.ucm.es/info/especulo/numero36/didallite.html>) aunque ya en 1988, Eloy Martos Núñez pretendía «contribuir a establecer los fundamentos científicos de la Didáctica de la Literatura» (Martos Núñez, 1988: 8).

² En este sentido, debemos destacar la obra de Martina López Casanova y Adriana Fernández, titulada *Enseñar literatura: Fundamentos teóricos: propuesta didáctica*, en la cual los autores trazan un breve recorrido por distintas propuestas teóricas (como el formalismo o la teoría de la recepción) porque consideran que «el tratamiento de los textos literarios requiere una didáctica que parta de la teoría literaria, tanto en el nivel educativo superior como en el medio» (López Casanova - Fernández, 2005: 32).

mencionado representan a multitudes desnudas, colocadas en determinadas posturas, y agrupadas en composiciones. Fueron realizadas en grandes ciudades del mundo, entre ellas varias del mundo hispánico, como Caracas, Santiago de Chile, México D.F. o São Paulo. En mayo de 2007, Tunick reunió en el Zócalo de México D.F. a cerca de 19.000 personas desnudas que se ofrecieron como voluntarios para formar parte de la composición (a cambio de una foto firmada por su colaboración). Observemos bien las imágenes e intentemos contestar, con la ayuda de los estudiantes, algunas preguntas. ¿Se pueden considerar estas fotografías obras de arte? Si lo son, ¿qué expresan? ¿Cuál pudo ser el objetivo del fotógrafo al realizarlas?

Podemos plantear algunas posibilidades, algunas incluso estremecedoras. Ouellette-Michalska señala, por ejemplo, que además de la vulnerabilidad del cuerpo, que según sugiere Tunick iba a ser uno de sus objetivos, estas «instalaciones» representan el sometimiento de la multitud a una persona determinada, a una especie de líder, el cual dirige «el acto», decide todo y mueve a los participantes desnudos a sus anchas, determinando desde el lugar hasta la postura (a veces humillante) de los cuerpos. La autora evoca a título de ejemplo unas «instalaciones» en las cuales las masas de cuerpos desnudos, inmóviles y pasivos, evocan a los condenados a las cámaras de gas de la Segunda Guerra Mundial.

Observemos estas fotografías y pronto descubriremos, por ejemplo, el contraste entre la presencia humana, multitudinaria y las calles vacías. ¿La fotografía expresará el carácter inhumano, frío, de las grandes ciudades? Además, la multitud compuesta por personas desnudas, forma un espacio bien delimitado, con absoluto respeto de las líneas rectas como límites —las personas forman una fila a lo largo de una calle o constituyendo un bloque compacto—. ¿Se tratará de barreras que no pueden pasar, de obstáculos que no pueden vencer? El escenario juega, sin duda, un papel fundamental. Otro ejemplo: una multitud desnuda en el interior de un teatro puede hacer referencia al papel de las artes en general (a través de la obra, los espectadores se ven a sí mismos como realmente son). En otra composición, mujeres desnudas construyen un puente sobre un canal de Ámsterdam. Al tratarse únicamente de mujeres, podemos decir que son ellas las que sustentan el puente para poder pasar de una orilla a otra, lo cual se puede explicar de varias maneras. A través de estas ideas, y las contribuciones de los estudiantes (que van a ser numerosas, interesantes e igualmente válidas), podemos llegar a la conclusión de que los cuadros de Tunick son mucho más que la representación arbitraria de personas desnudas. Son obras de arte en las cuales además de la fantasía, y a veces también del humor, se transmite un mensaje, el cual está estrechamente vinculado con nuestro mundo.

Sigamos aludiendo a un fenómeno cotidiano muy actual. Evoquemos cómo en la actualidad el cuerpo desnudo, que normalmente se reserva(ba) al espacio más íntimo, pasa al espacio público, cómo se exhiben los detalles más íntimos (las relaciones amorosas, las enfermedades, el sueldo y otros detalles personales) en los medios de comunicación, donde programas de tipo *Big Brother* «el Gran

Hermano» o *The real world* muestran a personas que durante varios meses pasan las 24 horas del día delante de las cámaras. Estamos preparando el terreno para pasar al ámbito de la literatura, donde veremos cómo el desnudarse, no solo física sino también emocionalmente, pasa a ocupar un lugar cada vez más relevante. Porque las artes reproducen los fenómenos sociales de nuestra época. Hoy, los temas más íntimos (como, por ejemplo, la homosexualidad), que antes no pasaban al ámbito artístico, o lo hacían de forma camuflada, pueden aparecer en la literatura, en el cine, en el teatro. Este complejo fenómeno social nos conduce, casi sin darnos cuenta, a las posibles causas del auge del género autobiográfico y biográfico, de las llamadas «novelas íntimas», las apariciones del «autor» en sus ficciones, la tendencia en la literatura actual a la introspección, a la subjetividad, a la cada vez mayor protagonismo del «yo» en los textos.

