



TEMATOLOGÍA COMPARADA Y CRÍTICA FEMINISTA: UNA REFLEXIÓN EN TORNO A LA RECURRENCIA TEMÁTICA DEL SUICIDIO EN LA ESCRITURA FEMENINA DEL SIGLO XIX

COMPARATIVE THEMATOLOGY AND FEMINIST CRITICISM: A REFLECTION ON THE THEMATIC RECURRENCE OF SUICIDE IN NINETEENTH-CENTURY WOMEN'S WRITING

THÉMATOLOGIE COMPARÉE ET CRITIQUE FÉMINISTE : UNE RÉFLEXION SUR LA RÉCURRENCE THÉMATIQUE DU SUICIDE DANS L'ÉCRITURE FÉMININE DU XIXE SIÈCLE

Juan Pedro Martín Villareal 

Universidad de Salamanca¹

juanpedro.martin@usal.es

Fecha de recepción: 20/07/2023

Fecha de aceptación: 30/11/2023

DOI: <https://doi.org/10.30827/tn.v7i1.28779>

Resumen: Este artículo reflexiona sobre la utilidad metodológica de las nociones de *escritura de mujeres* y *escritura femenina* en el ámbito de la tematología comparada, así como intenta deslindar su definición a partir de la aplicación a un estudio de caso sobre la recurrencia temática del suicidio femenino en la escritura femenina decimonónica en España, Gran Bretaña y Francia. En este sentido, se propone una reflexión teórico-comparatista sobre la que se cimienta un análisis literario que alumbrará las coincidencias en la representación de unas problemáticas y reivindicaciones por medio de la figura de la mujer suicida. El análisis de las narrativas de Aurore Dupin (George Sand), Marie d'Agoult, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Carolina Coronado, Mary Ann Evans

¹ Instituto de Estudios del Mundo Hispánico de la Universidad de Cádiz.

(George Eliot), Mary Elizabeth Braddon y Mona Caird permite observar la existencia de una tradición literaria propia compartida transnacionalmente, en la que todas ellas contribuyen a resignificar el motivo literario de la mujer loca y suicida desmantelando el interesado estereotipo vigente en el periodo.

Palabras clave: tematología comparada; crítica feminista; escritura femenina; estudios sobre el suicidio; literatura del siglo XIX.

Abstract: This article reflects on the methodological usefulness of the notions of women's writing and feminine writing in the field of comparative thematology, and attempts to define them by applying them to a case study on the thematic recurrence of female suicide in nineteenth-century women's writing in Spain, Great Britain, and France. In this sense, a theoretical-comparative reflection is proposed, on which a literary analysis is based, which sheds light on the coincidences in the representation of certain problems and demands through the figure of the suicidal woman. The analysis of the narratives of Aurore Dupin (George Sand), Marie d'Agoult, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Carolina Coronado, Mary Ann Evans (George Eliot), Mary Elizabeth Braddon, and Mona Caird allows us to observe the existence of a transnationally shared literary tradition, in which all of them contribute to redefining the literary motif of the mad and suicidal woman, dismantling the established stereotype.

Keywords: Comparative Thematology; Feminist Criticism; Women's Writing; Suicide Studies; 19th Century Literature.

Resumé: Cet article réfléchit sur l'utilité méthodologique des notions d'écriture féminine et d'écriture des femmes dans le domaine de la thématologie comparée, et tente de les définir en les appliquant à une étude de cas sur la récurrence thématique du suicide féminin dans l'écriture féminine du XIXe siècle en Espagne, en Grande-Bretagne et en France. En ce sens, une réflexion théorico-comparative est proposée, sur laquelle se fonde une analyse littéraire qui met en lumière les coïncidences dans la représentation de certains problèmes et exigences à travers la figure de la femme suicidée. L'analyse des récits d'Aurore Dupin (George Sand), Marie d'Agoult, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Carolina Coronado, Mary Ann Evans (George Eliot), Mary Elizabeth Braddon et Mona Caird nous permet d'observer l'existence d'une tradition littéraire partagée au niveau transnational, dans laquelle toutes contribuent à redéfinir le motif littéraire de la femme folle et suicidaire, en démantelant le stéréotype établi.

Mots clés: thématologie comparée; critique féministe; écriture féminine; études sur le suicide; littérature du dix-neuvième siècle.

Introducción

Este trabajo no pretende ofrecer una respuesta categórica ni proponer una teoría o una metodología perfectamente válida, sino que tan solo se propone contribuir a la necesaria reflexión teórico-crítica sobre la aplicación del concepto de *escritura femenina* en los estudios literarios, más concretamente en el ámbito de la tematología comparada. Para ello, resulta pertinente visitar las definiciones que de este concepto se han venido dando, así como contrastar el mismo con otros que en ocasiones se usan alternativamente a la hora de abordar la escritura de las mujeres. La teorización de la noción *escritura femenina* se fraguó hace más de cincuenta años, coincidiendo con lo que se ha venido a llamar la segunda ola feminista y con la génesis de los estudios de ginocrítica y teoría literaria feminista, donde descollaron teóricas como Ellen Moers, Toril Moi, Elaine Showalter, Sandra Gilbert y Susan Gubar, Hélène Cixous, Julia Kristeva o Luce Irigaray, por solo nombrar a algunas. Sin embargo, su aplicación en los estudios literarios resulta polémica en algunos casos, sobre todo si se tienen en cuenta los más recientes debates en torno al sexo y el género, hoy más presentes que nunca en la opinión pública.

Los objetivos que se propone este trabajo asumen la necesidad de evitar la completa abstracción teórica y nos conminan a vehicular esta reflexión a partir de un estudio de casos que permita probar la utilidad de la aplicación de estos conceptos de crítica literaria feminista en el ámbito de la tematología comparada. A partir de un análisis en torno al tratamiento diferencial de la temática del suicidio femenino en las narrativas de la segunda mitad del siglo XIX escritas por mujeres en España, Francia y Reino Unido y su recurrencia, se intentará probar la validez y utilidad de la categoría *escritura femenina* en los estudios de tematología comparada.

La conjunción metodológica del comparatismo y la crítica feminista comporta una reflexión teórica que ha enriquecido sendos ámbitos, y sobre la que se cimenta un análisis literario que prueba la fertilidad de trabajar en esta intersección, como muestran, entre otras, críticas como Susan Bassnett, Margaret Higonnet o Susan Lanser. Preguntas como hasta qué punto el género determina el tratamiento temático en la literatura o si se puede hablar con toda seguridad de unos modos de escritura femeninos surgen de la reflexión teórica en este espacio. Pese a que son difíciles de contestar categóricamente, permiten alumbrar la pertinencia de la categoría *escritura femenina*, o *literatura escrita por mujeres*, en los estudios literarios. La importancia de la tematología en la crítica literaria feminista fue apuntada por Margaret Higonnet, quien consideraba la ginocrítica como “a selective version of thematic criticism”² (“Feminist Criticism” 272).

2 Es decir, “una versión selectiva de la crítica temática” (traducción propia).

No obstante, sus trabajos posteriores desdibujan esta relación, en opinión de Naupert (16), por ser un tipo de análisis literario demasiado neutral para abordar un tipo de crítica que se entendió a sí misma como eminentemente politizada.

