

A MODO DE INTRODUCCIÓN.  
POSTURAS AUTORIALES Y ESTRATEGIAS DE GÉNERO  
EN EL CAMPO LITERARIO ACTUAL\*A SORT OF INTRODUCTION. AUTHORIAL POSTURES AND GENDER  
STRATEGIES IN THE CURRENT LITERARY FIELDAINA PÉREZ FONTDEVILA  
Universidad de Alcalá  
[aina.perez@uah.es](mailto:aina.perez@uah.es)

En el capítulo de su propia autoría incluido en *Tsunami*, la editora del volumen Gabriela Jauregui evoca un texto de Ursula K. LeGuin –que remite, a su vez, a “Profesiones para las mujeres”, de Virginia Woolf– donde nos invita a imaginarnos a una mujer que escribe: “¿Qué ven ustedes?” (Jauregui 2018: 90); “¿Cuál es mi imagen, cuál la de ustedes, de una mujer que escribe?” (LeGuin 1992: 3). Pregunta nada baladí si recordamos la importancia de los *imaginarios* (Díaz 2007) y de las *posturas* autoriales predefinidas (Meizoz 2007), que funcionan como “armaduras” o “dispositivos identitarios” (Díaz 2007: 23) que permiten a un *escritor/a* presentarse como tal –una de esas formas en las que “metabolizamos la cultura”, podríamos decir con Marta Sanz (2018: 16)–; y que “acechan los cuatro costados del espacio literario” (Díaz 2007: 20), desde una escritura siempre inaugurada por las “marcas imaginarias”, heredadas y compartidas, que permiten soñarse *escritor/a*, hasta las puestas en escena –textuales o mediáticas, auto y heterográficas– que lo constituyen y que posibilitan su reconocimiento y su con-firmación comunitaria. Una pregunta menos baladí todavía, en el marco de este monográfico, si atendemos al hecho de que la misma noción de *autor*, tal y como se configura en el siglo XVIII y tal y como cristaliza en “régimen de singularidad” (Heinich 2005) (especialmente, a partir del siglo XIX), puede interpretarse como un dispositivo de exclusión y de deslegitimación de la escritura realizada por mujeres, cuyas experiencias han sido particularizadas, interpretadas como no representativas o universalizables.

\* Este monográfico se fraguó en el marco del Simposio Internacional ¿Cómo ser escritora? Género y autoridad en el campo literario contemporáneo, organizado por GILCO. Grupo de Investigación en Literatura Contemporánea (Universidad de Alcalá), en colaboración con el Grupo Cuerpo y Textualidad (Universitat Autònoma de Barcelona) y el Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile, con el apoyo del Instituto de la Mujer y para la Igualdad de Oportunidades. Además, se inscribe en el proyecto “Pensar lo real: autoficción y discurso crítico” (FFI2017-89870-P), dirigido por la Dra. Ana Casas, y se vincula con las actividades desarrolladas por Aina Pérez Fontdevila gracias a un contrato postdoctoral Juan de la Cierva-Formación.

Pero volvamos a la cuestión: ¿qué ven ustedes cuando imaginan a “una mujer que escribe”? Las posibles respuestas se suceden en los artículos agrupados en este monográfico y emergen de los textos que –transitando “de habitación en habitación”– se me han ido haciendo imprescindibles para revisar la cuestión del “género de la autoría” desde un presente en ebullición.<sup>1</sup> “Una mujer que escribe es una mujer tomando dictado”, denuncian Jauregui (2018: 90) y LeGuin (1992: 3), en una representación que nos remite a múltiples formas de desposesión de la autoría de las mujeres por su incapacidad para la creatividad, la invención o la originalidad: desde las más burdas y grotescas (“lo escribió el hombre que lleva dentro” o, simplemente, lo plagió), hasta otras más sutiles que convierten a las escritoras en “portavoces” de sus congéneres, de su cotidianidad o de su corporalidad (Russ 2018).

