

MARIO MARTÍN GIJÓN

Masarykova Univerzita v Brně

De heridas, redes y reses. Metáforas de la creación poética en tres jóvenes poetas españolas (Julieta Valero, Ana Gorría y Esther Ramón)

Palabras clave: poesía española — poesía del conocimiento — poesía femenina
— siglo XXI.

En el panorama poético español coexisten desde hace ya varios años, dos genealogías de creación poética. Por un lado, los descendientes de la “poesía de la experiencia”. Por otro, lo que se ha solido englobar bajo el desafortunado marbete de “poesía metafísica”, que podríamos sustituir, por el de “poesía de indagación”, propuesto por Vicente Luis Mora¹, caracterizada por una consideración del lenguaje como una herramienta de conocimiento que es, a la vez, un núcleo de conflictos. En los últimos años, entre las más interesantes propuestas poéticas, destaca la alta proporción de mujeres poetas, que ocupan lugares mayores, como Olvido García Valdés, Chantal Maillard, Ada Salas o Esperanza López Parada. Este trabajo analizará las propuestas poéticas de tres poetas algo más jóvenes: Julieta Valero, Ana Gorría y Esther Ramón, todas nacidas en los años 70 y cuyos primeros libros han visto la luz en la última década. Veremos cómo en cada una de ellas, la concepción de la poesía como medio de conocimiento, se refleja en una particular imaginación sobre el oficio de poeta.

Julieta Valero, la escritura como una herida necesaria

Julieta Valero, que advierte que no cree “en el conocimiento como categoría absoluta sino como un menor grado de ignorancia”, considera que “la

¹ V.L. Mora, *Singularidades: Ética y poética de la literatura española actual*, Madrid, 2006.

poesía es uno de sus más eficaces instrumentos” y opina que “después de un periplo histórico plagado de servidumbres ha recuperado su función primera, ontológica, espiritual”². La función cognitiva de la poesía se ejerce en la soledad creativa, ahondando en el propio ser, como postula la cita de Álvaro Mutis que abre el primer libro de Valero, *Altar de los días parados* (2003) “prolongar la soledad sin temor al encuentro con el que en verdad somos, con el que dialoga con nosotros y siempre se esconde para no hundirnos en un terror sin salida”³, y como el poema “Es droga la elocuencia” describe la situación de inminencia solitaria que precede a la palabra: “En el clima donde todo paisaje / encuentra su principio, en el silencio pleno / te aguardas” (*ADP*, 18). Como en la “antepalabra” de José Ángel Valente, en este silencio se produce un retraimiento⁴, que en Valero resulta casi siempre doloroso, pues esta búsqueda de un yo inaprensible y fragmentado sólo es posible por medio del dolor, que hace que se desprendan los aderezos prescindibles: “Te pliegas, te concentras en tus mutilaciones / y restando, restando conoces al fin, / quién eres y al fin dejas / de fallecer” (*ADP*, 47). La conciencia del dolor, además, como expresa “El dolor, ejercicio de cálculo” sirve como vía de comprensión y de solidaridad con los otros, con los vivos y los muertos, pues: “No hay ley, máquina o cejas que dibujen el rostro / del que más ha sufrido, pero ha estado aquí / y todos los Hombres le tienen por rival, / y todos los Hombres soportan su rostro, un rato” (*ADP*, 39). Esta experiencia del dolor es necesaria para comprender y expresar el dolor de los otros: “Me muerdo de pena por todo lo innombrado / esa mujer y su puente hacia mi rostro” (*ADP*, 50).

