

## LA PALABRA «(DES)ATADA»: ANÁLISIS DE *EN FLECHA*, DE ESTHER RAMÓN

«(UN)LEASHED» WORD:  
ANALYSIS OF *EN FLECHA*, BY ESTHER RAMÓN

Juan ARROYO MARTÍN  
Universidad Autónoma de Madrid

**Resumen:** Este artículo analiza la obra *en flecha* (2017), de la poeta madrileña Esther Ramón. Se parte de la concepción del lenguaje como creación de mundos. La poesía de Esther Ramón propone una ruptura, desde su raíz, frente al lenguaje instrumental y meramente representacional de la razón lógica. Así, su palabra poética se atisba como fluir o devenir (donde las formas surgen y se deshacen simultáneamente) de un fondo originario y natural, inaprensible por el lenguaje, cuya manifestación se percibe a modo de dolor o vacío común que atraviesa y une, sin embargo, los cuerpos.

**Palabras clave:** Esther Ramón; *en flecha*; Poesía; Devenir.

**Abstract:** This essay analyzes *en flecha* (2017) by the madrilenian poet Esther Ramón. The work draws from the notion of language as a creator of worlds. Esther Ramón's poetry proposes a rupture from its root, opposed to the instrumental and representational language of logical reason. Thus, her poetic word is perceived as a flowing or becoming from an original bottom (where shapes are formed and unformed simultaneously), which is inapprehensible by language and whose manifestation is perceived as a way of pain or common void that breaks through bodies and, nonetheless, unites them.

**Keywords:** Esther Ramón; *en flecha*; Poetry; Becoming.

## **I**ntroducción

En este trabajo se analiza la poética de Esther Ramón (Madrid, 1970). Debido a la amplitud de su trayectoria y a la ausencia de publicaciones académicas sobre su poesía, se restringe el estudio a la obra *en flecha* (2017), en pos de ganar en claridad. Por otra parte, como explicaremos, planteamos no solo la escritura, sino su palabra poética en sí misma, como una propuesta experimental. Si bien libros como *Reses* (2008) o *Semilla* (2022) muestran una faceta de su poética entreverada con imágenes expresionistas y vanguardistas, así como con discursos y planteamientos metaartísticos, *en flecha* se asienta sobre una palabra al límite del despojamiento, donde se ponen de relieve los rasgos fundamentales de su escritura. El artículo, por ende, pretende establecer bases sobre la obra de Esther Ramón que puedan servir para esclarecer su lectura.

La investigación se distribuye en dos secciones, con sus divisiones correspondientes. En el primer apartado se lleva a cabo una sucinta exposición de conceptos teóricos sobre la relación entre el lenguaje instrumental, el pensamiento y el mundo que la repetición de dicha lengua funda como realidad previa. Además, a partir de varios poemas de *en flecha*, en concreto «Era el roce de una rama» (Ramón, 2017: 38), donde se evidencian los movimientos generales del libro, se observa la palabra poética como un fluir o devenir, en continuo «estar-siendo». Sin embargo, debemos mencionar que no aportamos un análisis estructural ni pormenorizado de todos los poemas. En cambio, a partir de diferentes composiciones fundamentales para la articulación de *en flecha*, tratamos de desentrañar aspectos de la palabra poética de Esther Ramón que, además, están ligados al desarrollo de la obra. En la segunda sección, se abordará la cuestión del origen de la palabra poética, relacionada con conceptos como el fluir y devenir, en los que se torna la palabra, y la apertura hacia un fondo natural y mítico, en la disolución del poema, que resulta inaprensible.

Con el fin de aligerar la prosecución del trabajo y facilitar la lectura, evitamos repetir las referencias bibliográficas de los textos de *en flecha* cuya cita, habiéndose mencionado previamente, sea fácilmente identificable. Asimismo, al transcribir fragmentos de poemas, los integramos en el cuerpo del texto; las composiciones que se aduzcan en su totalidad se presentan en párrafo aparte.

## **1. El fluir de la palabra poética**

### **1.1. Lenguaje como repetición y creación de mundos**

En el ensayo «Memoria de la desaparición: notas sobre poesía y poder» (2004), Antonio Méndez Rubio aborda, entre otras cuestiones, los conceptos de experimentación y vanguardia poética. A modo de síntesis, comenta:

La escritura y el arte que podríamos llamar más «abstractos», «no figurativos» o «de vanguardia», incluyendo ahí los realismos más conflictivos y autocríticos, no son entonces, como se ha dicho a menudo, una simple evasión de la realidad, sino que trabajan por abrir los muros (reconocimiento, obviada, tradicionalismo...) con que esa realidad se protege a sí misma como realidad existente o establecida. (Méndez Rubio, 2004: 136)

Por otra parte, «no hay que olvidar que toda vanguardia esconde un malestar, un trasfondo ideológico, un sentimiento de alienación que provoca una rebeldía contra la realidad que aflige al individuo y que se vuelve objeto de crítica en las obras» (Bianchi, 2014: 436). Ambas citas, en tanto

que la lengua conforma —y es conformada— por el mundo o cultura donde se inserta<sup>1</sup>, reparan en el conflicto inherente a una poesía que surge desde perspectivas ajenas a la expresión «normal» o instrumental. Todo discurso, pues, que trata de establecerse como delimitador de una «normalidad» o realidad única, participa necesariamente en la conformación del mundo (aparentemente previo al lenguaje) que se funda y perpetúa en la repetición de dicho lenguaje: «La norma es capaz de conformar la realidad según sus dictados solo en tanto pueda ser reproducida, recitada y repetida, y solo mientras lo haga manteniendo además la ilusión de su carácter originario, esencial y no derivado»<sup>2</sup> (Pérez Navarro, 2005: 136). Antes de introducir la poética de Esther Ramón, ahondemos sucintamente en la cuestión de la repetición.

En el inicio de *Poesía y poder*, del colectivo Alicia Bajo Cero, se expresa: «Hablar del mundo es proponer un mundo. De forma indisoluble. Toda opinión, toda mirada selecciona unos rasgos y no otros, señala un paisaje determinado y, consciente o inconscientemente, sus límites» (Alicia Bajo Cero, 1996: 11). Además, se expone en el ensayo una doble posibilidad respecto a la relación entre tales miradas:

El diálogo, más o menos conflictivo entre visiones diferentes, por un lado y / o la contradicción exclusivista, paralizante, por otro.

La selección se hace en todo caso de acuerdo a las capacidades e intereses del que habla. Considerar que todo mundo depende del lugar —del mundo— desde donde una mirada lo mira e interpreta, implica abandonar el paraíso aséptico de la opinión neutra, presuntamente objetiva [...]. No hay mundo(s) sin valores y condicionantes concretos que lo(s) articulen. Hablar del mundo, además de reflejar pasivamente, es también proponer, proyectar uno posible. (Alicia Bajo Cero, 1996: 11-12)

Como se observa, la repetición de un lenguaje conlleva su mantenimiento. De hecho, según declara Jacques Derrida, todo lenguaje se fundamenta en su iterabilidad, palabra en la que «*iter*, de nuevo vendría de *itara*, «otro» en sánscrito, y todo lo que sigue puede ser leído como la explotación de esta lógica que liga la repetición a la alteridad» (Derrida, 1994: 356). La alteridad es atisbada en ausencia, tanto en la escritura como, según sugiere Derrida, en todo discurso, ya que sus diferentes

- 
- 1 Según planteamientos generales de la enacción lingüística, teoría desarrollada por Maturana y Varela desde el campo de la biología, en la relación entre el mundo y la lengua «no solo es el lenguaje el que refleja el mundo, sino que la mente incide en el mundo a través del lenguaje» (Montaner Montava, 2017: 197). Apostilla, además, Montaner Montava: «Una palabra es un producto lingüístico con el que aprehendemos el mundo exterior y al mismo tiempo es el reflejo de la representación mental de un concepto del mundo. Por ello, la palabra es un puente entre la mente cognoscitiva y la realidad, procede de ambos mundos y los determina al mismo tiempo, los crea» (2017: 198). Apropiarse del lenguaje suscita, en cierto modo, la determinación de la visión del mundo y los sujetos que en él se erigen y lo sustentan.
  - 2 El estudio de Pérez Navarro orbita en torno a la idea de performatividad en la obra de Judith Butler, entendida como «un mecanismo cultural que nos hace surgir como sujetos reconocibles [...]. El lenguaje produce significados y valores no a través de un acto único, sino mediante un proceso incesante que se basa en dos elementos: la repetición y la exclusión [...]. Debemos imitar, citar incesablemente categorías, pero también, y al mismo tiempo, se nos indica qué no tenemos que repetir, qué tenemos que rechazar. Al configurarnos, constituimos también aquello que no somos; y lo excluido no es un exterior absoluto sino constitutivo, capaz de irrumpir en [...] nuestro interior, desestabilizando la coherencia de nuestras categorías» (Cano Abadía, 2013: 220). Si bien no podemos detenernos en la teoría de Butler, la idea de repetición como mantenimiento de la coherencia del sujeto reaparecerá en el trabajo.