“Una mujer escribiendo es una mujer muerta. Silenciada” (Jauregui 2018: 90) –y evocamos la figura del “mandar callar” que inaugura nuestra cultura desde que Telémaco echara a Penélope “fuera de la habitación” (Kamuf 2019: 219-220; Lozano 2018: 106);<sup>2</sup> y que resuena hoy todavía en la *recepción* –término a veces demasiado hospitalario– de tantas escritoras mujeres: “¿No sería mejor que Cris se callara?”, espetó un crítico a Cristina Rivera Garza en 2002 (2018: 161); “Dedícate a otra cosa”, repite el coro de talleristas en el texto de Vivian Abenshushan contra las “pedagogías de la crueldad” en el sistema literario (2018: 16). “Una mujer escribiendo es una mujer muerta. Silenciada. Descuartizada”, como les muertes reales entre lxs que y con lxs que la misma Rivera Garza propone “desapropiar” la escritura (2013). En el terreno mítico y ficcional, como Filomena, con la lengua mutilada, tejiendo en un tapiz el nombre de su violador (Abenshushan 2018: 21; Lozano 2018: 109); o como la mujer anónima que inscribe a escondidas “nolite te bastardes carborundorum” en *El cuento de la criada*, impeliendo a “su autora” –June/Offred– a contar “su” historia –la suya y la de tantas– en el complejo injerto *entre* el “nombre propio” y la “primera persona plural”.<sup>3</sup>

“Una mujer escritora” se nos aparece, asimismo, en el texto de K. LeGuin, con el vestido mal abrochado de la señora Jellyby en la novela *Casa desolada*, de

<sup>1</sup> Estas notas parten de un trabajo conjunto que ha cristalizado en publicaciones como la antología *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría* (Pérez Fontdevila y Torras Francès 2019); o los dossiers monográficos “Autoría y género” (Pérez Fontdevila, Cróquer y Torras 2015) y “Autor-representaciones. Estrategias de ser autora en Latinoamérica” (Bustamante y Pérez Fontdevila 2019). Remito a estas publicaciones y al marco teórico desarrollado en los artículos que integran este monográfico para cuestiones que en estas páginas solo puedo limitarme a sugerir. Por otra parte, está en feliz deuda con el trabajo realizado en el seno del proyecto “Pensar lo real” y las múltiples reflexiones de sus investigadores acerca de las relaciones entre autoría, compromiso político y espacio común (entre otras publicaciones en prensa, véase Casas 2020), así como con diversos intercambios con mis compañeras Fernanda Bustamante y Tania Pleitez. Remito al trabajo de esta última en torno a las autorías de mujeres centroamericanas (entre otras publicaciones en prensa, véase Pleitez y Albizúrez 2021).

<sup>2</sup> Leemos en la *Odisea*: “vete a tus salas de nuevo y atiende a tus propias labores, al telar y a la rueca [...]; el hablar les compete a los hombres y entre todos a mí, porque tengo el poder en la casa” (vid. Kamuf 2019: 219).

<sup>3</sup> A este respecto, véase el magnífico capítulo de Mary Eagleton “Feminism and the Death of the Author”, donde analiza (entre otras muchas cuestiones) las políticas del “nombre propio” para repensar una autoría feminista a partir de la novela de Atwood (2005: 15-36, especialmente 23-29). Tomo la expresión “en primera persona plural” del texto de Rivera Garza incluido en *Tsunami* (2018).