Y es de esta solidaridad dolorida de la que parte *Los heridos graves* (2005). Para Valero, todos los humanos somos “heridos graves”, heridos por el dolor, la angustia y la mortalidad, y la poeta habla “de la traslación del calor y el dominio del pánico ante el aroma de la muerte”⁵. Es, por supuesto, una “poesía en la perspectiva de la muerte”⁶, pero que al contrario que en Gamoneda, pretende incluir a los demás, que Valero quiere nombrar al nombrarse a ella misma, como anuncia en la inicial “Canción del empleado”: “He venido a nombrarme justo antes de que mis ojos se abran para siempre / [...] Ellos se merecen que pronuncie mi nombre antes de la extinción” (*LHG*, 15 y 17). Por ello, como ha señalado Eduardo Moga, las heridas de la poeta “son también labios con los que besar a los demás, manos con las que intercambiar dolores o esperanzas, piel en la que juntarse”⁷. La imagen de la herida está presente desde la cita de Chantal Maillard que precede al poemario: “pero la herida no, la herida nos precede / no inventamos la herida, venimos / a ella

² J. Valero, “Apuntes para una poética posible”, *Letra Internacional*, 98, primavera 2008, p. 64.

³ J. Valero, *Altar de los días parados*, Madrid, 2003, p. 13. En adelante, las citas de este libro irán entre paréntesis con las siglas *ADP* y el número de página.

⁴ Véase J.M. Cuesta Abad, *Poema y enigma*, Madrid, 1999, pp. 307–330.

⁵ J. Valero, *Los heridos graves*, Barcelona, DVD, 2005, p. 40. En adelante, las citas de este libro irán entre paréntesis con las siglas *LHG* y el número de página.

⁶ Véase A. Gamoneda, *El cuerpo de los símbolos*, Madrid, 1997, pp. 23–30.

⁷ Véase la contraportada de *Los heridos graves*.

y la reconocemos” (*LHG*, 13)⁸. Imagen de la herida que también aparece en poetas cercanas, como Esperanza López Parada, para quien “la herida nos confirma, / nos da más realidad [...] / Con su crudeza el dolor / nos despierta y nos fija // un poco un momento aquí”⁹, o Ada Salas, que afirma que “negar las heridas no las cura” y que la escritura es “una de las vías más duras, más extremas” para conocerse a uno mismo¹⁰.

Sin embargo, en Valero, esta función ontológica del lenguaje no se da de una forma desproblematizada como en otros jóvenes poetas, sino que la relación con el lenguaje “es necesariamente precaria; el deseo de significar y el aluvión que proporciona lo sensorial se confunden. Pero es una dialéctica hermosa, misteriosa, casi física”¹¹. Por eso, Eduardo Moga puede afirmar que “la poesía de Julieta es, pues, en primer lugar, arduamente lingüística, *poesía del lenguaje*, en buena medida, que investiga en los sótanos de la expresión, en las azarosas posibilidades de comunicar”¹². Esta relación conflictiva con el lenguaje ha llevado a Valero a crear uno de los lenguajes poéticos más novedosos en el panorama actual, donde la frecuente relexicalización de los significantes, potencia la emoción de algunos poemas, por ejemplo, mediante la aliteración cuando define la sensación de existir liberada por un momento de la angustia como “la alegría abisal del animal en su siendo” (*LHG*, 19) o mediante la frecuente fusión de los niveles concreto y abstracto que, como en Gamoneda, parecen rozar el ideal de una *cognitio sensitiva*¹³, recurriendo a la sinestesia, por ejemplo, al afirmar: “Tu dolor es el espectáculo donde pueden verse más desnudos y más sangre blanca” (*LHG*, 23). O al prometer: “Si algo me libra del evangelio de la utilidad, prometo llamarle // causa de los colores / dominio de la imaginación / pan de lo ausente // libertad” (*LHG*, 21).

