

## EL CUERPO QUE «FLUYE COMO LA MUERTE» EN «DESHIELO, DE ESTHER RAMÓN

### THE BODY THAT «FLOWS LIKE DEATH» IN «DESHIELO», BY ESTHER RAMÓN

Juan Arroyo Martín

Universidad Autónoma de Madrid

#### ABSTRACT

This essay analyzes the poem «Deshielo», belonging to *Tundra* (2002), by madrilenian poet Esther Ramón. From cognitive poetics and posthumanist studies, the work pays attention to the text's performative nature, in order to expound the way that the poem composes a constant process of (de)formation of itself, as a becoming. This perspective allows us to understand the poem as a living and autopoietic organism in the manifestation of its meaning. At the same time, the poetic self emerges as an emotional subjectivity, open to others non-humans of the poem, in whose become the dichotomous and sacrificial vision of the humanist tradition is subverted.

**Keywords:** Esther Ramón, *Tundra*, Becoming, Posthumanism, Cognitive poetics.

#### RESUMEN

En este trabajo se analiza el poema «Deshielo», perteneciente al libro *Tundra* (2002), de la autora madrileña Esther Ramón. A partir de la poética cognitiva y los estudios posthumanistas, se atiende al carácter performativo del texto, con el fin de mostrar cómo el

poema compone un constante proceso de (des)formación de sí mismo, a modo de devenir, que permite observarlo como organismo vivo y autopoietico en la manifestación de su sentido. Al mismo tiempo, el yo lírico surge como subjetividad afectiva y corporal, abierta a las multiplicidades y diferencias no-humanas del poema, en cuyo acontecer se subvierte la visión dicotómica y sacrificial propia de la tradición humanista.

**Palabras clave:** Esther Ramón, *Tundra*, Devenir, Posthumanismo, Poética cognitiva.

Fecha de recepción: 23 de mayo de 2024.

Fecha de aceptación: 6 de agosto de 2024.

**Cómo citar:** Arroyo Martín, Juan (2024): «El cuerpo que «fluye como la muerte» en «Deshielo», de Esther Ramón», en *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 8: 219-249.

DOI: <https://doi.org/10.15366/actionova2024.8.009>

## INTRODUCCIÓN

Este trabajo plantea una aproximación al poema «Deshielo», perteneciente a *Tundra* (2002), el primero de los poemarios<sup>1</sup> publicados por Esther Ramón (1970). El texto, al igual que toda la obra de Esther Ramón, se halla recorrido por una constante indagación en torno a lo «natural»<sup>2</sup>, con el fin de hallar una «palabra viva», que surja como corporalidad devenida de los otros, capaz de sortear la sacrificialidad, según mostraremos más adelante, inherente al lenguaje humano. De esta manera, se pretende reflexionar en torno al proceso de creación poética, mediante las reflexiones que suscita el texto. En los dos primeros apartados, reparamos en la estructura prosopopéyica del poema y en la subversión de las dicotomías Humano / no-humano, ocasionado por el proceso gradual del yo lírico de devenir parte de las multiplicidades no-humanas que pueblan el poema y cuya voz, en la prosopopeya, se presenta como devenir mismo, de la materia y la escritura.

La reflexión hermenéutica, entonces, queda ligada a la perspectiva posthumanista, para lo cual, junto a las nociones derivadas de la teoría literaria y la poética cognitiva, se aplican conceptos tanto del posthumanismo crítico de Rosi Braidotti, como de la filosofía de Gilles Deleuze y Felix Guattari. En la última sección, aparte de concluir el análisis del poema, observamos cómo el yo lírico deviene el proceso de escritura o «devenir imperceptible» (Deleuze y Guattari, 2020), configurándose como organismo vivo, que performa su propio engendramiento, inserto en el devenir que vertebró la creación poética. Debemos señalar, por último, que aportamos la referencia bibliográfica de «Deshielo» una única vez, con el fin de no entorpecer la lectura.

## LA ESTRUCTURA PROSOPOPÉYICA O «LAS VOCES DE LOS MUERTOS»

La obra de Esther Ramón se halla atravesada por una honda reflexión en torno a lo poético. El poema «Deshielo» está vertebrado por un esquema prosopopéyico que, como

---

<sup>1</sup> La obra de Esther Ramón es prolífica. Aun así, apenas ha sido atendida por la crítica. Destacamos algunos libros como *Desfío* (2015) o *El cuerpo de los colores* (2023), donde pueden encontrarse ecos y concomitancias con «Deshielo», poema que, desde la perspectiva de este trabajo, resulta fundamental para comprender ciertos aspectos de su escritura poética.

<sup>2</sup> Toda su producción poética se asienta sobre los *continuum* naturaleza-cultura y humano-animal, problematizando la concepción tradicional de un espacio «natural» separable de lo «humano». La referencia, pues, a lo «natural» o lo «animal», en este tramo del artículo, es empleada para simplificar su prosecución.

se infiere desde el inicio, obliga a entrelazar el sentido metapoético y la perspectiva ecosófica, como pilares del texto:

|                                                                                                                                                                                                                                                                                   |          |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------|
| No tengas miedo<br>de mirar por mis ojos.<br><i>Me dijo la serpiente.</i><br>Fluye, fluye como la muerte,<br>mira cómo mi piel se desprende<br>contra la corteza,<br>ven, deja que te coma,<br>arrastra mis escamas,<br>entra.                                                    | 5        |
| Asómate y cae, olvida tus brazos,<br>en el agua eres una piedra<br>que fluye, fluye como la muerte.<br>Ven. Expulsa el aire y la tierra<br>del cuerpo y derrámate<br>en el camino sin piernas,<br>las hojas se pegan a tu piel<br>viscosa: ahora eres una<br>rama que se desliza. | 10<br>15 |
| Paseas por el bosque envenenado.<br>No tengas miedo.<br>Parirás un insecto afilado y seco,<br>un saltamontes sin forma<br>que atraviesa, sin rozarlo, el sendero,<br>que sobrevuela las ramas tiernas,<br>que se posa en los troncos<br>tocados por el rayo.                      | 20<br>25 |
| No tengas miedo<br>de mirar por mis ojos.<br><i>Me dijo la serpiente.</i>                                                                                                                                                                                                         |          |
| Tus manos, tus pies son<br>una bandada de cigarras que<br>asolarán el lago embarrado<br>antes de desaparecer entre<br>el humo de los enjambres.                                                                                                                                   | 30       |
| Entonces nos arrastraremos.<br>Baja la cortina y mira<br>la ventana oscurecida,<br>ya no hay árboles sino<br>sombras que podrían ser<br>cuerpos en la pradera que<br>se enfría.                                                                                                   | 35<br>40 |
| Baja los párpados: los cuerpos                                                                                                                                                                                                                                                    |          |

son letras que atrapas  
con tu lengua precisa,  
con mi lengua, y al tragarlas 45  
nos duplican y hacen pesado  
el camino.  
Las escupimos en cada matojo,  
en cada madriguera.

El bosque se llena con las voces de los muertos. 50

Escucha. Escúchalos.  
La canción sin gargantas penetra  
nuestros poros congelados lejos  
de las últimas cabañas derramo  
la marea quebradiza de tus pasos 55  
reptando en círculo sobre las ortigas.  
Ven. No tengas miedo  
de mirar por mis ojos.  
*Me dijo la serpiente.*  
Fluye como la muerte (Ramón, 2002: 36-38). 60

En su ensayo «La autobiografía como des-figuración», Paul de Man comenta, acerca del tropo de la prosopopeya, que se trata de «la ficción de un apóstrofe a una entidad ausente, muerta o muda, que plantea la posibilidad de la respuesta de esta entidad al tiempo que le confiere el poder del habla» (De Man, 2005: 467). Este recurso, que entrega la palabra a la voz del muerto, coincidente con el silencio, suscita «una amenaza latente [...], a saber, que al hacer que los muertos hablen, la estructura simétrica implica, por la misma moneda, que los vivos se quedan mudos y helados en su propia muerte» (2005: 469). Por consiguiente, el esquema que se colige supone concebir la prosopopeya como un deseo de salir de sí, esto es, de dar la voz a otro, ajeno al yo hablante, que ha de nombrarlo a través de su desaparición. El movimiento prosopopéyico, pues, compone la estructura de «Deshielo».

Si se repara en la primera estrofa, en el tercer verso, «*Me dijo la serpiente*», pueden atisbarse las dos voces poéticas que recorren y vertebran el texto. Por un lado, la voz de «la serpiente», que aparece ya en los versos iniciales («No tengas miedo / de mirar por mis ojos. / *Me dijo la serpiente*», vv. 1-3) y se transcribe en letra redonda, indicando que es el discurso que articula el poema. Por otra parte, se halla el yo poético que pronuncia el verso «*Me dijo la serpiente*», en cursiva, y que parece rememorar el diálogo del reptil desde un estadio presente. Asimismo, todo el poema se compone como una constante interpelación por parte de la voz de la serpiente al yo poético, el cual pasa a constituirse, entonces, como tú lírico. De este modo, la composición se inicia con la exhortación al tú, en boca de la serpiente, bien para que se deje devorar («ven, deja que te coma», v. 7), bien para arrojarse al río («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» vv. 10-13).

