# GRITOS DE CARNE, MUROS DE CARNE. LA POÉTICA DEL CUERPO EN ERNESTINA DE CHAMPOURCIN[1]

CRIES OF FLESH, WALLS OF FLESH. THE POETICS OF THE BODY IN ERNESTINA DE CHAMPOURCIN

**Helena ESTABLIER PÉREZ**
Universidad de Alicante
Helena.Establier@ua.es

**Resumen**: En este trabajo estudiamos las manifestaciones de la poética femenina del encarnamiento en la obra de Ernestina de Champourcin. Partiendo de las claves contextuales e ideológicas que condicionaron en el primer tercio del siglo XX las relaciones de las mujeres con su existencia carnal y que contribuyen a explicar los fundamentos externos del despliegue del tropo corporal en la obra de la autora alavesa, realizamos un recorrido transversal por las diferentes modulaciones que la corporalidad adopta en su producción poética desde sus inicios, en los años veinte y treinta, hasta sus obras del exilio mejicano, a través de ejemplos concretos y representativos de las inquietudes líricas e íntimas que acucian a Champourcin en sus diferentes etapas vitales. Ello nos permite, asimismo, observar la evolución en sus versos de la relación entre la expresión poética de la experiencia del cuerpo y la del anhelo de trascendencia, una constante de su producción lírica durante cinco décadas.

**Palabras clave**: Ernestina de Champourcin. Poesía española. Siglo XX. Escritoras. Cuerpo.

**Abstract**: In this paper we study the manifestations of the feminine poetics of embodiment in the work of Ernestina de Champourcin. Starting from the contextual and ideological keys that conditioned women's relations with their carnal existence in the first third of the 20th century and that contribute to explaining the external foundations of the deployment of the corporal trope in the work of the author, we carry out a transversal journey through the different modulations that corporeality adopts in her poetic production from its beginnings, in the 1920s and 1930s, to her works in Mexican exile, based on specific and representative examples of the lyrical and intimate concerns that beset Champourcin in her different stages of her life. This also allows us to observe the evolution in her verses of the relationship between the poetic expression of the experience

[1] Este artículo se ha realizado en el marco del Proyecto I+D+i "Género, cuerpo e identidad en las poetas españolas de la primera mitad del siglo XX", financiado por Programa Estatal de Generación de Conocimiento, ref. PID2020-113343GB-I00.

© UNED. Revista *Signa* 34 (2025), pp. 225-246
DOI: *https://doi.org/10.5944/signa.vol34.2025.43436*
ISSN digital: 2254-9307. Papel: 1133-3634. CD-ROM: 2951-8687

of the body and that of the yearning for transcendence, a constant feature of her lyrical production over five decades.

**Keywords**: Ernestina de Champourcin. Spanish poetry. 20th century. Women writers. Body.

## 1. INTRODUCCIÓN: EN POS DE UNA POÉTICA CHAMPOURCINIANA DEL ENCARNAMIENTO

En las primeras décadas del siglo XX la poesía se convirtió para las mujeres en un lugar especialmente rentable, en términos literarios e identitarios, de inscripción del cuerpo y de la sexualidad, un espacio de poder textual donde no solo era posible describirlos o reproducirlos a partir de las experiencias reales, sino también crearlos en y con la acción poética (Torras, 2009: 268). Esta novedosa escritura poética del cuerpo[2] entrañaba una recuperación por parte de las autoras de unas parcelas de su experiencia vital que habían sido convenientemente aprovechadas por las políticas culturales institucionalizadas para refrendar su condición subalterna y también esquivadas por las propias mujeres, quienes, obviando las servidumbres de su materialidad carnal, optaron por poner el acento en otros aspectos relativos al campo psico-racional, donde desde hacía dos siglos estaban librando una sostenida batalla por la igualdad de entendimientos y de derechos.

Ernestina de Champourcin (Vitoria, 1905-Madrid, 1999) formó parte de esas redes peninsulares de mujeres modernas, afines al Lyceum Club, la Residencia de Señoritas, etc., que marcaron en España las pautas para la ruptura de estereotipos femeninos gastados y para una redefinición de la identidad de las mujeres en la que la relación de estas con sus cuerpos ocupaba un lugar fundamental. No es extraño, por tanto, que esta dimensión corporal y material, carente de una tradición previa consolidada en el campo de la lírica española de autoría femenina, se incorporara como elemento vertebral en la poesía de la autora alavesa desde los inicios de su quehacer literario.

Las propuestas de clasificación y ordenación de la obra poética de Champourcin realizadas por la crítica coinciden en señalar diversas etapas en su producción, articuladas en torno a dos ejes que balizaron cambios vitales y contextuales de gran relevancia para la autora: el exilio en Méjico, tras la Guerra Civil, y el regreso a España en 1973[3]. Este

[2] Véanse, por ejemplo, los trabajos sobre la presencia del cuerpo en la obra poética de diversas escritoras del primer tercio del siglo, como Rosa Chacel, Concha Méndez, Concha Espina, Lucía Sánchez Saornil, Elisabeth Mulder, Ana María Martínez Sagi, Josefina de la Torre y otras, así como el excelente ensayo panorámico sobre el particular de Melissa Lecointre, en el volumen colectivo *El corazón en llamas. Cuerpo y sensualidad en la poesía española escrita por mujeres (1900-1968)* (Establier Pérez, 2023).

[3] Véase, por ejemplo, la propuesta de José Ángel Ascunce, de gran consenso crítico, quien identifica, tras los primeros ejercicios líricos de la autora (*En silencio*, de 1926), tres etapas: la del *amor humano*, entre 1928 y 1940, que comprendería solamente tres libros de versos —*Ahora* (1928), *La voz en el viento* (1931)

© UNED. Revista *Signa* 34 (2025), pp. 225-246
DOI: *https://doi.org/10.5944/signa.vol34.2025.43436*
ISSN digital: 2254-9307. Papel: 1133-3634. CD-ROM: 2951-8687

enfoque de la obra de Champourcin con vocación periodizadora parece revelarnos en primera instancia que sus composiciones más tempranas, las de los años veinte y treinta, se hallan mayoritariamente acezadas por el anhelo y la experiencia del amor humano pasional en su amplio abanico de matices emocionales y carnales, mientras que en la poesía del exilio se impone la búsqueda imperiosa y angustiada de la trascendencia a través de Dios, el deseo de remontarse hacia el ser espiritual, una mirada definitiva hacia lo divino que en los años cincuenta, en concreto a partir de *Presencia a oscuras* (1952), descuella como línea maestra de su experiencia vital y lírica.

Diversos estudios nos han mostrado ya, no obstante, algunos de los matices que ofrece en la obra de Champourcin esta tensión poética entre los caminos del amor humano, impregnado de materialidad carnal y dirigido al *otro*, y la vocación de espiritualidad encauzada en el diálogo íntimo con Dios. Hace décadas que Espejo-Saavedra (1982), en su análisis de los sonetos incluidos en *La voz en el viento* (1931), explicaba lo erótico y lo místico en la obra de Champourcin como manifestaciones de un ansia indiferenciada de trascendencia personal. Años después, en su iluminador estudio sobre la producción lírica de la autora en el marco de la generación del 27, Cano Ballesta (2006) nos desgranó cómo la veta religiosa que se va a hacer fuerte en la poesía de la autora en el exilio, insuflada de tintes místicos y anhelos de trascendencia, se hace presente ya en sus obras de los años veinte y treinta, como bien revela la última sección del poemario de 1936, *Cántico inútil*, titulada "Dios y tú", en la que prevalecen el tono y las resonancias religiosas, aunque el auténtico motor que los alimenta sea, al fin y al cabo, el anhelo de amor humano en su indisoluble amalgama de emociones y de pasiones, de carne y delirio, de cuerpo y sentimiento.

Este transitar angustiado de lo humano a lo divino es, de hecho, un rasgo constitutivo de toda la producción lírica de la autora, que encuentra una de sus principales formulaciones en la reiterada y problemática inscripción versal del cuerpo y sus aledaños: la existencia carnal y material, el sexo, etc. Precisamente la concepción champourciniana del ser como una indisoluble unidad de alma y cuerpo es la que hace de este último un eje temático y un recurso estructurador fundamental en su obra, un motivo recurrente que, siempre en relación dialéctica con el afán de espiritualidad y el sentimiento religioso, se adapta en sus formulaciones concretas a la evolución de la poética de la autora y a las diferentes vías que siguió su producción desde 1926.

Convenimos con Milagros Pardo Arizmendi en que toda la obra de Ernestina de Champourcin está destinada "a trascender los límites, a romper las barreras entre inmanencia y trascendencia" (Pardo Arizmendi, 2004: 18), y, al hilo de ello, estudiamos aquí cómo en este penoso camino de ascenso y superación, corporalidad y trascendencia constituyen dos elementos indisociables en la obra de la poeta alavesa, que la recorren

y *Cántico inútil* (1936)— y algunos de los poemas sueltos publicados tras el estallido de la guerra; la del *amor divino* (1940-1972), que engloba toda su producción en el exilio mejicano; y finalmente, después de la vuelta a España, la del *amor en la evocación y en el deseo*, es decir, la poesía de la nostalgia y del vacío (Ascunce, 1991: xxv). Esta propuesta clasificatoria parte, a su vez, de la de Landeira (1986: 88-91).

transversalmente en una tensión lírica y emocional sostenida, retroalimentándose y también justificándose de forma recíproca. Por esta razón, también en los poemarios compuestos a partir de los años cincuenta, aquellos en los que el verso parece brotar con el único fin de impulsar al sujeto poético en su camino hacia la espiritualidad y trascendencia, la existencia encarnada irrumpe de forma insoslayable, marcando las pautas para traducir líricamente la tensión —irresoluble, por cierto— entre la temporalidad y la eternidad del ser que angustia a la autora en aquellos años.