manifestaciones no son sino representación de una experiencia inaprensible por el lenguaje<sup>3</sup>. Se opone al «minimal concepto clásico de la escritura» (Derrida, 1994: 358). Este concepto se fundamenta, en resumen, en considerar posible la repetición idéntica del contexto original, de la intencionalidad unívoca de quien escribe y de la perpetuación, en forma de valores absolutos, de una capacidad de comunicación, una identidad y un tiempo concretos y delimitados (Derrida, 1994: 358-359). La ausencia que vertebra la escritura, vislumbrada a modo de huellas de huellas, revela, en líneas generales, el vacío existente entre la correlación del logos, el habla de la razón, y el asentamiento del pensamiento occidental en la presencia absoluta:

La engañosa ilusión del logos es que el decir y el querer-decir coinciden, que su relación originaria y esencial con la voz no se rompe nunca. Solidario asimismo de la inclinación metafísica a determinar el ser del ente como presencia, el logocentrismo como orientación de la filosofía hacia un orden del significado (Pensamiento, Verdad, Razón, Lógica, Mundo) concebido como fundamento que existe por sí mismo es, en resumidas cuentas, idealismo. Idealismo que favorece el contenido eidético, la idea, el sentido o significación; que potencia la presencia de idealidades, de formaciones de sentido cuya posibilidad está constituida por la repetibilidad entendida como poder de reiterar el mismo sentido. Lo cual implica alcanzar el principio de identidad (fundamental para la plenitud de la presencia en sí, de la conciencia misma). (De Peretti, 1989: 32)

El lenguaje de la razón lógica<sup>4</sup>, pues, se halla unido a la representación de una visión de mundo, donde su perpetuación, a través de su enunciación lógica, con los códigos permitidos —de lo que *es*, genera la identidad del sujeto que se comunica. Fundamentado en la certeza de una repetición idéntica, el lenguaje se convierte, en última instancia, en una forma de consolidación de la integridad del sujeto que habla, a costa de mantener, al mismo tiempo, la integridad de la realidad que se nombra<sup>5</sup>. Es decir, no solo el lenguaje instrumental, sino la razón lógica, en una aparente reducción del primero

- 
- 3 Explica Derrida: «Esta unidad de la forma significativa no se constituye sino por su iterabilidad, por la posibilidad de ser repetida en la ausencia no solamente de su «referente», lo cual es evidente, sino en la ausencia de un significado determinado o de la intención de significación actual, como de toda intención de comunicación presente. Esta posibilidad estructural de ser separado del referente o del significado (por tanto, de la comunicación y su contexto) me parece que hace toda marca, aunque sea oral, un grafema en general, es decir, como ya hemos visto, la permanencia no-presente de una marca diferencial separada de su pretendida «producción» u origen. Y yo extendería esta ley incluso a toda «experiencia» en general si aceptamos que no hay experiencia de presencia pura, sino solo cadenas de marcas diferenciales» (Derrida, 1994: 359).
  - 4 Tomamos el término de *La razón estética*, de Chantal Maillard, en cuyas ideas nos apoyaremos a lo largo del trabajo. Maillard comenta, respecto al pensamiento de la sociedad occidental: «El mundo que ha caído se erigía sobre el concepto de «ser» y su dicotomía ser / no-ser. Procediendo a partir de la noción de ser, nuestra mente funciona a la manera de una máquina predecible [...], una «máquina trivial» [...]. El gusto por la trivialización es una consecuencia del sentimiento de seguridad que la certeza nos proporciona. Y así trivializamos cualquier cosa [...]. La racionalidad lógica [...] facilita las cosas: permite clasificar, seleccionar, separar. Permite el ejercicio del poder» (Maillard, 2021: 26).
  - 5 Citando nuevamente a Chantal Maillard: «No puede pensarse sin *phantasma* [imágenes imprescindibles, en el discurso aristotélico, para el pensamiento de las cosas]. Y así deduciremos, paradójicamente, que todo producto de un acto de pensamiento, incluyendo las «esencias», son el resultado de una representación y, en última instancia, indirectamente, de las sensaciones [...]. Los límites de lo observado están dibujados en la mente del observador antes del ver [...]. Parte de lo que espera ver, parte de lo ya conocido, de modelos preestablecidos. Ver es pensar y no se piensa sino a partir de unas pautas dadas de antemano» (Maillard, 2021: 24).

a un medio para la segunda, se perpetúan a partir de la generación de una realidad cuyas pautas y códigos, a imagen y semejanza de la razón, se exponen como previos a todo discurso. Reparemos, para completar sucintamente los apuntes teóricos, en *El hombre y lo divino*, de María Zambrano, concretamente en sus reflexiones acerca del surgimiento del pensamiento occidental.

De esta manera, «en el principio era el delirio; quiere decir que el hombre se sentía mirado sin ver» (Zambrano, 1973: 31), puesto que la realidad, cambiante, se descubre como una continuidad sin límites. En este estadio, el ser humano precisa de «visión [...] Su necesidad inmediata es ver. Que esa realidad desigual se dibuje en entidades, que lo continuo se dibuje en formas separadas, identificables. Al perseguir lo que le persigue, lo primero que necesita es *identificarlo*» (Zambrano, 1973: 29). Frente al «delirio» de quien no alcanza lo que le mira, sin límite ni imagen reconocible, los propios límites quedan expuestos, vulnerables. A riesgo de reducir el discurso de Zambrano a fases esquemáticas, añadimos que, tras ese delirio y la consiguiente creación de la divinidad, la filosofía del ser comienza a formular preguntas que acotan la realidad a una escala humana:

Desde el pitagorismo, la filosofía aparece como el primer «pragmatismo» [...]. Viene a desplazar a los saberes todos —sabiduría, inspiración, misterios— del Mundo mediterráneo. Su novedad era debida antes que a la doctrina a la actitud radical e inédita que comportaba. Esta actitud en las notas más esenciales, en aquellas que la distancian de poesía y religión, había nacido con Tales; en la decisión de exigir la parte del hombre, de habitar humanamente la Tierra, de vivir «a lo hombre», que diríamos. Y mirada a la distancia de hoy, se nos aparece una «razón práctica», ya desde el principio [...]. Decisión de vivir humanamente, que advertimos en el simple hecho de preguntar por el ser de las cosas —en el preguntar para responder uno mismo. (Zambrano, 1973: 93)

## 1.2. La alteridad en el dolor común

En una entrevista con Isabel Navarro, Esther Ramón manifiesta, respecto al mundo natural que vertebra sus obras: «El ser humano tiene los instintos completamente sublimados y ha de vivir con la servidumbre de su ser razonador, ya que es el único animal plenamente consciente de que va a morir y eso le separa de la naturaleza» (Navarro, 2009: 64). Aparte, debe mencionarse, en *El hombre y lo divino*, la alusión a «la matriz de donde han surgido [los seres humanos], [...] ese fondo último de la realidad [...] Es algo anterior a las cosas, es una irradiación de la vida que emana de un fondo de misterio; es la realidad oculta, escondida [...]; lo que hoy llamamos “sagrado”» (Zambrano, 1973: 32-33). Como puede apreciarse, sin intentar establecer paralelismos explícitos entre la obra de Esther Ramón y la de Zambrano, existen concomitancias entre ese fondo último, inefable, y el espacio natural del que la razón se separa, en pos de delimitar un mundo a la medida humana.

No obstante, adelantamos que no debe concebirse una naturaleza idílica, en oposición a lo humano. Solo se reforzaría el planteamiento dicotómico (acentuando, en este caso, la quiebra entre lo humano y lo animal), propio de «un modo de pensar que se mueve entre opuestos y fuerza o bien a tomar una decisión entre ambos, o bien a tratar de lograr la superación de la dicotomía mediante alguna síntesis, que se convertirá a su vez inevitablemente en uno de los polos de un nuevo conflicto» (Maillard, 2021: 70). Como analizaremos, la poesía de Esther Ramón se constituye como espacio límite con el silencio, lo otro, entendido como aquello que excede los límites de la palabra y del yo poéticos, no pudiendo ser nombrado sin causar su destrucción. Así, la poesía pretende «incorporar el mundo al propio yo, una cierta voluntad de no imponerse, de dejar hablar a lo otro, de disolverse



incluso en esa alteridad, aunque implique dolor» (Gómez Toré, 2022: 126). Recogemos el siguiente fragmento de una poética de Esther Ramón, perteneciente a la antología *Poetas a orillas de Machado* (2010), que resulta esclarecedor en relación con las cuestiones esbozadas:

Ese árbol [alude al «olmo seco», de Machado, y a la palabra poética] nos une a la naturaleza, a lo orgánico que aún somos, siempre a un paso de desaparecer. Porque el arte realmente creador —dice Mairena— nunca vuelve la espalda a la naturaleza [...].