La voz del tú poético se presenta ante el lector como voz posterior a la consumación del poema, en tanto que cuenta lo que le «dijo la serpiente». Y, sin embargo, resulta también voz creada y moldeada simultáneamente a la conformación del poema, durante el transcurso de un proceso metamórfico de conversión en serpiente: «Arrastra mis escamas» (v. 8), «entonces nos arrastraremos» (v. 34), «derramo / la marea quebradiza de tus pasos / reptando en círculo sobre las ortigas» (vv. 54-56). El poema no solo transcribe la voz de la serpiente, recordada por un yo lírico transformado en serpiente e interpelado como tú poético en el discurso que evoca. Mediante el juego prosopopéyico, el texto efectúa performativamente la creación del yo lírico –y, por ende, de la palabra poética– mediante el propio desarrollo del poema. Cabe recordar que «el lenguaje es “previo” a la constitución del sujeto que dice algo, en la medida en que el sujeto es “producido” por el lenguaje. El yo que se autoerige [...] es meramente un deíctico<sup>3</sup>» (Cagnolini, 2016: 190). Si bien ahondaremos en este sentido a lo largo del análisis, debemos señalar que el esquema prosopopéyico precisa de un movimiento especular, no con el fin de representar una identidad previamente establecida, sino para, en la destrucción del yo poético, verse desde los ojos del otro: «No tengas miedo / de mirar por mis ojos».

El primer movimiento del poema, para que este pueda iniciarse, es el aniquilamiento del yo lírico, dejándose devorar. No obstante, acontece antes y en el momento de enunciarse, desde que la serpiente toma la voz y niega la distancia –ese «miedo» al otro– que separa al yo, como sujeto humano, de la voz de los muertos, el silencio o, en suma, la serpiente. Ser devorado por la criatura o arrojarse al río, al «fluir de la muerte», no tendrán otro desenlace que la conformación del yo poético desde dicho fluir. Es decir, podemos determinar la existencia de un movimiento destructivo –y, simultáneamente, creativo– que vertebrata la construcción del poema y de la subjetividad. La voz de la serpiente, inseparable del discurrir del río, engloba multiplicidades que se (des)forman en el «fluir de la muerte», el cual varía a su vez con cada cuerpo o multiplicidad:

---

<sup>3</sup> Aducimos el planteamiento de Foucault respecto al yo como deíctico, que resultará fundamental a lo largo del trabajo: «Goteo continuo del lenguaje. Lenguaje que no es hablado por nadie: todo sujeto no representa más que un pliegue [...]. La palabra es la inexistencia manifiesta de aquello que designa; ahora se sabe que el ser del lenguaje es la visible desaparición de aquel que habla» (1989: 74-75).

El devenir y la multiplicidad son una sola y misma cosa. Una multiplicidad no se define por sus elementos ni por un centro de unificación o de comprensión. Una multiplicidad se define por el número de sus dimensiones; no se divide, no pierde o gana ninguna dimensión sin cambiar de naturaleza [...]. Si hemos imaginado la posición de un Yo fascinado es porque la multiplicidad hacia la que tiende, ruidosamente, es la continuación de otra multiplicidad que actúa sobre él y lo distiende por dentro. Por eso el yo solo es un umbral, una puerta, un devenir entre dos multiplicidades (Deleuze y Guattari, 2020: 327).

En este trabajo pretendemos relacionar el «fluir de la muerte», como proceso metapoético del que surgen el yo y la composición, con el devenir, no solo como analogía, sino como proceso que permite concebir el poema como organismo vivo. Establecemos un marco interpretativo que orbita en torno al posthumanismo crítico de Rosi Braidotti, la poética cognitiva de Amelia Gamoneda y, en líneas generales, algunas reflexiones fundamentales sobre lo no-humano, formuladas por Derrida y Deleuze y Guattari. A lo largo del artículo, caracterizaremos la noción del devenir en relación con la escritura. Por ahora, hallamos en ambos un «camino de evasión del falogocentrismo [...] como un proceso de desestabilización del binarismo, la linealidad y otros hábitos unitarios sedimentarios [...]»; algo próximo a transitar por espacios intermedios, cultivando la transversalidad y mutaciones» (Braidotti, 2005: 121). En este sentido, para introducir el siguiente apartado, mencionamos que el yo lírico no es un sujeto previamente conformado al poema, como tampoco ocupa la visión tradicional del sujeto humanista<sup>4</sup>.

El movimiento de destrucción del yo, que acaece nada más comenzar el poema, con el recurso de la prosopopeya, comporta un movimiento de desidentificación con la subjetividad del yo, como sujeto hablante humano. La prosopopeya, en cuanto concesión de la voz a los otros no-humanos, en este caso, que pueblan la voz de la serpiente, revela el deseo de constituir al yo a través de la escritura. Con el fin de esclarecer la prosecución del trabajo, pues, debemos partir de una individualidad corporal e interdependiente, afectiva, en cuanto abierta «a la posibilidad de ser afectado por otros y a través de otros y de experimentar

---

<sup>4</sup> Recordamos cómo en el pensamiento humanista el hombre (eurocéntrico, heterosexual...) se erige como modelo y norma, ligado «a la conciencia, a la racionalidad universal» (Braidotti, 2015: 27), en contraposición a los otros, adscritos a corporalidades sexualizadas, racializadas y naturalizadas. La subjetividad resultante del proceso poético, abierta al devenir y la relación con los otros, parte de la negación del sujeto humano humanista, articulado sobre una dialéctica sacrificial, como veremos, de lo no-humano. Aun así, esta cuestión debe ser tomada con precaución, pues el yo poético de «Deshielo» surge, desde el inicio, de una posición tradicionalmente vinculada a lo femenino, como se observa en su asociación con la serpiente y el agua. De este modo, esta visión dicotómica entre lo humano y lo no-humano, que proponemos como esquema teórico en que apoyarnos, habría de ser revisado desde un panorama más complejo y estratificado, que tuviese en cuenta la posición de «otro» que ocupa el yo, incluso frente a los no-humanos.

transformaciones de un modo que [...] haga capaz de sustentarlas y de volverlas a favor del propio crecimiento» (Braidotti, 2009: 225). Dicho crecimiento, para nada lineal, coincide con la (des)formación del propio poema.

### LA PALABRA QUE FLUYE COMO LA MUERTE

Una primera lectura del poema revela cómo la serpiente, constituyendo una voz lírica, se entrevé como entidad preñada de multiplicidades no-humanas. Desde «enjambres» (v. 34), «cigarras» (v. 31) y «saltamontes» (v. 22), a «árboles» (v. 38), «ortigas» (v. 56) y, en suma, entes atisbados como «cuerpos» (v. 42). Respecto a la cuestión de lo «animal», en relación con su conceptualización por parte del ser humano, aducimos varias reflexiones de Jacques Derrida. En primer lugar, la vinculación que la historia del pensamiento occidental ha realizado entre el animal y el silencio, en oposición a la aparente ligazón entre razón, logos y ser humano. Así, el pensamiento racional, desde Descartes, se fundamenta en «una secuencia muy singular, aquella que, para delimitar el acceso al puro “yo soy” debe suspender o, mejor todavía, dejar de lado, precisamente en cuanto es separable, toda referencia a la vida, a la vida del cuerpo y a la vida del animal» (Derrida, 2008: 91). La corporalidad del animal queda negada debido no a una supuesta incapacidad autodeíctica, ya que poseen diferentes modos de (auto)expresión (Derrida, 2008: 115), sino a la imposibilidad de responder, en el mismo código logocéntrico, al «yo soy», es decir, de identificarse, en suma, con el «Yo» humanista y logocéntrico. Comenta Derrida:

Al igual que Descartes, jamás Kant, Heidegger, Lévinas, Lacan [...] evocan la posibilidad de ser mirados por el animal que ellos observan y del que hablan [...]. Al igual que Descartes, hablan de «el animal» como de un solo conjunto que se puede contraponer a «nosotros, los hombres», sujeto o Da-sein de un «pienso», «soy», según un único rasgo común y del otro lado de un solo límite indivisible [...]. Al igual que Descartes, tampoco reconocen el más mínimo derecho ni ninguna aptitud para la respuesta, en cuanto tal, a lo que ellos denominan el animal. A título de lo que no varía y del rasgo común, añadiré asimismo lo siguiente que lo anima y ha de irrigarlo todo: a saber, que el *sacrificio* imprime un latido vital en el corazón de todos estos discursos. Se trata de cuatro pensamientos de la experiencia sacrificial, cuatro pensamientos que no se reunirían consigo mismos [...], si no reafirmasen la necesidad del sacrificio. No necesariamente el sacrificio como sacrificio ritual del animal [...], sino de un sacrificio fundamental, incluso de un sacrificio fundador, en un espacio humano donde no está prohibido, en cualquier caso, dar órdenes al animal hasta ejecutarlo si es preciso (Derrida, 2008: 110-111).

Se trata de una razón sacrificial que vehícula el pensamiento occidental. Derrida ha aludido a esta sacrificialidad respecto a lo viviente —y, en suma, a la diferencia, los otros, respecto al modelo humanista—, por parte del (hombre) humano, como carnofalogocentrismo. En palabras de Anahí González:

El carno-falogocentrismo visibiliza las escalas jerárquicas que organizan las relaciones de dominación, pues la diversidad de lo múltiple es ordenada conforme a un pensamiento dualista e identitario: las diferencias quedan subsumidas en pares dicotómicos y oposicionales, a saber, lo Mismo y lo Otro (varón/mujer, hombre/animal, cultura/naturaleza, razón/emoción), que afirman la insistente supremacía de un polo en detrimento de otro. Los binomios jerarquizados colocan del lado del objeto o del «qué» a los cuerpos feminizados, racializados, disidentes, empobrecidos, a lo animal en nosotros mismos (el cuerpo, las emociones e inclinaciones) y a los vivientes no humanos, mientras que el lugar masculino [...], la posición del «quién», incluye a la cultura, la razón, el espíritu, lo universal (González, 2019: 108).

