

LA AUTOBIOGRAFÍA COMO INSULTO

NOËL M. VALIS
Universidad de Michigan

El impulso autobiográfico se inicia como manera de fijar el carácter inestable y fugaz de la experiencia humana. Entendida como impulso, o sea una forma de energía que se opone al colapso entrópico del ser, la autobiografía en sí es una imposibilidad paradójica, cuya empresa se intenta definir en el acto mismo de vivirla. No se vive la *auté* de un ser escribiéndola, sólo se petrifica en forma de testamento. La autobiografía como texto representa el entierro del ser. Para Paul de Man, la autobiografía es una especie de desfiguración o mutilación, «ya que en cuanto comprendemos la función retórica de la prosopopeya como la afirmación de la voz o la cara mediante el lenguaje, también comprendemos que lo que se nos quita no es la vida sino la forma y sentido de un mundo asequible únicamente de manera privativa. La muerte es el nombre desplazado de un predicamento lingüístico...» (930).

La insuficiencia verbal del acto autobiográfico es indiscutible. Sin embargo, no me parece suficiente por decirlo así, como análisis de un fenómeno sumamente complejo como lo es el escrito autobiográfico, por dos razones. primero, aunque el texto intenta fijar, o sea inmovilizar una vida, lo consigue mediante un movimiento figurativo. Y este mismo movimiento figurativo constituido de manera metafórica y metonímica, implica un espacio lingüístico o discurso-territorio en que se despliega dicho proceso.

Expresado de otro modo, el texto implica un contexto discursivo donde lo privativo se define en contrapunto espacial a lo público. No es posible discutir un escrito autobiográfico exclusivamente como si fuera el acto subjetivo de una conciencia individual. La presencia de un lector —sea el lector externo y anónimo o el autobiográfico constituido en lector de sí mismo— produce un desdoblamiento entre sujeto y objeto en la conciencia del escritor. En fin, la autoconciencia en cuanto proceso textual, empieza a obrar cuando «el lector» se activa

como intruso en el mundo del texto. En este sentido, el lector opera figurativamente como el sector público interiorizado en la conciencia individual.

Este movimiento dialéctico de lo privado y lo público se intensifica, pasando a una fase altamente conflictiva, cuando el sujeto del acto autobiográfico se percibe como transgresor contra el discurso público normativo. Es éste el caso de la mujer escritora del siglo pasado al intentar definirse como personalidad individual y autónoma en una sociedad que no admitía ni concebía la identidad femenina en la arena pública. La autobiografía constituye una revelación pública de la interioridad. Pero la mujer definida culturalmente como pura domesticidad era una criatura encasillada en su interioridad. Declararse sujeto autobiográfico equivalía a invadir el territorio verbal en que operaban los hombres. Hablar o escribir en público exponía a la mujer escritora a la terrible fuerza de la opinión pública, ese lector anónimo que podía destruir fácilmente la reputación de una mujer, su identidad genérica como construcción cultural de la femineidad. De ahí la escasez de cartas, diarios, autobiografías y memorias dejados por autoras españolas de la última centuria (Simón Palmer 594).

Parte significativa del contexto sociomoral en que se movía la escritora española decimonónica era precisamente el espacio cultural y físico a la que, por lo general, la crítica literaria no ha prestado mucha atención. Quisiera centrarme en un contexto particular, la relación entre *poetisa* y *aldea*, para sugerir una manera de leer el acto autobiográfico femenino como un «proceso de situación», en que el sujeto se sitúa —pero no se define— en espacios de índole física y verbal regidos por ciertos movimientos lingüísticos y afectivos. Valiéndome del trabajo antropológico reciente de varios estudiosos como James Fernández, David Gilmore, Stanley Brandes y Carmelo Lisón Tolosana, ofrezco esta lectura como experimento interpretativo fundado en una «antropología del afecto». En su estudio del mundo sociomoral de comunidades pequeñas andaluzas, Gilmore sostiene que existe una estructura de las pasiones (cap. 9) y que la emoción fuerte no es necesariamente un factor desestabilizador, símbolo del desorden socioafectivo. Observa que la estructura de una cosa funciona mediante una serie de transformaciones; y precisamente lo que se transforma son las emociones humanas. Esta energía transformadora tiene sus orígenes más profundos en el cuerpo mismo y se expresa en la relación compleja y las fronteras establecidas entre la integridad corporal y psicológica del individuo y el territorio colectivo (Gilmore, cap. 9).

Para Gilmore, la agresividad manifestada en forma verbal sirve para canalizar el desorden colectivo y restablecer las normas del grupo, en pequeñas comunidades aisladas. Pero al entronizar el *ethos* de la opinión pública, el antropólogo ensalza el genio colectivo (en sí un concepto mitologizante) y no presta suficiente atención a la situación problemática del individuo marginado. Fernández (468) señala que el catalizador de la agresividad oral en la poesía popular —por ejemplo, en las loas, reguifas y desafíos descritos por Carmelo Li-

són— muchas veces se basa en la tensión potencialmente explosiva entre los dos polos de la alienación y la familiarización, concretizados en oposiciones como forastero-vecino o vagante-aldeano. Pero, ¿qué pasa cuando el «forastero» es también miembro de la comunidad? Ésta es la situación de la mujer escritora de aldea en el siglo pasado, dos veces marginada por ser escritora, es decir, una desviación de la norma, y habitante de una comunidad pequeña. Quiero sugerir que la identidad de la escritora española decimonónica se vuelve problemática en el acto mismo de insertarse dentro de un contexto en que se categoriza como ser inaceptable al nombrarla «poetisa». El calificativo de «poetisa» en este contexto específico referido posee un fuerte cariz ambivalente, ya que, por un lado, el uso colectivo del término descalifica y despersonaliza en forma de insulto y, por otro, la defensa de dicho término emprendida por muchas escritoras puede interpretarse como acto de autodefinition personal en plena hermandad poética y solidaridad femenina, tal como lo ha analizado con fina perceptividad Susan Kirkpatrick en su libro recién salido, *Las Románticas* (79-87).

Voy a utilizar como punto de partida textual una poesía de Carolina Coronado, «La poetisa en un pueblo» (1845) y dos composiciones poéticas de Vicenta García Miranda —amiga y correspondiente con Carolina—, «La poetisa de aldea» (1847) y «Recuerdos y pensamientos. A Carolina» (1849). Aunque prácticamente desconocida hoy, García Miranda, extremeña como Carolina Coronado, formaba parte de un florecimiento poético de escritoras como Josefa Massanés, Amalia Fenollosa, Gertrudis Gómez de Avellaneda y otras en los años 40 y 50 del siglo pasado (v. Kirkpatrick, cap. 2; y Manzano Garías). Se podría objetar que, estrictamente hablando, no estoy usando textos autobiográficos convencionales, pero quisiera responder, en primer lugar, que la noción misma de lo autobiográfico es sumamente inestable, siendo una reconstrucción artificial y subjetiva y, segundo, como re-creación, la autobiografía expresa las múltiples ficciones del yo. De ahí la posibilidad de concebir lo autobiográfico en segunda e, incluso, tercera persona (Smith 46-47). Finalmente, lo autobiográfico como tropo —reencarnación figurativa de la cara y voz de una persona (de Man 930)— recalca precisamente la identificación hecha entre «poetisa» (artificio retórico) y persona. Identificación ambivalente y perturbadora, como ya queda dicho; ante todo, identificación lingüística en que una construcción cultural —la idea de «poetisa»— se asimila casi por completo a la persona concreta de la mujer escritora. «Poetisa», en fin, ya marca en su función de estereotipo cultural, la identidad de la escritora, definiéndola de antemano y, por consiguiente, despersonalizándola al mismo tiempo (Gilman, Introd.).

