

LA DESPOSESIÓN POR LAS IMÁGENES
Y LA TRASCENDENCIA POR LA PALABRA
HOJAS PARA ALGÚN DÍA DE NOVIEMBRE,
DE MARÍA BENEYTO

La publicación de *Canción olvidada* en 1947 inicia una de las trayectorias más fructíferas –si bien no del todo conocidas– de la poesía femenina española de posguerra¹. Con la aparición de *Eva en el tiempo* (1952), *Criatura múltiple* (1953), *Poemas de la ciudad* (1953) y *Tierra viva* (1956), María Beneyto va consolidando su reputación como poeta social que le asegurará un puesto en la famosa antología de Leopoldo de Luis de 1965². La década siguiente inaugurará, dentro de esta trayectoria, los caminos de una poesía de la memoria que culminará con *Vida anterior* (1962), *El agua que rodea la isla* (1974) y *Biografía breve del silencio* (1975)³. Pese a la importancia de estas contribuciones,

¹ En *Women poets of Spain, 1860-1999. Toward a gynocentric vision*, JOHN C. WILCOX denuncia la escasa atención crítica que ha recibido la obra de un grupo de poetas entre las que se encuentra nuestra escritora: “For the period stretching from 1939 to 1975, there are numerous unstudied poets whose work calls for a gynopoetic reading. Some of these are: María Beneyto, María Elvira Lacaci, Susana March, and Elena Martín Vivaldi; as well as Elena Andrés, Pureza Canelo, Ana María Fagundo, and Julia Uceda” (University of Illinois Press, Urbana-Chicago, 1997, p. 325).

² *Antología de poesía social*, Alfaguara, Madrid, 1965; reed. como *Poesía social. Antología*, Júcar, Madrid, 1981. Seguimos aquí la división establecida por José Mas y María Teresa Mateu en su introducción a *Para desconocer la primavera*. A las obras ya mencionadas, cabe sumar los poemarios en catalán: *Altra veu* (1952), *Rattles a l'aire* (1958) y *Vidre ferit de sang* (1977). María Beneyto es autora asimismo de novelas y cuentos: *La promesa* (1958), *El río viene crecido* (1960), *La gent que viu al món* (1966) y *Antigua patria* (1969). En 1992 recibió el Premio de las Letras Valencianas y en 2003 el Premio Nacional de la Crítica en catalán por *Bressoleig a l'insomni*.

³ La categoría “poesía de la memoria” es utilizada aquí como correlato a la de “novela de la memoria”, acuñada por DAVID HERZBERGER en su monografía *Narrating the past. Fiction and historiography in postwar Spain* (Duke University

a partir de esta fecha la voz de María Beneyto se sumergirá en un profundo y dilatado silencio que durará casi veinte años. Será en la década de los años noventa cuando su poesía vuelva a resurgir en el panorama literario español con la publicación casi simultánea de *Nocturnidad y alevosía* (1993), *Hojas para algún día de noviembre* (1993) y *Para desconocer la primavera* (1994)⁴. Su regreso, sin embargo, se hará eco de un desgarrador desencanto. Sucesivamente en estas obras se procede a la desarticulación del optimismo y, hasta cierto punto, del “vitalismo social” que había caracterizado la etapa de los años cincuenta.

De manera más explícita que *Nocturnidad y alevosía* y *Para desconocer la primavera*, la lectura de *Hojas para algún día de noviembre* sugiere una poesía que brota de la nostalgia del otoño para ir adentrándose lentamente en los rigores del invierno. Las hojas o fragmentos desprendidos del pasado regresan al presente, pero el frío de la cercana estación invernal amenaza con destruir la cálida melancolía de los recuerdos. Aunque la evocación del pasado sigue estando presente en este libro, lo que predomina es la sombra de la muerte, que despoja a la nostalgia de su poder convocador. Una rotunda experiencia de soledad y desposesión impregna los versos de estas composiciones. La fugacidad del tiempo y la huella de los recuerdos sentencian la cruel ausencia de los seres queridos, de todo lo amado y perdido.

Articulado en tres grandes apartados (“Mujer”, “Ni contigo ni sin ti” y “Fotos. Tiempo suspendido de un hilo verbal”), *Hojas para algún día de noviembre* constituye una reposada reflexión que hace el ser en el presente al contemplar los residuos del pasado, es decir, al mirar imágenes proyectadas tanto en la memoria (recuerdos), como, físicamente, en un papel (fotografías). Pero, y a diferencia de la etapa anterior, esta reflexión abandona el examen de la realidad social española y su contralectura de la historiografía franquista para centrarse en la redefinición del sujeto poético en su devenir individual⁵. De ahí que los recursos

Press, Durham-London, 1995). Todos estos aspectos han sido estudiados en mi trabajo, “Memoria, historia y olvido en tres obras de María Beneyto”, *Cincinnati Romance Review*, 25 (2006), 132-148.

⁴ Cito por MARÍA BENEYTO, *Hojas para algún día de noviembre*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 1993. Para otras obras suyas consulto *Poesía 1947-1964*, ed. J. Manegat, Plaza & Janés, Barcelona, 1965.

⁵ En *Stealing the language*, ALICIA SUSKIN OSTRIKER advierte de un aspecto decisivo, aunque controvertido, de la poesía escrita por mujeres, y es que las fronteras entre el “yo-poético” y la “persona real” se difuminan: “A warning

caracterizadores de esta obra sean los del *desdoblamiento*, la *especcularidad* y la *contemplación*; su recurrencia conduce, en última instancia, a la formulación del propio extrañamiento del sujeto poético en su incapacidad de reconocerse en las huérfanas estampas que el tiempo va abandonando. Sin duda el paso de los años termina convirtiendo a los protagonistas de todas las fotografías en seres anónimos, aprisionados en el espacio enmarcado de unas cartulinas amarillentas y ajenas, como así constatan los poemas de *Hojas para algún día de noviembre*. Contra la despersonalización del tiempo, Beneyto coteja y redefine su identidad a lo largo del propio recorrido vital para legitimar su palabra poética, dotándola de una trascendencia capaz de hacer frente a la falsa especcularidad de las imágenes que desdienen la unidad integral del yo.

