

CAROLINA CORONADO EN “UN LIBRO SIN LETRAS”, ENTRE EL DESPRECIO Y LA AUTOAFIRMACIÓN

Begoña Sáez Martínez

Consejería de Educación. Embajada de España en Brasil

Carolina Coronado (1820-1911) es, junto a Gertrudis Gómez de Avellaneda, una de las escritoras del canon romántico. A partir de 1843, fecha de la publicación de *Poesías*, desarrolló una labor literaria que fue mucho más que una simple ocupación circunstancial. No en vano, Gerardo Diego advirtió en su obra “una total vocación literaria que no puede confinarse en una poética estrecha de damisela bordadora o encajera” (1962: 394). Pero lo que es incuestionable es que a lo largo de su producción luchó por legitimar su actividad artística e intelectual. En muchos de sus textos puso de manifiesto la situación problemática de la mujer escritora. Problemática por dos razones. Porque a pesar de sus éxitos, la decisión de escribir le supuso un arduo proceso de incorporación dentro del campo literario de la época. Y, sobre todo, porque mostró los efectos y tensiones que conlleva el acto “antinatural” de querer ocupar el espacio privilegiado de los hombres, la arena pública del poder.

EL PODER, ESE GUETO MASCULINO

Vivir de la pluma fue la gran batalla y la gran novedad del siglo XIX e ingresar en las Reales Academias suponía la culminación de un escritor. Estos hechos permiten entender la reacción contra la irrupción de la mujer como intrusa en ese coto cerrado. Por ejemplo, para Catalina del Amo en 1861 sería “injusticia notoria” negar a las mujeres “el derecho de escribir” (268), pero solo para aquellas a quienes “hizo merced la Providencia de un verdadero talento” (268) y que como Teresa de Jesús o Fernán Caballero “honran a su sexo” (269) y a su país. Seres excepcionales, en suma, a los que hay que dar cabida y que confirman la regla de que el poder es un “gueto masculino” (García de León, 2002). De hecho, para el resto reserva una instrucción moderada que no raye “en el orgullo de las letras” (258). Frente al orgullo, siempre se erige el remedio de la modestia.

En cualquier caso, a la altura de los años 80 ya no se puede negar la visibilidad de las escritoras. Así para Nombela los hombres no deben “censurar a la mujer que escribe [...]. La literatura es una forma del arte, y la mujer tiene derecho á ser artista” (1883: VI-VII), y eso pese a considerar “preferible la mujer que calla sus sentimientos á la que los confía á las letras de molde” (V). Esto explica que Ossorio dé un paso más y admita que “ya sea un bien, ya un mal”, lo que es innegable es que en España “existen señoras que escriben mucho y que escriben bien” (1889: 169). En la misma línea, Criado insiste en que “no descuella una Santa Teresa” (1889: 7), pero sí un importante número que puede ocupar un puesto honroso en las letras. Frente a lo excepcional, lo común.

A pesar de que para ir abriendo brechas en ese campo vedado las escritoras usaran estrategias que muchas veces remiten a las imágenes estereotípicas de dulzura, modestia, ruego u obediencia, lo que es cierto es que muchas de ellas reivindicaron parcelas de poder y lo hicieron al calor de los tiempos. No podemos poner en un mismo lugar a Carolina Coronado y a Pardo Bazán. Esto nos llevaría a desenfocar históricamente el problema y hacer, como Sánchez García (2001), de la primera una gris moderada y de la segunda una valiente revolucionaria. Cada una a su manera y en contextos específicos reclamaron poder, reivindicaron su entrada en “lo hombre”.

EL ABISMO DE LAS ALTURAS

En 1883 Cortón trazó una agresiva sátira de la literata en la que se conjugan casi todos los tópicos al uso. Para Cortón esta figura constituye una “bufonada ridícula en el teatro de la existencia humana” (1). De ahí que le reserve un final patético: transformada en una caballista, una especie de clown, rueda desde lo alto hasta caer al suelo en un golpe mortal. Porque en su opinión este final explica que “acaba como vivió, *cayendo siempre de lo alto*, y desaparece como apareció, en medio de la *silba*” (56).

Pero sobre todo en este texto se capta el cambio operado en el campo literario con la incorporación cada vez más masiva de las mujeres. El problema es que este “ser excepcional que forma un sexo aparte, con todos los defectos del masculino y con las gangas y sin la excelencia del femenino, abunda demasiado, por desgracia” (1). Por ello, no hay que dejar “impunes los desmanes de la manecita rosada” (3). Y qué arma más eficaz para fulminar los deseos de gloria, que convertirla en una payasa trágica a la que acaba matando. En realidad, para Cortón, la literata “á pesar de su modestia aparente, posee una soberbia satánica, que la hace despreciar á los hombres y juzgarse superior á todos ellos por su talento y por su carácter” (35).