Pero, ¿qué significaba ser poetisa en aquella época? Dependía mucho de la manera en que se empleaba el vocablo y quién lo decía. Desde la perspectiva masculina, la poetisa podía ser una de dos cosas: ser excepcional o ser catastrófico. Ejemplos hay que abarcan casi toda la centuria pasada, desde el romanticismo hasta el fin del siglo. Véase de 1843 el prólogo de Juan Eugenio Hartzen-

busch a la primera edición de *Poesías* de Carolina Coronado, donde dice que «sus versos son ella misma» (IX). O de 1869, este juicio de Emilio Castelar: «Pero hay un ser superior al poeta, más sensible, más inteligente, más poeta, si cabe hablar así: la poetisa» (232). Y «¿cuál será la poetisa más perfecta?» pregunta el famoso orador. «La que mejor conserve y refleje las cualidades de mujer en sus versos». Señalando a Carolina Coronado como poetisa ejemplar, continúa con este elogio inconscientemente perjudicial: «No le preguntéis [a Carolina] por qué canta. No lo sabe. Sería lo mismo que preguntar al arroyo por qué murmura; al astro, por qué produce la armonía en las esferas... etc.» (234). En otras palabras, ser poetisa equivale a ser mujer; y la poetisa-mujer, aunque ente superior, se identifica con la naturaleza, o sea con todo lo contrario de la cultura, según la conocida analogía de la antropóloga Sherry Ortner. Así Carolina Coronado como poetisa, por implicación, carece de talento, porque no es ser consciente, pensante. Es pura emotividad. No escribe, *reproduce* inconscientemente la zona inculta y salvaje en que su estatus de poetisa le ha encasillado. En suma, la identidad profesional no existe para la mujer escritora.

Más prevaleciente es la actitud de desprestigio y desdén hacia la poetisa, actitud que perdura hasta bien entrado el siglo XX. Así el escritor festivo, Vital Aza, dedica una composición «A una poetisa» (1894) en que va amontonando alabanzas extravagantes al genio femenino y, por otro lado, en forma de acróstico dicta el verdadero mensaje en el interior del poema: «DEJESE USTED DE ESCRIBIR VACIEDADES». Poema de dos caras, se explota, además, dos maneras tradicionales en la poesía —el elogio y el insulto— para reducirlo todo, últimamente, a un agravio verbal. En otro ejemplo, el versificador, José Gil y Campos («A una poetisa», 1889), aprovechándose de un argumento archiconvencional, sugiere que la poetisa vuelva a la cocina y limpie su casa, que sea, en fin, la criatura doméstica ideal y no olvide el papel sociomoral que corresponde a su sexo. Y por remate concluye diciendo «que para ser marido / de un *ingenio*, hay que ser muy distraído, / muy sucio, y... algo más de nacimiento». Se ve aquí que ser poetisa es cosa peligrosa por quitar la dignidad masculina del esposo. Acusarle al marido de ser afeminado desplaza nuestra atención del verdadero problema: el acto de escribir es un acto de autoafirmación que pone en tela de juicio el papel sociosexual de la mujer. En todo caso, la mujer se define por su diferencia sexual, no por su persona; y una vez más, se le niega su identidad profesional de escritora.

Por otra parte, las escritoras mismas se hallan en la posición poco envidiable de estar siempre a la defensiva, reaccionando contra la condena y la apropiación masculinas. Ya sabemos, por los trabajos de Bridget Aldaraca, Susan Kirkpatrick y Alda Blanco, cómo la noción del «ángel del hogar» se convierte en una ideología de la domesticidad para la mujer escritora, definiéndola por su diferencia sexual y su femineidad. Tendencias análogas aparecieron en otras culturas de Occidente en el mismo período (v. Poovey; Showalter; Douglas). Eviden-

temente, se suprimiría la contradicción implícita entre la supuesta naturalidad de la femineidad y la proliferación de tratados de conducta para «cultivar» el carácter femenino natural (Poovey; Scanlon; Diego). Todas las instituciones políticas, sociales y morales moldeaban la mujer, controlando así los impulsos inapropiados de su sexualidad. De ahí los consejos de Josefa Massanés en 1841, advirtiendo a la literata que «una conducta extravagante o moralmente reprehensible» le hace «indigna del título de mujer de talento», apareciendo «ante el mundo como un ente original y ridículo» (VIII). Significativamente, en plena época romántica, Massanés emplea el vocablo «original» en su sentido dieciochesco (Babbit 187), como sinónimo de ridículo, para caracterizar la mujer que sale del marco convencional. Ser «original» en este contexto rayaba en lo monstruoso.

El temor del ridículo, como observaba con simpatía Juan Nicasio Gallego en el mismo año (X), era un motivo poderosísimo para desalentar cualquier iniciativa creativa de una mujer. No obstante, se inventaban estrategias para evadir el dilema sociosexual de tener que sacrificar o su femineidad o su talento. Para algunas escritoras, el ideal andrógino parecía una alternativa viable. Así se describirá la poetisa María Verdejo y Durán (1830-55), en 1855: «Parecía inverosímil, que aquella persona en la apariencia tan débil, y que aquel espíritu en realidad tan afeminado, pudieran ocultar un corazón tan varonil, mas por uno de esos escasos privilegios que Dios concede a muy reducido número de criaturas, reunía en sí todas las nobles cualidades que realzan el corazón del hombre y todos los dulces sentimientos que embellecen el corazón de la mujer» (12). La androginia se propone, en tono ironizante, en *El caballero de las botas azules* (1867), de Rosalía de Castro, subvirtiendo de esa manera la larguísima tradición masculina de concebir la inspiración creativa como criatura femenina. «¿Conque mi Musa era un marimacho, un ser anfibio de esos que debieran quedar para siempre en el vacío?» protesta el Hombre en «Un hombre y una Musa», el curiosísimo prólogo a la novela (1181). Recuérdese que un año antes, Rosalía se había quejado amargamente de su condición, escribiendo que la palabra «poetisa» «ya llegó a hacerme daño», que es «lo peor que puede ser hoy una mujer» («Las literatas», 1540). No obstante la postura irónica de *El caballero de las botas azules*, en el fondo Rosalía está cuestionando seriamente el encasillamiento del arte y del escritor en moldes sexualmente determinados.