Sin pretender demorarnos en exceso, debemos señalar sucintamente cómo la conformación afectiva del yo poético, no solo desde la voz de la serpiente, sino desde las multiplicidades que entraña, las cuales se (des)forman en el «fluir de la muerte», supone subvertir la mirada sacrificial. Con la prosopopeya, por tanto, no solo toman la palabra los muertos, arrebatándosela al vivo; en el poema, la serpiente obliga al yo lírico, vuelto tú, a «mirar por sus ojos», en el proceso gradual de conversión en el reptil. Es lo no-humano, material y múltiple, entrañado en la serpiente, en cuya escucha se suprime la separación dicotómica con el yo, el cual pasa a formar parte, como tú lírico, del devenir de la escritura y del «fluir de la muerte». Siguiendo a Derrida, el animal, desde la perspectiva humanista, se observa como corporalidad sacrificada, en aras de la universalización del yo, ligado a la mente y, consiguientemente, al logos y a la vida no sacrificable. Reparemos en la cita de José Jiménez:

Platón establece la primacía de la palabra racional y a la vez [...] la desconfianza de la misma frente a la palabra irracional del rito y la poesía y frente a la palabra escrita [...]. Aquello que ha de negar para constituirse como tal, no deja de intervenir como trasfondo en el pensamiento racional. Lo no dicho constituye su origen. Lo que, por boca de Sócrates, Platón considera «terrible» es el silencio, el resto no dicho, que habita en la palabra poética. O en «la palabra pura que da sentido a lo sagrado». O en la palabra escrita que, como se quejaba Platón, no nos responde cuando la hablamos [...]. Solo se llega a él cuando la palabra [...] establece un vínculo con el inicio, con el origen. Es un lenguaje previo a la razón, anterior a ella, «irrazonable» [...]. Un lenguaje que hace

experimentar al hombre la pérdida de su razón, y por eso lo remite a su dimensión inicial, a su origen, en el mundo no racional de la vida, común con las bestias, con los animales [...]: palabra y figura del saber de los inicios, donde el hombre «sabe», «conoce», sin el apoyo del logos, de la construcción racional (1999: 10-12).

Silencio, asignado tradicionalmente al animal –incapaz del logos–, «fluir de la muerte» o voz de la serpiente: los tres discurren en paralelo. No obstante, el poema no se cimenta en dicotomías. Al contrario, su estructura prosopopéyica traza el movimiento de salida o destrucción, de desterritorialización del yo humano que, simultáneamente al inicio del poema, se ha arrojado a las aguas. A lo largo del poema, se despliega un campo semántico de lo abyecto, vinculado a las multiplicidades y al cuerpo. Aportamos ejemplos como «Parirás un insecto afilado y seco» (v. 21), «un saltamontes sin forma» (v. 22) o «Tus manos, tus pies son / una bandada de cigarras que / asolarán el lago embarrado<sup>5</sup>» (v. 30-32), que ligán la corporalidad del tú no solo a multiplicidades y procesos metamórficos, sino a insectos que son «afilados», «asolan» y producen ruido. Además, si consideramos la importancia de la serpiente, en especial su simbolismo bíblico, no debe extrañarnos encontrar en los «enjambres» (v. 34) una idea de plaga. Las plagas, sin embargo, proceden, en oposición a un dios bíblico, patriarcal y furibundo, de la serpiente y su corporalidad, afectiva y múltiple.

El proceso metamórfico del tú poético está inserto en el «fluir de la muerte», una vez se ha arrojado al río o se ha dejado comer por la serpiente. Como hemos señalado, el tú es instado a transformarse en elementos que discurren en el agua. De hecho, si la primera estrofa era una exhortación para dejarse devorar, hasta volverse serpiente, la segunda se constituye como proceso metamórfico, equiparándose, mediante el paralelismo de la estructura «eres una» seguido de nombre, a los cuerpos que fluyen en la corriente: «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 / [...] / ahora eres una / rama que se desliza» (vv. 10-18). La conversión en la serpiente es la máxima revelada desde el inicio, por lo que el devenir los elementos que flotan en el agua se atisba como sucesión de etapas para la transformación en el «fluir de la muerte», que los contiene. A este paralelismo se le suman la reiteración de la

---

<sup>5</sup> Como resulta evidente, todo el texto está articulado sobre un campo semántico de lo acuático. Si bien no podemos detenernos en la simbología del agua, señalamos el carácter transicional y cíclico del río, como la serpiente, su connotación erótica y su vinculación con lo tanático e ignoto, sentido que también reside en el «fluir de la muerte». Se trata, en suma, de un flujo vital, cuya imbricación con la corporalidad y la propia escritura lo vuelven más complejo que el «pasar de la vida» tradicional.

rima asonante «serpiente – muerte», tanto en la primera como la última estrofa, y la continua aparición de otros recursos poéticos de repetición sintáctica, que expondremos más adelante.

Además, frente a un compás suave, de versos en esticomitia, que resultaría, quizá, lo esperable al tratarse de un poema que orbita en torno a la enunciación, nos hallamos ante un ritmo tortuoso, casi retorcido, donde los encabalgamientos dislocan las cláusulas y cohesionan los versos: «Ahora eres una / rama que se desliza» (vv. 17-18); «Baja la cortina y mira / la ventana oscurecida, / ya no hay árboles sino / sombras que podrían ser / cuerpos en la pradera que / se enfría» (vv. 36-41); «La canción sin gargantas penetra / nuestros poros congelados lejos / de las últimas cabañas derramo / la marea quebradiza de tus pasos / reptando en círculos sobre las ortigas» (vv. 52-56). El ritmo es abrupto, sinuoso. Como si estuviésemos ante meandros o movimientos reptadores, los versos se van sucediendo, con mayor o menor violencia según el tramo del poema (destaca la estrofa final, en la que nace o desemboca la nueva serpiente), de manera concatenada, plagando el texto de resonancias, de multiplicidades entremezcladas. No resulta necesario indicar que la serpiente y el río, el «fluir de la muerte», componen una misma entidad en el poema. No obstante, la voz de la serpiente no está únicamente describiendo su avance, sino que efectúa e inscribe el «fluir de la muerte» en su corporalidad, con su propio desarrollo. Profundizaremos posteriormente en este verso, ya que es la repetición de la «muerte» lo que suscita la prosecución, palabra a palabra, del poema.

Por otro lado, la serpiente es «animal sagrado en los matriarcados, reverenciado en los antiguos territorios meridionales, maldito en cambio en los patriarcados que codiciaron su poder» (Maillard, 2019: 44). Al instante, Maillard añade: «¿Tanto necesitaban defenderse, los patriarcas, de las diosas fértiles, de su conocimiento de los ciclos, su dominio de la escucha, el augurio y el arte de curar?» (2019: 44). Como animal amenazante para la mirada masculina, carnofalogocéntrica, encarna la corporalidad, lo abyecto y, al mismo tiempo, es quien produce en el poema el canto. Cuando ya ha integrado al tú poético y la voz lírica anuncia su conjugación en primera persona del plural («Entonces nos arrastraremos», v. 35), la serpiente devora cuerpos que «son letras que atrapas / con tu lengua precisa, / con mi lengua» (vv. 42-45). Tales cuerpos, igual que el tú poético, se integran en el «fluir de la muerte» o serpiente y, entonces, se vuelven letras, parte del poema. Como le sucede al yo lírico, que será generado por la voz de la serpiente a modo de nueva voz poética, estas letras o cuerpos devorados se reengendran como voz de la muerte, del silencio: «Las escupimos en cada matojo, / en cada madriguera. // El bosque se llena con las voces de los muertos. //

Escucha. Escúchalos» (vv. 48-51). Así, esta «canción sin gargantas» propicia el advenimiento del yo como nueva serpiente: «La canción sin gargantas penetra / nuestros poros congelados» (vv. 51-53).

Casi podría afirmarse que se alude al propio recurso de la prosopopeya. El canto solo surge a través de la muerte. Los cuerpos, devorados por la voz de la serpiente en primera persona del plural (integrados en el «fluir de la muerte»), son letras y, después, saliva, símbolo que amplía el campo semántico de lo acuático. Como se intuye, las connotaciones espermáticas y logocéntricas de la saliva son subvertidas. En oposición al habla o al canto, vinculados con el logos, escupir remite a la corporalidad y la abyección (en tanto sustancia expulsada del cuerpo), evocando una significación transgresora. De esta manera, el recorrido del poema, hasta alumbrar al yo / serpiente y, con ello, a la composición, pasa, en primer lugar, por la destrucción del tú poético, tanto explícitamente, al ser devorado, como con cada interpelación de la serpiente. Así, el tú es engullido y engendrado por ese «fluir de la muerte» (entrevisto como materialidad del poema), que lo hace «fluir», con cada imperativo, como parte del devenir del poema.