El primer apartado del libro, "Mujer", evoca el tono poético de obras anteriores, en particular de *Eva en el tiempo* y *Criatura múltiple*. Se regresa a la técnica de las nominalizaciones empleada allí para designar la identidad plural del sujeto femenino, sólo que ahora dichas nominalizaciones –en la mayoría de los casos– reproducen los diferentes rostros del desencanto de una sola mujer⁶. Todas estas dimensiones ("La escondida", "La indecisa", "La acusada", "Mujer aherrojada", "Mujer vieja", "La agorera") vienen a representar aspectos, actitudes y expe-

is therefore appropriate here for readers who were trained, as I was, not to mistake the «I» in a poem for a real person. The training has its uses, but also its limitations. For most of the poems in this book, academic distinctions between the self and what we in the classroom call the «person» move to vanishing point... It is the fact that the question of identity is a real one, for which the thinking woman may have no satisfactory answer, that turns her resolutely inward" (*Stealing the language. The emergence of women's poetry in America*, Beacon Press, Boston, 1986, p. 12). Creo que este planteamiento resulta válido al leer la poesía de María Beneyto y, en especial, la obra que nos ocupa en este artículo. Sin embargo, y sin ánimo de complicar innecesariamente esta cuestión, no sé hasta qué punto dicha difuminación de fronteras no serviría también para alimentar la acusación que se hace a la escritura femenina de ser demasiado "personal" o "confesional", acusación contra la que se defiende A. S. Ostriker en su estudio (p. 215).

⁶ Con respecto al uso de las nominalizaciones y su significado en *Eva en el tiempo* y *Criatura múltiple*, consúltese el artículo de DIANE R. FISHER, "Negotiated subjects: Multiplicity, singularity, and identity in the poetry of María Beneyto", *Symposium*, 51 (1997), núm. 2, 1-15. Para el problema de la identidad femenina en esta primera etapa, véase CANDELA GALA, "Discurso femenino o voces de la diferencia en la poesía contemporánea", *Hij*, 1988, núm. 9, 129-141 y "Voces silenciadas: la poética de María Beneyto", *Alaluz*, 11 (1989), 21-38.

riencias del pasado que explican el estado del sujeto poético en el presente; ponen así en marcha un proceso de autorreflexión, intensificado ante la inminencia de la muerte⁷. Aquí, en realidad, el hablante lírico se contempla a sí mismo en estos fragmentos de autobiografía meditativa con el fin de reprocharse la soledad a la que le han llevado sus sucesivas decisiones y, por supuesto, el inexorable paso del tiempo. De alguna manera, se podría afirmar que *Hojas* constituye la suma de la búsqueda de identidad llevada a cabo en *Eva en el tiempo* y *Criatura múltiple* más el componente autobiográfico de *Vida anterior* y *Biografía breve del silencio*. El resultado es un tratado sobre la tristeza que se despliega en fragmentos irrecuperables: desde las múltiples piezas o dimensiones de ese yo poético que se han ido sucediendo en el transcurso de su devenir histórico hasta los fragmentos o imágenes de esas fotografías que testifican el dominio de la ausencia, o mejor dicho, de las ausencias –siempre en plural.

Así por ejemplo, el sujeto poético de “La escondida”, pieza inaugural del poemario, manifiesta su propia escisión entre el ser del pasado, aquel que traía su ofrenda de “peces” y el que hoy se retira a esconderse porque el paisaje del presente que recorre está lleno de obstáculos: “flores desbaratadas” que tiene que apartar para abrirse camino y vidrios rotos “adrede para darme amenaza” (p. 30). Muy apropiadamente el símbolo del pez, al que se le atribuye –según Juan Eduardo Cirlot– un “poder ascensional en lo inferior, es decir en lo inconsciente”⁸, dota a esta composición, y en líneas generales a todo el libro, de un impulso ascensional, de un deseo de sacar a la luz mensajes ocultos en las profundidades submarinas/inconscientes del ser. Cabe recordar que “en esencia, el pez posee una naturaleza doble; por su forma de huso es una suerte de «pájaro de las zonas inferiores» y símbolo del sacrificio y de la relación entre el cielo y la tierra” (*id.*); sin duda, esta ofrenda de peces, procedente de las zonas

⁷ En “Dismantling romantic utopias: María Beneyto’s poetry: Between tradition and protest” (*STCL*, 23, 1999, 275-295), CANDELA GALA destaca principalmente el valor de denuncia que estas composiciones entrañan con respecto al tratamiento de silencio que ha recibido la mujer por parte de la cultura imperante: “The 13 poems comprising the section called «Mujer»... depict female characters whose frustration stems from the silencing culture has imposed on them” (p. 288). La perspectiva adoptada en nuestro trabajo, en cambio, enfatiza la interiorización de estas constricciones culturales, así como su efecto en la construcción de la subjetividad del hablante lírico.

⁸ *Diccionario de símbolos*, Labor, Barcelona, 1994, p. 360.

psicológicas (inferiores) del ser, se erige igualmente en sacrificio, pues el proceso entraña en sí una superación de las dificultades externas que salen a su paso cuando intenta restablecer la comunicación interrumpida. Pero la realidad corta con sus cristales afilados, por eso el sujeto poético decide esconderse, acción que ambiguamente implica tanto el peligro como el feliz hallazgo de ser encontrada. Con todo, el poema se cierra, de manera muy elocuente, con las palabras entre paréntesis que, casi como un susurro –tal vez confesión–, invitan al voluntario encuentro final entre el emisor y el receptor de estos versos: “(Me escondo, pero me encontrarán dentro del sueño)” (p. 30)⁹.

