

Perspectivas hispánicas es una colección de estudios críticos que, debido a su alta especialización, se dirige a un público fundamentalmente académico e interesado en la investigación de alto nivel en el ámbito de la literatura ya peninsular, ya hispanoamericana.

La colección se propone ser una tribuna que fomente el intercambio intelectual entre los hispanistas. Pero, además de volúmenes monográficos y antológicos entre los que, excepcionalmente, pueden tener también cabida tesis doctorales de suma calidad, la colección está abierta, asimismo, a la publicación de estudios teóricos que profundicen en cuestiones relativas al debate literario actual, dentro y más allá del hispanismo.



Colección dirigida por
Georges Güntert (Universidad de Zúrich)
Peter Fröhlicher (Universidad de Zúrich)
Itziar López Guil (Universidad de Zúrich)

Dolores Romero López, Itziar López Guil,
Rita Catrina Imboden, Cristina Albizu Yeregui (eds.)

Seis siglos de poesía española escrita por mujeres

Pautas poéticas y revisiones críticas



Bibliographic information published by Die Deutsche Bibliothek
Die Deutsche Bibliothek lists this publication in the Deutsche National-
bibliografie; detailed bibliographic data is available on the Internet at
<http://dnb.ddb.de>.

Cubierta:

© Grabado inédito de Víctor María Cortezo (1908-1978),
propiedad de sus herederos.
Todos los derechos reservados.

ISSN 1421-7910
ISBN 978-3-03911-439-9

© Peter Lang SA, Editorial Científica Internacional, Bern 2007
Hochfeldstrasse 32, Postfach 746, CH-3000 Bern 9
info@peterlang.com, www.peterlang.com, www.peterlang.net

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida,
ni en todo ni en parte, ni registrada en o transmitida por
un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún
medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico, por
fotocopia, o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito de la editorial.

Impreso en Alemania

Índice

Nota preliminar.....	9
1. MAYOR ARIAS: <i>¡Ay, mar brava, esquivá!</i> Jane Whetnall.....	11
2. LA VAYONA: <i>Respuesta que fizo vayona</i> Óscar Urra Ríos.....	27
3. UNA DAMA: <i>Pregunta a Diego Núñez</i> Rebeca Sanmartín Bastida.....	39
4. FLORENCIA PINAR: <i>Canción</i> Pablo César Moya.....	51
5. TERESA DE AHUMADA: <i>Vivo sin vivir en mí</i> Manuel Asensi Pérez.....	63
6. ISABEL DE VEGA: <i>Respuesta de doña Isabel de Vega</i> Álvaro Alonso.....	75
7. LUISA SIGEA: <i>Pasados tengo hasta ahora</i> Ana M. Gómez-Bravo.....	85
8. SOR MARÍA DE SAN JOSÉ: <i>Elegía</i> Isabel Colón Calderón.....	95
9. LUISA DE CARVAJAL Y MENDOZA: <i>Soneto Espiritual</i> <i>de Silva (A la ausencia de su dulcísimo Señor...)</i> Anne J. Cruz.....	115
10. CRISTOBALINA FERNÁNDEZ DE ALARCÓN: <i>Cansados ojos míos</i> Belén Molina Huete.....	123
11. ANA CARO DE MALLÉN: <i>Relación de la grandiosa fiesta,</i> <i>y octava, que la iglesia parroquial de el glorioso Arcángel san</i> <i>Miguel de la Ciudad de Sevilla, hizo don García Sarmiento</i> <i>de Sotomayor...</i> María José Delgado.....	141
12. DOÑA LEONOR DE LA CUEVA Y SILVA: <i>¿De qué sirve querer un imposible?</i> Julio González-Ruiz.....	153