Partimos pues en este trabajo de la consideración de que la obra de Ernestina de Champourcin ofrece una poética femenina del encarnamiento que va mucho más allá de una etapa concreta de su producción lírica o de un afán ocasional de adecuarse a un momento histórico, como aquel en el que la autora comienza a escribir, caracterizado por la eclosión de los cuerpos y la liberación parcial y temporal de las coerciones que aherrojaban a las mujeres occidentales. Para mostrarlo, ofrecemos en primer lugar algunas claves contextuales e ideológicas que condicionaron en el primer tercio del siglo XX las relaciones de las mujeres con su existencia carnal y que nos ayudarán a entender los fundamentos externos del despliegue del tropo corporal en la obra de la autora alavesa, y a continuación realizamos un recorrido transversal por las diferentes modulaciones que la corporalidad adopta en la producción poética de esta desde sus inicios, los poemarios de los años veinte y treinta, hasta sus obras del "primer exilio" mejicano. Este análisis, formulado a partir de ejemplos concretos y representativos de las inquietudes líricas e íntimas que acucian a la autora en sus diferentes etapas vitales, nos permitirá, asimismo, observar la evolución en sus versos de la relación entre la expresión poética de la experiencia del cuerpo y la del afán de trascendencia, de forma que si en sus obras primeras el encarnamiento se percibe como una vía gozosa y productiva de conexión con el mundo externo, de relación con el otro y de conocimiento de sí, en los poemarios del exilio se transformará en un lastre para la experiencia de la vida interior plena y la realización espiritual del ser.

## 2. DE CUERPOS FEMENINOS EN EL PRIMER TERCIO DEL SIGLO XX

"Ahora que nos damos y se dan cuenta de que tenemos alma
—no la de antes— y cuerpo" (Poch y Gascón, 1932: 23)

Durante centurias, la imaginación masculina puso el foco en el cuerpo de las mujeres, que ocupó un lugar central de la cultura occidental (Suleiman, 1986: 1) y ejerció en la memoria individual y colectiva una suerte de fascinación impregnada a partes iguales de temor y aversión: cuerpo hermoso y placentero, prolífico y reproductor, fundamental para la satisfacción de los deseos y la continuidad de la especie; pero también cuerpo carnal y seductor, misterioso, impuro, abyecto, fuente de mal y extravío, cuerpo peligroso, subyugante, enajenante; en definitiva, un cuerpo *otro*, diferente en sus dimensiones fisiológica y fisionómica, y quizá, también, en buena medida responsable de los entresijos

© UNED. Revista *Signa* 34 (2025), pp. 225-246
DOI: *https://doi.org/10.5944/signa.vol34.2025.43436*
ISSN digital: 2254-9307. Papel: 1133-3634. CD-ROM: 2951-8687

de uno de los grandes enigmas que ha venido inquietando secularmente a los diferentes campos del saber, desde las ciencias naturales y experimentales a las disciplinas sociales y humanísticas: la feminidad.

La tradición neoplatónica cristiana sobre el cuerpo, que lo degradaba y postergaba frente al alma —esa otra parte, interior y superior, del todo unitario humano—, y su posterior desarrollo a través del dualismo cartesiano, marcaron las vías fundamentales de comprensión de la corporalidad por parte del pensamiento occidental. La primacía de la *res cogitans* sobre la *res extensa* condujo a la relegación e infravaloración del cuerpo, entendido este como una amenaza permanente para el plano ideal y la coherencia del conocimiento. Esta jerarquización de los dos componentes integradores del ente humano tuvo su correlato en la propia comprensión de ambos, cuerpo y alma, cuando se les aplicaba la variable de sexo, pues en las dos dimensiones, la espiritual y la material, las mujeres resultaban imperfectas e inferiores a los varones.

A finales del siglo XVIII el viejo modelo jerárquico de ordenación de los cuerpos masculinos y femeninos en el que los segundos se entendían como una versión simple de los primeros, fue desplazado por un modelo horizontal donde primaba la divergencia biológica, entendiéndose unos y otros como opuestos y, por tanto, no medibles entre sí. Pese a ello, los discursos institucionales continuaron sirviéndose del cuerpo de las mujeres y de los argumentos de la "anatomía y la fisiología de lo inconmensurable" (Laqueur, 1994: 24) — cuerpos diferentes en función de sus capacidades reproductivas— para afianzar los roles sociosexuales de aquellas y refrendar su subalternidad.

De esta manera, las características del cuerpo femenino siguieron constituyendo, como antaño, la clave de la inferioridad de las mujeres y el obstáculo más insalvable para su acceso a la vida pública. En un ejercicio de doble traslación metonímica de consecuencias incalculables para las mujeres, ellas desaparecían tras sus cuerpos defectuosos —ellas *eran* sus cuerpos— y estos a su vez se condensaban en una sola de sus partes constitutivas: los órganos sexuales femeninos, responsables últimos de todas las disfunciones y patologías, físicas y psíquicas, de sus portadoras, así como de su debilidad, de su incapacidad para desarrollar proyectos vitales propios y, en definitiva, de su absoluta e irreversible dependencia de su biología y funciones corporales.

El siglo XX trajo consigo, como correlato del cuestionamiento y la quiebra de los fundamentos del antiguo orden social, una nueva manera de entender el cuerpo. Dado que una de las cualidades existenciales de este es la de constituir un espacio de confluencia entre lo privado y lo público[4], en todas las épocas la articulación de formas novedosas de interpretar los cuerpos ha estado en relación con la aparición de modos también nuevos de representar y de constituir realidades sociales. Como explica Serge Salaün (2001: 45-46), el cuerpo fue, desde principios de la pasada centuria, soporte de las aspiraciones de

[4] Como explica Fernández Guerrero, el cuerpo es lo más íntimo, lo más propio de cada sujeto, la materia que constituye y marca los contornos del individuo y que permite establecer una relación privilegiada con lo que cada uno es, pero simultáneamente también se revela como asunto de interés público, regulado por la sociedad y la ley (Fernández Guerrero, 2010: 245).

© UNED. Revista *Signa* 34 (2025), pp. 225-246
DOI: *https://doi.org/10.5944/signa.vol34.2025.43436*
ISSN digital: 2254-9307. Papel: 1133-3634. CD-ROM: 2951-8687

la liberación del ser humano, de la lucha por la emancipación y la liberación de los yugos clericales y morales, pero a partir de 1920 cobró auténtico protagonismo bajo los efectos complementarios del freudismo, el surrealismo y el feminismo, alcanzando importantes repercusiones artísticas, ideológicas y políticas.

Todo ello explica el que las primeras décadas del Novecientos el cuerpo de las mujeres llegara a constituirse en signo de la sociedad occidental moderna y expresión vigorosa de las transformaciones que en ella se estaban experimentando. En España, como en el resto de países de su entorno, las nuevas modas y usos socioculturales visibilizaron públicamente las formas que antes permanecían ocultas y dinamizaron los cuerpos femeninos, liberándolos de la sujeción y del estatismo (Díaz Freire, 1999: 246). Para las mujeres emancipadas de su tiempo, esta liberación de las formas corporales en los espacios públicos era un correlato de las conquistas intelectuales y económicas, lo cual se reveló como una de las claves de la reivindicación feminista[5]. Su acceso a la práctica pública de los deportes, el acortamiento y aligeramiento de las prendas de vestir, el desnudo en la escena de cabarets, *music halls* y teatros, la explicitud de las descripciones de las formas femeninas en las novelas eróticas y pornográficas, etc., fueron algunas de las variadas muestras de esa nueva apertura en la comprensión de los cuerpos que, si bien en algunas de sus realizaciones vehiculaba el deseo de las mujeres de liberarse de las constricciones históricas de género no solo en alma sino también en carne mortal, en otras revelaba que la materialización corporal de la feminidad y el modelo sexualizado de mujer se habían convertido, al mismo tiempo, en espectáculo y negocio patriarcal en la nueva sociedad de masas (Díaz Freire, 1999: 226-234).

Esta omnipresencia del cuerpo femenino en el ámbito social y cultural tuvo como correlato un desbordamiento discursivo sobre esta cuestión y sus aledaños en todos los campos de la vida pública en los que se administraban los saberes y los poderes. Bien conocidos son, por ejemplo, los debates de la élite política e intelectual española sobre el papel de las mujeres en la sociedad y la sexualidad, en el marco del movimiento eugenista floreciente en la década de 1920. Testimonio de ello constituyen los *Tres ensayos sobre la vida sexual* (1926) de Gregorio Marañón, con multitud de ediciones y notable eco incluso entre algunas de las mujeres avanzadas —Carmen de Burgos, Margarita Nelken, o Hildegart Rodríguez Carballeira, entre otras—, quienes asumieron la visión sexualizada del mundo que emanaba de las teorías del doctor en pro de una *diferencia* que acabara con su sempiterna condición de inferioridad, así como la idea de que la identidad femenina quedaba definida por las funciones sexuales primarias, es decir, por la capacidad de engendrar y la maternidad (Castejón, 2013: 2). Los cuerpos femeninos y sus *patologías* —estadios intersexuales o viriloides, alteraciones fisiológicas y psicológicas en el climaterio, deseo sexual exacerbado, frigidez, etc.— ocuparon un lugar central en

[5] Véase, por ejemplo, el artículo de Margarita Nelken "Divagaciones emancipadoras y primaverales" de 1923, donde plantea el cuerpo dinámico, rítmico y elástico de las mujeres jóvenes de su tiempo como uno de los mayores síntomas de la modernidad (1923: 129).