La posibilidad andrógina llega a ser tópico en el caso de Gertrudis Gómez de Avellaneda, a partir del dicho que «es mucho hombre esta mujer» (Miller 201-02).¹ Todavía a finales del siglo se discute la cuestión; así dirá Concepción Gimeno de Flaquer en 1891: «Yo opino que [la Avellaneda] es las dos cosas a

1. Todavía en 1900 Luis Taboada podía crear una sátira antirromántica aprovechando el estereotipo de la novia romántica: «Gertrudis era, en efecto, un ser impresionable y nervioso; una poetisa tierna que acababa de escribir unos versos y rompía a llorar...» (116). Y después, en una clara parodia del dicho sobre Avellaneda: «¡Era mucha Gertrudis aquella!» (117).

la vez: que su genio es bisexual» (242). Sin embargo, parece haber modificado su opinión en 1901, al escribir, «es cierto que todavía existen reaccionarios que consideran ser andrógino a la mujer que pospone la rueca y la calceta a la pluma y el pincel» (9); pero el argumento que lanza va en contra de una ideología de-sexualizadora que había creado una conciencia dividida en la mujer escritora, ansiosa de justificar su transgresión sociosexual al proponer una imagen doble de sí misma, como en el caso de Pilar Sinués de Marco, quien decía de Faustina Saez de Melgar en 1860: «... no la busquéis en las fiestas, pero, si penetras en su casa, la hallaréis blanca, apacible y vestida con sencilla elegancia, escribiendo a la luz de su lámpara, junto a la cuna de su hija» (88).²

La polémica surgida respecto a la clasificación y definición de Avellaneda como poetisa tomó otro sesgo con la participación de Carolina Coronado en 1857-58. Le asombraba oír decir que Avellaneda no era poetisa, sino poeta: «Los otros hombres del tiempo antiguo negaban el genio de la mujer; hoy los del moderno, ya que no pueden negar al que triunfa, le metamorfosean» («Galería» 482). Protestando contra la usurpación masculina del genio de Avellaneda, admite, no obstante, que es «tan gran poeta como vosotros...», o sea que es poeta y poetisa a la vez. Pero termina creando otra categoría para Avellaneda al decir que es «la amazona de nuestro Parnaso» y como tal, «es más fuerte, no porque es hombre-poeta, sino porque es poetisa-amazona» (486). Implícitamente, Coronado postula la existencia de un universo distinto y separado de poetisas, opuesto al de los poetas. Aunque defiende el carácter femenino intrínseco de Avellaneda —tanto como otras escritoras declaraban su amor al hogar— su creación de una personalidad extraordinaria en Gertrudis Gómez de Avellaneda como «poetisa-amazona» revela una desconformidad fundamental con el encaillamiento tradicional de la mujer escritora. En todos estos casos, declarar el carácter híbrido de la poetisa sugería que había algo monstruoso en ella, que a pesar del temor al ridículo, había algo «original» en ella, tomando la palabra en su doble sentido neoclásico y romántico.

Todos estos ejemplos del empleo semántico e ideológico variado del vocablo «poetisa» —ejemplos que se podrían multiplicar— indican la gran inestabilidad y confusión que rodeaba dicho término. Lo peor para la mujer escritora era la identificación creada entre el nombre y la persona. En este sentido, «poetisa» funcionaba como los apodos públicos en pequeñas comunidades, es decir, como una especie de agresión verbal cuya eficacia se observa en el achicamien-

2. Esta imagen doble de la mujer escritora, dividida entre dos labores de igual importancia, ya aparece en la obra de Josefa Massanés (1841): «Tampoco teman que la instrucción en el bello sexo redunde en contra de sus ocupaciones domésticas, ocupaciones que desempeñándose sin fijar en ellas más que una atención maquinal dejan obrar el entendimiento por separado; no sirviendo de obstáculo en manera alguna a las labores en que se entretienen las manos, las concepciones en que al mismo tiempo se divierte la imaginación» («Discurso preliminar», *Poesías* X). V. También Kirkpatrick 281-82.

to de la autoidentidad y autonomía personal. En 1845, por ejemplo, Antonio Neira de Mosquera publicó un librito titulado *La ferias de Madrid. Almoneda moral, política y literaria*, donde intentó ridiculizar a Carolina Coronado como «una mujer que se desconsuela por todo... Lloro por la desaparición de la Primavera, por la desaparición del Estío, por la desaparición del Otoño, y por la desaparición del Invierno... Acompaña en su despedida a las golondrinas, a las grullas, a las alondras y a los patos» (132).³ Responde Carolina en 1846: «Ya Neira, despedí a la *golondrina*...» Y más adelnate, «¿Qué más da que en mi lira sean cantados / Hombres o *grullas*, si en diversos nombres / Disfrazadas las grullas van de hombres / Y los hombres de *grullas* disfrazados?» «Soldados-*grullas*» hay, nos dice, y «hombres-*patos*» corruptores. ¿Por qué tanta guerra al pobre pato, a la infeliz grulla? «Cada piedra, cada ave, cada planta, / Una vida, una historia, un mundo encierra / Y muchos en el mundo, bien lo sabes, / Valen menos que piedras, plantas, aves». Y concluye su defensa diciendo: «Lo mismo da las aves que los hombres, / Lo mismo el campo da que las ciudades / Pues componen entrambas vecindades, / Los mismos seres con distintos nombres; / *Grullas* hay en el mundo con nombres, / *Patos* bajo soberbias potestades, / Y en ciudades lo mismo que entre encinas / Sobre *grullas* y patos *golondrinas*» (*Poesías*, ed. de 1852, 134-35).

En este poema de extraordinaria agresividad, Coronado logra dos objetivos: justifica la legitimidad de su empresa poética y lanza un contraataque al rechazar el efecto estereotipificador de categorizarla, indirectamente, como poetisa tierna y llorona. Nada más lejos en este poema de la imagen convencional y desprestigiadora —imagen que ha prevalecido hasta hoy— de Carolina Coronado como poetisa sentimentaloides e insulsa. Lo más notable para mí es cómo Coronado explota una larga tradición poética escrita y oral de agravios, desafíos e insultos que con poquísimas excepciones se ha definido como tradición masculina. Ante todo, culturas orales, como lo ha sido España hasta tiempos modernos, florecen en un ambiente verbal de combatividad agonística definido por un fuerte sentido de territorialidad. De hecho, como ha comentado el padre Ong (*Fighting for Life*, cap. 4), hasta hace poco, tanto el sistema académico y educativo de debate y de oposiciones como el político en que sobresalía el orador, funcionaban en una geografía moral y afectiva marcada por fronteras y rivalidades. La tradición literaria escrita incorporaba muchas veces el mismo sentido de competencia basada en la oralidad, como se ve en el ejemplo clásico de la

3. Con una malicia finísima, este mismo escritor encabeza otra sátira suya, «La literata», con una cita de Carolina Coronado. Publicada en París y fechada en 1845, «La literata» apareció en el *Semanario Pintoresco Español* en 1850, revista en que también colaboraba Coronado. En 1846, la poeta utilizó el mismo recurso de encabezar su poema «A Neira» con una cita —levemente modificada— de él, «Carolina Coronado acompaña en su despedida a las golondrinas, a las grullas y a los patos».

apuesta entre don Juan Tenorio y don Luis Mejía en el drama de Zorrilla (1844).