Dickens, cuya cabellera despeinada y cuyo habitáculo “desarreglado” y “sucio” –rueda el “pobre niño [...] escaleras abajo”–, lejos de “mitologías” de la vida bohemia,<sup>4</sup> remite a la negligencia materna y, en última instancia, a la oposición entre creación y procreación (LeGuin 1992: 9); entre el trabajo intelectual y las puestas en escena que se le asocian y la performance de la feminidad heteronormativa.<sup>5</sup> Cortocircuitos conceptuales –facetas de ese *oxímoron* que ha sido tradicionalmente el sintagma “mujer autora” (Planté 2019)– con los que negocian tantas otras figuras prototípicas de la “mujer que escribe” que conforman nuestro archivo cultural: Austens que garabatean en “la sala de estar común”, rodeadas de niños chillones (Woolf 2004: 118; LeGuin 1992); “solteronas” que devienen “madres de la nación”;<sup>6</sup> “chicas raras” que “cuestionan la “normalidad” de la conducta amorosa y doméstica” (Martín Gaité 1987); *femmes fatales* cuya hechizante escritura no se sabe si encarna el enigma insondable o la mascarada, artificiosa y vacía, de la feminidad.<sup>7</sup>

Con todo, “una escritora hoy” difícilmente transita por nuestro imaginario –¿mi imaginario?– bajo tales rostros. Más bien marcha “cogida del braceté” con “Rodoreda y su Colometa” un 8 de marzo (Sanz 2018: 16) –tal vez “un poco apesadumbrada” por no sentirse “glóbulo rojo que fluye armónicamente en la corriente sanguínea” de la manifestación (2018: 46). Probablemente escribe “sentada en el escusado” (Anzaldúa en De la Cerda 2021: 63); “en los tiempos muertos” de “su trabajo de oficina” mientras “se [completa] el ciclo de la lavadora” (De la Cerda 2021: 62); bailando –“entre cuartilla y cuartilla”– “las de Winsin y Yandel. Las de Ivy Queen y las de Tego Calderón” (2021: 63).<sup>8</sup> Quizá discuta en “espacios liberados” con compañeres que descreen de la escritura como acción política. Y sin duda teclea –como esta “entusiasta” que les escribe– con la “espalda encorvada hacia la mesa, sus nalgas aplastadas sobre el asiento” (Zafra 2017: 114), llevando “al límite de cafeína” un cuerpo “[falto] de ejercicio” y de nutrición (2017: 107). “Esto no es anecdótico. Es político” (De la Cerda 2021: 63).

Ahora bien, antes como ahora, ¿podríamos imaginar a “una mujer escritora” tan embebida en su lectura que no oye siquiera “la campanilla que llama a cenar” (Fortser 1957: 13), como se describe E.M. Forster en su texto “Torre de Marfil”? ¿Nos

<sup>4</sup> Sobre las “mitologías” de la apariencia corporal y de “la habitación de artista” en el siglo XIX, véase Díaz (2015). Sugiero contrastar esta representación de la señora Jellyby con los ejemplos aportados por Díaz.

<sup>5</sup> Sobre la noción de autoría como puesta en escena o *performance* (y sobre el carácter performativo de la autoridad literaria) véase Berensmeyer, Buelens y Demoor (2016), Longolius (2016) o Meizoz (2015). Hemos tratado de articular esta noción con la performatividad de género en Pérez Fontdevila y Torras Francès (2017).

<sup>6</sup> A título de ejemplo, remito a los trabajos de Luongo y Salomone (2007) o Fiol-Matta (2001) sobre Gabriela Mistral.

<sup>7</sup> Sobre esta última figura, remito a los espléndidos trabajos de Tania Pleitez sobre Eunice Odio (en prensa) o de Eleonora Cróquer sobre Delmira Agustini (2009) o Clarice Lispector (2015, entre otros). Otros trabajos recientes e imprescindibles que exploran posturas y configuraciones autoriales hispánicas en los siglos XIX y XX son Pura Fernández (2017) o Fernández Menéndez (2020 y 2021).

<sup>8</sup> Agradezco a Lorena Amaro que, tanto en el artículo aquí publicado como en “En estado de resistencia” (2021), llamara mi atención sobre el texto de Dahlia de la Cerda y me facilitara su consulta. Como es evidente, esta introducción sigue muy de cerca el trabajo de Amaro.

la figuramos en “lucha solitaria” para producir obra, totalmente ajena al “flujo regular” de una “vida cotidiana” (comer, dormir) que le es “suavizado” y “silenciado” por la gracia de un “afecto discreto” e “incansable”, como aparece Conrad en el mismo ensayo de LeGuin (1992: 14)? Pero, ¿y si en tales imágenes –como sugiere Peggy Kamuf (2019)– se nos ocurriera leer a la “mujer que escribe” justamente en esas despersonalizadoras metonimias; en esa “campanilla” o en ese “afecto discreto” donde hemos sido entrenados para entrever a una mujer que *no* lo hace?