13. CATALINA CLARA RAMÍREZ DE GUZMÁN:
A una sangría del pie de una dama
Carmen Peraita163
14. MARÍA EGUAL Y MIGUEL, MARQUESA DE
CASTELLFORT: *A un Ruy Señor que se puso a cantar a tiempo*
que una persona estaba contando sus pesares a otra
Marieta Cantos Casenave177
15. CLARA JARA DE SOTO: *Décimas*
Ana Rueda189
16. MARGARITA HICKEY Y PELLIZZONI:
Seguidillas en que una dama da las razones porque no gustaba,
o no le habían gustado los hombres en general
Joaquín Álvarez Barrientos199
17. MARÍA NICOLASA DE HELGUERO Y ALVARADO:
A Nra. Sra. en su Soledad
Françoise Etienvre211
18. MARÍA ROSA GÁLVEZ DE CABRERA:
La Poesía. Oda a un amante de las artes de imitación
Claudia Gronemann219
19. GERTRUDIS GÓMEZ DE AVELLANEDA: *A él*
Teresa Gómez Trueba237
20. CAROLINA CORONADO: *A Larra*
Henriette Partzsch249
21. ROSALÍA DE CASTRO: *En medio del silencio allá en la noche*
Darío Villanueva261
22. ROSARIO DE ACUÑA: *La última esperanza*
Itziar López Guil273
23. SOFÍA CASANOVA: *Jadwiga*
Marta Palenque287
24. LUCÍA SÁNCHEZ SAORNIL: *El madrigal de tus sortijas*
María Pilar Celma299
25. CONCHA MÉNDEZ: *Día*
José Ángel Ascunce Arrieta309
26. ERNESTINA DE CHAMPOURCIN: *Poemas ausentes*
Sonia Núñez Puente323
27. ELENA MARTÍN VIVALDI: *Este mayo*
José Paulino331

28. GLORIA FUERTES: *Hay hombres que se beben la luz*
Gonzalo Navajas345
29. MARÍA BENEYTO: *Greta I de Suecia*
Sharon Keefe Ugalde351
30. JULIA UCEDA: *Libertad de la luz*
Eugenio Maqueda Cuenca361
31. PINO BETANCOR: *Poema al árbol*
Julio Peñate Rivero371
32. DIONISIA GARCÍA: *Cede la niebla*
Isabel García Adánez385
33. MARÍA VICTORIA ATENCIA: *Febrero*
Cristina Albizu Yeregui393
34. CLARA JANÉS: *Piedra de rayo*
Yvette Sánchez405
35. AMPARO AMORÓS: *Hortus Conclusus*
Lucrecia Romera413
36. ANA ROSSETTI: *Chico Wrangler*
Ruth Pili y José Manuel López de Abiada429
37. CHANTAL MAILLARD: *Poemas a mi muerte. X*
Joana Sabadell Nieto439
38. ÁNGELES MORA: *Casi un cuento*
Pedro Ruiz Pérez453
39. ISLA CORREYERO: *Coño azul*
Juan Varela-Portas de Orduña465
40. BLANCA ANDRÉU: *Cinco poemas para abdicar*
Dolores Romero López481
41. MARÍA ROSAL: *Mea culpa*
Alicia Molero de la Iglesia495
42. AMALIA IGLESIAS SERNA:
No llueve igual en todas las ciudades
Félix Jiménez Ramírez509
43. ELENA PALLARÉS: *¿La verdad? ¿Bajo qué letras inscrita...?*
Túa Blesa517
44. LUISA CASTRO: *Un eunuco me escribe versos, versos*
Alessandro Mistrorigo527
45. ANA MERINO: *Testamento de una bruja*
Luis Beltrán Almería539

do semejante danza es interpretada, no por una grulla, sino por quien emprende una búsqueda, un lector-Teseo?, ¿dónde encontraría su hilo?

La lectura de este *Ajuste de cuentas* conduce, desde su instante inicial hecho pregunta, a preguntarse si no sucederá que lo que se suele escribir como “la verdad” es una forma ilusoria que engaña en su modo declarativo y si no será que venir escribiendo “la verdad” viene encubriendo, aunque ya va desvelando, dando paso a otra forma de escritura más propia, una que, si bien algo inusual, habrá de ser tenida por verdadera fórmula declarativa, aunque necesariamente a la interrogación la contendría, que tendría esta forma: “¿la verdad?”.

Túa Blesa
Universidad de Zaragoza

Luisa Castro

Un eunuco me escribe versos, versos

“Quis fuit horrendos primus qui protulit enses?”