La queja ante la falta de una visión comparatista en los estudios feministas y viceversa fue también expresada por Lanser, quien señalaba que “feminist criticism has tended to be as insufficiently comparatist as comparative literature has been insufficiently feminist”³ (282). En cierta medida, los trabajos de los últimos años han procurado revertir dicha situación, aportando un espacio disciplinar enormemente poroso donde la literatura comparada y los estudios feministas convergen. Estos acercamientos comparatistas a la crítica literaria feminista han logrado refutar universalismos sobre los que se habían asentado ciertas asunciones sobre la escritura femenina, como por ejemplo la habitual generalización en torno a la situación de las mujeres escritoras en el siglo XIX, que generalmente solo interpelaba a las escritoras burguesas del norte de Europa y de los Estados Unidos con acceso a una educación formal (Lanser 283). De igual manera, esta misma querencia ha propiciado una literatura comparada que reniega del eurocentrismo que marcó sus inicios y que pone en tela de juicio la noción de canon, asumiendo el objetivo de no ser “a discourse of sameness even when it purports to be a discourse of difference”⁴ (Lanser 284).

Aunque evidentemente no podemos hablar de una literatura femenina que, por el mismo hecho biológico de estar escrita por una mujer, se entienda diferencial, sí podemos apreciar unas diferencias debidas a la construcción histórico-social de la mujer como sujeto oprimido que define esta escritura en sus intereses y preocupaciones. En este sentido, parece oportuno incidir en la ya conocidísima afirmación de Simone de Beauvoir: “no se nace mujer, se llega a serlo” (341), así como en la de Moi, quien apunta a que la opresión social y simbólica que acompaña al género femenino va más allá de cualquier hecho biológico, pues “no theory about the origins of gender will change the fact that in a sexist society people who are taken to be women will be perceived as Other in relation to a male norm”⁵ (“I am not” 267). Igualmente, se adolece de una falta de precisión metodológica a la hora de abordar estudios sobre los textos literarios femeninos. Las definiciones y matices entre conceptos aparentemente equiparables han

3 “La crítica feminista ha tendido a ser insuficientemente comparada de la misma manera en que la literatura comparada ha sido insuficientemente feminista” (traducción propia).

4 “un discurso de mismidad incluso cuando intenta ser un discurso de diferencia” (traducción propia).

5 “Ninguna teoría sobre los orígenes del género cambiará el hecho de que en una Sociedad sexista las personas que son consideradas como mujeres sean percibidas como Otras en relación con una norma masculina” (traducción propia). La traducción del texto de Moi, realizada por Nattie Golubov (Moi, “No soy”), es en realidad parcial y no incluye este segmento citado.

sido muchos: escritura femenina, literatura femenina o literatura y escritura de mujeres son nociones que se usan habitualmente para hablar del texto literario que recoge la experiencia femenina y que requieren clarificación en torno a si se refieren a la misma realidad o no.

La cuestión de si la escritura de mujeres —permítaseme la libertad terminológica— se diferencia diametralmente de la masculina por su estética y cultivo de temas, si el texto despliega claves de género, o si es un producto ajeno a las condiciones de su productor ha despertado enconados debates entre críticos y escritores. Ello ha problematizado enormemente el uso de esta categoría por entenderla como una forma de discriminación o separación del universal literario contra la que se han enfrentado incluso las propias autoras. En cualquier caso, su alcance comparatista resulta evidente, pues se trata de una caracterización de orden supranacional que se repite en más de un contexto cultural. Así, Elaine Showalter afirmaba que “when we look at women writers collectively, we can see an imaginative continuum, the recurrence of certain patterns, themes, problems, and images from generation to generation”⁶ (11). En esta afirmación va implícita la operatividad de la categoría *escritura femenina* o *escritura de mujeres*, si bien cabe matizar su definición y deslindar otras conceptualizaciones aledañas.

Conviene evitar partir de apriorismos sobre la existencia de una forma de narrar y pensar de índole femenina marcada meramente por el sexo, así como dar por sentado que el hecho de narrar desde el lugar que supone ser mujer invalide que la narración tenga visos de ser universal, o que suponga la existencia de un imaginario femenino estático y estable que proviene de una forma diferente de percibir el mundo. Si la literatura escrita por mujeres comparte una similar reflexión en torno a las condiciones de opresión que el sistema patriarcal les impone se debe a que estas condiciones sociales y materiales son compartidas⁷, y el texto literario, como estetización de la ex-

6 “[C]uando vemos a las mujeres escritoras de modo colectivo, podemos observar un continuum imaginativo, la recurrencia de ciertos patrones, temas, problemas e imágenes de generación en generación” (traducción propia).

7 Las razones que abundan en un reclamo de la esencia femenina para explicar la *diferencia* del texto femenino no hacen sino contribuir en la trampa patriarcal de la dicotomía género/sexo contra la que las escrituras femeninas combaten desde su interés por socavar el orden simbólico dominante. Sin ir más lejos, cayeron en esta trampa algunas de las pioneras en la recuperación y visibilización de la tradición literaria femenina como Patricia Meyer Spacks y su *The Female Imagination* (1975), que sustentaron el acercamiento particular a la escritura de las mujeres en la existencia de un imaginario femenino, sin precisar si este se debía a la posición social de la mujer en el mundo o al hecho biológico de serlo, al igual que también lo hicieron Claudine Hermann (1977) o Béatrice Didier (1981), que tampoco explicaron a qué se debía la diferencia que compartían los textos femeninos que analizaron. Así, reprodujeron algunas ideas que no están muy lejanas de la discriminación histórica de las mujeres en la República de las Letras por su querencia por temas menores o su estilo grácil y melifluido (Segarra 88). Igualmente, existe el riesgo de considerar que todas las mujeres sufren o han sufrido de la misma manera el patriarcado, lo que podría contribuir a borrar otras diferencias culturales que marcan al sujeto más allá del género (Golubov 116). Por ello, conviene ante todo huir del singular *mujer* a la hora de abordar este tipo de estudios.

perencia, refleja las condiciones de esta situación social históricamente determinada que como sujetos subalternos sufren y han sufrido. Como señala Magda Potok-Nycz, “seguramente la diferencia constituye la circunstancia innovadora del discurso literario aportada por las mujeres en forma de nuevas aproximaciones temáticas y estéticas” (“El texto femenino” 209), pero esta diferencia no es debida al sexo, sino que:

La cultura, con sus mecanismos de socialización, sus instituciones, ritos y mensajes, articula la identidad del género y con ello, el concepto de la diferencia sexual. La cultura señala la diferencia; la diferencia marca el discurso. [...] La identidad femenina volcada en el discurso literario es una identidad adquirida o construida a través de un vasto proceso social en que lo político, lo económico y lo cultural contribuyen a formar un todo condicionante (“El texto femenino” 209).

La sensibilidad que se despliega por el hecho de ocupar una posición subalterna en la sociedad determina un tratamiento diferencial de ciertos temas literarios como es el de la autorrepresentación o el de la caracterización del suicidio como un mal netamente femenino. Este hecho, compartido transnacionalmente, puede originar afinidades temáticas, sensibilidades estéticas y pulsiones literarias que pueden ser observadas conjuntamente.