Las primeras respuestas evocadas en esta larga enumeración remiten a las múltiples operaciones de exclusión o de *inclusión excluyente* de la escritura de las mujeres en el campo cultural, así como al imaginario misógino que opone creatividad y procreación y feminidad, de acuerdo con el reparto material, simbólico y conceptual que estas últimas escenas –donde la única figura singular que se perfila es la de un creador heroico y solitario– nos permiten visualizar con claridad meridiana. Es obviamente allí –en esa función de sustento y contrapunto– donde el entramado ideológico occidental, pero también la axiología literaria, ha ubicado lo femenino: del lado de la *reproducción* biológica y cultural (esto es, de *genes* pero también de *memes*, en el sentido de Richard Dawkins) a la que se opone la innovación, la originalidad y la excepcionalidad del sujeto autorial autónomo y singular. Esto es, *fuera* de ese espacio privilegiado de la “habitación propia” donde “el sujeto deviene uno –individual y completo–” y puede finalmente hablar en “nombre propio” (Kamuf 2019: 231-232), sin alteración, mediación o interrupción. *Fuera* también, y en consecuencia, de ese espacio asimismo privilegiado y autónomo –el campo literario– donde la obra que se produce en el *interior* es gestionada y entronizada.

Frente a esta red de oposiciones que convierten la noción de *autor* en un evidente dispositivo de exclusión de género, una estrategia imprescindible ha sido y sigue siendo reclamar un espacio en esa “habitación”: el acceso de las mujeres a las condiciones materiales que hacen posible el trabajo intelectual y creativo (Woolf 1929); la visibilización, la inclusión y el reconocimiento de su escritura como obra literaria en el espacio canónico del sistema cultural. Por otra parte, han sido también numerosas las teóricas y escritoras que, a la par, nos proponen como estrategia desmantelar ese sistema de oposiciones: ya sea trastocando su jerarquía implícita para reivindicar un sistema de valores que permitan *reconocer* –en la doble acepción del término– la diferencia textual que produciría la diferencia de género; ya sea deconstruyendo el mismo sistema de binarismos en la que se sostiene. Desde estas tres perspectivas puede interpretarse, de hecho, nuestra invitación a *releer* las escenas de Forster o Conrad *contra* los modos en los que la hemos aprendido a interpretar –es decir, a lo sumo, como constatación de una simple ausencia–: imaginando a un sujeto femenino absorto en el mismo torbellino creativo, dispensado de la dependencia del cuerpo y de cualquier otra realidad material; reivindicando como espacios creativos esos campos ciegos que la escena no permite contemplar; o, más allá, leyendo esta oposición espacial como la “matriz” que sostiene y *produce* tanto la diferencia de género como el privilegio masculino en el universo textual.

Hacia ello apunta Kamuf en su relectura de *Una habitación propia* a la que me refería hace unos párrafos. Woolf representa el lugar asignado a lo femenino mediante la imagen del “salón común o del cuarto de los niños” donde habita una mujer “con el bordado en el regazo” y donde el hombre de letras, fatigado por el tra-