El silencio fluye como la muerte, como voz de los otros no-humanos que arrastra la serpiente; es lo que resuena entre cuerpo y cuerpo o palabra y palabra. Aun así, el yo lírico no posee ni entona la voz de la serpiente, igual que tampoco puede nombrar el silencio sin acallarlo. Al inicio hemos observado la pretensión del poema por indicar que el yo, desde el tercer verso («*Me dijo la serpiente*»), es voz que rememora el discurso de la serpiente. La prosopopeya no finge la existencia de una voz ajena, sino que contiene, en la composición, la memoria de los otros, que erige la voz del yo que recuerda su generación como serpiente. Llegados a este punto, resulta innecesario afirmar que la prosopopeya no es únicamente un mero ornamento. Antes bien, a partir de este recurso, el poema performa la constitución del yo poético. De hecho, cabría apuntar que la raíz sacrificial del carnofalogocentrismo es «sacrificada» en el poema. Voz de la serpiente, animal que encarna radicalmente la otredad, inapresable por el lenguaje del sujeto hablante humano, el cual ha de ponerse a la escucha de la serpiente, ser devorado o «fluir como la muerte». El canto no aparece sino en el cuestionamiento de su propio lenguaje, de los resortes y mecanismos de poder que repiten y vehiculan lo ya fundado y, en suma, del propio yo. Aducimos la siguiente cita de «Eso no atado», ensayo que acompaña al libro *Semilla* (2022), de Esther Ramón:

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 (2022: 131).

Según determina Gómez Toré, la palabra poética de Esther Ramón 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). Como hemos observado, no solo se performa la concepción del yo lírico, sino que se pretende configurar la palabra como «fluir de la muerte», esto es, como voz misma de la serpiente, palabra material, del silencio o de lo otro. No obstante, su consecución total resulta imposible:

La llamada del otro no es simplemente la llamada «humana». Hay un «que» que debe ser mantenido en la llamada del otro, sin transformarlo en un quien: un quien supone siempre una identificación [...]. La llamada no debe (ni puede) ser completamente traducida y por ende reapropiada: para ser del otro debe mantener un «que» inapropiable para cualquier agente (Cragnolini, 2012: 48-49).

El poema, desde el comienzo, cuestiona el recurso de la prosopopeya, mostrándonos ya en el tercer verso la voz del yo, convertido en serpiente, que enuncia el texto. El interrogante que se abre ante nosotros, entonces, no es la cesión de la voz a la serpiente, sino cómo el tú poético puede emerger en forma de nueva voz de la serpiente, mediante un lenguaje que, en cuanto se pronuncia, acalla a lo otro, lo no-humano, que es silencio corporal o lengua muda. En «Deshielo», la muerte es lo que se repite, engendrando los cuerpos<sup>6</sup> en el discurrir del río, inscrito en la continua tensión entre dar voz a lo otro al tiempo que se le silencia. El sentido del poema no está en el silencio inaccesible, como tampoco es un significado previo al poema. Se ubica en el (des)atar<sup>7</sup> de la palabra; no en «la muerte», sino en su «fluir»<sup>8</sup>. Movimiento, como explicaremos en el siguiente apartado, de

<sup>6</sup> Igual que sucede con «árboles» (vv. 38-45), todas las palabras son cuerpo, materialidades afectivas del poema.

<sup>7</sup> Remite tanto a «Eso no atado» como al trabajo «La palabra “(des)atada”» (Arroyo Martín, 2023), donde se analiza *en flecha* (2017), libro en que aparece, con sus diferencias, un movimiento próximo al «fluir de la muerte».

<sup>8</sup> Esta perspectiva, donde la muerte, en forma de serpiente, queda ligada al devenir y lo humano está inserto en multiplicidades no-humanas, resulta una subversión directa de la dicotomía ontológica Vida / muerte, cimiento del par Mismo / otro y, por extensión, de la sacrificialidad de lo otro y su corporalidad. El poema, pues, con su propio desarrollo, propone una lectura y concepción poética afectivas, en constante huida del logos sacrificial del carnofalogocentrismo.

formación de la palabra en la desaparición de la anterior. Lo que se repite es la muerte, el silencio, únicamente percibido en el discurrir performativo del poema, hasta volverse «fluir de la muerte».

### DEVENIR-VIVO, DEVENIR IMPERCEPTIBLE

En *La bestia de Lascaux*, Blanchot comenta que la lengua que Sócrates desea (y, por ende, buena parte de la tradición filosófica posterior) es «un habla segura, garantizada por una presencia: que se pueda intercambiar y hecha para el intercambio» (1999: 29). Inmediatamente, añade:

La palabra a la cual él se confía es siempre palabra sobre algo y palabra de alguien, uno y otro siempre ya revelados y presentes, jamás una palabra inicial. Y por ello, deliberadamente, con una prudencia que no conviene ignorar, renuncia a todo lenguaje volcado hacia el origen, tanto al oráculo como a la obra de arte, por el cual se da voz al comienzo, llamamiento dirigido a una decisión final. El lenguaje en que habla el origen es esencialmente profético. Esto no significa que dicte los acontecimientos futuros, quiere decir que no se basa en algo que ya exista, ni sobre una verdad en curso, ni sobre el lenguaje ya dicho o verificado (1999: 29-30).

¿Pero qué es eso que no existe, que se manifiesta en la desaparición de la palabra poética? Siguiendo a Esther Ramón, se trata de «eso no atado», que la poeta relacionaba con lo vivo, con aquello que late de manera no controlable por las palabras. Como expondremos a continuación, de manera un tanto tautológica afirmamos que el sentido del poema es el acontecer mismo del sentido, lo cual supone una imposibilidad de nombrar o fijar dicho sentido, atisbándose como un continuo devenir de cuerpos lingüísticos que aparecen y desaparecen en el «fluir de la muerte». Desde la poética cognitiva, corriente que une la teoría literaria y los estudios neurobiológicos, Amelia Gamoneda asevera, a partir de la «Teoría de los marcadores somáticos», de Antonio Damasio:

La interacción del organismo con el mundo engendra representaciones que dependen de lo que es percibido, pero también del cuerpo que percibe. Esto, que ocurre tanto en el animal como en el hombre, no es algo de lo que la conciencia superior pueda tener conocimiento, aunque ocurra en su propia conciencia primaria. Excepto en caso de perturbación del cuerpo por el dolor o la emoción, precisa Damasio. Y aquí es donde es posible añadir [...]: excepto en caso de poesía (Gamoneda, 2020<sup>a</sup>: 26).

Cabe destacar que, por «conciencia superior», se alude a la conciencia humana, propia de un «Yo-autobiográfico [...], que reposa sobre la memoria de uno mismo, la capacidad de expresión verbal y el “ser consciente del ser consciente”» (Gamonedá, 2020a: 24). La «conciencia primaria» atañe a un «Yo-central [...] en el que un mecanismo cerebral puede ya hacer un registro en forma de mapas cerebrales del estado del organismo en su relación con el mundo» (Gamonedá, 2020a: 24), siendo relativa a algunos animales. Sin embargo, la conciencia superior se sustenta «sobre esa conciencia primaria, y su capacidad para el concepto deriva de esa preconceptualidad compartida con el animal [...]. No es posible para el ser humano saber en qué consisten las cualidades subjetivas de la experiencia de[] animal» (Gamonedá, 2020a: 25). De este modo, la conciencia humana se esboza como un tipo de comprensión de «arriba-abajo», un proceso de conceptualización, de aplicación de universales, elaborados por repetición y analogía, a la experiencia singular y corporal del individuo:

La comprensión se presenta como emergencia en los sistemas competentes. En esa emergencia lo que sucede puede describirse como una inversión del sentido del proceso de relación del ser vivo con el mundo: lo que funcionaba de abajo-arriba ahora se orienta de arriba-abajo. Evolutivamente, este cambio de sentido es el que marca la aparición del hombre y su conocimiento racional, un conocimiento que funciona a partir de conceptos o categorías que se van tratando de aplicar a la particularidad de los acontecimientos experienciales (Gamonedá, 2020b: 41).

No obstante, a la conciencia humana, representativa, subyace la conciencia primaria, que emerge de la relación del organismo vivo con su medio y surge como acontecer mismo. Como expresa Alain Prochiantz, «el pensamiento es la relación adaptativa entre lo viviente y su medio» (*apud* Gamonedá, 2020b: 36). Esta visión del pensamiento no comporta una comprensión ni una representación de dicha relación, sino la posibilidad autopoietica, o sea, *grasso modo*, autoorganizativa, de un organismo respecto al mundo. Cabe recordar que, como ya expusimos antes, a raíz de los planteamientos de Deleuze y Guattari, no nos referimos a un sujeto unívoco ni a una individualidad tal como es caracterizada por el individualismo liberal, sino a la interrelación de multiplicidades que constituyen corporalidades, las cuales pasan a ser, pues, colectivas e interdependientes. La relación entre vida y pensamiento, que desborda la visión falocéntrica del racionalismo y sitúa al ser humano –aun manteniendo las diferencias– en un espacio común, compartido con el resto de los organismos vivos,

resulta concomitante con el «materialismo vitalista», dentro del posthumanismo de Rosi Braidotti:

La materia se autoorganiza (es autopoiética), mientras que la filosofía monista añade que es también estructuralmente relacional y, por ende, está conectada a una serie de medio ambientes. Estas intuiciones se combinan en la definición de vitalidad inteligente o de capacidad autoorganizativa como fuerza confinada en el interior del individuo humano, pero extendida a toda la materia viva. ¿Por qué la materia es tan inteligente? Porque está dirigida por códigos informativos, que utilizan sus propias barras de información, y que, al mismo tiempo, interactúan de muchos modos con el medio ambiente social, psíquico y ecológico [...]. La capacidad relacional del sujeto posthumano no está confinada en el interior de nuestra especie, sino que concierne a elementos no antropomorfos. La materia viva –incluida la carne– es inteligente y autogestionada, y lo es precisamente porque no está separada del resto de la vida orgánica [...]. El postantropocentrismo está marcado por el surgimiento de la política de la vida. La vida, en vez de ser definida como propiedad exclusiva y derecho inalienable de una sola especie, la humana, sobre todas las demás, en vez de ser santificada como una tesis predeterminada, es entendida como proceso interactivo y sin conclusiones. Esta aproximación vitalista a la materia elimina los confines binarios entre aquella parte de la vida, sea orgánica, sea discursiva, tradicionalmente reservada al *anthropos*, es decir, el bios, y la parte más amplia de la vida animal y no-humana, también conocida como *zoé*. Zoé como fuerza dinámica de la vida en sí, capaz de autoorganización, permite la vitalidad generativa. Zoé es la fuerza transversal que corta y vuelve a zurcir especies, dominios y categorías (Braidotti, 2015: 76-77).

