

Silencio y poesía: el misticismo en la lírica española de autoría femenina

*M^a Ángeles Hermosilla Álvarez**
UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA

Resumen:

Aunque en las últimas décadas la voz de las mujeres ha ido tomando carta de naturaleza en la lírica española para bucear en la propia identidad y dar cauce a emociones y sentimientos, algunas poetas han explorado una vía distinta de expresión del yo a través de formas que, próximas al silencio, sin embargo no impiden la comunicación. Composiciones de carácter místico, poemas breves cuyos versos se acortan o se borran muestran una significación que se abre paso a través de una escritura en la que el sujeto femenino puede alcanzar también la autoafirmación.

Palabras clave:

Silencio, poesía española de mujeres, misticismo, «escritura femenina», autoafirmación.

Silence and Poetry: Mysticism in Spanish Lyrical Poetry Written by Women

Abstract:

Although in the last decades women's voices have gradually found their place in the Spanish lyrical poetry so as to look into their own identity and to express emotions and feelings, some women poets have explored a different way of self-expression through forms which, despite being close to silence, do not impede communication. Compositions characterized by their mystical character, really brief poems whose lines are shortened, stopped or deleted, show a significance which makes its way by means of a type of writing in which the female subject can also find her self-assertion.

Key words:

Silence, Women poetry in Spanish, Mysticism, Feminine Writing, self-assertion.

1. INTRODUCCIÓN

Aunque la noción de silencio asociada a la mujer ha sido utilizada en el discurso patriarcal, que ha hablado de lo femenino en vez de permitir que ella se expresara, como muestran, en la historia literaria, los versos de Charles Baudelaire («Sé agradable y cállate...»¹) o de Pablo Neruda («Me gusta cuando callas...»²), también la encontramos en el feminismo francés de la diferencia. Aparece en Luce Irigaray³, cuando se ocupa del discurso místico, y en Hélène Cixous⁴, al reivindicar una «escritura femenina» en pugna con la lógica falocéntrica basada en un pensamiento de oposición entre lo masculino y lo

femenino⁵, que, no exclusiva de las mujeres, pretende subvertir el orden patriarcal hegemónico y subraya la significación del silencio que se esconde debajo de las palabras.

La escritura entonces se modifica. Buscando mayor expresividad, parece callar para abrir un espacio de sugerencias en el que tenga cabida el lector o lectora, de modo que, según propone Michel Foucault en 1969, el texto se desvincula del autor, cuya asociación es consecuencia de un mecanismo de control que tiene como fin canalizar el discurso hacia las relaciones de poder⁶. La página se puebla de blancos significantes, el discurso se fragmenta, el lenguaje

Recibido: 15-V-2015. Aceptado: 12-VI-2015.

* Catedrática de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Dirección para correspondencia: felhealm@uco.es

¹ BAUDELAIRE, Ch., *Las flores del mal*, Madrid, 1982, p. 95.

² NERUDA, P., *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, Poesía I, Bilbao, 1974, p. 114.

³ IRIGARAY, L., *Espéculo de la otra mujer*, Madrid, 2007, pp. 175-184.

⁴ CIXOUS, H., *La risa de la medusa*, Barcelona, 1995, pp. 54 y ss.

⁵ *Ibid.*, pp. 13-17.

⁶ Vid. PRON, P., *El libro tachado. Prácticas de la negación y del silencio en la crisis de la literatura*, Madrid, 2014, p. 254.

se quiebra a fin de construir el sentido, o bien se vale del estilo nominal y de figuras como la repetición, la lítotes, el oxímoron, la antítesis o la paradoja, que originan con frecuencia una ambigüedad merced a la cual es posible expresar lo innombrable.

En el siglo XX, con la experiencia del sufrimiento provocado por la guerra civil española y las dos guerras mundiales, cuyos efectos percibimos aún hoy, el silencio, en opinión de Annette de la Motte⁷, es omnipresente y llega a impregnar diferentes áreas de la actividad humana⁸, especialmente, la música, de la que John Cage es su máximo exponente; el arte, donde Edward Hopper refleja la soledad y la incomunicación de personajes, sobre todo femeninos, en el medio urbano; el cine, del que la película *La vida secreta de las palabras*, dirigida en 2005 por Isabel Coixet es, en nuestro país, una buena muestra; y, por supuesto, la literatura, que ofrece no pocos casos en los distintos géneros: el «teatro del absurdo», el «nouveau roman» francés o las novelas de los españoles Rafael Sánchez Ferlosio y Luis Martín Santos, sin olvidar la poesía, representada por Giuseppe Ungaretti y, en España, por José Ángel Valente o Andrés Sánchez Robayna, por citar solo algunos de los ejemplos paradigmáticos, lo que ha propiciado numerosos estudios sobre el fenómeno del silencio⁹.

Todas estas manifestaciones literarias podrían entenderse como «escritura femenina»¹⁰, en el sentido de Cixous, en la medida en que, lejos de apuntalar discursivamente el poder establecido, lo cuestionan con la propia textualidad. No obstante, si la lengua supone una concepción del mundo en virtud de lo que se ha transmitido a través de ella¹¹, ¿cómo puede hallar una voz la mujer dentro

de la tradición patriarcal que, según denunció ya en 1949 Simone de Beauvoir en *El segundo sexo*, la condenó a la «otredad» con respecto al varón y le negó la condición de sujeto?

En nuestra cultura, la dicotomía básica establecida (varón/mujer) situó a las mujeres en el polo de la diferencia, entendida como inferioridad con relación a los hombres. De ahí que la teoría feminista de Rosi Braidotti¹² defienda la afirmación de la diferencia sexual¹³ no como «el otro» del binarismo dispuesto para sostener un sistema de poder, sino como el motor capaz de reconsiderar las múltiples diferencias en la cultura y la sociedad (étnicas, de clase, de opción sexual, etc.): «la mujer no es ya *diferente de*, sino *diferente para* poner en práctica nuevos valores»¹⁴.

Y esta tarea puede llevarse a cabo a través de una escritura que permita resignificar la realidad. Wittgenstein afirmaba en el *Tractatus* (5.6) que «los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo»¹⁵ y este solo puede ser ensanchado tensando el lenguaje hasta rozar el grado cero, lo no marcado. Precisamente una idea de muchos autores del siglo XX es el reconocimiento de que solo el silencio ofrece la posibilidad de evitar los automatismos lingüísticos¹⁶, porque, en opinión de Sartre, callarse no es quedarse mudo, es resistirse a hablar, y por eso, hablar todavía¹⁷. Es decir, establecer un sentido que pueda leerse entre líneas, explorando todas las posibilidades del silencio en relación con las palabras, que, por contraste, lo ponen de relieve¹⁸.