Tal vez por ello el poema se teje con intuiciones, no con conceptos y mucho menos con ornatos o golpes de ingenio. Porque no existe perfecta conmensurabilidad —para Mairena— entre el sentir y el hablar, el poeta ha acudido siempre a formas indirectas de expresión, que pretenden ser las que directamente expresen lo inefable [...]. Para ello acude a imágenes singulares, o singularizadas, es decir, a imágenes que no puedan encerrar conceptos, sino intuiciones, entre las cuales establece relaciones capaces de crear nuevos conceptos. En el nudo gordiano que enlaza la singularidad y la universalidad, esos nuevos conceptos —de raras formas e inéditos sabores— dormían en lo interno de una rama aparentemente sin fruto, que muestra la protuberancia de lo ya comido y regurgitado en el envés de las semillas. En el adentro de la madera vencida, aún el fruto que la rozara, la herradura de su recuerdo, a la medida de todas nuestras manos, de todos nuestros apetitos. Siendo pleno afuera. Nadie siente si no es capaz de sentir con otro, con otros..., ¿por qué no con todos? (Ramón, 2010: 45; la cursiva es nuestra)

Por otro lado, reincidiendo en la imagen de la tejedura, en la entrevista con Isabel Navarro, Esther Ramón determina que «de todos los géneros el de la poesía es el que más teje con lo inefable. Las palabras no alcanzan, solamente a través de ese hermetismo se atisba» (Navarro, 2009: 65). El otro, pues, se vincula con ese fondo originario y natural, ajeno a los límites y la palabra del yo, solo pudiendo vislumbrarse desde la propia palabra, desinstrumentalizada, que asume el vacío y la ausencia y genera espacio para la aparición de la otredad, lo inefable poético. A lo largo del libro, la palabra se irá confeccionando como elemento que se teje y desteje al mismo tiempo. Una red desde cuyos agujeros se contempla el animal del fondo y que, sin embargo, da cuenta de una separación irremediable con aquello que se pretende observar. En la conciencia estética de Esther Ramón, «el desgarrar se convierte así en matriz constructiva, compositiva [...] de una escritura que queda como increíblemente suspendida en la nada» (Méndez Rubio, 2015: 83).

No son pocas las composiciones donde elementos como la caída<sup>6</sup> o la herida, que revelan una ausencia de origen, si no es el propio vacío, adquieren un papel principal. Ejemplo de ello es el poema «Era el roce de una rama», perteneciente a la primera parte de *en flecha*, dividido estructuralmente en las secciones «impulso / borrado» (Ramón, 2017: 9-46) y «borrado / impulso» (Ramón, 2017: 47-83):

Era el roce de una rama  
el sonido único en  
la atmósfera de tela,  
una herida de arranque

---

6 Los procesos de caída resultan fundamentales en la obra de Esther Ramón. Se trata de descensos hacia el vacío, el silencio de la palabra, pero también hacia la interioridad, en devenir, de los «seres» nacientes de ese fondo común que se articulan, como observaremos, a modo de movimiento metamórfico o «multiplicidad» (Navarro, 2009: 64). En *en flecha*, destacan poemas como «En el interior de la montaña», (Ramón, 2017: 63) o «(corto la cuerda / con los dientes» (Ramón, 2017: 66), que analizaremos posteriormente.

que se seca al nacer  
y tiñe los pinceles  
que la borran  
de oxígeno. (Ramón, 2017: 38)

Como se atisba, la aliteración de consonante vibrante múltiple («roce», «rama», «arranque», «borran»), permite no solo abrir el poema, sino evocar fónicamente dicha apertura, como un desgarrar. No es, sin embargo, el roce entre varias ramas; por lo menos, no se especifica, pese a que la doble repetición del sonido, en el primer verso, sugiere una pareja de elementos. El mantenimiento del singular y la indeterminación del sujeto del verbo copulativo *ser* («era el roce...»), que recorren toda la composición, sin llegar a resolverse, confieren al poema una sensación de inconclusión. Aun así, frente a lo que se colige tras una primera lectura, el poema finaliza en el mismo punto en el que comienza. Partimos del silencio y del vacío, sin sujeto, y arribamos, nuevamente, al oxígeno que queda en el borrarse de la herida o palabra, que es roce o «sonido único». El efecto de la aliteración de vibrante múltiple se prolonga por el cuarto y el séptimo versos, de los ocho que componen el poema. La «herida de arranque» porta, en el verbo «arrancar», que encierra los sentidos tanto de «iniciar» como de «despojar», el desgarrar que origina el poema.

Si la sucesión de elementos («roce de ramas», «sonido único», «atmósfera de tela», «herida de arranque») parece, al carecer de sujeto donde apoyarse, deshilvanada, pronto observamos que existe un hilo común vertebrando la composición. Como explica Méndez Rubio, respecto a *Desfrío* (2015), se trata del daño que atraviesa «el cuerpo, el peso, aunque solo fuera para hacer algo que se le había negado: respirar, darse aire, darse tiempo, aunque sea un tiempo sin alivio o sea un tiempo sin tiempo...» (Méndez Rubio, 2015: 81). Por otra parte, Mario Martín Gijón comenta, acerca de *Reses* (2008), aunque bien podría aplicarse, en toda la poética de Esther Ramón, al ámbito de lo natural:

La poeta aspira a escribir con «letras comestibles» que transmitan esta cualidad dolorosa de la carne, aunque no siempre lo consiga y a veces tenga «la voz seca» y se desespere «arrastrando / el ave interna / hueca de huevos / y de sonidos [...]. Por ello, la poeta aspira a que su boca, su voz pudiera ser como sería la imposible voz de estas reses<sup>7</sup>. (Martín Gijón, 2009: 72).

La palabra poética, según parece ocurrir en la obra de Esther Ramón, se halla inscrita en un continuo movimiento de aparición y abolición de las formas, donde lo único que perdura, como ese «sonido único», no es el silencio del que es arrancado, sino el dolor, el impulso de la herida a la que reingresan los seres. Cabe destacar, como puede haberse inferido, que la palabra *ser* no posee el significado propio de la metafísica de la presencia, la cual ha sido cuestionada mediante los pasajes aducidos de Derrida. Según la cita de Martín Gijón, el hecho de que la voz poética pretenda igualar su canto al dolor de las reses (anagramáticamente seres), se traduce como el deseo no de comunicar su dolor, sino de ingresar en ese fondo natural y originario al que pertenecen. Ejemplo de ello es el

---

7 Los pasajes entrecomillados pertenecen a transcripciones, citadas por el propio Martín Gijón, pertenecientes al poema «Con los bolsillos / llenos de pequeñas / piedras» (Ramón, 2008: 74). La alusión a «letras comestibles», en cambio, remite, entre otros posibles poemas, a «Deshielo» (Ramón, 2002: 36-38), de *Tundra*, texto fundamental para esclarecer diversos aspectos de la obra de Esther Ramón.

poema «Deshielo», en *Tundra* (2002), donde se percibe buena parte de los ejes que articulan, desde distintas perspectivas, la poética de Esther Ramón. Aducimos solo el siguiente fragmento:

No tengas miedo  
de mirar por mis ojos.  
Me dijo la serpiente.  
Fluye, fluye como la muerte,  
mira cómo mi piel se desprende  
contra la corteza,  
ven, deja que te coma,  
arrastra mis escamas,  
entra.  
  
Asómate y cae, olvida tus brazos,  
en el agua eres una piedra  
que fluye, fluye como la muerte.  
Ven. Expulsa el aire y la tierra. (Ramón, 2002: 36)

El verso «fluye como la muerte» resulta estremecedor. La palabra poética, vinculada, a lo largo del poema, con la serpiente-río y su carácter cíclico, habla a través de la voz poética, quien, deshaciéndose en el fluir de la serpiente, se constituye como río o serpiente misma, según se lee posteriormente. Como se observa, encarnar las voces de lo otro, del fondo originario y natural, comporta tanto la abolición o desposesión<sup>8</sup> del yo lírico («Ven, deja que te coma», «Asómate y cae, olvida tus brazos [...] / Expulsa el aire y la tierra»), como la desinstrumentalización de la propia palabra poética. Ya no se trata de repetir incesantemente el dolor de lo otro, visto desde el yo, sino de hacer de la palabra lugar común de dicho dolor. En una entrevista con Esther Ramón, transcrita por Sara Cordón, puede leerse: «Así explica Esther su necesidad de hablar del *yo* desde una perspectiva animal, natural y arquetípica: “Supongo que lo hago para aterrizar o retroceder al nosotros. A eso que Jung nombraba como el inconsciente colectivo”» (Cordón, 2014).

El lenguaje poético de Esther Ramón pretende, pues, ingresar en el fluir o devenir de la muerte que atraviesa los cuerpos o que, quizá, es el espacio donde se componen y deshacen las formas. Frente a un lenguaje instrumental, que fija conceptos, identidades y categorías, el devenir al que se orienta la palabra poética de Ramón «no es *llegar a ser*, sino el *estar siempre llegando a ser*, sin que haya aposentamiento o sosiego en ningún estado final del proceso»<sup>9</sup> (Valente, 2008: 402). Debemos

---

8 En la entrevista con Isabel Navarro, Ramón expresa: «Yo creo que la poesía es una actividad que debería ser humilde y pobre por excelencia [...]. Si tienes que transigir con el poder, pierdes la libertad de que la poesía vaya donde quiera, porque el poder te exige que tu poesía sea más comunicativa para vender más o para llegar a ciertos lectores» (Navarro, 2009: 67). En el pasaje no se alude directamente a la desposesión de la voz poética, entendida, como es sabido, a una retracción de la identidad del sujeto poético, en pos de reducir la palabra a su vacío, al límite donde lo otro, la multiplicidad de sentidos que excede al concepto y la identidad, pueda manifestarse. Sin embargo, en la cita se advierte una perspectiva no solo poética, sino también vital, que entronca con las reflexiones expuestas durante el trabajo.

