

# El «cuerpo estéril» y la invitación a la posesión: el tenso conflicto hacia la vía unitiva en «Noche oscura» de Ernestina de Champourcin

The sterile body and the invitation to possession: the tense conflict towards the way of union in Ernestina de Champourcin's «Noche oscura»

Jorge CHEN SHAM

## Autoría:

Jorge Chen Sham  
Universidad de Costa Rica, Costa Rica  
[jorgechsh@yahoo.com](mailto:jorgechsh@yahoo.com)  
<https://orcid.org/0000-0001-9692-4598>

## Citación:

CHEN SHAM, Jorge. «El «cuerpo estéril» y la invitación a la posesión: el tenso conflicto hacia la vía unitiva en «Noche oscura» de Ernestina de Champourcin», *Anales de Literatura Española*, n.º 38, 2023, pp. 97-114. <https://doi.org/10.14198/ALEUA.2023.38.05>

Fecha de recepción: 14/01/2022

Fecha de aceptación: 05/09/2022

© 2023 Jorge Chen Sham

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).



## Resumen

En el tercer poema de «Noche oscura», conjunto de poemas pertenecientes al *Canto inútil* (1936) de Ernestina de Champourcin, la percepción corporal se dibuja como un «cuerpo estéril» que debe ser saciado y colmado; su posesión es una invitación que reclama el yo poético femenino, bajo el tópico del «nafragio» y la soledad de una deriva y de un deseo irrefrenable. Este artículo replantea la imagen del «cuerpo estéril» frente a la contraria, la del cuerpo fecundo, dentro de una retórica que, apelando al modelo de San Juan de la Cruz, responde a la incorporación de un amante esquivo y duro de persuadir, frente a las ansias de plenitud y de goce por parte del yo poético.

**Palabras clave:** Ernestina de Champourcin, poesía española, vía unitiva de la mística, San Juan de la Cruz, representación del cuerpo.

## Abstract

In the third poem of «Noche oscura» a set of poems belonging to *Canto inútil* (1936) by Ernestina de Champourcin, body perception is depicted as a sterile body that must be satiated and filled; its possession is an invitation that the feminine authorial voice demands, under the topic of «shipwreck» and the solitude of a drift and an irrepressible desire. This essay restates the image of the «sterile body» against

its opposite, the fertile body, within a rhetoric that, using the model of San Juan de la Cruz, responds to the incorporation of an elusive lover who is also hard to persuade, against the desire of plenitude and pleasure by the authorial voice.

**Keywords:** Ernestina de Champourcin, Spanish Poetry, The Way of Union, San Juan de la Cruz, Representation of the Body.

Las filaturas y las representaciones del cuerpo poseen en las poetisas de lengua española un largo camino hacia la posibilidad de nombrar/mostrar el cuerpo, reivindicarlo y reafirmar, por ello, el deseo que implica asumir una voz y una identidad frente a su negación y ocultación dentro del discurso patriarcal. La problemática de la subjetividad y la diferenciación sexual, que para las escritoras de la segunda mitad del siglo XIX pasaba por repensar el modelo del «ángel del hogar» y sus críticas al matrimonio como una forma de reclusión/dependencia (Kirkpatrick 1991: 132), con la concomitante posición en favor de una educación y de un acceso a esferas del conocimiento, desembocará en la elaboración de un paradigma del deseo y del cuerpo que pasará por evidenciar, más allá de las posibilidades de las relaciones entre marido y mujer y de la angustia y del sufrimiento femeninos ante el desamor y la pasión sentimental, construcciones metafóricas del deseo focalizadas, por ejemplo, en la estética del Romanticismo, en imágenes de aves, flores, así como de delicados y frágiles vasos de china. En su estudio sobre las románticas españolas, Susan Kirkpatrick subraya la predisposición de Gertrudis Gómez de Avellaneda por anclar las figuraciones del deseo femenino tanto en el peligro que implicaba la voluptuosidad como en sus consecuencias trágicas.

Se trata de esbozar la pasión sexual, peligrosa, por cierto, en esa «alada» mariposa que podría sucumbir a sus estragos (1991: 178), mientras que esta lógica del carácter destructivo del deseo poseerá también consecuencias en la estructuración de los poemas de Avellaneda, en donde la fragmentación y los dobles encuadres expresan «impulsos contrarios que dividen su ser» (Kirkpatrick 1991: 183). Eso sucede cuando aborda en «Amor y orgullo» y dentro de un parangón entre el yo poético y el personaje de María, que evoca y desgrana en un retrato altamente sugestivo, su propia disyuntiva y alienación personal. El caso de Avellaneda ilustra, en efecto, las luchas contra esas prohibiciones en las que hablar del cuerpo y su deseo serán siempre una estrategia y una reivindicación tácita y, desde el punto de vista poético, también elusiva, porque irá proporcionalmente hablando a la par de otras de tipo político como afectivo, es decir, de derechos y de libertades, que la construcción de los

imaginarios y los activismos de las mujeres empezarán a delinear desde finales del siglo XIX y no antes.

Sirva esta breve introducción para formular lo que queda claro dentro de la escritura/arte de mujeres de este periodo hasta la postguerra mundial, la ausencia de referencias explícitas al cuerpo en tanto realidad anatómica y fisiológica y, por consiguiente, a la autorrepresentación que sus contornos y sus relaciones deberían desempeñar en el papel y en los roles asumidos y normativizados, porque no se tratará, *de facto*, ni de enarbolar la metáfora del cuerpo en tanto lugar de una comunicación estética (Imbodem, 2012: 22), ni de abordar su realidad carnal, que se palpa y se toca, de su composición en tanto organismo que vive y siente.<sup>1</sup> Si el cuerpo es el lugar y el objeto de una percepción biológico-social, este aserto pasa en primer lugar por convenciones y principios, que para Manuel Gutiérrez Estévez se definen a través de una gramática (2010: 9) y de unos códigos impuestos en nuestra tradición cultural. A este respecto, cabe desde ahora una distinción, con el fin de ir planteando en forma más pertinente la problemática que se aborda en este trabajo, porque el cuerpo de la mujer ha sido abordado y es objeto de la mirada del artista/ poeta masculino desde el siglo XIV y, en el caso, concreto de la Poesía, desde Petrarca y la poesía de los trovadores, por ejemplo. La pregunta que se impone radica en interrogar lo que desembocaría en la autopercepción y autorrepresentación por parte de las escritoras y artistas mujeres. El caso citado de Gertrudis Gómez de Avellaneda sirve de preámbulo para fijarse en las dificultades para significar y escribir sobre su propio cuerpo por parte de las creadoras mujeres, pues habrá que esperar, en lengua española, hasta los años 70 del siglo XX para que empiece a figurarse en sus contornos, en sus transgresiones y límites.