Este pecado ha de castigarse y la imagen que mejor lo condensa es la de ese abismo de las alturas con cuyo vértigo es contagiada la escritora. La propia Coronado expresó ese vértigo desde que tomó la decisión de escribir. En 1840 le comenta a Hartzenbusch que siempre se había resistido a dedicarse a tareas que le parecían extrañas a su sexo, sacrificando su decidida inclinación por la literatura hasta que por fin “atropellando todos los inconvenientes, hice mis primeros ensayos, exponiéndome a la crítica de mis conocidos” (1999, III: 421). A pesar de lo “doloroso” no renuncia a los “placeres” (421) que le proporcionan la escritura. Coronado es consciente del coste que esto supone, pero toma la decisión. En repetidas ocasiones pone al descubierto cómo el hombre ocupa un lugar de poder en un sistema que le permite de forma hegemónica dominar la sociedad en diferentes esferas:

Los hombres mismos a quienes la voz *progreso* entusiasma en política, arrugan el entrecejo si ven a sus hijas dejar un instante la monótona calceta para leer el folletín de un periódico... Calcule Vd. los enemigos que tendrá la mujer atrevida que se oponga a esas costumbres y si una lucha desigual y sostenida no debe al cabo fatigarla (1842: III, 424).

No oculta esa desigualdad social que padece la mujer pues incluso entre los sectores más progresistas la creatividad femenina fuera de los mandatos de género es inapropiada y limita con el escándalo. De 1843 nos ha dejado una famosa sátira sobre la poetisa, a la que retrata con los típicos estereotipos devaluadores: la “rara”, la “loca” y la “mentirosa”, que es expulsada de la comunidad por medio de una carcajada colectiva: “Ja...ja...ja...ja...ja...ja...ja.../ Ya mira, ya se incomoda, / – Ya se levanta y se va! / – Vaya con Dios la gran loca!” (“La poetisa en un pueblo”).

Esta imagen de la expulsión de la gran loca expresa la violencia colectiva hacia la exposición pública de la escritora. A pesar de ello, Coronado sabrá buscar la influencia y recomendación de Hartzenbusch para entrar a formar parte del espacio literario. Y aun estando bien amparada, constantemente hará referencia a lo que supone desobedecer los mandatos que determinan la existencia privada invisible. En el momento en que publica su primer libro no solo empieza a compartir otros escenarios, otros terrenos sino que se funda su espacio de acción, como mujer pública y visible. De hecho, en 1844 recuerda cómo contrajo “la imperiosa obligación de corresponder a las continuas invitaciones de numerosos redactores” (III, 427) y el no tener el derecho a negarse, pues cuando en una sola ocasión lo hizo inmediatamente fue tachada de “pedantuela” (438). Por ello, advierte que en España “se parecen las poetisas a las santas: en que para ir a la gloria tienen que pasar por el martirio” (428).

Asimismo declara el miedo en presentar sus ensayos, pues “hay una porción de hombres que están siempre aguardando la ocasión de abochornarnos” (432). Sin duda, Coronado expresa muy bien el coste vital que supone tener la mirada puesta en ese abismo de las alturas.

SALIR DE LA COLMENA SIN DEJAR DE SER ABEJA

El ser blanco de críticas, agravios e insultos no quedó en una mera página de literatura festiva. La mujer escritora, como afirma Pérez González, “al representarse a sus lectores como un yo socialmente activo, dispuesta a ser partícipe del devenir histórico que el discurso de la domesticidad le negaba fue interpretada como un desafío, como una criatura excéntrica que estaba cuestionando peligrosamente los cimientos del equilibrio social y familiar” (1999: 83). Desde estas premisas es lógico que muchas mujeres, ante el temor de ser tachadas de desviadas y ociosas, afirmaran su feminidad. En 1845 nos encontramos con una Coronado que va ganando seguridad en sí misma y que no oculta su pasión por la lectura y escritura como la búsqueda de la propia identidad pero sin detrimento de lo que marca la norma:

las horas que pueda robar a la aguja seguiré empleándolas en escribir, puesto que me he convencido de que es fábula y enredo lo que algunos decían de que no se pueden conciliar los dos extremos de la pluma y el dedal. Me habían asustado, créalo Vd. Pensé que por último se verificaría esa transformación temida de la abeja en zángano y hallo que puede una mujer estar escribiendo toda su vida sin renunciar a su sexo, como tantos pretenden (III, 435).

Insiste en que todo viene a ser una construcción social, una fábula y enredo, y subraya que la escritura y las obligaciones domésticas son tareas perfectamente compatibles en la mujer. Asume sin duda los roles binarios que marca la sociedad. A fin de cuentas, quiere jugar al juego del poder y sabe que para ello hay que aceptar las reglas. En caso contrario, se corre el riesgo de quedar al margen. Sabe que la estrategia para ser tenida en cuenta consiste en no rebasar los límites de la parcela de discurso que se le asigna a la mujer. Es lógico que si una de las armas para denigrar a mujeres como Safo es “clamar contra la degradación de su vida” (III, 15), Coronado en repetidas ocasiones se proteja apelando al modelo virtuoso de la domesticidad.

Asumir esta ideología no es incompatible con su rebeldía personal. De hecho, protesta ante el control del campo literario por parte de los hombres. Por ejemplo, en ningún momento reprime su rabia ni calla cuando es eliminada del concurso de poesía que el Liceo de Madrid organizó en 1848. Es más:

reivindica su valía personal y su derecho a competir con los hombres. Ante el argumento de que su composición ha sido excluida porque “se conoce que es de poetisa, y habiendo pocas se le adivina la firma” (III, 451), se rebela con varios argumentos. Con ironía comenta que si hubiera sabido que para participar en el concurso “era menester ser barbudos” (451) se habría disfrazado. Asimismo no admite ese doble rasero que permite no excluir a un escritor que por su tono particular se singularice, como por ejemplo, ocurre con Zorilla. Por ello, le solicita a su mentor argumentos sólidos, como lo sería el decir que su poesía no alcanza la calidad suficiente para hacerla “digna de competir” (451). En caso contrario, le resulta “muy triste pensar” que ha de “estar inutilizada para aspirar a un premio hasta que años más fecundos produzcan una cosecha de ingenios femeniles” (451).

