



## **Las Moradas, de Amparo Amorós. Un diálogo entre tradición y modernidad**

María Lucrecia Romera

---

Instituto Universitario Nacional de Arte

romer@ciudad.com.ar

### **Resumen**

La comunicación aborda la obra poética de Amparo Amorós titulada *Las Moradas* (2000, Calima, España), en diálogo sincrónico con las *Moradas* de Santa Teresa (1577, España) y con poéticas de la modernidad: simbolismo francés, romanticismo español.

El marco teórico en el que se inscribe este diálogo es el de la intertextualidad como engendramiento, preanunciada por Borges en 1944 y formalizada por Kristeva (1968), así como el de la propuesta que planteó T.S. Eliot en la tradición y el talento individual (1944).

La comunicación, que forma parte de un trabajo mayor, tratará de demostrar por medio de algunos ejemplos textuales la vigencia de la tradición mística en la poesía española moderna y su relación con el símbolo y las correspondencias, como así también la concepción de la poesía como morada del ser, siguiendo la línea post-Hölderlin, teorizada por Heidegger, y la línea de pensamiento y poesía, expuesta por María Zambrano en *Filosofía y poesía* (1939).

*Palabras clave: poética - intertextualidad - engendramiento - mística*

### **1. Introducción y marco teórico**

Este trabajo forma parte de una investigación mayor sobre problemas de la poesía moderna en lengua española y, en especial, sobre la obra poética de Amparo Amorós, que he abordado como una *episteme* ya que los poemas producen saberes acerca de sí mismos y conllevan, en el quehacer significativo, su propia teorización, configurando una *Poética* que, la poeta, según lo declara en una entrevista, ha llamado de la *Intensidad*:

mi poesía nace de una 'poética de la intensidad' en que la precisión, la economía expresiva y la tensión entre la apasionada vivencia que genera el poema y la forma, que la traduce, intentan producir en el lector (que quisiera cómplice) una emoción profunda e íntima que nada tiene que ver con un epidérmico desbordamiento sentimental (Requeni, 1986: s/n)

Inscribo la Poética de Amorós en el marco de 'tradición y modernidad' pues su estrategia de escritura atraviesa el canon poético de la tradición española y también el de la



modernidad en la poesía de occidente, particularmente el de la poesía post-Hölderlin. La obra de Amorós continúa ese canon. Sus maestros son, según afirma en la entrevista antes citada:

Hölderlin y Rilke y, en general, los poetas visionarios. El Eliot de los *Cuatro Cuartetos*, Saint-John Perse, los metafísicos ingleses. Y dentro de nuestra tradición, San Juan de la Cruz, Quevedo, Jorge Manrique, el último Juan Ramón Jiménez, Cernuda y Aleixandre (íbidem).

Los lectores podemos ampliar la lista agregando a la mística Teresa de Ávila, al romántico Bécquer, como así también al simbolismo francés y en la línea de pensamiento poético a Paul Valéry, al que traduce (Amorós y Alain-Castrillo, 2000: 83-107). Su estrategia poética abarca además el pensamiento de occidente: los órficos, Plotino, San Agustín, Heidegger. Los trabajos críticos de la poeta registran el diálogo con la poesía de su tiempo: Jaime Siles, José Ángel Valente y con el pensamiento de la filósofa María Zambrano (Amorós, 1981: 1-10; 1984: 769-83; 1989: 13-14; 1986: 63-70). La crítica ha ubicado a la poeta, nacida en Valencia, junto a los *novísimos*, en la poesía de los años 80, pero en la misma entrevista ella dice: “Me siento incluida en la tradición de poesía de pensamiento poético, no sólo española sino también europea e hispanoamericana”. Su obra editada e inédita, cuya bibliografía podemos consultar en la recopilación que llevó a cabo Hans Werner (Werner, 1992: 261-268), es difícil de encasillar, pues su voz poética, mediterránea y universal, no se adscribe a ningún grupo sino que se cimenta en la tradición y cumple con un propósito compositivo de diversidad en la unidad de la obra que la vertebraba.

Las palabras clave de las citas de Amorós: *maestros, tradición, economía expresiva, vivencia y forma, lector y cómplice, pensamiento poético*, exponen de modo concentrado nuestro marco teórico, algunas de cuyas constancias expuse en otros trabajos sobre su obra.