1. Precisiones terminológicas alrededor de la escritura femenina o de las mujeres

La primera reflexión que se hace necesaria radica en la propia pertinencia y operatividad de las categorías de análisis *escritura femenina* o *literatura femenina* y su complementariedad con la de *literatura escrita por mujeres*. Las definiciones y actitudes hacia esta distinción de género han sido múltiples y no siempre positivas, incluso por parte de las propias escritoras. Por ejemplo, destaca el estudio de Potok-Nycz (“Escritoras” 4) sobre la posición contraria de las escritoras españolas contemporáneas a la categorización de su obra literaria en función del género por considerar esta una distinción que las separa de lo *universal*, lo que ya de por sí evidencia lo asumido del orden patriarcal que considera lo masculino como universal frente a lo femenino como particular. Esta *neutralización* del género en la escritura apunta a la existencia de un orden patriarcal del que se quiere participar y que modela como neutral e impersonal lo que realmente resulta masculino.

El texto literario es, sobre todo, un espacio ficcional y estético para la articulación de la experiencia, por lo que la experiencia de ser mujer se refleja en los textos de las autoras, aunque, como ya evidenciaran teóricos como Barthes, el texto no solo pertenezca a su autor, sino que también refleje el orden simbólico predominante (Potok-Nycz, “El texto femenino” 213). Aunque esta realidad no se modifique por más formulaciones

teóricas que se hagan de él, conviene detenerse en ellas para clarificarlas. Quizás uno de los principales escollos se deba a que la propuesta teórica más aclamada, llevada a cabo por Elaine Showalter (13), ofrezca tres términos profundamente porosos y que, en su traducción al español, resulten aún más ambiguos que los pretendidos *feminine*, *feminist* y *female*. Siguiendo esta lógica, habría que diferenciar entre la *literatura femenina*, que sería aquella que reproduce los estereotipos de feminidad convencionales, de la *de mujeres*, que busca explorar la subjetividad e identidad de las mujeres por medio de la ficción, y de la *feminista*, que sería aquella que se propone cuestionar y revertir las normas de género impuestas. A todo ello, habría que sumar la definición de Hélène Cixous de la *écriture féminine*, que encapsula el interés por buscar un lenguaje propio que, desde los marcos del posestructuralismo y la deconstrucción, se establezca como contrapoder del falogocentrismo y resulte profundamente subversivo⁸. Por último, no son infrecuentes los vaivenes al hablar de escritura y literatura, pudiendo entender este último término como uno más amplio que no solo se refiere a la acción escritural de las mujeres, sino también a la socialización de sus escritos, su publicación, promoción y consumo por un público que asume lo femenino también como marca comercial (Segarra 89).

Más que precisar divisiones en función de la combatividad del texto literario o sus propósitos ideológicos en virtud de la defensa de los derechos de las mujeres, resulta relevante detenerse en la coincidencia a la que han llegado las teóricas feministas, tanto las del mal llamado feminismo francés (90), que en ocasiones fueron equivocadamente leídas como partidarias de un esencialismo que no se encuentra en sus textos, como las ligadas a las corrientes anglo-norteamericanas. La literatura escrita por mujeres se concita desde la otredad, parte de una periferia que no le corresponde, pero a la que ha sido apartada históricamente. Los trabajos de ginocrítica demuestran la continuidad temática de los textos femeninos, quizás debidos a unas situaciones y experiencias comunes al hecho social de ser mujer. Desde esta necesidad de comprender esta literatura como una entidad diferenciada con unos obstáculos particulares y unos tratamientos temáticos convergentes se han propuesto multitud de estudios como los de Joanna Russ o Iris M. Zavala⁹.

Las escritoras, a pesar de las dificultades materiales y las imposiciones inmateriales, se enunciaron como sujetos por medio de ficciones literarias que reflejan unas

8 En opinión de Toril Moi (*Teoría literaria feminista* 120), no se trata más que de una utopía imaginaria difícilmente aplicable más allá de la filosofía del discurso.

9 Conviene, de nuevo, precisar que este análisis literario desde el punto de vista del género, tal como evidenciaba Iris Zavala, "no significa homologar la identidad sexual con el sexo biológico y un determinante genético" (48).

verdades que están profundamente marcadas por el lugar que ocuparon en el mundo, a la vez que transidas por las dificultades de conciliar la posición de autoridad sobre el texto y la desautorización social del sujeto mujer-escritora, obligada primero a la clandestinidad y al olvido, y más tarde al aislamiento y la marginación. No todas participaron igualmente en el cuestionamiento del orden simbólico patriarcal, por lo que sí convendría establecer una diferencia entre la escritura (o literatura) femenina y la escritura (o literatura) de mujeres, entendiendo esta primera como una consciente de la posición subalterna que ocupa. Forzosamente, parte de esta escritura femenina que toma consciencia de su desigualdad puede entenderse como feminista, pues, como señala Catherine Davies, cuando la escritura se convierte en una práctica para transformar las relaciones de género dominantes, la escritora asume un propósito feminista (5), incluso si este no es reivindicado activamente.

Así, ambas categorías resultan codependientes. La literatura (o escritura) de mujeres se refiere a aquella firmada por un sujeto que se define como mujer, sin que necesariamente se reflexione sobre la textualización de las diferencias de género y sin que haya ninguna consciencia diferencial del hecho de ser mujer, aunque esta exista y se pueda precisar. Por su parte, y tal como sugieren Hélène Cixous y Susana Reisz, la categoría *escritura femenina* se sustenta en la existencia de toda una serie de estrategias discursivas surgidas ante la necesidad de confrontar la autoridad patriarcal de la institución literaria (y social), que, necesariamente, dependen de la toma de conciencia por parte de las mujeres de su posición marginal, pero también de la existencia de una opresión patriarcal que motive su existencia, por lo que se trata de una categoría histórica, sin lugar a dudas aplicable al contexto de la literatura del siglo XIX (Reisz 202-204). La escritura femenina se puede comprender como una práctica de representación por la que la mujer adquiere un rol agentivo frente a la pasividad de los modelos representados en el discurso artístico patriarcal, dando lugar a una poética feminista de la que ya advertían Gilbert y Gubar y en torno a la que Cixous también reflexionó al considerarla un discurso ocupado de deconstruir los binarismos patriarcales y de revertir etopeyas sesgadas sobre la mujer. Mientras que en la escritura de las mujeres —y por ende en la literatura escrita por mujeres— no se han de esperar necesariamente posicionamientos reivindicativos *per se* con respecto a la posición subalterna del sujeto femenino, en la *escritura femenina* sí (y por tanto en la literatura femenina, aunque ello contradiga la división de Showalter). Sin embargo, estos en ocasiones resultan velados, especialmente desde una visión contemporánea. Ambas categorías comparten una autoría femenina que las enfrenta a unos mismos problemas de recepción y validación por el mero hecho de estar firmadas por una mujer (Russ 37).

En cualquier caso, conviene alejarse de una lógica esencialista que mire a las escrituras firmadas por mujeres como una realidad homogénea que solo responde al factor del género. Aunque se trata de una categoría que se conforma en relación —en ocasiones en oposición— con las escrituras masculinas, esta no debe reforzar una identidad oposicional que comporte que las escrituras masculinas y femeninas se enfrentan por el mero hecho de serlo. Así mismo, no se debe asumir que toda la producción escrita por mujeres se proponga la oposición a los códigos patriarcales, pues irremediabilmente en la mayoría de los casos se participa de ellos, ni tampoco se puede asumir una oposición patriarcal que necesariamente se desarrolle por los cauces que desde nuestra mirada actual serían los propicios: son muchas las voces que se proyectan en espacios intermedios y que resultan difíciles de definir como comprometidas. En definitiva, no podemos partir de una hipótesis rígida en la que estas escrituras se constituyan siempre como un tipo de discurso subalterno. La pertinencia de esta división no está en riesgo, pues permite rastrear posiciones disidentes y rebeldes frente a la definición patriarcal de la identidad femenina en el binomio ángel/monstruo: escribir y definir una identidad propia a partir de un marco conceptual pincelado desde una perspectiva puramente masculina obliga a las mujeres escritoras a contestar o reforzar los mimbres patriarcales sobre los que se sustenta su representación.