El concepto de zoé se entrelaza con la conciencia primaria que exponía Gamoneda. Es decir, con la competencia adaptativa del organismo que no implica necesariamente comprensión ni representación, sino «presentación» de la experiencia *en* la materia misma, la cual tampoco se identifica únicamente con la carne ni cuerpo humanos. Los límites corporales, puede argüirse, no se limitan a la individualidad de un cuerpo. A partir de las hipótesis de Gamoneda, el lenguaje poético sería, pues, comunicación de una experiencia sin nombre, de acontecimientos que, sin embargo, escapan a su aprehensión. Debido a su condición de resto (Cuesta Abad, 2017: 45), el poema no pretende representar su origen, sino encarnar la experiencia misma de la que deviene:

[El dominio fuente, el poema] ha de proponerse como experiencia él mismo, tanto en su sentido como en su forma: ha de proponer como experiencia tanto las imágenes mentales que su sentido suscita como las que suscita la percepción de su forma sonora, gráfica y compositiva. El dominio meta mudo [la experiencia, el acontecer del sentido] obliga al dominio fuente a hacer «gestos de lengua»: obliga al lenguaje a hablar con gestos que sean legibles como experiencia perceptiva y emocional. En el lenguaje poético, la experiencia presiona al lenguaje, le obliga a ofrecerse de modo que pueda ser leído como

gesto. Le pone en situación de simular al ser vivo. Y no a cualquiera, sino a uno que percibe, que se mueve, que sufre emociones (Gamonedá, 2020b: 52).

Para la consecución de este trabajo, debemos subrayar la concepción del poema como «ser vivo» y, por ende, como un constante proceso de interrelación, tanto entre los elementos que constituyen su superficie material, a modo de multiplicidad –definida por la conexión y variación entre sus partes–, como con la multiplicidad (donde los procesos cognitivos se entreveran con instancias sociales, simbólicas, políticas...) «lectora». Desde esta perspectiva, un fin subyacente a todo poema sería «vivificar» al yo, lírico y lector, si así entendemos la repetición, cada vez diferente, del acontecimiento del que la materia poética es resto. Destrucción del yo, como sujeto hablante, humano y sacrificial, y engendramiento simultáneo en la escucha de los otros, mediante su integración en el devenir de la zoé. En «Deshielo», intuimos cómo el texto no es únicamente un organismo vivo, en cuanto condición del lenguaje lírico. La materia poética, como determinamos anteriormente, performa el movimiento del «fluir de la muerte» y de la serpiente. La voz de la serpiente, de la muerte que fluye, generando y devorando, a la vez, las letras y cuerpos de la corriente, no dice más que su propio acontecer, que resulta inexpresable. Según Deleuze:

El sentido está siempre presupuesto desde el momento en que yo empiezo a hablar; no podría empezar sin este presupuesto. En otras palabras, nunca digo el sentido de lo que digo. Pero, en cambio, siempre puedo tomar el sentido de lo que digo como el objeto de otra proposición de la que, a su vez, no digo el sentido. Entro entonces en la regresión infinita del presupuesto. Esta regresión atestigua a la vez la mayor impotencia de aquel que habla, y la más alta potencia del lenguaje: mi impotencia para decir el sentido de lo que digo, para decir a la vez algo y su sentido, pero también el poder infinito del lenguaje de hablar sobre las palabras. En resumen: dada una proposición que designa un estado de cosas, siempre puede tomarse su sentido como lo designado de otra proposición (2005: 57).

Ya comentamos que el tú lírico atraviesa diferentes metamorfosis a lo largo del poema. Ejemplos de ello son los devenires «rama» y «piedra», en la segunda estrofa, o el acto de engullir cuerpos que son letras. Tales letras, como apuntamos, serán escupidas «en la madriguera», regresando como «voces de los muertos» que, en su escucha, engendrarán al yo poético como nueva serpiente. El poema, además, performa su propia creación, lo cual se acrecienta en el uso de tiempos verbales de presente. Versos como «los cuerpos / son letras que atrapas / con tu lengua precisa, / con mi lengua, y al tragarlas / nos duplican» (vv. 42-46) se pronuncian en el momento en que, efectivamente, la voz de la serpiente se «duplica»,

enunciándose en primera persona del plural. Por otro lado, fórmulas como «Parirás un insecto afilado y seco» (v. 21) dotan al tiempo de futuro de un carácter órfico (propio del simbolismo de la serpiente<sup>9</sup>), cumpliéndose dicha aseveración en el devenir «bandada de cigarras» del tú lírico: «Tus manos, tus pies son / una bandada de cigarras» (vv. 30-31).

La serpiente, simbólicamente, está dotada de la capacidad de envenenar y de curar. Su carácter múltiple se extiende, como puede haberse apreciado, a todo el poema, concretamente, a través del «fluir de la muerte». El paraje en que se sitúa el texto, el «bosque envenenado» (v. 19), despliega, pues, un espacio metonímico. Si, según hemos comentado, el desarrollo y materialidad del poema se «proponen como experiencia», siguiendo a Gamoneda, del «fluir de la muerte», enunciado simultáneamente, este «fluir de la muerte» se comportaría como metonimia no ya del poema, sino del acto mismo de creación poética. A partir de la concepción del lenguaje poético como organismo vivo y del «materialismo vitalista» de Braidotti, dicho «fluir» es, en cuanto expresión lingüística, resto, corporalidad devenida del devenir mismo. Es decir, procede del «fluir de la muerte» que acaece en el propio desarrollo del poema, como principio generador y, al mismo tiempo, como sentido metonímico ausente, y que resulta inaprehensible.

Así, los significantes del poema, letras y cuerpos que son engendrados en la corriente, cuyo movimiento es el de la desaparición, expresan su significado convencional, al tiempo que se produce una sensación de extrañamiento. En cada significante parece converger tanto su significado, resultando en el recorrido aparentemente «real», a través del «bosque envenenado», que emerge según el tú lírico lo transita, como un sentido metonímico. No nos referimos, necesariamente, a la metonimia que pueda establecerse, por ejemplo, entre «bandada de cigarras» y «plaga», que sigue operando en el poema. En el contexto de incesante devenir del texto, parece que las letras / cuerpos, cada significante, remiten a una parte de sí no expresable, perdida, en cierta manera, en el devenir del «fluir de la muerte» o zoé. Como si el «fluir de la muerte», a modo de metonimia de sí mismo, hiciese escuchar el acontecer del poema, la (des)formación de cada significante, como letras / cuerpos que acontecen en el «fluir de la muerte» metonímico e inaprehensible. Hay una huella, un vestigio, quizá, de la «muerte impersonal» de Blanchot: «¿Acaso muero yo mismo, o bien no muere siempre otro, de modo que si hablase con propiedad tendría que decir que yo no muero?» (Blanchot, 1992: 90).

---

<sup>9</sup> Destaca, en la mitología griega, su vinculación con Apolo, hasta el punto de dotarlas de la capacidad de «comprender el lenguaje de las aves (una de las bases de la adivinación)» (Martínez, 2002: 650; nota al pie).

Así, «cada acontecimiento es como la muerte, doble e impersonal en su doble» (Deleuze, 2005: 186). Desde la óptica de Deleuze, no muere el yo, sino un otro relativo al yo, ya que el yo permanece, queda como resto, efectuado por la muerte que, impersonal, no le afecta ni le afectó a él, sino a un otro que ya no es. La muerte, en este sentido, se observa como incorporal, aun sucediendo en los cuerpos y propiciando sus devenires, ya acontecida y por acontecer; es centro vacío y engendrador del devenir:

Si la vida es una fuerza impersonal o, mejor dicho, apersonal, *zoé*, en su magnífica indiferencia respecto a los intereses de los seres humanos, también significa que la muerte no lo es menos [...]. La muerte [...] es la afirmación de la multiplicidad, y no de la unicidad, y la interconexión con un «exterior» (Braidotti, 2009: 319).

Se trata, podríamos arriesgarnos a afirmar, de «eso no atado», sentido que acontece en el devenir de la escritura, en la interacción entre sus elementos, como multiplicidades que no fijan un significado, sino que es condición suya el mantenerse abiertas, (des)formadas por la corriente, en constante proceso de reescritura con cada lectura. Declara Antonio Méndez Rubio que la obra de Esther Ramón se percibe «como un musgo o una nieve de fondo, por momentos sin aire, sin alivio. Es comprensible que no se escuche con facilidad este murmullo de escritura incesante» (2015: 80). Afirmar, además, que está atravesada por una «insuficiencia [...] un *entre* en el sentido (de aquello que no alcanza a delimitar un espacio de propiedad o pertenencia), a la intemperie» (83). Efectivamente, en el caso de «Deshielo», el poema se mueve en un *entre*, en el acontecer y en el daño, que también es engendrador, y que aparece como «fluir». Se deshíela el frío, el silencio, entrevisto como oposición al logos, según explicamos, y, al mismo tiempo, como espacio creador, donde puedan surgir el cuerpo y la palabra. Hemorragia de palabras, donde el sentido se aprecia como lo impersonal de la muerte o metonimia que el texto despliega de su propio acontecer. Deshelar las palabras, al yo, en la escucha de lo que fluye y pone en relación los cuerpos.