La estrategia de contraataque adoptada por Coronado llega a ser crucial en el poema, «La poetisa en un pueblo» (1845). Es instructivo leer en sus cartas a Hartzenbusch de los años 40, cómo era el ambiente cultural de Almendralejo y Badajoz: «... en esta población, tan vergonzosamente atrasada, fue un acontecimiento extraordinario el que una mujer hiciese versos, y el que los versos se pudiesen hacer sin *maestro*, los hombres los han graduado de copias y las mujeres, sin comprenderlos siquiera, me han consagrado por ellos todo el resentimiento de su envidia» (24 octubre 1840) (Fonseca Ruiz 176). En otro momento epistolar, escribe: «Nada más opuesto a la educación literaria que el pueblo en donde yo recibí mi educación; nada más opuesto a la poesía que la capital en donde vivo. Mi pueblo opone una vigorosa resistencia a toda innovación en las ocupaciones de las jóvenes...» Y un poco más adelante: «Una mujer teme de la opinión de cada uno porque ha nacido para temer siempre: para evitar el ridículo suspendí mis lecciones y concreté mi estudio a leer las horas dedicadas al sueño. Pero esto debilitó mi salud, y mi familia, celosa de ella, me prohibió continuar. Me decidí, pues, a hacer versos solamente, a no escribirlos y a conservarlos en la memoria; pero esta *contemplación* perjudicaba al buen desempeño de mis labores y me daba un aire distraído que hacía reír a los extraños y molestaba a mis parientes... Me resolví a *meditar* solamente una hora cada día antes de levantarme. Pero el pensamiento no puede sufrir tanta esclavitud; el poeta no puede vivir así y *mi escaso numen está ya medio sofocado*» (3 diciembre 1842) (Fonseca Ruiz 178).

Estas experiencias personales sin duda se incorporaron en el poema, «La poetisa en un pueblo», donde Carolina emplea la forma dialógica, no como invitación comunicativa sino como expresión del enfrentamiento entre poetisa y aldea. El poema lanza su desafío verbal desde el principio: «¡Ya viene, mírala! ¿Quién? / —Esa que saca las coplas. / —Jesús qué mujer tan rara. / —Tiene los ojos de loca» (*Poesías*, ed. de 1852, 68). Ya en estos versos iniciales se capta perfectamente el entorno de provincias, en que rige una dinámica de inclusividad-exclusividad socioafectiva. «La que viene» en el poema muy claramente no pertenece, como se sabe por la actitud despectiva de señalarla con un dedo y de marginalizarla como persona rara e, incluso, loca. Cuando se pregunta luego si «hace versos sin maestro», la respuesta es tajante: «¡Qué locura! no señora». Y la prueba viene, al rehusar componer ella una décima para la boda de una amiga, diciendo: «Ustedes se han engañado». «No improviso». A partir de esta negativa, se la condena, como persona «mentirosa» y «romántica», aconsejándola que «más valía que aprendiera / a barrer que a decir coplas». Al final, se decide expulsar a la poetisa. «Vamos a echarla de aquí. / —¿Cómo? —Riéndonos todas». Así rezan los versos finales: «Ya mira, ya se incomoda. / Ya se levanta y se va... / ¡Vaya con Dios la gran loca!».

Los dicerios que componen este poema obran con un doble propósito, ya que, por una parte, el blanco evidente de estos agravios verbales es la poetisa misma. Pero por otra, al encargarse ella misma de lanzarlos, Coronado aprovecha el marco agonístico del poema de insultos para descalificar las voces anónimas —y en su mayoría femeninas— que representan el juicio colectivo del pueblo. El recurso del contraataque se consigue al caracterizar a éstas como murmuradoras. La crítica es una forma de agresión verbal (Gilmore 59), cuyo verdadero mensaje casi siempre es un subtexto no dicho pero definitivamente sentido.⁴ El despecho anónimo oído en estas voces comunica claramente un mensaje de exclusión, un movimiento para apartar a la que se desvía de las normas sociomorales. Pero los insultos no sólo son palabras, son también miradas, como se revela en el primer verso: «¡Ya viene, mírala!». La «mirada fuerte» es el equivalente ocular de la murmuración (Gilmore 166); y ambos recursos —darle a la lengua y mirar fuerte— establecen fronteras y espacios socioafectivos precisos al explotar la eficacia de las emociones negativas tales como la hostilidad, la envidia y el desprecio.

El peor insulto en este poema de Carolina Coronado es el hecho de ser poetisa. El poner mote a una sirve en este contexto para humillar, para achicar la personalidad de este individuo que no tiene nombre verdadero, sólo es «poetisa». El mote constituye un ataque contra la persona misma, algo que entendió muy bien Carolina Coronado cuando adoptó términos ridiculizadores como «hombres-patos» y «soldados-grullas» en su poesía, «A Neira», para volver el arma contra el que la empleó. En ambas composiciones poéticas, se pone en evidencia los que James Fernández ha llamado «metonymic misrepresentation as movement» (469), la «desfiguración metonímica como movimiento». En «La poetisa en un pueblo», los insultos operan como mutilaciones figurativas, asaltando la integridad corporal y psicológica de la persona al aludir, por ejemplo, al carácter raro de la escritora y a sus «ojos de loca» en los versos iniciales. Todo lo que caracteriza a la «poetisa» como criatura romántica, mentirosa y autoconsciente tiene como fin ridiculizar, o sea empequeñecerla atacando el punto flaco del individuo. Los nombres hieren. Como observa Gilmore, «names are shorthand gossip, metonymic backbiting» (93) —«los nombres son la murmuración condensada, la malicia backbiting». En este sentido, el nombre de «poetisa» —y toda la caracterización dada a ese nombre en el poema— es reduccionista, indicando un movimiento metonímico fundado en la agresividad, en el acto de achicar al otro. En esto, son reveladoras las palabras de Josefa Massanés en su poema, «La resolución» (1837): «Cual quedara mi persona / Mordida por tanta boca !!!...» (*Poesías*, 196). Las palabras devoran, fragmentando y desfigu-

4. Gilmore analiza once tipos de murmuración: 1. criticar, 2. rajar, 3. darle a la lengua, 4. chismorrear, 5. paliquear, 6. cortar el traje, 7. charlar, 8. hablar oculto, 9. contar, 10. cuchichear y 11. mumurar (69-74).

rando el cuerpo de la poetisa. Por implicación, se intuye cómo los nombres y los insultos, al atacar la autoidentidad, están íntimamente relacionados al cuerpo mismo (Gilmore 84).

Mirando el poema de Coronado en su totalidad, se ve, además, que Carolina lo ha estructurado según un doble movimiento físico y figurativo de aproximación-alejamiento. Se inicia el poema al acercarse la poetisa al territorio socio-moral del pueblo. Se termina al marcharse «la gran loca», ya marginada lingüística y espacialmente del centro, es decir, de la colectividad social manifestada en forma de voces y risas burlonas. Este movimiento polarizado entre fuerzas centrípetas y otras centrífugas ofrece cierta analogía a la oposición, alienación-familiarización discutida por Fernández. Dicho de otro modo, Coronado concibe la condición de la mujer escritora no como cosa estática, sino como un «proceso de situación», contextualizando a la poetisa en su estatus de ser marginado yuxtapuesto al centro, que es el pueblo. La «situación» de la mujer decimonónica en general requería que fuese ella en cierto modo invisible por no llamar la atención (Poovey 24). La poetisa es demasiado «visible», como se nota en este poema. Y esa visibilidad ofende a la comunidad por ir en contra de la noción de la mujer como cuerpo ausente. En fin, la «situación» femenina atañe a su reputación.