En esta misma línea, cuatro poemas, “La acusada”, “Hijo nonato”, “Visitante ausencia”, “Mujer aherrojada” y “La agorera” proyectan, de manera más marcada, esa reflexión del ser en el presente por medio de su desdoblamiento en cada una de estas mujeres (o aspectos que las definen). La fuerza poética de “La acusada” se nutre de la invocación a una mujer para que ésta salga de sus profundidades de silencio y muestre su verdad. Todo el poema consiste en un insistente mandato: “sácate”, “responde”, “cierra”, “cuenta”, “grítaselo”, “muestra”, “enseña”, “habla”. Dichas órdenes buscan violentar y destruir la pasividad de esta mujer, única responsable del estado de tristeza en el que ahora se encuentra. Todas las imágenes redundan en el eje simbólico *dentro-fuera*. El poema comienza con la contundencia de una afirmación para proceder inmediatamente con las invocaciones y los mandatos hacia un “tú” femenino: “Sí, sácate las visceras sangrantes / y enséñalas” (p. 38). La violencia de estos imperativos estriba en la necesidad de responder y defenderse sobre el peso de una grave acusación: “La acusación te cubre con sus mallas / de finísima red” (*id.*). Al igual que en “La escondida”, la imagen del pez es utilizada para transmitir esa realidad oculta y submarina, además de esa sensación de asfixia que provoca el pez atrapado en la red, luchando por respirar: “Tu pez colea, / coleará asfixiándose de angustia / sin querer recordar sus aguas” (*id.*). Ante la mengua física inherente al paso del tiempo (“...la intemperie temporal que otea / tu declive precoz”), el sujeto poético exhorta a su interlocutor (“mujer caída en la tristeza”) a que se defienda contra la imputación de

⁹ Implícitamente, también cabría interpretar este verso como el sueño de la muerte, pues su presencia impregna el sentido total de *Hojas para algún día de noviembre*.

una vida estéril, refrendada por su existencia silenciosa. De este modo, la oposición *desierto-oasis* enfatiza el significado de dicha acusación y el argumento de defensa: su vida quiso ser fecunda, aunque el dolor y la soledad del presente testifiquen en su contra. Por eso le urge a que abandone ese enfermizo pudor y muestre la putrefacción de su esperanza:

Ese púdico gesto de ocultarles
la negación de la belleza,
la sangre corrompida y maloliente,
el llanto de impotencia,
la esperanza
de bruces sobre tiempos de tiniebla,
vuélvelo vivo,
hazlo de luz externa. Que lo vean (p. 38).

En realidad, “La acusada” formula el lema de este poemario: “mirarte frente a frente” a través de la progresión del ser en el tiempo, a través de la confrontación de las imágenes del pasado con las del presente. Este ejercicio de introspección la conducirá, en última instancia, hacia la luz, que desnudará su palabra de dolor. El impulso ascensional presente en *Hojas* se manifiesta claramente en esta composición: sumergida en el silencio, la mujer debe ir saliendo de ese anonimato destructor: primero sacará esas manos que en otro tiempo atesoraron el tacto del amor, hoy vacías; después mostrará sus ojos “usados por el pez que un día / atravesó tu corazón de tierra” (*id.*); y por último enseñará su cabeza “vegetación astral / alga evadida, / primarios elementos” (*id.*). Aquí el tema de la desposesión toma las riendas del discurso poético y se convierte en sinónimo de muerte, pero también de origen y nacimiento, porque el amor que un día tuvo nutrirá las semillas de otras vidas: “[el amor] ya hace tiempo volvió a su primavera / inicial, de donde otros hombres y mujeres / extraen la miel fresca...” (*id.*). Los versos finales recogen ese “pliego de descargos” que es *Hojas*; el sujeto debe rendir cuentas de su vida:

Habla. Responde de tu vida. Y no lo hagas
como lo hiciste, con silencios. Pesa
cada palabra entera en la balanza.
Pésate el corazón, la fe, la pena,
la indignación. Y lo que no tuviste
que añada el lastre de su risa ciega

–la risa desdentada del vacío,
 irónica y procaz– a la tristeza (p. 40).

La palabra poética autoriza la experiencia: la mujer amonestada tuvo una vida que, aunque oculta en el silencio, no dejó por ello de ser real, de existir; la fuerza de su mensaje radica en esa irrevocable urgencia por contar, por deshacer equívocos: revelar el dolor, no de lo que nunca se tuvo, sino de todo lo que se perdió.

Asimismo, “Mujer aherrojada” se inscribe en este grupo de poemas que cantan las constricciones vividas por el sujeto poético y que lo ataron o encadenaron irremediabilmente al dolor y al abandono que hoy siente:

A veces quise ser todas las alas
 reunidas, que existen.
 Golondrinas flechando el verano,
 palomas sosteniéndolo,
 canarios con las plumas hechas música
 o gorriones de alero. Alas
 de mariposas
 incendiadas en color.
 O de insectos.
 (Alas insinuándose en mis hombros
 con sed del aire
 y de la fresca libertad, abierta,
 que lleva al corazón
 de lo ignorado...) (p. 44).