La relación conflictiva de Valero con el lenguaje es trasunto de su insatisfacción frente al mundo¹⁴, y su necesidad de crear un nuevo mundo median-

⁸ La cita procede de Ch. Maillard, *Matar a Platón*, Barcelona, 2004, p. 63. En otro libro, Chantal Maillard ha relacionado la herida con el “grito” del que nacería la poesía provocada por ella: “En el dentro, sangra. La herida se abre y sangra con el pulso. El grito la abre. O se abre y es el grito. El grito es. Largo, inacabable. Yo lo habito. Habito el grito. Y lo escribo para dejar de oírlo, o para oírlo menos, atemperado en la redundancia del decir, demorado en su representación. Entonces las membranas se debilitan y remonto en superficie, por un tiempo. Y lo ocupo. Ocupo el tiempo, ocupo la nada haciendo tiempo para seguir viviendo. Para sobrevivir”. Ch. Maillard, *Husos. Notas al margen*, Valencia, 2006, p. 19. Relaciónese esta idea de “sobrevivir” con la segunda parte de *Los heridos graves*, titulada “Sobreponerse”, como otro lugar de confluencia entre ambas poetas.

⁹ E. López Parada, *El encargo*, Valencia, 2001, p. 18.

¹⁰ A. Salas, *Alguien aquí. Notas acerca de la escritura poética*, Madrid, 2005, pp. 97–98.

¹¹ J. Valero, “Apuntes...”, *op. cit.*

¹² E. Moga, *Poesía Pasión. Doce jóvenes poetas españoles*, Zaragoza, 2004, p. 133.

¹³ M. Casado, *La poesía como pensamiento*, Madrid, 2003, p. 129. Las palabras de Miguel Casado sobre Gamoneda pueden trasladarse a la obra de Valero: “Es una poesía que remite sin duda al punto de vista del existencialismo, pero que —en su incansable empeño paradójico— no deja de perseguir una esencialidad, el aislamiento de núcleos esenciales de esa existencia”, (*op. cit.*, p. 133).

¹⁴ Como dice Eduardo Moga: “Su dinamismo, su indudable capacidad para sacudimos emocionalmente, proviene de su relación polémica con la realidad”. E. Moga, *op. cit.*, p. 134.

te un lenguaje que se distancie del mero reflejo, por lo que declara: “Pido domicilio para la transfiguración porque sólo en ella aprecio la palabra casa, satisfago a la semilla del silencio y cojo cariño a la impassibilidad de los árboles” (*LHG*, 21). Y es que, según ya expuso en su “Poética (supongo)”, para Valero, el ser humano contiene en sí todas las virtualidades de otra realidad: “Todo duerme en mí / Todo habita en cada uno de nosotros / Somos un aleph moribundo de ignorancia” (*ADP*, 70). Esto hace que, por ejemplo, en “Barcelona”, la poeta prefiera no ir a la ciudad catalana, conformándose con su “espejismo”, pues conocerla sería “conocerla / para luego entender que la has perdido” (*ADP*, 19). La poeta prefiere su mundo interior, única realidad habitable frente a la orfandad religiosa y la desconfianza frente a la realidad, incluida la del arte y el lenguaje, como concluye este sorprendente poema: “Pues no tienes dios y del arte vas dudando, / protege la fe en las postales de tu frente. // Barcelona ignota. Barcelona a salvo. / Barcelona al noreste del deseo” (*ADP*, 20). En la soledad creadora, surge un mundo diferente, que sin embargo es muy consciente de la realidad, como se expresa en el verso: “Me he enamorado de esta tormenta encofrada en una quietud que no me distrae del mundo” (*LHG*, 34)¹⁵.