Posibilidades interdisciplinarias

El tema de la autoficción nos permite también trabajar de forma interdisciplinar. Evocar, por ejemplo, paralelismos con la pintura. Porque la aparición de la figura del autor en el texto literario se llevó a cabo de forma simultánea a la aparición del pintor en su cuadro. Lo señala Manuel Alberca, en su libro *El pacto ambiguo*, mencionando algunos cuadros que en clase podemos utilizar perfectamente para ilustrar el proceso de aparición cada vez más evidente del artista en su obra. Comencemos con Filippo Lippi, uno de los primeros pintores que se dejaron ver en sus lienzos. En su cuadro *Disputa con Simón el Mago y La crucifixión de San Pedro* (1481-1482) se deja ver pero formando parte de un grupo, casi escondido (aunque mirando hacia el espectador). También vale la pena contemplar cuadros de Sandro Boticelli, Albrecht Dürer (el primer autorretratista que se atrevió a mirar de frente al espectador) y Rembrandt (quien se representaba continuamente, y en su *Portrait de l'artiste au chevalet* mira ya fijamente hacia el espectador, retratándose con mucho realismo —con ojeras, arrugas, la nariz grande y el pelo despeinado—, y con los objetos típicos —el pincel y la paleta— que abiertamente apuntan a su profesión de pintor).

Las diferentes posibilidades de manifestación de la autoficción pueden también analizarse en otros ámbitos, como la fotografía, el cine, la psicoanálisis, la sociología, la música, pero también podemos aceptar otras perspectivas, propuestas por los propios estudiantes. El aprovechamiento de este paralelismo interdisciplinar incluso puede dejarse para el final del curso y podemos dejar que los alumnos interesados analicen un ámbito determinado.

Un instrumento básico para la interpretación

El siguiente paso debe ser el de la preparación teórica. En cuanto a la teoría literaria sobre la presencia del autor en el texto, podemos tener como punto de partida el famoso ensayo de Roland Barthes sobre «La muerte del autor», publicado en el volumen *Le bruissement de la langue* de 1968, el cual representa el final de la crítica

literaria basada en aspectos biográficos del autor, y dio lugar a la «deconstrucción» de la noción clásica de autor. Sin embargo, la desaparición del autor no fue definitiva, en primer lugar porque ya al año siguiente, en 1969, en su ensayo titulado «¿Qué es un autor?», Michel Foucault contradecía la postura extrema de Barthes, en segundo lugar porque el propio Roland Barthes sorprendería algunos años después a los lectores y a la crítica publicando *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975), una autobiografía muy especial que utiliza el recurso de la tercera persona narrativa para hablar de sí mismo, adjuntando al mismo tiempo imágenes de su álbum de fotos, profesional y personal. Vale la pena observar las imágenes y analizar con los estudiantes algunas páginas de este interesante libro. Probablemente, el debate representado por Barthes y Foucault alrededor de la figura del autor jugó un papel importante en el fenómeno del renacimiento del autor como sujeto autobiográfico y la aparición de este género ambiguo y polémico, que parece mezclar novela y autobiografía, la autoficción.

Tal como lo he expuesto al inicio, el término *autofiction* surgió como respuesta a los planteamientos de Philippe Lejeune, quien en *Le pacte autobiographique*, publicado en 1975, plantea que habiendo identidad entre narrador y autor difícilmente podíamos hablar de pacto novelesco. En la clase debemos destacar las ideas claves de Philippe Lejeune, porque constituyen la base de todas las reflexiones teóricas sobre el tema de la autoficción y deben de ser el punto de partida para darles una pista de análisis a los estudiantes. Las ideas de Philippe Lejeune solamente en una pequeña parte fueron traducidas al español (así como al húngaro), por esta razón, podemos completar nuestra bibliografía con textos originales de Lejeune dependiendo de las capacidades (es decir, los conocimientos de francés) del grupo.