En primer lugar, la noción de ‘Tradición’, implícita en los magisterios reconocidos por la poeta, nos remiten a la propuesta de T. S. Eliot en *La Tradición y el Talento individual*, en 1944: “La tradición no puede heredarse y quien la quiera deberá obtenerla tras muchas fatigas [...]. La poesía no es un dar rienda suelta a la emoción sino un escape de la personalidad” (Eliot, 1944: 13-22). La afirmación de Eliot coincide con la de nuestra poeta: “La emoción nada tiene que ver con un epidérmico desbordamiento sentimental”. La coincidencia del enfoque nos envía a la vez a la pregunta con respuesta enunciada por Paul



Ricoeur: “¿Qué es una emoción o un sentimiento poético?. [...] Es algo muy distinto a una representación fugaz. Es una creación del lenguaje, un esbozo del mismo” (Ricoeur, 1999: 54). La respuesta se compadece con otra de Amorós, en la misma entrevista: “Esta posibilidad de convertir la experiencia en discurso escrito parecía justificar el dolor y hacer perdurable la alegría siempre sometida a la fugacidad”.

Nuestro punto inicial: la tradición, según Eliot y Amorós, nos conduce a la noción de ‘intertextualidad’ como ‘engendramiento’, enunciada por Borges en 1944: “Poe que engendró a Baudelaire, que engendró a Mallarmé, que engendró a Valéry” (Borges, 1995: 49), y reformulada por Julia Kristeva en 1968, cuando afirma:

Para los textos poéticos de la modernidad es una ley fundamental: se hacen absorbiendo y destruyendo al mismo tiempo los demás textos del espacio intertextual, [...] Baudelaire traduce a Poe, Mallarmé recoge el legado de Baudelaire y traduce también a Poe” (Kristeva, 1969: 255).

Del mismo modo, Amorós traduce a Valéry (Amorós, 1989: 85-107) y a la vez, la obra de la poeta es traducida al francés (Amorós, 1989: 7-119; 1995: 7-137).

El otro punto: la *forma*, nos conduce a la concepción del poeta Valéry: “La poesía se reconoce en esta propiedad de hacerse reproducir en su forma” (Valéry, 1998: 93), que enlaza con la forma del soneto, elegida por Amorós para su obra *Las Moradas*, cuya estructura dialoga con la arquitectura de *Las Moradas* interiores imaginadas por Teresa de Ávila.

En cuanto a “la poesía de pensamiento poético”, a la que Amorós refiere en la entrevista, en la que “la palabra sea revelación, destino, presencia y regreso al origen”, dialoga con la línea expuesta por María Zambrano en *Filosofía y Poesía* en 1939, de la que señalaré algunos aspectos. Primero, la concepción de una palabra encarnada que expresa la conciliación greco-cristiana: “En el principio era el verbo, el logos, la palabra creadora y ordenadora”, que se corresponde aquí con la palabra como ‘regreso al origen’, pensada por Amorós. Finalmente, el lugar de la poesía a partir del quiebre de la reconciliación greco-cristiana producido por la modernidad que va a causar, según Zambrano: “La condenación de la poesía, que inaugura, en occidente, la vida azarosa y como al margen de la ley, de la poesía” (Zambrano, 2002: 14, 22, 23). Una condenación que, desde un enfoque semiótico, también analiza Kristeva al inscribir el estatuto del significado poético en las coordenadas platónicas de afirmación y negación subrayando que la negación o el ‘no ser’ correspondería



a un índice de 'no existencia': "Que sería el índice de la *exclusión*, de la *falsedad*, de la *muerte*, de la *ficción*, de la *locura*" (Kristeva, 1969: 249).

Por último quiero destacar el punto que concierne a la disputa por 'el origen de la palabra', en diálogo también con la Poética de Amorós y su 'regreso al origen'. Un problema que el filósofo argentino Vicente Fatone trata en su ensayo "La disputa por la palabra" (1952). Para el filósofo, la disputa la resuelven los románticos alemanes, Hölderlin en particular, quien le atribuye a la Poesía la posesión original de la palabra (Fatone, 1954: 61-63), gracias a la cual el hombre testimonia su propio ser y descubre el ser de las cosas. La solución nos conduce a una cita del propio Hölderlin: "lleno está de méritos el hombre, pero es por la Poesía que hace de esta tierra su morada", una sentencia que retoma Heidegger para mostrarnos la 'esencia' de la poesía (Heidegger, 1991: 33).