El ansia de libertad juvenil se expresa a través del símbolo del pájaro y del ala. Por su parte, la atmósfera sinestésica (color que incendia, música) anuncia el despertar del yo poético hacia lo sensorial. Con todo, esos muñones de alas en sus hombros revelan la presencia de limitaciones externas (¿e internas?) que impiden la explosión de libertad prefigurada por el símbolo del pájaro. De hecho, estas alas atrofiadas en su crecimiento representan la dislocación del deseo y prefiguran la imagen de ese cuerpo fragmentado e incompleto, del que se nutrirá la tristeza: “un funeral de pétalos vertía / en suave sementera, el llanto de la sal” (p. 44)¹⁰.

¹⁰ JACQUES LACAN relaciona esta fragmentación del cuerpo con su manifestación en los sueños por medio de la imagen de las alas en proceso de gestación: “The fragmented body... usually manifests itself in dreams when

No cabe duda de que el hecho de revivir todas estas circunstancias tan decisivas en la definición del ser en el presente fuerza al sujeto poético a visitar, una vez más, el problema de identidad que suscribe el sustantivo “mujer”. Para ello, “Mujer vieja”, “Greta I de Suecia”, “Greta se ha ido” y “La inesperada” proponen la instauración de nuevos modelos (Greta Garbo) así como la redefinición de los antiguos (Eva)¹¹. En realidad, este proceso de revisión da comienzo en “Mujer vieja” con la ruptura de la supuesta especularidad de las fotografías, sometiendo a riguroso escrutinio las sucesivas imágenes de una mujer en el tiempo. En este poema María Beneyto juega con uno de los principios más elementales de la fotografía y que consiste precisamente en ser ésta, en palabras de Susan Sontag, “el inventario de la mortalidad”, dado que “through photographs we follow in the most intimate, troubling way the reality of how people age”¹². La contemplación de fotografías pasadas supone un encuentro con la verdad de la muerte; significa un regreso al vientre de lo cierto, al origen de la vida y al misterio mismo de la existencia¹³:

En el espejo de cartón, abierto,
la verdad se retrata.
Por el redondo vientre de lo cierto
la muerte se delata (p. 46).

El uso de la metáfora “espejo de cartón” permitirá el entronque con toda una tradición literaria ligada a la imagen del espejo, motivo de innumerables ansiedades femeninas, desde luego, como así lo demuestra el cuento de *Blancanieves*¹⁴ o el de Alicia en *Through*

the movement of the analysis encounters a certain level of aggressive desintegration in the individual. It then appears in the form of disjointed limbs, or of those organs represented in exoscopy, growing wings...” (“The mirror stage”, *Identity: A reader*, eds. P. du Gay, J. Evans & P. Redman, Sage Publications, London, 2004, p. 47).

¹¹ Para un análisis detallado del poema “Greta I de Suecia”, véase el estudio de SHARON KEEFE UGALDE, “Remakes: Midcentury Spanish women poets and the gendering of film imagery”, *Leading ladies. Mujeres en la literatura hispana y en las artes*, eds. Y. Fuentes y M. R. Parker, Louisiana State University Press, Baton Rouge, 2006, pp. 165-177.

¹² “...photography is the inventory of mortality” (S. SONTAG, *On photography*, Picador, New York, 1990, p. 70).

¹³ Las connotaciones simbólicas de esta imagen de lo redondo se aproximan a los valores perfilados por GASTON BACHELARD en *La poética del espacio*: “Porque vivida desde dentro, sin exterioridad, la existencia sólo puede ser redonda” (F.C.E., México, 1994, p. 273).

¹⁴ SANDRA M. GILBERT & SUSAN GUBAR, *The madwoman in the attic: The woman*

the looking glass, este último presente implícitamente en el final del poema: “Finalmente / por el espejo [la mujer vieja] entra / a la verdad...” (p. 47). Es preciso, sin embargo, antes de adentrarse en una interpretación más detallada, describir el proceso y contexto en el que se desenvuelve dicha imagen. Para empezar, “Mujer vieja” constata esta falsa especularidad de las fotografías que venimos comentando, puesto que el referente del presente nunca coincide con la imagen contemplada del pasado. Desde este principio de verdad con el que se abre el poema, y que sentencia la revelación de la muerte en este espejo de papel, la mujer vieja empieza a caer por el precipicio de las imágenes, esto es, comienza a desandar el tiempo y a viajar hacia dentro, pues “to be caught and trapped in a mirror... is to be driven inward, obsessively studying self-images as if seeking a viable self”¹⁵:

Se va cayendo desde el precipicio
al vacío, flotante.
Se da a sí misma el brazo, en el inicio
del horror espejante (p. 46).

La mujer anciana se va así desdoblado, precipitando y desencadenando en las imágenes sucesivas pertenecientes a otros momentos de su vida; agarra por el brazo a la niña, después a la muchacha adolescente, y luego a la mujer, como si quisiera rescatarlas, salvarlas, evitar el trágico final. Este viaje desata una meditación sobre la propia identidad que la obliga a enfrentarse además con los diferentes rostros de la mujer en cada etapa: el rostro monstruoso de la pubertad que niega la inocencia infantil, la mujer madura que presiente cómo la vida y el amor se consumen en cenizas y la anciana que es la que, al entrar en el engañoso espejo del tiempo erigido por las fotografías, atraviesa con su experiencia todas estas imágenes:

Encuentra una muchacha ante la niña
que vive de la sombra.
En su clave menstrual, monstruosa aliña
y al no ser los escombros.
Una mujer, atardecido, dice
que va a llover ceniza.

writer and the Nineteenth-Century imagination, Yale University Press, New Haven, 1979, pp. 36-44.

¹⁵ S. M. GILBERT & S. GUBAR, *op. cit.*, p. 37.

El corazón le pace amor. Bendice
la luz que la utiliza...