bajo intelectual, encuentra descanso e inspiración cuando abandona su estudio. En la yuxtaposición de esos “[centros] de un orden y de un sistema de vida” supuestamente “diferentes”, Kamuf nos propone leer la elaboración de un doble “trabajo ficcional” (2019: 232-233). Para empezar, la *ficción* que quizá se oculte bajo “el cobertor de las tareas domésticas” si evocamos a Jane Austen escribiendo en la “sala de estar común” y escondiendo sus manuscritos bajo un secante (2019: 234): tal vez haya “un texto escondido” en esa imagen que el intelectual solo puede entrever “como una escena distinta a la escena de la escritura” (2019: 235), cegado por sus propias expectativas sobre lo que puede y no puede suceder allí. Pero sobre todo la *ficción* de unicidad, completud y autonomía del “espacio propio” y del sujeto independiente que lo habita, que paradójicamente depende de la demarcación de ese otro espacio distinto. Es en ambos sentidos que ese “hombre de letras” no puede ver, en la habitación donde irrumpe al abandonar su “recalentado estudio”, “su propio reflejo”: ni la imagen de otra productora textual ni el *resto* carnal, afectivo, dependiente, precario y relacional que este sistema le permite *delegar* (conceptual y materialmente) en esa otra figura femenina.

Aquellas estrategias inclusivas y deconstructivas siguen estando presentes y siguen siendo necesarias en el panorama literario actual en el que se centra este monográfico: innumerables escritoras –especialmente, las de períodos anteriores al siglo XXI, como apunta Lorena Amaro (2021: 33)– permanecen invisibilizadas o simplemente olvidadas y los estereotipos de género siguen configurando sus imágenes autoriales y el modo en el que son interpretados y valorados los textos firmados con nombre femeninos. Sin embargo, los ejemplos de “una escritora hoy” que veíamos desfilar al final del apartado anterior y que recorren las páginas que siguen, parecen señalar hacia un desplazamiento desde esos imaginarios patriarcales que determinan el “nombre propio” *mujer* hacia otros espacios y otras coordenadas que nos invitan a centrar la atención en otras problemáticas. Entre ellas, la revisión de los mismos términos “mujer” o “escritora” o las relaciones de ambos con un “sujeto plural” –en los dos sentidos de la expresión– y con un espacio común (Amaro 2021) respecto al cual el *autor* ha mantenido tradicionalmente una posición paratópica y privilegiada (Casas 2020: 3).

Dos últimas reflexiones en torno a la “habitación propia”, ambas incluidas en las antologías *Tsunami* (Jauregui 2018 y 2019), nos permiten entrever las direcciones y el potencial disruptivo de estos desplazamientos respecto a la cuestión de la “autoría” de las “mujeres”. Cristina Rivera Garza nos recuerda que la habitación de la escritura siempre ha sido “impropia”; nuestra “deuda continua” con una “comunidad” que “construye y afecta” todo refugio y al sujeto y el texto que se fragua en él (2018: 164). Desmantelando la ficción del escritor autónomo que hace unos párrafos veíamos trabajar ensordecido y ciego, así como las jerarquías implícitas en aquella oposición espacial, nos invita a reconocer

... la primera persona del plural [...] en las letras que coloco una a una en esta pantalla, puesto que construimos un lenguaje juntas. En las manos que cultivaron el té y que hicieron la taza y el plato con el que llega primero a mis labios y, después, a mi cuerpo. Y así con cada objeto que hace posible este texto: la computadora, la mesa, la silla, la ventana. [...] Vivir una vida feminista hoy es saber eso desde dentro de cada uno de los huesos. (Rivera Garza 2018: 173)