Lo anterior solamente puede acceder, cuando la estrategia epistemológica y luego de activismo sea repensar la mujer en la oposición femenino/masculino y esto está ligado a lo que representa el hombre y la mujer desde su materialidad biológica, el cuerpo. Allí comienzan todas las separaciones y diferencias del sexo biológico y luego cultural, a la hora de construir una asimetría y una estratificación que subordina a la mujer al hombre. Entonces, la dialéctica amo/esclavo plantea este problema como una lucha para lograr derechos, libertades y reivindicaciones. Lo anterior implica generar una autoconciencia, como un

---

1. Resumimos en forma sucinta las explicaciones que ofrece Alexandre Surallés en su artículo, cuando explora las diferentes descripciones del cuerpo tanto en la cultura clásica griega como en Nebrija y Covarrubias en el ámbito español. Señala, al respecto, la coexistencia de dos nociones del cuerpo, como realidad material y materialista (el cuerpo es carne) frente a la realidad metafórica en tanto forma (2010: 81), verbigracia, el cuerpo es la persona.

deseo que radicaliza a quien lleva a cabo este proceso de reflexión y superación personal y colectivo, para que la autoconciencia tenga como primer peldaño, conocer su cuerpo y repertoriar su deseo. La autoconciencia conduce a un reconocimiento de la cosificación y de las barreras que la mujer posee, para que surja luego el compromiso y el reto de las luchas (Rodríguez Magda, 1994: 29), que son al mismo tiempo, tanto personales como colectivas, privadas y públicas. En concreto, para vencer hay que desafiar al patriarcado y su poder, liberarse de sus determinaciones y también las de orden social, definirse frente a la naturaleza y frente a la sociedad, para que al hombre, señor y dueño de la razón y de la vida, se le destruyan sus esquemas de poder. Interesa, entonces, salir de las relaciones asimétricas en las que la mujer, domeñada y dominada, ahora redescubre su conciencia y sus posibilidades de libertad, pues ha estado relegada al espacio de la casa y de la vida interior del «fogón doméstico» (Guerra, 1994: 16), a la vez silenciada de voz y de palabra. El señorío del hombre conduce a la esclavitud del cuerpo y de la represión de la sexualidad de la mujer, la cual ha sido vampirizada hasta en la propia imagen de sí misma (Rodríguez Magda, 1994: 31).

Ahora bien, en la década de los años 20 y 30 del siglo XX, ya sea en el Cono Sur en las corrientes postmodernistas, ya sea en las vanguardias europeas, las escritoras y las poetas empiezan a mostrar su inconformidad con los estereotipos del discurso patriarcal que las ha avasallado, piénsese particularmente en el caso latinoamericano de las poetas Delmira Agustini o Alfonsina Storni, o en narradoras como María Luisa Bombal o Teresa de la Parra. Todas ellas cuestionan el papel del encierro matrimonial y las relaciones asimétricas de lo que se esperaba y deseaba de la mujer en sus ámbitos reducidos de acción; pero la mostración del cuerpo femenino, en su carne, apenas se enarbola y se desviste; tampoco se expone la desnudez o una fisiología o anatomía del cuerpo, menos de lo que el lenguaje eufemístico planteó como las «partes pudendas», en los que está en juego la mostración genital o la sexualidad. Más bien se inclina por la metaforización y el régimen sensorial catapultado ya por el discurso amoroso, de manera que no es posible reivindicar abiertamente una conciencia de la subjetividad que pase por el cuerpo o por las condiciones de raza y género hasta el último tercio del siglo XX.

Tal y como se infiere, no hay que plantear interpretaciones anacrónicas, pero tampoco se puede soslayar esos modos en los que la corporalidad emerge en la poesía de mujeres durante la primera mitad del siglo XX. Llama la atención, entonces, el caso de Ernestina de Champourcin con su poemario *Cántico inútil* (1936), poemario que José Ángel Ascunce clasifica del «amor humano» (1991: XXXVIII) en su antología sobre la poeta, para apuntalar la necesidad de

búsqueda de una trascendencia: «Eternidad y totalidad son las metas deseadas en el proceso de indagación poética» (1991: XL), de modo que se integre a lo que Joy Landeira había ya subrayado como su periodo del «amor humano» (2005: 92-93), centrado en valorizar sus deseos y motivaciones pasionales, según la apreciación de John Wilcox, en materia del sujeto femenino (1997: 89). Su novedad, en el panorama de la poesía escrita por mujeres tanto en el Cono Sur como en España, permite comprender esa apuesta por la expresión de las emociones y de las necesidades intersubjetivas de un yo poético dentro de un escenario amoroso, para que emerja la figura de la «mujer asertiva», aquella que utiliza «a la vez un lenguaje y un silencio manipulativos» (Landeira 2005: 92).

Por eso, la corporalidad surge en una tensión sumamente sugestiva, cuando las ansias espirituales se enfrascan en el terreno de la carne aliva, como punto de intersección de una poesía muy humana, pero con ecos de la mística, de una palabra hecha carne y que intensifica sus tensiones pasionales, mientras sugiere y asedia. Champourcin coloca en este libro un largo poema dividido en once partes, con el título de «Noche oscura», en alusión explícita y de relación intertextual con el homónimo y modelo de San Juan de la Cruz, aunque veremos más adelante la manera elusiva e indirecta con las que ella alude a su presencia/ausencia textual. Lo mismo piensa Douglas K. Benson en materia de las relaciones intertextuales de Champourcin con San Juan; su incorporación obedece a «sus circunstancias vitales y creativas» (2006: 110). En este sentido, Janet Pérez subraya la evidente referencia textual del *Cántico inútil* al *Cántico espiritual* (2006: 95), lo cual ya apuntaba Landeira (2005: 32), para que Champourcin muestre, en ese juego entre la tradición y la ruptura, del modelo a su renovación, «en su propia personalidad dentro de la Generación [del 27]» (2006: 111).

