

LA COSIFICACIÓN DEL OBJETO AMADO: UN RECURSO LÍRICO DE LA POESÍA AMOROSA DE LENGUA ESPAÑOLA

The objectification of the beloved: a lyrical device in Spanish-language love poetry

ENIKÓ RUMI

Programa de Doctorado en Cultura y Teoría Literaria

Universidad de Pécs

ORCID ID: 0009-0007-5824-6264

Recibido: 25 de junio de 2025 • Aprobado: 29 de julio de 2025

Cómo citar este artículo: Enikő Rumi, "La cosificación del objeto amado: un recurso lírico de la poesía amorosa de lengua española", en *Dicere*, núm. 9 (enero-junio 2026), pp. 52-67. doi: 10.35830/dc.vi9.145

RESUMEN

Este artículo examina *Poemas de amor* de Alfonsina Storni como un ejemplo clave de la transformación de la voz lírica femenina en la tradición latinoamericana. A través de una comparación con la poesía masculina tradicional, y también con figuras como Norah Lange, se analiza cómo Storni subvierte los modelos heredados de la representación amorosa. El estudio se centra en aspectos como la cosificación del amado, la escritura automática y lo ultraterreno, interpretando el poema como un gesto sentimental y una afirmación de autonomía poética. Asimismo, se abordan las teorías feministas de Julia Kristeva y Hélène Cixous, argumentando que la poesía de Storni anticipa una nueva concepción del lenguaje, el amor y la subjetividad femenina.

Palabras clave: Alfonsina Storni, poesía femenina, lírica amorosa, teoría feminista, Hélène Cixous

ABSTRACT

This article explores *Poemas de amor* by Alfonsina Storni as a key example of the transformation of the female lyrical voice in the Latin American tradition. Through comparison with traditional male poetry and figures such as Norah Lange, it examines how Storni subverts inherited models of love representation. The analysis focuses on elements such as the objectification of the beloved, automatic writing, and the supernatural, interpreting the poem as both a sentimental gesture and an act of poetic autonomy. The study also engages with Paul de Man's notion of prosopopoeia and the feminist theories of Julia Kristeva and Hélène Cixous, arguing that Storni's work anticipates a new conception of language, love, and female subjectivity in literary discourse.

Key words: female poetry, love lyric, Kristeva, Cixous, Latin American poetry

INTRODUCCIÓN

Dentro de las innovaciones literarias a los comienzos del siglo veinte, los que todos tienen tanto sus antecedentes como sus consecuencias o descendentes en los fenómenos literarios y sociales de la actualidad, existe un fenómeno de otra índole que aquellos que conciernen a la *literariedad* u otros criterios relativos a la calidad del texto: desde los años 1900 empezaba a ganar terreno el movimiento igualitario de las mujeres, junto con la literatura femenina.

La actividad literaria de Sor Juana Inés de la Cruz es un antecedente innegable, pero la intertextualidad que se halla entre su obra y la de Alfonsina Storni no es la única razón de su presencia entre las artistas citadas del presente estudio. A través del texto se establece y se restablece, se forma y se transforma la identidad femenina en la época de Alfonsina Storni, pero Sor Juana ya puso los cimientos del proceso. En este ámbito, la figura del objeto amado también asume un papel simbólico que, más allá de lo estrictamente afectivo, condensa las preocupaciones colectivas de cada época. Los cambios estilísticos que, a lo largo de los siglos, han moldeado la representación del amor, en particular en lo que respecta a su dimensión posesiva o cosificadora del objeto amado,¹ pueden ser observados desde un punto histórico literario, lo que se resultará también teórico literario y sociológico, ofreciendo una perspectiva distinta en la poesía amorosa de lengua española.

Tal como señala la teoría de los polisistemas de Even-Zohar, la literatura se configura en dinámicas de centro y periferia donde los textos marginales poseen

un potencial innovador capaz de transformar el sistema.² En este sentido, la relectura y revalorización de los textos de la monja mexicana en la época de Storni no solo reactualizó una tradición, sino que también, siguiendo lo que Casanova denomina una “redistribución del capital literario”,³ contribuyó a descentrar las jerarquías establecidas y a abrir un espacio crítico en el campo para reconsiderar la literatura femenina dentro de un horizonte más amplio y plural.

La idealización y fragmentación del cuerpo femenino, que se observa en Garcilaso de la Vega o en los sonetos de Góngora, se inscribe en lo que Octavio Paz describió como la “perseverancia” del canon lírico, es decir, la capacidad de reproducir fórmulas poéticas que, al repetirse, adquieren fuerza normativa en la construcción de la tradición⁴. El amor, convertido en metáfora de posesión y trascendencia, se expresa en imágenes que despojan al sujeto amado de su individualidad y lo convierten en signo de valores universales. Como consecuencia, la lírica amorosa se erige en un espacio de tensión entre lo personal y lo normativo, entre la experiencia singular y la codificación estética.

METODOLOGÍA

Este fenómeno no puede comprenderse únicamente en el marco interno de la literatura de una época. Tal como señala Pascal Casanova en *La République mondiale des lettres*,⁵ toda obra literaria participa de un espacio global, una “república” en la que las lenguas, los géneros y las tradiciones se jerarquizan según relaciones de poder.

La idea pura de una literatura pura que domine el mundo literario favorece la disolución de toda huella de la violencia invisible que reina en ella, la negación de las relaciones de fuerza específicas y de las batallas literarias.⁶

¹ El término *cosificación* puede entenderse en un sentido general y cotidiano, como indica el Diccionario de la Real Academia Española, que lo define como el acto de convertir en cosa algo que no lo es (Real Academia Española, 2022). Sin embargo, en el ámbito filosófico y crítico, la cosificación adquiere una dimensión más compleja y profunda, especialmente en los análisis de Theodor W. Adorno y György Lukács, quienes la asocian con procesos de objetivación que deshumanizan y reducen al ser humano a una mera cosa o mercancía (Adorno, 1998; Lukács, 1979). En el presente estudio, para mantener el foco en la literatura, se adopta una definición delimitada: la cosificación se entiende como el acto o gesto de tratar o considerar a una persona (o en sentido figurado, un concepto o fenómeno) como si fuera un objeto material, o una posibilidad de proyectar alguna ideología en ella. Dicho mecanismo será especificado con detalle en cada caso concreto.

² Even-Zohar, *Polysystem studies*.

³ Casanova, *La République mondiale des lettres*, p. 20.

⁴ Paz, *Los hijos del limo* p. 34.

⁵ Casanova, *La République mondiale des lettres*, p. 57.

⁶ Casanova, *La République mondiale des lettres*, p. 65.

Para Casanova, existe un “temps littéraire mondial” que determina qué obras son consideradas innovadoras, marginales o periféricas. En este sentido, la lírica amorosa española ocupa un lugar ambiguo: por un lado, se legitima a través de la herencia petrarquista, inscribiéndose en el canon europeo; por otro, mantiene una relación periférica frente a los centros literarios dominantes. La cosificación del objeto amoroso, en este marco, aparece no sólo como estrategia estética, sino como mecanismo de homologación cultural.