Se trata de una vía que, como veremos en las páginas siguientes, recorren hoy las poetisas, quizás porque ya se ha hablado demasiado: el poder patriarcal termina por absorber

⁷ DE LA MOTTE, A., *Au-delà du mot. Une «écriture du silence» dans la littérature française au vingtième siècle*, Münter, 2004, p. 3.

⁸ Cfr. FARRELL, M. y DOS, M. (coord.), *Veintinueve maneras de concebir el silencio*, Castellón, 2008.

⁹ Vid. STEINER, G. (1976), *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, Barcelona, 2003; GAGNEBIN, M., *L'irreprésentable ou les silences de l'oeuvre*, Paris, 1984; KANE, L., *The Language of Silence*, London, 1984; BLOCK DE BEHAR, L., *Una retórica del silencio. Funciones del lector y procedimientos de la lectura literaria*, México, 1984; VAN DEN HEUVEL, P., *Parole, mot, silence: pour une poétique de l'énonciation*, Paris, 1985; VALESIO, P., *Ascoltare il silenzio, La retorica come teoria*, Bologna, 1986; TERRACINI, L., *I codici del silenzio*, Torino, 1988; ISER, W., *Languages of the Unsayable: the Play of Negativity in Literature and Literary Theory*, New York, 1989; PEREIRA ROMERO, T., *Silencio y poesía. La obra de Yves Bonnefoy*, Oviedo, 1993; RODRÍGUEZ, J. C., *La poesía, la música y el silencio (de Mallarmé a Wittgenstein)*, Sevilla, 1994; HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, M. T. (ed.), *El silencio y la escucha: José Ángel Valente*, Madrid, 1995; ORLANDI, E. P., *Les formes du silence: dans le mouvement du sens*, Paris, 1996; LE BRETON, D. (1997), *El silencio. Aproximaciones*, Madrid, 2006; DANZIGER, C., *Le silence: la force du vide*, Paris, 1999; DE LA MOTTE, A., *op. cit.*; FERRÚS, B. (coord.), *LECTORA: revista de dones i textualitat*, Dossier Mujer y silencio, 13 (2007); FARRELL, M. y DOS, M., *op. cit.*; PRON, P., *op. cit.*

¹⁰ Véase, por ejemplo, LÓPEZ FERNÁNDEZ, L., «El esencialismo poético en José Ángel Valente», *Especulo. Revista de estudios literarios* (Disponible en www.ucm.es/info/especulo/numero_16/valente.html, consultada el 20/04/2015), quien, en la línea de Hélène Cixous (*op. cit.*, pp. 54-55), habla, al comienzo de su trabajo sobre el poeta orensano, de una «actitud aparentemente pasiva y femenina por estar basada en la contemplación y en la recepción».

¹¹ GADAMER, H. G., *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Salamanca, 1977, p. 536.

¹² BRAIDOTTI, R., *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*, Barcelona, 2004, pp. 16-17.

¹³ Vid. la aportación de Braidotti, dentro del feminismo de la diferencia, en FEMENÍAS, M^a. L. y RUIZ, M^a. Á., «Rosi Braidotti: de la diferencia sexual a la condición nómada», *Revista Escuela de Historia*, 1 (3) (2004). Disponible en <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=63810305>, consultada el 29/04/2015.

¹⁴ BRAIDOTTI, R., L., *op. cit.*, p. 17.

¹⁵ WITTGENSTEIN, L., *Tractatus logico-philosophicus*, Madrid, 1979, p. 163.

¹⁶ BLOCK DE BEHAR, L., *op. cit.*, p. 14.

¹⁷ *Ibid.*, p. 17.

¹⁸ Palabra y silencio presentan una estrecha relación en el discurso. Por un lado la palabra divide el silencio, lo organiza (ORLANDI, E. P., *op. cit.*, p. 31); por otro, el silencio hace posible toda forma de significación (*Ibid.*, p. 56). Asimismo para S. Sontag («La estética del silencio», *Estilos radicales*, Barcelona, 2007, p. 22) «cualquier silencio dado disfruta de su identidad en función de un tramo de tiempo perforado por el silencio (por ejemplo, la belleza de la mudez de Harpo Marx se debe, en gran parte, a que lo rodean charlatanes desenfundados)» y concluye: «el vacío genuino, el silencio puro no son viables, ni conceptualmente ni en la práctica» (*Ibidem*).

la disidencia con el fin de domeñarla, cuando no hace gala de un discurso que, al contener a veces proposiciones falaces, pierde la fuerza ética del habla¹⁹. Por ello Wittgenstein finaliza su *Tractatus* (7) con el aforismo: «De lo que no se puede hablar, mejor es callarse»²⁰ y, como señala en la introducción Bertrand Russell²¹, coloca toda la ética en la mística, que, si bien es inefable, puede mostrarse: «Hay, ciertamente, lo inexpresable, lo que se *muestra* a sí mismo; esto es lo místico» (6.522)²². Es también uno de los espacios desde el que se expresan las poetas que estudiamos.

2. EL DECIR MÍSTICO

Cuando hablamos de lo «místico» nos referimos, como afirma Michel de Certeau en su libro ya clásico, a un lenguaje: «Por lo general, en efecto, se utiliza «espirituales», contemplativos» o «iluminados» para designar su experiencia, y «místicos» a propósito de su discurso»²³, un estilo en el que se plasma un viaje interior, el desprendimiento de sí mismo²⁴ y el abandono del pensamiento para permanecer en el quietismo²⁵ requerido por el estado gozoso de la contemplación²⁶, y donde, según estudió Jorge Guillén en San Juan de la Cruz²⁷, las imágenes y símbolos poéticos traducen una vivencia espiritual. Estas características de los textos cristianos, y sus afines en la escritura zen, taoísta y sufí, tan influyente en la lírica sanjuanista y, en algunos aspectos, en la obra de Santa Teresa de Jesús y de otros místicos²⁸, se oponían a las manifestaciones externas de la religión oficial²⁹, que, con frecuencia, persiguió y llegó a condenar como herejes a algunos de sus representantes³⁰.