Q. TIBULLUS

Un eunuco me escribe versos, versos
de muerte, versos de palo,
versos de almendro para jueces y palestras.

5 Un eunuco me escribe versos verdecidos
con un poco de higuera y de cangrejo,
versos
libres
que dicen cosas grandes.

10 Un eunuco me escribe versos y yo
lo amo como a las niñas pobres
que me visitan en el palio de la risa,
y cada palabra es un alto mirador,
una alondra inviolada
que hay que astillar y sacudirse hasta el delito.

15 Hay como que hacerse morir,
es un empeño invernal.

Un eunuco me fatiga desde siempre con sus versos.

20 Yo lo amo como una salvedad de piedra
florecida, como un impuesto de sangre, como una cicatriz
que no poseo.

(Foz, Lugo, 1966). Luisa Castro Legazpi cursó la carrera de filología hispánica primero en Santiago de Compostela y luego en Madrid, donde se licenció en lingüística. Más tarde, realizó también estudios cinematográficos en las universidades estadounidenses de Columbia y de New York. Su primer libro de poemas, *Odisea definitiva: libro póstumo*, se publicó en 1984. Al año siguiente, fue la más joven de las poetisas incluidas en

Las diosas blancas. Antología de la joven poesía española escrita por mujeres, editadas por Ramón Buenaventura (Hiperión, 1985). En 1986 obtuvo el primer Premio Hiperión de poesía con su segundo libro de poemas, *Los versos del eunuco*, publicado por la misma editorial ese mismo año. En 1988 publica un libro de poemas en gallego, *Baleas e baleas*, que ella misma tradujo al castellano y que finalmente, en 1992, aparece en Hiperión con el título de *Ballenas*. Siempre en 1988, tras la plaquette *Los seres vivos*, gana el VI Premio del Rey Juan Carlos de Poesía con su tercer libro de poemas, *Los hábitos del artillero*, que aparecerá en Visor en 1990. En 1997 vuelve a publicar en Hiperión un nuevo libro de poemas, *De mí haré una estatua ecuestre*, en el que incluía también algunos poemas en gallego. Su poesía completa se ha recogido bajo el título de *Señales con una sola bandera, poesía reunida (1984-1997)*, publicada en Hiperión. Después de algunos años, sale en Tusquets *Amor mi dueño* (2005), último de sus libros de poemas. Además de la poesía, ha cultivado también el relato corto y la novela: *El somier* (1990), finalista del VIII Premio Herralde de novela, y *La fiebre amarilla* (1994) se han publicado en Anagrama, mientras que *El secreto de la lejía* (2001), Premio Azorín, y *Viajes con mi padre* (2003) fueron publicados por la editorial Planeta. *Diario de los años apresurados*, aparecido en 1998 en la colección "Dicho y hecho" de Hiperión, completa hoy por hoy su obra en prosa.

El poema que ahora comentamos se encuentra al comienzo de la tercera parte de *Los versos del eunuco*, un libro formado por cinco secciones. Éste es el poema que abre la parte central, que además da el nombre a todo el libro. Con esta obra, Luisa Castro ganó el Premio Hiperión de Poesía en 1986. En aquella época, tenía apenas 20 años y había publicado ya otro poemario, *Odisea definitiva: libro póstumo* (1984), que le había valido la participación a la famosa antología titulada *Las diosas blancas. Antología de la joven poesía española escrita por mujeres*.

Seis años más tarde, en 1992, con ocasión de un curso de verano dirigido por Claudio Rodríguez en la Universidad de Alcalá de Henares, Luisa Castro reflexiona sobre su poesía. En el artículo que recoge la charla, titulado "Poesía: amor y destrucción", la autora cuenta su relación con el lenguaje, su experiencia de la poesía y, con respecto a sus comienzos como poeta, confiesa que "*Odisea definitiva* es una historia de amor y de guerra"¹. Poco más adelante aclara: "Acababa de

1 Luisa Castro, "Poesía: amor y destrucción", en *Propuestas poéticas para fin de siglo. Curso de Verano Universidad Alcalá de Henares*, Claudio Rodríguez (dir.) y Luis Alberto de Cuenca, Madrid, Fundación Banesto, 1993, p. 177.