La Poética de Amorós se nos manifiesta enlazada a estos puntos que hemos señalado. Como toda poesía moderna, absorbe y fusiona los textos de la tradición, de acuerdo con Eliot, cumpliendo con la ley de la modernidad y su doble movimiento de 'afirmación y negación a un tiempo', según lo piensa Kristeva. La obra de Amorós, además, nos confirma la visión filosófica de su poesía, como lo ha destacado la crítica especializada (Hart, 1992: 211-223). Amorós se esfuerza por expresar el ser de la palabra, manifiesto u oculto, en estrecha relación con el pensamiento de Zambrano. Inscripta en el contexto de la modernidad, su poesía sufre la exclusión de una comunidad donde *re-conocerse*, de allí la orientación hacia una Poética habitacional, esa 'palabra-morada' que nos habita, immanente y trascendente, avalada por el pensamiento de Heidegger: "La Poesía es la fundación del ser por la palabra", que dialoga a la vez con "la palabra encarnada" del enunciado de Zambrano, asimilada en su tiempo por la precursora de Amorós, Teresa de Ávila, cuando escribe *Las Moradas*: "Y el verbo se hizo carne/ y puso su morada entre nosotros" (Juan, XIV, 1).

Para argumentar este diálogo me referiré a la obra de Amorós *Las Moradas*, cuyos poemas, sonetos con variantes formales, dialogan con la estructura de *Las Moradas* de Santa Teresa, pero además con la poesía mística de San Juan de la Cruz, con el barroco español del siglo XVI, continuando el diálogo que propició la generación del 27 y que, en el plano teórico, expresó Jorge Guillén al abordar el problema del "Lenguaje Insuficiente o lo inefable místico" en la poesía de San Juan (Guillén, 1983: 75-109), que alcanza a la poesía moderna.

Amorós escribe *Las Moradas* entre los intersticios de *Las Moradas* de Santa Teresa y teje así una nueva trama cuya polifonía absorbe además otras 'Poéticas' que, fusionadas,



traducidas o citadas, se expresan, a modo de homenajes internos, activando como un todo la operación denominada 'intertextualidad'.

## 2. *Las Moradas*. Estructura y paralelismo

El paralelismo *entre moradas* es estructural y semántico. Da cuenta de una experiencia compartida: atravesar las distintas *moradas interiores* para llegar al 'Castillo' o 'Palacio Interior' donde habita el 'Rey', según el camino propuesto por Teresa, o atravesar los distintos estados de un alma asediada por la modernidad para llegar a un 'locus', la *morada del ser*, que la poeta resuelve en el último soneto titulado *Hortus Conclusus* (Romera, 2007: 413-427), donde habita el lenguaje original, según la vía poética de Amorós. Las dos imágenes conceptuales hospedan el encuentro del alma con el *Otro*: Dios, para Teresa; La Palabra, para Amorós.

Teresa escribe *Las Moradas* a los 62 años, enferma, obedeciendo la orden de su confesor. Las comienza el 2 de junio de 1577, Día de la Santísima Trinidad, en el Monasterio de San José del Carmen, Toledo. Las concluye en noviembre de 1577, vísperas de San Andrés, en el Monasterio de San José de Ávila. El motivo de esta obra: sistematizar su ideario místico, concebido como un método práctico de misticismo. Es a la vez un libro alegórico. Cada elemento tiene una correspondencia. El problema es la lucha por la expresión. El camino es la alegoría y la comparación. Estas *moradas* son una subida al Monte Carmelo, en clave imaginativa. De este intento saldrá algo logrado: expresar lo inexpresable, pero no con palabras difíciles, pues está dirigido a las hermanas de los conventos descalzos. Teresa divide así 3-2-2: 7 moradas con 27 capítulos. El misterio del número 7 nos remite a la tradición judeo-cristiana. El significante alegórico del Castillo tiene varias explicaciones: las arquitectónicas, con su correlato en las murallas de Ávila o el Castillo de Miraflores; y las librescas, que Teresa ha leído absorbiendo la tradición bíblica ("en la casa de mi padre hay muchas moradas...", Juan XIV, 2), también los relatos orientales de los *palacios relucientes* y algo que conocía muy bien: la literatura de caballería y los romances.