© UNED. Revista *Signa* 34 (2025), pp. 225-246
DOI: *https://doi.org/10.5944/signa.vol34.2025.43436*
ISSN digital: 2254-9307. Papel: 1133-3634. CD-ROM: 2951-8687

la producción discursiva del doctor, empeñado en una normativización de los comportamientos sexuales y de género que frenara los avances femeninos.

Recordemos que, paralelamente, en el espacio ideológico español de la tercera década del siglo XX, al calor del proyecto primorriverista de reforma de la moral y las costumbres nacionales para restaurar un orden social amenazado por los envites de la modernidad, se producía un intenso debate entre liberales, por un lado, y conservadores y católicos, por otro, en el que los cuerpos femeninos, con su evidente transformación —cuerpos *libres, emancipados*, controlados por sus dueñas y accesibles para todos—, monopolizaron el foco de la polémica (Díaz Freire, 1999: 225). Para los defensores del antiguo orden de las cosas, devolver su imagen y sus funciones tradicionales al cuerpo de las mujeres, es decir, reordenar las políticas de género soliviantadas por los nuevos tiempos, era una vía imprescindible para garantizar la estabilidad social.

Al mismo tiempo, en otro plano bien distinto, la recién nacida antropología filosófica contemporánea, al plantear la necesidad de una ciencia que estudiara la estructura esencial del ser humano, acababa de situar el problema psicofísico de la corporalidad y la espiritualidad en primer plano. Tras varios siglos de flagrante anticorporalismo filosófico, por vez primera la llamada *fenomenología corporal*, desarrollada por Edmund Hüsserl[6] y sus seguidores, permitía superar el dualismo de la metafísica tradicional —cuerpo / alma— al ubicar la conciencia y la subjetividad en el cuerpo mismo, *cuerpo vivido* (*Leib*) o sentido como propio, cuerpo en situación, imbricado siempre con lo social, lo cultural y lo histórico, frente al cuerpo-objeto, físico o material (*Körper*) (Husserl, 1996: 157).

Estas nuevas aproximaciones filosóficas a la espinosa cuestión de la corporalidad, aun con muchas limitaciones, pues omitían todavía la distinción entre lo masculino y lo femenino, resultaron especialmente interesantes para abrir nuevas vías en la relación de las mujeres con sus cuerpos y subvertir la conciencia que tenían de estos, emanada de la propia condición femenina de subalternidad imperante secularmente en la sociedad patriarcal. La fenomenología del *cuerpo vivido* partía del planteamiento de dos formas de experiencia corporal, como sujeto y como objeto, o, en otras palabras, como trascendencia y como inmanencia. La crítica feminista actual nos ha explicado ya que las mujeres aprendieron históricamente a entender sus cuerpos como objetos, como inmanencias, porque desde la mirada hegemónica —la masculina—, el cuerpo femenino, además de ser una de las medidas fundamentales para delimitar la *otredad*, había estado siempre objetualizado y, en ese sentido, se entendía como pasivo e inerte, susceptible de ser mirado, poseído, manipulado, invadido, construido y destruido; una carne y una forma, en definitiva, entendidas como potenciales objetos de las intenciones y de la manipulación

[6] Edmund Husserl fue el fundador de la fenomenología trascendental y, a partir de ella, del movimiento fenomenológico, una de las corrientes filosóficas más influyentes del siglo XX. Su libro *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, publicado en alemán en 1913, fue fundamental para la difusión de sus teorías, seguidas por Max Scheler, Edith Stein, Eugen Fink y Martin Heidegger, entre otros, y, a partir de 1940, por la fenomenología francesa (Emmanuel Lévinas, Jean-Paul Sartre, Maurice Merleau-Ponty, Michel Henry, Jean-Luc Marion, Simone de Beauvoir, etc.).

© UNED. Revista *Signa* 34 (2025), pp. 225-246
DOI: *https://doi.org/10.5944/signa.vol34.2025.43436*
ISSN digital: 2254-9307. Papel: 1133-3634. CD-ROM: 2951-8687

de otros, en lugar de como una manifestación viviente de acción, de intención y, por ende, de trascendencia (Young, 2005, 39-45).

Desde esta perspectiva, a principios del siglo XX la experiencia del cuerpo vivido de las mujeres no les permitía aún constituirse en trascendencias inequívocas en movimiento para dominar un mundo de su propiedad, un mundo constituido por sus propias intenciones y proyecciones; no habían tenido, hasta entonces, la oportunidad de usar sus plenas capacidades corporales en un compromiso libre y abierto con el mundo; en lugar de ello, habían entendido y vivido sus cuerpos como un peso que las inhibía, las confinaba, las posicionaba y las objetualizaba, y en la medida en que esto era así, las nuevas ideas sobre el cuerpo que aportaban los estudios fenomenológicos contribuían a sustentar filosóficamente una revolución corporal femenina que se estaba materializando *de facto* en el plano sociocultural.

En España, los ecos de la fenomenología corporal llegaron a través de Ortega y Gasset, quien, al exponer por vez primera la necesidad de tener en cuenta el sentimiento del propio cuerpo para alcanzar el conocimiento de la realidad humana (Laín, 1989: 116), alcanzó una influencia de primer orden en el pensamiento de su tiempo. Ortega hizo del cuerpo una cuestión nuclear en muchos de sus ensayos, en especial en la década de los años veinte[7], cuando se produce su giro hacia el raciovitalismo.

En la visión orteguiana del asunto intervienen los elementos básicos de la contradicción secular en la que ha estado sumida la cultura cristiana occidental desde sus inicios, es decir, la convicción de que, en su dimensión carnal, el cuerpo representa un peligro, pero a la vez es condición imprescindible del vivir humano, es la estructura perceptiva y expresiva que posibilita la experiencia de las vivencias situadas del sujeto —el sujeto en su circunstancia— y un medio transparente que desnuda el alma que lo habita. Para superar esta dicotomía propia de la metafísica clásica, Ortega apuesta por anular el dualismo cuerpo-alma, recuperar la corporalidad y postular ambos en la indisoluble unidad de *la carne* (Ortega y Gasset, 2001: 144).

Las aportaciones específicas de Ortega sobre el cuerpo de las mujeres tuvieron notable influencia en su tiempo[8]. En el ensayo "La percepción del prójimo" (1924) dedica a este asunto el apartado "Cómo nos vemos a nosotros. La mujer y su cuerpo", en el que explica que la hiperestesia de las sensaciones orgánicas experimentada por las mujeres produce en ellas una relación mucho más estrecha con su cuerpo que la que viven los hombres, al interponerse este constantemente entre su yo y el mundo exterior. Según el filósofo madrileño, en las mujeres las sensaciones intracorporales son mucho más vivas, y por ello toda su vida psíquica está fundida con la corporal; es decir, que su alma es profundamente

[7] Algunos de los ensayos fundamentales en los que el filósofo aborda la cuestión de la corporalidad son "La percepción del prójimo" (1924), "Vitalidad, alma, espíritu" (1925a) y "Sobre la expresión fenómeno cósmico" (1925b y 1925c).

[8] Conocía muy bien Ernestina de Champourcin los principios orteguianos. Como le relata a Carmen Conde en varias de sus cartas fechadas en abril de 1929, estaba matriculada en el curso "Qué es filosofía" que impartió el filósofo madrileño cuando abandonó su cátedra en la Universidad Central de Madrid, el cual le causó una magnífica impresión (Champourcin y Conde, 2007: 281-283).

© UNED. Revista *Signa* 34 (2025), pp. 225-246
DOI: *https://doi.org/10.5944/signa.vol34.2025.43436*
ISSN digital: 2254-9307. Papel: 1133-3634. CD-ROM: 2951-8687

corporal y, al tiempo, su cuerpo está transido de alma, siendo ambos solidarios entre sí y no enemigos irreconciliables, como en el caso masculino (Ortega y Gasset, 1924).

Estas ideas orteguianas no dejaron de tener consecuencias ambivalentes en la relación que mantenían las mujeres con sus cuerpos. Por un lado, postular la absoluta indisolubilidad del plano físico y el psíquico en ellas suponía, obviamente, privarlas de la posibilidad de desarrollo autónomo de la sensualidad y del placer sexual, mientras que las mantenía en la condena de lo corporal que llevaban arrastrando durante siglos; por otro, no obstante, la reivindicación del cuerpo realizada por Ortega, aunque fuera como expresivo del alma, permitía superar la vieja concepción religiosa que responsabilizaba a la materia carnal de todos los males de la humanidad, idea especialmente inquietante para las mujeres en tanto en cuanto ellas estaban, desde el inicio de los tiempos, adscritas al dominio de lo corpóreo, lo fisiológico y lo natural. Proclamar la resurrección de la carne (Ortega y Gasset, 1925a) y recuperar, como hacía el filósofo, el sentimiento del cuerpo propio para ambos sexos, era una vía para reconciliarse con una parte de la propia existencia femenina que parecía proscrita, o, al menos, para reclamarla, con toda la prudencia que exigía la realidad social española del momento, como una vía gozosa de encuentro con el mundo.