Este marco teórico permite comprender mejor la continuidad histórica del recurso tratado. En el Siglo de Oro, la mujer representada por medio de atributos físicos —los ojos, la piel, la voz— se convierte en emblema de un lenguaje lírico que reafirma el orden patriarcal y cortesano. En el Romanticismo y el posromanticismo, esta tradición se reinterpreta: en Gustavo Adolfo Bécquer, por ejemplo, la amada se disuelve en figura etérea, casi espectral, que existe más como proyección subjetiva que como presencia concreta. La cosificación adquiere aquí un matiz melancólico, vinculado con la imposibilidad de poseer el objeto deseado. Esta transición, que Octavio Paz describe como el paso “del objeto al signo”,⁷ marca el inicio de una modernidad poética en la que la representación amorosa oscila entre la continuidad

de los modelos y la búsqueda de nuevas formas expresivas.

Vínculos y disparidades

La importancia de Sor Juana Inés de la Cruz no radica únicamente en que su obra constituye un antecedente ineludible de los desarrollos que tendrán lugar siglos más tarde. Su presencia entre las autoras analizadas en esta tesis se justifica tanto por una posible intertextualidad con la obra de Alfonsina Storni —comparten el empleo del autorretrato lírico como instrumento de construcción identitaria— como por el hecho de que, como lo señala Octavio Paz en *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* “hacia 1930 la poesía de Sor Juana Inés de la Cruz había dejado de ser una reliquia histórica para convertirse en un texto vivo”.⁸ Por consiguiente, vincular la obra de ambas autoras no solo no es arbitrario, sino que se justifica tanto por la afinidad estética y filosófica como por la coincidencia temporal entre la poetisa argentina y el proceso de revitalización crítica de la obra de Sor Juana.

En este contexto, Alfonsina Storni adquiere especial relevancia. Su obra no sólo participa de la tradición, sino que la subvierte desde una perspectiva crítica y feminista. Como señala Alicia Salomone, Storni despliega una escritura que cuestiona el lugar de la mujer como objeto

del discurso amoroso, proponiendo en cambio una voz femenina que ironiza, parodia y desmantela los códigos heredados.⁹ La cosificación, en Storni, deja de ser un recurso naturalizado para convertirse en problema poético y político. Este gesto es inseparable de su posición en la república mundial de las letras: mujer, argentina, modernista heterodoxa, Storni escribe desde un margen doble, respecto a la tradición hispánica y al canon europeo. Precisamente en ese desplazamiento encuentra la posibilidad de renovar los códigos, de apropiarse de un lenguaje que históricamente la había excluido.

El presente estudio analiza la cosificación del objeto amado como recurso lírico en la poesía en lengua española, trazando un recorrido desde la lírica áurea hasta las rupturas del siglo XX. La hipótesis sostiene que este motivo constituye un eje central para comprender la relación entre tradición, modernidad y género. Su permanencia evidencia la fuerza normativa del canon; sus transformaciones, la emergencia de nuevas subjetividades poéticas.

Planteamiento del entorno sociológico

Antes de abordar las circunstancias, razones y ejemplos de la cosificación del objeto amado en la poesía amorosa, resulta necesario esclarecer la

⁷ Paz, *Los hijos del limo*, p. 56.

⁸ Paz, *Los hijos del limo*, p. 10.

⁹ Salomone, *Alfonsina Storni: lectura feminista*, p. 112.

situación de la mujer en la época en que Alfonsina Storni recurrió también a este recurso lírico. La inclusión de esta aclaración es ineludible, ya que, al utilizar un procedimiento poético empleado mayoritariamente por varones, Storni no solo rompe con la tradición, sino que afirma la existencia de una voz femenina en una época cuyas leyes prácticamente abolían el papel de la mujer en la vida pública, o bien lo limitaban a actividades institucionalizadas que, al hacerse visibles, trasladaban al ámbito social la esfera doméstica tradicionalmente atribuida a lo femenino.

La poeta misma, aunque obtuvo premios de poesía y fue reconocida en diversas ocasiones, la antipatía de algunas de las figuras más influyentes de la época, como Jorge Luis Borges, le impidió ocupar el lugar que merecía en el canon literario argentino. Las razones de esa antipatía pueden encontrarse, al menos en parte, en la tensión estética e ideológica que caracteriza su obra. Por un lado, Storni emplea formas métricas tradicionales y recursos del modernismo una elección que podría interpretarse como una adhesión a las convenciones literarias de su tiempo; por otro, introduce un contenido profundamente subversivo, donde se cuestionan las normas de género, las estructuras del deseo y los roles asignados a la mujer.

En otras palabras, podemos llamar estas obras poema libre o verso libre. También en la recopilación *El dulce daño* de 1918 se puede hallar

un poema de estilo vanguardista, titulado *Cuadrados y ángulos*.¹⁰ Esta coexistencia entre forma heredada y contenido innovador, en cuya base Storni deliberó el contenido de la forma, produciendo una disonancia que incomodó a los miembros consolidados del campo literario, y probablemente contribuyó a su marginación dentro del sistema de consagración cultural. Un episodio, que ilustra bien el proceso, es que Borges en las páginas de *Proa* la refirió así: "la chillonería de comadrita que suele inferirnos la Storni".¹¹

Nada ilustra mejor las circunstancias sociales todavía bastante desiguales que, aunque el siglo nuevo representó un periodo de avances legales y políticos para las mujeres, hacia 1910 ellas solo podían aspirar a percibir en promedio el 76% del salario de un varón sin calificación profesional. Esta desigualdad estructural demuestra que el sistema de trabajo seguía funcionando bajo lógicas patriarcales profundamente arraigadas. También puede resultar interesante que la mujer desempeñaba un papel importante en la industria, a partir del siglo XV, especialmente como hilanderas y tejedoras, como mano de obra barata.

Pero la condición que más peso tiene en el contexto de la presente síntesis sociológica, es la clase social apta para este tipo de trabajo: sólo eran aceptadas mujeres jóvenes y solteras. En general eran trabajos no cualificados, eventuales y de servicio como coser, limpiar y ordenar, considerados saberes tácitos. El llamado trabajo verdadero pertenecía a los hombres, lo que tenía que ver con el concepto que los salarios de los varones debían ser suficientes no sólo para su propio sostén, sino también para el de una familia. Por el contrario, lo que se ofrecía para una mujer se suponía que no debían superar lo suficiente como para su propio sustento.¹² Uno de los trabajos disponibles para las mujeres desde comienzos del siglo XX era la enseñanza de niños pequeños, una extensión de su rol educador dentro del hogar, de modo que ellas mismas contribuían, tanto en el espacio privado como en el público, a la transmisión de la ideología¹³ convencional. Sin embargo, dicha ideología no coincidía, naturalmente, con aquella que guiaba a las poetas, escritoras y artistas que, pese a las condiciones sociales, lograban hacer oír su voz.