Amorós, por su parte, estructura las 'moradas' siguiendo el trazado de la arquitectura teresiana: 7 moradas con su división tripartita, 3-2-2, y 27 salas o habitaciones. Las distribuye así: una evocación de Teresa, en prosa, que condensa la estrategia del arte poético de Amorós, *entre moradas*, seguida de una *Introducción*, ya en forma de soneto, equivalente, en lo semántico, al prólogo de Teresa. Luego, las *VII partes*, indicadas con números romanos, cada una de las cuales contiene el número de 'habitaciones-sonetos'



correlativos a los capítulos de las habitaciones de Teresa y finalmente un *epílogo*, en forma de soneto, titulado *Hortus Conclusus*, que se corresponde con la *Conclusión* de la Santa. Siete son también los homenajes que rinde Amorós, *entre moradas*, a los precursores y poetas de la modernidad: de Nerval, Baudelaire, Espronceda y Machado, Gil de Biedma, Bécquer, Ibsen, en ese orden.

Si Teresa apela con imaginación a la arquitectura del *Castillo* o *Palacio Interior*, Amorós apela al ‘palacio de la forma’: el soneto, cuya gramática y ‘economía expresiva’ van a dar cuenta aquí de la naturaleza redentora del lenguaje: las palabras vienen de la Palabra, que es ‘morada’. Así, en el relevamiento gramatical y léxico de este corpus observamos que dominan los sustantivos e infinitivos en relación semántica con la propuesta del lenguaje como construcción y morada. Entre los sustantivos: *palabra* (8), *soneto* (3), *versos* (2), *ritmo* (3), *voz* (3), *poema* (2), *rima* (2), el grupo sémico *palacio/castillo/casa* (4), *nido/estancia/albergue/habitación/hospedaje* (1); los opuestos *cuerpos* (3)/*alma* (4), que configuran una unidad. Entre los infinitivos, menciono: *escribir* (2), *rimar*, *pensar*, *construir*, *techar*, (1), etc.

Amorós construye estas moradas-sonetos consciente del plan poético y desde la tensión interna de una poeta inscrita en la modernidad, cuya poesía nos arroja al desasosiego del curso del Tiempo, su vacío y plenitud, a la belleza visionaria, al pensamiento inefable, a la ensoñación de sus homenajeados, estableciendo a la vez correspondencias con las vías purgativas, purificadoras y unitivas de la mística. Estas experiencias interiores las condensa el soneto, expresando las tensiones del alma con una formalización rigurosa de sintaxis atormentada, como en los sonetos de Nerval y Baudelaire, sus homenajeados, atravesando de este modo el canon poético y siguiendo la peregrinación espiritual de su precursora, Teresa, aunque sin Dios. Así como Teresa se dirigió con su ideario místico a las hermanas del convento, así Amorós se dirige a nosotros: “Mon semblable, mon frère”.

### 3. Ejemplos crítico-textuales

La prosa con que Amorós evoca a Teresa lleva como título el verso “ABOLI BIBELOT D'INANITÉ SONORE”, del soneto YX, de Mallarmé. Se alude así a un significante siempre a punto de evanescer para estructurar, en su vacío, el sentido que, abolido o absorbido por otro a lo largo de los siglos, vuelve a actualizarse, como sucede con el significante ‘moradas’ de la obra precursora. La fecha con que Amorós encabeza esta evocación: *2 de junio de 1577*, es correlativa a la fecha en que Teresa comienza su obra. La





fecha con que la concluye: *29 de noviembre de 2000*, Vísperas de San Andrés, coincide, en el día, con la de la *Conclusión*, de Teresa. Se diluye así la oposición diacronía/sincronía dando lugar a la fusión que vuelve consciente en el presente lo que se hace vivo del pasado.

La evocación plantea, en presente, los puntos claves de una estrategia intertextual. El primero va a referir a la orden de “escribir por obediencia”, en la situación adversa de quien: “*está malquista, enferma, con la obra amenazada de extinción*” (Amorós, 2000: 7), como se subraya en relación con Teresa. El segundo, al cumplimiento de la orden, que guía también la escritura de Amorós: “ese supremo impulso que nos dirige el ánimo y la mano” (íbidem: 7), aludiendo a un *Otro* que nos habla y nos escribe: Dios, para Teresa; el Lenguaje, para el poeta moderno.