En resumidas cuentas, lo que más le preocupa es no declararse ella misma “en derrota”, ya que, como muy bien describe, “no es igual salir mal del certamen que no entrar en él” (452). De forma clara, solicita su derecho a entrar en la cultura escrita y competir con los hombres. Cuestión diferente será su postura ante el acceso cada vez más masivo de las mujeres a la escritura y su inclusión en el mercado editorial.

EL GENIO NO SE LAS VE CON EL DINERO. EL EDITOR, ESE INSECTO INMUNDO

En 1846, la escritora se queja de los sufrimientos que, al publicar su primer libro de 1843, padeció con libreros y editores relativos a cuestiones de dinero. Por ello, aunque ve más fácil publicar su segundo tomo de poesías en Sociedad Tipográfica y Literaria, confiesa sus temores a que sea rechazado por ser literatura de mujer, una producción cargada de prejuicios y excluida por las prácticas discriminatorias del mercado:

poesías de mujer [...] son en nuestros tiempos las dos cualidades que hacen retroceder coléricos a los editores y espeluznados a los que compran libros. ¡Poesías de una mujer!: ¡oh ridiculez, oh audacia, oh pernicioso ejemplo! Cuando aún no han podido digerir el primer libro, ya les doy el segundo (III, 436-437).

No es casual que en 1850 publique su ensayo *Los genios gemelos: Safo y Santa Teresa*. Aquí alaba la superioridad intelectual de las que considera “las primeras poetisas del mundo” (III, 57) y aprovecha para lanzar sus pullas a los hombres que no pueden asimilar el ingenio extraordinario de una mujer. Para Coronado este atributo “será eternamente una barrera que la separe del querer

de los hombres” (18), pues estos aman “lo que está al nivel de ellos. Lo que está más alto, o lo admiran o lo desprecian. Para que Faón pudiera comprender y amar a Safo, era preciso que hubiese nacido con el alma de Homero” (18-19).

Pero este ensayo supone algo más que entonar un canto de alabanza al genio femenino. Es en sí una suerte de manifiesto que le permite identificarse con una tradición de figuras excepcionales: “ambas forman una escuela para elevar a la mujer” (34), nos dice. No en vano afirma: “noches enteras sobre el libro de Teresa he meditado en lo que debió sufrir esta mujer grande, y me he identificado con su infortunio” (24). Y se acoge a la idea romántica del artista mártir, ser superior ajeno a las miserias de la vida que rehúye el contacto con lo impuro: “¿Será que Dios ha puesto en el alma de estas mujeres inteligentes y puras la conciencia de su valía, y temen degradarse con el contacto de seres menos puros que ellas?” (24), se pregunta. Claro que, si se es artista y mujer, la incompreensión y el sufrimiento es doble.

En este sentido está plenamente convencida del magisterio que esas “mujeres superiores a su sexo” (26) debe irradiar a la sociedad. Son ellas como seres destacados y especiales “las que han de empezar la obra de la educación” (26). Porque recurriendo de nuevo a la imagen de la abeja, exactamente de la abeja reina, adquieren la función de mentoras: “Esas grandes abejas que vienen de primavera en primavera al campo de la sociedad, son las que han de reunir a las abejas dispersas” (26). Por esa grandeza como don divino estas mujeres pueden alcanzar la recompensa de glorificación e inmortalidad. Safo y Santa Teresa son desde esta perspectiva, “un engendro de la madre eternidad”, dos gemelas que han recibido “la misma inspiración inmortal” que les “hará marchar juntas en los siglos” (38).

Estos presupuestos son básicos para entender su afán en marcar la diferencia entre literata y poetisa. Lo deja muy claro en su “Contestación a Madame Amélie Richard” (1850), donde opone genio e inspiración a literatura, es decir, el arte que se aprende con educación literaria. Rotunda afirma:

La facultad poética es un talento innato. Rudo como el de Ossian, que cantaba en los bosques a la llama de un tronco de encina; cultivado como el de Lord Byron, que escribía desde el fondo de la butaca, el talento poético se robustece o se debilita en la instrucción según su índole, pero no se adquiere (III, 58).

De este modo se hace eco de la tensión entre imitación e inspiración. Para los románticos el poeta actúa por inspiración lejos de la copia servil de cualquier modelo exterior a él mismo. Dicho talento no se puede adquirir con la educación, puesto que es un don natural. De ahí la necesidad de que el espíritu creador brote espontáneo y libre: “Allí donde la *inspiración* brota

espontáneamente y se abre paso a través de la ignorancia, allí está el *genio*, allí está la *poetisa*, allí está *Santa Teresa*. Allí donde el estudio ha cultivado el talento, fecundado las ideas, allí está el *Arte*, allí está la *Literatura*” (58), describe. Por ello, considera que como en Francia hay educación literaria para las mujeres, la mayor parte son literatas y muy pocas poetisas. En cualquier caso, lo que tiene claro es que no ambiciona “*ejércitos de literatas*”. Por el contrario, le basta con “*una poetisa más inspirada que las francesas, y que ésta haya sido santa*” (60).