El objeto amado en la poesía amorosa: edad medio

El recorrido por este género tan vasto, aún con un criterio suficientemente delimitado como para evitar una extensión excesiva, no puede aspirar a

¹⁰ Storni, *El dulce daño*, p. 149.

¹¹ *Revista Proa* (segunda época), 1925.

¹² Gerbaldo, *Un breve resumen de la conquista de derechos laborales de las mujeres en la historia*.

¹³ De Vallejo, *La imagen de lo femenino en la lírica*, p. 337.

la exhaustividad. Por ello, se limitará a presentar los ejemplos más relevantes para los fines de esta investigación, restringidos al canon de la literatura en lengua española.

Conviene destacar, al inicio de esta reseña, un ejemplo que se remonta a los albores de la consolidación de la lengua española: las primeras composiciones de temática amorosa fueron las *cantigas de amigo*, poemas en los que se coloca la voz poética en boca de una mujer y que tienen su origen en la lírica gallego-portuguesa. La aparición de este género se data en el siglo XIII y alcanza su esplendor en el siglo XIV. Los *cancioneiros*, recopilaciones de obras de dicha lírica de carácter popular, reunían junto a las *cantigas de amigo* poemas cortesanos influenciados por la tradición provenzal.¹⁴ Una cita de Martín Codax, conservada en el *Pergamino Vindel*, que además incluye la notación musical original, ilustra el carácter de la lírica amorosa de la época:

iAy Dios, si supiese ahora mi amigo
qué sola estoy en Vigo!
Y tan enamorada

iAy Dios, si supiese ahora mi amado
qué sola en Vigo me hallo!
Y tan enamorada.

iQué sola estoy en Vigo,
y a nadie tengo conmigo!
Y tan enamorada.

iQué sola en Vigo me hallo,
y a nadie conmigo traigo!
Y tan enamorada.

iY a nadie tengo conmigo,
salvo mis ojos que lloran conmigo!
Y tan enamorada.

iY a nadie conmigo traigo,
salvo mis ojos que lloran ambos!
Y tan enamorada.¹⁵

Se trata de una canción construida a partir de la repetición y de la expresión directa de los sentimientos de la hablante, rasgos característicos de las composiciones de tradición popular. Según algunos estudiosos, esta pieza es como la tumba de este tipo de poesía, porque ya no estaba en boga, pero había que dejar testimonio de su existencia. Esta condición la convierte en un ejemplo pertinente para el presente análisis, ya que muestra cómo los poetas atribuían voz a las mujeres para, posteriormente, convertirlas en figuras carentes de voluntad o agencia.

Como se resume en el libro *Historia supersónica de la poesía española escrita por mujeres* de Ana Sofía de Pérez-Bustamante Mourier, en la sociedad medieval la imagen de la mujer estuvo sometida a distintas y a veces contradictorias instancias que fueron variando con el tiempo. Cristo no parece que condenara ni marginara a la mujer, pero el cristianismo sí fue marginándola a lo largo de su historia: San Pablo,

San Agustín y otros Primeros Padres de la Iglesia transmiten una visión patriarcal, propia tanto de Roma como del judaísmo, donde la mujer, en culturas guerreras basadas en la fuerza física, es sexo débil subordinado al masculino.¹⁶

Sin salir del mismo período, resulta significativo considerar otra obra, esta vez de autor anónimo, que no se inscribe en la tradición popular. La noción de la muerte voluntaria, presente en esta composición, constituye una imagen recurrente que se repetirá de forma constante en el lenguaje amoroso de la corte española. Esta tendencia configura un rasgo distintivo en la representación literaria del amor durante la época:

Dentro, en el vergel, moriré,
dentro, en el rosal, matarme han.
Yo me iba, mi madre,
Las rosas a coger.
Hallé mis amores dentro
en el vergel.
Dentro, en el vergel, moriré,
dentro, en el rosal, matarme han.¹⁷

Duplicación y desaparición

Al avanzar en la cronología, nos aproximamos al periodo del Siglo de Oro, donde se encuentra un ejemplo especialmente revelador del modo en que el poeta proyecta

¹⁴ Frenk, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, pp. 20-23, 29.

¹⁵ Codax, "Ay Dios si supiera mi amigo", en *Pergamino Vindel*.

¹⁶ Pérez-Bustamante Mourier, "Historia supersónica de la poesía española escrita por mujeres", en Triviño (ed.), *Mujeres desde contextos espaciales y temporales dispares*, pp. 186-235.

¹⁷ Anónimo, "Dentro del vergel", en Frenk, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, pp. 243-244.

sus propios pensamientos y deseos sobre la figura de la mujer amada. Juan Timoneda, cuya lírica se aparta del tono religioso, llega incluso a atribuirle deseos de naturaleza corporal.

Antes de citar el poema específico, conviene detenerse en un fenómeno que podría pasar desapercibido bajo la apariencia de una generosidad expresiva: al poner sus palabras en boca de la mujer, el poeta, en realidad, se desdobra, en un gesto que remite al mito de Narciso. Desde un enfoque teórico y psicológico, el texto que mejor desarrolla este motivo es *Narciso: la nueva demencia* de Julia Kristeva.

La historia de Narciso, cuya versión más completa y difundida proviene de Ovidio, y que, en ausencia de una fuente más arcaica, es también la que examina Kristeva, narra el destino de un joven que, al rechazar el amor de la ninfa Eco, es condenado a la imposibilidad de alcanzar el objeto de su deseo. En consecuencia, se enamora de su propia imagen reflejada en el agua. El anhelo de unión con aquello que se ama se manifiesta en diversas formas, pero se ve frustrado tanto por la imposibilidad de tocar esa imagen como por la ausencia de una respuesta audible del otro.

Este patrón se refleja en ciertas estrategias poéticas: aunque aparentemente ceden la palabra a la figura amada, en realidad proyectan en ella su propia voz, replicando su identidad mediante un artificio lírico. En lugar de otorgar agencia al sujeto femenino, lo convierten en una extensión de sí mismos. Este procedimiento resulta particularmente significativo, ya que ejemplifica la privación de voz del objeto amoroso, un recurso que, como se verá más adelante, reaparece en diferentes momentos de la tradición literaria en lengua española.

En el mito, Narciso llega a comprender que él mismo es origen y límite de su fortuna: que no puede separarse de su propio cuerpo, que sus lágrimas distorsionan el reflejo del agua, y que incluso existe el riesgo de perder de vista al objeto de su amor. Esta situación profundamente humana el temor a la pérdida del ser amado encuentra un correlato en el siguiente texto de Juan Timoneda. En él se manifiesta un marcado tono

erótico, característico de su obra, junto a un matiz irónico que anticipa ciertos rasgos de la poesía del Siglo de Oro:

Pues el tiempo se me pasa
madre mía, en buena fe,
sola yo no dormiré.

Gozar quiero de mi edad
como sabia moza y cuerda;
no queráis, madre, que pierda,
aquesta mi mocedad.
Certificoos que es verdad,
como ya dicho os lo he:
sola yo no dormiré.