Asimismo, por este camino del lenguaje a cuyo emblema: “Palacio de cristales transparentes” se llega atravesando “Siete aposentos, veintisiete salas”, nos conducen las moradas teresianas evocadas aquí por el acto de la escritura: “Escritas por mujer para mujeres en lengua que comprendan [...] son una *centellica* del espíritu en yescas [...] engendrando su fuego una alta hoguera igual que un gran diamante [...]” (íbidem: 8). Por un lado, escribir como se habla, por otro, engendrar con la escritura el estallido del significante, simbolizado aquí por el proceso de la *centellica* que deviene hoguera.

La evocación concluye aludiendo a la relación vida-escritura: “fueron escritas [...] anegando la pluma, muy serena, veloz en el dolido y rojo humor del corazón” (íbidem: 8). La cita se compadece con la declaración de la poeta: “esta posibilidad de convertir la experiencia en discurso escrito parecía justificar el dolor...”. La evocación afirma además la continuidad de una tradición viva: “gracias a la vigencia en el misterio del tiempo transcurrido y sus conciertos, la tinta -por milagro- aún está fresca” (íbidem: 8) como lo sostienen las tesis de Eliot, Borges y Kristeva.

En cuanto a los ejemplos crítico-textuales, me remitiré a fragmentos de algunas de las 27 moradas-sonetos para argumentar el diálogo entre *Moradas*.

La edición citada de *Las Moradas* de Santa Teresa es la de Austral, Buenos Aires, 1950. La de Amorós es la de Calima, Mallorca, 2000. Los subtítulos de los ejemplos siguen la grafía de Teresa. Los números romanos, la edición de Amorós.

*Moradas Terceras (III)*: conformadas por dos sonetos: “El Secreto” y “La Casa de los Libros”, en consonancia con la división teresiana, estos aposentos, claves para Teresa, pues se puede avanzar en ellos deponiendo temores pasados: “[...] por lo que su Majestad sabe, que son muy ocultos sus secretos” (Santa Teresa, 1950: 43), van a expresar, en Amorós,



experiencias liberadoras. Así, en 'El Secreto', será el Lenguaje el que va a estructurar, con su forma, el sentido de un secreto oculto, en analogía con el amor corporal, configurando una Poética amorosa, una Unidad siempre nueva, como la del arte verbal en el cuerpo del poema: [...] *No inventamos amor, cuerpos trenzados,/ y no es plagio el placer que se repite;// todo es nuevo en buscarlo sin rebozo:/ ritmo, música y rima que enlazados/ son eterno e inédito convite* (Amorós, 2000: 25).

La confianza renovada en la vía del Lenguaje, semejante a la de la entrega al Señor propuesta por Teresa, nos conduce al soneto "La Casa de los Libros", que alberga la experiencia de una lectora infantil atravesando la puerta de esta morada que poetiza a la vez la tesis pensada por Ricoeur: "En la obra poética, el discurso pone de manifiesto su capacidad referencial como referencia secundaria gracias a la suspensión de la referencia primaria" (Ricoeur, 1999: 52): *Frente al mundo real fue mi hospedaje/ aquel palacio que otro mundo abría [...]* (Amorós, 2000: 26). A esta morada se puede siempre regresar, aún desde el presente de un alma moderna asediada por la desolación, gracias al Lenguaje, que sustituye a "lo que su Majestad sabe", en palabras de Teresa: *Desde entonces el tedio, el desamor,/ la soledad, las noches desveladas/ me regresan -a salvo del dolor-/ a esa mansión de páginas amadas* (íbidem: 26).

En las *Moradas Cuartas (IV)*, la expresión se le vuelve a Teresa más difícil: "[...] bien he menester encomendarme al Espíritu Santo y suplicarle de aquí en adelante hable por mí para decir algo [...]" (Santa Teresa, 1950: 64). Junto con la súplica nos hace saber, sin embargo, que estas moradas procuran dar un olvido de "nosotros mismos". Por nuestro lado, de los tres sonetos de estas moradas: "Nido", "Abandono" y "Flores en un interior", nos detendremos en el titulado "Nido".