Carolina Coronado tal como se recrea a sí misma poéticamente aquí no es solamente demasiado visible, es demasiado audible. Cuando rehúsa componer unas décimas para celebrar una boda, da señales de una voluntad recia, poco «femenina» según la imagen preconcebida y normativa que se tenía de la mujer. Además, su negativa choca contra otros valores tradicionales, el sentido de comensalidad. Ofrecer versos —generalmente repentizados— en una boda o cena representa una afirmación cultural del grupo, muchas veces hay que decirlo, a expensas de un individuo. Según Carmelo Lisón, se produce en estas situaciones una «agresividad en comensalidad» (v. también Fernández 459), donde el improvisador —casi siempre es hombre— destila las hostilidades por largo tiempo acumuladas en la aldea mediante insultos y otras embestidas verbales directas contra personas específicas. Este descargamiento público de la agresión asume un carácter ritual, de ceremonia que tiene como fin el restablecer la armonía comunitaria. Pero al decir la poetisa, «no improviso», rechaza implícitamente el papel del que defiende las normas colectivas buscando una víctima propiciatoria como blanco de sus versos.

Compárese si no con otra anécdota. En situación semejante, a Vicenta García Miranda le pide un presbítero de cortos alcances una décima para recitar como propia en una boda. Ella acepta y le da estos versos (que todos saben son de ella): «Brindo porque siempre flores / pise el feliz matrimonio / de Mariano y Dolores; / aunque a envidiar sus amores / a mí me incite el demonio: / que es muy tentador mirar / los cariñosos mohines / de dos amantes sin par, / y después irse a rezar / vísperas, nona y maitines» (Manzano Garías, «De una década ex-

tremeña», 302--03). Tampoco improvisa Vicenta, pero nótese con qué fina malicia aprovecha la ocasión para tomarle el pelo al presbítero. A su vez, Carolina explota la misma tradición oral para lanzar dardos verbales contra sus enemigas murmuradoras. El hecho de no improvisar versos ambas poetisas subraya la existencia de dos corrientes sociopoéticas, basadas en ciertos usos escritos y orales. Hablar en público forma parte de las actividades y educación masculinas, pero no de las femeninas en el siglo pasado. Coronado vence dicho obstáculo cultural, primero, al formular su poema en términos orales; y luego, al emplear la oralidad misma —la murmuración— como arma contra las voces de la opinión pública.

En su calidad de texto autobiográfico, «La poetisa en un pueblo» ilustra la manera en que una mujer escritora puede subvertir una tradición masculina usándola como estrategia para defender la integridad del yo. Contra los ataques *ad feminam*, Carolina suelta su ira y su desprecio, así desplazando el blanco del ridículo al centro (a las voces del pueblo), y apartándolo de los márgenes donde reside la poeta. Es este gran almacén de energía femenina el que impulsa el poema, estructurándolo en la medida en que una emoción es desplazada por otra, esas vibraciones de pasión y protesta que reclaman ser oídas. El poema en sí es una afirmación de identidad personal y profesional al rebatir Coronado la acusación de no ser ella la autora de su propia poesía. Quizás aún más significativas son las implicaciones respecto a la relación entre el acto autobiográfico y la conciencia de tener una identidad pública. Parece como si la revelación de lo íntimo sólo fuera posible a partir de haberse determinado ya una noción del yo público. Lo cierto es que la escritora española del siglo XIX no podía escribir de sí misma sin haber tratado previamente la cuestión espinosa de su identidad profesional. «La poetisa en un pueblo» muestra cuán problemática y difícil era la relación entre escritora y público, por ser una relación basada precisamente en un prejuicio colectivo que negaba el yo público de la mujer escritora.⁵

Tal como ocurre en la literatura inglesa y americana de la época victoriana, en la española, hablar de la vocación para la mujer escritora venía envuelto en su propio código lingüístico y semántico (Michie 62, 70). El uso de ciertas imágenes parecía legitimizar la escritura femenina, como ya hemos visto, por ejemplo, en la metáfora de la domesticidad.⁶ El lenguaje de las flores también se juzgaba apropiado, ya que por la analogía entre flor y adorno muchos consideraban

5. Incluso en el siglo XX se topa con reacciones como ésta de Gloria Fuertes, quien escribe: «¡Hago versos, señores!, pero no me gusta que me llamen poetisa» (129).

6. La legitimización de la poesía femenina mediante la metáfora de la domesticidad tiene su revés más adelante en la idealización de las labores caseras mediante la poesía, como se ve en estos pensamientos de María del Pilar Sinués: «No es la poesía tan sólo aquel rayo que ilumina la mente del que hace versos. La poesía está en el mundo bajo diversas formas... La poesía es la compañera inseparable de la mujer buena y la que embellece el hogar doméstico» («La poesía del hogar doméstico» 11).

a la poetisa como una «flor» (Diego 166). Estos clichés y otros adaptados según las circunstancias y la moda literaria como el romanticismo tendían, con raras excepciones (v. Kirkpatrick 222-28), a obstaculizar la contemplación personal del yo. Pocas veces se escapaba de los efectos estereotipados del lenguaje convencional. Pero por otra parte, se diluía dicho efecto nocivo por el de la solidaridad ideológica y lírica sentida entre muchas escritoras. En este contexto muy especial, cuando se hablaba de «la poetisa» se refería a todas. La biografía de una poetisa determinada se interpretaba muchas veces a través del filtro subjetivo de otra poetisa, hasta el punto de identificarse estrechamente con el sujeto bajo estudio. Cuando Pilar Sinués de Marco, por ejemplo, habla de las crueles privaciones a que tuvo que someterse Faustina Saez de Melgar por su afición a los libros, escribe: «¿Cómo lo hacía si sus padres le quitaban los libros? se me preguntará. He aquí uno de los muchos milagros que vemos practicar a las españolas que escriben» (82). Más adelante dice que los padres y hermanos de Faustina «... acusábanle como de un crimen, de su afición a las letras: la mortificaban sin cesar con burlas mordaces...» (83).⁷ Pero para poder hablar de Faustina, nótese bien, su biógrafa establece primero una serie de contrastes entre la escritora española y la francesa en general. O sea que su manera de proceder desde lo general hacia lo particular implica la construcción de un modelo paradigmático de la escritora española.