Con tal desconfianza ante la realidad y las palabras, resulta lógico que también el amor, incluso en sus momentos de mayor plenitud, no esté exento de conflictos. El sueño platónico de la unidad de dos seres conlleva el dolor al conocer realmente al otro, según expresa Valero con imaginaria física: “No se experimenta el amor, se sufre / la pulpa de los otros, su caso” (*ADP*, 40). Pero el amor es también el gran misterio, que el sujeto experimenta más allá de su voluntad, según se expone en “Pliego de descargo”, que pretende explicar un sentimiento que se resiste a la expresión: “Te quiero mucho más de lo que yo sé. / Te quiero con órganos que me habitan / e ignoran, que te quieren / sin futuro ni venia, a mi pesar” (*ADP*, 58). El deseo, por ello, “es un hueso al que nadie puso nombre” (*LHG*, 30) y que desafía las capacidades de comprensión y expresión de la poeta, que se ponen a prueba en el largo poema “Deseo”, donde se expone su poder para someter poniendo de relieve lo que está más allá de las palabras, que se revelan como coartadas para civilizar su fuerza omnipotente: “El deseo te dio alcance por la espalda mientras tú hacías ver que eran las palabras las que abrían tu cuerpo” (*LHG*, 22). El sujeto poético lucha entre el deseo hacia el ser amado y el miedo a herir su fragilidad de “herido grave”: “En los Heridos Graves hay una belleza redonda hasta hacerme llorar [...] / Eres una deflagración; no debo tocarte y sin embargo vivo en tu boca y trabajo en tu recuerdo” (*LHG*, 23–24). El deseo se encuentra ante el temor de que el contacto con el ser amado lo disminuya, al sustituir el conocimiento intuitivo del deseo por la inevitable racionalidad clasificadora “si

¹⁵ Para R. Morales, “Julieta Valero es una poeta generadora de un haz enorme de imágenes sorprendentes que ha ido ciñendo y espolvoreando con el salero de la desazón”. R. Morales Barba, *La musa funámbula. La poesía española entre 1980 y 2005*, Madrid, 2008, p. 436.

te besara retrocedería en el conocimiento de tu saliva, de los grados en que habita esa carne roja. / Y no quiero que te integres en el género de los mercados” (26). Pero finalmente, la poeta se muestra vencida, a su pesar: “Pero estás vigente. / Y no tienes vergüenza ni límites en tu expansión, parábola de renuncia, / rebasas los muros, la hidra, todo impedimento; golpeas cuanto construyo. / Cubres mi cuerpo con tu piel, tu monarquía. / Nunca debí abrirte la puerta” (26). La poeta, sin embargo, logra dominar esta aparente claudicación mediante la palabra, mediante el acto de nombrar a su amado, descrito como la inflicción de una herida, que permite a ella aposentarse gozosamente, integrando en esta herida (su creación), la fisura, el vaso comunicante entre ella y su amado, entre su mundo personal y el exterior: “Te he herido. Te he herido, no escondas la sangre —algo aprendí del hermano lobo—, puedo oler las fallas, la carne que se abre sonriendo, te he herido. / Te he infligido no sé qué sustancia, bocado o paisaje. / [...] Es tu dolor, sus señales que crecen en cuanto pozos y en cuanto ángel caído al reino más animal los habito y decoro: mi antojo de artes primitivas / [...] Yo te dije. Yo me presenté con el grito que se exhala ante la belleza” (*LHG*, 27–28). Finalmente, “el deseo es un órgano vital, como el arpa en las batallas” (*LHG*, 31) y por tanto imprescindible, a pesar de su violencia para permitir la respiración, al crear la herida, la apertura fértil entre la poeta y el mundo, entre el yo y los otros¹⁶.

Ana Gorría, el tejido de sombras de la araña

También para Ana Gorría, la poesía es uno de los mejores instrumentos de conocimiento, poesía que en su inicial *Clepsidra*, celebra la “benévola consagración a Eros”¹⁷, que ayuda a superar “el prisma de la angustia [...] / su ruda tiranía / ante los densos muros de mi ánimo” (*C*, 40) y que frente al tiempo de “Crono, padre severo” (*C*, 13) establece un “reino del agua” (*C*, 36), en el que rige otro tiempo medido por el reloj líquido que da título al poemario y donde “el cuerpo es ritmo” que echa un esforzado “pulso cetrino al tiempo” (*C*, 28).