declararle la guerra al amor. Así de enamorada estaba"². Sin embargo, siguiendo nuestra lectura vemos que este enamoramiento y esta guerra, tan vinculados el uno a la otra, no se agotan en su primer libro:

Mi guerra duró menos que la de Troya pero hubo su historia. Después de este libro vino *Los versos del eunuco*. Lo que en *Odisea* era guerra abierta, en *Los versos del eunuco* empezó a convertirse en fanfarronería de soldado a punto de sucumbir. Se toma a un eunuco como destinatario del amor. La ironía se acendra en parodia. El desgarrar en sórdida carcajada. Si antes las armas estaban guardadas en el cajón, ahora están todas en pie. No hay resquicio para el amor porque su amenaza atenta contra nuestro instinto de supervivencia. En ambos libros la fascinación o el enamoramiento ante el mundo, ante la vida o la realidad, se manifiesta a través de la negación, del rechazo, de la destrucción.³

1. *Un eunuco me escribe versos. El guardián del harén*. El eunuco es el destinatario del amor, el punto de partida de todo el discurso poético de *Los versos del eunuco*. Un destinatario activo, ya que el yo poético confiesa que "me escribe versos" (v. 1). La palabra "eunuco" deriva del griego antiguo y su etimología nos dice que es la unión de 'ευνή, que quiere decir 'lecho', 'cama', y de 'έχω, que significa 'tener', 'guardar'. El eunuco, entonces, es literalmente *el custodio del lecho, el guardián de la alcoba*. En el antiguo mundo islámico, los eunucos se empleaban como guardianes del harén, o sea, del lugar más recóndito del palacio del sultán. Además es de notar el hecho de que, en su sentido etimológico y primitivo, esta voz no conlleva el significado de la castración del sujeto como cualidad inseparable del cargo de ayudante de cámara o jefe del dormitorio real, es decir, del harén.

Atribuir a quien se llama eunuco la castración, por lo tanto, es un añadido relativamente moderno⁴. La castración no es una cualidad inseparable del cargo y, aunque en el caso de *Los versos del eunuco* está claro que estamos delante de un sujeto *castrado* —piénsese en el muñón del poema "Ábreme el muñón a ver qué tiene dentro"⁵—, eso no

2 *Ibidem*, p. 177.

3 *Ibidem*.

4 *Enciclopedia Universal Europea Americana*, Madrid, Espasa-Calpe, 1924 (1ª ed.), tomo XXII, p. 1346.

5 Luisa Castro, *Los versos del eunuco*, Madrid, Hiperión, 1986, p. 16.

implica que se trate sólo de un ser castrado. En la poesía de Luisa Castro, de hecho, el cargo del eunuco, su función principal, sigue siendo la misma: la de guardián del harén, de custodio de *lo más precioso*, de *lo más secreto* y, por eso quizás, de *lo más sagrado*. En la Antigüedad, junto con las vírgenes, era normal que en los templos los eunucos atendieran al culto de los dioses: tanto es así que eran verdaderos sacerdotes⁶. La figura/función del eunuco, entonces, es la de un destinatario del amor que guarda algo precioso, secreto y sagrado.

La función del yo poético, por otra parte, es la de escribir poesía. Sin embargo, aquí es el destinatario quien escribe “versos / de muerte, versos de palo, / versos de almendro para jueces y palestras” (vv. 1-3). El “palo” remite claramente a la forma del pene, pero es un pene de madera, o sea un pene de mentira, como el que aparece en el poema en prosa que abre el libro “Quiero contaros la historia del Eunuco. Mi padre se moría” cuando la voz narrante dice: “[...] un falo de plástico en la mano [...]”⁷. El falo en la mano, bien de plástico, bien de madera —del latín *materia*, ‘lo que se puede medir’, con raíz sánscrita *má-*, ‘medir’ pero también ‘hacer con la mano’, o sea ‘construir’, ‘formar’ y, por eso, en relación con el término *mater*, ‘madre’— recuerda un juguete, quizás las espadas que los niños suelen construir y utilizar en sus juegos de guerra, de lucha, o sea, en sus “palestras”.