De manera parecida, Carolina Coronado describe los sufrimientos y privaciones de la poeta, Robustiana Armiño: «Carecía de maestros, y tuvo que constituirse en maestro de sí misma, y se enseñó idiomas y se forjó versos que rompió a millares para volverlos a fundir y esto en el mayor secreto, inquieta y recelosa siempre por el temor de ver descubiertas sus pequeñas obras que, sin duda, la expondrían a la sátira de las gentes... ¿Hay por ventura un solo verso, que no le haya costado una lágrima o una mortificación...? [N]o se busque en el influjo de la romántica literatura, la razón de esas quejas, que un profundo sentimiento arranca a las jóvenes de nuestros días, búsquese en las circunstancias de su educación, de su estado y de su fortuna el manantial de sus lágrimas, y se hallará inagotable» (Introd. a las *Poesías* de Robustiana Armiño, 6-7). Y luego dice que Armiño «gusta sí, de disfrazar su aflicción con la aflicción de otros seres...» (8). ¿Cabe duda que Carolina Coronado, cuyos intentos de escritura mental para evitar la censura pública quedan bien documentados, se identifica estrechamente con la desesperación y angustia de Robustiana Armiño (y tantas otras poetisas)? El recurso de disfrazar la aflicción personal aludiendo a la de otros que Coronado ve en la obra de Armiño es precisamente el que emplea ella en esta

7. Josefa Massánes ya emplea la misma terminología en 1841: «[E]l temor de que sea mirado como un crimen el que yo... entregue a la censura pública mis sencillas concepciones... me ha inducido a exponer las ideas que dejo vertidas en este discurso» (XV, subrayado mío; y Kirkpatrick 281-83).

Introducción. Dicho de otro modo, la biografía de Robustiana Armiño es también la autobiografía de Carolina Coronado. Esta estrategia que se da igualmente en la escritura victoriana de autoras inglesas y americanas (v. Poovey 28, 42), termina por producir un paradigma autobiográfico de la poetisa española, muchas veces expresado en tercera persona como en «La poetisa en un pueblo» de Coronado o desplazado hacia otra figura concreta.

Esta contextualización *lateralizante* de lo autobiográfico puede manifestarse también en términos relacionales entre una poetisa y otra. En «La poetisa de aldea» de Vicenta García Miranda (1847), por ejemplo, aunque habla, como Carolina Coronado, en tercera persona del mismo tema (con oscilaciones deícticas en segunda y primera persona), el contexto ha cambiado. Usando el cliché romántico de la poetisa como flor, Vicenta imagina a la poetisa de aldea como «pobre planta abandonada», «flor a quien sonora brisa / Jamás blanda acarició» (*Notas biográficas* 12). Herida por las espinas de los zarzales y sola en su sufrimiento, por los efectos de la vida aldeana, la figura de la poetisa en García Miranda es, como la de Carolina Coronado, en primer lugar, una construcción romántica del vate como ser socialmente marginado y alienado. Pero más allá del esquema literario, la poetisa es inseparable de su contexto, de su vivencia geográfica y afectiva. Para García Miranda, la poetisa de aldea tiene que verse en su relación con la figura privilegiada de la poetisa nacida en un entorno cultural superior. Estableciendo una oposición poética entre la poetisa de la selva (o sea, de aldea) y la de jardín, escribe que «Jamás a las que nacieran / En jardines conocí / Que en su círculo admitieran / Las que de la selva fueran... / Quedémos, pues, aquí» (13). La poetisa de aldea, según García Miranda, es un ser doblemente excluido, ya que dentro de su pequeña comunidad vive aislada y, con respecto a las poetisas más urbanas, evidentemente no puede competir. Como Coronado, la «poetisa de Campanario» no concibe su entorno desde una perspectiva centrada socialmente. La aldea, aunque representa su universo a la fuerza, *no* representa sus valores. La poetisa como *outsider*, paradójicamente, vive encerrada, en su «mansión de horror / Sujeta siempre a [s]us grillos», cercada por una valla / muralla (13-14). El sentido territorial le marca, pero no le define en la escritura femenina.

Entre estos espacios de inclusión y exclusión se sitúa —y no se sitúa— la poetisa. En un poema abiertamente autobiográfico, «Recuerdos y pensamientos. A Carolina», fechado en 1849 (*Flores del valle* 146-55), García Miranda vuelve a insistir en la presencia de dos entornos distintos en que vive la poetisa de su tiempo, usando la figura poética de su propia persona y la de Carolina Coronado como modelos. Así dirá a Carolina: «Tú, planta cultivada en los jardines, / Flor inodora yo de los desiertos» (154). Este dualismo espacial entre desierto / campo y civilización / jardín parece ofrecernos a primera vista una nueva elaboración femenina de la antigua oposición literario-cultural, campo-ciudad. Pero importa subrayar que en el fondo, García Miranda acepta la analogía tradicional

hecha entre mujer y naturaleza. Ser jardín o desierto, es igual. La mujer ocupa metafórica y culturalmente un espacio apartado del orden dominante, el que Elaine Showalter ha denominado una «zona libre» o «wild zone» («Feminine Criticism in the Wilderness» 262).

Lo que nos llama la atención en este poema de García Miranda es cómo se descubre a sí misma al descubrir la presencia de otro yo, en este caso el de Carolina Coronado. Se ha contado ya cómo en un día de 1845 topó ella por accidente con algunos versos publicados de Coronado y cómo fue aquello un verdadero despertar de sus impulsos poéticos (Manzano Garías, «De una década extremeña», 300; Kirkpatrick 82). Ese momento se ha descrito como un «eco... de otra lira, / Lira de otra mujer...» que «penetró en mi alma tan sonoro, / Y se extendió vibrando por los senos / De mi fiel corazón ¡tan entusiasta!». Y luego sigue la poeta con estos versos reveladores: «... al choque eléctrico / Pensé que en mil pedazos se rompiera, / No cabiendo de júbilo en el pecho. / Las venas de mi frente se inyectaron, / Cruzaban mil fantasmas mi cerebro; / En tensión mis arterias no latían, / Y mi mente sufría horrible vértigo» (152). No cabe duda que la reacción violenta y desmesurada que tuvo Vicenta al leer la poesía de Carolina Coronado se reviste de un carácter marcadamente sexual, raras veces visto en la escritura femenina de aquella época. Poco después escribe que «pasada esta crisis tan penosa, / Al ceder este estado tan violento, / Moduló mi garganta unos sonidos, / Semejantes de un niño al feble acento, / Comprensibles no más para la madre / Que adivina en su mente los conceptos» (152-53). El despertar poético viene, una vez pasada la explosión pasional, como un renacer. El resultado es la liberación de su mente y su alma, antes «de instintos reprimidos» (147) y ahora «ya libre» «de aquella represión del pensamiento» (153).