En bien y en mal se erige. Finalmente
por el espejo entra
a la verdad, de donde estaba ausente,
en la verdad se centra,
y ya es verdad total. El semen ido,
zozobrando en el feto.
Vida. Declive. Síntesis. (Dormido,
el ángel esqueleto) (pp. 46-47).

La metáfora del espejo inspiraría, por otra parte, una lectura de corte *lacaniano* –o *contralacanian*– de este poema. En “El estadio del espejo como formador de la función del yo” propone Jacques Lacan que en la constitución del yo juega un papel muy importante ese temprano reconocimiento que tiene lugar en el niño (desde los seis meses hasta los dieciocho) cuando identifica su propia imagen en el espejo. Si la impericia motriz y su todavía dependencia lactante manifiestan la noción de lo que Lacan denomina un cuerpo fragmentado, la contemplación especular le devuelve en cambio un cuerpo entero dotado de unidad, imagen que anticipa una maduración motriz de la que en ese momento carece¹⁶. Esta primera identificación imaginaria del niño ante el espejo resulta fundadora –matriz simbólica– de las posteriores identificaciones que conformarán su yo, pero también origen de futuras identificaciones alienantes porque el espejo proporciona una imagen, un yo “entero”, sin las contingencias que afectan a ese cuerpo fragmentado, es decir, una sensación de unidad que es, en realidad, una ficción. Es aquí donde Lacan introduce el concepto del yo-ideal, al que sólo puede tenderse asintóticamente. Salvando las distancias, por supuesto, se podría afirmar que la teoría lacaniana del “estadio del espejo” comienza, en este poema, por su final, es decir, no con la identificación del niño

¹⁶ De acuerdo con JACQUES LACAN, “*the mirror stage* is a drama whose internal thrust is precipitated from insufficiency to anticipation –and which manufactures for the subject, caught up in the lure of spatial identification, the succession of phantasies that extends from a fragmented body-image to a form of its totality that I shall call orthopaedic– and, lastly, to the assumption of the armour of an alienating identity, which will mark with its rigid structure the subject’s entire mental development. Thus, to break out of the circle of the *Innerewelt* into the *Umwelt* generates the inexhaustible quadrature of the ego’s verifications” (art. cit., p. 47).

y su imagen en el espejo hacia el proceso de construcción de su identidad, sino con la disociación o imposible identificación de la anciana en las imágenes de cartón que supuestamente la reflejan y con la progresiva destrucción del yo. Del poema de Beneyto ha desaparecido la noción de un cuerpo completo, y lo que impera es la fragmentación ocasionada por la edad, la dispersión del yo en seres irreconocibles. Las imágenes de estos espejos de cartón no proyectan un yo-ideal, total, unificado, sino, más bien, múltiple y a veces extraño. De estar presente algún tipo de identificación, es la identificación alienante, el conflicto o contienda de esos otros-yo en el tiempo. De ahí que la contemplación de todas estas imágenes (niña, muchacha, mujer) invierta el proceso de construcción del yo –pues su punto de partida es la mujer anciana– para desandar la vida, el tiempo y el ser: revertirlo todo a su origen. La muerte aquí desconstruye el ser en esta caída al vacío. Como si quisiera acabar con la ficción (o mentira) de este supuesto yo-ideal, la mujer vieja de Beneyto decide entrar a la verdad por el espejo para alcanzarla en su totalidad, única manera de superar la fragmentación y, así, ya desde el otro lado, conseguir la síntesis de su yo, volver al origen de la vida en la muerte¹⁷.

En resumen, y dentro de la estructura tripartita del libro, este primer apartado se enfoca en la reflexión introspectiva del sujeto poético por medio de la contemplación de su trayectoria vital en imágenes rescatadas del pasado. La proximidad de la muerte acentúa el tono de tristeza y desolación que adquieren estos poemas conforme a la palpable desposesión de lo vivido. Después de haber recorrido su biografía íntima en el repaso de todas estas mujeres que fue o que no llegó a ser, el hablante lírico acaricia el cercano renacer de una primavera que, desgraciadamente, la vejez termina negando. En realidad, la primavera es una tregua que seduce y engaña, como se infiere de la dramática confesión de “La agorera”:

Alguna vez seré muy vieja –espero–.
Me podré entretener descuartizando
el pálido cadáver del recuerdo

¹⁷ Evidentemente la metáfora del espejo (y la idea de la especularidad) entabla un íntimo parentesco con el texto de LUCE IRIGARAY, *Speculum of the other woman*, en la medida en que estas diferentes imágenes de mujer en su progresión temporal conllevan a su vez el reflejo del ser masculino en la construcción de la Mujer (Cornell University Press, Ithaca, 1985, pp. 133-146).

o ubicando las islas sobre un mapa.
 Pero hoy me duele ya la primavera
 hacia el lado peor, en el nordeste (p. 52).

El repaso de estos recuerdos se convierte en un ejercicio cartográfico de introspección por el que se sitúan los fragmentos desperdigados de una vida en el mapa del presente. Por eso, aunque al final de la jornada se aspire a la unidad *continental* de la existencia, lo que queda son siempre *islas* desprendidas que, una vez revisitadas en la época de la vejez, terminan emplazándose en el lugar afectivo que les corresponde y estableciendo así el tránsito hacia la última estación, la de la muerte¹⁸.

Toda esta reflexión lleva al sujeto poético a preguntarse abiertamente qué es la tristeza. Los poemas que componen el segundo apartado, “Ni contigo ni sin ti”, ahondan en su naturaleza y tratan de proporcionar una definición a un sustantivo que todos los diccionarios fracasan en precisar, resignándose a escribir que su significado tiene que ver con la “cualidad de triste”:

Ya te veo emerger de la hojarasca
 elevando en tus brazos
 la tristeza.
 ¿La tristeza? ¿Y qué es la tristeza?
 ¿Una doncella tenue
 que duerme sobre el agua?
 ¿Una planta-reptil, la curvatura
 del lóbulo frontal? ¿La duda? (p. 64).