No somos ajenos a las críticas que la noción *escritura femenina*, en su definición por parte de Hélène Cixous, ha despertado. En su crítica del binarismo que estructura el pensamiento occidental y que sitúa a la mujer en un espacio subalterno, apuntó al uso de las herramientas lingüísticas (que se vuelven políticas) contra el sistema simbólico falogocéntrico, como por ejemplo el uso del lirismo —entendido como una forma de expresión feminizada e inocua— en un ensayo académico. Sin embargo, estas precisiones reproducen hasta cierto punto la dicotomía de la que se pretende huir, tal y como señalaron Gayatri Spivak, Toril Moi, o Ann Rosalind Jones (Aneja 60). Aunque su concepto de *escritura femenina* pudiera reafirmar, al entender que existe un lenguaje anti-patriarcal capaz de romper el discurso androcéntrico, un determinismo biológico, se trata de un posicionamiento estratégico desde el que denunciar los mecanismos simbólicos del patriarcado que resulta valioso desde el marco deconstructivista en que se produce. Segarra (92) se ocupa acertadamente de denunciar la equivocada lectura que desde algunos espacios académicos se hizo de la obra de Cixous, culpable de una imagen esencialista en torno a la diferencia categórica entre hombres y mujeres que no se corresponde con su texto.

Sin duda, el hecho de que su concepto de *escritura femenina* no sea exclusivo de las mujeres, sino que compete a cualquier sujeto que se afane en desbaratar las rela-

ciones de poder establecidas en la lógica del falogocentrismo, apunta a una comprensión política de la escritura que trasciende determinaciones sexuales. Este concepto diferenciaría entre una escritura de las mujeres que reproduce las dinámicas de opresión masculinas y se vuelve cómplice de las mismas, y otra escritura que se pretende liberadora en el cuestionamiento del sistema simbólico previamente establecido. Su definición, no obstante, es manifiestamente ambigua en su proyección lírica, aunque abre la puerta a categorizar como *escritura femenina* toda aquella que se revuelva contra las definiciones previamente establecidas sobre la feminidad. Somos conscientes de la indeterminación de estas definiciones, usadas a veces de modo equivalente, y que coinciden en que, como ya señalaba Cixous, es “imposible, actualmente, definir una práctica femenina de la escritura, se trata de una imposibilidad que perdurará, pues esa práctica nunca podrá teorizar, encerrar, codificar, lo que no significa que no exista” (54). En cualquier caso, la pretensión categórica de distinguir entre escrituras femeninas y de mujer, o feministas y femeninas, no es especialmente productiva.

Solo desde el planteamiento de que las mujeres han sido sometidas culturalmente por el patriarcado para ocupar el papel de las otras se entiende la necesidad de bucear en la literatura escrita por mujeres como categoría diferenciada. Como señalaron Gilbert y Gubar, el hecho de que tanto la literatura como el arte se constituyeran por siglos como un terreno vedado para la imaginación femenina “caused enormous anxiety in generations of those women who were ‘presumptuous’ enough to dare such an attempt”¹⁰ (7). El proceso de búsqueda de una poética feminista conllevó que la mujer rompiera el espejo de su representación y buscara deshacerse de los corsés armados por el patriarcado, ya que “the woman writer’s self-contemplation may be said to have begun with a searching glance into the mirror of the male-inscribed literary text”¹¹ (15). Ese intento de autorrepresentación define por sí solo la literatura escrita por mujeres, pudiéndose considerar como *escritura femenina* cuando responde a unos intereses ideológicos orientados al desmantelamiento de la imagen masculina creada sobre las mujeres.

De la aceptación de la pertinencia de las etiquetas *escritura de mujeres* y *escritura femenina*, independientemente de las distinciones y matices que podamos establecer entre ellas, deviene que hayamos de esperar una serie de coincidencias en clave de género en la ficción literaria de las mujeres. Así, habría de esperar que, en lo referente

10 “una enorme ansiedad en generaciones de mujeres que fueron lo bastante ‘presuntuosas’ como para atreverse a hacerlo” (Gilbert y Gubar, *La loca* 22).

11 “la autocontemplación de la mujer escritora ha comenzado con una mirada indagadora en el espejo del texto literario inscrito por los hombres” (Gilbert y Gubar, *La loca* 30).

a la tematología, ciertos temas literarios coincidieran en ser tratados desde una perspectiva similar, un cierto tono denunciatorio, o, en definitiva, algunas marcas de género que posibiliten y hagan necesario este distingo. En el caso de la temática del suicidio femenino, intentaré probar cómo las coincidencias en un similar tono y denuncia en las escrituras femeninas en tres contextos culturales diferentes podrían ser suficientes para probar la utilidad de esta determinación en cuanto al género a la hora de analizar estas prácticas literarias.

2. Tematología comparada y escritura femenina: aproximación a partir de un estudio de casos sobre el suicidio

El tratamiento temático del suicidio en el siglo XIX difirió enormemente en función del género del escritor, principalmente porque se consolidó como un tema literario desde el que construir una ficción sobre la recurrencia de la muerte voluntaria entre las mujeres y su tendencia a la enfermedad mental, cuyo resultado último era la muerte voluntaria. A lo largo de toda Europa proliferaron narrativas en las que la mujer era representada como un sujeto tendente naturalmente a la locura y al suicidio, proyectando así una imagen que refrendaba las teorías médicas sobre la diferencia sexual que se venían desarrollando desde el siglo XVIII. A su vez, esta representación literaria consolidaba una ideación cultural en torno al suicidio que vendría a sustituir a su tradicional concepción como pecado: la comprensión del suicidio como resultado de una enfermedad y del suicida como una víctima. Esta medicalización conllevó una feminización de la muerte voluntaria, pues “since much of the scientific literature perceived woman as an abnormal man, the link between her genetic defect and suicidal illness was readily made”¹² (Higonnet, “Speaking Silences” 70).

Responden a esta lógica patriarcal multitud de escrituras masculinas en las que el suicidio femenino se convierte en tema predilecto, a partir del cual no solo se construye una narrativa orientada a evidenciar la tendencia “natural” de las mujeres hacia la locura y la muerte voluntaria, sino que también se consolida una fetichización del cuerpo femenino en términos puramente escopofílicos, una idealización estética de la enfermedad y toda una serie de discursos de tipo moralizante en los que la caída en el pecado sexual origina una caída aún mayor, en ocasiones incluso literal, por medio del suicidio¹³. Señalaremos solo algunos ejemplos que evidencian la obsesión cultural que

¹² “como mucha de la literatura científica percibía a la mujer como un hombre anormal, el vínculo entre su defecto genético y la enfermedad suicida surgía de inmediato” (traducción propia).