9 Sin ánimo de establecer un parentesco poético, en la entrevista con Navarro, Esther Ramón destaca, entre sus intereses poéticos, a Valente y Paul Celan (Navarro, 2009: 67). Ha participado en obras colectivas como *Pájaros raíces: en torno a la obra de José Ángel Valente* (2010) y *Lecturas de Paul Celan* (2017).



señalar que de la cita de Valente brota, como un envés complementario (el devenir se caracteriza por la multiplicidad), un *estar nunca llegando a ser* en que resulta el suceder. El dolor, entonces, no solo vertebra la palabra poética debido a los seres que la habitan. Cuerpo y palabra se confunden. Según comenta Gómez Toré respecto a *en flecha*, en la obra de Esther Ramón «la escritura no es algo ajeno a la vida, ni al cuerpo, sino gesto que prolonga el propio movimiento de la mano» (Gómez Toré, 2018).

Así, la voz lírica, junto a la palabra, ha de encarnar ese «fluye como la muerte»; volverse las «letras comestibles» mencionadas por Martín Gijón. El dolor que se expresa en la poética de Esther Ramón pertenece a su propia materialidad. Dolor o materia que es la «herida de arranque», que genera —y es— el sonido, la forma de la palabra, y que, al mismo tiempo, separa a la palabra de la continuidad de la corriente, ubicada más allá del poema, en tanto lenguaje humano. Citando nuevamente a Valente: «La forma en su plenitud apunta infinitamente hacia lo informe. La última significación de la forma es su nostalgia de disolución, de reinmersión en lo amorfo» (Valente, 2008: 463). La palabra poética de Esther Ramón se atisba, entonces, como espacio abierto, límite con lo otro que la habita, en continua sucesión, y que, al ser nombrado, desaparece.

\* \* \*

Retomemos el poema «Era el roce de una rama», con el fin de examinar nuevamente la ausencia de referente inicial, que disgregaba las imágenes e impedía fijar un sentido, a excepción del movimiento desgarrador de arranque. Para ello, debemos atender al título del poemario, *en flecha*. Se pone de relieve la pretensión de desatar, mediante la preposición, el sustantivo, convirtiéndolo «en puro verbo, en acción, en arrojarse hacia. De ahí que el poema se resuelva en una suerte de prisa, que, paradójicamente, puede adoptar la forma de una inquietante lentitud, de una bien aprendida paciencia» (Gómez Toré, 2018). Asimismo, tanto el uso de la minúscula como la falta de persona que efectúe el disparo, solo sugerido, suscitan una idea de suspensión, de vuelo detenido y, a su vez, en movimiento<sup>10</sup>, debido a la preposición y al carácter arrojadizo del proyectil. Por tanto, el título presenta la flecha que, siendo un acontecer y hallándose, sin embargo, inmovilizado en su expresión, recorre todo el poemario. De este modo, el poema inicial («Es una espada caliente...»), que comienza con una indeterminación similar a «Era el roce de una rama»<sup>11</sup>, concluye con los versos: «Señala una forma, / un corte laminado, / una dirección» (Ramón, 2017: 11). Por otro lado, en la penúltima composición del libro («Ahora leo con ojos / arrancados»), el yo poético enuncia finalmente: «Abro el libro de cristal, / la trayectoria perdida / que me encuentra» (Ramón, 2017: 82).

---

10 Bien podría evocarse el comienzo de la conocida copla de Juan de la Cruz: «Por una estraña manera / mil buelos pasé de un buelo...» (Cruz, 2015: 271).

11 No es la única concomitancia. Al verso «Es una espada caliente» le siguen «un montículo que allanan / los brazos en aspa / de la herida» (Ramón, 2017: 11). La figura en X que traza el aspa reaparece en otros textos. Ejemplo de ello: «Una X reaparece / dentro del armario. / Tal vez no es una marca / sino una letra / que indica el punto / de incisión en el cartílago, / un hueco para insertar / el hilo que se soltó, / que aún respira» (Ramón, 2017: 53). Aparte de mostrar la unidad temática y estructural de *en flecha*, esta composición entraña temas esenciales del libro, como la reconstrucción del cuerpo / casa (relación recurrente en otras obras de Esther Ramón) mediante el mapa que se teje, igual que la palabra, a partir de la herida que la misma palabra produce.

Como se infiere de los pasajes, no se trata de un mero lanzamiento de flechas. El tiro con arco, según se plantea en el libro, remite a la práctica del zen. Así, en *Zen en el arte del tiro con arco*, Herrigel comenta, respecto al enfrentamiento con el blanco:

El enfrentamiento consiste en que el arquero apunta a sí mismo —y sin embargo no a sí mismo—, y que entonces tal vez haga blanco en sí mismo —y sin embargo no en sí mismo—, de modo que será a un tiempo el que asesta y el que es asestado, el que acierta y el que es acertado [...]. *Es preciso que el tirador, pese a todo su hacer, se convierta en centro inmóvil*. Entonces surge lo último y lo más excelso, *el arte deja de ser arte, el tiro deja de ser tiro, será un tiro sin arco ni flecha*; el maestro vuelve a ser discípulo; el diestro, principiante; el fin, comienzo; y el comienzo, consumación. (Herrigel, 1993: 17; las cursivas son nuestras)

El texto «Era el roce de una rama» podría aludir, por consiguiente, al disparo de la flecha. La mención de la rama, la tela y el aire que los envuelve, ya sea como «atmósfera» u «oxígeno», permiten entrever el arco y sus componentes. No obstante, resultaría parcial considerar la descripción del disparo como eje central de la composición. Tal como explicamos previamente, lo que vertebra los versos es «una herida de arranque», que no es sino el «sonido único», de cuya vibración surge, en sintonía, el resto de los elementos del poema:

Cuando la cuerda está estirada hasta donde lo permita el arco, este encierra el «universo», agregó el maestro [quien guía a Herrigel en el tiro con arco], y por eso es tan especial que se aprenda a extenderlo correctamente. Luego tomó el mejor y más fuerte de sus arcos y, en una actitud marcadamente solemne, hizo rebotar repetidas veces la cuerda levemente estirada. Esto produce un tono [...], tan peculiar resulta y tan irresistiblemente invade el corazón. (Herrigel, 1993: 33-34)

No es la flecha lo que atraviesa el libro, sino el «impulso» del disparo, término que proviene de las parejas «impulso / borrado» y «borrado / impulso» en que se divide el libro. El poema (la materia o forma aludida con la cita de Valente), en el texto de Esther Ramón, aspira a pasar de ser flecha al impulso que lo articula, es decir, a estar «en flecha». Se produce la integración del poema en el movimiento que se engendra, para el zen, en el universo que el arco, antes que crear, revela en su apertura, y al que regresará la flecha. En el tiro con arco, flecha, blanco y arquero han de ser una misma cosa, a través de un proceso de desposesión, para que el disparo sea guiado por lo que Herrigel transcribe como «Ello» (Herrigel, 1993: 77). A grandes rasgos, puede vincularse con el suceder de la realidad más allá del «ser razonador», comentado previamente por Esther Ramón. Si «el *suceso* se entiende como conjunción de núcleos efímeros en el gran entramado, el individuo pasa a ser la frágil consistencia de un instante. Como las notas de una sinfonía. Su realidad: sonidos que apenas producidos desaparecen, su constancia: el intervalo» (Maillard, 2021: 42).

De este modo, el poema «Era el roce de una rama» comienza desde la ausencia y finaliza en la extinción de la herida, sonido o aire, en vibración, que reingresa al vacío y al silencio. Destaca la unión de «borrar» con «oxígeno<sup>12</sup>» («una herida de arranque / que se seca al nacer / y tiñe los pinceles

---

12 Cabe señalar, además, que, en el tiro con arco, la desposesión del arquero y su conversión en «centro inmóvil» (Herrigel, 1993: 17), se cimienta sobre el control y la fragmentación de la respiración, a modo de unión con lo otro, en la conjunción de lo interior y exterior al yo, igual que sucede con la flecha o el poema que nace del el vacío y

/ que la borran / de oxígeno»). Los términos, aparentemente contrarios, en tanto que el primero remite a la destrucción y, el segundo, a lo aéreo y vital, impelen a vislumbrar la respiración, a partir de la asunción del dolor común que Méndez Rubio hallaba en la obra de Ramón.

## 2. El origen imposible: la palabra que sangra

### 2.1. Imitación de una desaparición

Una vez se han planteado varias de las bases del libro, ejemplificadas mediante el poema «Era el roce de una rama», se intuye que el resto de los poemas también se configura como impulsos o «heridas de arranque», donde se concentra tanto el inicio como el final mismo del impulso:

Si se leen con atención los poemas (o los fragmentos, pues conforme se avanza la lectura sospechamos que estamos ante un único poema), se advierte una tensión lingüística no tan distinta a la que preside libros de referencia como Grisú o Reses. Solo que ahora esa tensión parece sostenerse en el aire, como si la propia escritura fuera consciente de su andar de funambulista, de paseo sobre el abismo. (Gómez Toré, 2018)

Surge otra cuestión que resulta esencial en el desarrollo de la obra. En el primer poema, la indeterminación del sujeto es similar, según hemos comentado, a «Era el roce de una rama»: «Es una espada caliente, / un montículo que allanan / los brazos en aspa / de la herida. / Señala una forma, / un corte laminado, / una dirección» (Ramón, 2017: 11). El atributo del sujeto implícito se resuelve, a su vez, como arma u objeto («espada caliente») que acaba despojado de su apariencia definida e identificable, hasta ser solo un señalamiento del impulso, forma o dirección del disparo de la flecha que, suponemos, debiera ser el sujeto ausente. La composición, pues, se cierra sobre sí misma, casi como un círculo que se completa únicamente hundiéndose en el vacío. Los poemas, como expresa Gómez Toré, se perciben a modo de tensión o impulso que queda suspendido. No obstante, la dirección de la flecha apunta hacia algún lugar, donde la voz poética, según aducimos, se instituye como lectora («Ahora leo con ojos / arrancados»).