En definitiva, si bien la producción discursiva sobre el cuerpo femenino en el primer tercio del siglo estuvo fundamentalmente bajo el control masculino, la profusión y la novedad de las perspectivas a la hora de abordar esta parte de la experiencia de las mujeres sirvió de estímulo para que algunas de ellas se atrevieran a explorar en positivo, vital y textualmente, las posibilidades de una existencia encarnada. Vivir y decir el cuerpo se abría, por primera vez en la historia, como posibilidad efectiva para las mujeres.

## 3. LOS CAMINOS DEL CUERPO EN LA POESÍA DE ERNESTINA DE CHAMPOURCIN

Precisamente, los tres poemarios anteriores al estallido de la Guerra Civil en los que la voz poética de Ernestina de Champourcin alcanza todo su vigor[9], *Ahora* (1928), *La voz en el viento* (1931) y *Cántico inútil* (1936), coinciden temporalmente con la citada eclosión de los discursos sobre el cuerpo y con las primeras muestras de reapropiación de este por parte de las poetas españolas. Estos libros tempranos, cuya originalidad imaginativa y visionaria en el seno de la creación poética de finales del 27 ya destacó Debicki (1988: 49), muestran una evolución en la poética de la autora desde el experimentalismo lúdico de *Ahora* hasta la rehumanización y la plena expresión del

[9] El primer libro que publica es *En silencio* (1926), el cual, al ser un poemario aún primerizo, no contemplamos para nuestro análisis. José Ángel Ascunce, que estudia sus versos, señala la presencia en él de los ecos del simbolismo, el intimismo y el romanticismo, enhebrados por un yo emocional que desvela sus sentimientos y sus estados anímicos en unas composiciones repletas de nostalgia, dolor, angustia, temporalidad y muerte (Ascunce, 2006: 99). Se aprecia en este poemario que la autora está tanteando sus posibilidades creativas, sin haber hallado en toda su extensión y variedad los resortes que definirán a partir de *Ahora* (1928), pero especialmente en las obras de los años treinta, su propia voz poética.

© UNED. Revista *Signa* 34 (2025), pp. 225-246
DOI: *https://doi.org/10.5944/signa.vol34.2025.43436*
ISSN digital: 2254-9307. Papel: 1133-3634. CD-ROM: 2951-8687

sentimiento características de *Cántico inútil* (Cano Ballesta, 2006: 34). En ellos observamos que, a medida que el sujeto lírico va trascendiendo el espacio de intimidad emocional instaurado en el primer poemario, *En silencio* (1926), y se va abriendo hacia el exterior, hacia la realidad material, también se intensifica la presencia corporal en los versos, como fórmula de conexión con el mundo.

Los poemas de *Ahora* se insertan plenamente en el afán de experimentación con las corrientes poéticas de su tiempo propio del 27; en ellos se dan los primeros atisbos de poesía pura, que encontrará su mejor expresión en *La voz en el viento*, y, especialmente, de coqueteo con algunos de los ismos de aquellos años, con la introducción de elementos surrealistas, ultraístas, futuristas y, sobre todo, de la greguería ramoniana (Ascunce, 2006). En este poemario la presencia del cuerpo aún es incipiente, y su tratamiento, por efecto del objetivismo vanguardista, muestra cierto distanciamiento, preferentemente como un motivo poético que vehicula la exploración de recursos líricos, como un pretexto, en muchas ocasiones, para poner en juego unos procesos metafóricos de gran audacia y notable expresividad, o para encauzar temáticamente el verso formalmente depurado. Si bien las composiciones de *Ahora* se hacen eco de una fuerte conexión sensorial entre el sujeto lírico y el cosmos (Bellver, 2001: 180-191), de impulso vitalista y prefiguradora del anclaje en lo corporal que inundará la producción poética de la autora en la década siguiente, en la mayor parte de los versos la actitud hacia el mundo exterior del sujeto poético es aún más volitiva y contemplativa que activa. El yo ensimismado trata de trascender su espacio interior y lanzarse al mundo, identificándose con el poder y las fuerzas naturales en su búsqueda de plenitud y de autoafirmación; su cuerpo, no obstante, atrapado aún en la inmanencia, es vehículo de la experiencia sensorial del mundo —"carne del alma", sensibilidad pura sin objeto predefinido, como le explica por carta a Carmen Conde (Champourcin y Conde, 2007: 299)— pero no ha adquirido la capacidad de actuar transformativamente sobre él.

Así lo observamos en "Pasión", cuyo motivo, la contemplación del paisaje por parte del yo lírico, tiene como fin el deseo de acceso al tú poético. La actividad de mirar se encauza mediante imágenes corporales provocadoras, de tintes surrealistas, cargadas de sensualidad y de acometividad —"Al resbalar jugoso el fruto del ocaso, / mordí con mi pupila su fragante corteza / y el ocaso sangró / el zumo acre y pastoso de la tarde con sol" (Champourcin, 1928: 3)—, pero, finalmente, el deseo imperioso de conexión con el otro no logra concretarse en el poema, como muestran los últimos versos: "Mis ojos triturando la cinta del espacio / aguzarán el filo de su ambicioso alcance / y lograrán tal vez sorber ese amor yerto, / que resquicia su miel en tu pecho cobarde" (1928: 4).

Del mismo modo, en las composiciones que integran la sección "Preludios marinos" del mismo poemario observamos una correlación entre el cuerpo y el paisaje, al que se apela de nuevo como estímulo de la propia sensitividad. En el poema 5, "La antorcha del poniente salpica con su sangre", por ejemplo, el cuerpo y los elementos naturales parecen estar en el mismo plano expresivo respecto al yo lírico: ambos son objetos poéticos en idéntico grado y se articulan en perfecta sintonía para crear unos versos de poderosa

© UNED. Revista *Signa* 34 (2025), pp. 225-246
DOI: *https://doi.org/10.5944/signa.vol34.2025.43436*
ISSN digital: 2254-9307. Papel: 1133-3634. CD-ROM: 2951-8687

sensualidad —"La antorcha del poniente salpica con su sangre / la castidad morena de mi brazo desnudo" (1928: 46)— que, sin embargo, no llegan a desafiar el imaginario femenino de la tradición poética, donde el cuerpo de mujer es siempre un objeto pasivo y maleable: "Tengo un velo de espumas y una sutil diadema / que enrosca el sol mimoso a mi cabello lacio." (1928: 46). En el poema, la relación entre yo lírico femenino y su materia corporal está condicionada y mediatizada por un elemento externo: el paisaje; este, corporeizado, se funde con la carne, la cual, a la vez, potencia su goce sensorial a través de aquel: "¡Caricia de los vientos, / muérdeme con tu filo sabiamente aguzado, / solo en ti quiero hallar el abrazo supremo!" (1928: 46).

Algo similar ocurre en el poema 8 de la misma sección, "Sobre el lecho viviente de una ola esmeralda", en el que el cuerpo, en su contacto con el agua, se convierte en el motivo que permite a la voz lírica, entre cascadas de imágenes naturales y juegos metafóricos atrevidos, de gran belleza estética, recrearse pasivamente en las sensaciones que le genera la experiencia de la inmersión marina:

> Sobre el lecho viviente de una ola esmeralda
> arrebujo mi cuerpo entre líquidas nieves.
> El sol con sus plumones empolva de oro fino
> el rútilo azabache que sombrea mi frente.
> […]
> ¡Perfecta embriaguez de la inmovilidad!
> En mis palmas florecen estrellas de sal gema.
> Oprime mis dedos un grillo de corales,
> ya me salvé de ti, ¡oh novio de la tierra! (1928: 49).

La inmovilidad y la inmanencia de lo corporal que impregnan los versos de *Ahora* se subvierten, no obstante, en el siguiente poemario de Champourcin, *La voz en el viento (1928-1931)*. En este sentido, la primera parte de este libro anuncia una nueva comprensión de la corporalidad femenina por parte de la autora en la que el dinamismo y el sentido lúdico marcan el camino para una también nueva visión del cuerpo como medio privilegiado hacia una doble trascendencia: la apertura hacia lo externo, la conexión con el mundo —los demás seres, las cosas— , por un lado, y el movimiento hacia lo interno, hacia una vivencia del propio cuerpo como plenitud, por otro.