En efecto, Rosa Fernández Urtasun subraya la novedad con la que se presenta el *Cántico inútil*, lo considera ya muy temprano en la carrera de la poeta como un libro de madurez y de novedad de la siguiente manera: «Trata [...] del amor desde el punto de vista femenino, dando a la mujer un papel activo en la relación amorosa. Se sirve para ello de una expresión apasionada, humana y sincera que sorprendió por su valentía» (2007: 21). El desgarre interior, el sufrimiento y el dolor en tanto parte de una experiencia amorosa, aparecen de forma apasionada y sin tantos pudores, con lo cual Fernández Urtasun está de acuerdo con el crítico Juan Cano Ballesta, quien apuntaba el alejamiento de la poesía pura y la deshumanización del arte, que dominaban hasta ese momento en la Generación del 27, al reivindicar el privilegio de las emociones y abiertamente apostar por el desborde y no la contención (Fernández Urtasun 2007: 21). Y lo es porque la novedad la presenta esa voz poética que

«debatía el modo de entender el amor físico como una limitación de libertad y el amor trascendente» (Aguinaga 2015: 53).<sup>2</sup> ¿A cuál estrategia de lo corporal corresponde esta tensión en este poemario? El tropo de la fragmentación corporal y el deseo masculino, que convierte el cuerpo de la amada en objeto y dominancia, empieza a cuestionarse cuando las escritoras toman conciencia de las categorías del género y la impronta del patriarcado (Bengoechea 2012: 9). Generan una lucha ante esta representación subordinada que implica no solo resistencia, sino también un activismo en forma de una escritura que desafía. Sin embargo, en Champourcin no hay tal agenda ético-política, pero al mostrar el cuerpo y las relaciones de los amantes sí que su escritura se transforma en un lugar para desplegar una voz deseante y pasional hacia la fragmentación de ambos cuerpos (Bengoechea 2012: 11) y un deseo insatisfecho (Bengoechea 2012: 23). De este modo, en el tercer poema del *Cántico inútil*, la percepción corporal se dibuja pensado en su integridad como un «cuerpo estéril»,<sup>3</sup> que debe ser saciado y colmado; su posesión es una invitación que reclama el yo poético femenino, bajo el tópico del «naufragio» de una deriva y de un deseo irrefrenable. Veamos los dos primeros cuartetos del poema:

La ausencia de tus manos labra en mi cuerpo estéril  
un silencio implacable, sin dulzura de orillas.  
El eco de ti mismo se evade lentamente  
desgarrando mis venas con su lanza de sol.

(v. 5) Estoy quieta, desnuda. El contorno del mundo  
vuelve a acechar la frente que un día aprisionaste.  
Nada llega hasta mí. ¡Qué doliente vacío  
ha dejado en mi piel la huella de tus besos! (Champourcin 1991:  
181-182).

El yo poético, femenino por las marcas genéricas del verso 5, «quieta» y «desnuda», se caracteriza a sí misma como «cuerpo estéril», mientras la soledad y el abandono del «tú» se convierten en los rasgos más conspicuos de una escena amorosa interrumpida e incompleta; por ello magnifica la «ausencia de tus manos» (v. 1) en tanto negación de contacto frente al «silencio implacable» (v. 2) que resulta de su partida. Y mientras esto sucede, la decisión del «tú» tiene consecuencias negativas sobre el cuerpo del yo femenino; la sinécdoque «sin dulzura de orillas» (v. 2) subraya la nueva condición corporal con la carencia que provoca la preposición «sin» ante unos contornos ásperos y rudos,

2. Aguinaga parece sugerir aquí que esta tensión entre estas dos nociones de amor es lo que produce tanto las imágenes visionarias como ese predominio de lo sensorial de sus imágenes. Yo también me adhiero a esta opinión (2015: 53).

3. Citaré el poema por la antología que establece Ascunce.

mientras la herida provocada por su ausencia traspasa la epidermis y toca fondo «desgarrando mis venas» (v. 4). La ausencia cobra factura y causa dolor. Por otro lado, la quietud y la desnudez del verso 5 dibujan la posición pasiva del yo femenino frente a la posibilidad del retorno o del nuevo encuentro; el motivo de la espera de la amada cataliza la escena inicial para concluir en un reconocimiento en forma de lamento: «¡Qué doliente vacío/ ha dejado en mi piel la huella de tus besos!» (vv. 7-8). Se dibuja, en efecto, la dependencia y la necesidad del yo femenino frente a la espera, eso sí, dentro del tópico del *perfidus hospes*, que en el contexto de la mitología grecolatina hace referencia a aquellas mujeres abandonadas por sus amantes en un contexto obviamente sentimental y amoroso. Según Anna Tiziana Drago, las etapas del tópico se establecen de la siguiente manera, desde las seducciones y las promesas de amor propias del cortejo y seducción, el posterior *connubio* y la partida imprevista del amado, para terminar en el lamento y la desesperación de la mujer amada (1998: 208-209). El interés literal del tópico queda claro en su categorización como «huésped», quien es acogido como invitado y entra literal o metafóricamente en la casa, es decir, del varón que entra por su condición de invitado, seduce y engaña con promesas de amor (Altamirano Pacheco, 2020: 23). La queja es abierta y continúa en la tercera estrofa para que quede muy clara la figura del mito sobre la cual se construye la referencia tanto al abandono como la desesperación que acarrea la queja:

- Isla sin mar, extraño el ávido oleaje  
(v. 10) que troqueló impasible mis dóciles riberas  
y ofrezco a la punzante semilla del recuerdo  
los surcos indelebles que no han de florecer.–
- Soy un<sup>4</sup> ánfora exhausta, cuyos labios se cierran  
sobre el goteo amargo de tu profundo hastío.  
(v. 15) Mi arcilla emparará el zumo venenoso  
devolviendo a tus sienes un cielo despejado (Champourcin 1991:182).