En el caso concreto de las mujeres, cuyo imaginario, a juicio de Rosa M^a Alabrús y Ricardo García Cárcel, «fue siempre especialmente temido»³¹, no pocas fueron tildadas de heterodoxas, e incluso penalizadas con el silencio y el encierro perpetuo, a pesar del prestigio del que gozaron en la corte y en la misma Iglesia³². Quizás por eso las místicas

-señalan las teóricas francesas del feminismo de la diferencia- convirtieron el lenguaje en un lugar de resistencia, el único en el que la mujer habla y actúa públicamente³³ porque, culturalmente sugiere Julia Kristeva- conviene bien a lo femenino: «desde la sulamita del *Cantar de los Cantares*, las mujeres inventan la palabra del amor»³⁴ y la escritura es lo único que les ofrece, tanto a las santas cristianas como a las escritoras modernas, un refugio privilegiado³⁵. De ahí que Kristeva, después de diferenciar lo sagrado de lo religioso, se pregunte:

«¿Y si lo sagrado fuera la percepción inconsciente que tiene el ser humano de su insostenible erotismo: siempre entre los límites de la naturaleza y la cultura, lo animal y lo verbal, lo sensible y lo nombrable? ¿Y si lo sagrado no fuera la *necesidad* religiosa de protección y de omnipotencia que las instituciones recuperan, sino el *goce* de esta *divergencia* -de esa potencia/impotencia- de esta extraordinaria flaqueza?»³⁶

Y prosigue: «las mujeres estarían [...] me atrevo incluso a decir mejor situadas, al mantenerse en ese «techo»³⁷. Pero vuelve a interrogarse: «¿Y si *eso* (ese techo) no fuera totalmente demostrable, visible, decible? ¿Y si *eso* solamente pudiera sentirse, hacerse, comprenderse? *Eso*, lo sagrado³⁸», que no existiría «si no se muestra, si no se dice», y abre de nuevo la posibilidad del lenguaje como instrumento de contestación al poder establecido, ya que cuando las mujeres tomen conciencia tal vez «podamos descubrir, en *eso*, una especie de resistencia. Una resistencia al Espectáculo en el que culmina la religión del Verbo»³⁹.

Es el camino emprendido por las místicas hispanas para hablar de lo inalcanzable. Procedente del verbo griego *myein* (cerrar: de modo más preciso los ojos y la boca), el adjetivo *mystikós* (cerrado, misterioso) alude a una experiencia que va más allá de la razón y en la que se llega a la unión del alma con el misterio de lo sagrado. Esta unión

¹⁹ Vid., desde la perspectiva pragmática, la repercusión de los actos de habla en la comunidad social en OHMANN, R. «El habla, la literatura y el espacio que media entre ambas», en MAYORAL, J. A. (ed.), *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid, 1987, pp. 54-55.

²⁰ WITTGENSTEIN, L., *op. cit.*, p. 203.

²¹ *Ibid.*, p. 27.

²² *Ibid.*, p. 203.

²³ DE CERTEAU, M., *La fábula mística (siglos XVI y XVII)*, Madrid, 2006, p. 117.

²⁴ Vid. ALÁEZ SERRANO, F., *San Juan de la Cruz y el misticismo herético*, Madrid, 2014, p. 171.

²⁵ *Ibid.*, p. 161.

²⁶ *Ibid.*, pp. 280-281.

²⁷ GUILLÉN, J., «Lenguaje insuficiente. San Juan de la Cruz o lo inefable místico», *Lenguaje y poesía*, Madrid, 1992, pp. 73-109.

²⁸ Cfr. ASÍN PALACIOS, M., *El Islam cristianizado. Estudio del «sufismo» a través de las obras de Abenarabi de Murcia*, Madrid, 1990.

²⁹ Vid. en San Juan de la Cruz, ALÁEZ SERRANO, F., *op. cit.*, p. 141.

³⁰ Así sucedió con S. Juan, apresado en 1577, y, en menor grado, con Santa Teresa (ALABRÚS, R. M. y GARCÍA CÁRCEL, R., *Teresa de Jesús. La construcción de la santidad femenina*, Madrid, 2015, p. 104). También con Miguel de Molinos, autor de la *Guía Espiritual*, condenado en 1687 a cárcel perpetua por la Inquisición: ALÁEZ SERRANO, F., *op. cit.*, p. 81.

³¹ ALABRÚS, R. M., y GARCÍA CÁRCEL, R., *op. cit.*, p. 29.

³² *Ibid.*, pp. 34-35.

³³ IRIGARAY, L., *op. cit.*, p. 175.

³⁴ KRISTEVA, J., *El genio femenino. 3, Colette*, Buenos Aires, Barcelona, México, 2003, p. 278.

³⁵ *Ibid.*, p. 277.

³⁶ CLEMENT, C. y KRISTEVA, J., *Lo femenino y lo sagrado*, Madrid, 2000, p. 39.

³⁷ *Ibidem.*

³⁸ *Ibid.*, p. 40.

³⁹ *Ibidem.*

no puede comunicarse a través de la lengua convencional, hacia la que, en palabras de Susan Sontag, se siente antipatía, sino mediante el idioma de los sentidos, característico de los seres que forman parte de la naturaleza sensual⁴⁰, idea similar a la que desarrollará, desde el enfoque psicoanalítico, Julia Kristeva en *La révolution du langage poétique*. A partir de la distinción entre orden *semiótico*, que comprende los procesos primarios como el desplazamiento, el rechazo o el éxtasis⁴¹ -o el lenguaje corporal del período preedípico- y el *simbólico*, el momento de acceso al sistema lingüístico (asociado al estatuto patriarcal), Kristeva, que privilegia el primero, considera el «artificio» poético una manera de transgredir las normas sintácticas para instaurar el orden *semiótico*⁴².

En este sentido, Teresa de Jesús, para expresar la unión del alma con el Amado, se vale de la paradoja y de imágenes del amor cortés en el conocido poema «Muerdo porque no muerdo»:

Vivo sin vivir en mí,
Y tan alta vida espero,
Que muerdo porque no muerdo.
Vivo ya fuera de mí,
Después que muerdo de amor;
Porque vivo en el Señor,
Que me quiso para Sí.
Cuando el corazón le di
Puso en él este letrado:
Que muerdo porque no muerdo⁴³.

Se puede nombrar así lo inefable, el goce del matrimonio espiritual, que supone la pérdida de sí misma:

Vida, ¿qué puedo yo darle
A mi Dios que vive en mí,
Si no es perderte a ti
Para mejor a Él gozarle?
Quiero muriendo alcanzarle,
Pues a Él solo es al que quiero,
Que muerdo porque no muerdo⁴⁴.

Y en otro poema emplea la imagen de la caza, que, proveniente de la poesía profana, tendrá una larga trayectoria, y la transformación del amor en herida:

Cuando el dulce Cazador
Me tiró y dejó herida,
En los brazos del amor
Mi alma quedó rendida,
Y cobrando nueva vida
De tal manera he trocado,
Que mi Amado para mí,
Y yo soy para mi Amado⁴⁵.

Florentino Aláez sugiere que la idea de enfermar y morir de amor, que aparece en el amor cortés, procede del amor udrí (o amor de Bagdad) del siglo IX, una de cuyas formulaciones más conocidas es *El collar de la paloma* del cordobés Ibn Hazm, pero mientras el amor udrí, centrado solo en el goce de amar, se adecua a la moral islámica, el amor cortés se opone a la cristiana⁴⁶, de modo que la utilización de esas imágenes por parte de la Santa de Ávila no deja de ser una nota transgresora.