Coronado defiende la aristocracia del genio y siente horror ante la invasión de mujeres que se dedican a la literatura. Defiende el derecho de las mujeres a escribir, pero dejando constancia de que una cosa es la excelencia artística y otra muy distinta ejercer una técnica. Esto explica que la mujer como poeta pueda alcanzar el mismo éxito que el hombre, entendiendo por éxito el triunfo del valor del que solo puede estar dotada una minoría. En este sentido, resulta revelador su ataque al egoísmo masculino que no critica a la mujer que coge la azada pero sí a la que toma la pluma. La razón, a su modo de ver, no es otra que “este trabajo no alcanza premio; porque no alcanza laureles” (*Un paseo desde el Tajo al Rhin*, 1851: III, 80). Asimismo, el problema reside en que la mujer posea la misma valía para competir con los hombres:

No es el esfuerzo del trabajo, sino el éxito del esfuerzo lo que inquieta a los hombres. Excluyen a la mujer de las ciencias y de la literatura, no por el temor de que sufra en la lucha, sino por el temor de que venza. Ellos las dejarían estudiar y examinarse, si hubieran de recibir siempre calabazas (80).

Que una mujer pueda superar a un hombre, ahí está el peligro. Por ello, si bien se declara conservadora ante la función de ésta en la sociedad, desmiente la idea que pone en duda la capacidad de la mujer para dedicarse a ocupaciones vistas tradicionalmente como masculinas:

Yo no abogo por la emancipación del sexo; yo no deseo que las mujeres aprendan las ciencias; yo no quiero ni siquiera que sean literatas; yo maldigo el instinto que pone la pluma en mis manos; pero si al fin han de abandonar sus labores propias, si no han de velar al pie de la cuna de sus hijos, si han de ser leñadores y carreteros, que sean también generalas y que sean ministros (80).

Entre dichas ocupaciones está la escritura, pero entendida en su caso como facultad innata, una inclinación natural que no puede controlar.

Estas ideas se van intensificando a medida que proyecte la imagen pública de una dama de alta sociedad protegida por un aura de discreción. Evidencia

así la tensión entre el papel público de escritora y el privado de esposa y madre. A partir de 1852 convertida en una mujer casada se encarga de dejar muy claro que “en la sociedad actual hace ya más falta la mujer que la literata. El vacío que comienza a sentirse no es el del genio, sino de la modestia” (“Introducción”, *La Discusión*, 1857: III, 157). En este periodo empieza su redacción de “Galería de poetisas españolas contemporáneas”. Si anteriormente habló de las madres literarias, ahora dedica un espacio a las hermanas. Pero de nuevo en estos estudios como un sonsonete martillea la idea del genio. De ahí su insistencia en la diferencia entre imitación e inspiración, entre alta literatura y arte mecánico:

Quando las mujeres no tenían instrucción alguna, aparecía un genio como Santa Teresa de Jesús, que escribía por inspiración obras inmortales. Ahora que hay instrucción, casi todas las niñas pueden fabricar versos y novelas, cuya forma agradable y cuyo estilo correcto les hace parecer producto del ingenio. Y a pesar de esto, no son esas obras sino como las figuras de yeso, que una vez formado el molde por un escultor, van saliendo ejemplares que pueden reproducir los que no son artistas (“Doña Josefa Massanés”, 1857: III, 175).

Firme en su ideario, concibe el arte como un don innato, “la voz” que como en Josefa Massanés “sale de las entrañas” (178) para ser reproducida. Pero también subraya la idea del sufrimiento aparejada al genio. Massanés es calificada de la “primera víctima”, a quien “debieron hacerla pagar bien caro su subida al parnaso” (175). Coronado se regodea en esa imagen de la poetisa mártir, que en su soledad por “áspero camino” queda expuesta a la crítica y a quien, una vez conquistada la fama, la sociedad le exige lo que no exige a los seres vulgares:

“Para eso te permitimos ser poetisa”, le dirían a cada exigencia de un nuevo sacrificio; “para eso te permitimos que publiques libros y que vuele tu nombre. ¿Qué?: ¿quieres ser genio impunemente y genio femenino cuando lo teníamos proscrito en España, cuando ninguna osaba alzar sus ojos a las letras, cuando habíamos declarado que la mujer *debía ser la esclava del hombre porque carecía de alma*?” (175).

Desde su experiencia, “larga y fatigosa” es la carrera literaria, que “en España es siempre superior a las fuerzas de una mujer” (180) y “hasta la misma gloria se convierte en espinas” (180).

Asimismo, desvela las estrategias de que se sirve el poder para silenciar al genio femenino con tretas como la metamorfosis. Sagaz, denuncia cómo “por ambición de gloria y por espíritu de invasión” (“Doña Gertrudis Gómez de

Avellaneda”, 1857: III, 190) los hombres quieren usurpar el genio de Gómez de Avellaneda. El rasero de medir es siempre diferente, como demuestra el hecho de que no se coloque entre las mujeres a un poeta que, como Lamartine, gime mimosamente. Con ironía afirma que “hay algunos poetas cuyo canto afeminado parece arrullo de paloma” (191), y, sin embargo, los deja entre los milanos porque no le gusta arrancar a los pájaros de su nido. En lugar de reconocer la valía de la mujer en el campo literario, injustamente tratan de desplazarla como algo anómalo: “hubieran sido más exactos y más justos si en vez de arrancarla de nuestra galería, hubieran dicho: ‘He aquí una poetisa que sabe también cantar como nosotros’” (193), afirma.

