

LAS MEDIDAS DEL SILENCIO. MÉTRICA, VOZ Y SÍMBOLOGÍA EN LA POESÍA DE MARÍA JOSÉ FLORES REQUEJO

RAMÓN PÉREZ PAREJO
Universidad de Extremadura*

Resumen

Este artículo analiza las claves estéticas de la poesía de María José Flores Requejo (Burguillos del Cerro, 1963) señalando las modulaciones que la unen a la rica –pero discontinua– tradición de la Poesía del Silencio. Tras contextualizar su obra en el agitado ambiente cultural de los años ochenta en torno a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Extremadura, se estudian tres aspectos que adquieren especial relevancia en su retórica: la artesanía de la versificación, el plano de la enunciación lírica y el espectro simbólico en que se sustenta. Como conclusión principal, la poesía de la autora extremeña parte de las líneas retóricas de las estéticas silenciarias y, consciente de esa herencia, lleva esa corriente lírica un paso más allá en una fértil tensión entre tradición y originalidad.

Palabras clave: María José Flores Requejo, poesía del silencio, campo literario, métrica, plano enunciativo, simbología.

MEASURES OF SILENCE. METER, VOICE AND SIMBOLOGY IN MARÍA JOSÉ FLORES REQUEJO'S POETRY

Abstract

This article analyzes some aesthetic keys in the poetry of María José Flores Requejo (Burguillos del Cerro, 1963) pointing out the modulations that link her work to the rich –but discontinuous– tradition of the Poetry of Silence. After contextualizing her work in the hectic cultural atmosphere of the eighties around the Faculty of Humanities in the

* La presente publicación ha sido posible gracias a la financiación concedida por la Consejería de Economía, Ciencia y Agenda Digital de la Junta de Extremadura y por el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER) de la Unión Europea, al grupo de investigación Educación, Cultura y Territorio (SEJ036) a través de la ayuda de referencia GR21011.

University of Extremadura, three aspects that acquire special relevance in her rhetoric are studied: the craft of versification, the level of lyrical enunciation and the symbolic spectrum on which it is based. As a main conclusion, the poetry of the Extremaduran author starts from the rhetorical lines of silent aesthetics and, aware of that heritage, she takes that lyrical current one step further in a fertile tension between tradition and originality.

Keywords: María José Flores Requejo, poetry of silence, literary field, metrics, enunciation level, symbology.

1. «CAMPO LITERARIO» DE LA POESÍA DE MARÍA JOSÉ FLORES REQUEJO

Para el estudio de la estética de cualquier artista resulta siempre relevante el análisis de sus posibles fuentes e influencias, especialmente en la etapa de su formación. En el caso de María José Flores Requejo ese estudio puede ser aún más decisivo, habida cuenta de que, al margen de algunos escritos inéditos de carácter social o político, fruto del contexto universitario juvenil, sus rasgos de estilo aparecen ya muy perfilados desde sus primeras publicaciones.

Para ello, se hará uso del versátil concepto teórico de «campo literario» de Bourdieu (1995: 13-15) donde, para explicar las influencias de un artista, no solo se recurre a las fuentes, sino también a múltiples aspectos externos que favorecen la creación de un «campo literario» como pueden ser las relaciones personales con otros artistas, el ambiente cultural, la formación académica, las posiciones a veces antagónicas entre los grupos culturales de poder a la hora de establecer el canon, la necesaria industria editorial o la facilidad del acceso a los libros, es decir, todo lo que conforma el complejo de la recepción en un amplio sentido teórico.

María José Flores Requejo pertenece a un grupo de autores vinculados a la cacereña Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Extremadura que empiezan a publicar a mediados de los años ochenta del siglo XX, en concomitancia con el inicio del periodo democrático y la aprobación, en 1983, del Estatuto de Autonomía de la región. Estos autores, comprometidos con la renovación del lenguaje poético, se benefician del ambiente cultural y literario favorecido, entre otras circunstancias, por la creación de la Editora Regional de Extremadura, de revistas culturales de colaboración hispanoportuguesa como *Espacio/Espaço escrito* o de colecciones como «Alcazaba» de la Excma. Diputación de

Badajoz, que contribuirán decisivamente a dar visibilidad a los autores extremeños pero, sobre todo, por el ambiente de renovación y creación literaria de la Facultad de Filosofía y Letras de la UEx bajo el magisterio de dos grandes figuras: Juan Manuel Rozas y Ricardo Senabre.

Para empezar a situar la poesía de María José Flores Requejo, nada mejor que inscribirla en algunas de las tradiciones del silencio. La estética del silencio no es una ni única, sino que posee una tradición, se filtra en varias artes y se modula a través de distintas vías de expresión. Sin entrar a describir los precedentes (Amorós, 1991), la crítica (Steiner, 1982) ha señalado tres grandes líneas:

- a. La línea mística, emotiva, intuitiva, contemplativa, sagrada, íntima, de inefabilidad, representada en la poesía española, entre otros, por San Juan de la Cruz y, en el siglo XX, por José Ángel Valente.
- b. La línea purista, meditativa, intelectual, que tiene sus antecedentes en Paul Valéry o Juan Ramón Jiménez, representada en el último tercio del siglo XX en España por Jaime Siles, José Luis Jover o Andrés Sánchez Robayna.
- c. La línea experimental, logofágica, de locura, ruptura o tachadura del lenguaje, con antecedentes en Hölderlin, Mallarmé o Paul Celan, con representantes como Francisco Pino, Leopoldo María Pano, José Miguel Ullán y Eduardo Scala.

Aunque toda clasificación presente sus inconvenientes, la poesía de Flores Requejo se inscribe preferentemente en la primera línea, más relacionada con el mundo emocional, con el misterio; hay en ella mucho más de secreto, vislumbre, naturaleza, instinto o revelación (Guerrero, 1984: 10). Más factores literarios corroboran esta adscripción. Por un lado, la influencia de la literatura mística, admitida siempre por José Ángel Valente, que a la vez constituye la referencia de cabecera de la autora extremeña y de toda la poesía del silencio del último tercio del siglo XX en España, con especial acento en las escritoras, como bien ha señalado Helgueta Manso (2020: 176).