En cualquier caso, el silencio se convierte en el discurso táctico que pone de manifiesto las contradicciones del orden dogmático, como ha sabido ver Mabel Moraña en su estudio sobre la escritora barroca Sor Juana Inés de la Cruz⁴⁷, que, aunque nacida en México, publicó su obra lírica en Madrid⁴⁸. A ella pertenecen estos versos, con final en lýtotes, de su poema «Primer sueño», el más personal a juicio de Octavio Paz⁴⁹.

y en la quietud contenta
del imperio silencioso,
sumisas sólo voces consentía
de las nocturnas Aves,
tan oscuras, tan graves,
que aún el silencio no se interrumpía⁵⁰.

Y el silencio, al que, con el dedo en los labios, insta el niño divino Harpócrates, constituye la atmósfera propicia

⁴⁰ SONTAG, S., *op. cit.*, p. 35.

⁴¹ KRISTEVA, J., *La révolution du langage poétique*, Paris, 1974, p. 29.

⁴² *Ibid.*, p. 219.

⁴³ TERESA DE JESÚS, S., *Poesía y pensamiento (Antología)*, Selección y presentación de Clara Janés, Madrid, 2015, p. 30.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 32.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 29.

⁴⁶ ALÁEZ SERRANO, F., *op. cit.*, pp. 281-282.

⁴⁷ MORAÑA, M., «La retórica del silencio en Sor Juana Inés de la Cruz», en MORAÑA, M., *Viaje al silencio: exploraciones del discurso barroco*, México, 1998, pp. 152-196. Disponible en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/viaje-al-silencio-exploraciones-del-discurso-barroco-0/html/e5b96feb-bf21-4bd2-be1c-9389af0cb0ba_57.html, consultado el 16/7/2014.

⁴⁸ Se editó por primera vez en la imprenta de Juan García Infanzón el año 1689 con un extenso título: *Inundación castálida de la única poetisa, Musa décima, Soror Juana Ines de la Cruz, religiosa professa en el Monasterio de San Gerónimo de la Imperial Ciudad de México. Que en varios metros, idiomas y estilos, fertiliza varios assumptos: con elegantes, claros e ingeniosos, útiles versos...* El libro se reeditó al año siguiente en la misma imprenta y luego, hasta 1700, en Sevilla, Barcelona y de nuevo Madrid.

⁴⁹ PAZ, O., «Primer sueño», *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, Barcelona, 1990, p. 469. Para él, es precisamente en el silencio de los espacios y la visión de la no visión donde reside la gran originalidad del poema. *Ibid.*, p. 482.

⁵⁰ JUANA INÉS DE LA CRUZ, S., *Obras completas*, I. Lírica personal, México, 1951, p. 335.

para el sueño nocturno, que prepara la subida a una esfera superior:

[...]
 el silencio intimando a los vivientes,
 uno y otro sellando labio oscuro
 con indicante dedo,
 Harpócrates, la noche, silencioso;
 a cuyo, aunque no duro,
 si bien imperioso
 precepto, todos fueron obedientes:
 [...]
 El sueño todo, en fin, lo poseía⁵¹,
 todo, en fin, el silencio lo ocupaba⁵².

Centrándonos ya en las poetisas contemporáneas, una de las autoras que mejor representa la herencia mística es Clara Janés, cuya influencia sanjuanista en su poesía última fue estudiada por Gemma Gorga⁵³. Veámoslo en este poema del libro *Ver el fuego*:

CANTO AL AMADO

Canto al amado,
 a la tierra cuyo seno custodia
 lo que fue apoyatura de su ser,
 a la ardilla que se posa en su reposo,
 a la hiedra que corona su existencia.
 Canto a la voz que nace de su puñado de ceniza,
 silencio teofánico,
 cristal de lo absoluto,
 sustancia mínima
 que desplaza las cadencias del viento
 y el trueno
 con su fulgor vibrante.
 Canto y soy todo ofrenda;
 mi garganta es la gruta
 que las sombras acoge,
 sus palabras.
 Sólo su boca espero en mi oquedad
 para pronunciarlas⁵⁴.

Como en San Juan, las criaturas participan del amor de Dios y son objeto también del canto del sujeto lírico, que termina abandonándose, en un estado de vacuidad y entrega -«espero en mi oquedad»- acorde con lo femenino, pero donde, al igual que en los versos del *Cántico espiritual*⁵⁵, los límites se difuminan, incluso los marcados por el sexo: canta una voz de mujer y de repente se

desliza el masculino («Canto y soy *todo* ofrenda»), con lo que se sugiere la unión de contrarios⁵⁶, superadora de la jerarquizada dicotomía del patriarcado varón/mujer, y en la línea del pensamiento taoísta, según el cual el Yin (lo negativo, lo oscuro) y el Yang (lo positivo, la luz) son partes integrantes de un todo y ese dualismo se presenta como la ley fundamental del cosmos, el origen, la vida y la armonía de todos los elementos de la creación⁵⁷.

Oriental es asimismo la influencia que se advierte en el poemario *Diván del ópalo de fuego*, inspirado en el amor de Layla y Manchún como una forma de teofanía, del que hemos seleccionado este poema:

LAYLA, AL PRESENTIR SU FIN, VE ANTE SUS OJOS LA PRIMERA MIRADA DE MACHÚN

Me miró
 y se pobló de estrellas
 mi corazón,
 y sobre el fuego de la sangre
 se elevó el firmamento.
 En el punto más alto de la noche
 la luna sostenía el nadir
 de los destellos.
 Redondo era el orbe del amor
 y el sol, oculto,
 desvelaba su eterna incandescencia⁵⁸.

Nótese que el círculo («redondo era el orbe del amor»), equivale al número 10, que simboliza la vuelta a la unidad tras la multiplicidad, y, por consiguiente, el cielo, la perfección o la eternidad⁵⁹, un acercamiento a la concepción del amor udrí representada por la leyenda árabe de esos amantes, que aparece en diferentes poetisas persas y turcos leídos o traducidos por Clara Janés⁶⁰.

El ascenso a lo sagrado se resume en el texto que abre el libro *Emblemas*:

ELEVACIÓN

Vela un tigre en el regazo de granito
 y la estrella constante lo alimenta
 cada noche
 hasta que llega el alba
 y la recoge en sus sábanas de luz⁶¹.

⁵¹ *Ibid.*, p. 337.

⁵² *Ibid.*, p. 339.

⁵³ GORGA LÓPEZ, G., «Ecos sanjuanistas en la última poesía de Clara Janés», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 26 (2008), pp. 83-100.

⁵⁴ Cfr. BALCELLS, J. M. (ed.), *Ilimitada voz (Antología de poetisas españolas, 1940-2002)*, Cádiz, 2003, p. 206.