El poema de Vicenta García Miranda esclarece cómo el proceso autobiográfico de su sujeto va íntimamente ligado al desarrollo de sus talentos poéticos. Su vida es, ante todo, un texto, porque su experiencia se limita a lo textualmente posible. En su segundo nacimiento, despierta Vicenta a su vida como poeta. Su renacimiento es, desde luego, textual, pero surge, en parte, de la identidad poética de otro individuo, Carolina Coronado. «Recuerdos y pensamientos» de Vicenta García Miranda es todo lo contrario al poema de insultos que es «La poetisa en un pueblo» de Coronado, por ser, en primer lugar, un poema laudatorio. Y segundo, la voz poética de «Recuerdos y pensamientos» se dirige a otro público, siendo Carolina Coronado la oyente privilegiada del poema. La aparente exclusión del sector público como lector interiorizado convierte esta poesía en un texto sumamente privado, llegando a ser a la vez convivencia y confesión. Empieza el poema de Vicenta así: «Hoy que quiero aclarar mis impresiones / Y quiero analizar mis sentimientos; / Hoy que quiero bajar al pecho mío... » Y más adelante escribe: «Lucharé por romper el denso velo / Que siempre me ocultó del alma mía / Las pasiones, los goces, los misterios» (146). El tono y la expresión son confesionales, arraigados además en el *ethos* romántico de la su-

premacía del yo. La confesión es, huelga decirlo, heterodoxa, en que se postula no la anulación del yo imperfecto sino su valoración en sí. Pero Vicenta, al confesarse a sí misma, también habla con Carolina, estableciendo un espacio de convivencia poética apartado del territorio-aldea en que vive normalmente. Este espacio es el texto mismo.

La problemática identidad profesional parece no entrar en este espacio discursivo. De hecho, lo que le interesa a Vicenta es explorar su identidad como poeta innata: «La que tanto sentía fue poeta, / Fue poeta al nacer, no pudo menos» (151). Esta noción romántica del don poético choca, sin embargo, con la realidad de sus circunstancias, en que queda adormecido su talento, con la pérdida temprana de su primer maestro, el padre. Al final del poema, Vicenta vuelve a llorar la desaparición del maestro paternal que le hubiera mostrado el camino de la fama literaria (155). Carolina le provee el catalizador para realizar su identidad poética y personal, pero no puede servir, por implicación, de mentora. El papel de mentor en la sociedad de su tiempo era principalmente masculino, por su íntima relación con los instrumentos e instituciones del poder, como bien lo sabía la misma Carolina Coronado apoyada inicialmente por Juan Eugenio Hartzenbusch (Kirkpatrick 90-92).⁸ El final de «Recuerdos y pensamientos» hace referencia indirecta a esta ineludible realidad cultural. Es evidente, además, que García Miranda vacila en este texto autobiográfico entre el orden patriarcal simbolizado por la influencia paternal y la hermandad lírica encarnada en Carolina Coronado. Los últimos versos caen en una lamentable autocompasión, en cierta medida deshaciendo los grandes progresos poéticos y personales que ella había demostrado en el resto del poema. Incluso había llegado a verse en una posición de rivalidad amistosa con la misma Carolina, al decirle que «la distancia que inmensa nos separa» se debía «a los principios más que al genio» (153); y al sugerir que el entorno suyo presentaba «horizontes más vastos, más inmensos, / Lagos, cauces, torrentes, precipicios, / Montes, prados y limpios arroyuelos» (155). A pesar de sus vacilaciones y temores, no le faltaba a García Miranda un claro sentido de autoidentidad.

No es, repito, éste un poema de insultos. Sin embargo, esta composición de García Miranda tiene algo en común con la de Carolina Coronado, por estar insertadas las dos en un contexto verbal y social libidinizado. La injuria que siente tan vivamente Carolina al encontrarse en la situación denigrante de la «poetisa en un pueblo» va dirigida contra su persona misma, como ya hemos visto en

8. La relación entre Vicenta García Miranda y un mentor suyo, Juan Leandro Jiménez, poeta extremeño menor (1811-51), ha sido estudiada por Manzano Garías en «Historia de un manuscrito inédito (1849)» y «De una década extremeña y romántica (1845-55)». En la preceptiva o *ars poetica* que hizo para la poeta, Juan Leandro critica con dureza (y poca comprensión, a mi ver) «Recuerdos y pensamientos» por ser excesivamente panegírico respecto a Carolina Coronado (v. Manzano Garías, «Historia de un manuscrito inédito», 329). Por falta de espacio no puedo detenerme más en esta relación curiosísima.

el movimiento metonímico de achicar a la persona por vía del nombre injurioso. La agresión verbal es eficaz porque los nombres ya vienen imbuidos de un contenido altamente afectivo como portadores simbólicos de la persona (Gilmore 92). Decir «poetisa» en la época de Coronado y García Miranda venía cargado de la censura pública contra la figura demasiado visible —en fin, demasiado corporal— de la mujer escritora. El texto no dicho del vocablo «poetisa» es un subtexto sexualizado en que, paradójicamente, no se admitía la verdadera sexualidad de la mujer escritora, sólo su presunta femineidad. Contra el encasillamiento sexual protestará Coronado, desencadenando su pasión y desprecio como armas en «La poetisa en un pueblo». Una gran pasión para «romper el denso velo» y los «instintos reprimidos» da aliento también a la poesía de Vicenta García Miranda. Ambas poetisas utilizan el sentimiento como una defensa contra un doble anonimato. Por una parte, se sublevaba la fuerza anónima de la opinión pública contra ellas, como vemos en la tensión creada entre poetisa y aldea. Pero por otra, surgía un resultante anonimato de su propia persona, como efecto de esa misma fuerza colectiva. La cultura en que estaba inmersa la mujer escritora ya le desfiguraba la cara y voz, dictándole la identidad apropiada a su sexo y declarando persona non grata la personalidad autónoma femenina. Contra esa concepción perjudicial del acto autobiográfico femenino como insulto, Carolina Coronado devolvió insulto por insulto. Usando otra estrategia, Vicenta García Miranda, a su vez, intentó revigorizar la imagen convencional de la poetisa, al infundirle una gran intensidad afectiva, convirtiendo el tropo desgastado en el acto autobiográfico de «Recuerdos y pensamientos». El tropo, claro está, no desaparece. Es cosa inherente al lenguaje y a la autobiografía. Pero al negarle a la mujer escritora su autonomía individual se le amenazaba con dejarle en el anonimato. Y el anonimato significaba más que la desfiguración de la escritora. Significaba su anulación.

BIBLIOGRAFÍA

- ALDARACA, Bridget, «“El ángel del hogar”: The Cult of Domesticity in Nineteenth-Century Spain». En *Theory and Practice of Feminist Literary Criticism*. Ed. Gabriela Mora y Karen S. Van Hoof. Ypsilanti, MI: Bilingual Press/Ed. Bilingüe, 1982, pp. 62-87.
- ARMSTRONG, Nancy, «The Rise of the Domestic Woman». En *The Ideology of Conduct*. Ed. Nancy Armstrong y Leonard Tennenhouse, Nueva York, Methuen, 1987, pp. 96-141.
- AZA, Vital, «A una poetisa». *La Gran Vía* (Madrid), año II, n. 45 (6 mayo 1894), p. 285.
- BABBITT, Irving, «On Being Original». *Literature and the American College*, 1908; Washington, D. C., National Humanities Institute, 1986, pp. 186-201.
- BLANCO, Alda, «Domesticity, Education and the Woman Writer: Spain 1850-1880». *Cultural and Historical Grounding of Hispanic and Luso-Brazilian Feminist Lite-*