A estas alturas del libro, el yo poético de *Hojas* sabe muy bien lo que es la tristeza, y, desde luego, la lista de sinónimos que lanza el diccionario para el adjetivo “triste” desmerece la complejidad del sentimiento. Por eso, estas composiciones hablan de caídas (“El esqueleto azul de un ángel, cae / -va a caer- al desierto”, p. 58) y de fracasos, de recuerdos que están a punto de expirar ante la persistencia de la muerte y su olvido (“No creo en nada / que no sean las piedras, / esas figuras torpes del olvido”, p. 60); hablan de la violación cotidiana que ejerce la realidad sobre los sueños y del miedo a caer en la esperanza, cuando el paso del

¹⁸ Sentimiento similar expresaba LUIS ROSALES en el prólogo a *La casa encendida* cuando escribía “es justo y necesario conservar los afectos como eran y los recuerdos como serán, y a atar los unos y los otros, en una misma ley de permanencia” (Espasa Calpe, Madrid, 1983, p. 297).

tiempo nos va desviviendo poco a poco, despaciosamente, según el poema del mismo nombre y al que pertenecen los siguientes versos: “A la muchacha la viola el suelo / que ha olvidado soñar, y yo me pierdo / para ver si es posible no encontrarme” (p. 62). No es de extrañar entonces que esta sección oponga a la poética ascensional utilizada en el primer apartado (“Mujer”) –en donde imperaba la necesidad de mostrar su verdadero rostro escondido tras años de silencio– una poética de la caída. Lejos de desnudar una contradicción interna, ascensión y caída construyen el ritmo de sístole y diástole configurador de *Hojas*, al igual que sucede con *esconderse y ser encontrada* o *rescatar para volver a perder*. A todo ello se suma la violencia climatológica expresada en las imágenes vertebradoras de “Bajo la tormenta”, “Vendrá la lluvia”, y “Viento sobre las piedras”; todas ellas acentúan el rigor de esta última estación en su empeño por borrar los recuerdos más íntimos. *Hojas* testimonia así una verdad demasiado obvia para el ser humano –hecha realidad cuando ha sido experimentada en propia carne– y que, en palabras del poeta Antonio Machado, vendría a formularse en el conocido verso “se canta lo que se pierde”. Sí, es cierto; se canta lo que se pierde, y *Hojas* se debate entre la resignación ante la inminente pérdida y la lucha por restablecer el hilo verbal, el cordón umbilical de los recuerdos, aspecto que justifica la presencia del tercer apartado “Fotos. Tiempo suspendido de un hilo verbal...”.

Ya en su novela, *Antigua patria* (1969), María Beneyto ofrecía una primera aproximación al misterio que encierra la fotografía y al arte nostálgico que implica su contemplación: “y sale la caja de los retratos. Muchas cosas quieren resucitar en ellos. Todo lo que no está tiene en su caja su sombra. Su huella desvanecida. Delgadas láminas de tiempo que se miró al espejo y se quedó en la parte de acá, a envejecer de otra manera” (p. 32)¹⁹. El fragmento citado, así como los poemas incluidos en esta última sección de *Hojas*, evidencian un aspecto primordial de las fotografías: ser tanto una *seudopresencia* como una señal de la ausencia²⁰. Los seres inmortalizados en una cartulina sufren

¹⁹ Recuerda SUSAN SONTAG que todas las fotografías acaban convirtiéndose en “memento mori” (*op. cit.*, p. 15). Este es un arte nostálgico para una época eminentemente nostálgica (nuestro presente): “It is a nostalgic time right now, and photographs actively promote nostalgia. Photography is an elegiac art, a twilight art. Most subjects photographed are, just by virtue of being photographed, touched with pathos” (*id.*).

²⁰ *Ibid.*, p. 16.

la paradoja de su propio abandono, de su lenta aniquilación a través del paso del tiempo. Así lo expresa la primera de estas fotografías, “Joven pareja en la playa”, en donde la ilusión de permanencia de la pareja retratada se desvanece por completo ante la contemplación de la imagen desde el presente:

Se quedaron quietos
mirando hacia delante
a un punto indefinido,
y se acercó la soledad a ellos.
Atónitos, inmóviles,
vieron cómo sus formas sucesivas
se alejaban
transformándose en algo
que les dejaba en abandono
total, definitivo (p. 66).

La presentación de la escena y sus personajes al comienzo del poema introduce una breve analepsis que regresa a ese momento irreplicable existencialmente del que se hace eco la fotografía²¹; por medio de la imposible correspondencia entre el referente y su retrato, se neutraliza la exterioridad del conocimiento para obligar al sujeto a realizar un viaje hacia dentro, de manera similar al procedimiento empleado por la protagonista de “Mujer vieja” anteriormente comentado, y al que Roland Barthes se refiere en *Camera Lucida* como “the advent of myself as other: a cunning dissociation of consciousness from identity” (p. 12). Este aspecto resulta indispensable para entender la disociación producida:

What I want, in short, is that my (mobile) image, buffeted among a thousand shifting photographs, altering with situation and age, should always coincide with my (profound) “self”; but it is the contrary that must be said: “myself” never coincides with my image; for it is the image which is heavy, motionless, stubborn (which is why society sustains it), and “myself” which is light, divided, dispersed... (p. 12).

Los poemas de esta última sección culminan el discurso autorreflexivo incorporando la última lección que encierra la

²¹ ROLAND BARTHES, *Camera Lucida. Reflections on photography*, Hill and Wang, New York, 1981, p. 4.

falsa especularidad de las fotografías: “el tiempo calla” (p. 82), enmudece a sus víctimas con esa costra de silencio que es siempre sinónimo de muerte.