⁵⁵ «Allí me dio su *pecho*, / allí me enseñó ciencia muy sabrosa, / y yo le di de hecho / a mí, sin dejar cosa / allí le prometí de ser su esposa». JUAN DE LA CRUZ, S., *Cántico espiritual y poesía completa*, edic. de Paola Elia y M^a. Jesús Mancho con estudio preliminar de Domingo Ynduráin, Barcelona, 2002, p. 24. Obsérvese también el desdoblamiento del yo poético: «y yo le di [...] a mí».

⁵⁶ Sobre esta característica de Clara Janés en su libro de 2010 vid. PASERO, A. M., «*Río hacia la nada*: Hacia la unidad en la poesía de amor de Clara Janés», MÉKOUAR-HERTZBERG, N. (ed.), *Secretos y verdades en los textos de Clara Janés*, Bern, 2014, pp. 143-162.

⁵⁷ Vid. para ello TZU, L., *The Way of Life: A New Translation of the Tao Te Ching*, New York, 1955, pp. 37 y 55.

⁵⁸ JANÉS, C., *Diván del ópalo de fuego*, prólogo de Luce López-Baralt, Murcia, 2005, p. 107.

⁵⁹ Cfr. CIRLOT, J. E., *Diccionario de símbolos*, Madrid, 1997/1998; s. v. «círculo». Citamos por este diccionario porque su autor fue estudiado por Clara Janés en la *maîtrise* realizada en la Sorbona de París en 1976. Vid. JANÉS, C., *CirLOT, el no mundo y la poesía imaginal*, Madrid, 1996.

⁶⁰ *Ibid.*, entre otros, su traducción y anotaciones del libro del persa SHIRAZÍ, H., *101 poemas*, Madrid, 2001.

⁶¹ JANÉS, C., *Emblemas*, con preliminar de la autora, Madrid, 1991, p. 17.

Sin embargo, aquí se observan las notas intertextuales del *Cantar de los Cantares* («vela mi corazón, aunque yo duerma») y de Blake (la imagen del tigre como «llama viva»), según confesó la propia escritora⁶², así como cierto influjo surrealista en las imágenes de los dos primeros versos.

La vinculación de esta corriente, de la que Clara se ocupó en su *maîtrise Cirlot et le surréalisme*, con la mística, animada también por lo irracional, fue estudiada por el poeta sirio Adonis en *Sufismo y Surrealismo*⁶³ y está presente en muchos poemas de *Rosas de fuego*, donde la voz lírica busca el amor sublimado en lo más alto:

Quiero arrastrar el claro de luna
sobre las aguas de la noche,
ser en ellas remo de plata y surcarlas,
y confundirme luego con la estrella
que despierta el dormido camino de la luz.

Quiero entonces perderme
en un nimbo lejano y envolvente,
quedar fija amando en par de lo inasible,
sin ser notada,
y permanecer así
en el desolvido del día⁶⁴.

El poema se inicia con imágenes deudoras del surrealismo, entrelazadas con otras de la poesía espiritual («las aguas de la noche», «el dormido camino de la luz»), hasta que, después del blanco tipográfico, aparecen las huellas sanjuanistas: el *quietismo* del sujeto poético («quedar fija amando en par de lo inasible [...] y permanecer así») y el intertexto de *Noche oscura* («sin ser notada»), que se resuelven en la disolución de la voz amorosa.

Este anonadamiento de la voluntad ante la presencia divina se manifiesta a menudo en otras poetas. He aquí este ejemplo de M^a Victoria Atencia:

GHETTO

Denso es el aire aquí. Y tibio. Lo respiro
entre casas que quiebran su fachada en el agua.
Un gato mansamente se me enreda en las piernas
y me retiene inmóvil delante de Yahveh⁶⁵.

O este otro, cuyo título recrea la parábola bíblica, en el que la contemplación de Dios supone la indiferencia de todo cuanto sucede en el entorno:

MARTA Y MARÍA

Una cosa, amor mío, me será imprescindible
para estar reclinada a tu vera en el suelo:
que mis ojos te miren y tu gracia me llene;
que tu mirada colme mi pecho de ternura
y enajenada toda no encuentre otro motivo
de muerte que tu ausencia.

Mas qué será de mí cuando tú te me vayas.
De poco o nada sirven, fuera de tus razones,
la casa y sus quehaceres, la cocina y el huerto.
Eres todo mi ocio:
qué importa que mi hermana o los demás murmuren,
si en mi defensa sales, ya que solo amor cuenta⁶⁶.

Se trata de una experiencia que, según señalamos más arriba, caracterizaba a la mística de nuestros poetas heterodoxos, cuyo inicio partía de un viaje interior por la noche y el éxtasis y que deja su impronta en el lenguaje de las poetas de nuestros días. Adviértase, en el poema que sigue, también de M^a Victoria Atencia, perteneciente a *Compás binario*:

LAGUNA DE FUENTEPIEDRA

Llegué cuando una luz muriente declinaba.
Emprendieron el vuelo los flamencos dejando
el lugar en su roja belleza insostenible.
Luego expuse mi cuerpo al aire. Descendía
hasta la orilla un suelo de dragones dormidos
entre plantas que crecen por mi recuerdo sólo.
Levanté con los dedos el cristal de las aguas,
Contemplé su silencio y me adentré en mí misma⁶⁷.

Y asimismo en Rosaura Álvarez, en la que las dualidades antitéticas nombran lo indecible y, como en San Juan, la divinidad no se manifiesta por medio de imágenes, sino por el misterio de la creación, de la escritura:

MI DIOS

Volví al altar ensimismado
de mis cultos. Había en cada randa,
en cada cirio, ofrendas que dolían;
otras suaves, perfumadas.

Miré piadosa al dios
de tanta dicha y llanto; mas no estaba.
Supe, tras desolado desconcierto,
que nunca tuvo efigie, solo

⁶² JANÉS, C., «La pantera», *ABC*, 28-2-1992.

⁶³ ADONIS, *Sufismo y Surrealismo*, Madrid, 2008. De este autor tradujo Clara Janés el libro *Zócalo* (Madrid, 2014), publicado en francés antes que en árabe.

⁶⁴ JANÉS, C., *Roses of fire*, edición bilingüe de A. Pasero, Varanasi, 2004, p. 8. Aunque se cita por aquí, la primera edición española fue publicada en Cátedra (1996).

⁶⁵ ATENCIA, M. V., *El coleccionista*, Sevilla, 4º suplemente de Calle del Aire, 1979, p. 19.

⁶⁶ ATENCIA, M. V., *Marta y María*, Málaga, 1976, p. 48.

⁶⁷ ATENCIA, M. V., *A este lado del paraíso* (Antología), selección e introducción de Francisco Ruiz Noguera, Sevilla, 2014, p. 54.

una cuerda infinita
en el secreto centro de mis voces⁶⁸.