En su segundo libro, *Araña* (2005), la poeta, en lugar de sortear el tiempo mediante el goce corporal y el amor, se ha enfrentado a él, a pesar de la angustia y el dolor, se ha adentrado en sí misma, para extraer un sentido, necesariamente fragmentario, como corresponde a un sujeto huérfano de certezas. Por eso, como ha señalado José Luis Gómez Toré, la poesía de Ana Gorría, no

¹⁶ Como coincidencia con este valor de la necesidad de la herida como necesaria para equilibrar la angustia y el gozo, recuérdense unos versos de Pedro Provencio: “Palabra atrás, debajo, dónde, / herida adentro, rumbo / plural, radial, para que el cuerpo / no se cuaje en pella de dolor / ni se desdiga de su gozo”. P. Provencio, *Embrión*, León, 1990, p. 44.

¹⁷ A. Gorría, *Clepsidra*, Córdoba, 2004, p. 9. En adelante, las citas de este libro irán entre paréntesis con la sigla *C* y el número de página.

describe el mundo sino que “juega a crearlo nuevamente, con esa red tan frágil (tan fuerte) del verbo”, tejiendo “ese hilo que le duele y nos duele, la trama de lúcida belleza de un decir habitable”¹⁸. Mediante la imagen de la “araña”, identificada con la “tejedora” de un “texto” que extrae de ella misma, Gorría ha elaborado una de las poéticas más originales y consecuentes de los últimos años¹⁹. Partiendo de la afirmación de Lezama Lima de que el símbolo más apropiado para el poeta es la araña, pues se trata del único animal que construye a partir de sí mismo, y reconociendo otras fuentes de inspiración para esta imagen, como las gigantescas arañas de la serie escultórica *Maman* de Louise Bourgeois, las composiciones de la escultora Iratxe Larrea, o algunos poemas de Amalia Bautista²⁰, Gorría alcanza una coherente correspondencia entre argumentación y práctica poética. Según explica en su ensayo “Puente de seda”, situado al final de su poemario, “la araña y su trasunto humano, la tejedora, suponen un adecuado equilibrio entre dos términos de difícil coalición: reflexividad y transitividad. Actitud inmanente y trascendencia” (*A*, 72).

Al igual que Julieta Valero, la poeta Gorría sabe muy bien de la necesidad de la soledad y la introspección para dar forma a un mundo propio, según expone en su poema “Celda”, donde el “recogimiento, / voz / que alumbra las paredes” da a luz una “primavera en secreto” (*A*, 31). En esta soledad, el sujeto poético, bajo el “cielo cerrado” de su habitación, y con “el yunque del insomnio / sobre los párpados” (*A*, 51) teje su red de palabras, una “sintaxis en ceniza” de ardua tensión existencial y que incide sobre la persistencia, contra todas las derrotas, del ser humano: “A pesar de la duda y del cansancio, / triste animal, / vencido, / que la tierra / consiente (*A*, 62). Pero a veces, como en “Ovillo” se tematiza el sentimiento del fracaso cuando no se da con las palabras adecuadas, y la araña sólo produce una “madeja sucia de hilo negro”: “Como una cucaracha boca arriba, roza la voz las cosas, tocándolas en vano. / Como madeja sucia de hilo negro, la voluntad baldía. Soñar y deshacerse. / Y lejos, el fantasma que condena. El látigo apagado. Los naufragios” (*A*, 58).

El conocimiento que obtiene la poeta es el de “un mundo que se cae”, como expresa en “Escombrada”, donde la araña es “oscuridad que tiembla en un alambre” (*A*, 59). El cromatismo oscuro de los poemas de *Araña* (frente a la luminosidad de *Clepsidra*) se explica por la conciencia del misterio insondable del yo, que sólo se puede rozar mediante un lenguaje que niegue

¹⁸ J.L. Gómez Toré, “Tejiendo sombras”, en: A. Gorría, *Araña*, prólogo de José Luis Gómez Toré, Almería, 2005, pp. 8–9. En adelante, me referiré a esta obra con la sigla *A* y el número de página.