Por más que el título del poema se enfoque en la materialidad de esta imagen como estímulo externo de la meditación –“(Tamaño 6x9, color)”– y en el hierático gesto de la pareja que mira al objetivo de la cámara, lo que todas estas fotografías verbalizan es el canto elegíaco que impregna *Hojas*, dado que toda fotografía es el recordatorio de una muerte ya pasada o de la muerte segura que tendrá lugar en un indeterminado futuro²². Complementariamente, el sujeto poético se convierte ahora en agente y espectador del *duelo*, es decir, del llanto por lo amado perdido, sentimiento reforzado por el contraste que se establece entre el estatismo de la pareja y la movilidad del tiempo que conlleva su destrucción.

Todos estos aspectos permiten concluir que los poemas de Beneyto conforman el texto o leyenda que suele acompañar a las imágenes (*caption*), sólo que en el caso de la escritora valenciana, lo que se produce es la *elipsis* de la imagen visual en favor de la palabra poética. De alguna manera, lo que tiene lugar aquí es la sublimación de la caducidad de la imagen –a pesar de su apariencia inmortal– por medio de la poesía. Indudablemente, toda fotografía resulta anónima sin una persona (y su discurso) que reconozca los seres retratados y les proporcione significado²³. En el caso de Beneyto, la ausencia de la imagen, y la presencia del texto que la describe e interpreta, recuerdan la propuesta de Roland Barthes en *Camera Lucida*, cuando afirma que el conocimiento más perfecto de una fotografía se produce al cerrar los ojos y evocarla. Es así como al teórico francés se le hace patente el *punctum* de dicha imagen:

Nothing surprising, then, if sometimes, despite its clarity, the *punctum* should be revealed only after the fact, when the photograph is no longer in front of me and I think back on it. I may know better a photograph I remember than a photograph I am looking at, as if direct vision oriented its language wrongly, engaging it in an

²² S. SONTAG, *op. cit.*, p. 71; R. BARTHES, *op. cit.*, pp. 14-15.

²³ Recuerda S. SONTAG que “The caption is the missing voice, and it is expected to speak for truth. But even an entirely accurate caption is only one interpretation, necessarily a limiting one, of the photograph to which it is attached” (*op. cit.*, p. 109). En los poemas de Beneyto, resulta ser una interpretación que singulariza.

effort of description which will always miss its point of effect, the *punctum* (p. 53).

Los poemas convierten en fotografías recordadas las fotografías contempladas por el sujeto poético: por medio de este mecanismo el *punctum* queda revelado. A propósito de la terminología utilizada, debe recordarse aquí la distinción que Barthes establece entre el *studium* y el *punctum*. La primera categoría expresa el sentido simbólico de una fotografía culturalmente codificada:

To recognize the *studium* is inevitably to encounter the photographer's intentions, to enter into harmony with them, to approve or disapprove of them, but always to understand them, to argue them, within myself, for culture (from which the *studium* derives) is a contract arrived at between creators and consumers (pp. 27-28).

Por su parte el *punctum* rompe el *studium*, lo interrumpe:

[the *punctum*] will break (or punctuate) the *studium*. This time it is not I who seek it out..., it is this element which rises from the scene, shoots out of it like an arrow, and pierces me. A Latin word exists to designate this wound, this prick, this mark made by a pointed instrument: the word suits me all the better in that it also refers to the notion of punctuation, and because the photographs I am speaking of are in effect punctuated, sometimes even speckled with these sensitive points; precisely, these marks, these wounds are so many points... A photograph's *punctum* is that accident which pricks me (but also bruises me, is poignant to me) (pp. 26-27).

¿Cuál sería entonces el *punctum* de las fotografías poéticas/poemas fotográficos y elípticos de María Beneyto? En la pieza que abre esta sección el *punctum* residiría en la mirada perdida de la pareja hacia el futuro y lo desconocido, que desde el presente del sujeto poético (y de los espectadores/lectores) es ya pasado, vejez y muerte²⁴. La segunda y tercera parte de este poema acentúan el diálogo con el sujeto poético en su alteridad

²⁴ Aquí podría utilizarse el término de "pose", al que BARTHES considera el principio fundacional de la fotografía: "looking at a photograph, I inevitably include in my scrutiny the thought of that instant, however brief, in which a real thing happened to be motionless in front of the eye. I project the present photograph's immobility upon the past shot, and it is this arrest which constitutes the pose" (*op. cit.*, p. 78). En esta instancia radica la gran

discursiva así como con el lector por medio de la insistente interpelación: “Pero mira y escucha / mejor, y más de cerca”. Los imperativos revelan la doble cualidad sensorial de estos poemas: auditiva y visual. El sujeto poético invita al receptor a acercarse a la playa en donde se encuentra la pareja, a ver, a escuchar el murmullo del mar y los diálogos de los protagonistas; invita a compartir la composición de lugar del retrato, para pasar inmediatamente a comunicar lo que sucederá después de que se rompa el abrazo que los mantenía unidos, esto es, la “pose” fundadora de la fotografía²⁵. La chica se aleja fundiéndose con el paisaje, y lo único que queda es el *punctum*: “una muchacha de cabello corto y suéter verde”. Estos dos detalles que se destacan de la escena y recurren en el tercer tiempo (o tercera parte) del poema, enuncian, a manera de sinécdoque, la presencia efímera que se va alejando y difuminando para potenciar la fugacidad del instante captado:

Se buscan, no se encuentran. Y hace frío
por la pared del negro túnel kódak
que intenta el retroceso para ellos
y vuelve a unir fugaz verdad inconclusa
donde a veces
–suéter verde, cabello corto– un brazo
toca el tiempo y en él toca la vida,
la que no fue y quería ser (p. 68).