En la poesía de María José Flores Requejo, la influencia de la literatura religiosa, al menos de forma intertextual y desde el plano enunciativo, va más allá del profundo conocimiento de la mística. Se percibe un

peso de los escritos religiosos, la Biblia, las letanías, etc. Ejemplos nítidos de ello se observan a lo largo de toda su obra: «He bebido la hiel / de la noche baldía / trezado con espinas / una dulce corona // qué desnudez me ahonda / qué espesura me inclina / tan mansa a las celadas / al resplandor de la ceniza» (Flores Requejo, 1995: 16).

Su lenguaje poético huye constantemente de la banalización y de lo denotativo. Busca la belleza y la verdad, el milagro de poder nombrar. El oído de María José Flores se ha educado musicalmente en la literatura española clásica, Garcilaso, Quevedo, Lope, Calderón, y en los clásicos contemporáneos, Neruda y Borges. Mención aparte merecen, dentro de la Generación del 27, Aleixandre, el Cernuda de *Donde habite el olvido* y los escritos, tanto teóricos como literarios, de Lorca. Obsérvese en todos ellos que, probablemente, son los autores del 27 con una voz menos marcada de género o juegan constantemente con la ambigüedad, el desdoblamiento, la ocultación, el escamoteo del yo. Si a ellos añadimos a Miguel Hernández, hallaremos algunas de las manifestaciones hispánicas más destacadas del surrealismo en cuanto a lo que presenta de onírico, de expresión de lo que no se puede explicar, pero sí se puede entender a través de símbolos e imágenes, verdadera clave de la poesía de la autora extremeña: «No hay final / ni hay olvido. // La claridad devuelve / como el mar / sus despojos» (Flores Requejo, 2008: 28). Además, existe un Miguel Hernández, más allá de la voz poderosa surrealista y después social, que presenta una interesante (y poco señalada) tensión hacia el silencio, como se puede advertir en poemas como el conocido «Llegó con tres heridas» de *Cancionero y romancero de Ausencias*. Al hilo de esta influencia, también puede señalarse, por cercanía y conocimiento (no tanto por coincidencia estilística), la influencia del poeta extremeño Manuel Pacheco, especialmente en cuanto al ejercicio del surrealismo, los finales lapidarios, aforísticos y el concepto de la poesía como ejercicio de búsqueda de la belleza y, sobre todo, de la verdad.

Si nos atenemos al uso de un lenguaje preciso, parco, depurado, luminoso, sugerente, sensorial, abierto, desnudo, en su conformación fue fundamental también, como en toda la renovación del lenguaje poético de la poesía extremeña, el conocimiento de la poesía portuguesa, primero a través de las antologías/traducciones de Ángel Crespo (1961, 1982) y, sobre todo, por cercanía, a través de Ángel Campos Pámpano (1985), verdadera correa de transmisión de la literatura portuguesa en

Extremadura, que tradujo al español obras de autores claves de la literatura portuguesa del siglo XX, además de fundar y dirigir *Espacio/Espaço escrito* y *Hablar/Falar de Poesía*, revistas que trataban de reunir las culturas y literaturas hispanoportuguesas en un espacio común de diálogo.

Para completar las posibles influencias de la poesía de la autora, conviene destacar, por último, la presencia de Giuseppe Ungaretti (con quien comparte, por cierto, misma fecha de cumpleaños, el 10 de febrero), probablemente la voz del silencio más importante y reconocida de Italia, donde la autora ha desarrollado su vida laboral como profesora de Lengua Española en la Universidad de l'Aquila.

La obra poética de María José Flores comienza con *De tu nombre y la tierra* (1984), al que sigue el breve *Noche oscura del alma* (1986a). Tras estas primeras tentativas donde se va conformando una voz personal, publica sus obras mayores: *Oscuro acantilado* (1986b), *Nocturnos* (1989), *El rostro de la piedra* (1992), *Impura claridad* (1995), *Poemas del cuerpo* (1999) y *Del animal y su culpa* (2005), reelaborado y aumentado en *Un animal rozado por el tiempo* (2008). A partir de entonces, su producción poética atraviesa una etapa de silencio que continúa hasta hoy, solo interrumpida por la publicación de *Elogio delle acque e della pietra* (2014).

Tras esta necesaria contextualización cultural y literaria, en las próximas páginas se enfocarán únicamente tres aspectos especialmente relevantes de su retórica que pueden resultar claves en la singularización de la autora dentro de la estética del silencio: la artesanía de la versificación, el plano de la enunciación lírica y el entramado simbólico, siguiendo así la metodología recomendada por los autores del Congreso de Paderborn sobre Poesía y Silencio (Pérez Parejo *et al.* 2013).

2. VERSIFICACIÓN. LAS MEDIDAS DEL SILENCIO

La extensión del poema no asegura la adscripción de un texto a la poesía del silencio, sino su forma y su retórica. Con todo, existe dentro de la poesía del silencio una tendencia al minimalismo, al texto breve y el verso corto, llegando en algunos casos al extremo de unas pocas palabras por verso. Por otro lado, son habituales la ausencia de rima, la participación significativa de los espacios en blanco, los simbolismos inferidos de los

espacios estróficos e interversales, la significación del fondo blanco, así como los encabalgamientos abruptos que generan nuevos significados. Por todo ello debe tenerse especial cuidado a la hora de editar convenientemente estos textos, hasta el punto de que una maquetación poco escrupulosa puede arruinar el espectro significativo del poema.

La poesía de María José Flores se inscribe plenamente en estos presupuestos. Ahora bien, se aparta de ellos en una singularidad que, si se había percibido en algunos autores anteriores o contemporáneos (José Martí, Jaime Siles, Ada Salas, Marta López Vilar), pocas veces había aparecido con tanta profusión, variabilidad y significación. Nos referimos al «verso roto» o ruptura prosódica interna, es decir, aquel verso que se vierte en varias líneas creando nuevos significados. Estos versos pueden aparecer en cascada (es decir, sangrando el segundo por la verticalidad del primero y así sucesivamente), o bien componiendo una nueva línea desde el inicio de la caja estrófica. En ese caso, localizar cuándo se trata de un verso roto o bien se trata de otro verso convencional resulta complicado, pero esta dificultad desaparece cuando se infiere que la autora compone preferentemente bajo el patrón de los versos clásicos de origen italiano, en concreto del heptasílabo, el endecasílabo (casi siempre el enfático, melódico y heroico, con acentos en sexta y décima; y el sáfico, con acentos en cuarta y octava, sin tónicas intermedias) y el alejandrino.