¹⁹ Rafael Morales considera *Araña*, “una de las poéticas más inquietantes y de calidad”; R. Morales Barba (ed.), *Última poesía española (1990–2005)*, Madrid, 2006, p. 41. También Luis Bagué llamó la atención sobre el “símil de quien hilvana palabras hasta tejer una tupida red asociativa”; L. Bagué Quílez, “La poesía después de la poesía. Cartografías estéticas para el tercer milenio”, *Monteagudo*, 3ª época, 13 (2008), p. 63.

²⁰ Ver A. Bautista, *Hilos de seda*, Sevilla, 2003. Bautista relaciona el mito de Penélope con la araña, aunque no explora las posibilidades de esta metáfora como hace Gorría.

las pautas de su uso instrumental, como se pone de manifiesto en su poema “Vistiendo sombras”, que expresa de magnífica manera esta idea de la poesía como extraída del interior de la poeta para guarnecerla de los temores existenciales: “Un cuerpo deshaciéndose para nacer de arena como una flecha lenta, amarga en simetría. / Indumentaria huérfana / que niega su gramática / con ronca pesadez de cementerio” (A, 35). Es necesario, por ello: “Saber del desarraigo. Retrasarse / en alfabetos rotos” (A, 52). El miedo, y el afán de darle forma al fin y al cabo, como la tela de la que pende la araña, suspendida en el vacío, “precipita la vida y la contiene” (A, 57). La novedosa imaginería de Ana Gorría, a pesar de recurrir a la imagen de la “araña” y la “tejedora”, tiene muy poco que ver con una visión de la escritura femenina ligada a los saberes humildes y cotidianos como la costura²¹, sino que, por tejer la araña con un material que proviene de su interior, produce una imaginería de visceral aspiración al conocimiento de sí misma, mucho más tensa y ambiciosa²².

Los nombres de los huesos, o la épica animal de Esther Ramón

Esther Ramón (Madrid, 1970), antes conocida por su agudeza como crítica de poesía, sorprendió a muchos con su libro *Reses* (2008), que obtuvo el Premio Ojo Crítico de Poesía. Ocho años antes había publicado el poemario *Tundra*, en el que frente a la soledad introspectiva de Julieta Valero o Ana Gorría, aparece una poética de la visión que proponía buscar los significados vitales en la naturaleza, “leer las palabras que escribe la corriente” y “tensar el ojo indirecto”²³ para captar las verdades que sobre nosotros puedan transmitirnos los seres naturales. A pesar del aparente alejamiento del yo explícito, la contemplación de cómo, con el deshielo (que precisamente iba a ser el título del libro finalmente llamado *Tundra*), surgen “esas zonas de lo interno que —como en los climas de tundra— quedan vivas y laten bajo la parálisis del hielo en la superficie”²⁴ persigue un propósito de acceder, como Valero o Gorría, a las profundidades del yo, ocultas bajo las actividades cotidianas. Al igual que en Julieta Valero, vemos cómo en su siguiente libro, *Reses*, Esther Ramón abre su indagación, a partir de sí misma, a los demás. Pero esta solidaridad ya aparecía en algunos poemas de *Tundra*, como en el central “Deshielo”, donde

²¹ Para esta perspectiva, véase C. Perilli, “Los trabajos de la araña: Mujeres, teoría y literatura”, *Espéculo, Revista de Estudios Literarios*, 29, en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero28/trabaran.html> [Consulta: 7 de mayo de 2009].