Por su parte, el almendro —“versos de almendro” (v. 3) y verosímilmente también el tipo de madera de que está hecho el palo/pene en el poema— es un tipo de madera muy particular. Además de ser, por su floración muy temprana, signo del renacer de la naturaleza y de la vigilancia atenta a los primeros signos de la primavera, entre los griegos la almendra estrujada (el fruto del almendro) se comparaba a la eyaculación fálica de Zeus en cuanto a potencia creadora⁸. En el ya citado poema “Ábreme el muñón a ver qué tiene dentro”, la sangre blanca que sale del muñón cortado con la copa rota recuerda el color

6 Con respecto a la figura del eunuco en la historia antigua, véase: *Eunuchs in antiquity and beyond*, Shaun Tougher (ed.), London, Classical Press of Wales and Duckworth, 2002; Kathryn M. Ringrose, *The perfect servant: eunuchs and the social construction of gender in Byzantium*, Chicago, University of Chicago Press, 2003.

7 Luisa Castro, *Los versos del eunuco*, op. cit., p. 12.

8 Cfr. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1999, p. 83.

blanco de la almendra estrujada. La voz del yo lírico dice: “[...] vimos caer sangre blanca al suelo blanco del lavabo y conocimos los ojos del dolor de los que no aman. [...] pero hubo que visitar hospitales, preguntar lo qué era aquello, si tener la sangre blanca era síntoma de amor”⁹. Y volviendo a la tradición del símbolo, encontramos más cosas:

Pausanias relata que, en el curso de un sueño, Zeus perdió su semen que cayó a tierra. Surgió de él un ser hermafrodita, Agdistis, al que Dionisio hizo emascular. De sus partes genitales caídas al suelo creció un almendro. Un fruto de este árbol dejó encinta a la hija del diosrío, Sangarios, que lo había colocado sobre su seno. De esas leyendas se desprende que el almendro se remonta directamente hasta Zeus, por la sangre de su hermafrodita, y que su fruto puede fecundar directamente a una virgen. Su simbolismo fálico se matiza con el hecho de que su fecundidad se ejerce independientemente de la unión sexual.¹⁰

El eunuco, entonces, lleva en su mano —podríamos decir también *tiene* o *guarda*, los dos significados con que hemos traducido del griego antiguo *έχω*— toda su potencia de fecundación, todo su poder simbólico que se remonta directamente hasta Zeus, es decir, a *lo sagrado*, y la tiene, la sujeta como si fuera un arma. El sujeto poético, al recibir versos en vez de escribirlos, se ve completamente desposeído de su función, se ve amenazado. Esta experiencia de amenaza y juicio —“versos de almendro para jueces” (v. 3)— se concreta en la conciencia del sujeto poético como presencia de algo diferente, mucho más grande que él, donde, sin embargo, está metido.

2. *Versos libres que dicen cosas grandes. La conciencia y la rebelión.* Se trata de “versos verdecidos / con un poco de higuera y de cangrejo, / versos / libres / que dicen cosas grandes” (vv. 4-8). El eunuco escribe “cosas grandes” y sus versos existen antes que el sujeto poético, son versos de alguien o algo que ya ejerció su función, la función de escribir. En otras palabras, se trata de la tradición.

9 Luisa Castro, *Los versos del eunuco*, op. cit., p. 16.

10 *Ibidem*.

El sujeto poético, frente al eunuco, se encuentra precisamente *sujeto* a la tradición de la poesía que el mismo eunuco encarna y, como resultado de esta *sujeción*, de este soporte/dominación, el yo poético, por primera vez en el poema, actúa directamente por sí mismo: “y yo / lo amo” (vv. 9-10). Sin embargo, ese acto de amar declarado en el texto se expresa a través de imágenes irónicas, cuando no completamente paródicas: “como las niñas pobres / que me visitan en el palio de la risa” (vv. 10-11). Y entonces hay que recordar lo que dice Luisa Castro en la primera cita de este trabajo: “La ironía se acendra en parodia. El desgarrar en sórdida carcajada”¹¹. El sujeto poético se reconoce y define conscientemente a través del encuentro —siempre problemático, a la vez una *confluencia* y un *enfrentamiento*— con la tradición de la poesía que le precede y, especialmente, con el lenguaje que esa tradición ha utilizado para expresar el mundo. Es más, el yo poético se da cuenta de que propiamente ese lenguaje es el enemigo al que, de alguna forma, hay que vencer, superar:

Nunca me han gustado los poemas de amor, me parecían obscenos, me parecían una traición. Hacer un poema de amor se me antojaba tan ridículo como escribir una loa a un marinero o a un electricista. Los negaba, los convertía en otra cosa, los sublimaba.¹²

Tal vez, ahora, empiecen a tener sentido también los *enses*, las espadas —las armas, ¿juguetes o de verdad?— a las que se refiere la cita de Tibullus que encabeza el poema: “Quién fue el primero que inventó las terribles armas?”. “Si antes las armas estaban guardadas en el cajón, ahora están todas en pie”¹³: Luisa Castro habla de las armas de la guerra de Troya al igual que las armas de la batalla amorosa que se da entre el yo poético y ese destinatario del amor tan poderoso que sigue amenazándola y guardando su secreto.

11 Luisa Castro, “Poesía...”, art. cit., p. 176; *Conversaciones y poemas*, en Sharon Keefe Ugalde (ed.), Madrid, Siglo XX de España Editores, 1991, p. 287: “La ironía, que es muy eficaz en prosa, en poesía a mí siempre me ha parecido una manera de jugar con alguna carta escondida debajo de la manga. [...] La ironía trágica que hay en los primeros libros era una ironía de vena corrosiva que siempre tuve”.

12 *Ibidem*, p. 176.

13 *Ibidem*.

Sin embargo, a la vez que el sujeto se reconoce, también la figura del eunuco va haciéndose más reconocible. Su fecundidad, la potencia creadora guardada en su mano, el arma con que amenaza al yo poético, paulatinamente se revela falto de eficacia. Aquella “fascinación” o “enamoramamiento ante el mundo, ante la vida o la realidad” de que habla Luisa Castro en el citado artículo, o sea, la experiencia (en el sentido del verbo latino *experior*, ‘investigo’ y, a la vez, ‘experimento’), ya no puede ser contada, *expuesta*, a través del lenguaje utilizado por la tradición.

El eunuco ya no es fecundo mientras que, por otra parte, lo que busca el yo poético es precisamente una nueva posibilidad de ser fecundado y de poder crear. En otras palabras, el yo poético busca una vía directa para llegar a ese harén, a ese lugar secreto donde reside aquella experiencia de la realidad, aquel enamoramamiento, que siempre tiene que darse por y en el lenguaje¹⁴.

En el prólogo a *Señales con una sola bandera*, volumen que recoge la poesía de Luisa Castro desde 1984 a 1997, la autora individúa claramente el lenguaje como el *problema*: para el poeta, el lenguaje —la palabra— es, al mismo tiempo, la herramienta indispensable (el arma) y un obstáculo que no se puede superar (una cárcel):

Sólo el lenguaje nos salva, o nos retiene. El lenguaje es nuestra arma, y nuestra cárcel. El poeta es el que escapa al lenguaje montado en un caballo de lenguaje. El artista de la escritura es un amotinador de la sintaxis. [...] El lenguaje no es más que un obstáculo que el poeta debe fintar, el enemigo número uno al que embaucar, el celador del universo. Los cuentos que nos salvan de la muerte, los cuentos que retrasan nuestro nacimiento, no entran en el poema. El poema es lo que Sherazade calla, lo que el campesino y su burro nos ocultan con su cháchara.¹⁵

El lenguaje es “el celador del universo”, o sea, un instrumento siempre insuficiente para referir —del latín *re-*, ‘detrás’, y *fero*, ‘llevar’,

14 “[La poesía siempre] nace de una participación que el poeta establece entre las cosas y su experiencia poética de ella dentro del lenguaje”, cfr. Claudio Rodríguez, “Poesía como participación: hacia Miguel Hernández”, en *La otra palabra*, Fernando Yubero (ed.), Barcelona, Tusquets, 2004, p. 131.