La cuestión sobre el origen, tanto de la palabra poética como del impulso que la vertebra, cobra importancia. Si bien ya hemos señalado que los poemas parecen nacer del vacío de la herida, este tema se plantea, desde perspectivas esclarecedoras, en diferentes composiciones. Con el fin, por un lado, de abordarlo convenientemente, y, por otra parte, de esbozar algunos aspectos esenciales del libro en los que no podemos profundizar, reparemos una última vez en «Era el roce de una rama». En los versos finales, aparece el tema de la pintura («y tiñe los pinceles / que la borran de oxígeno»), que resulta fundamental no solo en *en flecha*, sino también en otras obras como *Reses* o *Semilla* (2022). Mencionamos, además, las composiciones «Vigilo a los pintores» y «En la pared contigua», que

---

desaparece en él: «La respiración, dijo una vez el maestro, liga y une, reteniendo el aliento se realiza todo lo que es justo, y la espiración libera y consume, venciendo toda restricción [...]. Inmediatamente el maestro pasó a relacionar la respiración con el tiro de arco por cuanto aquella no se practica como un fin en sí misma. La acción continua de estirar el arco y disparar la flecha se dividió en [...] fases [...]. Cada fase se iniciaba con una inspiración, se apoyaba en el aliento retenido en el abdomen y terminaba con la espiración [...]. Estar fragmentado todo el procedimiento causaba la impresión de un acontecer que vive íntegramente de sí mismo y en sí mismo» (Herrigel, 1993: 37-38).

transcribimos, para facilitar la lectura, confrontadas. Entre ambos poemas se establece un diálogo, al igual que sucede en la prosecución de los textos del libro:

Vigilo a los pintores.  
Los hilos intuyen su  
trayectoria,  
tantean una geometría  
tensada, un polígono  
sumergido  
que busca el espacio  
en su interior. (Ramón, 2017: 32)

En la pared contigua  
un mirlo se espesa,  
se hace mancha  
Un ojo para cada color.  
El racimo de retinas  
detenidas.  
O la escala muda:  
dientes de papel  
pintado  
sobre la mesa  
del hambre. (Ramón, 2017: 33)

En «Vigilo a los pintores», aunque la voz poética supervisa a los artistas, el «polígono / sumergido», existente ya en el fondo en blanco, surge de los hilos, de su trayectoria o impulso, que remite, en el léxico del libro, a la flecha. El espacio que se abre, en la segunda pieza, tampoco se genera por la intención de los pintores ni la pretensión, en suma, de ocultar el color propio, material, de la pared<sup>13</sup>. El ave, símbolo tanto de la elevación espiritual como de la consumación de la palabra poética, se vincula con la mancha. Frente a la concepción de la mácula como elemento próximo al ámbito de lo abyecto, aquí aparece despojada de su negatividad. De hecho, se atisba como forma que, no determinada previamente a su creación, revela otro espacio, ligado al ave y la plétora de sentidos que entraña el poema. La forma, reducida a su propia materialidad, que es solo mancha (igual que la flecha que se vuelve señal e impulso de su dirección, como explicamos), indica el fondo o vacío, donde se engendra y en el que se reintegra: «En la pared contigua / un mirlo se espesa, / se hace mancha». Además, en relación con el deseo de la palabra poética de revelar y encarnar ese fondo originario que, sin embargo, la sobrepasa, debe mencionarse que el mirlo, ave recurrente en el libro, destaca por su capacidad para imitar sonidos.

De esta manera, del pájaro, ligado a la mancha, no a su representación, se genera «un ojo para cada color. / El racimo de retinas / detenidas. / O la escala muda: / dientes de papel / pintado / sobre la mesa / del hambre». No es, pues, en el poema como simple descripción de la mancha donde surge el ave. El pájaro (en este caso, un mirlo), como símbolo de fulguración poética, nace de la repetición del gesto de origen que, como expresaba Derrida desde otras perspectivas, es en ausencia. Así, de la pared vertical, lugar de la mirada del ave, se llega al papel en la mesa, evocando una imagen horizontal. Por otra parte, el papel, que puede relacionarse con el acto creativo, no devuelve la mirada del mirlo, gesto erótico y de institución del yo a partir del otro, sino que se erige como dientes, cuya boca es la mesa. Si la mancha, que es mirlo —imitación, repetición—, revela al espesarse el fondo que lo contenía, como el espacio de «Vigilo a los pintores» antes de surgir, el papel muestra el hambre, casi

---

13 Atiéndase, en este sentido, al poema «Arden los doce», donde aparece la imagen de la ceguera, en relación con la casa y el yo poético, como un proceso de desposesión del acto de mirar, ligado al hambre: «Arden los doce / días en el horno / de cal. / La preparación es un nido / de piedras móviles, / un contorno lavado / y perfumado, / que se ofrece. / Para escribir hay que / encalar el blanco, / hay que cegarlos». (Ramón, 2017: 39).

como otro espacio originario. A semejanza de la sed poética, no se trata de una simple consunción de lo otro, sino de un proceso de búsqueda, unión y, finalmente, de disolución (recordemos las «letras comestibles» y dolorosas con las que, según Martín Gijón, aspira a escribir Esther Ramón).

La multiplicidad de sentidos del poema queda condensada en una confusión de formas que orbitan, según se percibe, en torno a un núcleo común, en ausencia, que impide la cristalización de tales formas, ya sean de la mirada, del hambre o del proceso creativo. Cabe destacar que la escritura, naciente del mirlo en la pared, lo integra y engendra en su interior como una memoria voraz, generadora de la experiencia poética que implica el símbolo del ave en el poema al que asistimos. La escritura, por consiguiente, se torna mirlo, posibilidad de imitar el canto engullido, aunque no de poseerlo, ya que solo se escucha en la desaparición de las formas. Únicamente queda la relación entre ellas, su devenir o fondo que las sostiene, donde se entrevé, pues, un dolor común.

\* \* \*

Según explicaba Derrida, en relación con la metafísica de la presencia (simplificando, a partir de términos empleados en el trabajo, la razón lógica, instrumental), esta tiende a inmovilizar una visión del mundo mediante ciertas formas de lenguaje, en cuya repetición se naturaliza o universaliza dicha representación. No obstante, como podemos observar en los poemas previos, la cuestión del origen, en la poética de Esther Ramón, no se plantea como una repetición de un mito fundacional. No hay origen o, en el caso de existir, se vislumbra como dolor o vacío común e inaprensible, que une a los seres que habitan su obra, incluyéndose también los elementos, como la propia escritura, relativos a lo humano. Resultan esclarecedores los últimos versos del poema que sigue a las dos composiciones aducidas: «Un pinchazo / en la forma, / con la aguja / que lava / la continuidad» (Ramón, 2017: 34). La acentuación de la tercera sílaba, en los tres primeros versos, junto a la utilización de un solo constituyente para componer cada verso, evocan una sucesión de punzadas que hilvana el poema. Con el hexasílabo «la continuidad», la ruptura del ritmo, hasta entonces conciso, muestra la sangre que se vierte de la forma agujereada.

Antes que origen delimitable, la palabra poética de Esther Ramón pretende tornarse la propia continuidad<sup>14</sup>, ese «estar nunca llegando a ser» que borra y engendra a los seres en su disolución. No se escribe tejiendo, pues la aguja hiere la forma para lavarla. La imagen del sacrificio resulta evidente. Se entiende el poema como un acto de destejer la palabra, desinstrumentalizarla y reducirla al límite con lo vacío, el fondo originario más allá del lenguaje. La «continuidad», frente a lo discontinuo de los conceptos y las formas, remite a la corriente, como el río o serpiente de «Deshielo», pero también a la sangre que mana de la herida y, al mismo tiempo, limpia el cuerpo. Retomaremos la simbología de la sangre posteriormente. Por ahora, ahondemos en la imagen de la repetición, entrevista, en la obra de Esther Ramón, como un tejer que comporta, en su propia génesis, su destejer. El acto de tejer tiende a aparecer, como la mayor parte del imaginario de Ramón, atravesado por múltiples connotaciones, en ocasiones contradictorias. Aducimos, como ejemplos: «La tejedora / punza el papel /

---

14 Evitando detenernos excesivamente, transcribimos el siguiente poema de *en flecha*, que retomaremos posteriormente: «(corto la cuerda / con los dientes, / bajo en la caída / de la gota, / choco con el agua, / siendo agua, / en un pequeño / sol de acceso / que se expande» (Ramón, 2017: 66).



con avispas / que llama con / la voz...» (Ramón, 2017: 72); «Con dedos de metal, / los mismos / que separan la celulosa / de la hierba, / cerrados en el pico / de un pájaro de tinta» (Ramón, 2017: 77).