²² Una imagen parecida fue utilizada poco después por Chantal Maillard en *Husos*, concebido como “una teoría de la mente que se construye con el material de la propia vida”. Véase contrapor-tada de *Husos*, *op. cit.*

²³ E. Ramón, *Tundra*, Tarragona, 2002, pp. 30 y 33. En adelante, *T.*

²⁴ Correo de Esther Ramón, mayo de 2009. Agradezco a la poeta la extensión con que respondió a mis preguntas.

una serpiente (ancestral símbolo de sabiduría femenina, aquí no ligado al mal) la anima a fluir y a absorber los cuerpos creando lenguaje: “Baja los párpados: los cuerpos / son letras que atrapas / con tu lengua precisa, / con mi lengua, y al tragarlas / nos duplican y hacen pesado” (*T*, 37).

El poemario *Reses* combina alternativamente la épica de largos poemas narrativos protagonizados por animales con los breves remansos centrados sobre el yo lírico. Los primeros narran distintas escenas donde caballos, ovejas o vacas son invariablemente sacrificadas. El repetido tema del sacrificio, descrito con descarnadas imágenes, establece inquietantes paralelismos con algunos de los episodios más negros de la historia reciente: “las desmiembran y quedan sin forma, reducidas, con los músculos aún latiendo. Grandes arcones frigoríficos. Pájaros cayendo”²⁵; “Los sueltan en el bosque y no se mueven. Los chillan, los golpean, no se mueven. Deciden sacrificarlos” (*R*, 67). Las reses establecen una clara analogía con los humanos: su crueldad y la carne como su dimensión última y vulnerable encuentra su contrapunto en la nobleza de esas ovejas y bueyes que marchan al sacrificio²⁶. El paralelismo no resulta descabellado, pues como las reses, los hombres también, en el curso de la historia, han sido domesticados y “aún llevando ese origen salvaje en su interior, crean y destruyen, son creados y son destruidos, sacrificados”²⁷. En definitiva, la imagen de las “reses” sirve, por la proximidad fónica, para reflexionar sobre los “seres”. La delicada sensibilidad de Esther Ramón no le permite aludir al sufrimiento humano sino indirectamente, a partir del sufrimiento de estos seres. Al mismo tiempo, en los breves poemas líricos, se esboza una llamativa concepción de la actividad poética, donde, como pedía la serpiente en “Deshielo”, la poeta apresa con su mirada y convierte en lenguaje a estas reses, a estos seres sufrientes: “Tallaron / láminas / de carne / y el envase / dieron forma / recortaron / las letras / comestibles / las cosechas” (*R*, 61). 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 boca seca” y se desespere “arrastrando / el ave interna / hueca de huevos / y de sonidos” (*R*, 74). Por ello, la poeta aspira a que su boca, su voz pudiera ser como sería la imposible voz de estas reses inocentes: “dadme la voz / de la garganta / llena de espigas / y sabréis / si hablo” (*R*, 77). Y en uno de los últimos poemas del libro, donde por primera vez, los largos versículos épicos son interrumpidos por la sincopada irrupción del yo lírico, éste aparece mostrando una breve definición de su poética: “En pie / sobre los / restos / evocando / el libro verde / los nombres / de los huesos” (*R*, 87).

²⁵ E. Ramón, *Reses*, Gijón, 2008, p. 64. En adelante, *R*.

²⁶ La ternura de Esther Ramón hacia el ganado tiene un precedente en el poema de Blanca Varela “Ternera acosada por tábanos”, en la que la imagen de la mansedumbre de la ternera atormentada por los insectos hace preguntarse a la poeta: “¿era una niña un animal una idea?”, para terminar concluyendo: “a mi lado / coronada de moscas / pasó la vida”. B. Varela, *Donde todo termina abre las alas. Poesía reunida (1949–2000)*, Barcelona, 2001, pp. 175–176.

²⁷ Correo de Esther Ramón, mayo de 2009.