Porque a fin de cuentas, lo que defiende es que se reconozca que la mujer puede estar al mismo nivel que el hombre para ascender al Parnaso. Por ello, siente horror ante la nivelación que supone para las letras lo que denomina “comercio”. Es esta nueva coyuntura la que ha propiciado sobre todo en Francia la existencia del “cometa casero de la literata” (206) y todo ello porque, a su modo de ver, la mujer ha adquirido “la libertad de escribir a la manera que el hombre, en tiempos en que la literatura” puede “servir también de especulación” (206). Preocupada ante este nuevo marco económico en que se inserta la actividad artística, pone sobre el tapete la escisión entre la creación sublime y desinteresada y la actividad más prosaica de escribir por lucro con el consiguiente riesgo de la degradación del talento:

La literata de profesión, la literata que escribe de encargo, la literata que asiste a la imprenta día y noche para corregir pruebas y disputar con los cajistas, la literata que pone pleito a los editores y riñe con los cómicos y denuncia a las gacetillas, no sólo no es la mujer del siglo XV, pero no es la mujer de ningún siglo; como no lo sería tampoco siguiendo la profesión de soldado. Pero a este término llevan los hombres de la nueva civilización a su antigua prisionera por no saber proporcionarle los medios de emplear bien su talento. Que el hombre no sea el caballero andante con la doncella desvalida. Esa era pasó ya; pero que explote el ingenio de la escritora, es el último punto de la degradación humana (206).

No en vano, el siglo XIX constituye, siguiendo a Martínez Martín (2001), el tiempo de los editores, una pieza central del proceso de producción. Coronado arremete contra esta figura que trata de acoplar la lógica del mercado a la fábrica de libros y que astuto sabe adaptarse a las nuevas condiciones de demanda:

De todos los insectos inmundos que ha producido la corrupción moral de las sociedades modernas, el más repugnante es el *editor* que abusa del trabajo de las escritoras. ¿Qué pensaríais de un hombre que emplease la fuerza de un niño

en sacar agua de una noria? ¿Qué pensáis de esos hombres que emplean el talento de una mujer en sacar pliegos de una máquina? Acaso la mujer, aunque haya nacido poetisa, aunque en momento de inspiración pueda escribir un himno, ¿tiene fuerzas físicas ni intelectuales para abastecer con volúmenes de escritos la prensa de un especulador de libros? (206-207).

Para Coronado, en realidad, si a la mujer se le brinda la oportunidad de participar en el mundo editorial, es solo por la razón de ampliar el mercado. La configuración de un mercado cultural de nuevo cuño implica que los autores tengan que adaptarse a las nuevas reglas del juego. Por ello, atribuye la hostilidad hacia las escritoras al sentimiento de rivalidad en una sociedad como la francesa en la que los roles y funciones ya no están claramente diferenciados. Cuando se disputa un premio artístico, el hombre tiene el derecho de invadir el terreno de la mujer, pero no a la inversa: “cuando el hombre se ha adornado con los atributos de la beldad, y la mujer ha puesto en su frente laureles victoriosos, ellos se han sentido humillados y han llamado *hombre* a la *mujer*, para no llamar *mujer* al *hombre*” (207). Pero quienes han preparado estos cambios han sido los propios hombres, ellos son los que han decidido hacer a la mujer obrera y literata.

Lo que no admite es que en tiempos en que la literatura se ha convertido “en fábrica de libros” (208), el deseo de emular la gloria se haya transformado en “disputa de codicia” (208). De ahí que la frivolidad y el oportunismo imperen: “El fabricante hombre y el fabricante mujer escriben y se pelean por ganar sus francos sin distinción de formas, tomando al acaso el seudónimo femenino o el masculino conforme acomode al negocio del impresor” (208). Los editores tenían a su favor la curiosidad que despertaba entre sus lectores la novedad y exotismo que suscitaban las escritoras. Por esta razón, alerta contra la democratización del talento y para ello asume el discurso imperante sobre el lugar que debe ocupar la mujer: “Es preciso que una nazca con la cualidad de ellos para que su derecho sea reconocido” (212). En caso contrario está abocada al fracaso: “En todo aquello que está dentro de los límites de su natural condición, puede hacer una mujer ensayos sin que el mal éxito le atraiga el ridículo; cuando invade el terreno perteneciente al hombre, ha de ser porque iguale al hombre mismo” (212), afirma sin rodeos.

CORONADA, PERO HERIDA. CUESTIÓN DE NOMBRES, CUESTIÓN DE FIRMAS

Ser reconocida como igual en el Olimpo masculino de las letras para gozar del triunfo literario es su meta. Por ello, lucha por destruir la imagen que la pueda asociar a un grupo de mujeres categorizadas como figuras de segunda

fila. Siguiendo a Valcárcel, “los iguales se reconocen como individuos, por lo tanto, como diversos, dotados de esferas propias de opinión y poder. Las idénticas carecen justamente de principio de individuación, de diferencia, de excelencia, de rango” (1991: 112-113). De ahí la defensa que Coronado hace de la mujer excepcional, autorizada a tener voz en la cultura precisamente por ser una excepción.