[...]

¿Cuál es la que no se espanta
de noche sola en la cama.
Un galán con una dama
está bien bajo una manta.
Sola no llora ni canta
una persona que esté
sola yo no dormiré.¹⁸

Y con el Siglo de Oro llegamos a uno de los representantes más notables de la poesía amorosa de la literatura en lengua española, Lope de Vega. Aunque se ha de reconocer que este es el momento de la exploración donde se puede descubrir la primera vez la cosificación del objeto amoroso por excelencia, considero ineludible la parte precedente también, porque los fenómenos estudiados son por una parte la base necesaria de la evolución. El poema de Lope no solo alcanza a tratar a la mujer como objeto de sus sentimientos sino también como a una parte de sí mismo, como a una costilla de Adán. Dado que en este periodo ya contamos con voces provenientes del Nuevo Mundo, resulta oportuno continuar el recorrido literario en ese contexto.

¹⁸ Timoneda, "Letrilla". Incorporado en Borque (ed), *Poesía erótica*, p. 185.

Sor Juana Inés de la Cruz: las trampas de la escritura

Sor Juana Inés de la Cruz, monja novohispana, ha sido mencionada en este estudio como precursora de la literatura feminista y por su contribución a la construcción de una identidad femenina a través de sus autorretratos líricos. Durante su vida, gozó de una fama considerable: la impresión de sus obras en España, reunidas en tres tomos y reeditadas al menos en dos ocasiones entre 1689 y 1725, así como las numerosas polémicas que suscitaron en ambas orillas del Atlántico, la Nueva y la Vieja España, constituyen pruebas irrefutables de su celebridad.

Dada su condición de sor se podría suponer que su poesía amorosa sería semejante a la de San Juan de la Cruz, cuya pasión se puede entender como alegoría del amor entre el creador y el ser humano. Sin embargo, al igual que su poema sobre su retrato, en este texto también se puede descubrir dudas y preocupaciones característicos del ámbito profano.

Detente, sombra de mi bien esquivo,
imagen del hechizo que más quiero,
bella ilusión por quien alegre muero,
dulce ficción por quien penosa vivo.

Si al imán de tus gracias, atractivo,
sirve mi pecho de obediente acero,
¿para qué me enamoras lisonjero
si has de burlarme luego fugitivo?

Mas blasonar no puedes, satisfecho,
de que triunfa de mí tu tiranía:
que aunque dejas burlado el lazo estrecho

que tu forma fantástica ceñía,
poco importa burlar brazos y pecho
si te labra prisión mi fantasía.¹⁹

Aunque este poema se inscribe en la tradición de la poesía barroca y podría ser analizado a partir de sus recursos retóricos, lo verdaderamente significativo es la posibilidad de leerlo dentro del marco de la poesía amorosa, e incluso desde una perspectiva feminista. Así lo propone Octavio Paz en su monografía *Las trampas de la fe*, donde dedica un capítulo titulado *El reflejo, el eco*²⁰ a los retratos y autorretratos de Sor Juana, incluyendo en su análisis varios poemas de contenido amoroso. Según Paz, los celos constituyen un motivo recurrente en la obra de la autora; sin embargo, en este caso identifica un fenómeno distinto y no menos revelador: "el llanto como prueba de amor". Construcción conceptual que desarrolla la idea platónica de la vista como órgano del amor; hasta las lágrimas se vuelven concepto: lo que salió vapor, se vuelve llanto.

Esta lectura conceptista se inscribe plenamente en el espíritu barroco, pero lo formulado en la última estrofa representa un avance audaz para su tiempo. Se trata, además, de una invención, que anticipa con claridad ciertos postulados de la poesía feminista, entendida aquí como aquella que iguala el tratamiento del objeto amoroso, independientemente de su género: "poco importa burlar brazos y pecho / si te labra prisión mi fantasía." Aunque se trate de una imaginación, representada por una sombra, y pese a la índole fantasmagórica del poema de amor, se puede afirmar que Sor Juana fue capaz de declarar que es ella, la poeta, quien controla el destino del objeto de su amor. El objeto amoroso, por consiguiente, es prisionero de su fantasía o, más precisamente, de su escritura. Se trata de un gesto sorprendente, considerando que el rol tradicional asignado a la mujer en su época estaba limitado al ámbito doméstico y al cuidado de los hijos. No obstante, este gesto resulta comprensible en el caso de una monja que dedicó su vida a la fe y al ejercicio intelectual.

El siguiente texto que merece atención plantea una temática recurrente en la Edad Media: la vida como tránsito hacia la muerte. "Quiere el tiempo engañarme

¹⁹ Cruz, "Detente sombra. Sor Juana Inés de la Cruz".

²⁰ Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, pp. 304-323.

lisonjero, / llamando vida dilatar la muerte, / siendo el morir el tiempo que la espero”.²¹ Francisco de Quevedo aborda con frecuencia este mismo concepto, y en los versos citados lo vincula directamente con la unión amorosa. Es adecuado subrayar la persistencia de la muerte como tema en la lírica amorosa, pues su representación atraviesa las épocas, aunque con significativas transformaciones en su función simbólica.

Por supuesto, la centralidad de la fe cristiana también marca profundamente los textos del Siglo de Oro, por lo que es necesario considerar aquellos escritos, no tratados dentro de la obra de Sor Juana Inés de la Cruz, que abordan el amor desde su dimensión mística, entendida como amor dirigido a Dios. San Ignacio de Loyola es una de las figuras a quienes se atribuye, a lo largo de los siglos, la autoría de uno de los sonetos religiosos más conocidos en el ámbito hispánico: “No me mueve, mi Dios, para quererte”. Cito el poema como ejemplo ilustrativo de la expresión del amor en la poesía mística:

Nò me mueve mi Dios para quererte
el Cielo que me tienes prometido;
ni el Infierno de todos tan temido
para dejar por esso de ofenderte.

Tu me mueves Señor! mueveme el verte
Clavado en essa Cruz, y escarneizado.
mueveme el verte con crueldad herido
muevenme tus afrentas, y tu muerte.

Mueveme en fin, tu Amor de tal manera
que aunque nò hubiera Cielo, Yò te Amara,
y aun que nò hubiera Infierno, te temiera.
Nò me tienes que dar por que te quiera
por que si quanto espero, nò esperara
Lo mismo que te quiero, te quisiera.²²

²¹ Quevedo, “Laméntase, muerta Lisi, de la vida que le impide el seguirla”, en *El Parnaso español*, p. 427.

²² Verd Conradi, “San Ignacio de Loyola y el soneto ‘No me mueve, mi Dios, para quererte’”.

La presencia constante de la muerte en la poesía es un hecho innegable. No obstante, lo que es particularmente interesante, es observar cómo, a partir del Renacimiento y con mayor intensidad durante la Ilustración y las revoluciones impulsadas por el sentimiento nacional, la tradicional alegoría que vinculaba el amor sentimental —dirigido a una dama, real o idealizada— con la divinidad, comienza a desplazarse hacia nuevas formas de idealización. Así, el objeto amoroso se transforma y puede identificarse con la patria o con una causa ideológica, reflejando un cambio profundo en las estructuras afectivas y simbólicas de la poesía.