Y en Olvido García Valdés:

Otoño. La huella en lo sombrío
del bosque. Cuando todo llega
quieto al corazón, cuando todo
resuena hueco, como huella
entre luz, entre troncos.
El espacio del bosque
es corazón. Qué buscas
ahí. No es de noche todavía
pero está quieto. Arena
bajo los pies.⁶⁹

El bosque, lugar consagrado al culto de los dioses⁷⁰, propicia la quietud del encuentro amoroso, al mismo tiempo que en la tradición artúrica desempeña una función similar a la del desierto cristiano⁷¹. Ello explicaría el encabalgamiento final, que sugiere el peregrinaje del pueblo de Israel hacia la Tierra prometida.

En el siguiente poema de la misma autora queda patente la estela sanjuanista:

Halcón, halcón, qué sabes, dime,
de la afilada ternura que se aleja, adónde
va. Viene de dónde este cerrarse
del pulso intransigente. Cielo
y tierra rasos, como objeto tuyo
me miras, cernido y alto, culebrilla
de agua la que casi es de arena. Desde
los eucaliptos vienes, desde el silbo
transparente de febrero que te llama
y yo, dime, me he ido dónde⁷².

En efecto, el tema de la caza con halcón, tomado de la poesía amorosa profana, articula la composición *Tras un amoroso lance* de Juan de la Cruz y se refleja aquí en el diálogo del halcón y su presa, de igual modo que el verso del *Cántico espiritual* «el silbo de los aires amorosos» se trasluce en los versos finales de un texto teñido, como aquel, de sensaciones táctiles (el oxímoron «afilada ternura»), olfativas («desde / los eucaliptos vienes») y auditivas («desde el silbo / transparente»).

Idéntica herencia deja el tema en *Arte de cetrería* de Juana Castro. Veamos una muestra:

DE LA CAZA CON EL GAVILÁN

«En España los mejores gavilanes, que yo sepa, y mayores
y de mejor esfuerzo son los que crían en el Pedroche, que es en
término de Córdoba».

PERO LÓPEZ DE AYALA

Ni una sombra, ni polvo, quedarán de este lance.
Tan secreto será, tan silencioso,
que aguardo ya tu nombre, descendiendo,
cuando el vuelo levantes tras la muerte.
Ni un gemido se oír, ni el aletazo
breve de tu sombra en mi rostro.
Parpadeo y te acecho. Más temprano o más tarde
has de intentar la huida. No te equivoques, ciega,
porque el pico es a viento y hay dolor
en tus manos. Será el golpe más limpio
para nadie y nosotros. Quién habrá de morir
no importa nada ya, si el sigilo se esconde
en la brisa del campo y sus murmullos.
Lo que tardare un ojo en abrir y cerrarse,
será un cuerpo abatido. El otro, victorioso,
se volverá a la vida. Bañado, perfumado,
sin que sola una pluma, despeinada publique
el perpetrado crimen⁷³.

Aunque el poeta de Fontiveros trata de la caza «a lo divino», en la que el alma (el halcón), persigue a la presa de Dios para hacerla suya, en Juana se aborda poéticamente la «caza de amor» humana. No obstante, si en San Juan la mística hecha poesía, según Jorge Guillén⁷⁴, le conduce a escribir algunos de los más hermosos poemas de amor humano, en Juana Castro el lenguaje de lo secreto le permite hablar de «la muerte de amor» a la manera de Teresa de Jesús.

De todos modos, como ha estudiado Florentino Aláez en los textos sanjuanistas, «la herida» o «la muerte de amor», surgen para deleite del alma, porque el gozo de Dios compensa las tribulaciones sufridas. Es el mayor que se puede experimentar⁷⁵ y posee un sentido erótico: «es gozo del espíritu y del cuerpo, muy intenso, inefable, recíproco»⁷⁶, de manera que, cuando se habla de la inefabilidad de la experiencia mística, se sugiere que consiste en placer⁷⁷ y que solo puede comunicarse a través de la ambigüedad del lenguaje poético, una labor que, según vemos a continuación en Ana Rossetti, han llevado a cabo con acierto las poetisas contemporáneas:

⁶⁸ ÁLVAREZ, R., *El vino de las horas*, Valladolid, 1998, p. 29.

⁶⁹ GARCÍA VALDÉS, O., *Esa polilla que delante de mí revolotea*. Poesía reunida (1982-2008), prólogo de Eduardo Millán, Barcelona, 2008, p. 50.

⁷⁰ CIRLOT, J. E., *Diccionario*, cit., s.v. «bosque».

⁷¹ CIRLOT, V., *Figuras del destino. Mitos y símbolos de la Europa medieval*, Madrid, 2005, p. 43.

⁷² GARCÍA VALDÉS, O., *op. cit.*, p. 410.

⁷³ CASTRO, J., *Arte de cetrería*, Madrid, 2004, p. 41.

⁷⁴ GUILLÉN, J., *op. cit.*, p. 108.

⁷⁵ ALÁEZ, F., *op. cit.*, p. 286.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 285.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 287.

FESTIVIDAD DEL DULCÍSIMO NOMBRE

Yo te elegía nombres en mi devocionario.
 No tuve otro maestro.
 Sus páginas inmersas en tan terrible amor
 acuciaban mi sed. Se abrían, dulcemente,
 insólitos caminos en mi sangre
 -obediente hasta entonces- extraviándola,
 perturbando la blancura espectral
 de mis sienes de niña cuando de los versículos,
 las más bellas palabras, asentándose iban
 en mi inocente lengua.
 Mis primeras caricias fueron verbos,
 mi amor sólo nombrarte,
 y de dolor una piedra preciosa
 en el tierno clavel de tu costado herido.
 Flotaba mi mirada en el menstruado continuo
 del incensario ardiente y mis pulsos,
 repitiendo incesantes arrobada noticia,
 hasta el vitral translúcido, se elevaban.
 La luz estremecía con tu nombre,
 como un corazón era saltando entre los nardos
 y el misal fatigado de mis manos cayendo,
 estampas vegetales desprendía
 cual nacaradas fundas de lunarias.
 Párvulas lentejuelas entre el tul,
 refulgiendo, desde el comulgatorio
 señalaban mi alivio.
 Y anulaba, enamorada yo
 entreabría mi boca, mientras mi cuerpo todo
 tu cuerpo recibía.⁷⁸

Y a la que se dedican incluso las más jóvenes, en las que, como en Yolanda López, también encontramos el tratamiento del erotismo con análoga sensualidad y misticismo:

ASCENCIÓN

Atardece
 y empiezas, con dulzor, a dibujar el aire
 de rojo, naranja y azulado,
 amarillo, con blanco alguna estrella,
 y aromas de jazmines y azahares.
 Tu mano suavemente me acaricia,
 tus labios susurran a mi oído.
 «Todo en estado de oración parece»
 recito desde el lecho del olvido.
 Cada palabra me invade la boca.
 Cierro los párpados para rumiarla
 y consumirla,
 y muerta ya, parece que revive
 en mí la blanca niña que te invita.
 ¡Acércate, no tardes, que te busco

desde el instante primero fecundado!
 Y nadie entiende, si es que sabe,
 la unión más pura, la más íntima.⁷⁹

Sin embargo -volvamos al principio- la elevación que supone el encuentro con lo sagrado solo puede realizarse a través de la contemplación y del silencio. Lo expresa Sara Pujol en estos versos del poema «Amor, hondura de la sed»:

Amor, hondura de mi hondura, este del cuerpo, norte del alba,
 sal en la cancela de mi sangre, miel en la reja de asombros,
 dentro de ti me busco: en la dulce simetría de tus ramas,
 en la fuerza de la belleza, en tu tiempo que no cumple al tiempo;
 dentro de mí te busco y tu silencio responde a mi silencio.⁸⁰

Y es entonces cuando el cese de la palabra, cuyo sentido, por el contrario, continúa en los gerundios, con frecuencia se transforma en un reto a la logomaquia del poder institucional y en un desafío a las reglas del comportamiento social. Puede leerse entre líneas en el siguiente texto de *Hainuwele*, quizás el libro más representativo de Chantal Maillard, inspirado en el mito indonesio de la joven del mismo nombre, que supera el sacrificio impuesto por los hombres en el encuentro con el Dios de los bosques:

Hay una libertad primera:
 la de estar callado.
 Y otra tal vez más alta:
 la de permanecer muy quieto
 escuchando el murmullo de todo lo que vive.
 Pero cuando compruebo esa verdad tan simple
 vienen gentes y en coro
 gritan que les ofendo,
 que no hay mayor insulto que negarse
 a compartir el gesto y la palabra.
 Yo les contemplo, muero un poco,
 y por respeto a ti, Señor, sigo callando.⁸¹

Ahora bien, donde el lenguaje de lo secreto se convierte en texto es en la denominada *retórica del silencio*, en la que las escritoras, jugando con el blanco tipográfico, experimentan con los límites de la palabra y exploran el concepto en aras de la expresión amorosa para invitar así a la participación activa del lector o lectora, como sucede en este texto de Ada Salas:

Pon un beso en mi boca
 Ámense
 tu silencio y el mío.⁸²

⁷⁸ BALCELLS, J. M., *op. cit.*, pp. 268-269.

⁷⁹ LÓPEZ RODRÍGUEZ, Y., *Y al fin el cielo todo*, Villanueva de Córdoba, 2014, p. 81.

⁸⁰ PUJOL, S., *Intacto asombro en la luz del silencio*, Ferrol, 2001, p. 19.

⁸¹ MAILLARD, Ch., *Hainuwele y otros poemas*, Barcelona, 2009, p. 49.

⁸² BENEGAS, N. y MUNÁRRIZ, J., *Ellas tienen la palabra*, estudio preliminar de Noni Benegas, Madrid, 1997, p. 578.

O en este otro, donde la paronomasia amplía las posibilidades de significación:

Cuerpo
a tu hambre
sombra a tu silencio.⁸³

Aunque a veces se acude también al lenguaje de la literatura mística:

Yace
la tarde ardida
latiendo sombras dividiendo la luz
con las tinieblas.

Otros ocasos quiero
cuajados de tormentas
arrazados de vientos que devoren montañas.

Busco
la oscuridad más clara.⁸⁴

«Nótese la oposición de elementos sobre los que gravita la composición» y que concluye en el oxímoron final.

En algunos casos se habla, sin decirlo, de lo inefable del sentimiento amoroso, como en este ejemplo metapoético de Elena Pallarés:

TE DIRÉ sin palabras
lo que no me permiten
decirte las palabras:
el amor es un verbo
impronunciable.⁸⁵

O se apuesta por el lenguaje de lo secreto y lo callado, donde habita el sentido:

ACOGE ESTA PALABRA sin palabras,
guárdala en tus adentros sin que se entere nadie,
ella es lo silenciado.⁸⁶

De este modo, se pone de relieve la insuficiencia del lenguaje para transitar por caminos no hollados, al margen de las reglas convencionales y, en ese momento, es cuando el silencio acude al encuentro de lo innumerable, como sucedía en el discurso de la mística heterodoxa

La estela que ha dejado en la poesía de mujeres muestra la vigencia de una «escritura femenina» que supera el binarismo patriarcal vida/muerte, arriba/abajo, dentro/fuera, hombre/mujer y trata de anular las diferencias que

ha consolidado nuestra cultura, porque callar no significa dejar de hablar, sino fundar un discurso de resistencia que desafíe el orden establecido.

BIBLIOGRAFÍA

- ADONIS, *Sufismo y Surrealismo*, Madrid, 2008.
- ALÁEZ SERRANO, F., *San Juan de la Cruz y el misticismo herético*, Madrid, 2014.
- ALABRÚS, R. M. y GARCÍA CÁRCEL, R., *Teresa de Jesús. La construcción de la santidad femenina*, Madrid, 2015.
- ÁLVAREZ, R., *El vino de las horas*, Valladolid, 1998.
- ASÍN PALACIOS, M. (1931), *El Islam cristianizado. Estudio del «sufismo» a través de las obras de Abenarabi de Murcia*, Madrid, 1990.
- ATENCIA, M. V. (1976), *Marta y María*, Málaga, Gráficas San Andrés.
- ATENCIA, M. V., *El coleccionista*, Sevilla, 4º suplemento de Calle del Aire, 1979.
- _____, *A este lado del paraíso* (Antología), selección e introducción de Francisco Ruiz Noguera, 2014.
- BALCELLS, J. M. (ed.), *Ilimitada voz (Antología de poetas españolas, 1940-2002)*, Cádiz, 2003.
- BAUDELAIRE, CH. (1857-1861), *Las flores del mal*, Madrid, 1982.
- BENEGAS, N. y MUNÁRRIZ, J., *Ellas tienen la palabra*, estudio preliminar de Noni Benegas, Madrid, 1997.
- BLOCK DE BEHAR, L., *Una retórica del silencio. Funciones del lector y procedimientos de la lectura literaria*, México, 1984.
- BRAIDOTTI, R. (1994), *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*, Barcelona, 2004.
- CASTRO, J., *Arte de cetrería*, Madrid, 2004.
- CIRLOT, J. E. (1958), *Diccionario de símbolos*, Madrid, 1997-1998.
- CIRLOT, V., *Figuras del destino. Mitos y símbolos de la Europa medieval*, Madrid, 2005.
- CIXOUS, H. (1979), *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, Barcelona, 1995.
- CLEMENT, C. y KRISTEVA, J. (1998), *Lo femenino y lo sagrado*, Madrid, 2000.
- DANZIGER, C., *Le silence: la force du vide*, Paris, 1999.
- DE CERTEAU, M. (1982), *La fábula mística (siglos XVI y XVII)*, Madrid, 2006.
- DE LA MOTTE, A., *Au-delà du mot. Une «écriture du silence» dans la littérature française au vingtième siècle*, Münster, 2004.
- FARRELL, M., y DOS, M. (coord.), *Veintinueve maneras de concebir el silencio*, Castellón, 2008.