- rary Criticism*. Ed. Hernán Vidal. Número especial de *Literature and Human Rights* (en prensa).
- BRANDES, Stanley, *Metaphors of Masculinity. Sex and Status in Andalusian Folklore*, 1980; Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1986.
- CASTELAR, Emilio, «Doña Carolina Coronado». *Discursos y ensayos*. Ed. J. García Mercadal. Madrid, Aguilar, 1964, pp. 231-45.
- CASTRO, Rosalía de, *El caballero de las botas azules. Obras completas*, Madrid, Aguilar, ⁵1960.
- , «Las literatas (Carta a Eduarda)». *Obras completas*, 1536-41.
- CORONADO, Carolina, «Galería de poetas contemporáneos. Doña Gertrudis Gómez de Avellaneda». En *Obras de la Avellaneda. Edición Nacional del Centenario*. VI. Por Gertrudis Gómez de Avellaneda, La Habana, Imprenta de Aurelio Miranda, 1914, pp. 481-87. (Orig. en *La Discusión*, 5 agosto 1857 y 29 mayo 1858.)
- , Introducción. *Poesías*. I. Por Robustiana Armiño. Oviedo, Imprenta y Litografía de Martínez Hermanos, 1851, pp. 3-10.
- , *Poesías*. Madrid, s.l., 1852.
- DE MAN, Paul, «Autobiography as De-facement». *MLN* 94 (1979), pp. 919-30.
- DIEGO, Estrella de, *La mujer y la pintura del XIX español*. Madrid, Cátedra, 1987.
- DOUGLAS, Ann, *The Feminization of American Culture*. 1977; Nueva York, Avon Books, 1978.
- FERNÁNDEZ, James W., «Poetry in Motion: Being Moved by Amusement, by Mockery, and by Mortality in the Asturian Countryside». *New Literary History* 8 (1976), pp. 459-83.
- FONSECA RUIZ, Isabel, «Cartas de Carolina Coronado a Juan Eugenio Hartzenbusch». En *Homenaje a Guillermo Guastavino*. Madrid, Asociación Nacional de Bibliotecarios, Archiveros y Arqueólogos, 1974, pp. 171-99.
- FUERTES, Gloria, «¡Hago versos, señores!». *Antología poética 1950-1969*. Ed. Francisco Ynduráin. Barcelona, Plaza & Janés, 1970, p. 129.
- GALLEGO, Juan Nicasio, Prólogo. *Obras literarias*. I. Por Gertrudis Gómez de Avellaneda. Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadaneira, 1869, pp. VII-XIII.
- GARCÍA MIRANDA, Vicenta, *Flores del valle. Poesías*. Badajoz, Imprenta y Librería de D. Gerónimo Orduña, 1855.
- , *Notas biográficas y breve antología poética de Vicenta García Miranda, poetisa de Campanario*. Campanario, Fondo Cultural, Valeria, 1981.
- GILMAN, Sander L., *Difference and Pathology. Stereotypes of Sexuality, Race, and Madness*. Ithaca, N. Y., Cornell University Press, 1985.
- GILMORE, David D., *Aggression and Community. paradoxes of Andalusian Culture*. New Haven, Yale University Press, 1987.
- GIL Y CAMPOS, José, «A una poetisa». *La Avispa* (Madrid), año VI, n. 246 (15 mayo 1889), s. pág.
- GIMENO DE FLAQUER, Concepción, «Una española insigne». *El Album Iberoamericano* (Madrid), 2.^a época, año IX, n. 21 (7 junio 1891), pp. 242-43.
- , *La mujer intelectual*. Madrid, Imprenta del Asilo de Huérfanos, 1901.
- HARTZENBUSCH, Juan Eugenio, Prólogo. *Poesías*. Por Carolina Coronado. Madrid, Imprenta de Alegría y Charlain, 1843, pp. I-XII.

- J. H. Y J. M., *Biografía de la distinguida poetisa señorita Doña María Verdejo y Durán*. Zaragoza, Imprenta y depósito de libros de Antonio Gallifa, 1855.
- KIRKPATRICK, Susan, *Las Románticas. Women Writers and Subjectivity in Spain, 1835-1850*. Berkeley, University of California Press, 1989.
- LISÓN TOLOSANA, Carmelo, «Arte verbal y estructura social en Galicia». *Perfiles simbólico-morales de la cultura gallega*. ²1974; Madrid, Akal, 1981, pp. 29-60.
- MANZANO GARIAS, Antonio, «Amalia Fenollosa». *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura* 38 (1962), pp. 38-80.
- , «De una década extremeña y romántica (1845-55)». *Revista de Estudios Extremeños* 25 (1969), pp. 281-332.
- , «Historia de un manuscrito inédito (1849)». *Revista de Estudios Extremeños* 13 (1957), pp. 301-45.
- MASSANÉS, Josefa, *Poesías*. Barcelona, Imprenta de J. Rubió, 1841.
- MICHIE, Helena, *The Flesh made Word. Female Figures and Women's Bodies*. Nueva York, Oxford University Press, 1987.
- MILLER, Beth, «Gertrude the Great: Avellaneda, Nineteenth-Century Feminist». En *Women in Hispanic Literature*. Ed. Beth Miller. Berkeley, University of California Press, 1983, pp. 201-14.
- NEIRA DE MOSQUERA, Antonio, *Las ferias de Madrid. Almoneda moral, política y literaria*. Madrid, P. Madoz y L. Sagasti, 1845.
- , «La literata». *Semanario Pintoresco Español* (Madrid) N.º 33 (18 agosto 1850), pp. 258-59.
- ONG, Walter J., *Fighting for Life. Contest, Sexuality, and Consciousness*. Ithaca, N. Y., Cornell University Press, 1981.
- ORTNER, Sherry B., «Is Female to Male as Nature is to Culture?». *Feminist Studies* 1:2 (1972), pp. 5-31.
- POOVEY, Mary, *The Proper lady and the Woman Writer*. Chicago, University of Chicago Press, 1984.
- SCANLON, Geraldine M., *La polémica feminista en la España contemporánea: 1868-1974*. ²1976; Madrid, Akal, 1986.
- SHOWALTER, Elaine, «Feminist Criticism in the Wilderness». En *The New Feminist Criticism*. Ed. Elaine Showalter. Nueva York, Pantheon Books, 1985, pp. 243-70.
- , *A Literature of Their Own*. Princeton, Princeton University Press, 1977.
- SIMÓN PALMER, María del Carmen, «La mujer y la literatura en la España del siglo XIX». En *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. II. Ed. A. David Kossoff et al. Madrid, Istmo, 1986, pp. 591-96.
- SINUÉS DE MARCO, María del Pilar, «Biografía de la señora doña Faustina Saez de Melgar». En *La higuera de Villaverde. Por Faustina Saez de Melgar*. Madrid, Imprenta de d. Bernabé Fernández, 1860, pp. 77-88.
- , «La poesía del hogar doméstico». *Un libro para las damas*. Madrid, A. de Carlos e Hijo, Editores, 1875, pp. 11-18.
- SMITH, Sidonie, *A Poetics of Women's Autobiography*. Bloomington, Indiana University Press, 1987.
- TABOADA, Luis, «Cuando yo era romántico». *Intimidades y recuerdos*. Madrid, Administración de «El Imparcial», 1900, pp. 115-24.