Es obvio que el intento de acceder como sujeto activo a la “gran literatura” choca con los dispositivos que articulan textos e ideologías sobre la mujer presentes en la época. Como es obvio que legitime su estatuto de escritora usando las mismas armas que empuñan los hombres. De este modo expresa hasta la saciedad la dificultad para una mujer de alcanzar una identidad artística al tiempo que se alinea con las estrategias de poder que le permitan alcanzar un significado fuerte y un lugar en el canon. Por ello, recurre a una doble retórica. Por un lado, la del sufrimiento que padece todo sujeto en exclusión, un sujeto que aun logrando el triunfo, queda dañado. A este respecto son reveladoras sus palabras: “la poetisa que ciñe a sus sienes una corona, queda con la cabeza coronada, pero herida” (“Doña Gertrudis Gómez de Avellaneda”, 1857: III, 212), la calumnia y la sátira colocan espinas en cada laurel. Por otra, la falsa modestia envuelta con dardos de ironía y humor.

El recurso a la autohumillación, el no estar a la altura, no es contradictorio con la expresión de un sentimiento fuerte de identidad personal. En “Suicidio de un poeta en el último día de carnaval” (*El clamor público*, 11-III-1851), describe el desenlace fatal de un poeta que no puede soportar la burla del vulgo. Pero precisamente es en este marco carnavalesco donde por primera vez inserta su nombre propio dentro del texto. La autora, narradora espectadora de la mascarada de hombres disfrazados de mujeres, es interpelada por una voz que le recomienda que abandone su afán por escribir artículos: “¡Abrenuncio! ¿No eres tú la que escribes unos artículos muy malos? ¿Y para qué escribes? ¿No conoces que es una bobada? Carolina renuncia a esa manía que te ha dado; mira que te lo aconseja un amigo” (III, 331).

Su denuncia a la presión de la opinión pública es clara, como clara es la constante afirmación de disponer del control sobre su nombre y sus escritos. En 1858 protesta al director de *La época* por haber publicado una carta sin su consentimiento y reivindica el derecho a ejercer la propia voluntad. Esta carta se publica en el mismo periódico donde quiere dejar constancia de que no va a perder el tiempo en pleitos. Para ello se escuda en su condición de dama y madre: “hay cosas que no me conviene publicar, porque soy dama, y no me corresponden polémicas, porque soy madre y no tengo tiempo para cuidar de mis hijos si luego me empeño en cuestiones con los hombres de leyes y de ciencia” (III, 342), afirma irónica, y con firmeza exige: “cuando Vd. quiera que

mi firma reciba merced, estampándose en su periódico, sírvase acudir a mí y no a las cartas de mis amigos” (343). Hubo más ocasiones en las que la escritora se vio expuesta a este problema y no reprimió su indignación. En 1868 envía una carta a *La Nueva Iberia* en la que se queja de que sin su autorización hayan usado su nombre para homenajear a Rodríguez Cao.

Es muy significativo a este respecto el Prólogo que en 1872 preparó para una nueva antología de sus poemas, proyecto finalmente truncado. Como ha documentado Pérez González (462), si a un primer periodo de plenitud literaria, influencia y poder, siguieron etapas de retiro y silencio, sus idas y venidas al mundo editorial vienen justificadas por sus necesidades económicas. Coronado, una vez ganada una relevancia pública, se atrinchera en una posición moralizadora que le permita preservar la autoridad que ha ido conquistando ante una opinión que no cuestiona el papel doméstico de la mujer. La descripción de la posición que ocupan las mujeres en el campo literario español y en concreto la de Coronado que en 1864 hace Willian Cullen Bryant es reveladora: “female writers have, in considerable number, entered into competition with the other sex. One of the most remarkable of these, as a writer of both prose and poetry, is Carolina Coronado” (215). Así nos ofrece la imagen de una escritora reputada que sabe conciliar sus deberes familiares y sus inclinaciones literarias: “Amidst the duties of a wife and mother, which she fulfils with exemplary fidelity and grace, she has not either forgotten of forsaken the literary pursuits which have given her so high a reputation” (219-20). Este situar la escritura en medio de otras tareas es lo que sobresale en el prólogo citado. Aquí justifica su vuelta al mundo editorial por complacer el deseo de sus hijas del mismo modo que justifica el haber estado alejada de las letras por su dedicación al cuidado de su familia. De los hijos a los hijos. Perfecta cuadratura del círculo. Pero lo que a todas luces es significativo es su referencia a que su nombre siguiera recordándose a pesar de vivir ajena a todo contacto literario:

quedó el recuerdo del nombre, y yo me encontré años después con nombre y sin libros. Los periódicos literarios seguían colocándome en la lista de colaboradores, y yo veía aquel nombre que jamás colaboraba, como una evocación de mis primeros años, como un fantasma de mí misma, como un mito (III, 365).

Fantasma y mito no dejan de ser dos figuras antitéticas: la primera una ausencia, la segunda, una sobrepresencia, y a la vez complementarias, al referirse a lo irreal. Sin embargo, no oculta su orgullo de pionera: “Yo era una de las primeras en esta época que se habían atrevido a escribir, haciendo

en España una innovación sobre esta desusada facultad de la mujer” (366). Asimismo, una vez más subraya su afán de diferenciarse de las literatas: “Yo no soy literata; hice versos desde que supe hablar; dejé de hacerlos desde que aprendí a callar” (366). Por un lado, elogio del poema, la voz natural. Por otro, reivindicación del silencio, cuando la poesía ha dejado de ser concebida como algo sublime.