De todas formas, las ideas que se deben presentar y debatir obligatoriamente en la clase son las ya clásicas de Lejeune sobre la autobiografía, muy en especial su definición del género como «relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad» (Lejeune, 1975: 14)³, siguiendo con las categorías en las que deben cumplirse los criterios autobiográficos: la forma del lenguaje, el tema tratado, la situación del autor, y la posición del narrador. Debemos destacar sus ideas en cuanto a la identidad de autor y narrador, así como entre narrador y personaje principal, que son las condiciones fundamentales de la autobiografía. Una vez llegados a este punto, planteemos las mismas preguntas que hace Lejeune: ¿cómo se puede expresar en el texto la identidad entre narrador y personaje?, ¿cómo se manifiesta la identidad del autor y del narrador-personaje? y ¿qué significan identidad y parecido? Podemos encontrar y comentar las respuestas con los estudiantes de manera activa. Por último, debemos definir lo que entiende Lejeune por pacto autobiográfico (contrastando el término con pacto novelesco y referencial).

³ Traducción mía al español.

Por último, también debemos introducir una actividad basada en *El pacto ambiguo*, ya evocado, de Manuel Alberca, quien aclara las ideas de Lejeune añadiendo reflexiones muy útiles. Señalemos, por ejemplo, que en el pacto autobiográfico el autor no solamente cuenta la verdad, sino que le promete al lector contarle la verdad, es decir, se comporta según dos principios fundamentales: el principio de identidad y de veracidad. A propósito podemos tratar el tema de la identidad nominal (la importancia del nombre propio) y de la referencialidad externa (es decir, la relación del texto con la realidad). Además, los cuadros trazados por Manuel Alberca (que representan las diferentes posibilidades de las «novelas del yo») no solamente resultan sumamente enriquecedores desde el punto de vista teórico, sino también desde el didáctico, porque sirven para trabajar de manera muy activa en la clase, permitiendo que observando los cuadros, los estudiantes saquen sus propias conclusiones sobre el tema.

Después de haber sentado las bases contextuales y teóricas del análisis, vamos a pasar a la aplicación práctica de la teoría en textos literarios concretos.

DE LA TEORÍA A LA APLICACIÓN PRÁCTICA

Ejemplos (Juan Marsé, Antonio Muñoz Molina, Javier Marías, Enrique Vila-Matas...)⁴

De los diferentes escritores que pueden servir de ejemplo para demostrar ya en la práctica las características de un texto autoficcional, yo he elegido en la clase la presentación de tres escritores —Juan Marsé, Enrique Vila-Matas y Javier Marías— que sirven para ilustrar, cada uno a su manera, un aspecto diferente de la presencia del autor en el texto y de la autoficción. El caso de Juan Marsé es especial, porque todas sus novelas abundan en elementos autobiográficos, sin embargo no se pueden considerar ni autobiografías ni autoficciones.

El segundo ejemplo, *El mal de Montano* (2002) de Enrique Vila-Matas, muestra que la intertextualidad (con otras obras de la literatura mundial y también con las propias del escritor) no solamente arroja luz sobre Vila-Matas y su escritura, sino que le abre mil puertas posibles al lector (y a los estudiantes): en primer lugar porque nos/les incita a leer un sinfín de obras, en segundo lugar porque multiplica las posibilidades de interpretación. Igualmente podemos basar nuestra interpretación en los fuertes vínculos que *El mal de Montano* mantiene con los diferentes textos del «yo», puesto que a partir de la primera página del libro, la escritura autobiográfica está constantemente presente, y reaparece a través de múltiples formas y reminiscencias en los capítulos siguientes. Esta presencia intensa y multifacética del género autobiográfico puede servir de punto de partida para observar que en medio de las constantes transformaciones y juegos que minan la confianza del lector, solamente una emoción se mantiene con completa seguridad a lo largo de la obra: la sensación de miedo, de preocupación

⁴ Las interpretaciones se presentan en los artículos que aparecen en la bibliografía.

constante por la enfermedad del mundo de la literatura (y de la cultura) a finales del siglo xx y a principios del siglo xxi.

Por último, el tercer ejemplo puede ser Javier Marías (autor de un texto de carácter teórico sobre el tema «Autobiografía y ficción»), y su novela *Todas las almas* (1989), la cual nos permite emparentar los textos literarios con imágenes sacadas de la realidad (la ciudad de Oxford y las diferentes instituciones, desde All Souls College hasta las librerías de la ciudad), y tratar el tema de realidad frente a ficción, de autor frente a narrador, por destacar solamente dos aspectos relevantes.