Los dos cuartetos del soneto van a desenvolver las marcas de un referente material: 'masías', inscripto en la tradición arquitectónica, cuyas marcas van a configurar un 'locus amoenus', que envolverá la unidad de los cuerpos, en analogía con el amor corporal de la tradición cristiana: *Estas viejas masías con la fresca penumbra de sus muros y las parras/ que enjalbega el sopor de las cigarras/ en el portal, [...]/ Y sumen en su jarra/ rezumante la siesta que desgarras/ un gemido en la alcoba [...]* (Amorós, 2000: 29). Más adelante los cuerpos van a testimoniar el instante de la unidad que los trasciende. El alma habita así el cuerpo amoroso que ya no es cárcel, pues se ha redimido al levantarse con su propia esencia: [...] *dejando, entre las sábanas bordadas,/ dos cuerpos que ha ludiado la tahona* (íbidem). Los verbos de la tradición castellana: 'ludiado/ensalma' en la acepción de 'amasar pan con levadura', realizan la operación trascendente en la carne amorosa, dando





cuenta de un cuerpo místico, expresado por la gramática del poema al que debe su existencia. Asimismo, la relación de cuerpo-alma con el lenguaje se remonta a los órficos, según Sócrates en *Cratilo* (Platón, 1982: 199), quienes definen el signo con el nombre *soma* (cuerpo) que es sepulcro, o *sema*, del alma, en el que está al presente enterrada porque, mediante el cuerpo, el alma da a significar (*semainei*) lo que quiere significar, y por tal razón se lo llama signo (*sema*).

En las **Moradas Sétimas (VII)** de cuatro salas, según Teresa, se produce “la secreta unión en el centro muy interior del alma, que debe ser adonde está el mismo Dios” (Santa Teresa, 1950: 159). Estas *Moradas* hallan su correlato estructural y semántico en los cuatro sonetos que constituyen las *Moradas* de Amorós y que nos hablan de la experiencia liberadora del alma en el encuentro con su esencia. El primero de ellos, titulado “Adina”, evoca una morada física y a la vez poética. El referente “Adina” nos remite al villorio de ese nombre, en Galicia, donde se encuentra la casa natal de la voz poética evocada, cumpliéndose así la tesis de Ricoeur, que suspende el referente primero para volverlo, en el discurso del poema, referente segundo: *Esa voz es un pazo de saudade/ que entona su añorar en la distancia;/ un querer regresar a aquella infancia/ verde y umbría de llovizna y jade* (Amorós, 2000: 55).

Esa voz que el yo lírico escucha, fusionado en la tradición, conlleva el tono de la nostalgia por una morada primera: Galicia-la infancia, y trasciende la marca de entonación galaica para resonar en el alma de todos gracias a la poesía que la manifiesta: *no hay alma que al oírla no se apiade/ de la melancolía y la fragancia/ que sus versos rezuman [...]* (íbidem: 55). Esa voz, fusionada con la tierra, expresa además una esencia que nunca muere, comparable a la del alma teresiana, donde mora el Señor. Esa voz, gracias a la operación poética, es capaz de expresar la verdadera belleza, que entronca con el legado romántico de “La belleza de la tierra que nunca muere”, si pensamos en John Keats. Esa voz, inscrita en una tradición que Amorós continúa, es la voz de Rosalía de Castro, ensamblada en homenaje intrapoético, a la voz lírica del soneto. Una voz de mujer, cuya filosofía de la *saudade*, evocada por Azorín (Azorín, 1971: 35-39), configura la esencia de la poesía post-romántica moderna, de la que Amorós se hace eco.

En el soneto titulado “Vuela”, en homenaje a Bécquer, el referente alude al nombre del monasterio donde el poeta se alojó. El referente se va a realizar, en segundo grado, como la morada que actualiza y alberga el proceso de la poética de “Bécquer o lo inefable soñado”, según Guillén (Guillén, 1983: 113-141). Este proceso estaría concentrado en los dos cuartetos que reviven la suspensión del juicio y del mundo terrenal creando otro:



*El mundo silencioso de la idea/ -todos los lazos terrenales rotos-/ desnudo de la forma que lo crea/ habita, fiebre y sueño, entre nosotros [...]* (Amorós, 2000: 56). El procedimiento poético, que nos incluye, se absorbe, en clave neoplatónica, a la teoría de la prisión corporal, liberada aquí por los sentidos, pero produciendo un estado de ensoñación muy valorado por la tradición post-romántica: *[...] // los esclavos sentidos se desatan/ y, olvidando sus celdas corporales,/ son mensajes del alma ensimismada* (íbidem: 56). El alma así vaciada de 'todo lo que es criatura', según Teresa (Santa Teresa, 1950: 161) se encuentra de este modo en disponibilidad poética, en correlato con la disponibilidad del alma teresiana para el encuentro con Dios.