Alejada o no, lo cierto es que Coronado no dejó de escribir, aunque, eso sí, lo hiciera a pequeña escala y optara por otros géneros (novela, teatro, crónica, etc.) y por otros nombres. En 1886 usa el seudónimo de Conde de Magacela para firmar sus crónicas “Las fiestas de Portugal” para *El estandarte*. Aquí, ocultándose en un yo masculino, hace referencia a Pardo Bazán, “insigne escritora” que “de un vuelo, ha subido a la región de Cervantes” (III, 386) y cuyas dotes descriptivas de *El Cisne de Vilamorta* considera que vendrían muy bien para retratar a la muchedumbre portuguesa. No creo que ese subir de un vuelo y el ansia de exhibición que caracterizaban a Pardo resultaran muy grato para quien anduvo por ásperos caminos y velos de modestia.

Esta actitud explicaría también su rechazo a ser coronada en Extremadura en 1889. Cuando fue coronada en el Liceo de Madrid durante el esplendor de su carrera, la gloria estaba reservada a una minoría. Ahora cuando los tiempos son otros, apela de nuevo a que nunca hizo “profesión de literata”, pues siempre ha sido “la más casera de las mujeres” (“Carta a Nicolás Díaz”, 1900: III, 389). Y en carta a *La Coalición* clarifica que estos actos están en contra del espíritu de la época: “La atención está hoy llamada a cosas que no son poesías y el laurel ha dejado de ser premio al poeta, porque el público actual gusta más de arrojarlo al circo y al redondel” (III, 392). Asimismo aprovecha para pedir que no se use su nombre: “Una vez lanzado mi nombre a la prensa, no quiero que, como ya ha sucedido varias veces, me citen cuando no pueda responder” (392).

Pero el acto que mejor ejemplifica su repulsa a estar entre las idénticas es su rechazo a que su nombre aparezca entre la nómina de mujeres que figurarían en la Exposición de Chicago. Se queja a Pardo Bazán, encargada de la dirección del proyecto, por haberla incluido sin contar con ella. Alaba de nuevo su calidad de “insigne escritora que se ha plantado de un vuelo donde algunos de nuestros sabios no han podido todavía llegar” (“Carta”, *El Liberal*, 1893: III, 395) y apela a que en su caso su nombre no tiene “bastante significación para que el ser suprimido perjudique a la brillantez del gremio” (396) que ella preside. En este sentido, que en 1904 publique en *Revista de Extremadura* “Un libro sin letras”, donde los nombres de ambas aparecen dentro de la ficción, será una especie de ajuste de cuentas.

“UN LIBRO SIN LETRAS”, ENTRE EL DESPRECIO Y LA AUTOAFIRMACIÓN

“Un libro sin letras” es la culminación de todo lo comentado. Bajo la forma de “Confidencia a mis amigos íntimos”, este relato tiene como protagonista y narrador al Conde de Magacela, seudónimo utilizado para firmar las crónicas que remitía desde Lisboa y narrador personaje de la novela por entregas *La rueda de la desgracia* (1873), un noble arruinado por hacer frente a las deudas de su mejor amigo.

El título del relato se refiere a la colección de escritos que con el mismo nombre el conde remite a sus amigos. Pero adopta la apariencia de una confidencia en la que su autor quiere desvelar cómo se gestó la edición de su trabajo. El protagonista presenta tres figuras opuestas de escritor: por un lado, la imagen del escritor que al disponer de rentas no necesita “acudir a la especulación literaria” (III, 408) y puede sin “pago ni beneficio” (408) regalar a los editores lo que escribe “para tener algunos ejemplares decentes” (408) para sus amigos. Por otro, la del escritor insatisfecho, autocrítico, que siente la necesidad de escribir “obras serias” (408) y para ello ha de formarse y documentarse en la realidad. Por último, la del escritor sin rentas que ha de vivir de la pluma: “la impresión tiene que salir de la venta” (409), y que tiene que sacrificar su espíritu a las leyes del mercado.

Esta es la trayectoria del conde, quien tras escribir obras inmaduras y gastar después toda su fortuna en viajes instructivos regresa a España con el ansia de publicar sus “obras serias”. Una noble empresa de la que su antiguo editor, conocedor de “lo que se lee y lo que se vende” (412), le hace desistir al tiempo que le aconseja publicar obras ligeras “o que lo parezcan” (413). Como el conde necesita vender sus obras, acepta, pero proponiendo el “ardid legítimo” (413) de cambiarles el título por otro que pueda desorientar al lector. Sin embargo, para el editor “el lector se ha hecho muy astuto” y “es difícil darle gato por liebre” (413). Por esta razón, el conde opta por titularlo *Un libro sin letras* y se lo dedica precisamente a su editor, dejando claro que este libro “no pretende ser otra cosa que lo que se necesita que sea” (413).

No acaba aquí el juego, pues el editor para evitar cualquier sospecha de seriedad le aconseja elegir un seudónimo femenino ya que “exceptuando a la gran literata Emilia Pardo Bazán, y alguna otra [...], las escritoras españolas en general, no asustan por su erudición” (414). El desenlace no puede ser más significativo. El propio autor de la ficción elige como seudónimo el nombre, nada más y nada menos, que de Carolina Coronado, a la que presenta como una parienta suya que “ha escrito versos y no es erudita” (414).