La poesía de *La voz en el viento* es profundamente asertiva, propia de un yo de mujer —un "sujeto exuberante" (Wilcox, 1997: 86)— que afirma sin miedos ni tapujos su voz, sus deseos y sus posibilidades de agencia en el mundo: "Galoparé adherida / al filo de los tiempos / y colmará mi grito / vacíos insondados" (Champourcin, 1931: 12). El espíritu de estos versos, que abren el libro, es el que preside también muchos de sus poemas en los que el cuerpo en su totalidad o metonimizado en alguna de sus partes se convierte en símbolo de libertad, de autodeterminación y de poder femeninos, como los ojos en el viento de "Mirada en libertad", sueltos en el aire — "Sujeto va el espacio / entre mis dos pupilas" (1931: 18)—, los pies en movimiento, ante el asombro del sujeto poético, de una de las composiciones más originales del poemario, "Danza en tres tiempos" —"¿Es mío

© UNED. Revista *Signa* 34 (2025), pp. 225-246
DOI: *https://doi.org/10.5944/signa.vol34.2025.43436*
ISSN digital: 2254-9307. Papel: 1133-3634. CD-ROM: 2951-8687

el pie desnudo con la rosa de sangre / que dibuja perfiles en el silencio azul?" (1931: 61)—, los cuerpos exultantes de "Encuentro" —"La alegría de ser florecerá en los cuerpos, / que alzarán, al abrirse, un pretil de sonrisas" (1931: 68)—, o los dedos sugestivos y dinámicos del conductor del poema "Volante", expertos en controlar la velocidad del vehículo y estimular sexualmente al yo poético: "¡Dame tus dedos, acres / de olor a gasolina. / […] ¡Ellos me harán correr / hasta encontrar mi vida!" (1931: 47).

*La voz en el viento* es el primer poemario de Champourcin en el que la pasión amorosa se instala como eje principal, y con ello el derrotero experimental y formalista de su creación lírica se amortigua y se abre el camino para una mayor presencia de lo humano, en consonancia con las vías preferentes de la poesía de los años treinta y con las propias experiencias personales de la autora[10]. En la segunda parte del libro, especialmente a partir de "La voz transfigurada", el predominio de la temática amorosa se acompasa con un progresivo despliegue del tropo corporal[11] que encuentra su cénit en el siguiente poemario, *Cántico inútil* (1936). Ambos libros conforman, así, una unidad de sentido[12], en tanto en cuanto desarrollan un ciclo amoroso de búsqueda, plenitud y ausencia sustentado en la experiencia del cuerpo, un repertorio de amores carnales desbordantes de erotismo y sensualidad (Villar, 2002: 5, 77), cantados con una audacia y una fuerza tan poco habituales en el marco de la poesía de su tiempo y en el de la propia tradición femenina que sugieren por parte de la autora el despliegue de un proyecto —más o menos consciente— de transgresión y renovación de normas y códigos poéticos (Cano Ballesta, 1996: 50-51; Wilcox, 1997: 100; Bellver, 2001: 180-215; Sasportes, 2021: 234).

Desde los inicios de *La voz en el viento*, el yo se reivindica abierta y poderosamente como agente del espacio lírico amoroso-corporal, como sujeto femenino activo con capacidad y derecho de ocupar ese lugar poético cuya exploración será el objeto de las composiciones subsiguientes:

> El que ha de venir con fuego en las entrañas
> y agua pura de amor escondida en las venas
> necesita mis labios.
> ¡Yo acercaré a su sangre la antorcha creadora!
> ¡Yo os lo traeré encendido como un radiante sol!
>
> ¡Abridme paso todos!
> […]
> ¡Con la brisa de un vuelo yo haré que nazca el dios! ("Iniciación", 1931: 66).

[10] En 1930 había conocido ya al que sería su marido, el poeta Juan José Domenchina, como le refiere por carta a Carmen Conde en febrero de ese año (Champourcin y Conde, 2007: 348).

[11] En el capítulo dedicado a la poesía de Ernestina de Champourcin y Concha Méndez, John Wilcox estudia el léxico *ginocéntrico* utilizado por la autora alavesa para articular sus imágenes, a base de figuras uterinas y metáforas inspiradas en los fluidos corporales (Wilcox, 1997: 87-133).

[12] Prueba de ello es que algunos de los poemas de *La voz en el viento* pasan a formar parte en 1936 de *Cántico inútil*, en concreto los que componen la sección "Iniciación" y la mayoría de los que conforman "La voz transfigurada".

© UNED. Revista *Signa* 34 (2025), pp. 225-246
DOI: *https://doi.org/10.5944/signa.vol34.2025.43436*
ISSN digital: 2254-9307. Papel: 1133-3634. CD-ROM: 2951-8687

También desde el principio se establecen las coordenadas corporales bajo las cuales se desarrollará la poesía posterior de Champourcin, tanto la humano-amorosa como la religiosa, cuyo sistema de referencia se organiza fundamentalmente alrededor de diferentes segmentos del cuerpo —manos, frente, ojos, labios, etc.—, que funcionan en los versos, bien como símbolos gozosos de la conexión entre el sujeto y el mundo, bien como lugares precarios de manifestación, en el plano físico, del aislamiento y la inmanencia subjetiva del yo.

En este último sentido, la soledad es una variable temática que alcanza en la poesía de Champourcin una doble dimensión, espiritual y corporal. Así, la angustia emocional que produce en el sujeto poético el desencuentro con el mundo exterior —"¡Tortura de existir, diferenciada, sola, / al margen de la esencia que fluye en otras vidas!" ("Plenitud", 1931: 107)— alcanza también su correlato en el plano puramente físico. En el poema "Soledades", por ejemplo, de *Cántico inútil*, esta encarnación del aislamiento del yo se expresa mediante la insistente reiteración anafórica del sintagma "soledad de…" seguido de diferentes segmentos corporales: "¡Soledad de mi frente! / […] / ¡Soledad de mis ojos! / […] / ¡Soledad de mis labios! / ¡Soledad de mis manos!" (1936: 73-74). Todas estas soledades carnales, y la fragmentación corporal que les sirve de cauce expresivo, representan figurativamente los límites, las amarras íntimas que impiden al ser expandirse más allá de sí mismo y conectar con el mundo exterior, tarea para la cual se requiere no solo la intervención del tú, del otro, en su completa dimensión psicofísica, sino la entrega incondicional del yo, cuya materia corporal únicamente cobra sentido en el encuentro con el otro, en muchos casos a través de impactantes imágenes de sometimiento femenino, que se acentúan en *Cántico inútil* —"¡Enderézame tú!" ("Espera", 1936: 69); "[…] Desgarra mis pupilas / […] / ¡Abrásame los ojos! Que el peso de tus labios / despoje mi horizonte de lo que tú no has visto" ("El beso", 1936: 83)— y entran en diálogo poético con la determinación y la agencia amorosa que rezuman algunos de los versos de *La voz en el viento*, como los ya citados de "Iniciación" y otros: "Yo saldré a buscarte; disperso y concentrado. / Recóndito y perdido. / Dentro y fuera de mí" ("Encuentro", 1931: 68); "Erguiré la ciudad, los mares, contra ti, / […] / Eres mi prisionero" ("Barricada", 1931: 69-70; "Voy a arraigar en ti" ("Poemas ausentes", 1931: 127).

En esta tensión permanente entre provocadoras imágenes de una feminidad enérgica en el plano amoroso y otras que se pliegan a los modelos convencionales de pasividad, las manos alcanzan una notable relevancia simbólica. Repletas de connotaciones sexuales, aluden a la conexión con el otro, representando simultáneamente la vía a través de la cual el yo consigue traspasar los límites de su mismidad y el punto de acceso del tú al cuerpo y al alma del sujeto lírico.

Así, las manos del amante aplacan con su ternura y su fervor el desasosiego del yo, conjurando sus sensaciones de soledad y aislamiento. En la sección "La voz transfigurada" del poemario de 1931, por ejemplo, el yo lírico aún ensimismado —"Sin sombra ni reflejo; sola en mí, aislada" (1931: 88)— fantasea con la posibilidad de la correspondencia amorosa, encarnada en las manos del amante: "Tú no sabes aún que he

© UNED. Revista *Signa* 34 (2025), pp. 225-246
DOI: *https://doi.org/10.5944/signa.vol34.2025.43436*
ISSN digital: 2254-9307. Papel: 1133-3634. CD-ROM: 2951-8687

cercado tu orilla, / […] / que tus manos, en sombra, / dirigen su tanteo hacia mi soledad" (1931: 85); anhela su efecto reparador: "Anularme en la sombra de tus manos abiertas / que apaciguan mi sien con ternura de luz" (1931: 92); y, al final de la sección, proclama gozoso el triunfo de estas manos deseadas en la proyección y la trascendencia del yo: "Ahora, tú, que ceñiste sobre mi frente inquieta / la venda fervorosa y limpia de tus manos, / guíame lentamente, sin luz, hacia ti mismo" (1931: 100).

En *Cántico inútil*, las manos del amante constituyen simultáneamente el refugio del sujeto poético — "Dios te ha traído a mí para esconderme / en tus manos de noche y mediodía" ("Sonetos", 1936: 101)— y su fuerza propulsora para vencer la soledad y la tristeza: "Tus manos —ya tan lejos— / me empujaban sin tregua / ¡Qué firmes en su impulso, / que firmes y qué ajenas!" ("Romances del camino", 1936: 121); son la tea que a la vez ilumina su camino y lo enciende sexualmente: "Sobre mi cuerpo en niebla, / la antorcha de tus manos" ("Romances del camino", 1936: 127); son instrumento creador y generador de amor y de alegría: "¡Toda la primavera dormía entre tus manos! / Iniciaste en un gesto la fiesta de las rosas / y erguiste, enajenada, / esa flecha de luz que impregna los caminos" ("Primavera", 1936: 89); más poderosas en su capacidad salvadora que las propias manos de Dios: "Manos de Dios, ¡tus manos! / Que sus palmas me salven del ímpetu divino, / que su roce me aísle de la gracia que hiere! / ¡Que las manos de Dios se rindan en las tuyas!" ("Dios y tú", 1936: 111).