Al presentarse como una «isla sin mar» (v. 8), la equivalencia cobra todo su sentido con el verso 2 «sin dulzura de orillas». Sin embargo, lo que subraya aquí es su desposesión material y el abandono por parte de quien se ha ido de «su» isla, sinécdoque de ella misma, para que la referencia al mito de Ariadna y Teseo evidencie, dentro de este tópico del *perfidus hospes*, el desarraigo y el desengaño amoroso. Clave en este sentido es la versión que nos aporta Ovidio en *Cartas de las heroínas*, en donde en su desenlace Ariadna impele a Teseo a regresar a ella de la siguiente manera: «Te muestro, triste, los cabellos que me quedan; te

---

4. Corrijo lo que es una obvia errata.

suplico por estas lágrimas que tu conducta ha provocado; vira tu barco, Teseo, vuelve tus velas y regresa; y si he muerto antes, recoge al menos mis huesos» (1994: 99). Regresar a la isla, tal y como se lo pide Ariadna, implica entrar en un procedimiento de deconstrucción y resignificación en el que la isla adquiere también un sentido corporal y evoca el abandono/ la espera que subraya el tópico citado.<sup>5</sup> Así, en el Poema 3, el yo poético se compara con una «[i]sla sin mar» (v. 9), carente y con la necesidad de ese líquido esencial que le otorgue tanto su sentido como su dinamismo, mientras que en el verso 12 se radiografía, dentro del tópico del motivo de la tierra, la imposibilidad de germinación de ese cuerpo-campo, en donde ahora se proyectan «los surcos indelebles que no han de florecer» (v. 12). En efecto, la imagen inicial del «cuerpo estéril» se establece frente a la contraria, la del cuerpo fecundo, para que la otra sinécdoque del cuerpo plantee no tanto la fragilidad femenina como su cansancio ante una espera que se dilata en el tiempo. Ahora bien, su comparación con el «ánfora exhausta» del verso 13 contiene, al mismo tiempo, este recurso que encuentro en Champourcin, la de unir un elemento corpóreo tangible («cuyos labios se cierran», v. 13) con otro intangible («[m]i arcilla emparará el zumo venenoso», v. 15), muy propio del fenómeno del simbolismo «de disemia heterogénea» (Bousoño, 1979: 29). Se trata de una asociación irracional porque, mientras los «labios» no permiten contacto alguno, su piel («arcilla») sí que absorbe, en esa dinámica del intercambio y la reciprocidad, «el zumo venenoso» que la podría matar. Para Bousoño, la emoción, que se relaciona aquí con lo irracional, emerge como inadecuada provocando una tensión de un cuerpo que desea al otro, pero que lo sabe como fuente de su dolor y sufrimiento. Tal tensión se dibuja desde el primer poema de «Noche oscura», cuando la deixis espacial propone el escenario amoroso como un «desierto»:

He venido al desierto para que tú me hablaras  
y todavía huyes. ¿Qué más puedo ofrecerte?  
Me he despojado en ti de lo último mío,  
del éxtasis, del beso y de tu propio amor.

(v. 5) Me quisiste sin luz, por eso mis pupilas  
renegaron con júbilo su camino de estrellas.  
Voy a entrar en tu noche, guíame lentamente  
y que tus manos firmes aclaren el silencio (Champourcin 1991:180).

5. Otras poetas más actuales son más osadas con esta relación cuerpo e isla, tal es el caso de la poeta salvadoreña-nicaragüense Claribel Alegría quien, en su «Lamentación de Ariadna» del poemario *Saudade* (1999) increpa a Teseo a volver en un cierre espléndido: «Teseo/ vuelve a mí / soy tu tierra / tu luna/ tu destino. / Clava en mí tus raíces». Cito este poema por esta recopilación de sus últimos poemarios (Alegría 2003: 311).



La construcción del espacio remite al espacio en tanto *locus horridus*, un lugar cuyos signos más conspicuos desembocan en la soledad, la privación y la carencia de agricultura (y, por lo tanto, en donde nada puede germinar); Pauline Renoux-Caron dice al respecto: «Cet espace placé sous le signe de la privation –privation d'eau et de couleurs– est le lieu même de la stérilité» (2011: 243). En el desierto se desenvuelve el eremita, que en el discurso cristiano se enfrenta a la penitencia y a un combate espiritual; ya volveremos sobre esto último. Así, el yo poético descubre, en este espacio inhóspito, la ausencia y la soledad, de allí que su búsqueda esté signada por reencontrar al amado, el cual se muestra esquivo a sus ruegos y demandas. La pregunta del verso 2 entraña, entonces, una queja y un reclamo: «¿Qué más puedo ofrecerte?». Y ante un amante displicente y poco receptivo, surge el reclamo que recuerda, en los versos 3 y 4, tanto la entrega como la renuncia total: «Me he despojado en ti de lo último mío, / del éxtasis, del beso y de tu propio amor». De esta manera, bajo este «desierto» de sí misma, despojada de aquello que le otorga su vida, se inicia «Noche oscura» como un periplo iniciático: «Voy a entrar en tu noche, guíame lentamente / y que tus manos firmes aclaren el silencio» (vv. 7-8). Lo pone no solo como guía de su camino de perfección, sino también lo invoca porque su presencia sería benefactora y saludable a su propia búsqueda actual. El recordatorio de la entrega pasada por parte de la amada es la clave para plantear este paso que hace el poema de Champourcin del espacio al cuerpo, el cual entraña, por encadenamiento y traslación, las mismas características de soledad, esterilidad y dureza de tierra. Veamos ahora el Poema 4, en donde el reclamo aparece en las tropelías y silencios del amante, eso sí, dentro de un apóstrofe lírico ampliado a toda su estructura, pues los sentimientos encontrados se funden en la dinámica de una queja-reclamo:

¡Ni siquiera mi voz! Qué firme resistencia  
alzaste contra todo lo que dejé en tu vida.  
Mi ternura se pierde abandonada y rota,  
con el triste vagar de los ríos sin cauce...

(v. 5) Ni siquiera mi voz. Ni siquiera el acento  
que para ti llené de cálidas palabras.  
Lograste despojar la cima de tu orgullo  
del último eslabón que te ceñía a mí.

(v. 10) Ahora, si te llamo, naufragaré mi grito  
en la turbia marca de todos los clamores.  
Quiero llorar mi voz, tenue sombra vencida  
por la dura esquividad que hiela tu memoria (Champourcin 1991:182).

Tal y como se desarrolla en este Poema 4, con esa exaltación anímica por parte del yo poético, el apóstrofe lírico se hace eco del motivo de la herida o

la «llaga» de amor. Entonces, no es casual esta indignación del verso 1: «¡Ni siquiera mi voz!», la cual acusa la indiferencia y el silencio por parte del «tú» que una vez la poseyó. En primer lugar, él se presenta como poco receptivo (v. 2) e insensible, para que las dos primeras estrofas se construyan dentro de un paralelismo cruzado:

Indiferente	Insensible
¡Ni siquiera mi voz! Qué firme resistencia	Lograste despojar la cima de tu orgullo
alzaste contra todo lo que dejé en tu vida (vv. 1-2).	del último eslabón que te ceñía a mí (vv. 7-8).