El acto de tejer, vinculado al poema y a la creación, ya sea desde «la voz» o el «pájaro de tinta», desemboca en el disparo de la flecha: «Ensayo distintas / aperturas de la boca, / agujeros verdes, / disparos de abeja / en los rosales. / Afila el borde / de tus dedos, / trenza la izquierda / y la derecha hasta ser / flecha viva, trayectoria, / deposita en el hueco [...] / un único huevo» (Ramón, 2017: 75). La poesía se refleja en el símbolo de la rosa, aunque su marchitamiento se debe, antes que al tópico del paso del tiempo tradicional, a la voz del tú poético. Ni siquiera se trata del yo, que pronto devendrá en lector al que acierte la flecha. El tú es un otro, que se ha de volver trayectoria, impulso del disparo, el cual se contempla, sin embargo, como «un único huevo», con su significado generatriz. De igual modo, en «(corto la cuerda / con los dientes)», la voz poética expresa, seguidamente a estos versos: «bajo en la caída / de la gota, / choco con el agua, / siendo agua, / en un pequeño / sol de acceso / que se expande» (Ramón, 2017: 66). Así, derramada en el caer, repetitivo, de la gota, explicita en el siguiente poema:

No en lo que nace  
derramado.  
En el aliento de agua.  
En las paredes de humo  
que retienen la corriente.  
En lo que se quiebra  
en flecha y sigue  
con el dedo un sonido  
de hilo que se agota. (Ramón, 2017: 67)

Como se observa, se establece una variación de «Era el roce de una rama» o, por lo menos, aparecen múltiples elementos, como el «sonido», la tela o «hilo que se agota» y la propia flecha, que relacionan ambas composiciones. Además, el poema «No en lo que nace / derramado» posee un sentido esencial, tanto para la prosecución del libro como para el desarrollo de nuestro trabajo. Los primeros versos del poema sugieren que la flecha no nace como tal objeto. El proyectil, que es a su vez «dedo», parte del cuerpo que teje, se vincula con una ruptura («lo que se quiebra / en flecha») que deviene en sonido o poema, pues es «un sonido / de hilo que se agota». Cabe resaltar, por otro lado, la posibilidad de hallar, como hemos comentado, una continuidad, desde la unidad de cada pieza, con el poema previo. Aparte del inicio abrupto, mediante una negación del sintagma adverbial —cuya repetición paralelística articula el texto—, el «hilo que se agota» porta, en su interior, el nombre «gota» o, incluso, el constituyente «a-gota». Aunque puede resultar vano, el inicio remite al nacimiento y a lo acuoso, imágenes con las que concluye la composición «(corto la cuerda): «Bajo en la caída [...] / siendo agua, / en un pequeño / sol de acceso / que se expande» (Ramón, 2017: 66).

El sintagma adverbial puede evocar, a la luz del texto previo, el verso «bajo en la caída», conformándose como complemento adverbial de «bajar», que queda aislado del verbo, igual que ocurre con «en flecha». Independientemente, la voz poética, que habíamos pensado que era agua («bajo en la caída / de la gota, / choco con el agua, / siendo agua»), niega, en «No en lo que nace / derramado», dicha condición. El poema, por ende, no puede *ser*, ni siquiera corriente, ya que ello aboliría la propia naturaleza en exilio del poema. La palabra poética se conforma, antes que como gota, como caída de gota y variación continua del movimiento; ese «[gota] a-gota» que resuena, a modo de eco, en el

«sonido / de hilo que se agota». El poema, articulado sobre el paralelismo del sintagma adverbial, no entronca con ninguna oración principal, igual que la hebra o trayectoria que se pierde en el aire. Su estado es un «estar-siendo», donde la repetición del origen, en caída, solo puede contemplarse como un «dejar-de-ser-siendo». En este suceder se despliegan todos los elementos naturales que, metamórficos, tejiéndose y destejiéndose en la corriente, fondo originario o vacío común, configuran el poema y son, a su vez, integrados por este. La palabra poética se revela, entonces, como «lo que se quiebra / en flecha» o «paredes de humo / que retienen la corriente», aunque sea un instante, pero que provienen de ese espacio común. La alusión al humo apunta al incendio del que es resultado, imagen donde converge el dolor y el erotismo hacia lo otro. Y, sin embargo, la palabra tiende hacia el agua que fluye, sed y deseo que intenta reavivar, antes que apagar, la memoria del fuego que arrastra el humo.

## 2.2. El cuerpo como incendio

En este apartado, nos detendremos en dos poemas concretos, donde se perfila la cuestión del origen como fondo originario o vacío común del devenir, y, finalmente, repararemos en el último poema del libro, tras «Ahora leo con ojos / arrancados», en pos de aportar una mirada general de la obra. De este modo, abordamos, en primer lugar, la composición «Hay indicios»:

Hay indicios  
en las manos.  
Un retal de mapa.  
¿Cómo siguen  
las líneas?  
Parecen provenir.  
Entre la mano  
izquierda y la  
derecha está  
el cuerpo. (Ramón, 2017: 57)

El cuerpo mencionado no es conocido por la propia voz poética que lo busca. Así, las manos son «un retal de mapa», es decir, fragmentos no del cuerpo perdido, sino de su mapa, una representación que no puede constituir el cuerpo. En el poema «Despliego el mapa», este objeto se configura como «un doble corazón / representado / que bombea en el / papel sus pictogramas» (Ramón, 2017: 79). En el texto siguiente se expresa: «Busco una nueva ruta. / Los dibujos tienen / voces chillonas, / sin matices...» (Ramón, 2017: 80). La búsqueda de caminos remite, también, al disparo de la flecha, que abre y cierra el libro. Al mismo tiempo, el «retal de mapa» se ubica dentro del ámbito de la tejedura, así como el cuerpo y la palabra conforman un mismo elemento. Como observamos, los diferentes símbolos que hemos ido señalando reaparecen, de múltiples formas, en los poemas.

Atendiendo nuevamente a «Hay indicios», el cuerpo, originario, como palabra en devenir que se busca desde la palabra o «retal de mapa», se percibe fuera de las manos, en el vacío que las rodea y que excede sus límites. Se halla, a su vez, contenido entre las extremidades, como el universo en el arco del zen. La palabra, que es mano, símbolo de la materia desinstrumentalizada o vaciada, se tiende hacia lo ausente de sí, el cuerpo que completa el mapa y que, como representación, no encarna el cuerpo ni el fondo originario. Cabría preguntarse, en este punto, por los indicios que se mencionan. Aunque cada poema de *en flecha* conforma una unidad, se establece, según explicamos, un diálogo entre las diferentes composiciones, como el suceder del impulso de la flecha que va atravesando el

libro. Ejemplo de ello, aparte de la relación entre varios de los textos previamente aducidos, es el poema inmediatamente anterior a «Hay indicios»:

Tal vez nacer fue  
algo oblicuo,  
no se incendia  
el bosque  
sino el interior  
de cada árbol. (Ramón, 2017: 56).

Son indicios, quizá, del incendio del que la palabra poética, como mano o retal, es resto calcinado. Las líneas de la mano, en «Hay indicios», no marcan el porvenir, sino que «parecen provenir» de un origen al que no se puede retornar, puesto que trasciende los límites de la palabra y la mano. Tanto el cuerpo como la palabra apuntan, ya que no pueden aprehenderlo, a su propio engendramiento, fulguración o instante que solo dura en su desaparición. De hecho, en «Tal vez nacer fue» se aprecia la relación entre la creación de la propia palabra poética y el fondo originario. Cabe destacar, además, que en el poema previo se pretende «Traspasar el umbral / de las gallinas, / borrar la bisagra / de espera [...]. / Horadar la imagen / ponedora desde dentro» (Ramón, 2017: 55), con una clara connotación metapoética. Así, con los versos «no se incendia / el bosque / sino el interior / de cada árbol», se desarrolla un movimiento desde lo múltiple y exterior, el bosque, hasta la interioridad de lo individual. No obstante, el incendio surge desde dentro de cada tronco para, posteriormente, expandirse al bosque.

Por otra parte, frente al crecimiento vertical del bosque, el nacimiento se liga a lo oblicuo, aquello que atraviesa las líneas verticales u horizontales. Pese a que pueda resultar superficial, en la geometría, ámbito al que remite el término «oblicuo», los planos vertical y horizontal solo pueden cruzarse en ángulos de noventa grados. Sin embargo, la oblicuidad da lugar a ángulos que admiten, siendo oblicuos, diversidad de grados<sup>15</sup>. De esta manera, puede considerarse que el bosque no se genera como conjunto de árboles, sino como incendio que, en su desaparición, los une desde la oblicuidad de las llamas. Continuando la imagen propuesta en el poema, el «interior / de cada árbol» no es sino centro que surge y se expande (casi en una idea de éxtasis o apertura de la palabra) fuera de sí, en el incendio. Por ende, el origen, del que queda la voz poética, se vincula con el espacio de dolor común que venimos comentando. El incendio, como el fulgor, la ceniza residual o el fénix, son símbolos de la consumación de las palabras poéticas, que arden «un breve instante y, luego de incendiarnos, se volatilizan» (Goytisolo, 2009: 53). Para concluir el análisis de «Tal vez nacer fue», podría plantearse, recordando composiciones como «La tejedora / punza el papel» o «Ensayo distintas / aperturas de la

---

15 Partimos de las reflexiones del escultor Eduardo Chillida y aducimos un breve pasaje, sumamente esclarecedor, extraído de una entrevista de Chillida con el filósofo Víctor Gómez Pin: «Leyendo de muy joven el Espasa en casa de mi padre supe que fueron los griegos quienes descubrieron el ángulo recto. Le llamaron «gnomon». Pero es que ellos descubrieron en realidad el ángulo que hace el hombre con su sombra. Si el hombre está vivo no produce un ángulo de 90 grados, porque al estar vivo puede tener 89. Es una simplificación [...]. Pero la realidad es que ese ángulo son más ángulos. Hay varios ángulos alrededor [...]. Todos esos ángulos son más tolerantes que el ángulo recto, que es intolerante: no habla nada más que con ángulos rectos y eso es lo que ha hecho que la arquitectura sea lo que es. Y hoy la arquitectura contemporánea se está rebelando contra eso [...]. Se trata de establecer un diálogo con los demás ángulos. Y eso sucede en la naturaleza más que en la geometría» (Gómez Pin, 2021: 132).

boca», si la voz poética juega el papel de víctima o, acaso, de victimaria en el incendio recreado en la palabra. Quizá encarne ambas, en ese fluir del dolor común.