Conclusión

En definitiva, en la poesía española actual, por fin, las mujeres poetas no ocupan un lugar secundario o aparte, sino que las voces femeninas aportan algunas de las propuestas líricas más innovadoras. La problemática principal ya no está definida por el género y, si para muchas de las poetas nacidas veinte años antes, la poesía era un ámbito de libertad donde refugiarse frente a una condición aprisionante²⁸, las poetas nacidas durante los años 70, lógicamente en condiciones muy distintas, consideran la poesía como un instrumento de conocimiento, casi siempre doloroso, pero necesario. Si para muchas poetas de la generación anterior, la escritura era un acto de salvación para reconstruir la subjetividad, en las poetas que hemos comentado, con una inherente desconfianza hacia el lenguaje, el conocimiento sólo puede venir en fragmentos, más o menos iluminadores.

Referencias bibliográficas

BAGUÉ QUÍLEZ L.

2008 “La poesía después de la poesía. Cartografías estéticas para el tercer milenio”, *Monteagudo*, 3ª época, 13, pp. 49–72.

BAUTISTA A.

2003 *Hilos de seda*, Sevilla, Renacimiento.

CASADO M.

2003 *La poesía como pensamiento*, Madrid, Huerga & Fierro.

CUESTA ABAD J.M.

1999 *Poema y enigma*, Madrid, Huerga & Fierro.

GAMONEDA A.

1997 *El cuerpo de los símbolos*, Madrid, Huerga & Fierro.

GORRÍA A.

2004 *Clepsidra*, Córdoba, Plurabelle.

2005 *Araña*, prólogo de José Luis Gómez Toré, Almería, El Gaviero Ediciones.

KEEFE UGALDE S.

2007 *En voz alta. Las poetas de las generaciones de los 50 y los 70. Antología*. Madrid, Hiperión.

LÓPEZ PARADA E.

2001 *El encargo*, Valencia, Pre-Textos.

MAILLARD CH.

2004 *Matar a Platón*, Barcelona, Tusquets.

2006 *Husos. Notas al margen*, Valencia, Pre-Textos.

MOGA E.

2004 *Poesía Pasión. Doce jóvenes poetas españoles*, Zaragoza, Libros del Innombrable.

MORA, V.L.

2006 *Singularidades: Ética y poética de la literatura española actual*, Madrid, Bartleby.

²⁸ S. Keefe Ugalde, *En voz alta. Las poetas de las generaciones de los 50 y los 70. Antología*. Madrid, 2007, pp. 48–51.

MORALES BARBA R.

2006 *Última poesía española (1990–2005)*, Madrid, Marenostrium.

2008 *La musa funámbula. La poesía española entre 1980 y 2005*, Madrid, Huerga & Fierro.

PERILLI C.

2005 “Los trabajos de la araña: Mujeres, teoría y literatura”, *Espéculo, Revista de Estudios Literarios*, 29, en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero28/trabaran.html>.

PROVENCIO P.

1990 *Embrión*, León, Provincia.

RAMÓN E.

2002 *Tundra*, prólogo de Juan Carlos Suñén, Tarragona, Igitur.

2008 *Reses*, Gijón, Trea.

SALAS A.

2005 *Alguien aquí. Notas acerca de la escritura poética*, Madrid, Hiperión.

VALERO J.

2003 *Altar de los días parados*, Madrid, Bartleby.

2005 *Los heridos graves*, Barcelona, DVD.

2008 “Apuntes para una poética posible”, *Letra Internacional*, 98, primavera 2008, p. 64.

VARELA B.

2001 *Donde todo termina abre las alas. Poesía reunida (1949–2000)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.

Of wounds, nets and cattle. Metaphors of poetry creation in three young Spanish poets (Julieta Valero, Ana Gorría y Esther Ramón)

Key words: Spanish Poetry — poetry of knowledge — women’s poetry — 21st century.

Abstract

This article analyzes the poetry of three young Spanish poets, which have in common the belief in the poetry as a means of knowledge, the existential concern and the search for new ways of expression. In each of these authors, the poetic activity is related to a very material imagery which emphasizes the relationship between language and the corporal self.