¹³ Esta mirada masculina, que más tarde teorizaría Laura Mulvey (1975), no solo se detentó desde el ámbito literario, sino que se orquestó desde otros muchos espacios como el periodismo o las artes visuales, donde qui-

este tema despertó, así como la utilidad ideológica de construir una ficción en torno a la prevalencia del suicidio entre las mujeres (Gates 125), sobre todo en Gran Bretaña, nación que había venido considerándose como especialmente proclive a esta acción (Martín Villarreal 70). En el ámbito británico encontramos multitud de narrativas sobre el suicidio femenino, por ejemplo “The Lady of Shalott” (1833) de Lord Alfred Tennyson, “The Bridge of Sighs” (1844) de Thomas Hood, “The Chimes” (1844) de Dickens, *Armada* (1866) o *The Moonstone* (1868) de Wilkie Collins. Tampoco son infrecuentes en otros contextos, pues destacan novelas como *Mémoires de deux jeunes mariées* (1842), de Honoré de Balzac, *The Blithedale Romance* (1852) de Nathaniel Hawthorne, *Madame Bovary* (1856) de Gustave Flaubert, *Amor de Perdição* (1862) de Camilo Castelo Branco, *El audaz* (1871) de Benito Pérez Galdós, *Thérèse Raquin* (1873) y *La faute de l’abbé Mouret* (1875) de Émile Zola, *Anna Karenina* (1877) de Leo Tolstói, *The Return of the Native* (1878) de Thomas Hardy o *La pródiga* (1882) de Pedro Antonio de Alarcón.

A pesar de la diversidad de motivaciones y métodos representados, y de las evidentes diferencias entre contextos culturales, estas muertes coinciden en subrayar la dependencia emocional, física y económica de las suicidas con respecto a los hombres, que en el mejor de los casos muestran empatía, lástima o compasión por ellas, así como una relación entre la ideación suicida y la fragmentación de sus vínculos erótico-afectivos. Víctimas o villanas, su futuro está marcado por su debilidad o su perfidia, de modo que se reafirma la incapacidad de la mujer para elegir libremente hasta su propia muerte. Junto al mal de amor como principal causa de la locura que aboca al suicidio, se construye habitualmente una narrativa que sanciona el desorden de las pasiones entre las mujeres, por considerar su fragilidad mental causa suficiente para la locura y el suicidio. Además, se añade una lectura moral en la que la deshonor o el adulterio anticipan como suicidio social la inevitable muerte de la heroína decimonónica, fetichizada como objeto artístico de pasiva belleza y totemizada como advertencia de los peligros de apartarse del camino marcado por los constrictores modelos de feminidad decimonónica.

La respuesta entre las incipientes escrituras femeninas ante la estereotipación de la mujer suicida no se hizo esperar, y esta puede definirse como transnacional. Desde diferentes latitudes, sin que mediara relación alguna —al menos evidente—, diversas escritoras respondieron de similar forma a esta sesgada imagen de la mujer como loca

zás es especialmente evidente. Basta con observar las conspicuas imágenes de la mujer suicida en la segunda mitad del siglo XIX o la obsesión por la representación de la muerte de Ofelia para apreciar esta fetichización del cadáver femenino y el establecimiento de una lectura moral en torno a esta imagen (Alexander 75).

y suicida. Escritoras españolas, francesas, inglesas y norteamericanas convinieron en servirse de este motivo literario de profuso cultivo para denunciar una serie de problemáticas ligadas a su condición de mujeres, tales como la falta de libertad, la coerción intrínseca a la institución matrimonial, o la misma estereotipación de la mujer como sujeto proclive a la locura y al suicidio. Construyeron una imagen de la mujer que contempla el suicidio en la que se evidencia su cordura, así como unas motivaciones que se alejan de consideraciones sentimentales. La coincidencia en sus miradas permite considerar como acertada la idea de que participan de una tradición literaria compartida transnacionalmente que se vehicula por medio de sus intereses feministas y que responde a una similar querencia en el tratamiento de ciertos temas como representantes de esa *escritura femenina* que antes hemos intentado definir.

En España, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Carolina Coronado y Rosalía de Castro escribieron, entre 1843 y 1859, tres novelas protagonizadas por heroínas que denuncian por medio de un suicidio la opresión a la que se veían sometidas como mujeres¹⁴. En *Dos mujeres* (1842-1843), Catalina se asfixia tras tomar consciencia de la imposibilidad de ser feliz en un mundo que le prohíbe tanto la libertad como el amor hacia Carlos, un hombre casado. Su muerte supone un acto de sororidad con el que intenta apaciguar el dolor que siente su esposa Luisa, otra víctima del lazo matrimonial que la oprime. Esta liberadora decisión es, desde la perspectiva autoral, bendecida por Dios: “La muerte no se me presenta bajo un aspecto lúgubre. Véola como un ángel libertador que Dios envía al infortunio” (Gómez de Avellaneda 58). La asfixia con un brasero en su alcoba es el método elegido, lo que metaforiza el estrecho espacio de libertad que ofrece el hogar como refugio y prisión en una sociedad preocupada por las apariencias.

En *Adoración* (1850), de Carolina Coronado, la heroína planifica su espectacular muerte danzando tras sufrir silentemente el dolor de descubrir que su amante es realmente un hombre casado. Lo que debe callar como mujer cortesana se expresa por medio de un frenético vals que causa su muerte, favorecida por su condición tísica. Aunque la narrativa sentimental esté presente, el suicidio no se debe a la ruptura de un vínculo amoroso, sino a la completa imposibilidad para la felicidad y la libertad de las mujeres. *La hija del mar* (1859), primera novela de Rosalía de Castro, relaciona el suicidio de Esperanza con los desmanes de Alberto Ansot, quien representa los peligros que esperan a las mujeres en el hogar y el matrimonio, espacios que deberían servir

14 Jo Labanyi (57) relaciona a estas autoras en su búsqueda estratégica de una identidad femenina fraguada en torno a la subjetividad y las emociones, que se construyen más allá de los vínculos masculinos, en clave de sororidad.

de protección. La muerte de Esperanza en el mar, simbólicamente una fórmula de renacimiento y de reconexión con su elemento, la libera de la opresión de su padrastró Alberto, quien la encarcela y la lleva al borde de la locura¹⁵. A su vez, la autora denuncia la estetización del sufrimiento de las mujeres: “Tendida sobre este lecho la enferma, pálida e inmóvil, semejaba blanca estatua de mármol que la calenturienta inspiración del artista acababa de hacer brotar al paso de su buril” (Castro 281).