\* \* \*

Llegados a este punto, a partir de las reflexiones efectuadas en *en flecha*, resulta evidente la transgresión que suscita la palabra poética de Esther Ramón. No solo cuestiona la imposición de un lenguaje, mundo y sujeto únicos, sino que la propia naturaleza de la palabra, vuelta hacia su desaparición en el devenir, transgrede los cimientos del lenguaje conceptual e instrumental. La poesía de Ramón trata de volverse límite y confundirse en el fluir de la existencia. La imposibilidad de contener el suceder (debe recordarse esas «paredes de humo / que retienen la corriente»), su inefabilidad, genera la necesidad de llevar el lenguaje, en su despojamiento o reducción a su propia materialidad, a la linde con el lugar de donde proviene, como incendio o dolor común que atraviesa el libro. Nos hallamos, pues, ante la ausencia en la que se sustenta la iterabilidad de Derrida, el (des)tejer de la palabra o, en suma, la escucha del silencio y del fondo originario, en continuo cambio, que reabsorbe y engendra a la palabra. Todos ellos, elementos que cuestionan la propia integridad del lenguaje, abren espacio para esos ángulos oblicuos de «Tal vez nacer fue», donde poder encontrar al otro, desconocido, que funda a la voz poética en el dolor o incendio común.

Como expone Chantal Maillard, respecto a la razón lógica y el discurso estético: «Cambiar los parámetros no se consigue jugando en el mismo tablero con las fichas que nos han sido asignadas. No basta con modificar los términos; siempre que se siga dentro del mismo discurso, nada cambia salvo el verbo que se emplee» (Maillard, 2021: 11). Desde planteamientos concomitantes, Alfredo Saldaña aboga por un tipo de poesía que permita, según el pensamiento de Bachelard y Zambrano, «pensar el pensamiento» (Saldaña, 2016: 217):

Instrumentalizar, mecanizar o codificar una lengua implica, entre otras cosas, restar posibilidades al pensamiento que haya de regular su relación con el mundo, y es sabido que desde ciertos ámbitos de poder político y económico se tiende a pensar y relatar los asuntos del mundo de una sola manera [...].

La poesía [...] se articula como una trinchera dispuesta [...] a resistir el asedio incesante de una realidad cada vez más estrecha [...]. La literatura —y de una manera particularmente intensa, insisto, cierta poesía— se ha convertido —al reanimar el lenguaje a través de la elaboración de nuevas imágenes— en uno de los escenarios adecuados en el que hallar sentidos de emancipación al mundo dado y en el que fomentar, a través de la imaginación, la construcción de otros mundos distintos [...]. Leer determinadas propuestas literarias supone una actividad crítica con la que traemos al primer plano el pensamiento y la conciencia, y ello llevado a cabo con un lenguaje no instrumentalizado, dotado de grandes dosis de libertad. (Saldaña, 2016: 224)

Como puede intuirse, la obra de Esther Ramón se concibe, desde su socavación de la razón lógica y la asunción de la contradicción y la multiplicidad inherentes al devenir de la palabra, como una poética de experimentación, en el límite con ese fondo común y natural del que el propio lenguaje nos separa. Según determinaba Méndez Rubio, en la primera cita transcrita, «la escritura y el arte que podríamos llamar más «abstractos», «no figurativos» o «de vanguardia» [...] trabajan por abrir

los muros [...] con que esa realidad se protege a sí misma como realidad existente o establecida»<sup>16</sup> (Méndez Rubio, 2004: 136). Así, el último poema de *en flecha*, después de que la voz poética aluda a «la trayectoria perdida / que me encuentra» (Ramón, 2017: 82), propone una apertura, desde el dolor que vertebra la poética de Ramón, que quizá pueda parecer, en primera instancia, inesperado. En la composición final se lee:

De soltarlas.  
De des-  
atarlas.  
Las manos sangran. (Ramón, 2017: 83)

El libro no finaliza con la flecha llegando a su destino, la abolición total del yo poético y de la palabra («borrado»), junto a su inmersión en el silencio, como podría esperarse. La obra termina con la sangre derramada y, nuevamente, un fluir, aparentemente negativo. La escritura se contempla, entonces, como un continuo «(des)atar», verbo que se aplica a las manos, en su búsqueda del cuerpo mismo, pero que también evoca la palabra, al tejer o la flecha. En cierto modo, a causa de la multiplicidad de sentidos que concentra la paronomasia «soltarlas» y «des- / atarlas», pueden atisbarse, también, las reses que aparecen en diversos poemas<sup>17</sup>. La liberación del fondo mítico y originario, desterrado del lenguaje instrumental, surge solo al convocarlo en la palabra poética, que no es sino otro «atar» en el límite con el «desatar». Lo que parece que queda es la «herida de arranque», «sonido único» o sangre.

El empleo del infinitivo en los versos «de des- / atarlas. / Las manos sangran» (Ramón, 2017: 83) revela el intento de eliminar el sujeto y el tiempo verbal, en contraposición al poema previo, dominado por el presente de indicativo y la primera persona del singular: «Ahora leo con ojos / arrancados» (Ramón, 2017: 82). El uso del infinitivo apunta, por tanto, a una realidad que se intenta alejar de su nombramiento en el poema. Aunque, como expresamos, el derramamiento de sangre podría entreverse como un concepto negativo, Cirlot explica que «ha sido considerado siempre por las culturas arcaicas como un acto de fecundación, tanto por el valor del sacrificio como por la analogía sangre-semilla» (Cirlot, 2016: 169). Regresan los versos ya aducidos: «Un pinchazo / en la forma, / con la aguja / que lava / la continuidad» (Ramón, 2017: 34). La sangre que corre, tras el ejercicio poético, de (des)atarse, parece huir del poema, como algo que se escapa al control de la propia red, tela o apertura del arco. En «Eso no atado», ensayo de Esther Ramón que acompaña a *Semilla*, se expresa:

---

16 En otro ensayo, sobre la poética de Valente y, en general, acerca de la capacidad disruptiva de la poesía, Méndez Rubio añade: «Una escritura de vanguardia, o previa a la figuración, o no meramente realista, supone un desafío poético y político en sentido amplio. Porque al poder no le opone un contrapoder sino un antipoder, no un principio de autoridad alternativo sino el lenguaje a tientas y la acción perforante del deseo» (Méndez Rubio, 2008: 217).

17 Con el fin de ampliar la relación, ambigua y dolorosa, entre lo animal y la escritura, un tema que concentra múltiples significaciones, pero que no ha podido ser abordado en este trabajo, aducimos los siguientes pasajes: «Estoy sentada / sobre la letra rota. / Con los ojos cerrados / palpo sus huesos / mínimos, / la médula extirpada, / el injerto de metal / entre los dedos / Hay que borrarla...» (Ramón, 2017: 70); «Otro impulso: / arrancar el instinto / en forma de saco / de la inmovilidad. / Las piernas aparecen, / amordazadas, / piden tiempo, / territorios completos / para pacer» (Ramón, 2017: 51); «Mal de altura: / atan cabras / jóvenes / al molino / de sangre, / giran con los ojos / vendados, / devanan en sentido / contrario la madeja» (Ramón, 2017: 43).



Lo cierto es que dichos esmaltes, el artificio intrínseco del arte en general y también de lo poético, muestran la malla o tejido principal de la vida humana, sus diversas capas de percepción, y, aún más importante, no llegan a cubrir del todo algo que queda fuera de control, que la artista o el artista no controla, no crea, pero que sin embargo forma parte indisoluble de la obra. Algo que late, está vivo, y nos es entregado. Eso que además multiplica las posibilidades de recepción y que Enriquece y ensancha nuestro tiempo. Eso no atado. (Ramón, 2022: 131)

Sin ánimo de asentar un sentido final a un poemario que, en cambio, se mantiene abierto, en su fluir, podría concebirse la posibilidad de observar la sangre como la emanación de ese dolor que recorre lo poético y que, según comenta Ramón, «queda fuera de control». En la composición anterior, se concluye con el acierto en el blanco, con la voz poética como lectora y «el libro de cristal» (Ramón, 2017: 82). El último poema, casi en una toma de perspectiva, tratando de salir de la propia escritura (mediante la enunciación, que conlleva, aun así, la atadura), alude no solo a la sangre, sino al acto de sangrar. Puede percibirse, pues, como una pretensión por abrir espacio a la ausencia que, desde la falta de sujeto inicial, recorre el libro, como el universo en el arco zen más allá de la flecha. Para finalizar, reparemos en las siguientes palabras de Gamoneda: «En lo Desconocido, en lo aún no nombrado, reside la causa del lenguaje creador, del lenguaje de revelación [...]. La poesía genera, primordialmente, *conocimiento de la realidad que ella misma crea y que ella misma es*» (Gamoneda, 2001-2003: 553-554). Desde la interpretación que aquí planteamos (recordando, además, la fertilidad que entraña el sacrificio), el fluir de la sangre y de ese dolor común, en última instancia, parece establecer un diálogo con la cita de Paul Celan que abre el libro: «Poesía: quizá signifique un cambio de aliento» (*apud* Ramón, 2017: 7).