Por su parte, Dahlia de la Cerda nos advierte que “la campanilla que llama a cenar” sigue resonando en el “cuarto propio” cuando es un sujeto femenino igualmente *emancipado* y unificado (aunque se enuncie en plural) quien se instala en él –“quien cocina en tu casa también es político”, nos recuerda (2021: 70)–. En primer lugar, por los “privilegios de clase, de raza y epistémicos” (2021: 63) que implica ese lugar de enunciación. Pero también porque la articulación unívoca de un “nosotras” sustentado únicamente en la opresión patriarcal –“la opresión de tener vulva” (2021: 82)– relega a “simples variables o complementos” las “jerarquizaciones sociales violentas” que implican la clase, la raza, la orientación sexual, la identidad de género y la diversidad funcional (2021: 89). Desde esta perspectiva, la reflexión en torno a las relaciones entre escritura y género que, en estas páginas, he abordado de manera crítica desde la categoría “mujer”, debe preguntarse qué cuerpos y qué escrituras “femeninos” son reconocidas con mayor facilidad como *plenamente* literarias y cómo la procedencia geográfica, la racialización, la feminidad transgénero o las marcas de clase socioeconómica y de capital cultural inciden en los procesos de valoración de la producción literaria. En otras palabras, requiere examinar las dinámicas de exclusión y privilegios que sustentan también dicha categoría, sin olvidar que el signo “mujer” está “tejido en una red de jerarquizaciones y oposiciones esencialistas y naturalizadoras de la heteronorma” (Amaro 2021: 31).

El presente en ebullición desde el que he tratado de revisar aquí la cuestión del “género de la autoría” convoca a replantear todos y cada uno de los términos de ese marbete y de cualesquiera que le pudiéramos asociar: en efecto, concordamos con Lorena Amaro cuando afirma que toda discusión que implique hoy categorías como *literatura de mujeres* “debe ser acompañada de un posicionamiento crítico que evidencie los peligros de pensar esta producción desde una óptica sesgada por el binarismo moderno y una visión del mundo cisheteropatriarcal” (2021: 31). Del mismo modo, la creciente incidencia de los feminismos y de los activismos LGTBQ en el campo cultural actual constituye una oportunidad ineludible por “repensar el sistema literario”. En este sentido, este monográfico es una invitación a seguir ahondando en la pregunta que formula Amaro en el polémico artículo “Cómo se construye una autora”: ¿Podemos pensar la institución literaria de otra manera y con ello, la misma noción de autoría, concepto atravesado de individualismo y dueñidad desde su comprensión a partir del siglo XVIII?” (2020: s/p). Explorando las claves que apenas he apuntado, pero, sobre todo, alumbrando algunas piezas ausentes en este mapa que he tratado de esbozar, los artículos reunidos aquí demuestran los fructíferos modos en que académicxs y escritorcxs la estamos y “nos estamos (re)pensando”, desde una *perspectiva de género* que alumbramos los puntos ciegos de tantos enfoques supuestamente neutros que hasta ahora han mantenido el privilegio de no presentarse, justamente, como *perspectivas*.

## OBRAS CITADAS

Abenshushan, Vivian et al. (2018). “Disolutas (a ante cabe con contra) las pedagogías de la crueldad”, in Tsunami, ed. Gabriela Jauregui. México: Sexto Piso, 13-24.