Llama la atención que para referirse a Pardo Bazán use precisamente el calificativo que siempre ha repudiado de literata, y, sin embargo, de ella misma

destaque que no es erudita. De este modo, sigue definiéndose como escritora de versos y sigue adoptando la estrategia del topo que ya recomendó en 1861: ocultar la sabiduría como un secreto para no verse perjudicada, pues “no se puede consentir a una mujer más saber que aquel que pueda ocultar. Yo os aconsejaría que antes que usar gafas consintieseis en parecer topos” (III: 245), una actitud que también defiende en *Harnina* (1880) donde afirma que “la mujer no ha nacido para el estudio” (II, 333). Fingir, autohumillarse, recursos para afirmar una potente personalidad que de forma subterránea, como el topo, va abriendo surcos en la arena del poder.

Nos encontramos ante un juego de espejos. Carolina Coronado como autora real recurre al Conde de Magacela como seudónimo cuando se ve en la necesidad de escribir sus crónicas o como personaje de una novela en la que denuncia el poder del dinero. El personaje del conde recurre aquí a Carolina Coronado como seudónimo para fingir que da gato por liebre, es decir, escritos serios por ligeros. Si el nombre femenino se adscribe a la literatura menor, en realidad para la Coronado real lo popular será la prosa, y lo minoritario, la poesía. Un libro sin letras puede a primera vista ser un libro en blanco, vacío, sin sustancia, el libro que está por escribir, un juego en el que editor y autor se confabulan para poner negro sobre blanco, pero más que hablarnos del contenido nos habla de la escena de la escritura.

En el siglo XIX el uso del seudónimo masculino funciona como una máscara para ocultar el sexo de la escritora, pero también, siguiendo a Zemborain (2000), como un “nombre de poder”, marca de la primacía de la persona literaria o profesional sobre la persona familiar. La elección de un nombre falso para ocultar al verdadero desvela el deseo que tiene el autor de mostrar una autofiguración que no puede leerse en el nombre original. Sin embargo, la inversión que realiza este texto es muy interesante. El seudónimo adopta el nombre de la autora real, y al hacerlo es como si inscribiera el verdadero nombre de poder, el de la firma real que pone cierre al relato.

Bajo la máscara del humor, Coronado, con el orgullo que siempre la caracterizó, desprecia las nuevas reglas del mercado literario. Su reivindicación del reconocimiento del talento individual adquiere rasgo de capital simbólico. El “interés por el desinterés” evidencia el afán por ser reconocida y recompensada simbólicamente y ocupar el lugar merecido en el espacio de los notables, de los iguales y no de las idénticas. En este sentido, es muy significativo que siendo la literatura satírica un género exclusivo de varones se pueda encontrar como excepción a Coronado en la redacción de *La Risa* (1843-1844). Si el humor por lo agresivo era considerado poco femenino, la autora pudo soltar esa “carrajada triunfante” de la que nos habla Cixous y autoafirmarse dentro del poder. Su respuesta al “pobres mujeres” del poeta

Tassara es su mejor declaración: “¡Pobres no! ¡Pobres no! Que rica el alma / del entusiasmo que abandona el hombre, / mejor que tu laurel, mi altiva palma / en medio el huracán salva mi nombre”. La palma, símbolo de la victoria, y la afirmación del nombre, de una identidad. En última instancia, quien no tiene poder “no funda sujetos ni relatos” (Valcárcel, 119). Carolina Coronado, esa “última romántica”, como la definió su sobrino Gómez de la Serna (1959: 857), es una prueba de todo lo contrario.

BIBLIOGRAFÍA

- Bryant, W. C. (1864): “Notes”. In: *Thirty Poems*. D. New York: Appleton and Company, 211-222.
- Catalina del Amo, S. (1861): *La mujer. Apuntes para un libro*. Madrid: A. de San Martín.
- Cixous, H. (1995): *La risa de la medusa: ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Anthropos.
- Coronado, C. (1999): *Obra en prosa*. Mérida: Editora Regional de Extremadura, Ts. I, II y III.
- Cortón, A. (1883): *La literata. Agua fuerte*. Madrid: Tip. de Manuel G. Hernández.
- Criado y Domínguez, J. P. (1889): *Literatas españolas del siglo XIX. Apuntes bibliográficos*. Madrid: Imprenta de Antonio Dubrull.
- Diego, G. (1962): “Primavera de Catalina [sic] Coronado”. *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* 38: 385-401.
- García de León, M. A. (2002): *Herederas y Heridas. Sobre las élites profesionales femeninas*. Madrid: Cátedra.
- Gómez de la Serna, R. (1959): *Mi tía Carolina Coronado*. In: *Biografías completas*. Madrid: Aguilar.
- Martínez Martín, J. A. (dir.) (2001): *Historia de la edición en España (1836-1936)*. Madrid: Marcial Pons.
- Nombela, J. (1883): “Una carta en contra”. In: Cortón, A.: *La literata. Agua fuerte*. Madrid: III-VIII.
- Ossorio y Bernard, M. (1889): “Apuntes para un diccionario de escritoras españolas del siglo XIX”. *La España Moderna* IX: 169-194.
- Pérez González, I. M. (1999): *Carolina Coronado. Del Romanticismo a la crisis fin de siglo*. Badajoz: Del Oeste Ediciones-Diputación.
- Sánchez García, R. (2001): “Las actitudes de las escritoras ante el intelectualismo inmovilista del Siglo XIX. Emilia Pardo Bazán frente a Carolina Coronado”. *Ehira* 2: 61-67.

- Valcárcel, A. (1991): *Sexo y filosofía. Sobre "mujer" y "poder"*. Barcelona: Anthropos.
- Zemborain, L. (2000): "Las resonancias de un nombre: Gabriela Mistral". *Revista Iberoamericana* LXVI, 190: 147-161.