Por su parte, en Reino Unido vieron la luz multitud de narrativas que problematizaron moralmente la figura de la mujer caída, añadiendo aristas a una imagen pretendidamente plana. Desde esa intencionalidad podemos comprender novelas como *Ruth* (1853) de Elizabeth Gaskell, donde se elude la desgracia final, pero no la *caída* moral en manos de Mr. Bellingham, quien la deja embarazada para más tarde abandonarla, o *The Mill on the Floss* (1860), en la que la moralidad de Maggie no es suficiente para evitar su ahogamiento en las aguas desbordadas del río que la vio nacer. Abocada por el ostracismo que tanto su hermano como el resto de la comunidad de St. Ogg's le imponen por considerarla una mujer caída, su muerte se torna en una suerte de martirio en busca de una validación a la que nunca puede acceder. Años más tarde, la prolífica Mary Elizabeth Braddon puso en duda algunos de los clichés más asentados sobre la representación artística de la mujer suicida en su relato “The Cold Embrace” (1860), en el que satiriza este tema por medio del ejemplo de Gertrude, una joven que se suicida ante el abandono de su amante, y cuyo cadáver es esbozado por su propio amante, al que perseguirá su presencia fantasmal. Igualmente, en “The Shadow in the Corner” (1879) Braddon plantea los peligros de considerar el discurso científico como una realidad única por medio de Maria, cuyo suicidio se debe a que nadie tiene en cuenta su experiencia sobrenatural y la consideran una joven supersticiosa, histérica y con tendencia a la locura. Por último, Mona Caird realizó una sardónica crítica de la institución matrimonial y el aciago destino de las mujeres en *The Wing of Azrael* (1889), donde Viola Sedley pone fin a su vida lanzándose al mar tras comprobar la imposibilidad para la felicidad de las mujeres en una sociedad que las obliga a participar en un contrato esclavo como el del matrimonio por conveniencia y que las encadena a repetir errores por medio de la maternidad y el enfrentamiento entre iguales.

En el contexto cultural francés se aprecia un movimiento similar con escritoras como George Sand (Amantine Aurore Dupin) y Marie d'Agoult a la cabeza. En *Indiana* (1832), Sand reflexiona sobre el adulterio, el deseo femenino y las injustas condiciones de la mujer al acceder al matrimonio por medio del personaje de Indiana, una joven

15 Para un análisis de la relación entre los paisajes marinos y el sujeto femenino en el imaginario decimonónico europeo, véase: Martín Villarreal (237-250).

aristócrata proveniente de la isla de *Île Bourbon* (La Réunion) y el de su criada Noun. Engañada por Raymon, que la deja embarazada para más tarde iniciar un flirteo amoroso con Indiana, acaba con su vida voluntariamente. La omnipresencia del suicidio como recurso ante la desesperanza femenina y la alienación en el matrimonio es absoluta (Gutermann 203). De hecho, el ahogamiento es, en opinión de Béatrice Didier, su leitmotiv profundo (28), algo que comparte con la que fuera su amiga y discípula, cuya obsesión por este motivo fue tal que cuatro de sus cinco novelas lo tratan (Christiansen, "Plotting Suicide" 132). Marie d'Agoult —bajo el pseudónimo de Daniel Stern— enunció las dificultades propiamente femeninas que llevan a sus protagonistas al suicidio o a su conato en una búsqueda de acción para sus constreñidas heroínas. Así ocurre en *Nélida* (1846), novela de corte autobiográfico que presenta a una heroína idealizada aquejada por un destino trágico, el de ser mujer en una sociedad que la margina: "Le monde me fait peur; j'éprouve à l'idée d'y entrer une appréhension inexplicable, il me semble que j'y offenserai Dieu et que j'y perdrai mon âme"¹⁶ (Stern 14). El suicidio, planteado a las orillas del Sena, donde también imagina darse muerte Indiana, no se lleva a término, pero justifica su decisión amorosa, inexplicable desde la moralidad de la época.

Un año más tarde publicó *Valentia* (1847), donde denuncia el sufrimiento que acompaña a la falta de independencia e imposibilidad de educación para las mujeres y que conllevan que la inocente protagonista termine envenenándose con opio para poner fin a una vida dirigida por los hombres. Esta renuncia, de nuevo, se interpreta como "une fonction cathartique et libératrice"¹⁷ (Vanden Abeele 57). Además, implica una ruptura con las cadenas que atan a las mujeres a reproducir estas dinámicas de opresión en generaciones posteriores, pues como otras heroínas suicidas, Valentia se encuentra embarazada (Christiansen, "Nélida and Valentia" 246)¹⁸. Por su parte, esquivan el suicidio otras heroínas decimonónicas que sucumben a la pasión y rompen el estrecho corsé moral de la feminidad como Élizabéth en *Jérôme ou le prélat* (1827) de Hortense Allart.

Las latitudes en las que se observa esta concreción temática en la que el suicidio femenino deja de ser un motivo que subraya la dependencia masculina de las

16 "El mundo me asusta; siento una aprensión inexplicable al pensar en entrar en él; me parece que ofenderé a Dios y perderé mi alma en él" (traducción propia).

17 "una función catártica y liberadora" (traducción propia).

18 Estas ficciones tienen entre sus temas habituales la maternidad y el matrimonio, por ser ambos elementos clave en la configuración de la identidad relacional femenina. La cuestión del suicidio y el embarazo —así como del suicidio y el infanticidio— requeriría de un estudio sosegado, pues son varios los casos en los que se suicida una mujer encinta, por ejemplo, Rachel Frost en *Verner's Pride* (1860), de Ellen Wood, Catalina en *Dos mujeres* o el sospechoso secreto de *Adoración*, que bien pudiera ser un embarazo.

mujeres y su fragilidad mental para convertirse en un asunto político desde el que denunciar sus violencias particulares son muchas, y los ejemplos coincidentes en el tono y en sus objetivos ideológicos, lo que indica que no se trata de una mera coincidencia. Este tema recibe una concretización similar en *Fettered for Life* (1874), de la estadounidense Lillie Devereux Blake, en *The Awakening* (1899) de Kate Chopin, o, más tangencialmente, en “The Yellow Wallpaper” (1892) de Charlotte Perkins Gilman, así como en *Le confessioni di una figlia del secolo. Epistolario di una morta* (1901) de la italiana Paola Baronchelli. Igualmente, baste un ejemplo del panorama español para evidenciar cómo no toda la escritura de mujer puede considerarse *femenina*, siguiendo la concepción que hemos intentado aclarar previamente. Si en todos los casos reseñados se aprecia un interés por visibilizar problemáticas particulares de las mujeres relacionadas con su desigualdad, el suicidio también se vehicula como forma de castigo para la mujer díscola en narrativas como la de Pilar Sinués. En su superventas *El ángel del hogar* (1857) incluye la narración de la historia de Rafaela y Alicia para probar los peligros de la emancipación femenina. En este relato moral se incide en cómo la educación extranjera de Alicia la convierte en una mujer inútil y vanidosa que cae en la pobreza y termina suicidándose tras casarse con un hombre que la engaña y roba.

De cualquier modo, estas coincidencias son dignas de reseñar, pues apuntan a la existencia de una escritura femenina que subvierte el cultivo hegemónico de este tema para evidenciar las realidades que esta representación estereotipada esconde. Aunque no podamos realizar un análisis pormenorizado de todas ellas, la tematología comparada alumbra los puntos en común que vinculan transnacionalmente estas narrativas femeninas, por lo que la conjunción metodológica de esta y la crítica feminista ofrece un aparato propicio para analizar conjuntamente estos textos literarios. Se trata de un discurso que, analizado conjuntamente, coincide en su tono irónico al mostrar cómo las causas de la locura y el suicidio de las mujeres no se han de buscar en su propia naturaleza —tal como sugería la medicina de la época— sino en las acciones de los hombres y en su opresión por medio de instituciones naturalizadas como la del matrimonio. Frente a la corriente vinculación de la ideación suicida y la inestabilidad mental, en estas narrativas el suicidio se presenta como una decisión racional y meditada, a la que la mujer accede para poner fin al sufrimiento de una infeliz existencia causada por su opresión y falta de libertad. Además, estas escritoras desarrollaron narrativas empáticas que pretenden comprender las razones que mueven a la mujer a tomar esta decisión. En este sentido, estas narraciones podrían categorizarse, en la mayoría de los casos, como *bildungsromans* femeninas, o, usando el término de Susan Rosowski (62), como “novels of awakening” (“novelas del despertar”), pues narran el

proceso interno por el cual una protagonista se hace consciente de las limitaciones que su propio género le impone.