El verso se construye en estas secciones de “Joven pareja en la playa” como la ampliación verbal del *punctum*. Esa mirada estática del primer tiempo, llena de inocencia porque no sabe de separaciones, ni de distancias ni de muertes, intensifica el deseo del sujeto poético por introducirse en el túnel oscuro de la cámara y deshacer el tiempo –aspecto primordial en esta obra como ya se ha comprobado. Con ello lograría volver al abrazo detenido y conquistar la luz del momento captado. Sin embargo, el yo poético se sabe fuera del embrujo de esa frágil realidad de la fotografía que magníficamente despliega la ficción de recuperar el instante perdido, y en consecuencia, de eternizarlo:

diferencia con el cine, en donde algo *ha pasado* delante del objetivo de la cámara, mientras que en la fotografía algo *ha posado* (*id.*).

²⁵ Prolepsis para los protagonistas de la fotografía en su tiempo congelado; continuación de la analepsis para el sujeto y los espectadores/*voyeurs* del presente.

El sol vuelve a estar vivo. Hay dos manos
 en donde el pulso clama, y hay dos cuerpos
 que por las manos hablan y se unen,
 mientras ya no anochece
 sobre ellos, y los otros,
 su devenir, su huir, su consecuencia
 –el hombre y la mujer que ahora son, dispersos,
 lejanos y ya amnésicos
 del resplandor aquel–
 no saben lo que ocurre, y sienten
 que inexplicable luz les reafirma (p. 68).

Los poemas fotográficos de Beneyto trascienden así la atención en el detalle para testificar la realidad de la muerte, la existencia del referente en calidad de pasado. La presencia del *punctum* en *Hojas* manifiesta, de esta manera, las dos definiciones propuestas en *Camera Lucida*. Si, en un primer momento, el *punctum* está basado en el detalle, en la segunda parte de su ensayo –que constituye más bien una elegía por la madre recientemente fallecida y el dolor no superado– Barthes perfila otra definición de esta categoría: “I now know that there exists another *punctum* (another ‘stigmatum’) than the ‘detail’. This new *punctum*, which is no longer of form but of intensity, is Time, the lacerating emphasis of the noeme (‘*that-has-been*’), its pure representation” (p. 96). Esta precisión significativa del *punctum* revela su doble efecto: la contemplación de una fotografía conduce al proceso, feliz y doloroso a la vez, por el que lo que creíamos perdido es hallado de nuevo sólo para perderse otra vez. Las fotos de Beneyto recuperan efímeramente presencias, seres, instantes que vuelven a desvanecerse en el vacío para constatar la muerte.

De igual manera, tanto los breves poemas agrupados bajo el título “Diapositivas” como las composiciones más extensas “Foto de niña anónima y lejana”, “El muchacho de la concha en el pecho”, “Caballo herido” y “Poeta insigne y muchacha” quedan expuestas a este doble efecto. En lo que se refiere a las cinco diapositivas, “Hoja”, “Canales”, “Flores”, “Gatos al sol” y “Playa”, todas combinan el detalle, formulado explícitamente en los títulos, con la ilusoria sensación de permanencia que proporciona la constante sucesión de las estaciones. “Hojas” y “Canales” representan el otoño, “Flores” expresa la primavera, “Gatos al sol”, el invierno y, por último, “Playa”, el verano. Todas

las composiciones, sin embargo, anuncian el final del ciclo de la vida, puesto de manifiesto con gran realismo en “Hoja”:

La hoja, mano abierta
entre la cana
yerba,
une vejeces vegetales
tras la lluvia.
Mano abierta
que apresa todo el ciclo de la vida,
dice adiós.
Y se aleja (p. 74).

En este sentido, las diapositivas reflejan magistralmente el poder de expansión del *punctum*, pues éstas son a la fotografía lo que el haikú a la poesía: una brevedad que se proyecta y dilata significativamente.

Conviene, sin embargo, volver a las fotografías, y en particular a la que cierra el libro, “Poeta insigne y muchacha” para ofrecer, a modo de corolario, la culminación de la propuesta configuradora de *Hojas* y que, precisamente, gravita en la presencia y énfasis en el noema (*‘that-has-been’*) que Barthes atribuía al *punctum*:

La tarde era tan de alta primavera
con rosas y vorágine de aviones,
que entristece no haberla desprendido
del tiempo que se llora recordando
que ya es recuerdo (p. 82).

La fotografía plasma el momento en que este yo poético (aquí de corte autobiográfico) se despide del poeta Vicente Aleixandre. El momento captado desembocará en la consolidación de la identidad literaria del sujeto, en su reafirmación como poeta. De nuevo, el texto verbal va más allá de la imagen para narrar lo que sucede instantes después: la muchacha le entrega el manuscrito de su libro y el poeta lo acepta. Así termina *Hojas*, mostrando el camino de la trascendencia por medio del lenguaje imposible de la poesía y superando, en cierto modo, el discurso vacilante de “La escondida” y “La indecisa” que abrían el poemario. Los textos líricos se erigen así en la leyenda escrita (los subtítulos) de las imágenes (ausentes) con el fin de singularizar (*punctum*) la interpretación de las fotografías como experiencia

personal, evitando así el anonimato (y la despersonalización) que conlleva la aculturación (*studium*). Aunque ilusorio por estar contagiado de muerte, el regreso a este instante fundador de su identidad como escritora sugiere que la palabra poética ha sobrevivido al texto visual de las fotografías recordadas, y que, por tanto, ha superado su letal caducidad para alcanzar finalmente la trascendencia de todo lo vivido.

MÓNICA JATO
University of North Texas