Frente a lo cual se esgrime las prestaciones amorosas y las atenciones por parte de la amada:

Mi ternura se pierde abandonada y rota,	[...] Ni siquiera el acento
con el triste vagar de los ríos sin cauce... (vv. 3-4).	que para ti llené de cálidas palabras (vv. 5-6).

Tal recordatorio produce una valoración negativa para el amante, mientras que ella aparece con todos los sentimientos del despecho, de una figura que va dibujando los contornos de una mujer que se entrega y es abandonada luego, para que el poema IV concluya en un lamento, cuyo motor es el verbo «naufragar», de una comunicación difícil y de un objeto que encalla y hace que el contacto sea casi imposible; su desesperación se manifiesta en los dos últimos versos: «Quiero llorar mi voz, tenue sombra vencida / por la dura esquivez que hiela tu memoria» (vv. 11-12). La incorporación de un amante esquivo y duro de persuadir no es tanto lo que causa tensiones en «Noche oscura», sino la evocación del intertexto literario al que hace referencia el discurso místico; se trata de una retórica que, apelando al modelo de San Juan de la Cruz, debía responder más bien a otro recorrido del conocimiento amoroso divino.

En efecto, si vamos al modelo evocado, el subtítulo que acompaña el poema de San Juan de la Cruz, en tanto glosa, hace evidente el camino contrario seleccionado por Champourcin: «Canción del alma que se goza de haber llegado al estado de la perfección que es la unión con Dios por el camino de la negación espiritual» (1982:150). Llegar «al estado de la perfección», dentro del discurso místico, supone alcanzar la vía unitiva del goce en Dios, mientras que en el poema de Champourcin el estadio del «desierto» nos retrotrae a la etapa purgativa precisamente de ese combate espiritual y personal de quien

asume el reto en ese camino de perfección. Al observar el inicio del poema de San Juan de la Cruz, las diferencias empiezan a surgir desde su primera estrofa:

En una noche oscura / con ansias de amores inflamada  
 ¡oh dichosa ventura / salí sin ser notada  
 estando ya mi casa sosegada (vv. 1-5).

La calificación de «mi casa sosegada» resulta la mejor expresión no solo del estado anímico sino también de las tesituras que adquiere ese periplo hacia el Amado en San Juan de la Cruz, cuando el «tú» adquiere las bondades de un amante que espera y que está presto a recibir al alma que se dirige presta a su Bien Amado. El camino es hacia la unión-encuentro, mientras todo se prepara para esta unión-posesión y la noche, en tanto deixis espacial y escenario, se presenta como el tiempo más propicio que guía al alma a su destino; veamos el poema de San Juan de la Cruz:

¡Oh noche que guiaste! / ¡Oh noche amable más que la alborada!  
 ¡Oh noche que juntaste/ Amado con amada  
 Amada con el Amado transformada (vv. 20-25).

Quedéme y olvidéme, / el rostro recliné sobre el Amado,  
 cesó todo y dejéme, / dejando mi cuidado  
 entre las azucenas olvidado (36-40).

Miguel de Santiago, quien introduce la edición que manejamos de San Juan de la Cruz, hace hincapié en el «dulce encuentro» (1982: 68) que la oscuridad de la noche posibilita en tanto resolución perfecta hacia el goce de la luz, que entraña éxtasis y encuentro a la vez. Perfectamente funciona como símbolo, subraya él, de modo que patentiza el «*drama de amor, encuentro; más aún, noche son las personas que se comunican en misterio*» (de Santiago 1982: 69, las cursivas son del autor), de modo que en la quinta estrofa de San Juan de la Cruz se ensalza y bendice a la noche que reúne a los amantes en un ambiente propicio y benevolente, mientras en la octava estrofa, el desenlace del poema plantea, con los verbos «Quedéme y olvidéme», la extraordinaria paz interior de quien reposa y se abandona al éxtasis místico. Según Emilio Orozco, el amor a lo divino coincide con la Poesía en esa capacidad para trascender, de estar embargado de la gracia del Espíritu Santo y, de este modo, hacer del amor también fuente del conocimiento divino (1959: 24-25). Así las cosas, toda la dinámica de la noche recuerda, dentro de la poética de la experiencia, el carácter «à la fois intense et paradoxale de l'expérience du divin. Le sujet poétique est déconcerté par l'émotion qui l'envahit et le bouleverse au plus profond de son intimité» (Lacroix, 2015, p. 137), tal y como ha sido reinterpretada a lo largo de la tradición mística y destacan continuamente los críticos, pues

convoca la entrega/espera de amor (García Mendoza 2006: 191). De este modo, la súplica inicial se transforma en queja en Ernestina Champourcin y el Poema 5 desemboca, con el título de «Noche», a la misma exploración suscitada por el modelo; veamos las dos primeras estrofas:

Quietud desnuda. Pausa.  
 Un beso que no es beso va sellando el contorno  
 de mi carne abstraída.  
 Beso-pájaro hundido en un vuelo sin alas  
 (v. 5) entre ángulos sordos y quedades en niebla.  
 No hay nada que mitigue la inefable tortura  
 de esta caricia ausente. ¡Rigores de mi sueño!  
 Avidez creadora cuya fuerza sin límites  
 anula mi reposo (Champourcin 1991:183).

La quietud y el silencio muestran el camino hacia la noche insondable, eso es plausible y se encuentra en la apuesta que hacía San Juan de la Cruz<sup>6</sup> sobre este símbolo tan conspicuo para revelar e intensificar, al mismo tiempo, tanto las potencialidades como el crecimiento espiritual frente a la contingencia y la apariencia material (Abrams 1992: 88).<sup>7</sup> Por eso, la perfección que se emprende en la noche arrastra al poeta, también al místico, no solo a la vida interior, sino al estadio de la conciencia intensificada o perturbada, según encuentra Albert Béguin en el Romanticismo (2003: 29). Ahora bien, el arrastre de la noche también se impone en el místico y en el enamorado, aunque sus respuestas ante tal portento de la naturaleza sean distintas, cuando las luchas por el amor lo conduzcan a caminos contrarios. Así, en la versión de San Juan de la Cruz la noche es el medio y la invitación a una experiencia inefable con lo sagrado y la oscuridad se cubre de quietud, «en la noche serena San Juan ha llegado a la contemplación oscura, por otro nombre *mística teología*» (Ynduráin 1969: 21, la cursiva es del autor). Mientras en la propuesta de Champourcin, lo es dentro del amor humano, de contacto y de deseo, cuando la «noche» se materializa en la figura de un «[b]eso-pájaro» (v. 4) y termine en una «caricia ausente» (v. 7) que, más bien, refuerzan tanto la ausencia-carencia como las ansias de plenitud y de goce. Por eso, el carácter volátil y efímero de este contacto establece vasos comunicantes con Vicente Aleixandre, cuando este pájaro-deseo se confronta a la melancolía del enamorado y a su tristeza por la ruptura causada

6. No puede olvidarse que, dentro de las elecciones posibles, Champourcin eligió adjetivar la «noche», de manera que establece una programación textual dentro de las potencialidades significativas del título.