15 Luisa Castro, *Señales con una sola bandera (poesía reunida 1984-1997)*, Madrid, Hiperión, 2004, p. 13.

en el sentido de ‘transportar’, ‘transmitir’— la realidad de una experiencia poética. Por eso mismo, por darse cuenta de esa insuficiencia, el yo poético, tras preguntarse quién fue el primero en empezar la lucha en la palestra de la poesía, no puede hacer otra cosa que recoger él también esas mismas armas —las palabras— para emprender su lucha personal.

3. *Y cada palabra es un alto mirador. El delito.* La palabra: “y cada palabra es un alto mirador, / una alondra inviolada / que hay que astillar y sacudirse hasta el delito” (vv. 12-13). Este carácter de insuficiencia del lenguaje y de ambigüedad de la palabra a la hora de expresar una experiencia poética, nos recuerdan una reflexión que Heidegger hace con respecto a la poesía de Hölderlin:

En él [en el lenguaje] puede llegar a ser palabra tanto lo más puro y lo más escondido, como lo enredado y común. [...] Lo puro y lo común son, del mismo modo, algo dicho. La palabra como palabra, pues, jamás ofrece la garantía inmediata de que sea una palabra esencial o una alucinación. Al contrario: una palabra esencial se presenta a menudo, en su sencillez, como algo inessential. Y lo que, por otro lado, asume en su ornamento el aspecto de esencial, es sólo algo añadido o imitado. Así el lenguaje debe situarse constantemente en una apariencia creada por él mismo, arriesgando lo más propio suyo, el auténtico decir.¹⁶

La palabra, entonces, es una “alondra inviolada” y como el ave, tiene en sí la capacidad de levantarse muy rápidamente en vuelo y dejarse caer sobre la tierra, representando de tal manera la evolución y la involución de la manifestación¹⁷. Con estos pasos de la tierra al cielo y del cielo a la tierra, la palabra, que actúa como la alondra y se *confunde* con ella, comunica y reúne los polos opuestos de la existencia y representa la unión entre lo celeste y lo terrestre. Además, para los místicos, el canto de ese ave se puede asimilar a la oración clara delante de la divinidad: “metáfora pura, la alondra se convierte desde entonces en símbolo de la transparencia, de materia dura, de grito”¹⁸. La

16 Martin Heidegger, *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin*, Barcelona, Ariel, 1983, p. 58.

17 Cfr. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 84.

18 *Ibidem*.

palabra/alondra, pues, se convierte en “un ejemplo clarísimo de imagen literaria pura. [...] un principio de un sinnúmero de metáforas”¹⁹.

Sin embargo, es una alondra “que hay que astillar y sacudirse hasta el delito” (v. 14). Muy repentinamente la voz poética afirma que *hay que matar* a la palabra/alondra, astillar a esa vieja palabra, aquella alondra “inviolada”, que ya no es generadora de poesía, de nuevo lenguaje, que ya no puede parir. Hay que *violar* a esa alondra, hay que ir, “a través de la negación, del rechazo de la destrucción”²⁰, hasta el delito.

El yo poético necesita llegar al delito, necesita matar su propio objeto de amor infecundo, a su eunuco, guardián de la alcoba del lenguaje, de la palabra. Pero no es tarea tan simple: “Hay como que hacerse morir, / es un empeño invernal” (vv. 15-16). Matar al propio objeto de amor significa “hacerse morir”, es decir, dejarse morir o, incluso, realizar la propia muerte: un acción que sólo se puede llevar a cabo a través de un compromiso tan frío como racional. El yo poético es consciente de que la ambivalencia creadora de la palabra, del lenguaje, de la poesía, reside y se manifiesta en el mismo eunuco. Aunque de forma irónica (o incluso paródica), el yo poético ama al destinatario del amor, pero, al mismo tiempo, sabe que es un peligro para él —“Un eunuco me fatiga desde siempre con sus versos” (v. 17)— ya que, para expresarse, para *exponer* su particular experiencia de la realidad, del mundo, necesita y quiere (en el sentido latino de *quaero*, ‘busco’) un lenguaje completamente nuevo.