El soneto titulado "La Quinta de las lágrimas", configura en clave referencial (alude a la leyenda amorosa de Inés de Castro y el Rey de Portugal, en el palacio así llamado, a orillas del Mondego) una morada del amor corporal, expresado en términos de paradoja mística: *Este cuerpo que ha sido mi primer/ hospedaje y el tuyo -tan secreto-/ encubrió en su sigilo recoleto/ nuestro prohibido reino de placer* (Amorós, 2000: 57).

El yo lírico se fusiona a la voz de Inés de Castro para enunciar, a la manera del barroco, la tensión interna que el cuerpo le suscita: *Siento su corazón desfallecer/ por el presagio de la muerte inquieto/ y al peligro perdiéndole el respeto/ hasta tus brazos lucha por volver* (íbidem: 57). Este cuerpo de contradicción, a la vez un 'hospes' que recibe y es recibido, va a sufrir una revelación en el pareado final: *Ávido de las dagas que lo hieren/ busca que de sí mismo lo liberen* (íbidem: 57). La revelación expresa el deseo de sufrir para liberarse de sí mismo en correspondencia con la paradoja mística de la herida de amor, expresada por la poesía de San Juan o con la de la vía teresiana: "[...] los trabajos o aflicciones que han tenido por morirse, por gozar de nuestro Señor" (Santa Teresa, 1950: 165).

Las moradas liberadoras se completan con el soneto "Casa de muñecas", un último homenaje a la modernidad, esta vez a Henrik Ibsen. El yo lírico se fusiona en la tradición con la voz dramática de Ibsen y le ordena a la protagonista cruzar el umbral de una morada-prisión que la mantiene cautiva de sí misma: *Pero tú, Nora, sal, abre esa puerta/ [...]/ crece, madura, ser mujer acaso/ sea afirmarse en una herida abierta.// Deja atrás esa trampa que, encubierta,/ te encarcelaba en su horizonte escaso [...]* (Amorós, 2000: 58).

La orden que el yo lírico le imparte a la protagonista atraviesa, desde esta polifonía, la tradición de occidente, esta vez, la bíblica: *No vuelvas la cabeza si no quieres/ que en sal se esculpa, yerma, tu estatura [...]* (íbidem: 58). Por último, la orden del pareado final expresa el deseo de un yo lírico moderno, que nos alcanza en presente, gracias a la



tradición poética: *Tienes la tierra ante tus pies: ¡avanza! he puesto en tu coraje mi esperanza* (ibidem: 58). Escrito por mujer para mujeres, este homenaje, que absorbe la voz de Ibsen, halla correspondencia también con la intención teresiana: “Y si estas almas o procuran entender y remediar su gran miseria, quedarse han hechas estatuas de sal, por no volver la cabeza hacia sí, así como lo quedó la mujer de Lot por volverla” (Santa Teresa, 1950: 16).

## Conclusión

En primer lugar quiero agregar que Amorós establece un diálogo con la tradición a partir de la figura del heterodoxo: ‘El que está fuera del discurso oficial, el considerado “loco”, el proscrito fuera de la sociedad’, según me lo expresó en forma escrita y personal la propia poeta. Y me agregó: ‘Juana de Arco sería un ejemplo de heterodoxo femenino, ya que osa pensar por sí misma y al actuar es fiel a sus voces interiores’. De la misma manera, Teresa sería una figura heterodoxa: se atreve a pensar por sí misma y al actuar es fiel a sus voces.

Luego, en relación con el diálogo entre *Moradas*, inscripto en nuestro marco de Poesía y Filosofía, Tradición e Intertextualidad, he intentado demostrar con los ejemplos textuales la vigencia de la tradición mística en la poesía española moderna. *Las Moradas* de Amorós, escritas al fin del siglo XX, nos confirman algunos problemas importantes anticipados por el arte poético de la mística: el lenguaje insuficiente, el recurso expresivo del símbolo y las correspondencias, la imagen visionaria, la palabra como morada, la vía negativa pero como una afirmación del advenir de la palabra, de su manifestación, en el lugar de Dios.