## Conclusiones

En este trabajo se han expuesto varios rasgos esenciales de poética de Esther Ramón, a partir del análisis de la obra *en flecha*, donde se ha podido observar la desinstrumentalización de la palabra, así como su reducción al límite con el fluir o devenir del fondo originario —e inalcanzable—, que proponía Zambrano. De este modo, se delinea, en la primera parte, el concepto de repetición, inherente a la raíz de todo lenguaje. Frente a la lengua instrumental, que trata de mostrar una visión del mundo como objetiva y previa a su enunciación, mediante la instauración del lenguaje como representación neutra, la palabra poética alberga, desde su propio descondicionamiento, la posibilidad de proponer y abrir espacio a otras enunciaciones del mundo. A partir del poema «Era el roce de una rama», se observa cómo la palabra, desde su imposibilidad de nombrar aquello que excede sus límites, se concibe como el propio «sonido único» o «herida de arranque» que la genera. Es decir, la palabra poética, en su pretensión por aproximarse a ese fondo originario, natural, solo puede constituirse como un fluir del dolor común que pone en relación a los seres que designa. Dolor que, como determinaba Méndez Rubio, vertebraba toda la obra de Esther Ramón.

En la segunda sección se examina la cuestión del origen, ahondándose en los planteamientos previamente explicados. Sin embargo, la palabra poética, reducida a ese fluir o suceder de las formas, no parece hallar origen, si no es en el incendio, vacío o fondo del dolor común que comporta el continuo «estar nunca llegando a ser», que comentamos. Así, los poemas, compuestos por múltiples imágenes relativas al ámbito del tejer, presentan el acto de escritura como un incesante «(des)tejer» o «(des)atar» las manos, carentes de cuerpo al que volver, según se expresaba en «Hay indicios». Cabría atisbar, incluso, la voz poética de *en flecha* como una figura «penelopénica». No obstante, la

variedad de significaciones que adquiere el acto de tejer (escritura y lectura en la voz poética, víctima y victimario del disparo, sacrificado y sacrificador en la palabra que se (des)ata...), obliga a considerarlo no como representación de la espera tradicional de un ser ajeno al texto. Se trata, según se ha observado a lo largo del trabajo, de una búsqueda —he ahí la imagen del mapa— del fondo originario, del cuerpo y la palabra ausentes de sí misma, donde su tejedura en el poema conlleva su propia desaparición.

Como se explicaba en la introducción, existe una multiplicidad de estilos y formas que pueblan los diferentes libros de Esther Ramón. Aparte, quizá el rupturismo más destacable de su poética reside en la oposición, desde la expresión de ese fondo en devenir, original e imposible, a un lenguaje y una razón instrumentales, dirigidas únicamente a mantener y apresar el mundo de lo que *es*. La palabra poética de Esther Ramón, igual que el impulso del disparo con arco que recorre todo el poemario, se erige, por ende, como un espacio de abolición de un sujeto y mundo absolutos, únicos, para dar paso a la escucha del silencio y del dolor común que vincula la palabra con lo otro.

Por último, si bien el trabajo no consiste en un análisis estructural, se han expuesto varios textos fundamentales en la articulación del libro. Cabe destacar, como sugerimos a partir de «Era el roce de una rama», la posibilidad de concebir cada poema como un sonido, en devenir, de ese disparo o poema único que es *en flecha*, según proponía Gómez Toré. Cada composición entraña, en este sentido, la relación «impulso / borrado» y «borrado / impulso» que organiza la obra. Surgen del blanco de la página con que se inicia la composición (como fondo de la pared que rodea a la mancha), para regresar al mismo, antes de dar paso al siguiente poema. Al constituirse la palabra como «herida de arranque» o «sonido único», se entrevé una sucesión de formas que se unen y diluyen en la corriente; notas que surgen del silencio, se fusionan y se reintegran en él o, simplemente, el impulso de un disparo que es, al mismo tiempo, blanco y nueva tensión del universo al abrir el arco.

## Referencias bibliográficas

- ALICIA BAJO CERO (1996). *Poesía y poder*. Valencia: Ediciones Bajo Cero / U.E.P.V.
- BIANCHI, Marina (2014). «La heterodoxia en la poesía visual española del siglo XXI», *Kamchatka: revista de análisis cultural*, 4, pp. 435-455. Disponible en: <https://doi.org/10.7203/KAM.4.4240>
- CANO ABADÍA, Mónica (2013). «Palabras que ¿solo? hieren. Repeticiones abyectas y resignificaciones liberadoras», *Thémata: Revista de filosofía*, 48, pp. 217-225. Disponible en: <https://revistascientificas.us.es/index.php/themata/article/view/347>
- CIRLOT, Juan Eduardo (2016). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela.
- CORDÓN, Sara (2014). «Esther Ramón: Hablar del yo retrocediendo al nosotros», *Viceversa Magazine*. Disponible en: <https://www.viceversa-mag.com/esther-ramon-entrevista/>
- CRUZ, Juan de la (2015). *Poesía*. Edición de Domingo Ynduráin. Madrid: Cátedra.
- DERRIDA, Jacques (1994). *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra.
- DE PERETTI, Cristina (1989). *Jacques Derrida: Texto y deconstrucción*. Barcelona: Anthropos.
- GAMONEDA, Antonio (2001-2003). «Poesía, existencia, muerte», *Tropelias. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 12-14, pp. 549-556. Disponible en: <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/5823>

- GÓMEZ PIN, Alberto (2021). «Alberto Gómez Pin y Eduardo Chillida». Traducción de Inés Serra, en Susana CHILLIDA (ed.), *Eduardo Chillida. Conversaciones*. Madrid: La Fábrica y Museo Chillida-Leku, 53-66.
- GÓMEZ TORÉ, José Luis (2018). «Como caminar por un sueño: la escritura de Esther Ramón», *El Cuaderno*. Disponible en: <https://elcuadernodigital.com/2018/04/03/esther-ramon-en-flecha/>
- (2022). «Mancharse de tierra», en Esther RAMÓN, *Semilla*. Madrid: Bala Perdida, pp. 121-127.
- GOYTISOLO, Juan (2009). *Ensayos sobre José Ángel Valente*. Santiago: Universidad de Santiago de Compostela.
- HERRIGEL, Eugen (1993). *Zen en el arte del tiro con arco*. Traducción de Juan Jorge Thomas. Buenos Aires: Kier.
- MAILLARD, Chantal (2021). *La razón estética*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- MARTÍN GIJÓN, Mario (2009). «De heridas, redes y reses. Metáforas de la creación poética en tres jóvenes poetisas españolas (Julieta Valero, Ana Gorría y Esther Ramón)», *Estudios Hispánicos*, 17, pp. 65-74. Disponible en: <https://wuwr.pl/eh/article/view/277>
- MÉNDEZ RUBIO, Antonio (2004). «Memoria de la desaparición: Notas sobre poesía y poder», *Anales de literatura española*, 17, pp. 121-144. Disponible en: <https://doi.org/10.14198/ALEUA.2004.17.07>
- (2008). *La destrucción de la forma (Y otros escritos sobre poesía y conflicto)*. Madrid: Biblioteca nueva.
- (2015). «Pájaro sin alivio», en Esther RAMÓN, *Desfrío*. Madrid: Varasek Ediciones, 79-84.
- MONTANER MONTAVA, María Amparo (2017). «El lenguaje como elemento conformador de la cultura en el léxico y la poesía. Un análisis comparativo entre japonés y español desde la Teoría de la Enacción», en Ángel LÓPEZ GARCÍA-MOLINS y Daniel JORQUES JIMÉNEZ (eds.), *Enacción y léxico*. Valencia: Tirant humanidades. Prosopopeya, pp. 197-211.
- PÉREZ NAVARRO, Pablo (2005). «Cuerpo y discurso en la obra de Judith Butler: políticas de lo abyecto», en David CÓRDOBA GARCÍA, Javier SÁEZ DEL ÁLAMO y Paco VIDARTE (eds.), *Teoría queer: políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*. Barcelona / Madrid: Egales, pp. 133-148.
- NAVARRO, Isabel (2009). «La palabra como amuleto: entrevista con Esther Ramón», *Cauce 2000: Revista de la ingeniería civil*, 148, 64-67.
- RAMÓN, Esther (2002). *Tundra*. Tarragona: Igitur.
- (2010). «Esther Ramón», en Amalia IGLESIAS SERNA (ed.), *Poetas a orillas de Machado*. Madrid: Abada Editores, p. 45.
- (2013). *Reses*. Gijón: Trea.
- (2017). *en flecha*. Ediciones La Palma (colección eme).
- (2022). «Eso no atado», en Esther Ramón, *Semilla*. Madrid: Bala Perdida, pp. 129-135.
- VALENTE, José Ángel (2008). *Obras completas II. Ensayos*. Edición de Andrés Sánchez Robayna y recopilación e introducción de Claudio Rodríguez Fer. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.