7. De ello da esa importancia que la noche obtendrá para revelar y potencializar el absoluto, siguiendo esa consideración tan pertinente que Abrams encuentra en el Romanticismo.

por la contingencia temporal, por ejemplo, en el famoso poema «Vida» de *La destrucción o el Amor* (1935): «Un pájaro de papel en el pecho/ dice que el tiempo de los besos no ha llegado» (vv. 1-2, 1989: 140).

La condición humana y el devenir del tiempo y el de un amor nunca para siempre, se imponen haciendo que toda tentativa amorosa de alcanzar la plenitud no sea posible en el plano de lo humano; de ahí el proceso interrumpido y sin acabar que caracteriza esta experiencia en el poema de Champourcin, de desarraigo ante los silencios del amado, de experimentarse en la fragilidad y, en este sentido, defenderse de la agresión y de la situación injusta perpetrada, porque se encuentra ligada de «à la vulnérabilité de celui qui se croit en butte à l'agression et qui tente vainement de la repousser...» (Starobinski 2012: 177). Se trata de una amenaza y de una agresión que el yo poético constata, para que sus demandas y sus quejas procedan y tengan la fuerza emotiva y dramática. De este modo, la noche no es el lugar para la vía unitiva con el amado; al contrario, es el tiempo para la melancolía del encuentro interrumpido, que se materializa en el Poema 5, cuando se palpa esta experiencia en términos de «tortura» (v. 6) y se pregunta el yo poético por su estatuto onírico en la afirmación «¡Rigores de mi sueño!» (v. 7), de tal suerte que la segunda parte del poema se desarrolle bajo las dudas de la experiencia del sueño:

(v. 10) Goce irreal. Por fin olvido la impaciencia  
de mis labios febriles y las manos crispadas.  
Siento en mi cuerpo intacto  
el íntimo fragor de ocultas certidumbres.

¡Qué piadosa belleza se esconde en la delicia  
(v. 15) de este placer secreto que sin temor acojo!  
Triunfo del engaño. Falsedad que supera  
a todas las verdades (Champourcin 1991:183).

Ante la desconfianza y la incredulidad, la experiencia amorosa cobra la forma de un «[g]oce irreal» (v. 10) con el posterior cuestionamiento de la entrega y consumación erótica que se esboza en los versos 10-11 mediante un acercamiento fragmentario y sin osadía a elementos corporales, vistos tradicionalmente como «labios febriles» y «manos crispadas» (v. 11), propios de la consumación erótica, tal y como lo ha analizado Bellver (2002: 54-55). La tensión surge, en efecto, en la calificación actual del «cuerpo intacto» (v. 12), en contraste con el movimiento y el dinamismo febriles del pasado, lo cual hace comprender que la renuncia y la aceptación de la ausencia cobran forma, mientras que el cuerpo tiene memoria de antiguas celebraciones amorosas, con esa conciencia de lo carente. La equivalencia es total, en efecto, en esa conciencia corporal en la que la ausencia del amado hace mella:

Poema 3	Poema 5
La ausencia de tus manos labra en mi cuerpo estéril	Siento en mi cuerpo intacto
un silencio implacable, sin dulzura de orillas.	el íntimo fragor de ocultas certidumbres.

De esta manera, no solo el «cuerpo estéril se pregona frente a un lenguaje poético de desenfreno y de arrebatos fecundo del Amor, sino también la condición de “cuerpo intacto” se dramatiza con imágenes que apelan a la fricción y prestación amatorias, lo cual conduce a lo que ya Natalia Fernández Rodríguez plantea con gran acierto en la mirada del cuerpo de la dama y en los requerimientos cognoscitivos de este conocimiento desde la tradición petrarquista, de una corporalidad cuya primacía se encuentra en la trascendencia del cuerpo frente a la anulación de las pulsiones de la carne» (2019: 135). Dicho de otra manera, la conciencia de la carnalidad se somete a una elevación estético-filosófica que intenta superar o neutralizar la sensualidad o la materialidad con guiños y gestos compensatorios, como los que se plantean en las propopeyas y figuraciones que se plantean en el caso de Avellaneda y que, en Champourcin, anulan también cualquier tentativa de desenfreno y mostración corporal plenos, aunque el tú amoroso es figura ambigua «entre un amante de carne y hueso y un espíritu inefable deseado» (Landeira 2005: 90). Ahora bien, tal desarrollo de la visualidad, porque implica siempre la mirada, en palabras de Fernández Rodríguez, conlleva la producción de estrategias poéticas en las que la fragmentación y, por consiguiente, la descorporalización, diluyen la figura femenina (2019: 142), para que se canalice mediante el intelecto y se instaure, magistralmente, el deseo. Su desenlace es inaudito y sorprendente, porque muestra el efecto devastador que tiene el deleite y el goce sobre un cuerpo que solamente espera y, por lo tanto, se queja de la herida de amor o la «llaga», según el modelo clásico español. No nos extrañe que el proceso de comunicación de «Noche oscura», en la versión de Champourcin por supuesto, se presente como el proceso de memoria o del recuerdo que muestra ahora el dolor y el sufrimiento de la espera, en términos de apariencia y de engaño, tal y como se explicita en la última estrofa de este Poema 5: «Triunfo del engaño. Falsedad que supera/ a todas las verdades» (vv. 16-17). La falsedad y la verdad entran en una contigüidad que nos recuerda el debate barroco, de ese «desasosiego derivado de la desconfianza en lo visible» (Fernández Rodríguez 2019: 72), de las vanas o atropelladas ilusiones que acercan cualquier comprensión de la realidad al terreno de lo onírico y, por lo tanto, del sueño que no solo altera sino confunde produciendo una ambigüedad interpretativa (Gómez

Trueba 1999: 303), como cierre a esta delectación de la belleza y supremacía del deleite, así confundidos y entrelazados, tal y como se materializan en los versos 14 y 15.