Punto de inflexión

En este punto, se hace posible formular una conclusión respecto al uso del objeto amoroso como entidad cosificada, o como instrumento simbólico. Asimismo, es conveniente sintetizar lo analizado hasta aquí, ya que, según el consenso teórico-literario, la era moderna comienza con el Renacimiento, momento en el que se produce una transformación sustancial respecto de la concepción del texto. Debido a cambiar la posición del individuo dentro de la sociedad, la nueva ubicación repercute necesariamente en la creación literaria y en la relación con el discurso. En la edad moderna, el individuo ya no forma parte del sistema divino y secular, se da cuenta de su autosuficiencia, de su unicidad, y así toma conciencia de su individualidad y de su propio mundo interior (desamparo trascendental).

Hemos podido observar en el universo textual de los cancioneros que, debido al tratamiento de la mujer, cuya voz es instrumento del poeta para reflejar sus propios deseos, estamos frente al estado de espejo, es decir, que la mujer es utilizada para permitirle al poeta verse deseado por ella. Este estado puede relacionarse fácilmente con el vínculo materno, pero también hemos mencionado el mito de Narciso, del que igualmente se puede derivar la lógica de que, a lo largo del transcurso de la Edad Media, perdurara en concordancia con la tradición de la época la alusión constante a la muerte.

Pero, también se puede añadir el planteamiento de Octavio Paz en *Las trampas de la fe*:

En el sistema simbólico de sor Juana, el eco en el modo auditivo —y el reflejo— en el visual —poseen significados homólogos. Dentro de su economía psíquica, sus valores son intercambiables. Los dos son dos metáforas del espíritu: eco es voz, palabra, música; el reflejo es la luz, inteligencia.²³

La profundidad incuestionable de la poesía de Sor Juana y de la lectura que propone Paz, apoyan la posibilidad de trazar este vínculo y concluir que su creación poética dio lugar a un fenómeno pionero: el descubrimiento del poder del texto. El momento en que se revela la potencia de la palabra sobre el objeto de la escritura puede considerarse como una verdadera cuna de las letras feministas.

Ahora bien, al dejar atrás la Edad Media y adentrarnos en la Edad Moderna —como se ha mencionado anteriormente—, tiene lugar un cambio paradigmático. La ideología dominante del siglo XIX es, sin duda, la doctrina nacionalista. El patriotismo y las formas de identidad colectiva forjadas en torno a la nación nutrieron la creación de un paralelismo entre la figura femenina y la patria. Por otra parte, en el contexto de diversas naciones sometidas al poder colonial, también se consolidó una asociación entre la libertad y la imagen de la mujer. Se trata, en ambos casos, del amor como *topos*, un motivo recurrente que, aunque pueda presentar formas variadas, adopta aquí la función de expresar un afecto conceptual. En este marco, resulta pertinente citar un poema de José Martí, uno entre tantos en los que la figura femenina opera como punto de partida para la elaboración de una ideología.

Rosario

En ti pensaba yo, y en tus cabellos
que el mundo de la sombra envidiaría,
y puse un punto de mi vida en ellos
y quise yo soñar que tú eras mía.

²³ Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, p. 320.

Ando yo por la tierra con los ojos
alzados ¡oh, mi afán! a tanta altura
que en ira altiva o míseros sonrojos
encendió los la humana criatura.

Vivir: Saber morir; así me aqueja
este infausto buscar, este bien fiero,
y todo el Ser en mi alma se refleja,
y buscando sin fe, de fe me muerdo.²⁴

Sin embargo, el espíritu romántico no dejó su huella únicamente en la poesía de carácter ideológico. Uno de los poetas más populares de la lengua española, Gustavo Adolfo Bécquer, aunque cronológicamente ubicado en la etapa posromántica, transmite una sensibilidad profundamente romántica y anticipa ciertos rasgos del modernismo. El amor que representa es más espiritualizado, más sutil y refinado, y, no obstante, continúa situando a la mujer —objeto de su amor— como una figura idealizada, más simbólica que carnal.

La "Rima LIII"²⁵ puede leerse como una manifestación sutil del cambio en el discurso poético. Un cambio que no es lineal, sino constante, y que permite la coexistencia de distintas épocas en un solo texto, el cual puede ser pasado, presente y futuro a la vez. En palabras de Octavio Paz:

En todas las sociedades las generaciones tejen una tela hecha no sólo de repeticiones sino de variaciones; y en todas se produce de una manera u otra, abierta o velada, la 'querrela de los antiguos y los modernos'. Hay tantas 'modernidades' como épocas históricas. No obstante, ninguna sociedad ni época alguna se ha llamado a sí misma moderna —salvo la nuestra.

Es precisamente esta doble identidad del poeta español —al mismo tiempo postromántico y premoderno— la que llama la atención sobre la tensión interna que habita en el poema de Gustavo Adolfo Bécquer. Nos encontramos ante un texto que, aunque nutrido de las

²⁴ Martí, "Rosario", *Obras completas*, p. 168.

²⁵ Bécquer, "Rima LIII". *Libro de las gorriones*.

emociones y motivos del Romanticismo, se formula desde una perspectiva que prefigura el giro moderno de la lírica. El poema se despliega en un espacio íntimo, recogido, marcado por la serenidad de un paisaje familiar; sin embargo, esa misma escena sirve de punto de partida para una apertura hacia lo inabarcable, hacia el flujo constante del tiempo y la transformación.

Como en muchas de las *Rimas*, la poesía no es aquí sólo una forma de expresión, sino un mecanismo de acción: un instrumento para articular lo efímero y, a la vez, acceder a una dimensión simbólica que trasciende lo inmediato. En este sentido, Bécquer puede leerse como un testimonio temprano de lo que Octavio Paz denomina en *Los hijos del limo* la constante metamorfosis de la tradición literaria: un proceso que, a través de la renovación continua de los lenguajes poéticos, afirma tanto la muerte como la permanencia del sentido. El amor aparece como fuerza movilizadora, capaz de prometer tanto el fin de una experiencia afectiva como su eco perdurable en el tiempo.

Dice el poeta (extracto):

Volverán las oscuras golondrinas
en tu balcón sus nidos a colgar,
y otra vez con el ala a sus cristales
jugando llamarán.

Volverán del amor en tus oídos
las palabras ardientes a sonar;
tu corazón de su profundo sueño
tal vez despertará.

[...]

Volverán las tupidas madre selvas
de tu jardín las tapias a escalar
y otra vez a la tarde aún más hermosas
sus flores se abrirán.

[...]

Pero mudo y absorto y de rodillas
como se adora a Dios ante su altar,
como yo te he querido..., desengáñate,
así... ino te querrán!

