

Conviven un uso irracional del lenguaje⁷ con una concepción del poema basada en recusos propios de la más pura vena popular: la voz doliente y callada de las jarchas, las técnicas paralelísticas galaico-portuguesas, el estribillo castellano, el neotradicionalismo de la lírica del 27. Los poemas de María José Flores impregnan como un perfume denso, por la cálida sencillez de su lenguaje, por el avance lento a modo de cantiga. Insisto, la mayoría se vertebra en torno a la reiteración:

Quién serena
las llamas
del tormento

Quién vela
este desmayo

Quién defiende este sueño
del acecho del mundo

oh qué silencio
qué mortal
silencio

Qué honda palidez
la de la piedra ausente
la del cuerpo gastado
por los labios
la del agua rozada
por la nieve

qué honda palidez
qué sombra leve

Pero la red de referencias intertextuales de *Impura claridad* es mucho más amplia. Junto a esta revitalización de procedimientos tradicionales asoman otras voces, otras poéticas. El libro es una superficie transparente y a través de ella respiran poetas implícitamente homenajeados. En fructífero equilibrio convergen la sintaxis alejandrina, la llama —y la llaga— mística de San Juan, la noche de Leopardi, los silencios rebosantes de Ungaretti, el lacerante deseo de olvido cernudiano:

Contemplo la alta noche
noche transfigurada
estremecida

oh noche tan lejana

un corazón de piedra
donde el deseo graba
sus insomnes caricias

noche de las orillas
lacerada
doliente claridad
que no me pertenece

Todo ello alquitarado en la más alta *imitatio*, la única que hace crecer la obra: la que se alimenta como de un sustrato imperceptible, por asimilado,

de las obras que ama. El poeta debe tener muy buena memoria, y un insondable pozo propio, y el valor de bucear en él hasta el desfallecimiento. María José Flores combina con apasionada lucidez sendos presupuestos.

La diminuta gota⁸

Otro de los principios compositivos del libro, que atañe a la raíz de la poética de la autora, es la sobriedad. Domina tanto la extensión de los textos como la selección del lenguaje. *Impura claridad* es un ejemplo extremo de comunicación poética: con una reducida serie léxica —que podría agruparse en unos pocos campos semánticos— y una brevedad casi oriental, consigue desplegar un extenso universo. Detengámonos en el siguiente poema:

Como la claridad
que resplandece
hiriendo
la claridad
del agua
su resplandor
que hiere

así la desnudez

temblor

espejo.

Los siete primeros versos combinan tan sólo tres conceptos —dos de los cuales se acercan al sinónimo— que se repiten o varían por derivación: «claridad-claridad», «resplandece-resplandor», «hiriendo-que hiere», hilvanados sobre dos conjunciones y determinantes artículos o posesivos. En los versos finales, tres nuevos sustantivos: «desnudez», «temblor», «espejo», identificados con la serie anterior por un escueto adverbio: «así». Ni un solo adjetivo. Y sin embargo, a pesar de su elemental escasez, parece imposible pasar por este texto sin detenerse en él. Vibra. Crece en su propio enmudecimiento.

⁷ Por su carga semántica, que sobrepasa el contenido convencional y primario de los vocablos.

⁸ Último verso del poema «Igual en su humildad», pág. 54.

La piedra en el estanque

María José Flores propone, incita, abre, esboza, sugiere. Y con un puñado de encendidas imágenes despierta una amplia red de sensaciones. Cada poema es una piedra lanzada a la superficie de un estanque y los versos transcriben sólo los círculos concéntricos primeros. Partiendo de esta alegoría: piedra, estanque, ondas, encontramos en el libro varios tipos de poemas:

a) *Poemas excéntricos*. Contienen la piedra y, en avance lento, el sucesivo nacimiento expansivo de la idea mediante la enumeración de imágenes símiles, rítmicamente jalonadas por anáforas, hasta su desaparición en el estanque de la página, de la mente del lector:

Este anhelo
esta sed
de inmensidad
o gracia
de acabamiento
o calma

de ruina
de gozosa ruina

Este es también un ejemplo de poema nominal. Muchos de ellos no constituyen si siquiera una «mínima unidad lingüística con sentido completo», no llegan a completarse en oración, no hay verbo. Son admiraciones inconclusas, vocativos puros. Permanecen así, siendo nominación extasiada⁹.

b) *Poemas concéntricos*. El procedimiento es inverso: del acercamiento sucesivo por medio de imágenes, a la idea primigenia, al referente. El último verso, generalmente una palabra, enuncia la clave. El poema es la constancia del asedio a lo que quiere ser dicho. El lector no puede estar más cerca: acompaña al poeta en su hondo viaje hacia el manantial de la incertidumbre, y comparte con él su hallazgo. El poema se convierte en una especie de plegaria, de creciente y enriquecida letanía que invoca a la vez que califica:

En ti todo silencio
todo cuerpo
todo aroma o misterio

mansa agua que fluyes
que serenas los labios
manantial de la luz
recreada en lo oscuro

noche

c) Junto a los modelos anteriores, hay poemas que cabría considerar totalmente abiertos. Los llamaría *poema-instante* de un hondo proceso psíquico del que sólo se nos ofrece una muestra, un suspiro. Son fragmentos extraídos de un continuo monólogo interior. Con la intensidad del lamento, nacen y se interrumpen. Ofrecen una enumeración de imágenes evocadoras que quedarán suspensas como extraños navíos en el ánimo del lector

Una boca se ofrece
una boca en la dicha
del temblor
de la hondura
del agua que no sacia
pero lava la piedra
y brota o se conmueve
resplandece

una boca

una boca¹⁰.

Hay una serie de signos significantes que, por su ausencia, confirman el deseo de la autora de proponer una lectura abierta de la totalidad del libro. Los poemas no llevan título, carecen de cualquier indicación acerca de la interpretación del texto. María José Flores, además, no utiliza ningún signo de puntuación. Los versos entre sí y todos los poemas en conjunto son vasos comunicantes: un solo pecho de respiración continua.

Inmaterial materia

El libro construye un microcosmos sensorial. Está escrito desde una imaginación táctil, olfativa: cosas

⁹ Son muy pocos los verbos que aparecen en *Impura claridad*. En muchos poemas subyace el de la mera identificación, pero no se hace explícito. Vid págs 39, 48, 59 y 58.

¹⁰ Vid. también págs. 17, 39, 57, 58, 59, etc.

para tocar, para oler, para abrazar. Y sin embargo el sentido de los poemas se hace inapresable, inmaterial, abstracto. Tienen la calidad de la llama: atraen, pero no pueden ser tocados:

Oh desnudez tan lenta
como la piedra mansa
en la luz de los labios

perderse en el ardor
de la caricia
de la noche insondable
de la aurora
que finge la humedad
de las orillas.

La tentación primera es interpretarlo como un texto en el que se alude a la nocturna unión de los amantes. Palabras como *desnudez*, *labios*, *ardor*, *caricia*, *humedad*, son una invitación a esta lectura. Sin embargo la autora no habla —al menos únicamente— de una desnudez física, sino de una disposición voluntaria a ser invadida por la noche, en busca de sí y de la palabra. El texto transcribe eróticamente el proceso de una noche de escritura. Esta juanramoniana duplicidad «amante-amada/poeta-poesía» explícita mediante un código amoroso la «inefable» experiencia creadora y remite al procedimiento expresivo de nuestros místicos. Doble o triple lectura que sesga —como quería Machado— la mayoría de los poemas¹¹.

Hacia la luz y el barro

El libro traza una línea que se corresponde con el recorrido de un viaje interior. Tiene una dirección clara aunque, por la propia complejidad de lo que expresa, esa «jornada» está salpicada de poemas que, incluso, parecen contradecirse.

El poeta anhela lo material, lo corpóreo, lo terreno: hundirse, echar raíces, clavarse en la materia, «descender» de lo impalpable a lo vivo, como antídoto, quizá, a una anterior pureza, a un excesivo ensimismamiento en lo espiritual¹². Esta tendencia es palmaria en todo el libro. Los poemas que constituyen la primera parte constatan el deseo, e inician esa tendencia.

(...)
qué desnudez me ahonda
qué espesura me inclina
tan mansa a las celadas
al resplandor de la ceniza.

Late con la espesura de la tierra
con el hondo temblor de las raíces

como agua que olvida
su transparencia
y turbia
se inclina a los designios
de la hondura
(...)

En la segunda parte aparecen poemas nacidos de la fusión con otro. Abundan los poemas sobre el cuerpo, aparece el plural:

Desnudos somos agua
o silenciosa piedra

somos ramaje seco
verde rama que tiembla

Desnudos somos esa
claridad que nos ciega.

y el poeta, asombrado, quiere dejar constancia de la entrega: «he vivido/ he vivido// son mis labios/ mortales»¹³.

A pesar de ello, siguen apareciendo a lo largo de esa lucha poemas de retracción íntima:

Ignorad este pecho

herido de blancura
esta postrada
claridad
esta sed vacilante

ignoradme Ignoradme

En la última parte, aparecen ya poemas de afloración, de exposición a la luz, de ofrecimiento¹⁴.

¹¹ Vid. también pág. 47.

¹² La autora tendría presente en el proceso de creación de *Impura claridad* el propósito de introducir un cambio con respecto a sus libros precedentes.

¹³ Vid. pág. 41.

¹⁴ Vid. pág. 52.