Una de las características formales de Flores Requejo es la extrema variabilidad y significación de estas rupturas, creando encabalgamientos con efectos significativos, gráficos y/o musicales. Se señalan aquí solo algunos casos destacados. Conviene decir, eso sí, que en este fenómeno métrico se advierte una cierta evolución por parte de la autora: en sus primeros libros es menos frecuente. Es a partir de *Nocturnos* (1989) cuando se acentúa y se produce la variabilidad a la que nos hemos referido. Así, en este mismo poemario, encontramos un endecasílabo vertido en tres líneas, las dos primeras en su caja interlineal izquierda y el tercero en cascada:

Sola
 sola bajo las lunas
 de mi sangre

Un recurso métrico muy querido por la autora es dejar un espacio interlineal doble entre el penúltimo y el último verso, con el objeto de darle relevancia tras el necesario espacio de silencio. Se cumple así una constante que había advertido Miguel Ángel Lama (2005: 14), la habitual presencia de dos movimientos del texto, con una pausa del espacio en blanco. El último verso suele ser rotundo, aforístico (generalmente heptasílabo, endecasílabo o alejandrino), muy en la línea de los poetas que, como Flores Requejo (1989: s/p), suelen originar el poema a partir del final, que a veces se genera intuitiva o espontáneamente:

En mis ojos

brotaba la dulce flor de las tormentas

Se rompe también el heptasílabo, o uno de ellos, formando o no parte de dos hemistiquios para el alejandrino, en poemas como el siguiente (Flores Requejo, 1989: s/p):

 Mi memoria es verdor
 y hojas
 y espesura

La ruptura del alejandrino se produce, en casos extremos, hasta en cinco líneas, con alguna intención caligramática (Flores Requejo, 1995: 30):

 Palpitar
 sombra
 Sueño
 nacimiento
 presencia.

A veces las estructuras sangradas se repiten en distintos versos estróficos creando leves asonancias, como se aprecia en *Impura claridad* (Flores Requejo, 1995: 31):

 La luz con sus racimos
 de horas doradas

mansas
 mi corazón reposa
 paloma
 calcinada

la luz o la agonía
 serena
 de las aguas

En el siguiente poema se observan consecutivamente un heptasílabo formando línea («como la claridad»), otro sangrado en dos líneas sin evitar la sinalefa («que resplandece hiriendo»), otros dos más sangrados de la misma forma («La claridad / del agua» y «su resplandor / que hiere»); y todo ello desemboca en un endecasílabo sangrado en tres versos, en esta ocasión con doble espacio interversal: «Así la desnudez // temblor // espejo» (Flores Requejo, 1995: 35). Obsérvese cómo el doble espacio enfatiza el acto de nombrar en la segunda parte del poema, que se construye como un símil:

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

así la desnudez

temblor

espejo

Se puede sangrar la última palabra del endecasílabo, como ocurre en «a la mirada que se eleva / pura» (Flores Requejo, 1995: 36) o bien crear el heptasílabo a partir de una sinalefa formada por una repetición de palabras al final del poema: «Ignoradme Ignoradme» (Flores Requejo, 1995: 37), con unos espacios dobles entre las dos palabras repetidas que, sin embargo, no deben evitar la sinalefa, pero sí retardarla en la enunciación.

Los efectos producidos por estas rupturas pueden afectar al plano fónico, pero también al visual, como ocurre en el siguiente poema (Flores Requejo, 1992: 47):

Como un animal joven
en la gracia del salto
en torno a mí
mi cuerpo

A veces se hallan tres heptasílabos paralelísticos, aunque sangrados de distinta forma, vertiendo en un endecasílabo final (Flores Requejo, 2008: 28):

No hay final
ni hay olvido.

La claridad devuelve
como el mar
sus despojos.

Vivir es un regreso a lo que fuimos.

Por observar la variabilidad de efectos también en otros libros (Flores Requejo, 1999: 11-12), en esta ocasión se deja suelto un pronombre interrogativo «Cómo», que se repite anafóricamente en dos endecasílabos, cerrados con otros dos endecasílabos sangrados. Obsérvense las equivalencias sonoras y emparejamientos –«couplings», en la terminología de

Levin (1974)– que se establecen entre los versos que se sitúan encabalgados de la misma forma:

Cómo
cómo cerrar los ojos que se abrieron,
cómo cegar la sangre que manaba
río o árbol que ardía
que brotaba
ojos abiertos a la luz
que vieron.

En otro poema (Flores Requejo, 1999: 13) encontramos tres endecasílabos; los dos primeros son convencionales; el tercero sangra en tres líneas, significativamente:

Oh lento despertar rama abrasada
que como filo hiere la mirada
perfecta claridad
vacío
nada

En otra ocasión (Flores Requejo, 1992: 50), tras tres heptasílabos aparece un doble espacio interlineal que antecede a un tetrasílabo sangrado a la mitad de su caja versal. Este, junto con el heptasílabo, conforman un endecasílabo con tónica en sexta:

Un lirio de blancura
que temeroso brota
del abismo del cuerpo
la pureza

En suma, la versificación, en la poesía de María José Flores, está conectada troncalmente con una de sus máximas, la búsqueda del ritmo y la musicalidad, pues la música «espiritualiza y trasciende todo lo que toca» (Thiem, 2015). En efecto, la forma (en la que interviene la versificación) puede transmitir lo que las palabras, a veces, por sí solas, no logran transmitir; de ahí, como acabamos de ver, el extremo cuidado, la variabilidad y la significación de sus modulaciones.