Todo el poema está vertebrado por un movimiento de salida, según comentamos: arrojar al río o dejarse devorar hasta «mirar por los ojos» de la serpiente. Acto de darse muerte que, sin embargo, no es sino subversión del Yo humano, sacrificador de la diferencia, que Derrida vinculaba a la tradición occidental, mediante el término «carnofalocentrismo». Conformación de la subjetividad desde el devenir de la escritura, como parte misma de esa *zoé*, ese «fluir de la muerte» que, según expusimos, muestra el comportamiento de la

composición, en la relación con el yo (lírico o lector), como organismo vivo. Atendamos a la caracterización que del poema y de la interacción entre sus elementos ofrece Cuesta Abad:

Repeticiones en que lo esperado se transforma en lo imprevisible, en que lo repetido [...] permanece en una tensión entre lo que permanece y lo que regresa [...]. Cambio de linealidad ordinaria del habla en circularidad imperfecta y contradictoria: el círculo se abre, pero no consume su cierre porque los signos son proclives a identificarse [...] preservando sus diferencias (1991: 253).

Con cada interpelación, en el esquema prosopopéyico, el tú poético repite el movimiento de salida, abismándose en las aguas y emergiendo en forma de devenires no-humanos, que le conducen nuevamente al discurrir del río. Igualmente, cada exhortación es, como expusimos, una integración del tú como parte de la materialidad del poema. Devenires que llevan al devenir-serpiente del tú, en el momento de tomar la palabra y rememorar lo que «dijo la serpiente». Reparemos en cómo todo el texto se sustenta sobre recursos de repetición, fónica o gramatical, que potencian el ritmo encabalgado –serpenteante– del «fluir de la muerte». Así, no se trata de nombrar las multiplicidades (las palabras, multiplicidades de letras que son cuerpos) que forman el discurrir de la serpiente, sino de constituir la corporalidad del río o reptil, de «presentar» en la materia del poema la experiencia misma del devenir.

Ejemplo de ello son los paralelismos ya comentados. Destacan las interpelaciones al tú poético no solo en las estrofas iniciales, sino a lo largo de todo el texto, confeccionadas con verbos en segunda persona del singular de imperativo: «Mira cómo mi piel se desprende» (v. 5); «ven, deja que te coma, / arrastra mis escamas, / entra» (vv.7-9); «Asómate y cae, olvida tus brazos» (v.10); «Ven. Expulsa el aire y la tierra / [...] derrámate» (vv. 13-14); «Baja la cortina y mira» (v. 36); «Baja los párpados» (v. 42); «Escucha. Escúchalos» (v. 51); «Ven. No tengas miedo» (v. 57). El centro de tales imperativos es, indudablemente, el verso «fluye como la muerte», cuya repetición lo descentra, delineando así el movimiento en devenir del poema, al igual que la (des)formación incesante de los cuerpos en la corriente.

Las repeticiones que sustentan todo el poema nos permiten captar las palabras como restos en memoria de la corriente, como si el yo lírico y el lector fuesen parte de ese devenir, mirando, a través de los ojos de la serpiente, su propio acontecer. Descuellan también otros paralelismos, como «un saltamontes sin forma / que atraviesa, sin rozarlo, el sendero, / que sobrevuela las ramas tiernas, / que se posa en los troncos / tocados por el rayo» (vv. 22-26), «Baja la cortina y mira [...]. Baja los párpados: los cuerpos» (vv. 36 y 42) o «los cuerpos / son letras que atrapas / con tu lengua precisa, / con mi lengua» (vv. 42-46).

En los tres ejemplos aducidos, los paralelismos construyen un ritmo estable, cadencioso, que contrasta con las estrofas súbitamente encabalgadas en que derivan. Así, entre los versos 27 y 34, se lee: «No tengas miedo / de mirar por mis ojos. // Me dijo la serpiente. // Tus manos tus pies son / una bandada de cigarras que / asolarán el lago embarrado / antes de desaparecer entre / el humo de los enjambres». Inmediatamente después al segundo y tercer caso, se produce la duplicación de la voz de la serpiente, enunciándose en primera persona del plural (vv. 43-45), a lo que seguirá el engendramiento, tortuoso, como una desembocadura, de la nueva serpiente (vv. 51-56).

Los recursos de repetición sintáctica, por ende, están unidos al acontecer de la diferencia, variaciones que hacen avanzar, en la ruptura rítmica, al poema. A su vez, estos movimientos, de repetición y de diferencia, de avance no lineal, sino de devenir, en círculos, como decía Cuesta Abad, que nunca llegan a cerrarse, se identifican con las metamorfosis que sufre la voz poética. Fluir, pues, de la muerte, repetición de la diferencia, cada vez diferente, que se enuncia y encarna en el propio esqueleto del poema, como elementos inherentes al discurso poético. Sin ánimo de demorarnos en exceso, mencionamos la aparición, aparte, de numerosos casos de aliteración. Subrayamos únicamente la última estrofa: «Escucha. Escúchalos. / La canción sin gargantas penetra / nuestros poros congelados lejos / de las últimas cabañas derramo / la marea quebradiza de tus pasos / reptando en círculo sobre las ortigas» (vv. 51-56). A partir de la aliteración del fonema consonántico oclusivo velar sordo (/k/), se pone en relación el acto de escucha –de las letras engullidas y escupidas «en cada madriguera» (v. 49)– con el engendramiento de la nueva serpiente, como si experimentásemos en el avance de la escritura la fractura del hielo, del cuerpo congelado, que fluye por fin en forma de nuevo comenzar.

El tú poético era, desde el inicio, voz de la serpiente, mientras presentaba en el desarrollo del poema no solo su devenir serpiente, sino el «devenir-proceso-de-escritura». De este devenir, cuyo símbolo es la inmersión en las aguas, se desprende cierta impersonalidad, como centro en la formación del yo. Es un volverse el movimiento mismo de la materia, zoé o «fluir de la muerte», al que podemos denominar como «devenir imperceptible»:

El movimiento mantiene una relación especial con lo imperceptible, es por naturaleza imperceptible. Pues la percepción solo puede captar el movimiento como la traslación de un móvil o el desarrollo de una forma. Los movimientos, y los devenires, es decir, las puras relaciones de velocidad y de lentitud, los puros afectos, están por debajo o por encima del umbral de percepción [...]. El movimiento no puede ser percibido. Y, sin embargo, es

necesario corregir inmediatamente: el movimiento también «debe» ser percibido [...]. Si el movimiento es por naturaleza imperceptible siempre es con relación a un umbral cualquiera de percepción, al que corresponde ser relativo, desempeñar así el papel de una mediación, en un plan que efectúa la distribución de los umbrales y de lo percibido, que proporciona formas perceptibles a sujetos que perciben: ese plan de organización y de desarrollo [...], que permite percibir sin que sea percibido, sin que pueda ser percibido. Pero, en *el otro* plan, de inmanencia o de consistencia, es el principio de composición el que debe ser percibido, el que solo puede ser percibido, al mismo tiempo que lo que compone o da (Deleuze y Guattari, 2020: 362).

El «plan de organización» atañe a la estructura y las organizaciones, en cuanto que «conciene de todas maneras al desarrollo de las formas y a la formación de los sujetos» (Deleuze y Guattari, 2020: 345). El plan aparece «como un fragmento aparte, que no está dado en lo que da [...]; plan que es irrepresentable como tal, que solo puede inferirse en función de las formas que desarrolla y los sujetos que forma» (Deleuze y Guattari, 2020: 346). En la óptica del poema, este plan colinda con los elementos, los cuerpos y materialidades lingüísticas, los conceptos, sonidos y recursos que lo recorren. Podríamos concebir, en suma, que es el recorrido por «el bosque envenenado»; voz de la serpiente, pues, integrada por multiplicidades. Sin embargo, el poema no es inmóvil, sino que el avance de la serpiente, como hemos visto, se produce en la (des)aparición de las multiplicidades que la componen, ya sean los cuerpos no-humanos o las letras y palabras mismas. Es decir, este plan de organización, la estructura compositiva del poema, necesariamente mayor que la suma de sus partes, está sometido a una incesante variación. Su despliegue se halla supeditado a un movimiento destructivo, inherente a lo poético, que, tratando de revelarse como «fluir de la muerte», no resulta apresable por la expresión, pese a subsistir e insistir en ella y en su (des)formación. Atendamos, ahora, al «plan de inmanencia»:

No tiene más regiones que las tribus que lo pueblan y que se desplazan en él. El plano es lo que garantiza el contacto de los conceptos, con unas conexiones siempre crecientes, y son los conceptos los que garantizan el asentamiento de población del plano sobre una curvatura siempre renovada, siempre variable (Deleuze y Guattari, 1993: 41).