## Bibliografía

- Amorós, Amparo (1981). “El espacio en la poesía de J. A. Valente”, *Ínsula 412*, Madrid.
- Amorós, Amparo (1984). “La influencia de la poesía mística en la poesía de J. A. Valente”, Madrid, EDI.
- Amorós, Amparo (1986). “Palabra, mundo, ser: la poesía de Jaime Siles”, *Litoral*, Málaga.
- Amorós, Amparo (1989). “Mismidad y ajenitud” En: *Delirio y destino*, de M. Zambrano, *Ínsula 509*, Madrid.



- Amorós, Amparo (1989). *La profonde traversée de l'aigle*, J. Corti, París. Traducción de L. Breysse
- Amorós, Amparo (1995). *Arbres en la musique*, J. Corti, París. Traducción de L. Breysse
- Amorós, Amparo (2000). *Las Moradas*, Calima, Palma de Mallorca
- Amorós Amparo y Monique Alain-Castrillo (2000). *El cementerio marino*, en Bulletin des Études Valéryennes, marzo 28, París.
- Azorín (1971). "Rosálía de Castro", en *Clásicos y modernos*, Buenos Aires, Losada.
- Borges, Jorge Luis (1995) "Pierre Menard, autor del Quijote", *Ficciones*, Madrid, Alianza.
- Eliot, Thomas Stearns (1944). *Los poetas metafísicos y otros ensayos*, Bs. As., Emecé.
- Fatone, Vicente (1954). *Filosofía y Poesía*, Buenos Aires. Emecé.
- Guillén, Jorge (1983) "San Juan de la Cruz o lo inefable místico"; "Bécquer o lo inefable soñado", *Lenguaje y poesía*, Madrid, Alianza
- Hart, A. M. (1992). "Poetry and Philosophy: Amparo Amorós and María Zambrano", *Anales Literatura Española Contemporánea*, University of North Carolina.
- Heidegger, Martin (1991). *Hölderlin y la esencia de la poesía*, Barcelona, Anthropos.
- Kristeva, Julia (1969). 'Poésie et négativité', en *Recherches pour une sémanalyse*, París, De Seuil.
- Platón (1982). *Cratilo, Obras Completas*, Caracas, Universidad de Venezuela.
- Requeni, Antonio (1986). "Una poética de la intensidad", entrevista a Amparo Amorós, *La Prensa*, Buenos Aires, 13 de abril.
- Ricoeur, Paul (1999). 'Filosofía y lenguaje', en *Historia y narratividad*, Barcelona, Paidós.
- Romera, Lucrecia (2007). 'Hortus Conclusus', en *Seis siglos de poesía española escrita por mujeres*, Zürich, Peter Lang.
- Santa Teresa (1950). *Las Moradas*, Buenos Aires, Austral
- Valéry, Paul (1998). "Poesía y pensamiento abstracto" en *Teoría poética y estética*, Madrid, Visor.
- Werner, Hans (1992). *Visión y Destino: Poesía 1982-1992*, Madrid, La Palma..
- Zambrano, María (2002). *Filosofía y Poesía*, México, Fondo de Cultura Económica.

### Datos de la autora

Lucrecia Romera realizó en Madrid los cursos de posgrado en Filología Hispánica. Se doctoró con una tesis sobre *Los opuestos vida/muerte en la poesía de Vicente Aleixandre*, que llevó a cabo en el Instituto de Literaturas y Filología Hispánica "Dr. Amado Alonso", de la Universidad de Buenos Aires.



Sus trabajos de investigación versan sobre el discurso poético, desde un enfoque lingüístico y hermenéutico.

Ha publicado en Actas de Congresos Internacionales, revistas y volúmenes especializados. Ha abordado la obra de Pedro Salinas, Vicente Aleixandre, Pablo Neruda, Jorge Luis Borges y Amparo Amorós.

Es miembro de la Asociación Internacional de Hispanistas y profesora de Literatura Española en el Curso Preuniversitario de la Universidad de Buenos Aires y de la Cátedra de Poética, en el Departamento de Artes Musicales y Sonoras del Instituto Universitario Nacional de Arte.

Ha dictado conferencias en el exterior: Birmingham, Madrid, México, París.

Como poeta ha publicado en revistas literarias de nuestro país y de España y los poemarios: *Memoria del aire y de la luz* (Fundación Argentina para la Poesía, 1981), *Exilios y Moradas* (Ediciones del Dock, 1991, mención especial del Concurso “Dr. Osvaldo Roggiano”), *Cuerpo presente* ( Ediciones del Copista, 2004).