Este fragmento emblemático condensa el carácter elegíaco y espiritualizado del amor que atraviesa la obra de Bécquer. La exaltación de un sentimiento irrepetible —y por ello sagrado— eleva la experiencia amorosa a la categoría de revelación estética. En esta formulación, el poeta parece anticipar una sensibilidad moderna que ya no concibe el amor únicamente como pasión o entrega, sino como experiencia límite y como lenguaje que interroga la relación entre el deseo, el tiempo y la palabra.

Idealización simbólica y conciencia crítica

Tras un giro secular tan marcado, resulta necesario subrayar una vez más la diferencia, y para ello considero pertinente citar otro pasaje del ensayo antes mencionado de Octavio Paz, quien sitúa al poeta y su momento histórico dentro de la línea de la temporalidad poética:

Ni Góngora ni Gracián fueron revolucionarios, en el sentido que ahora damos a esta palabra; no se propusieron cambiar los ideales de belleza de su época, aunque Góngora los haya efectivamente cambiado: novedad para ellos no era sinónimo de cambio, sino de asombro. Para encontrar esta extraña alianza entre la estética de la sorpresa y la de la negación, hay que llegar al final del siglo XVIII, es decir, al principio de la edad moderna.²⁶

Para Paz, como ya se ha señalado, el término “moderno” no designa una época estrictamente cronológica, sino más bien una mentalidad en constante contradicción con lo anterior. Este rasgo se abordará en mayor profundidad en un capítulo posterior, centrado en el entorno literario de Alfonsina Storni. Por ahora, basta con afirmar que en la obra de la poeta argentina se evidencia precisamente esta dualidad: su estilo lírico encarna una tensión entre la búsqueda de formas renovadoras y la persistencia de estructuras clásicas. Su voz poética no rehúye mostrar su feminidad ni su ternura, pero al mismo tiempo proyecta una voluntad firme de

²⁶ Paz, *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, p. 143.

dominio y afirmación dentro del campo poético. Es por esta razón que se ha introducido su nombre en esta parte del estudio, aunque el momento en que Storni podrá proclamar, con plena autoridad, que el discurso le pertenece y que, como poeta, es sujeto de su obra, aún tardará medio siglo en llegar.

Décadas intermedias acogerán no sólo los poemas conflictivos de Pablo Neruda —donde la figura femenina vuelve a ser silenciada o instrumentalizada—, sino también las composiciones de Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez, quienes, sin duda, imprimirán nuevos matices a la poesía amorosa.

Machado expresa su concepción del amor en un poema escrito con motivo de la boda de su amigo Francisco Romero:

Porque leídas fueron
las palabras de Saulo,
y en este claro día
hay ciruelos en flor y almendros
rosados
y torres con cigüeñas,
y es aprendiz de ruseñor todo
pájaro,
y porque son las bodas de Francisco
Romero
cantad conmigo: ¡Gaudeamus!
Ya el ceño de la turbia soltería
se borrarán en dos frentes. ¡fortunati
ambo!
De hoy más sabréis, esposos,
cuánto la sed apaga el limpio jarro,
y cuánto lienzo cabe
dentro de un cofre, y cuántos
son minutos de paz, si el ahora
vierte
su eternidad menuda grano a grano.
Fundación del querer nuestros
amores

—nunca olvidéis la hipérbole del
vándalo—
y un mundo cada día, pan moreno
sobre manteles blancos.
De hoy más la tierra sea
vega florida a vuestro doble paso...²⁷

Se trata de un epitalamio. “El epitalamio no es un género, sino una familia de textos, caracterizada por relaciones intertextuales y un tema específico: el tema nupcial, vinculado a un fondo lírico y ritual de origen griego”.²⁸ “Porque leídas fueron / las palabras de Saulo...” La mención de Saulo (San Pablo) introduce un tono bíblico, litúrgico. En las bodas cristianas, se leen pasajes del apóstol que exaltan el amor conyugal como sacramento y misterio (“El amor todo lo espera, todo lo soporta...”). Esto sitúa el poema en el contexto ceremonial de una boda religiosa, pero con una sensibilidad lírica y moderna.

Sin embargo, más allá de esta imaginaria ritual y simbólica, el poema desplaza progresivamente su foco hacia una visión moderna del matrimonio, alejada del idealismo romántico. Lo doméstico y lo cotidiano se vuelven materia poética. Así lo indican imágenes como “cuánto la sed apaga el limpio jarro” o “cuánto lienzo cabe dentro de un cofre”, que aluden al compartir concreto, a los hábitos, al ajuar y a la construcción de un hogar. La exaltación de la paz cotidiana culmina en una reflexión de gran hondura: “cuántos son mi-

nutos de paz, si el ahora vierte su eternidad menuda grano a grano”. El tiempo compartido, en su aparente pequeñez, se convierte aquí en una forma de eternidad vivida.

En suma, el poema propone una relectura contemporánea del epitalamio: se nutre de sus convenciones formales y simbólicas, pero las adapta a una sensibilidad moderna que encuentra lo trascendente en la experiencia diaria, en los gestos simples y en la convivencia. Se trata, por tanto, de una reelaboración lírica en la que el rito se convierte en poesía y la tradición se proyecta hacia el presente.

La heterogeneidad en la obra de Alfonsina Storni se manifiesta tanto en el plano formal —que abarca desde estructuras tradicionales como el soneto hasta el verso libre— como en la actitud de la voz lírica, que transita entre distintas intensidades afectivas y afirmaciones subjetivas. En textos de su primera etapa ya se advierte una tensión entre las convenciones de género y una incipiente conciencia crítica, a menudo vehiculada por el recurso a la ironía.

Esta evolución culmina en *Poemas de amor*, publicado en 1926, donde se despliega una voz lírica que ha alcanzado una forma singular de soberanía. El deseo ya no es suplicado ni resignado, sino cifrado y resguardado dentro del lenguaje poético, que se convierte en espacio de apropiación y poder. Como revela el siguiente pasaje:

²⁷ Machado, “Bodas de Francisco Romero”, en *Nuevas canciones*, p. 195.

²⁸ Blanco, “Góngora y la poética del epitalamio”.