Capaces de doblegar la arrogancia del yo lírico—"El roce de tus manos ha deshecho / la audacia de mi frente envanecida" ("Sonetos", 1931: 81)—, las manos se convierten en receptáculo sagrado de su entrega amorosa: "Iré a tus manos, limpia, indemne, sin memoria, / […] / iré a tus manos casta / […] ¡Aunque me huyas siempre, / iré a tus manos, muerta!" ("Entrega", 1936: 87). Las manos ardorosas, como puñales encendidos, desencadenan la pasión y convidan al encuentro sexual: "Luego ardieron tus manos sobre las mías, yertas, / avivando la llama de un secreto indecible. / El roce de tus dedos, fue el puñal encendido / que rasgó mi quietud" ("Plenitud", 1931: 108).

Conforme la intensidad amorosa va en aumento, el impulso corporal se hace más acuciante en los versos de los años treinta. En este sentido, el poema "Plenitud", de *La voz en el viento*, certifica la realización gozosa del "milagro" que anhelaba el cuerpo, gracias al cual el yo, pletórico al doblegar su ensimismamiento, se diluye en la savia esencial del otro:

> Pulsé la tierra, el aire.
> Iban a responderme y mi cuerpo se erguía
> esperando el milagro,
> la transfusión gozosa y fértil de mi instinto
> en la arteria escondida que renueva los mundos.
> […]
> Se detuvo mi sangre. Me dispersé, anulada,
> en la oscura corriente que arrastran tus latidos ("Plenitud", 1931: 106 y 109).

© UNED. Revista *Signa* 34 (2025), pp. 225-246
DOI: *https://doi.org/10.5944/signa.vol34.2025.43436*
ISSN digital: 2254-9307. Papel: 1133-3634. CD-ROM: 2951-8687

Impulsados por la plenitud del encuentro amoroso, la carne y los sentidos se desbocan y conducen a un desbordamiento pasional, y un tono exaltado e incandescente impregna el discurso lírico. Las imágenes sexuales se hacen cada vez más explícitas, como ocurre en sus "Poemas ausentes", donde el sujeto poético, liberado de toda autocontención por la exaltación pasional, expresa claramente y con encendido afán sus deseos de unión física con el amante —"Quisiera penetrarte y enraizar mi esencia / sobre la carne viva que nutre tu fervor" (1931: 127)— y no reprime su entusiasmo ante el cuerpo sexuado de este: "Tu tallo florecido, / ebrio de sí, eterniza mi cálida fragancia" (1931: 128).

La última composición de esta serie de "Poemas ausentes", de hecho, nos presenta al yo lírico ardiendo en el incendio de sus deseos carnales —"Te esperaré encendida" (1931: 132), dice—, un yo totalmente entregado, que promete su cuerpo desnudo al amante —"Te esperaré desnuda. / Seis túnicas de luz resbalando ante ti / deshojarán el ámbar moreno de mis hombros" (1931: 131)— y le ofrece el "cáliz entreabierto" (1931: 132) de sus manos, de nuevo en un juego de imágenes florales con un inequívoco referente sexual.

En ambos poemarios, sin embargo, la retórica del cuerpo se acompasa con un deseo de unión espiritual que dote de sentido trascendente a la experiencia amorosa, y ello conduce en ocasiones a la expresión efusiva de la renuncia a lo corporal o a la formulación lírica de una concepción de la carne como vía hacia la trascendencia del alma. En el poema "Amor", por ejemplo, de *La voz en el viento*, el yo lírico reclama para sí la pura esencia —"seré tuya sin forma" (1931:173)— y para el amado "la posesión sin cuerpo" (1931: 173), en un abrazo despojado de lo material y de lo concreto. La misma idea emerge del soneto "El retrato", de *Cántico inútil*, donde la única figuración de sí mismo que el yo lírico postula como auténtica es la "imagen sin cuerpo" interiorizada por el amante (1936: 100). En este sentido, estos poemarios anteriores a la guerra prefiguran ya la dialéctica materia / espíritu vertebradora de su poesía religiosa del exilio, aun cuando el motivo que la impulsa sea, en este caso, la experiencia poética del amor sexuado.

El ciclo amoroso de la serie poética de los años treinta se cierra, al final de *Cántico inútil*, con dos composiciones, "Noche oscura" y "Epílogo de un sueño", donde la plenitud cede paso a la ausencia y, de nuevo, a la soledad. En la primera, en concreto, el sujeto poético se encuentra perdido ante el vacío amoroso —"muda y ciega. Vencida en el combate / que sin luchar sostengo contra tu amor ausente" (1936: 153)— , la falta de unidad trascendental con el tú se vive como deseo insatisfecho (Chen Sham, 2023: 112), y, en ese nuevo estado de privación, silencio y oscuridad, sin "labios febriles" ni "manos crispadas" (1936: 148) por la pasión, su cuerpo deja de ser tierra fértil, abonada y alumbrada por el deseo del otro, para convertirse en pura "carne abstraída" (1936: 148), en un espacio de sufrimiento y de carencia existencial, de vuelta otra vez en el "abismo del no ser" (1936: 155).

Fugaz es el interludio de esperanza en las posibilidades de trascendencia corporal que se entrevé en el poema final, "Epílogo de un sueño": "Nada podemos ya contra el trance sagrado / que traspasó los cuerpos de fértiles caricias" (1936: 162). Por el contrario, es el

© UNED. Revista *Signa* 34 (2025), pp. 225-246
DOI: *https://doi.org/10.5944/signa.vol34.2025.43436*
ISSN digital: 2254-9307. Papel: 1133-3634. CD-ROM: 2951-8687

yo que camina en la sombra, privado de la carne y del alma del tú, frustrado en sus expectativas de plenitud, el que enhebrará la poesía del primer exilio de la autora.

Los múltiples desórdenes que en los primeros años mejicanos cercan a Ernestina de Champourcin, tanto los compartidos con el resto de transterrados españoles como los propiamente íntimos, frenan su creatividad lírica, que se encauza en la década de los cuarenta fundamentalmente a través de revistas mejicanas, como *Romance, Rueca, Las Españas y Litoral*. Este núcleo de composiciones, junto con los seis poemarios que la autora publica antes del regreso a España[13], son excelentes muestras de lo que García de la Concha bautizó como poesía *de los desterrados* (1987: 254), es decir, la que trasciende, en cuanto a sus temas específicos, la Guerra Civil y la salida forzosa de España, aun cuando, como ha explicado Fernández Urtasun "recorre las etapas de frustración, desarraigo, negación y vaciamiento que sigue todo exiliado" (Fernández Urtasun, 2016: 223). De hecho, el yo lírico de Champourcin vuelve en estos años a su dimensión más introspectiva. El desencanto que ya apuntaba en los últimos poemas del período prebélico, motivado por la insuficiencia en la culminación del proyecto amoroso-vital, se intensifica en esta etapa, en la que concurren numerosas circunstancias adversas, históricas y personales; la medida puramente humana del ser entra, pues, en una profunda crisis, "un exilio de conciencia oculto y doliente" (Acillona, 2000: 16), concretado de forma lírica en el cuestionamiento de todos los matices de la experiencia material y carnal, que se revela ya insuficiente para la ansiada plenitud del yo.

El alejamiento entre este y el tú líricos se refleja en los años cuarenta en el tono de reproche que embarga los poemas y en el regreso del verso a dos espacios claramente diferenciados: "lo mío", cuya integridad se contempla con punzante nostalgia ("Lo mío", 1942: 24-27[14])— y "lo tuyo", que ha devenido un lugar hostil para el sujeto poético, ha perdido su capacidad previa de encarrilarlo, de darle sentido ("Alborada", 1940: 5[15])—. Todo ello se articula desplegando multitud de metáforas corporales de aflicción y de soledad, que contrastan vivamente con aquella exuberancia carnal, de pulsos desbocados y ansias de enraizar en la carne viva del otro, que se observan en su poesía más temprana. Así se hace visible, por ejemplo, en este diálogo del yo consigo mismo, publicado en la revista mejicana *Rueca*, en el que la angustia de sentirse vivo que atenaza al sujeto poético se traduce en el verso en las imágenes fragmentadas de ese cuerpo vacío, frío, lacio, llagado, torpe y lento:

> (DIÁLOGO)
> Regazo vacío…
> —¿Sabes algo tú del viento encendido

[13] *Presencia a oscuras* (1952), *El nombre que me diste* (1960), *Cárcel de los sentidos* (1964), *Hai-Kais espirituales* (1967), *Cartas cerradas* (1968), *Poemas del ser y del estar* (1972).
[14] "Lo mío" se publica en la revista mejicana *Rueca* en 1942. Las referencias completas de todos los poemas publicados en prensa se encuentran en la bibliografía final.
[15] "Alborada" aparece en 1940 en la revista *Romance* como parte de la sección "Poesías de Ernestina de Champourcin".

© UNED. Revista *Signa* 34 (2025), pp. 225-246
DOI: *https://doi.org/10.5944/signa.vol34.2025.43436*
ISSN digital: 2254-9307. Papel: 1133-3634. CD-ROM: 2951-8687

que tal vez lo azota?
—Senos lacios, fríos…
—¿Acercaste a ellos tu boca llagada
en busca de alivio?
—Manos torpes, lentas…
—¿Qué les has pedido?
—Corazón sin savia…
—¿Acaso lo has visto
estrujar su angustia al sentirse vivo? ("Poemas", 1943: 17).