3. PLANO DE LA ENUNCIACIÓN LÍRICA

Probablemente lo más definitorio de la enunciación lírica en la poesía del silencio no es qué se dice, sino desde dónde, cuál es la posición, la actitud del sujeto lírico en el momento del habla. La poesía del silencio establece un tipo singular de comunicación lírica. En principio, salta a la vista una ocultación o escamoteo del sujeto que, al conceder protagonismo al lenguaje, tiende a difuminarse. Este aspecto es crucial: la poesía del silencio se asocia a la renuncia u olvido del *yo* mediante técnicas de diseminación, de dialogismo, de otredad, de ocultamiento. Hay un *yo*, pero no es un *yo* marcado, personal, confesional, que remita a un nombre o a una propiedad, sino un sujeto pasivo, no explícito, inestable, fragmentario, diferido. La figura del autor implícito representado (Pozuelo Yvancos, 1988: 135) juega aquí a ser no representado, de modo que no constituye una figura estable o logocéntrica (Peretti della Rocca, 1989: 34) sino una marca imprecisa, una especie de limbo de la autoría, como defendieran Barthes (1968: 65-71) en «La muerte del autor» y Foucault (1968: 73-104) en «Qu'est-ce qu'un auteur?», ensayos que no por casualidad coinciden en las fechas con el resurgimiento de la poesía del silencio en Europa. Como advierte Sontag (1967: 25), parece como si el sujeto se olvidara de sí mismo desvaneciéndose en el proceso de la escritura. Sánchez Moreiras (1999: 116) lo ha expresado con acierto: «Su enunciación se vuelve impersonal, sin una voz a la que vincularla, imposible ante la ausencia de verbos personales sustituidos por categorías nominales». Se acude para ello a diversos procesos metonímicos del tipo «los pasos», «los ojos»; referencias a un sujeto indeterminado del tipo «un hombre», «aquel»; uso de pronombres indefinidos, formas impersonales del verbo, etc.

La poesía de María José Flores Requejo comparte estos axiomas de la enunciación lírica. Aun así, se revelan algunas modulaciones dignas de mención y estudio. Lama (2005: 15) ya había señalado la variabilidad en la interlocución lírica de Flores Requejo: el diálogo con un tú, el monólogo expresando soledad, la interrogación que denota una voz desde la inocencia, etc.

Cabe decir que solo existe un tú y un yo claros, convencionales, abiertamente confesionales, en su primer libro, *De tu nombre y la tierra* (1984). En su segundo libro, *Noche oscura del alma* (1986a), quizá por relacionarse desde el título con la mística, desaparecen notablemente esos pronombres personales para dar lugar a poemas exclusivamente en tercera persona en un claro ejercicio/adiestramiento de impersonalización. A lo largo de los poemas del citado libro se habla de las arboledas («Arboleda nocturna», pág. 4), del deseo («El llanto de las estatuas», pág. 5), del paisaje urbano («Árboles a través del cristal», pág. 6), las aves nocturnas («Nocturnas aves frías», pág. 10), etc. Junto a ellos aparecen poemas que recurren al «nosotros», como «Los helados mastines del recuerdo» (pág. 12) o a unas «muchachas en la orilla» (pág. 8).

Será a partir de *Oscuro acantilado* cuando la enunciación se diversifique notablemente, desligándose por completo del confesionalismo explícito. Así, leemos (Flores Requejo, 1986b: 13):

Náufrago del silencio cristal puro
delicado metal árbol silente.
¡Oh clandestina desnudez! Palmera
arrojada a la noche de las islas
alazán abrasado por la nieve.

Posesión de la luz.

Consumación de pieles y de lunas.

Hallamos aquí (Flores Requejo, 1986b) muchos ejemplos más: «Un temblor de pestañas o de lagos nocturnos» (pág. 16), «Agua» (pág. 19), «Litoral de los ojos» (pág. 22), «Humedad en las bocas en las pieles del aire» (pág. 24), «El olor del papel» (pág. 39), etc., donde ya, con el uso de

la tercera persona, cobra protagonismo el objeto representado. Ese procedimiento, pues, ya está aprendido por parte de la autora en este libro y lo reutilizará en posteriores entregas. A menudo se nombra con el determinante interrogativo «qué», acompañado de un sustantivo, adjetivo o adverbio, en enunciados exclamativos. Esta estructura sintáctica se halla en toda la trayectoria de la autora, pero es especialmente perceptible hacia el final de *Impura claridad* (1995), que constituye un festín de este recurso: «qué raíz», «qué honda llaga», «qué río condenado», «qué lenta la blancura», «qué mansa la agonía», «qué dócil la amargura», «qué abandono», «qué honda palidez», etc. En todos ellos, se quiere acentuar la expresión de esos sentimientos otorgándoles protagonismo a ellos, no a quien los siente.

En *Oscuro acantilado* aparecen otros procedimientos de impersonalización propios de la poesía del silencio. En primer lugar, la presencia de un vosotros, como en «Vosotros nunca conoceréis mi nombre» (pág. 37), aunque generalmente es invocado «Mirad hacia lo alto» (pág. 21), que se utilizará en todos los libros posteriores, por ejemplo en el muy logrado «Ignorad este pecho / herido de blancura / esta postrada / claridad / esta sed vacilante // Ignoradme Ignoradme» (Flores Requejo, 1995: 37).

Junto a este procedimiento aparece otro mediante el cual se transmite la identidad de modo metonímico a algún órgano o miembro del cuerpo humano, como ocurre en «Los ojos no podrían no podrían las manos» (Flores Requejo, 1986b: 28), método que se repite en el poema siguiente, «Fiebre de amor en las pupilas lentas» (pág. 29), o en varios de *Nocturnos*: «Herido tiembla mi corazón amante» y «Cómo la piel se aroma» (Flores Requejo, 1989: s/p). Lo veremos después en «Mi corazón reposa / paloma / calcinada» (Flores Requejo, 1995: 31). La extensión metonímica se puede expresar de una forma déictica, como ocurre en «El agua que desvela la frialdad de los labios», que concluye exclamando «ay / ese corazón ese corazón» (Flores Requejo, 1992: 15). Particularmente logrado, dentro de este procedimiento metonímico de impersonalidad, es nombrar los labios o la boca en los poemas de perfil erótico, como ocurre en «Una boca se ofrece» (Flores Requejo, 1995: 51).