¿Quién es el que amo? No lo sabréis jamás. Me miraréis a los ojos para descubrirlo y no veréis más que el fulgor del éxtasis. Yo lo encerraré para que nunca imaginéis quién es dentro de mi corazón, y lo meceré allí, silenciosamente, hora a hora, día a día, año a año. Os daré mis cantos, pero no os daré su nombre. Él vive en mí como un muerto en su sepulcro, todo mío, lejos de la curiosidad, de la indiferencia y la maldad.²⁹

El cuerpo amado se convierte en secreto y, al mismo tiempo, en materia del canto. La estrategia poética del ocultamiento redefine la relación entre sujeto y objeto del deseo, y marca un punto de inflexión en la construcción de una voz femenina autónoma dentro de la tradición lírica. En el fragmento citado, se reconoce una estrategia similar a la de Sor Juana Inés de la Cruz: la creación del objeto amado como una figura elaborada en el espacio interior de la conciencia. No obstante, en el caso de Alfonsina Storni, esta construcción responde a una lógica distinta, más próxima al repliegue afectivo y al secreto íntimo que a la confrontación retórica. Este universo interior abre la posibilidad de una lectura desde los postulados Toril Moi en *Teoría literaria feminista*, analizando las relaciones entre lenguaje, inconsciente y subversión simbólica:

Kristeva argumenta también que muchas mujeres son capaces de dejar que lo que ella llama «fuerza espasmódica» del subconsciente trastornen su lenguaje a causa de sus fuertes vinculaciones a la figura de la madre pre-edípica. Pero si estas pulsaciones subconscientes se apoderaran completamente del sujeto, este se sumiría en un caos imaginario o pre-edípico y desarrollaría algún tipo de enfermedad mental. El sujeto cuyo lenguaje permite que semejantes fuerzas trastornen el orden simbólico, es igualmente el sujeto que corre un mayor riesgo de caer en la locura. [...] El orden simbólico es un orden machista, regido por la Ley del Padre, y cualquier sujeto que interne trastornarlo, que deje que las fuerzas del subconsciente escapen a la represión simbólica, se sitúa en una posición de rebeldía contra este régimen.³⁰

El acercamiento al cuerpo y al erotismo —ámbitos controlados por el patriarcado— convierte a la mujer

en madre, si no es tachada de inmoral. La mujer que no está “fuera” es, bajo este esquema, o una niña o una niñera. Es destacable que, a pesar de las limitaciones impuestas por esta estructura restrictiva, haya surgido una voz que logró imponerse y hacerse escuchar, aunque fuera considerada marginal o atípica, como fue el caso de Alfonsina Storni.

Del artificio lírico a la enunciación soberana

Storni, careciendo de apoyo familiar y capital cultural, debido a lo mismo, disfrutó de una notable libertad de expresión y acción. Aunque esta obra se inscribe dentro de un carácter predominantemente sentimentalista, con marcada subjetividad y focalización interna, según Salomone, el discurso en *Poemas de amor* parece orientarse hacia una suerte de locura o alucinación. La voz poética habría alcanzado un límite en el “juego con el desborde” y en el uso del lenguaje, una observación que coincide con las ideas de Julia Kristeva sobre el empleo de una lengua liberada. En el prólogo a esta recopilación, la propia poeta afirma: “son simples frases de estados de amor escritos en pocos días hace ya algún tiempo”, y, de hecho, está lejos de tratarse de una compilación sistemáticamente organizada, el conjunto se presenta más bien como un flujo de conciencia en verso libre.

En una de esas etapas, comprendida entre los números XX y XXIV, se puede observar un recorrido sensorial que inicia en la mirada, atraviesa el oído —con referencias al ritmo, la música y la danza— y culmina en la escritura, que se vincula con lo trascendental. Este tránsito conduce progresivamente hacia una práctica de escritura automática. A continuación, presento una muestra del pasaje señalado, con las expresiones clave destacadas en cursiva, a fin de ilustrar cómo se manifiesta este fenómeno:

XX

Venid a verme. Mis ojos relampaguean y mi cara se ha transfigurado. Si me miráis muy fijo os tatuaré en los ojos su rostro que llevo en los míos. [...]

²⁹ Storni, *Poemas de amor*, p. 1.

³⁰ Moi, *Teoría literaria feminista*, pp. 23-24.

XXI

Cuando *miro* el rostro de otros hombres sostengo su mirada porque, al cabo de un momento, *sus ojos se esfuman* [...]

XXII

Me he encerrado en mi cuarto después de *verlo*. El techo, solamente el techo, me separa/de las estrellas. ¡Oh, si pudiera con la sola fuerza de mis ojos, apoyar mis miradas/contra aquél y hacerlo saltar de su sitio! Tendida sobre mi lecho, en el silencio de este/mi cubículo, *vería*, como desde el cajón de un muerto, la estrella que hace un instante *miramos juntos*.³¹

XXIII

Miro el rostro de las demás mujeres con orgullo y el de los demás hombres con *indiferencia*. Me alejo de ellos acariciando mi sueño. En mi *sueño tus ojos danzan* lánguidamente al compás de una embriagadora *música* de primavera.

XXIV

Escribo estas líneas como un *médium*, bajo el *dictado* de *seres misteriosos* que me revelaran los pensamientos. No tengo tiempo de razonarlos. Se atropellan y bajan a mi mano a grandes saltos. Tiemblo y tengo miedo.³²

Los fragmentos analizados evidencian, por una parte, una notable libertad formal; pero, a la vez, junto al enfoque subjetivo e introspectivo, se percibe una evolución consciente hacia una emancipación expresiva que se manifiesta tanto en el plano estructural como en el semántico. Storni no sólo explora una forma poética liberada, sino que también se vale del texto para expresar una tensión: por un lado, la escritura aparece como fuente de revelación —capaz de abrirle el universo—; por otro, como una experiencia vertiginosa frente a lo inalcanzable, lo inefable que conlleva el uso del lenguaje. La voz lírica es plenamente consciente de la imposibilidad de abarcar la amplitud inagotable de las connotaciones. En este sentido, la mención de “seres misteriosos” que se manifiestan a través de su voz poética puede interpretarse como una alusión a

una instancia trascendente que se introduce en el momento de la escritura.

Esta irrupción del más allá, lejos de ser un recurso decorativo o alegórico, apunta a la configuración de un fenómeno que, al igual que la estructura libre del poemario, la autonomía textual y la expresión desatada, da cuenta de un proceso de emancipación de la voz lírica femenina. En este contexto, el poema previamente citado en el que el objeto amado no solo es cosificado sino tratado como un ser ya fallecido cobra una relevancia particular: “Él vive en mí como un muerto en su sepulcro, todo mío, lejos de la curiosidad, de la indiferencia y la maldad.” Aquí, la voz poética se entrega al lector —real o imaginario— mediante su canto, pero se niega a revelar el nombre del amado. Esta omisión implica su ausencia radical: el ser ya no está presente como interlocutor posible, sino que permanece velado, intocable, encerrado en un espacio simbólico privado.

Así, el libro citado constituye un punto audaz en la poesía amorosa de Storni, donde el objeto amado queda confinado en el universo textual de una mujer que escribe desde la marginalidad de haber sido considerada, durante siglos, solo como objeto, expuesta a las circunstancias impuestas por el orden masculino. En conclusión, mediante un lenguaje que, en los orígenes de la tradición lírica en español, fue patrimonio casi exclusivo de los hombres, Storni logra señalar un movimiento incipiente de cambio sociológico que, aunque aún distante de una emancipación efectiva o de la igualdad de derechos entre los sexos, comenzaba ya a vislumbrarse a principios del siglo XX. Lo destacable, frente a la lírica masculina, es que en este poema la voz lírica no solo captura y sepulta al objeto amado en el texto, sino que lo reviste de una custodia particular, casi protectora, lo que permite leer en ello un matiz de amor maternal. Tras un recorrido histórico por la poesía amorosa en lengua española, que muestra cómo cada época ha asignado una función específica a la persona amada en la escritura, no puede excluirse esta ambigüedad reveladora en Storni. Con ello, el presente estudio ha buscado demostrar que, en medio de los procesos sociológicos y culturales de modernización,

³¹ Storni, “El ensueño” *Poemas de amor*, p. 2.