Ese cuerpo abyecto materializa la misma sensación de incomprensión, el temor al abismo del no ser que ya se prefiguraba en los versos finales de *Cántico inútil*. Progresivamente, la experiencia corporal se va transformando en una pretensión vana y superficial, alejada de la auténtica esencia del ser —"Ya no me beses más. […] / Búscame en lo infinito, allí donde se inicia / mi vida verdadera ("Sonetos", 1945: 13[16])— y, sobre todo, en un lastre para trascender. En "La verdad", por ejemplo, describe el cuerpo a cuerpo de los amantes como una lucha agónica entre las divagaciones del alma y el grito de la carne (1944: 19[17]). Los vericuetos del amor humano ya no pueden sosegar ni satisfacer a ese yo que tiene su regazo y sus manos vacías porque se ha instalado en el silencio, en la distancia ("Señor, ¿estás contento?", 1943: 16[18]), y, como reza el poema del mismo nombre, en "el secreto" de "la llama que quema y no consume", es decir, de Dios ("El secreto", 1952: 11); un yo que en *Cárcel de los sentidos* renuncia explícitamente a su forma material para reivindicar su "pura esencia" ("Poemas de la sed", 1964: s. p.), la dimensión de lo humano más intangible e inasible: "Vuestro ojos resbalan sobre mí sin captarme, / solo advertís la forma tangible de mi cuerpo" ("El secreto", 1952: 11).

La lírica religiosa, articulada a través de los ecos de la mística y de la sintaxis oracional, es central en los poemarios del exilio. Tal como señala Pardo Arizmendi (2004: 7), en este ciclo la palabra poética de Champourcin se hace más trascendente y construye un espacio interior de relación con la divinidad alternativo al desarraigo, la inseguridad y el descentramiento propios del exilio. En este sentido, la búsqueda de trascendencia a través del verso que enhebraba los poemarios previos a la guerra sigue siendo el motivo fundamental de su voz lírica, si bien los caminos vitales para alcanzarla experimentan una modificación sustancial, al renunciar a la experiencia amoroso-pasional y entablar un diálogo íntimo con Dios, meta definitiva del ser, como fuente de plenitud y de eternidad (Ascunce, 1991: xlv).

Explica el mismo Ascunce que la necesidad de lucha ascética se convierte en esta etapa en eje principal del camino hacia la luz divina y la fusión con Dios (1991: xlviii). El triunfo del espíritu, de la vida eterna, está condicionado por la necesaria anulación de la materia, ya que solo renunciando a las ataduras de la forma puede el ser llegar a

[16] Los "Sonetos" se publicaron en la revista *Rueca* en 1945.
[17] El poema "La verdad" se publicó en la revista *Litoral* en 1944.
[18] Bajo el título de "Poemas" se publicaron en 1943 cuatro composiciones de la autora en *Rueca*: "¡Soledad mía, entera!", "Otoño distinto…", "Señor, ¿estás contento?" y "Diálogo".

© UNED. Revista *Signa* 34 (2025), pp. 225-246
DOI: *https://doi.org/10.5944/signa.vol34.2025.43436*
ISSN digital: 2254-9307. Papel: 1133-3634. CD-ROM: 2951-8687

trascender. En esta dialéctica entre la voluntad de elevarse espiritualmente y la tendencia humana a permanecer en el estrato inferior de las cosas mundanas, la existencia encarnada constituye un obstáculo insalvable contra el que el yo lírico de la poesía de Champourcin sostiene una lucha agónica. El camino hacia Dios que anhela el sujeto poético requiere la liberación de las ataduras del cuerpo, los "muros de carne" prefigurados en *Presencia a oscuras* ("Tinieblas", 1952: 46). El yo desengañado ante el espejismo del cuerpo es, precisamente, uno de los núcleos articuladores de la intensa plegaria —diálogo con un Tú que es, a la vez, presencia deseada y ausencia manifiesta— que enhebra los poemarios de esta etapa:

> *Hazme de nieve, Señor,*
> *para los goces humanos,*
> *de arcilla para tus manos,*
> *de fuego para tu amor* ("Exigencia de amor", 1952: 21).

> Ayúdame a llevar
> la carga de mi cuerpo…
> […]
> —Pobre carne agotada
> que no sabe de vuelos…
> Levántala, Señor,
> […]
> Limpia este barro inquieto ("Emaús", 1960: s. p.).

En los poemas de las décadas de los cincuenta y sesenta, los ejes del tropo corporal ya consignados —frente, manos, ojos, labios— se mantienen, si bien es cierto que su carga semántica se modifica sustancialmente. Las manos del sujeto lírico siguen siendo elemento primordial de conexión, de trascendencia, aunque ya no aspiran a acariciar las "formas concretas" de la realidad, que se han revelado decepcionantes en su vida material, como se hace patente en el poema "Ya no quiero tocar", de *Cárcel de los sentidos*, (1964: s. p.). Idénticas en apariencia a las de antaño, su esencia se ha transmutado ("Lo estábamos mirando…", 1964: s. p.), convirtiéndose, por un lado, en enlace del yo hacia Dios, y por otro, en atributo del amor divino; en este sentido, han perdido su connotación sexual y adquirido, en cambio, un poder purificador, que aleja al ser de lo externo, incluso de su propio yo mundano, tal y como se formula en *El nombre que me diste*: "Desnuda de mí misma / en tus manos estoy" ("Porque en toda pobreza", 1960: s. p.).

Los ojos ya no arden bajo los labios del amante, como mostraban los poemas de la primera etapa, sino que, al obstinarse en contemplar la belleza del mundo, traicionan y dificultan el afán de espiritualidad del yo lírico, que implora el auxilio divino para aislarse de lo externo y poder recorrer el camino anhelado de la vida interior: "Séllame las pupilas con tus dedos de nieve" ("Súplica", 1952: 15). Al mismo tiempo, las metáforas que aluden a los ojos cerrados, la ceguera o las tinieblas, en referencia a la renuncia del yo lírico al mundo de los sentidos —la "cárcel de los sentidos" del poemario del mismo título— y su

© UNED. Revista *Signa* 34 (2025), pp. 225-246
DOI: *https://doi.org/10.5944/signa.vol34.2025.43436*
ISSN digital: 2254-9307. Papel: 1133-3634. CD-ROM: 2951-8687

apertura a la luz y la presencia divinas, son un elemento recurrente en toda la serie poética de esos años:

> En mis ojos la noche.
> Y Tu presencia abriendo
> eternas realidades
> camino de Tu cielo ("En mis ojos la noche", 1964: s. p.).

> Me queda poco tiempo
> con los ojos cerrados
> para creer sin ver,
> para ir caminando
> a ciegas, deslumbrada
> —en este mundo opaco—
> por tu Verbo encendido ("Me queda poco tiempo", 1972: 13).

En definitiva, el cuerpo fenomenológico, es decir, el cuerpo en su relación con el mundo es experimentado como un lastre por el yo lírico, como un límite a las auténticas posibilidades de plenitud. La "frente rendida", esclava de sus sueños y sus falsas visiones ("¿Cuándo?", 1952: 51), las "manos cansadas" de tratar de agarrar en vano lo banal y los "pies lastimados" de errar por el mundo sin rumbo fijo ("¿Cuándo?", 1952: 51), los labios "secos, febriles / de apetencias insanas" ("Por beber tu pureza", 1964: s. p.), la "carne que protesta cautiva" ("¿Qué decirte, Señor?", 1964: s. p.), "carne exigente" convertida en polvo y nada ("¡Qué júbilo sentirme solo polvo y ceniza!", 1964: s. p.), etc. constatan la depreciación que en la poesía del exilio de Champourcin ha sufrido lo corporal en su dimensión humana y material, incapaz de facilitar una conexión gozosa con el otro ni con el mundo. Su lugar lo ha ido ocupando en el espacio lírico el cuerpo transfigurado, esencializado, desencarnado, el cuerpo desprovisto de su condición material y elevado a la condición de mero soporte para la vida auténtica del alma:

> Te he soñado en mis manos; estas manos de tierra
> manchadas tantas veces… y te prefiero en mí,
> en el contacto estrecho de Tu alma y mi alma,
> de Tu cuerpo en el mío, allá en lo más profundo,
> a donde no llegaron la impureza y el lodo ("Te he soñado en mis manos…", 1972: 21).