- Amaro, Lorena (2021). "En estado de resistencia: la reciente narrativa hispanoamericana de mujeres", *Catedral Tomada: Revista de Crítica Literaria latinoamericana*, 9.16: 30-6.
- Berensmeyer, Ingo, Gert Buelens y Marysa Demoor (2016). "La autoría como *performance* cultural: nuevas perspectivas en estudios autoriales", in *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*, ed. Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras. Madrid: Arco Libros, 205-239.
- Bustamante, Fernanda y Pérez Fontdevila, Aina (2019). "Autor-representaciones. Estrategias de ser autora en Latinoamérica" (dossier monográfico), *Revista Iberoamericana*, LXXXV.268.
- Casas, Ana (2020). "Presentación. Autoficción, discurso político y memoria histórica", *Revista Letral*, 23: 1-7.
- Cróquer, Eleonora (2015). "Hacer excepción, cuando se habla la lengua de un continente oscuro (I). El corpus enfermo de la autor(a) y su demanda de una escucha por venir", *Tropelias: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 24: 69-83.
- Cróquer, Eleonora (2009). *Escrito con rouge*. Delmira Agustini, artefacto cultural. Rosario: Beatriz Viterbo.
- De la Cerda, Dahlia. "Feminismo sin cuarto propio". *Tsunami 2*, ed. Gabriela Jauregui. México: Sexto Piso, 59-98.
- Díaz, José-Luis (2015). "Quand la littérature formait les vies", *CONTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, 15. <<https://doi.org/10.4000/contextes.6046>>.
- Díaz, José-Luis (2007). *L'écrivain imaginaire: scénographies auctoriales à l'époque romantique*. París: Champion.
- Eagleton, Mary (2005). *Figuring the Woman Author in Contemporary Fiction*. Houndmills/ Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Fernández Menéndez, Raquel (2021). Apuntes bibliográficos y antologías para una escritura domesticada: autoría y género en la literatura española de la segunda mitad del siglo XIX, *Bulletin of Spanish Studies*, 98: 217-241.
- Fernández, Pura (2017). "'Por ser mujer y autora...' Identidades autoriales de escritoras y artistas en la cultura contemporánea". *Ínsula*, 841-842: 2-7.
- Fernández-Menéndez, Raquel (2020). "Los retratos de la autora: el caso de Ángela Figuera Aymerich", *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, 37: 247-265.
- Fiol-Matta, Licia (2002). *A Queer Mother For The Nation: The State And Gabriela Mistral*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Forster, Edward Morgan (1957). "La torre de marfil", *Revista Universidad de México*, XI.6: 1-13 [1939].
- Heinich, Nathalie (2005). *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*. París: Gallimard.
- Jauregui, Gabriela (2018). "Herramientas desobedientes", in *Tsunami*, ed. Gabriela Jauregui. México: Sexto Piso, 87-100.
- Kamuf, Peggy (2019). "Las labores de Penélope", in *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*, ed. Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francès. Barcelona: Icaria, 219-239.
- Le Guin, Ursula K (1992). "La hija de la pescadora", *Debate feminista*, 6: 3-31.
- Longolius, Sonja (2016). *Performing Authorship*. Bielefeld: Transcript Verlag.

- Luongo, Gilda y Alicia Salomone (2007). "Crítica literaria y crítica social: feminidad y escritura de mujeres", *Iconos*, 28: 59-70.
- Martín Gaité, Carmen (1987). "La chica rara". <<https://carmenlaforet.com/wp-content/uploads/2019/09/11.-Carmen-Martin-Gaite.-La-chica-rara.pdf>> (1 de septiembre de 2021).
- Meizoz, Jérôme (2015). "'Escribir, es entrar en escena': la literatura en persona", *Estudios. Revista de investigaciones literarias y culturales*, 42: 253-269.
- Meizoz, Jérôme (2007). *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*. Ginebra y París: Slatkin Erudition.
- Pérez Fontdevila, Aina y Meri Torras Francès (dirs.) (2017): "Corpografías autoriales. Re/visiones de género" (dossier monográfico), *Interférences littéraires /Littéraire interférentes*, 21.
- Pérez Fontdevila, Aina y Meri Torras Francès (eds.) (2016). *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*. Madrid: Arco Libros.
- Pérez Fontdevila, Aina, Meri Torras Francès y Eleonora Cróquer Pedrón (eds.) (2015). "Autoría y género" (dossier monográfico), *Mundo Nuevo. Revista Latinoamericana*, 16.
- Pleitez, Tania y Mónica Albizúrez (2021). "Mujeres centroamericanas: autorías y escrituras dispersas en lo global (1890-1980)" (dossier monográfico), *Lectora. Revista de Dones i Textualitat*, 27.
- Rivera Garza, Cristina (2018). "La primera persona del plural", in Tsunami, ed. Gabriela Jauregui. México: Sexto Piso, 159-174.
- Russ, Joanna (2018). *Cómo acabar con la escritura de las mujeres*. Madrid: Dos Bigotes.
- Sanz, Marta (2018). *Monstruos y centauras. Nuevos lenguajes del feminismo*. Barcelona: Anagrama.
- Woolf, Virginia (2004). *Una habitación propia* [1929]. Barcelona: Seix Barral.
- Zafra, Remedios (2017). *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Barcelona: Anagrama.