Está claro, a estas alturas, que el sujeto poético, desde la consciencia de sí mismo, de su cargo/función, y del hecho de que el discurso poético anterior ya no le sirve para reproducir la autenticidad de su experiencia de la realidad, toma una actitud profundamente crítica con respecto a esa tradición del lenguaje y que, a la vez, de esta misma actitud nacen *Los versos del eunuco*²¹.

19 Gaston Bachelard, *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*, México, Fondo de Cultura Económica, 1980, p. 106.

20 Luisa Castro, “Poesía...”, art. cit., p. 176.

21 Cfr., *Conversaciones*, *op. cit.*, p. 289: “[...] La concepción de *Los versos del eunuco* realmente fue sencilla, aunque quiso ser compleja en su momento. Eunuco concebía el mundo como un mundo de progresión con mutilación alrededor, y refleja lo que te hablaba antes del salto de la infancia a la juventud, a otros mundos.

4. *Amo como una salvedad de piedra florecida. La cicatriz.* Pero hay algo más. No existen sólo la rebelión y el delito en el libro de Luisa Castro: “Yo lo amo como una *salvedad* de piedra / florecida, como impuesto de sangre, como una cicatriz / que no poseo” (vv. 18-20).

El yo poético, fatigado desde siempre por los versos del eunuco, confiesa definitivamente, y ya sin ironía, todo su amor hacia él, un amor que es una “salvedad”, una excepción, o sea, la paradoja de una piedra que florece. Una imagen, ésta, que refleja la imposible posibilidad que un objeto sin vida, inanimado, sea engendrado y, por eso, florezca, brote, dé a luz, en fin, cree. Pero toda creación, todo *dar a luz*, implica un nuevo existir —literalmente *fuera del ser estable*— y, por eso, una nueva experimentación del mundo, de la realidad: una condición que supone, como en el caso de la batalla por y dentro del lenguaje que el sujeto poético ha empezado con conocimiento de causa, un sacrificio pagado con la propia sangre, un sello indeleble tanto en la memoria como en la carne: una cicatriz “que no poseo” (v. 20).

El harén de la palabra, ese lugar secreto y sagrado donde se queda el sentido al que sólo el lenguaje poético auténtico puede acercarse, está bien guardado por el eunuco que, con su ambivalencia de objeto de amor y, al mismo tiempo, peligro abismal, es, para el yo poético, la única posibilidad de acercamiento a aquella palabra poética. Ahora, puede que el yo poético no llegue nunca a ese lugar. O tal vez sí. En otro poema de la misma parte, en el que se hace referencia al sitio donde el amante y el amado se encuentran, la voz poética habla en la primera persona plural y dice:

[...]

Le cedemos al lugar todo su sitio, reducimos
cada vez incluso el tiempo, pensamos que es
mejor así, que nunca nos pertenece, lo dejamos

Para mí fue una constatación que fuera de mi casa, fuera de mi familia y del mundo en el que había crecido, todo tenía que mitigarse y que el único motor de esa mutilación era el miedo general, pero no el miedo a un poder, ni miedo a un horror, sino el miedo vil de las pequeñas cosas, de no dar un paso falso, de que no se te vea más de lo que se te debe ver, de no asomar la cabeza. Y ahí está mi eunuco, no estaba en otros horrores mayores”.

crecer, hacerse viejo, tirarse pedos en libertad
y nos vamos sabiendo que no se puede volver.

Cuando volvemos las paredes están llenas
de palabras.

“Las paredes están llenas de palabras”, pero el sitio nunca nos pertenece. El yo poético, en su lucha de amor puede que llegue al lugar, al sitio secreto y sagrado del sentido, pero nunca va a poseerlo, nunca va a poseer lo que en él se guarda. Así Claudio Rodríguez: “El poeta tiene que buscar, robar el secreto, lo sagrado, abrir el sagrario: una complicidad y una servidumbre, una salvación y una condena”²². El poeta puede habitar el harén de la poesía sólo como un huésped ocasional o como un nómada de paso, y sólo puede decir, contar —o cantar—, porque nunca puede poseerlo, nunca será el sultán.

Alessandro Mistrorigo
Universidad Ca' Foscari, Venezia

22 Claudio Rodríguez, *La otra palabra*, op. cit., p. 136.