## 4. CONCLUSIONES

De todo lo expuesto anteriormente, concluimos, en suma, que la corporalidad se revela como motivo estructurador de la poesía de Ernestina de Champourcin durante cinco décadas. Lo observamos en sus composiciones juveniles, en las que el cuerpo se incorpora simultáneamente como elemento de transgresión poética, al calor de la experimentación vanguardista, y como forma de afirmación de un yo femenino que se automodela personal y líricamente en los troqueles de la modernidad. Se hace explícito, también, en las obras de los años treinta, escritas ya en la madurez lírica de la autora, que

© UNED. Revista *Signa* 34 (2025), pp. 225-246
DOI: *https://doi.org/10.5944/signa.vol34.2025.43436*
ISSN digital: 2254-9307. Papel: 1133-3634. CD-ROM: 2951-8687

persiguen colmar el anhelo de plenitud del sujeto mediante una búsqueda de la trascendencia hacia el mundo externo e interno, encauzada en la vivencia profundamente gozosa, desinhibida y pasional del propio cuerpo en conexión con el del otro. Las últimas composiciones de esta etapa prefiguran ya un viraje en el aprovechamiento y la valoración poética de la experiencia corporal, que, tras el interludio de la Guerra Civil y el destierro forzoso, se ve matizada por la prevalencia del sentimiento religioso. Así, en el tiempo de transterramiento, la búsqueda de trascendencia ya no se canaliza a través de la vivencia de la corporalidad, ni en su dimensión amorosa ni en su capacidad de crear vínculos entre el yo y el mundo, que han dejado de constituir una vía o garantía de plenitud para el sujeto poético, sino que prevalecen el sentimiento religioso y el anhelo de espiritualidad, y el cuerpo deviene un lugar esencial, desmaterializado e indiscernible del alma para la experiencia de Dios. Una poética de la carne, en definitiva, que atraviesa la obra de Ernestina de Champourcin en sus diferentes etapas, en complicidad y tensión con su aspiración de verdad, hondura, eternidad y transparencia.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACILLONA LÓPEZ, M. (2000). "Ernestina de Champourcin o el exilio del alma". En *La cultura del exilio vasco*, 2 vols., X. Apaolaza, J. Á. Ascunce Arrieta e I. Momoitio Astorkia (eds.), vol. 2, 9-24. San Sebastián: Saturrarán.

ASCUNCE ARRIETA, J. Á. (1991). "Prólogo". En *Ernestina de Champourcin. Poesía a través del tiempo*, ix-lxv. Barcelona: Anthropos.

____ (2006). "Ernestina de Champourcin. Derrotas de una primera poesía". En *Ernestina de Champourcin: Mujer y cultura en el siglo XX*, R. Fernández Urtasun y J. Á. Ascunce (eds.), 95-116. Madrid: Biblioteca Nueva.

BELLVER, C. G. (2001). *Absence and Presence. Spanish Women Poets of the Twenties and Thirties.* Lewisburg: Bucknell University Press.

CANO BALLESTA, J. (1996). *La poesía española entre pureza y revolución (1920-1936)*. Madrid: Siglo XXI.

____ (2006). "Ernestina de Champourcin y la generación del 27". En *Ernestina de Champourcin: Mujer y cultura en el siglo XX*, R. Fernández Urtasun y J. Á. Ascunce (eds.), 23-26. Madrid: Biblioteca Nueva.

CASTEJÓN BOLEA, R. (2013). "Marañón y la identidad sexual: biología, sexualidad y género en la España de la década de 1920". *ARBOR. Ciencia, Pensamiento y Cultura* 189.759, s. p. Disponible en línea: *http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2013.759n1004* [17/05/2023]

CHAMPOURCIN, E. (1928), *Ahora*. Madrid: Imprenta Blass.

____ (1931). *La voz en el viento*. Madrid: Compañía Ibero-Americana de Publicaciones.

____ (1936). *Cántico inútil*. Madrid: Aguilar.

____ (1940). "Poesías de Ernestina de Champourcin". *Romance* año I.19, 5.

____ (1942). "Lo mío". *Rueca* año I.2, 24-27.

____ (1943). "Poemas". *Rueca* año II.6, 14-18.
____ (1944). "La verdad". *Litoral* (Méjico), 2 de septiembre, 19-21.
____ (1945). "Sonetos". *Rueca* año IV.14, 11-15.
____ (1952). *Presencia a oscuras.* Madrid: Rialp.
____ (1960). *El nombre que me diste.* México: Finisterre.
____ (1964). *Cárcel de los sentidos*. México: Finisterre.
____ (1972). *Poemas del ser y del estar.* Madrid: Alfaguara.

CHAMPOURCIN, E. y CONDE, C. (2007). *Epistolario (1927-1995)*, R. Fernández Urtasun (ed.). Madrid: Castalia.

CHEN SHAM, J. (2023). "El 'cuerpo estéril' y la invitación a la posesión: el tenso conflicto hacia la vía unitiva en 'Noche oscura' de Ernestina de Champourcin". En *Anales de Literatura Española* 38 [número monográfico sobre "Imaginarios poéticos en las escritoras españolas contemporáneas (1900-1968)", H. Establier Pérez y L. Palomo Alepuz (coords.)], 97-114. Disponible en línea: *https://doi.org/10.14198/ALEUA.2023.38.05* [12/05/2023]

DEBICKI, A. P. (1988). "Una dimensión olvidada en la poesía española de los 20 y 30: La lírica visionaria de Ernestina de Champourcin". *Ojáncano* 1, 4-60.

DÍAZ FREIRE, J. J. (1999). "La reforma de la vida cotidiana y el cuerpo femenino durante la dictadura de Primo de Rivera". En *El rumor de lo cotidiano: Estudios sobre el País Vasco contemporáneo*, L. Castells Arteche (coord.), 225-258. Bilbao: Universidad del País Vasco.

ESPEJO-SAAVEDRA, R. (1982). "Sentimiento amoroso y creación poética en Ernestina de Champourcin". *Revista / Review Interamericana* 12, 133-139.

ESTABLIER PÉREZ, H., ed. (2023). *El corazón en llamas. Cuerpo y sensualidad en la poesía española escrita por mujeres (1900-1968)*. Madrid / Frankfurt am Mein: Iberoamericana / Vervuert.

FERNÁNDEZ GUERRERO, O. (2010). "Fenomenología del cuerpo femenino". *Investigaciones Fenomenológicas. Serie monográfica* 2 [*Cuerpo y alteridad*], 243-252. Disponible en línea: *https://doi.org/10.5944/rif.2.2010.5584* [10/05/2023]

FERNÁNDEZ URTASUN, R. (2016). "Escritura de exilio en la poesía mexicana de Ernestina de Champourcin". En *El exilio vasco: Estudios en homenaje al profesor José Ángel Ascunce Arrieta*, vol. I., I. González-Allende (coord.), 215-231. Bilbao: Universidad de Deusto.

GARCÍA DE LA CONCHA, V. (1987). *La poesía española 1935 a 1975*, I. Madrid: Cátedra.

HUSSERL, E. (1996). *Meditaciones cartesianas*, J. Gaos y M. García (trads.). México: Fondo de Cultura Económica.

LAÍN ENTRALGO, P. (1989). *El cuerpo humano. Teoría actual*. Madrid, Espasa-Calpe.

LANDEIRA, J. (1986). "Ernestina de Champourcin". En *Women Writers of Spain: An Annotated Biobibliographical Guide*, C. L. Galerstein y K. McNerney (eds.), 88-91. New York: Greenwood Press.

LAQUEUR, T. (1994). *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud.* Madrid: Cátedra.

MARAÑÓN, G. (1926). *Tres ensayos sobre la vida sexual*. Madrid: Biblioteca Nueva.

NELKEN, M. (1923). "Divagaciones emancipadoras y primaverales". *La Moda Elegante*, mayo, 129.

ORTEGA Y GASSET, J. (1924). "La percepción del prójimo. II". *El Sol*, 6 de noviembre.

____ (1925a). "Vitalidad, alma, espíritu". *El Sol*, 24 de mayo.

____ (1925b). "Sobre la expresión fenómeno cósmico I". *El Sol*, 27 de mayo.

____ (1925c). "Sobre la expresión fenómeno cósmico II". *El Sol*, 28 de mayo.

____ (2001). "Epílogo al libro De Francesca a Beatrice". En *Estudios sobre el amor*, 122-145. Madrid: Revista de Occidente, Alianza Editorial.

PARDO ARIZMENDI, M. (2004). "Introducción". En *Poemas de exilio, de soledad y de oración*, E. de Champourcin, 7-40. Pamplona / Madrid: Universidad de Navarra / Ediciones Encuentro.

POCH Y GASCÓN, A. (1932). *La vida sexual de la mujer*. Valencia: Cuadernos de Cultura.

SALAÜN, S. (2001). "Ernestina de Champourcin y Concha Méndez. Estatuto y condición del poeta moderno". En *Ernestina de Champourcin: Mujer y cultura en el siglo XX*, R. Fernández Urtasun y J. Á. Ascunce Arrieta (eds.), 37-52. Madrid: Biblioteca Nueva.

SASPORTES, A. (2021). "'Palabras de carne'. La encarnación de las voces de dos mujeres poetas de la Generación del 27: Ernestina de Champourcin y Concha Méndez". En *Voces y versos. Nuevas perspectivas sobre la generación del 27*, G. Del Vecchio y N. Rodríguez Lázaro (eds.), 225-237. New York: Instituto de Estudios Auriseculares.

SULEIMAN, S. R. (1986). *The Female Body in Western Culture: Contemporary Perspectives*. Cambridge: Harvard University Press.

TORRAS, M., ed. (2009). *El poder del cuerpo. Antología de poesía femenina contemporánea*. Madrid: Castalia.

VILLAR, A. DEL (2002). *La poesía de Ernestina de Champourcin: Estética, erótica y mística.* Cuenca: El Toro de Barro.

WILCOX, J. C. (1997). *Women Poets of Spain, 1860-1990. Toward a Gynocentric Vision*. Urbana: University of Illinois Press.

YOUNG, I. M. (2005). *On Female Body Experience: Throwing Like a Girl and Other Essays*. Oxford: Oxford University Press.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

Fecha de recepción: 10/09/2023
Fecha de aceptación: 15/01/2024