³² Storni, *Poemas de amor*, pp. 4-5.

se inaugura un nuevo espacio social y literario: uno en el que la voz femenina no solo irrumpe en un terreno hasta entonces vedado, sino que lo transforma, aun dejando entrever las huellas de una transición que, aunque inconclusa, abrió el camino hacia una poética distinta.

FUENTES

Archivos y repositorios documentales

Verd Conradi, Gabriel María, "San Ignacio de Loyola y el soneto 'No me mueve, mi Dios, para quererte'. Archivo Teológico Granadino, (75), 99-166.

Bibliografía

Bastús, Joaquín, *El Trivia y el cuadrivio, o, La nueva enciclopedia*, Barcelona, Imprenta de la Viuda e Hijos de Gaspar, 1862.

Bécquer, Gustavo Adolfo, *Rimas*, Madrid, Imprenta de T. Fortanet, 1871.

———, *Libro de los gorriones*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014.

Cixous, Hélène, *La risa de la Medusa. Ensayos sobre la escritura*, (Trad. Ana Maróia Moix), Barcelona, Anthropos, 1995.

Codax, Martín, *Cantigas de amigo. Pergamino Vindel*, Nueva York, Biblioteca y Museo Morgan (Vindel MS M979), siglo XIII. Transcripción: Las siete canciones de amor: poema musical del siglo XII / publicase en facsimil, ahora por primera vez, con algunas notas recopiladas por Pedro Vindel, 1915.

Fernández Moreno, César, *Muestra evolutiva de la poesía argentina contemporánea*, en *La realidad y los papeles*, Madrid, Aguilar, 1967.

Frenk, Margit, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, México, UNAM / El Colegio de México / Fondo de Cultura Económica, 1987.

Girondo, Oliverio, *En la masmédula*, Buenos Aires, Losada, 1963.

Kristeva, Julia, "Nueva demencia", en *Historias de amor*, México, Siglo Veintiuno, 1988.

Lange, Norah, *La calle de la tarde*, Buenos Aires, Editorial Eudeba, 2018.

Lukács, György, *Historia y conciencia de clase*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales del Instituto del Libro, 1970.

Machado, Antonio, *Nuevas canciones*, Madrid, Editorial Mundo Latino, 1924.

Martí, José, *Versos circunstanciales*, La Habana, Karisma Digital / Centro de Estudios Martianos, 2011.

Moi, Toril, *Teoría Literaria Feminista*, (A. Bárcena, Trad.). Madrid, Cátedra, 1988.

Paz, Octavio, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, Barcelona, Seix Barral.

———, *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Seix Barral.

Pérez-Bustamante Mourier, Anasofía, "Historia supersónica de la poesía española escrita por mujeres", en T. Triviño (ed.), *Mujeres desde contextos espaciales y temporales dispares. Una visión interdisciplinar sobre el género y la condición femenina*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial de Cádiz, 2009, pp. 186-235.

Rocha, Nildecia Apa, *Alfonsina Storni: la formación de la subjetividad femenina/feminista*, Araraquara, Universidade Estadual Paulista, 2009.

Salomone, Alicia, *Alfonsina Storni: mujeres, modernidad y literatura*, Buenos Aires, Corregidor, 2006.

———, *Alfonsina Storni: lectura feminista*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2004.

Simón Palmer, Carmen, *Aproximación a la bibliografía de Sor Juana Inés de la Cruz*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2022.

Storni, Alfonsina, *La inquietud del rosal*, Buenos Aires, Librería La Facultad, 1916.

———, *El dulce daño*, Buenos Aires, Sociedad Cooperativa Editorial Limitada, 1918.

———, *Irremediabilmente*, Buenos Aires, Cooperativa Editorial Limitada, 1919.

———, *Poemas de amor*, Buenos Aires, Editorial Nosotros, 1926.

Timoneda, Juan, "Letrilla", en José Díez Borque, *Poesía erótica*, Madrid, Ediciones Siro, 1977.

Vega, Lope de, *Rimas*, Lisboa, Impreso por Pedro Crasbeeck, 1605.

Hemerográficas

Blanco, Mercedes, "Góngora y la poética del epitalamio", en *Bulletin hispanique*, vol. 122, núm. 2 (2020), <https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.11263>

Cruz, Sor Juana Inés de, "Detente sombra", en *Cuadernos Hispanoamericanos. Los complementarios del Instituto de Cooperación Iberoamericana* (nov. 1995).

De Man, Paul, "Autobiography as De-Facement", en *Modern Language Notes*, vol. 94 (1979), pp. 919-930.

Even-Zohar, Itamar, "Polysystem studies", en *Poetics Today*, vol. 11, núm 1 (1990).

Fitz, Earl E., "The Passion of Logo(centrism), or the Deconstructionist Universe of Clarice Lispector", en *Luso Brazilian Review*, vol. 25 (invierno 1988).

Martínez-Falero, Luis, "Amor, locura, enfermedad y muerte en la literatura", en *Revista de poética medieval*, vol. 36 (2022), pp. 249-270.

Revista Proa (segunda época), año 2, núm. 14 (1925).

Timoneda, Junam "Letrilla", en José Díez Borque, *Poesía*

erótica, Madrid, Ediciones Siro, 1977.

Vallejo, Catharina de, "La imagen de lo femenino en la lírica de los poetas del romanticismo hispanoamericano: inscripción de una hegemonía", en *Concordia*, Montreal, University of Montreal, 1993.

Páginas electrónicas

Blanco, Mercedes, "Un género de tradición clásica y propenso a la hibridación", en *Dossier - L'épithalame en Espagne*, vol. 122, núm. 2 (2020). <https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.11263>

Gerbardo, Silvina, *Un breve resumen de la conquista de derechos laborales de las mujeres en la historia*, https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/un_breve_resumen_de_la_conquista_de_derechos_laborales_de_las_mujeres_en_la_historia.pdf [consultado el 8 de julio de 2025].

Morales, Manuel, "Resucitan las cantigas de Martín Codax", *El País*, https://elpais.com/cultura/2016/10/04/actualidad/1475579607_319797.html [consultado el 20 de julio de 2025].

Quevedo, Francisco de, *El Parnaso español*, Madrid, Imprenta de Sancha, 1644. Fuente usada: <https://archive.org/details/elparnasoespanol00quev> [consultado el 5 de agosto de 2025].

Real Academia Española, <https://dle.rae.es/cosificar> [consultado el 20 de junio de 2025].

Redacción, "Alfonsina Storni en Caras y Caretas", en *Caras y Caretas*, <https://carasycaretas.org.ar/2018/11/26/alfonsina-storni-en-caras-y-caretas/> [consultado el 25 de abril de 2025].