Un caso extremo de la impersonalización consiste únicamente en nombrar, con una ausencia total tanto de verbos como de rasgos

personales. El nombrar lo ocupa todo, de modo que el lector debe completar los nexos sintácticos que aseguren el mensaje o, como ocurre muchas veces, simplemente dejarse llevar por la invocación (muy en la línea del arrebatado «Mi Amado las montañas / los valles solitarios nemorosos / las ínsulas extrañas» de San Juan). Considero que se debe citar la deuda de este procedimiento nominal con las letanías religiosas. Las más conocidas son las Letanías de la Virgen, presentes en el Rosario, que se rezaba diariamente en muchos ambientes religiosos, familiares y educativos. En ellas no existe tiempo, ni espacio ni intervención de un sujeto explícito. Estos géneros están basados en la invocación y la enumeración de sustantivos con una gran carga metafórica. Es muy posible que en la infancia o la adolescencia de la autora su oído se educara en estas letanías.

Tras algunas tentativas, el procedimiento se asienta en *Oscuro acantilado* con «Ola abierta / ola muerta / oleaje de lobos / jauría de las olas / de las horas // del tiempo» (pág. 34). Está presente de forma destacada en «Filo la oscuridad», el tercer poema de *Nocturnos*. Desaparece en muchos de estos poemas la puntuación, dejando libre el acto de nombrar. Obsérvese en el siguiente ejemplo cómo, pese a los sangrados, se trata de un heptasílabo seguido de un endecasílabo que, además, encierran una paradoja entre la luz (lo encendido) y la oscuridad:

Filo

la oscuridad

Filo encendido

llama

llamarada

Flores Requejo va ampliando los métodos de impersonalización en cada poemario, variando los hallazgos previos y añadiendo nuevas fórmulas. *El rostro de la piedra* (1992) constituye buena muestra de ello. Vamos a extendernos mínimamente en ello con el objetivo de mostrar la variabilidad de las técnicas utilizadas. Para la expresión del placer sensual o erótico, unas veces se usa el yo («Me deleito con el veneno / con el roce delgado de las hojas...» (pág. 38); otras veces se recurre a la impersonalidad, en este caso al empleo de la tercera persona, otorgando

protagonismo al propio deseo («La blanca piedra del desnudo / indolente sonora / como una caracola en los oídos / delicada y oscura / la lenta piedra / la luminosa piedra del deseo // abierta / abierta a la embriaguez de la espesura» (pág. 39). Hallamos también el empleo del infinitivo como forma impersonal del verbo para escamotear el sujeto: «Arder como los dedos del temor en el agua / como el trigo y las bestias que un corazón cobija / como aroma de frutos dorados por el frío // arder estremecida» (pág. 40). La unión de estos dos procedimientos (el metonímico y el uso del infinitivo) se aprecia en «Oh desnudez tan lenta / como la piedra mansa / en la luz de los labios // perderse en el ardor / de la caricia...» (Flores Requejo, 1995: 33). El repertorio de impersonalización se extiende con una fórmula sintáctica que consiste en nombrar en tercera persona sin que aparezca ni el verbo principal, que se omite deliberadamente, ni la posible existencia de una proposición principal que diera sentido a la subordinada. Es el caso de «Entre tus manos / cálida / derramada / leve como una hoja / tan ausente / tan pálida» (Flores Requejo, 1995: 21). Repárese en que se expresa la comparación, pero no el término comparado. Por último, en este mismo libro (Flores Requejo, 1995: 30), la autora recupera el «nosotros» de sus primeros libros, pero en este caso esa figura es ya mucho más impersonal y no tiene por qué referirse forzosamente a la unidad de un tú y un yo, sino que remite a una colectividad difusa, inconcreta, e incluso a la especie humana:

Desnudos somos agua
o silenciosa piedra.

Somos ramaje seco
Verde rama que tiembla...

La variabilidad y el hallazgo de nuevas fórmulas de impersonalización es una constante cada vez más buscada por parte de la autora. Los primeros cinco textos de *Poemas del cuerpo* (1999) son prueba de cuanto venimos afirmando. Se limitan a exclamar, a nombrar, intentando a toda costa escamotear el sujeto, universalizando de este modo el mensaje. Así, «Cómo / cómo cerrar los ojos que se abrieron» (pág. 11) recurre a la interrogación retórica impersonal seguida de infinitivo. Esta misma fórmula la hallamos en el siguiente «Qué ocultan los ramajes helados de la

aurora // qué orillas desoladas / qué desiertos parajes». En otros poemas el verso se adelgaza hasta limitarse a nombrar sustantivos que intentan de forma inefable precisar un sentido huidizo («Inmensidad / o cuerpo / o noche / o nada», pág. 22) que a veces solo puede ser nombrado señalándolo con el dedo o expresado con/en el silencio del dolor: «...un resplandor / de cenizas // esa agonía / ese silencio / que sólo labios de dolor descifran» (pág. 23).

Conviene también detenerse en una técnica de impersonalización pocas veces desarrollada en la estética del silencio, pues suele identificarse como rasgo del culturalismo. Nos referimos al monólogo dramático (Langbaum, 1996), es decir, el procedimiento enunciativo mediante el cual se proyecta el mensaje en un personaje, llamado correlato objetivo, generalmente tomado de la historia o de la cultura. María José Flores logra llevar y amoldar esta técnica a su particular estilo. Como veremos, uno de los símbolos más reconocibles en la poesía de la autora es «el animal». En algunos poemas se establece una identificación entre el sujeto y el animal, de modo que este sería el correlato en quien la autora proyecta el mensaje del poema: «Oscuro verbo / rama del roquedal y de las sombras / yo alzo contra ti / mi sola condición de criatura que gime / de gemido que siente la espesura / los dardos // y rumio desolada tus amargas raíces» (Flores Requejo, 1989: s/p). La identificación con la naturaleza es, como en el *Cántico* de San Juan, panteística: «Luna en la orilla del lamento / yo / la de los largos ríos / la del agua que cae / por el helado filo de la memoria // de la memoria / o no sé ya qué oscuro respirar de la hierba» (Flores Requejo, 1989: s/p). E incluso, cuando la voz se identifica con las orillas o las corrientes de agua, puede darse que los animales beban de ella: «Con los ojos nublados por un turbio presagio / se inclinan a beber los animales puros // oh ríos de mi cuerpo / cuando la madrugada es una piedra que arde» (Flores Requejo, 1992: 22).