Presentación en clase de un autor de libre elección (expresión oral)

Después de la preparación teórica y los ejemplos presentados por el profesor, podemos pasar a la aplicación práctica de los conocimientos por parte de los propios estudiantes. El tema concreto (es decir, el texto literario a analizar) es de libre elección, aunque el profesor puede ayudarles con algunas sugerencias, una lista posible de escritores que se podrían analizar (en nuestro caso, la lista contenía nombres desde Miguel de Unamuno y Ramón María del Valle-Inclán, hasta Camilo José Cela, Antonio Muñoz Molina o Julio Llamazares), naturalmente siempre dentro de lo que corresponda al interés de la clase (en nuestro caso, literatura española de los siglos xx y xxi).

El método didáctico es el siguiente: los estudiantes preparan sus estudios en casa, después realizan una presentación oral en clase (usando un documento de Powerpoint o una presentación de tipo Prezi⁵ o repartiendo fotocopias con ejemplos textuales concretos) y después de haberla hecho, deberán también entregar su trabajo por escrito. Para ello, tendrán a su disposición un lapso de tiempo para enriquecer su análisis con los comentarios hechos en clase, en el momento de la presentación oral del tema.

Interpretación por escrito de un fragmento de texto (expresión escrita)

El curso termina con una clase en la cual los estudiantes deberán analizar por escrito un fragmento literario que les ha sido entregado por el profesor, preferiblemente sin decir el nombre del autor y el título de la obra en cuestión. Ocultar el nombre del autor e incluso del título de la obra puede resultar sumamente útil, porque de esta forma los estudiantes se ven obligados a concentrarse en el texto propiamente dicho. También pueden intentar adivinar quién puede ser el autor del texto, basándose en las referencias textuales de carácter autobiográfico. En nuestro caso, el fragmento provenía de *Diario de un hombre humillado* de Félix de Azúa, donde después de la entrega del análisis individual del texto, hemos comentado brevemente el paratexto, ya de por sí elocuente.

⁵ www.prezi.com

Las interpretaciones escritas de los estudiantes, sumamente interesantes, han demostrado que el mismo texto puede dar lugar a una multitud de interpretaciones incluso teniendo el mismo punto de partida teórico, y también, que la teoría de la autoficción sirve para descubrir nuevos aspectos de los textos literarios (los cuales, además, no necesariamente se refieren al autor propiamente dicho), así como para motivar y entusiasmar a los estudiantes a que lean con atención, y no teman a deducir y expresar sus propias observaciones sobre los textos.

CONCLUSIÓN. SOBRE LA UTILIDAD DE LA AUTOFICCIÓN EN CLASE

En este curso sobre la autoficción hemos podido avanzar desde los textos teóricos hasta la aplicación práctica de los conocimientos, mientras que desde el punto de vista didáctico, los estudiantes han tenido la oportunidad de perfeccionar todas las destrezas: la comprensión auditiva (comprensión del discurso, incluso académico, del profesor, y el de los demás estudiantes), la comprensión lectora (leyendo textos teóricos y literarios), la expresión oral (en todas las clases y, muy en especial, en el momento de hacerse las presentaciones individuales) y la expresión escrita (al elaborar la versión escrita de sus interpretaciones y el trabajo escrito al final del curso). A lo largo del curso es relevante la interacción oral, tanto entre profesor y estudiantes, como entre los propios estudiantes.

La teoría de la autoficción solamente en parte es asequible en español, por lo tanto, la lectura y comentario de los textos teóricos en español se deben completar con textos en francés, en inglés y en húngaro, lo cual permite realizar un trabajo especial: dependiendo de la composición del grupo (la nacionalidad de los estudiantes y sus conocimientos de idiomas) podemos repartir las lecturas, para que luego todos compartan con los demás sus conocimientos haciendo un resumen teórico de lo que han leído. De esta forma, el saber individual se convierte en una base de conocimientos común, y la actividad en la que todos deben interactuar permite un mayor grado de intercambio de información. Al mismo tiempo, de esta forma podemos también elaborar (abierto y conscientemente) un vocabulario específico multilingüe sobre la presencia del autor en el texto literario y, muy en especial, el tema de la autoficción.

Tomando en consideración que los textos exhiben no solamente la seña de un autor determinado, sino que, en un sentido más general, remiten también al contexto social en el que nacieron —y «no solo a través de lo que dicen sino fundamentalmente a través de cómo lo dicen» (López Casanova-Fernández, 2005: 16)—, también cabe destacar que el tema contribuye ampliamente al conocimiento del mundo de los estudiantes, y muy en especial del mundo español, y no solamente de índole literario, sino también cultural y socioeconómico. Naturalmente, el tema de la autoficción no solamente se vincula con la cultura española, sino también con realidades del mundo entero y que fácilmente se prestan al análisis, al comentario, nos motivan a expresar nuestra opinión (por ejemplo

sobre la presencia y el papel de los medios de comunicación en la sociedad de hoy, el exhibirse, el desnudarse públicamente, etc.).