En todos estos contextos se mantiene una operatividad política de la novela como espacio para la denuncia. Como confesaría George Sand a Marie d'Agoult, la novela, en manos de las mujeres, permitía expresar “le cri de la femme contre la tyrannie de l'homme”¹⁹ (Agoult 28). Esta función denunciatoria, sin duda también presente en los contextos británico y español, no es baladí, sobre todo si se tiene en cuenta la imposibilidad para las mujeres de enunciar su discurso político por medio de los canales pertinentes, pues eran, sobre todo, “oradoras sin tribuna” (Morales Sánchez 101)²⁰. De la misma manera, son ficciones que se inscriben en subgéneros narrativos poco legitimados y vinculados con la escritura de las mujeres, como pueden ser el gótico, el melodrama o la novela sentimental o folletinesca. A pesar de ello, el propósito ideológico de estas narrativas supera lo que propiamente marca el género, pues se desarrollan reflexiones sobre la identidad femenina y la situación social de las mujeres que resultan marcadamente políticas y subversivas.

Esta reacción discursiva, con tintes feministas, intenta dismantelar el cliché construido en torno a la figura de Ofelia y para ello se apoya en la misma simbología a fin de propiciar una lectura del suicidio liberadora y eminentemente positiva. Así, estas narrativas se sirven de los elementos que constituyeron los relatos sobre la mujer suicida para deconstruirlos: las mujeres representadas son jóvenes e inocentes, se narran en prácticamente todos los casos asuntos amorosos en los que se incide en la desigualdad entre hombres y mujeres y la desprotección de estas últimas, y se representan métodos de suicidio considerados culturalmente como pasivos y femeninos, tales como el ahogamiento, el envenenamiento o la asfixia. En lo que respecta a la resignificación simbólica del suicidio, resulta interesante detenerse en cómo las escritoras recurren a la simbología que rodea al elemento acuático para plantear el ahogamiento como una forma de muerte liberadora. Muchas de las suicidas o casi suicidas sienten la llamada de las atractivas aguas, que las llaman y las intentan liberar de su dolor. Así ocurre con las “syren waters” (“aguas de sirena”) (Gaskell 81-82) que llaman a Ruth, o con las olas que rodean a Esperanza y “parecían querer alzarse hasta mí y llevarme en sus brazos hasta el fondo de sus abismos” (Castro 149), así como también se aprecia en el caso de Sand, que describe las aguas del Sena como “une force attractive”²¹ (Sand 227).

19 “el grito de la mujer contra la tiranía del hombre” (traducción propia).

20 George Sand fue una influencia confesada, al menos, en el caso de Rosalía de Castro y Gertrudis Gómez de Avellaneda. También tuvo una gran repercusión en el contexto británico, de ahí que su intencionalidad política se deba tener en cuenta.

21 “una fuerza atractiva” (Sand, *Indiana* 94, traducción al español).

De este modo, cuando el suicidio ocurre en las aguas del río o el mar se propicia una lectura liberadora del ya asentado complejo de Ofelia, teorizado por Gaston Bachelard. La conversión del que había sido considerado por Poe “the most poetic topic in the world”²² (Poe, *The Raven* 27) en un tema profundamente político demuestra que la escritura femenina, consciente de las posibilidades que la autorrepresentación y el discurso literario tienen, planteó unos objetivos comunes.

3. Conclusiones

Las escritoras decimonónicas españolas, francesas e inglesas convinieron en servirse de este motivo literario de profuso cultivo en el periodo para denunciar una serie de problemáticas ligadas a su condición de mujeres, tales como la falta de libertad, la coerción intrínseca a la institución matrimonial, o la estereotipación de la mujer como sujeto proclive a la locura y al suicidio, por lo que la coincidencia en su mirada permite considerar como acertada la idea de que participan de una tradición literaria compartida transnacionalmente que se vehicula por medio de sus intereses feministas. La conjunción de la tematología comparada y la crítica feminista demuestra ser un espacio enormemente fructífero que justifica la necesidad de abordar la literatura escrita por mujeres como una categoría con unas características propias. Además, la selección de corpus, limitado a tres países de Europa occidental, no solo responde a motivos de concreción, sino que también parte de la asunción de los límites comparatistas de cualquier trabajo y de la necesidad de partir de unos puntos de coincidencia suficientes en lo que refiere a la situación social de las mujeres. Aunque caben matices entre el papel de las mujeres en estas sociedades, todas ellas compartieron retos y problemas similares que, aunque asimilables a otros contextos del periodo —de ahí que se apunten narrativas semejantes en Italia o los Estados Unidos—, no se dieron de la misma forma en todos los puntos del globo, de ahí que no resulte productivo intentar extender esta reflexión a contextos como el africano o el asiático en el siglo XIX.

Más allá de la pertinencia de ahondar en el debate teórico en torno a la definición y el deslinde de los conceptos de crítica feminista, el acercamiento a los textos literarios escritos por mujeres constata una realidad: la coincidencia en el tono, la temática y los recursos en la literatura femenina de diversos contextos culturales. Proveernos de las herramientas metodológicas para el análisis y la correlación de estos textos no solo permitirá una mejor comprensión de los mismos y una revaloración de una literatura que en ocasiones ha quedado relegada al ostracismo y al olvido más allá de los cáno-

22 “el tema más poético del mundo” (Poe, “Filosofía” 72).

nes literarios, sino que también favorecerá que se visibilicen las relaciones entre unas autoras que, a menudo, cuando han sido consideradas relevantes en sus contextos nacionales lo han hecho amparándose en la lógica de la excepción a la regla, aislándolas de sus contemporáneas y considerándolas *raras avis*. Los trabajos de ginocrítica que se han venido llevando a cabo en los últimos cincuenta años, así como la fecunda reflexión teórica en torno a la crítica feminista, son prueba suficiente de la pertinencia de considerar la literatura escrita por mujeres una categoría con características propias que, en ocasiones, convergen en la ambición por socavar el orden dominante que las relega a un segundo plano. Así mismo, la profundización en esta literatura evidencia que considerarla una unidad única y compacta en sus intereses resulta enormemente simplificador, pues la diferente —o convergente— mirada no se produce por el mero hecho de ser mujer y sufrir las condiciones materiales que un determinado momento histórico impone, sino también por la consciencia de esta desigualdad. De ahí que resulte necesario diferenciar entre una literatura escrita por mujeres y una literatura femenina, al menos desde el punto de vista del análisis literario.