En conclusión, este largo poema de Ernestina de Champourcin, del cual solamente hemos esbozado un recorrido desde esas «puertas del deseo», que el cuerpo y su puesta en escena hacen posible con un lenguaje elusivo, permiten una poética, «zigzagueante», en la caracterización que realiza Dru Dougherty. Este crítico aborda esa tensión «generada por una escisión que no acaba nunca en la ruptura, es decir, en una definición clara» (2009: 654), para que se establezca un proceso y un movimiento en zigzag tanto de la escritura como de las fuerzas gravitacionales que se escenifican en todo acto amoroso. Por esa razón, los poemas de «Noche oscura» no pueden leerse en forma separada, deben hacerse dentro de un *continuum* de la experiencia y de lo vivido. Se caracteriza tanto por la fragmentación de los cuerpos de los dos amantes como también por la relación que su regreso imperioso demanda; eso sí, con arreglo al «cuerpo entregado a la pasión, mientras la atracción y la] belleza masculina aparece[n] por alusión intensificando así el acto de seducción femenina» (Horno-Delgado 2006: 83). En «Noche oscura», se acompaña con una mostración *in extenso*, que soslaya la carnalidad o la cuestión anatómica y se decanta por una fragmentación de los cuerpos, como ya hemos argüido. Me atrevo a indicar que tal tendencia será dominante en la poesía de mujeres tanto en España como en Hispanoamérica hasta el último tercio del siglo XX, cuando se pondrá en juego la conciencia del cuerpo en tanto diferencia y dentro de escenarios que sí plantearán el autoconocimiento de las relaciones entre hombres y mujeres. Ello conducirá ostensiblemente al goce y al disfrute del cuerpo. El erotismo sería la piedra angular de una liberación de la mujer y, a partir de allí, de una estrategia política de liberación del cuerpo, muy propio del feminismo de la igualdad/ de la diferencia que surge en los años 70 del siglo XX (Rodríguez Magda 1994: 38) y del cual se nutren tanto escritoras como poetas.<sup>8</sup> Mientras tanto, más que mostrarlo abiertamente, el cuerpo se disfraza y se teatraliza en transformaciones y desplazamientos que ocurren en el seno de un lenguaje amoroso llevado aquí, como en Champourcin, a un desenfreno comedido y elusivo, con lo cual se subraya «la intención [...] de no revelar, ni tampoco de negar o esconder sus deseos, sino, insisto, de *escenificarlos* en el espacio de lo secreto, de las desapariciones, tanto como en el de la aparición súbita»

---

8. Este no es el lugar para explorar y desarrollar estos planteamientos, lo importante es dejar sentado la evolución en la percepción del cuerpo que vendrá luego a establecerse en la escritura de mujeres, a partir de un sentimiento finisecular de cambio de milenio y de reivindicaciones en otras agendas políticas y sociales.

(Morán 2008: 56, la cursiva es del autor).<sup>9</sup> El deseo, su flujo y sus dinámicas, permiten que, en este poema de Ernestina de Champourcin, la ansiada unidad trascendental con el tú amoroso sea más del ámbito del deseo y de una espera mal vivida en tanto falta o carencia (Bermúdez 1997: 35); su mecanismo lleva a la poeta española a establecer una incesante cadena de sustituciones/desplazamientos de la poética del cuerpo, del deseo elusivo y sus trampas.<sup>10</sup> Ahora bien, volviendo a su relación con la poesía mística, Sandra Contamina nos recuerda que, en el «Cántico espiritual» de San Juan de la Cruz, esta unión transformante del alma imbrica el cuerpo con imágenes sensoriales, fragmentarias y equívocas:

Un sentiment de réelle corporéité se dégage paradoxalement au moment où, l'expérience de l'union s'intensifiant, l'évocation de celle-ci se fait expression de plus en plus subtile et évanescence, dans l'actualisation d'images isolées et fugitives et de métaphores poétiques tendant à échapper à un clair processus dénotatif (2011: 465).

Así, la «Noche oscura» de Ernestina de Champourcin se hace acreedora de una experiencia emocional, amorosa y poética en la encrucijada de una metafísica que enarbola tanto las sensaciones y las imágenes de una carne aprisionada y que no encuentra cómo desatarse, es decir, desbocarse y se lanza ostensiblemente al reclamo airado y a la queja dolorida como sucede en el resto del poema.

### Bibliografía citada

- ABRAMS, M. H. (1992), *El Romanticismo: Tradición y Revolución*, Madrid, Visor.  
 ALEGRÍA, C. (2003), *Una vida en poemas*, Managua, Hispamer.  
 AGUINAGA, M. (2015), «Una voz silenciada de la Generación del 27: Ernestina de Champourcin», *Cálamo FASPE* 64, pp. 49-55.

9. La anterior afirmación la explicita Morán para el modernismo decante del poeta cubano Julián del Casal, con lo cual se plantea una figuración del deseo, que para él aborda lo indecible y lo prohibido, por un lado, y por otro, el flujo de la imagen poética.,

10. Hace más de 30 años, Catherine G. Bellver planteó las irradiaciones del exilio en tanto morfología y categoría que también implicaba lo psicológico y lo ontológico; pues bien, la exaltación emocional y este deseo podrían ser la simbolización propia de la incertidumbre, el desasosiego, la confusión del yo, para que ese «tú» se metaforice en poemas de «ensueño desterrado»; a este propósito sirvan estas afirmaciones que Bellver desarrolla para Concha Zardoya: «La exaltada emoción que siente ante sus paisajes resucitados la lleva en aisladas ocasiones hasta un estado de delirio casi místico. Pero lo inconcreto de su viaje anímico y la consciencia de las engañosas posibilidades del sueño perjudican su triunfo total sobre la separación». Claro está, aún no ha llegado el doloroso exilio para Champourcin pero recordemos el valor profético de la poesía. Bellver sí que analiza más adelante en su artículo *Primer exilio* (1978).