En *Mil mesetas*, añaden:

Es, pues, un plan de proliferación, de poblamiento, de contagio; pero esta proliferación de material no tiene nada que ver con una evolución, con el desarrollo de una forma o la filiación de las formas. Y mucho menos con una regresión, que se remontaría hacia un principio. Al contrario, es una involución

en la que la forma no cesa de ser disuelta [...]. Plan sonoro inmanente, siempre dado con lo que da, que permite percibir lo imperceptible, y que ya solo contiene velocidades y lentitudes diferenciales (2020: 346-347).

En el poema, el plan de inmanencia, entonces, respondería al movimiento y la relación entre los componentes del plan de organización. En otras palabras, podríamos concebir, de manera tentativa, que el plan de organización intenta «hacer suyo», de presentar o inscribir, en su propia corporalidad, el constante proceso de disolución de las formas que describen Deleuze y Guattari. Movimiento, sin embargo, como «fluir de la muerte», que nunca está en lo expresado, tampoco en su propio sintagma, sino en la interrelación establecida entre las multiplicidades que pueblan el plan de organización y que a su vez conforma. «Fluir de la muerte», entonces, que no deja de variar, como contagios (recordemos, de hecho, los versos «Tus manos, tus pies son / una bandada de cigarras que / asolarán el lago embarrado» vv. 30-32). Según Valente, «toda experiencia extrema del lenguaje tiende a la disolución de este [...]. El propio movimiento creador [...] opera la abolición infinita de las formas o su reinmersión en el ciclo infinito de la formación» (Valente, 2008: 422). Así pues, con esta sucinta explicación de los planos, que Deleuze y Guattari aplican no solo a la poesía, sino también a la pintura, la música y la filosofía, pretendemos esclarecer la conexión entre el devenir y el sentido metapoético del texto.

Partes del plano de organización son los cuerpos devorados, los insectos paridos, las letras escupidas en «cada madriguera» y las voces de los muertos, al igual que la voz de la serpiente, el «fluir de la muerte» o la voz del yo lírico. Y, sin embargo, aun expresando su desarrollo y avance por «el bosque envenenado», esto es, la construcción del poema, siguen resultando cuerpos helados, trozos de hielo. Palabras humanas incapaces, de manera inversa a lo considerado por la tradición racional, de salir de su silencio, de estar verdaderamente vivas. La temperatura, que genera el «fluir» (como acontecer) del «fluir de la muerte», como cuerpo o palabra devenido de la corriente misma, no es parte del plano de composición. En cambio, subsiste en insiste en la escritura, establece líneas y relaciones y derrite y engendra, como un río, sus constituyentes. El poema no presenta ni inscribe en su corporalidad el plano de inmanencia, el silencio de los muertos o los no-humanos según la visión humanista. Al contrario, el poema encarna, en su continuo movimiento, en su despliegue de multiplicidades que se forman (plan de organización) y desforman (movimientos del plan de inmanencia) en la voz de la serpiente, el devenir imperceptible, que Deleuze y Guattari entienden como un

salto entre planos: «Ahí es donde lo imperceptible deviene lo necesariamente percibido, saltando de un plan al otro» (2020: 363).

La posibilidad de hacer sonoro el silencio, de ensanchar el campo de posibilidades mismo; zoé, pues, o «fluir de la muerte», como acontecer de cuerpos y letras, como organismos vivos, en constante interrelación. Hay un movimiento de lo dicho a lo no decible, eso relativo a un otro, según Blanchot, en el acontecer o muerte impersonal. Al tratarse de la expresión de su propia enunciación, del yo, en boca de la serpiente, a su vez contenida en el discurso del yo, el poema despliega un movimiento incesante, concomitante con su carácter metonímico, por el cual todo deseo de fijar su sentido nos conduce al acontecer mismo del sentido, al «fluir de la muerte», que no hace sino comenzar a cada rato. El devenir serpiente del tú lírico, por consiguiente, se propone como «devenir-devenir», es decir, devenir imperceptible, devenir acontecer, lo impersonal del acontecer, puro movimiento, que encuentra su correlato en la (des)formación inherente a lo poético, según Valente. Devenir el movimiento mismo de las letras / cuerpos. El poema, por ende, pretende devenir su propio engendramiento, lo que remite a la imagen del eterno retorno (como veremos más adelante), y conecta igualmente con el devenir de la materia o zoé, induciendo a observar la composición como organismo vivo y autopoietico. Poema, pues, que, solo deviniendo el devenir mismo de la materia, que también lo vertebral, puede hacer perceptible el incesante movimiento que lo constituye.

Sucede en el poema que el movimiento entre planos «deja de ser el procedimiento de una desterritorialización siempre relativa para devenir el proceso de la desterritorialización absoluta» (Deleuze y Guattari, 2020: 363), que aspira volverse la voz poética. Devenir imperceptible, devenir lo impersonal del acontecer, como instante vacío y generador, henchido de posibilidades, donde pueden acaecer las relaciones entre corporalidades. Este devenir es concomitante con el silencio atribuido a lo natural, para nada mudo. Así, la estructura prosopopéyica parece sucederse a cada instante. Ya lo anuncia la voz de la serpiente, en el momento mismo de devorar las letras e incorporar, en primera persona del plural, al tú lírico. Las letras / cuerpos engullidos derivarán en «voces de los muertos», escupidas en «cada madriguera», hasta engendrar en su escucha la voz de la nueva serpiente. ¿Acaso el poema no alude a todas las letras y cuerpos del poema y, por qué no, a todo acto de escritura, donde la palabra surge del silencio para regresar a él, haciéndolo audible en sus ańicos?

Al discurrir del poema le es simultáneo su propio acontecer, como disolución y engendramiento. El devenir imperceptible de la voz lírica resuena como metonimia, en suma, de sí mismo; el «fluir de la muerte» acontece y corre paralelo al «fluir» del poema, dándole muerte y engendrándolo a la vez. Cualquier intento de seguir estableciendo el sentido del devenir supondría, pues, caer en una circularidad semejante a la imagen evocada por Cuesta Abad, incapaz de cerrarse y de continuar deviniendo al mismo tiempo. Así, la propia lógica del texto le obliga, como la zoé que lo impulsa, a no concluir, empezando nuevamente como voz, ahora, de otra serpiente. El poema se delinea como uroboro: serpiente que devora su cola mientras engendra una nueva serpiente, que repetirá el proceso, cada vez diferente, de manera indefinida. Esta imagen, inferida de la consecución del poema, se intensifica concretamente en el verso 56, cuando el tú se vuelve «yo», como voz de la serpiente, «reptando en círculos sobre las ortigas» (v. 56).

Sin embargo, no es el último verso de la composición. El texto finaliza con la reaparición del ritornelo con que iniciaba el poema: «Ven. No tengas miedo / de mirar por mis ojos. / Me dijo la serpiente. / Fluye como la muerte» (vv. 57-60). La prosopopeya estaba trucada desde el inicio, puesto que la voz de la serpiente no era sino voz del tú, devenido ya serpiente, que recordaba qué dijo el reptil. Queda, entonces, la duda de quién ocupa el lugar de «los vivos», ahora que el yo poético es «fluir de la muerte» y de sus entrañas mana el devenir imperceptible. La repetición final de los imperativos, con que la serpiente convertía al yo en tú, o sea, en parte del devenir, muestra cómo el espacio de los vivos, del sujeto hablante humano que pierde la voz, el logos, para dejar hablar a lo otro, lo diferente, solo ha podido estar destinado al lector, desde la apertura misma del poema. Como «las voces de los muertos», el río ha ido arrastrando y sedimentando las voces de la serpiente; mudas de mudas o palabra de palabra en cuyo movimiento, inacabable, afluyendo unas en otras, se escucha el silencio, su «deshelarse», como un silbido, obligando al lector a «mirar por los ojos» de la serpiente. Como expresa Deleuze, respecto al eterno retorno Nietzscheano, donde subsiste la imagen del uroboro:

El ser se dice del devenir, la identidad de lo diferente, lo uno de lo múltiple, etc. Que la identidad no es primera, que existe como principio, pero como segundo principio, como principio devenido, que gira en torno a lo Diferente [...]. Con el eterno retorno, Nietzsche no quería decir otra cosa. El eterno retorno no puede significar el retorno de lo idéntico, puesto que supone por contrario un mundo [...] en el que todas las identidades previas son abolidas y disueltas [...]. Retornar es pues la única identidad, pero la identidad como potencia segunda, la identidad de la diferencia [...]. Semejante identidad,

producida por la diferencia, es determinada como «repetición» [...]. Lo que vuelve no es el Todo, lo Mismo o la identidad previa en general [...]. Solo retornan las formas extremas: aquellas que, pequeñas o grandes, se despliegan en el límite y van hasta el fin de la potencia, transformándose y pasando las unas dentro de las otras. Solo retorna lo que es extremo, excesivo, lo que traspasa dentro del otro y se vuelve idéntico. Ese es el motivo por el cual el eterno retorno se dice solo del mundo teatral de la metamorfosis [...]. Es el ser-igual de todo lo que es desigual y que ha sabido realizar plenamente su desigualdad (2017: 79-80).