Estas pocas notas muestran la variabilidad de la enunciación lírica en la obra de María José Flores, un proceso *in crescendo* en una poesía que huye cada vez más del intimismo primario y el confesionalismo explícito, proyectándose en los márgenes de la esfera del yo mediante variadas técnicas de impersonalización y de escamoteo del sujeto.

4. ESPECTRO SIMBÓLICO

Existe un léxico recurrente en la poesía de María José Flores: animales, árboles, piedra, noche, cuerpo, pureza, instinto, claridad, labios, memoria, tiempo, desnudez, abandono, ruina, dolor, herida, llaga, filo, claros, bosques, nieve, desierto, fuego, agua, tierra, aire, sueño, etc. Buena parte de este acervo léxico adquiere una naturaleza simbólica tan rica y compleja en sus relaciones intratextuales que se hace difícil organizar sus conexiones y redes.

La primera tentación del crítico podría ser estructurarlas mediante oposiciones del tipo natural/artificial o bien acudiendo a los sentidos (como poesía muy sensual de la que se trata), lo que daría como resultado unos ordenamientos sencillos y operativos, aunque sin demasiada proyección desde el punto de vista teórico. Tras algunas pesquisas, teniendo en cuenta el carácter místico de la poesía a la que nos enfrentamos, se halló un posible modelo estructural en el clásico *Metáforas de la vida cotidiana* de Lakoff y Johnson (1986: 50-56; 63-70), concretamente en sus categorías orientacionales, vinculadas a dicotomías de carácter ontológico. Así, lo alto remitiría simbólicamente a lo positivo, esperanzador, vital, mientras que lo bajo estaría relacionado con lo negativo, la ruina o la muerte. Partiendo de este marco general, en la poesía de María José Flores podrían establecerse tres polos: lo vertical o ascendente (que va hacia lo alto, en un sentido vital y místico, independientemente de si es diurno o nocturno), lo decadente (que va hacia lo bajo, la destrucción, el abismo, la profundidad) y lo horizontal, que en la poesía de la autora suele estar relacionado con la contemplación, el flujo de la vida, la mirada instintiva de los animales, la desnudez y el erotismo. Podría afirmarse que el cuerpo sería el nexo entre esos tres mundos.

En el primer plano (vertical) situaríamos los símbolos relacionados con la mística, pues todos ellos son de carácter ascendente, como corresponde a las conocidas escalas o vías místicas hacia lo unitivo. Aquí se ubican la claridad, la luz, el resplandor, sean diurnos o nocturnos, pues la noche también es «alta» e iluminativa. Ciertos sentimientos de enajenación propios de la mística también están presentes, especialmente la embriaguez o la inefabilidad: «O no sé qué oscuro respirar de la hierba», (Flores Requejo, 1989: s/p). También son frecuentes las sinestesias como «desnudez sonora» (Flores Requejo, 1992: 31). E incluso se usan

invocaciones de clara reminiscencia mística: «Amado / yo sé que los cipreses también sueñan...» (Flores Requejo, 1986b: 12). Las paradojas, quizá el recurso más amado por la mística, están muy presentes en la autora en sus planos léxico y simbólico: lo sonoro frente a lo silencioso, la ausencia frente a la presencia, la memoria frente al olvido, el vuelo frente a la caída.

La Naturaleza es el escenario donde transcurre la poesía de María José Flores. Se percibe al mismo tiempo respeto y asombro ante ella. Los cuatro elementos básicos aparecen por doquier. Los claros, en su contraposición con los bosques, se relacionan con la paradoja mística entre la oscuridad y la claridad, muy en la línea de «Aunque es de noche» de San Juan. En este imaginario paisajístico, los árboles adquieren gran relevancia simbólica. Representan lo ascendente, lo vertical, no tanto en un sentido místico como mítico: árbol cósmico, árbol adorado como en algunas religiones primitivas.

La naturaleza también está presente en el plano simbólico horizontal: los ríos, el agua, las orillas, la piedra, que en la poesía de la autora es siempre la piedra natural, no la destinada a la edificación; también los arbustos, tallos, flores, preferentemente lirios más que rosas, y corolas, siempre en un sentido femenino y erótico. Los ríos a veces son mansos, otras desbordados, otros ardientes (igual que las piedras), también ríos que fluyen hacia dentro (Flores Requejo, 1992: 42). Las orillas resultan especialmente relevantes como lugar de contemplación, podría decirse que de asombro ante el mundo natural. Esta contemplación no siempre es pasiva, sino que a través de ella se aprende a mirar y se conoce el secreto insondable de la naturaleza, que es siempre sagrada, apenas definible, incognoscible, sentida/conocida solo a través de la emoción y apenas vislumbrada por el lenguaje.

En este plano horizontal destacan, por encima de todos, dos grandes símbolos en los que conviene detenerse: los animales y el propio cuerpo. Los animales constituyen uno de los símbolos más reconocibles y recurrentes en la poesía de la autora. Se halla en todos sus poemarios, con especial énfasis en *Un animal rozado por el tiempo* (2008). La primera asociación intertextual aproxima esta referencia a la mística: los animales pululan en el *Cántico Espiritual* como «criaturas» que forman parte del ambiente natural de la búsqueda del Amado, a quienes se interroga y

que, a veces, corren también en su busca, impelidos por su luz. Dentro de las especies animales, aparece en la poesía de la autora la fauna característica de la mística: ciervos, corzas, pájaros. No obstante, en la mística no dejan de constituir elementos del paisaje, sin más valor que otros. En la poesía de Flores Requejo adquieren mayor trascendencia.