⁸³ *Ibid.*, p. 577.

⁸⁴ SALAS, A., *No duerme el animal (Poesía 1987-2003)*, Madrid, 2009, p. 31.

⁸⁵ PALLARÉS, E., *Ella guarda secretos*, Zaragoza, 2006, p. 65.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 67.

- FEMENÍAS, M^a L. y RUIZ, M^a Á., «Rosi Braidotti: de la diferencia sexual a la condición nómada», *Revista Escuela de Historia*, 1 (3) (2004). Disponible en www.redalyc.org/articulo.oa?id=63810305, consultado el 29/04/2015.
- FERRÚS, B. (coord.), *Mujer y silencio*, *LECTORA: revista de dones i textualitat*, 13 (2007).
- GADAMER, H. G. (1960), *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Salamanca, 1977.
- GAGNEBIN, M., *L'irreprétable ou les silences de l'oeuvre*, Paris, 1984.
- GARCÍA VALDÉS, O., *Esa polilla que delante de mí revolotea*. Poesía reunida (1982-2008), prólogo de Eduardo Millán, Barcelona, 2008.
- GORGA LÓPEZ, G., «Ecos sanjuanistas en la última poesía de Clara Janés», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 26 (2008), pp. 83-100.
- GUILLÉN, J. (1969), «Lenguaje insuficiente. San Juan de la Cruz o lo inefable místico», *Lenguaje y poesía*, Madrid, 1992, pp. 73-109.
- HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, M. T. (ed.), *El silencio y la escucha: José Ángel Valente*, Madrid, 1995.
- IRIGARAY, L. (1974), *Espéculo de la otra mujer*, Madrid, 2007.
- ISER, W., *Languages of the Unsayable: the Play of Negativity in Literature and Literary Theory*, New York, 1989.
- JANÉS, C., *Emblemas*, Madrid, 1991.
- _____, «La pantera», *ABC*, 28-2-1992.
- _____, *Cirlot, el no mundo y la poesía imaginal*, Madrid, 1996.
- _____, (1996), *Diván del ópalo de fuego*, Murcia, 2005.
- _____, (1996), *Roses of fire*, edición bilingüe de A. Pasero, Varanasi, 2004.
- JUAN DE LA CRUZ, S. (1630), *Cántico spiritual y poesía completa*, edic. de Paola Elia y M^a Jesús Mancho con estudio preliminar de Domingo Ynduráin, Barcelona, 2002.
- JUANA INÉS DE LA CRUZ, S. (1689), *Obras Completas*, I. *Lírica personal*, México, 1995.
- KANE, L., *The Language of Silence*, London, 1984.
- KRISTEVA, J., *La révolution du langage poétique*, Paris, 1974.
- _____, (2002), *El genio femenino 3*, Colette, Buenos Aires, Barcelona, México, 2003.
- LE BRETON, D. (1997), *El silencio. Aproximaciones*, Madrid, 2006.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ, L., «El esencialismo poético en José Ángel Valente», *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid Disponible en www.ucm.es/info/especulo/numero16/valente.html, consultado el 20/04/2015.
- LÓPEZ RODRÍGUEZ, Y., *Y al fin el cielo todo*, Villanueva de Córdoba, 2014.
- MAILLARD, CH., *Hainuwele y otros poemas*, Barcelona, 2009.
- MORAÑA, M., «La retórica del silencio en Sor Juana Inés de la Cruz», MORAÑA, M., *Viaje al silencio: exploraciones del discurso barroco*, México, 1998. Disponible en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/viaje-al-silencio-exploraciones-del-discurso-barroco-0/html/e5b96feb-bf21-4bd2-be1c-9389af0cb0ba_57.html, consultado el 16/7/2014.
- NERUDA, P. (1924), *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, *Poesía I*, Bilbao, 1974.
- OHMANN, R. (1972), «El habla, la literatura y el espacio que media entre ambas», MAYORAL, J. A. (ed.), *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid, 1987, pp. 35-57.
- ORLANDI, E. P., *Les formes du silence: dans le mouvement du sens*, Paris, 1996.
- PALLARÉS, E., *Ella guarda secretos*, Zaragoza, 2006.
- PASERO, A. M., «Río hacia la nada: Hacia la unidad en la poesía de amor de Clara Janés», MÉKOUAR-HERTZBERG, N. (ed.), *Secretos y verdades en los textos de Clara Janés*, Bern, 2014, pp. 143-162.
- PAZ, O. (1982), «Primer sueño», *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, Barcelona, 1990, pp. 469-507.
- PEREIRA ROMERO, T., *Silencio y poesía. La obra de Yves Bonnefoy*, Oviedo, 1993.
- PRON, P., *El libro tachado. Prácticas de la negación y del silencio en la crisis de la literatura*, Madrid, 2014.
- PUJOL, S., *Intacto asombro en la luz del silencio*, Ferrol, 2001.
- RODRÍGUEZ, J. C., *La poesía, la música y el silencio (de Mallarmé a Wittgenstein)*, Sevilla, 1994.
- SALAS, A., *No duerme el animal (Poesía 1987-2003)*, Madrid, 2009.
- SHIRAZÍ, H. (s. IV), *101 poemas*, Madrid, 2001.
- SONTAG, S. (1967), «La estética del silencio», *Estilos radicales*, Barcelona, 2007, pp. 13-50.
- STEINER, G. (1976), *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, Barcelona, 2003.
- TERESA DE JESÚS, S. (1588), *Poesía y pensamiento (Antología)*. Selección y presentación de Clara Janés, Madrid, 2015.
- TERRACINI, L., *I codici del silenzio*, Torino, 1988.
- TZU, L. (s. VI a.C.), *The Way of Life: A New Translation of the Tao Te Ching*, New York, 1955.
- VALESIO, P., *Ascoltare il silenzio. La retorica come teoria*, Bologna, 1986.
- VAN DEN HEUVEL, P., *Parole, mot, silence: pour une poétique de l'énonciation*, Paris, 1985.
- WITTGENSTEIN, L., *Tractatus lógico-philosophicus*, Madrid, 1979.