- ALEXANDRE, V. (1989), *Espadas como labios. La destrucción o el Amor*, Madrid, Castalia.
- ALTAMIRANO PACHECO, S. (2020), (1998). «Las víctimas femeninas: El *uulnus amoris* de Medea y Dido», *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica* 46, número especial, pp. 17-34.
- ASCUNCE, J. Á. (1991), «Prólogo». *Ernestina de Champourcin. Poesía a través del tiempo*. Barcelona, Anthropos, pp. IX-LXXVII.
- BÉGUIN, A. (1993), *El alma romántica y el sueño: Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*, México, FCE, 2.<sup>a</sup> ed.
- BELLVER, C. G. (1991), «Tres poetas desterradas y la morfología del exilio», *Letras Femeninas* 17, 1-2, pp. 51-63.
- BELLVER, C. G. (2002), «Hands, Touch and Female Subjectivity in Four Spanish Women Poets», *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 27.2, pp. 31-61.
- BENGOECHEA, M. (2012), «Conceptualizaciones de la fragmentación corporal en la poesía amorosa en lengua española e inglesa», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 37.1, pp. 5-38.
- BENSON, D. K. (2006). «Transtextualidad, hipertextualidad en la poesía religiosa de Ernestina de Champourcin», Joy Landeira (ed.), *Una rosa para Ernestina: Ensayos en conmemoración del centenario de Ernestina de Champourcin*, El Ferrol, Sociedad Cultural Valle-Inclán, pp. 107-121.
- BERMÚDEZ, S. (1997), *Las dinámicas del deseo: Subjetividad y lenguaje en la poesía española contemporánea*, Madrid, Ediciones Libertarias.
- BOUSOÑO, C. (1979), *Superrealismo poético y simbolización*, Madrid, Gredos.
- CHAMPOURCIN, E. de (1991). *Poesía a través del tiempo*, Barcelona, Anthropos.
- CONTAMINA, S. (2011), «Le corps à l'épreuve de l'écriture analogique dans le *Cantique Spirituel* de Jean de la Croix», *Europe XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup>* 16, pp. 459-476.
- DRAGO, A. T. (1998). «Il "Lamento della donna abbandonata" o lo stravolgimento paródico della tradizione. Aristaenet. Ep.2, 13», *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* n.º 41, pp. 207-223.
- DOUGHERTY, D. (2009), «Una poética del zigzag: Ernestina de Champourcin», *Hispania*, 92.4, pp. 653-663.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, N. (2019), *Ojos creadores, ojos creados: Mirada y visualidad en la lírica castellana de tradición petrarquista*, Kassel, Reichenberger.
- FERNÁNDEZ URTASUN, R. (2007), «Ernestina de Champourcin: una voz diferente en la Generación del 27», *Hipertexto*, 8, pp. 18-37.
- GARCÍA MENDOZA, S. I. (2006), «Los exilios de Ernestina de Champourcin», *Estudios Alaveses*, 25, pp. 181-179.
- GÓMEZ TRUEBA, T. (1999), *El sueño literario en España: consolidación y desarrollo del género*. Madrid, Cátedra.
- GUERRA, L. (1994), *La mujer fragmentada: Historias de un signo*, La Habana, Casa de las Américas.

- GUTIÉRREZ ESTÉVEZ, M. (2010), «Esos cuerpos, esas almas. Una introducción», Manuel Gutiérrez Estévez y Pedro Pitarch (eds.), *Retóricas del cuerpo amerindio*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, pp. 9-55.
- JUAN DE LA CRUZ, S. (1982), *Obra poética*, Ed. de Miguel de Santiago, Sant Cugat del Vallés, Libros Río Nuevo.
- KIRKPATRICK, S. (1991), *Las Románticas: Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*, Madrid, Ediciones Cátedra/Instituto de la Mujer.
- HORNO-DELGADO, A. (2006), «Desvío inescapable o persona poética: Ernestina de Champourcin y la libertad», Joy Landeira (ed.), *Una rosa para Ernestina: Ensayos en conmemoración del centenario de Ernestina de Champourcin*, El Ferrol, Sociedad Cultural Valle-Inclán, pp. 73-87.
- IMBODEN, R. C. (2012), *Procesos de presentificación del cuerpo en la lírica mexicana del siglo XX*, Berna, Peter Lang.
- LACROIX, A. (2005). «Du silence à la transfiguration dans Versos divinos de Gerardo Diego», Bernardette Hidalgo Bachs (ed.), *Écritures poétiques, écritures du sacré: interacciones*, París, Michel Houdiard Éditeur, pp. 127-137.
- LANDEIRA, J. (2005), *Ernestina de Champourcin, Vida y Literatura*, Ferrol, Sociedad de Cultura Valle-Inclán.
- MORÁN, F. (2008), *Julian del Casal o Los pliegues del deseo*, Madrid, Verbum.
- OROZCO DÍAZ, E. (1959), *Poesía y mística*, Madrid, Guadarrama.
- OVIDIO (1994), *Cartas de las heroínas. Ibis*, Madrid, Gredos.
- PÉREZ, J. (2006), «Ernestina de Champourcin: del “amor humano” al «amor divino», ¿Por qué? Una hipótesis», Joy Landeira (ed.), *Una rosa para Ernestina: Ensayos en conmemoración del centenario de Ernestina de Champourcin*, El Ferrol, Sociedad Cultural Valle-Inclán, pp. 89-106.
- RENOUX-CARON, P. (2011), «Locus horridus, locus orandi: L'espace désertique dans la *Canción del Gloriosísimo Cardenal [...] San Jerónimo* de fray Adrián de Prado», Nathalie Peyrebonne y Pauline Renoux-Caron (eds.), *Le milieu naturel en Espagne et en Italie: Savoir ser représentations, XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles*, París, Presses Sorbonne Nouvelle, pp. 239-262.
- RODRÍGUEZ MAGDA, R. M. (1994), *Femenino fin de siglo: La seducción de la diferencia*, Barcelona, Anthropos.
- SANTIAGO, M. de (1982). «Introducción». San Juan de la Cruz. *Obra poética*, Sant Cugat del Vallés, Libros Río Nuevo, pp. 19-59.
- STAROBINSKI, J. (2012), *L'encre de la mélancolie*, París, Éditions du Seuil.
- SURALLÉS, A. (2010), «La retórica de traducir “cuerpo”», Manuel Gutiérrez Estévez y Pedro Pitarch (eds.), *Retóricas del cuerpo amerindio*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/ Vervuert, pp. 57-86.
- YNDURÁIN, F. (1969), *Selección de clásicos*, Madrid, Prensa Española.
- WILCOX, J. C. (1997), *Women Poets of Spain, 1860-1990: Toward a Gynocentric Vision*, Urbana, University of Illinois Press.