Por un lado, los animales están en la naturaleza sin poseerla, pues «la posesión aleja de las cosas» (Flores Requejo, 2008: 41). Se destaca de ellos el carácter inconsciente, salvaje, puro, lo que a veces los conecta con lo sagrado o con la propia poesía. Los animales son naturaleza y se nutren de ella. Su dolor es puro, no mezclado con la ética, que es cosa de los hombres. No les importan las causas ni las consecuencias: experimentan el amor, el dolor, el deseo, en sí mismos, ajenos a sus agentes externos, a la culpa, a sus repercusiones éticas. Son percibidos como seres ideales, moralmente superiores, precisamente porque no tienen moral, por su falta de memoria (signo de pureza), su inconsciencia del tiempo y, sobre todo, por su falta de sentimiento de culpa, tan característicamente humana. Ante la muerte, son seres que no juzgan, matan, pero no juzgan, por eso mismo contemplan la herida que han infligido: «Conoce a su propia carne / reconoce a su prisa / y la acecha en siglo / la desgarrar / sin apartar los ojos de la herida. // No juzga a sus iguales. / No administra la muerte / Ni humilla ni aniquila» (Flores Requejo, 2008: 15); o cuando se afirma que «Su conciencia no juzga / ni desdeña. / No conoce la ley de lo terreno. / Es solo una mirada / que acoge o que contempla» (Flores Requejo, 2008: 17).

Se hallan reflexiones constantes sobre la manera de sentir de los animales, bien cuando experimentan miedo o hambre, bien cuando sienten el goce puro de la frescura o el reposo, como se puede ver en «Las bestias / se abrevan en las fuentes del sentido. / Gozan de la frescura y de las horas / del alma y del reposo. // Su abandono / es un lugar sin culpa y sin olvido» (Flores Requejo, 2008: 36).

«Son las primeras luces» (Flores Requejo, 2008: 13) es testimonio de todo ello: los animales gozan, tienen miedo, hambre, se sacian, matan, pero todo ello lo hacen entregándose completamente a las leyes de la naturaleza, instintivamente, «se entregan totalmente a la vida», mientras que el hombre, en ocasiones, renuncia a ella, no se deja llevar por sus instintos. Elegir el momento del alba, en el primer verso, acentúa la idea de lo

original, lo primigenio, lo no contaminado aún. A los animales se les nombra a menudo «bestias» sin connotación negativa alguna; todo lo contrario, acentuando su carácter ingenuo, salvaje, inconsciente, despojado de memoria.

El animal representa la fuerza incontrolable del amor y, sobre todo, del deseo erótico, como ocurre en «Oscura ansia / palpitante limo / con su tibieza / de animal / su hondo / derramarse / en la dicha // limo / frescura de lo umbrío / sombra / a la que se abandonan / mis orillas» (Flores Requejo, 1995: 50). En este punto conectan los dos símbolos horizontales de los que hablamos: los animales y el cuerpo (humano) en su dimensión sensorial y sensual, incluso erótico. En efecto, el cuerpo es el nexo entre los tres polos metafóricos que hemos nombrado porque en la experiencia amorosa o erótica se eleva; en el dolor se cae, se derrumba; pero sobre su presencia se siente en un plano horizontal que lo conecta con la naturaleza, con los animales y con Eros, también experiencia insondable, inefable, pura, sagrada, natural.

La expresión de lo erótico en la poesía de Flores Requejo es una constante temática, estilística y simbólica. Desde la poesía mística, ningún poeta había transitado tan profundamente esta temática desde la estética del silencio. Me atrevería a decir que esta empresa lírica encomiable ha corrido a cargo solo de dos poetas coetáneas, María José Flores y Ada Salas, cada una desde su singular voz, pero dentro de los mismos presupuestos estéticos.

Como en la mística, el placer se manifiesta como algo incontrolable, salvaje, hermoso, a lo que el sujeto se entrega por completo (recuérdese el *ars amandi* que recomienda San Juan en el *Cántico Espiritual*: «Allí me dio su pecho, / allí me enseñó ciencia muy sabrosa/, y yo le di de hecho / a mí, sin dejar cosa...») Esos versos laten en «Ungido, desgarrado / mi corazón oh noche / por un cálido río / por un filo innombrable // me consume me nubla / el olor de su cuerpo» (Flores Requejo, 1992: 36). Obsérvese cómo la invocación a la noche, la ausencia de puntuación y la yuxtaposición de oraciones acentúa tanto el arrebató erótico como la imposibilidad de expresarlo con palabras. La embriaguez, sentida como enajenación, muy propia también del misticismo, es nombrada habitualmente en los poemas de tema sensual, en este caso alternadas sinestésicamente con laberintos y elementos vegetales de clara connotación

erótica: «Ebrias corolas / cuerpos / rumor de laberintos que se abren / espesura de labios y de hojas» (Flores Requejo, 1992: 44). Relacionado con los cuatro elementos, precisamente para señalar su carácter natural, a veces el deseo es expresado con el fuego («Arder como los dedos del temor», Flores Requejo, 1992: 40) o con una corriente de agua desbordada («ríos que fluyen hacia dentro», Flores Requejo, 1992: 42) e incluso, recurriendo a un oxímoron, con un «cálido río» («Ungido, desgarrado», Flores Requejo, 1992: 36) cuyo cauce parece discurrir por el interior del sujeto: «En mí los ríos lentos / esos ríos heridos / por la aurora del cuerpo» (Flores Requejo, 1999: 31).

Los términos simbólicos más utilizados en este campo léxico son, por un lado, las partes del cuerpo relacionadas con la experimentación del placer, especialmente pecho, labios, lenguas y, de forma muy notoria, la boca: «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 boca» (Flores Requejo, 1995: 51). Es llamativo que en el proceso erótico dominen semántica y sinestésicamente los términos como roce, rumor, liviandad, temblor, estremecimiento, tibieza, etc., que remiten a acciones o sensaciones no sólidas, no definitivas, apenas vislumbradas.