Hacer mirar de otro modo, abrir los ojos a la diferencia, al devenir-otro que desestabilice las identidades unívocas, dialécticas: quizá esa sea la pretensión del texto. La lectura metapoética aquí propuesta no es separable de la posible interpretación ecosófica, de acuerdo con la relación establecida entre el «fluir de la muerte» y la zoé. El poema se ha revelado como organismo vivo, siguiendo a Amelia Gamoneda; como silbido –silencioso– entre sílabas, que desemboca en el lector, impeliéndole a «fluir» al mismo tiempo. En cuanto que toda lectura supone la reescritura del texto, así como del propio lector, que ocupa los ojos del yo que mira, «Deshielo» se plantea como una invitación a devenir otro, serpiente, hasta devenir la escritura misma, cuyo sentido en el poema no es sino el acontecer incesante del sentido, como relación y devenir entre cuerpos, volviéndose espacio de escucha y creación común. Hemos seguido la formación de la subjetividad, afectiva y corporal, del yo, en su devenir imperceptible, y puede que no sea otro el final del poema que la inscripción, en los ojos del lector, de la diferencia y el «fluir», en su deshielo, de otra nueva palabra, capaz de abrirse a los otros, como parte del devenir, común y colectivo, del cuerpo.

## CONCLUSIÓN

A lo largo del trabajo observamos cómo el poema se configura, en su propio desarrollo, como «fluir de la muerte», cuya construcción, a modo de repetición de la diferencia, comporta inscribir dicha diferencia como eje o principio de donde mana la escritura. En el primer apartado, a partir del análisis de la estructura prosopopéyica, se ha expuesto el movimiento de destrucción del yo humano. Según explicaba Valente, el acto creador conlleva un vaciamiento de las formas, en pos de albergar la plétora de posibilidades del sentido. En «Deshielo», el aniquilamiento del yo no es en términos absolutos, sino que, al contrario, supone una apertura al devenir de la materia, como parte de las multiplicidades no-humanas que recorren el poema. El movimiento destructor y engendrador del texto,

simultáneos en el «fluir de la muerte», son parte inherente del acto creativo y, como explicamos, del movimiento en devenir de la materia y lo vivo. Quedan así ligados el acto creativo y la desidentificación de la posición unívoca y esencialista del sujeto humano. No se rechaza su subjetividad, sino que es constituida desde los otros no-humanos del poema —lo que incluye las letras o palabras, que son cuerpos—, como «voces de los muertos» que el poema engendra.

En la segunda sección, reparamos en la perspectiva sacrificial que articula el pensamiento occidental, denominada por Derrida como carnofalogocentrismo. El poema, mediante el símbolo de la serpiente y la escucha prosopopéyica de «las voces de los muertos», hasta que el yo, humano, pierda su posición absoluta y forme parte de ese «fluir de la muerte», no solo expone, sino que encarna, en su materia y composición, la subversión de las dicotomías Vida/muerte y Yo/otro. Frente a la visión falogocéntrica y esencialista de la vida, el poema liga el logos al movimiento de la diferencia, el silencio o la «muerte». El «fluir de la muerte» se atisba, entonces, como zoé, en los términos vitalistas de Braidotti, que recorre los cuerpos y la materia, indiferente a las identidades que se (des)forman en su movimiento. Asimismo, el «fluir de la muerte» se vincula con el acaecimiento del sentido. La composición performa su engendramiento, cuyo sentido no es sino el acontecer mismo del sentido, emergente en la interrelación entre cuerpos u organismos, también lingüísticos, según expusimos a partir de la poética cognitiva.

En el último apartado, propusimos el «devenir-fluir-de-la-muerte» del tú poético como «devenir imperceptible». El tú, vuelto serpiente, deviene el propio movimiento de escritura, el proceso de destrucción y engendramiento, que permite la creación poética. Es decir, la nueva voz de la serpiente deviene el devenir mismo; se abre a la zoé o movimiento de la materia, de lo vivo, que resulta inaprehensible, como la manifestación del sentido, hasta que las palabras formen parte de dicha zoé o «fluir de la muerte». Finalmente, con la repetición de las estrofas iniciales y la interpelación a un tú poético ya inexistente, se sugiere la posibilidad de concebir una alusión al lector. Las interpelaciones al tú lírico, para que «mirase por los ojos» de la serpiente, estaban dirigidas a su vez a cualquiera que ocupase el lugar del yo humano que, en la lectura y la escritura, ha de devenir parte del poema, del acontecer mismo de su sentido. Quizá «Deshielo», en última instancia, proponga la aproximación a lo poético como manera de «vivificar» al yo humano, lírico o lector, en la escucha de lo vivo que recorre y (des)forma las palabras, poniéndonos en relación con los



otros. Deshelar al sujeto humano y hacerlo fluir, pues, en el devenir otro que entraña la escritura.

## BIBLIOGRAFÍA

- Arroyo Martín, Juan (2023): «La palabra “(des)atada”», *Tropelías*, 40: 199-219.
- Blanchot, Maurice (1992): *El espacio literario*, Barcelona, Paidós.
- Blanchot, Maurice (1999): *La bestia de Lascaux. El último en hablar*, traducción de Alberto Ruiz de Samaniego, Madrid, Tecnos.
- Braidotti, Rosi (2000): *Sujetos nómades*, traducción de Alcira Bixio, Buenos Aires, Paidós.
- Braidotti, Rosi (2005): *Metamorfosis*, traducción de Ana Varela Mateos, Madrid, Akal.
- Braidotti, Rosi (2009): *Transposiciones*, traducción de Alcira Bixio, Barcelona, Gedisa.
- Braidotti, Rosi (2015): *Lo posthumano*, traducción de Juan Carlos Gentile Vitale, Barcelona, Gedisa.
- Cragolini, Mónica B. (2016): «Lupus in fabula o la cola del lobo: el animal en el discurso y en la escritura», *Instantes y Azares. Escrituras nietzscheanas*, 17-18: 186-199.
- Cragolini, Mónica B. (2012): «Virilidad carnívora: el ejercicio de la autoridad sojuzgante frente a lo viviente», *Revista Científica de UCES*, 16, 1: 45-51.
- Cuesta Abad, José Manuel (1991): *Teoría hermenéutica y literatura (el sujeto del texto)*, Madrid, Visor.
- Cuesta Abad, José Manuel (2017): *Figuras en fantasma. Tentativas sobre José Ángel Valente y Antonio Gamoneda*, Madrid, Libros de la resistencia.
- De Man, Paul (2005): «La autobiografía como des-figuración». en José Manuel Cuesta Abad y Julián Jiménez Heffernan (eds.): *Teorías literarias del siglo XX*, Madrid, Akal: 462-471.
- Deleuze, Gilles (2017): *Diferencia y repetición*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Deleuze, Gilles (2005): *La lógica del sentido*, Barcelona, Paidós.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari (1997): *¿Qué es la filosofía?*, traducción de Thomas Kauf, Barcelona, Anagrama.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari (2020): *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, traducción de José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta, Valencia, Pre-textos.
- Derrida, Jacques (2008): *El animal que luego estoy si(gui)endo*, traducción de Cristina de Peretti y Cristina Rodríguez Marciel, Madrid, Trotta.
- Foucault, Michel (1989): *El pensamiento de afuera*, traducción de Manuel Arranz, Valencia, Pre-textos.

- Gamoneda, Amelia (2020a): «*Animal poeticum*», en Amelia Gamoneda: *Cuerpo locuaz*, Madrid, Abada Editores: 13-33.
- Gamoneda, Amelia (2020b): «Gesto de lengua», en Amelia Gamoneda: *Cuerpo locuaz*, Madrid, Abada Editores: 35-59.
- Gómez Toré, José (2022): «Mancharse de tierra», en Esther Ramón: *Semilla*, Madrid, Bala Perdida: 121-127.
- González, Anahí Gabriela (2019): «Lo animal como lugar de resistencia ante la trama sacrificial de la filosofía», *Ágora: Papeles de filosofía*, 38, 1: 101-122.
- Jiménez, José (1999): «La palabra del origen», en Maurice Blanchot: *La bestia de Lascaux. El último en hablar*, Madrid, Tecnos: 9-13.
- Maillard, Chantal. (2019): *La compasión difícil*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- Martínez, Sebastián (2002): «Expósitos y animales filantrópicos», *Habis*, 33: 641-655.
- Méndez Rubio, Antonio (2015): «Pájaro sin alivio», en Esther Ramón: *Desfrío*, Madrid, Varasek Ediciones: 79-84.
- Ramón, Esther (2002): *Tundra*, Tarragona, Igitur.
- Ramón, Esther (2022): «Eso no atado», en Esther Ramón: *Semilla*, Madrid, Bala Perdida: 129-135.
- Valente, José Ángel (2008): *Obras completas II. Ensayos*, edición de Andrés Sánchez Robayna, Barcelona, Galaxia Gutenberg.



## SOBRE EL AUTOR

### *Juan Arroyo Martín*

Graduado en Estudios Hispánicos: Lengua Española y sus Literaturas, por la Universidad Autónoma de Madrid, ha completado el doble máster internacional impartido por la UAM (máster en Literaturas Hispánicas: Arte, Historia y Sociedad) y la universidad de Rennes 2 (máster ETILA). Actualmente, realiza una tesis doctoral sobre la poesía de Esther Ramón, en el programa de doctorado Estudios Hispánicos. Lengua, Literatura, Historia y Pensamiento (UAM), gracias a un contrato predoctoral FPI-UAM. Su campo de investigación orbita en torno a la literatura contemporánea, con especial atención a la poesía. Entre sus trabajos recientes, destaca la monografía *El espacio en la poesía de José Ángel Valente: un estudio interdisciplinario con la escultura y la arquitectura de Eduardo Chillida*.

### Contact information:

Correo electrónico: [juan.arroyo@uam.es](mailto:juan.arroyo@uam.es) / [jarrmar13@gmail.com](mailto:jarrmar13@gmail.com)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7921-1315>