En cuanto a los textos literarios, siempre resulta interesante indagar las huellas ocultas de un autor concreto y preguntarse sobre sus propósitos y, teniendo en las manos un instrumento teórico (que siempre podrán ir ampliando), los estudiantes probablemente se fijarán más en otros textos literarios, querrán aprovechar las posibilidades interpretativas que les ha ofrecido el mundo de la autoficción. El curso se basa en un «género» literario concreto que al final resulta aprovechable en un ámbito mucho más amplio, con muchísimas perspectivas de aprovechamiento.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía sobre autoficción

- ALBERCA, M. (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- BARTHES, R. (1968). «La mort de l'auteur» en Barthes, Roland (1984), *Le Bruissement de la langue*. Paris: Éditions du Seuil.
- (1975). *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Éditions du Seuil.
- CORBATTA, J., *Psicoanálisis y literatura: la auto-ficción* (en línea), disponible en web. http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/17420/Documento_completo.pdf?sequence=1.
- DOUBROVSKY, S. (1977). *Fils*. Paris: Gallimard.
- FAIX, D. (2012). «Autobiografía (ficticia) en *El mal de Montano* de Enrique Vila-Matas» en Laura Silvestri, Loretta Frattale y Matteo Lefèvre (eds.), *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, vol. V, Moderna y Contemporánea. Roma: Bagatto Libri.
- (2012). «El camino de Juan Marsé desde la presencia implícita del autor hacia la autoficción» en *Colindancias*, núm. 3/2012. Timisoara: Editura Universitatii de Vest, 95-105.
- (2013). «La autoficción en la obra de Javier Marías: *De Todas las almas a Tu rostro mañana*», *Colindancias*, núm. 4/2013. Timisoara: Editura Universitatii de Vest (en imprenta).
- FOUCAULT, M. (1969). *¿Qué es un autor?*, Colección textos mínimos, Universidad Autónoma de Tlaxcala.
- HERRERA ZAMUDIO, L. (2007). *La autoficción en cine. Una propuesta de definición basada en el modelo analítico de Vincent Colonna*, Tesis doctoral inédita de la Universidad Autónoma de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Lingüística (en línea), disponible en web: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=25343>.

- LEJEUNE, P. (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion.
- 1996) [1975]. *Le pacte autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil.
- (2003). *Önéletírás, élettörténet, napló. Válogatott tanulmányok*. Budapest: L'Harmattan.
- MARÍAS, J. (2001). «Autobiografía y ficción» en *Literatura y fantasma*. Madrid: Alfaguara.
- OUELLETTE-MICHALSKA, M. (2007). *Autofiction et dévoilement de soi*. Montréal: XYZ éditeur.

Bibliografía sobre didáctica

- AGUIRRE ROMERO, J. M.^a (2002). «La enseñanza de la literatura y las Nuevas Tecnologías de la Información» (en línea). En *Revista de Estudios Literarios Espéculo* núm. 21, julio-octubre 2002. Disponible en web: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero21/eliterat.html>.
- BOMBINI, G. (2009). «La literatura en la escuela» en Alvarado, Maite (coord.), *Entre líneas: Teorías y enfoques en la enseñanza de la escritura, la gramática y la literatura*. Buenos Aires: Manantial.
- CRUZ CALVO, M. (2005). «Didáctica de la literatura como proceso de significación y desarrollo de la competencia discursiva» en *Poligramas* (revista literaria) núm. 24, Escuela de Estudios Literarios, Universidad del Valle. Disponible en web: <http://poligramas.univalle.edu.co/24b/didactica.pdf>.
- LEIBRANDT, I. (2007). «La didáctica de la literatura en la era de la medialización» en *Revista de Estudios Literarios Espéculo*, núm. 36, julio-octubre 2007. Disponible en web <http://www.ucm.es/info/especulo/numero36/didactica.html>.
- LÓPEZ CASANOVA, M., FERNÁNDEZ, A. (2005). *Enseñar literatura: Fundamentos teóricos: propuesta didáctica*. Buenos Aires: Manantial-Universidad Internacional Menéndez Pelayo.
- MARTOS NÚÑEZ, E. (1998). *Métodos y diseños de investigación en didáctica de la literatura*. Madrid: Centro de Investigación y Documentación Educativa.