En el polo de lo descendente, lo decadente, lo que está inclinado hacia abajo, se sitúan otras experiencias sentidas desde el cuerpo. Muy destacada es la del dolor: heridas, llagas, etc. El dolor es un proceso, un viaje interior inevitable. Llama la atención que es sentido de una forma similar al placer erótico en cuanto a su origen, su intensidad y la ausencia de ética, es decir, de una forma pura, como experimentan el dolor los animales. Otros símbolos recurrentes en este plano de lo decadente son las ruinas, las cenizas, las huellas, las honduras de los ríos, las simas. Todas ellas remiten a lo caído, a lo abandonado, a la derrota, al desfallecimiento del cuerpo. Finalmente, otros muy frecuentes como la piedra, el sueño, así como la dualidad entre la memoria y el olvido, conectan este plano simbólico con lo metaliterario, no necesariamente en sentido negativo: «Despojado de afanes y memoria. / Abandonado a sí / y a su silencio. / Como piedra que cae / al fondo de la ausencia / ese animal medita / y fluye / y se contempla» (Flores Requejo, 2008: 22). En efecto, la escritura nace, como en la vía purgativa de la mística, de una especie de desnudez,

de eliminación de lo terrenal y del abandono de sí mismo, única posibilidad de situarse en un silencio creativo.

5. CONCLUSIONES

En pocas ocasiones en la historia de la poesía contemporánea, contenido y expresión formal encuentran unos cauces tan paralelos como en la obra de María José Flores. Y lo hacen prácticamente desde su primer libro, con unos leves desarrollos y modulaciones acordes a las distintas temáticas abordadas. Instalada en la estética del silencio y consciente de esa herencia, la obra de la autora logra imprimir su sello personal a través de sutiles recursos que jamás interfieren en la atmósfera mística y la transmisión de los mensajes explícitos y, sobre todo, velados o sugeridos. Entre los rasgos de estilo que contribuyen a crear una obra personal dentro de la estética del silencio, se han analizado tres aspectos de particular relevancia: por un lado, una rica artesanía métrica, basada en la ruptura deliberada de los metros clásicos, a través de la cual logra notables efectos fonostilísticos; por otro, las modulaciones de la enunciación en la progresiva desaparición o escamoteo del sujeto para priorizar la contemplación, la sensación o lo sustantivo; y, por último, la red simbólica, tan reconocible como personal, que ha sido estructurada bajo los parámetros de las metáforas orientacionales sugeridos por Lakoff y Johnson (1986).

Existen unas constantes temáticas en la poesía de María José Flores: la palabra, el cuerpo, el deseo, la vida, la muerte, los abismos y la claridad del ser, el misterio (que es como decir lo sagrado) y el tiempo, muy destacado. Una conciencia de que somos tiempo, de que estamos hechos de tiempo, aunque quizá se puede perdurar si se ha vivido plenamente (Flores Requejo, en Thiem, 1995). Una palabra, un cuerpo, donde se concentran simultáneamente Eros, el amor (puro, impuro, arrebatado) y el dolor. Todos esos temas hallan expresión formal en un andamiaje métrico, simbólico y enunciativo singulares dentro de la estética del silencio a la que se adscribe formal y temáticamente.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

OBRAS CITADAS DE FLORES REQUEJO, M.^a J.

- (1984): *De tu nombre y la tierra*. Badajoz: Asociación de la Prensa.
- (1986a): *Noche oscura del alma*. Badajoz: Alor Novísimo.
- (1986b): *Oscuro acantilado*. Cáceres: Dpto. Filología Hispánica (UEX).
- (1989): *Nocturnos*. Badajoz: Diputación Provincial.
- (1992): *El rostro de la piedra*. Badajoz: Diputación Provincial.
- (1995): *Impura claridad*. Mérida: Editora Regional de Extremadura.
- (1999): *Poemas del cuerpo*. Badajoz: Del Oeste Ediciones.
- (2005): *Antología poética (1984-2003)*. Mérida: Editora Regional de Extremadura.
- (2008): *Un animal rozado por el tiempo*. Mérida: Editora Regional de Extremadura.
- (2014): *Elogio delle acque e della pietra*. Teramo: Di Felice Edizioni.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMORÓS, A. (1991): *La palabra del silencio (la función del silencio en la poesía a partir de 1969)*. Madrid: UCM.
- BARTHES, R. (1968): *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- BOURDIEU, P. (1995): *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- CAMPOS PÁMPANO, Á. (1985): *Los nombres del mar. Poesía portuguesa 1974-1984*. Mérida: Editora Regional de Extremadura.
- CRESPO, Á. (1961): *Antología de la nueva poesía portuguesa*. Madrid: Adonais.
- CRESPO, Á. (1982): *Antología de la poesía portuguesa contemporánea*. Madrid: Júcar.
- FOUCAULT, M. (1968): «¿Qu'est-ce qu'un auteur?». *Bulletin de la Société française de Philosophie*, 64, 73-104.
- GUERRERO, A. (1984): «De tu nombre y la tierra o la estética de los orígenes». Flores Requejo, 1984: 9-14.
- HELGUETA MANSO, J. (2020): «Indagación y rito: enunciaciones del silencio en Ada Salas y Marta López Villar». *Studia Iberica et Americana: journal of ibe-rian and Latin American literary and cultural studies*, 7, 175-191.
- LAKOFF, G. y JOHNSON, M. (1986): *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.

- LANGBAUM, R. (1996): *La poesía de la experiencia. El monólogo dramático en la tradición literaria moderna*. Granada: Comares.
- LAMA, M. Á. (2005): «La poesía de María José Flores: el cuerpo y la palabra». Flores Requejo, 2005: 9-16.
- LEVIN, S. R. (1974): *Estructuras lingüísticas en la poesía*. Madrid: Cátedra.
- PERETTI DELLA ROCCA, C. (1989): *Jacques Derrida. Texto y deconstrucción*. Madrid: Anthropos.
- PÉREZ PAREJO, R. *et al.* (2013): «El silencio después de Paderborn». *Ínsula*, 795, 7-12.
- POZUELO YVANCOS, J. M. (1988): *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Taurus.
- SÁNCHEZ MOREIRAS, M. (1999): «Vacío y plenitud: el silencio poético entre la lexis y el logos». *Voz y letra*, 10.2, 111-130.
- SONTAG, S. (1967): *Estilos radicales*. Barcelona: Muchnik.
- STEINER, G. (1982): *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. México: Gedisa.
- THIEM, A. (2015). «Entrevista a María José Flores». Sin editar.

Ramón PÉREZ PAREJO
Universidad de Extremadura
rpp@unex.es
<https://orcid.org/0000-0002-7802-979X>