Bibliografía

- Agoult, Marie d'. *Mémoires, Souvenirs et Journaux de la Comtesse d'Agoult*, tome II. Charles F. Dupêchez (ed.), Paris, Mercure de France, 1990.
- Alexander, Lisa. "'Hearts as Innocent as Hers': The Drowned Woman in Victorian Literature and Art". *Beauty, Violence, Representation*, Lisa Dickson y Maryna Romanets (eds.), New York, Routledge, 2009, pp. 67-87.
- Aneja, Anu. "The Medusa's Slip: Hélène Cixous and the Underpinnings of *Écriture Féminine*". *Hélène Cixous. Critical Impressions*, Lee Jacobus y Regina Barreca (eds.), Philadelphia, Gordon and Breach Publishers, 1999, pp. 58-75.
- Beauvoir, Simone de. *El segundo sexo*. 1947. Traducido por Alicia Martorell, Madrid, Cátedra, 2019.
- Castro, Rosalía de. *La hija del mar*. 1859. Monserrat Ribao Pereira (ed.), Madrid, Ediciones Akal, 2005.
- Christiansen, Hope. "Nélida and Valentia: Female Mentorship in Two Works by Marie d'Agoult". *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 44, no. 3/4, 2016, pp. 235-249.
- _____. "Plotting Suicide in George Sand's *Indiana* and Marie d'Agoult's *Nélida*". *Romance Studies*, vol. 33, no. 2, 2015, pp. 131-140.
- Cixous, Hélène. *La risa de la medusa: Ensayos sobre la escritura*. Traducido por Ana María Moix, Barcelona, Anthropos, 1995.

- Coronado, Carolina. *Paquita; Adoración. Novelas originales de Carolina Coronado precedidas de un prólogo por Adolfo de Castro*. San Fernando, Juan Álvarez, 1850.
- Davies, Catherine. *Contemporary Feminist Fiction in Spain: The Work of Montserrat Roig and Rosa Montero*. Providence, Berg Publishers, 1994.
- Didier, Béatrice. "Preface". George Sand, *Indiana*. 1832. Paris, Éditions Gallimard, 1984, pp. 7-32.
- Gaskell, Elizabeth. *Ruth*. 1853. Oxford, Oxford University Press, 2011.
- Gates, Barbara. "Suicidal Women: Fact or Fiction?". *Victorian Suicide: Mad Crimes and Sad Histories*, Princeton, Princeton University Press, 1988, pp. 125–150.
- Gilbert, Sandra y Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-century Literary Imagination*. 1979. New Haven, Yale University Press, 2000.
- _____. *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XX*. Traducido por Carmen Martínez Gimeno, Madrid, Cátedra, 1998.
- Golubov, Nattie. "La crítica feminista contemporánea: entre el esencialismo y la diferencia". *Debate Feminista*, no. 9, 1994, pp. 116-127.
- Gómez de Avellaneda, Gertrudis. *Dos mujeres. Tomo IV*. Madrid, Gabinete Literario, 1843.
- Gutermann, Deborah. "Mal du siècle et mal du 'sexe' dans la première moitié du XIXe siècle. Les identités sexuées romantiques aux prises avec le réel". *Sociétés & Représentations*, vol. 24, no. 2, 2007, pp. 195-210.
- Higonnet, Margaret. "Speaking Silences: Women's Suicide". *The Female Body in Western Culture: Contemporary Perspectives*, Susan Robin Suleiman (ed.), Cambridge, Harvard University Press, 1986, pp. 68-83.
- _____. "Feminist Criticism and Comparative Criticism". *Littérature générale / littérature comparée (Proceedings of the XIth ICLA Congress, 1985, vol. 6)*, Paul Chavy y György Vajda (eds.), Berna, Peter Lang, 1992, pp. 269-275.
- Labanyi, Jo. "Afectividad y autoría femenina. La construcción estratégica de la subjetividad en las escritoras del siglo XIX". *Espacio, Tiempo y Forma*, no. 29, 2017, pp. 41-63.
- Lanser, Susan. "Compared to What?: Global Feminism, Comparatism, and the Master's Tools". *Borderwork: Feminist Engagements with Comparative Literature*, Margaret Higonnet (ed.), London, Cornell University Press, 1994, pp. 280-300.

- Martín Villarreal, Juan Pedro. *Mujer y suicidio en la literatura española y británica de la segunda mitad del siglo XIX. Perspectivas comparadas*. Berlín, Peter Lang, 2023.
- Moi, Toril. *Teoría literaria feminista*. Madrid, Cátedra, 1988.
- _____. "‘I am not a woman writer’: About women, literature and feminist theory today". *Feminist Theory*, vol. 9, no. 3, 2008, pp. 259-271.
- _____. "No soy una mujer escritora. Sobre las mujeres, la literatura y la teoría feminista hoy". Traducido por Nattie Golubov. *Horizontes teóricos y críticos en torno a la figura autoral contemporánea*, Adriana de Teresa Ochoa (coord.), México, UNAM, pp. 93-107.
- Morales Sánchez, María Isabel. "El orador sin tribuna: damas, literatura y política en el siglo XIX". *Oratoria y literatura: actas del IV Seminario Emilio Castelar*, José Antonio Hernández Guerrero, M^a del Carmen García Tejera, M^a Isabel Morales Sánchez y Fátima Coca Ramírez (eds.), Cádiz, Universidad de Cádiz, 2004, pp. 93-102.
- Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema". *Screen*, vol. 16, no. 3, 1975, pp. 6-8.
- Naupert, Cristina. *Tematología y comparatismo literario*. Madrid, Arco Libros, 2003.
- Poe, Edgar Allan. *The Raven and the Philosophy of Composition*. San Francisco, Paul Elder and Company, 1901.
- _____. "La filosofía de la composición". *Ensayos y críticas*. Traducido por Julio Cortázar, Madrid, Alianza, pp. 65-79.
- Potok-Nycz, Magda. "Escritoras españolas y el concepto de literatura femenina". *Lectora. Revista de Dones i Textualitat*, no. 9, 2003, pp. 1-10.
- _____. "El texto femenino: el discurso literario como expresión de la diferencia". *Itinerarios*, no. 10, 2009, pp. 205-219.
- Reisz, Susana. "Hipótesis sobre el tema ‘escritura femenina e hispanidad’". *Tropelías*, no. 1, 1999, pp. 199-213.
- Rosowski, Susan. "The Novel of Awakening". *The Voyage in: Fictions of Female Development*, Elizabeth Abel, Marianne Hirsch y Elizabeth Langland (eds.), Chicago, Dartmouth College Press, 1983, pp. 49-63.
- Russ, Joanna. *How to Suppress Women’s Writing*. 1983. Austin, University of Texas Press, 2018.
- Sand, George [Amantine Aurore Lucile Dupin de Dudevant]. *Indiana*. 1832. Paris, Éditions Gallimard, 1984.

- _____. *Indiana*. Traducida por Juan Cortada, Barcelona, D. Juan Francisco Piferrer, 1837.
- Segarra, Marta. "Venturas y desventuras de la 'écriture féminine'", *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, no. 36, 2021, pp. 86-100.
- Showalter, Elaine. *A Literature of their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*. Princeton, Princeton University Press, 1977.
- Stern, Daniel [Marie d'Agoult]. *Nélida*. Paris, Amyot, 1846.
- Vanden Abeele, Sophie. "La Nouvelle Ève ou l' 'Esprit de Liberté' Féminin dans la Fiction Romanesque de Marie d'Agoult (1842-1847)". *Tangence*, no. 94, 2010, pp. 45-60.
- Zavala, Iris M. "Las formas y funciones de una teoría crítica feminista: Feminismo dialógico". *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. Vol. 1. *Teoría feminista: discursos y diferencia*, Myriam Díaz-Diocaretz e Iris M. Zavala (coords.), Barcelona, Anthropos, 1993, pp. 27-76.