

«*La meua veu sols clama per la paraula viva*»:
la poètica vocal en Maria Beneyto

[«My Voice Only Calls for the Living Word»:
the vocal poetics in Maria Beneyto]

NOELIA DÍAZ VICEDO

Universitat de les Illes Balears

ORCID 0000-0002-8332-7396 //n.diaz@uib.eu

RESUM: Aquest article analitza la veu poètica com una forma de ser escoltada per l'altre en el llibre *Ratlles a l'aire* (1956) de Maria Beneyto. Aquesta textura sonora de la poesia es materialitza a través del cant i la figura de la sirena. Considere aquests elements com actius i transformadors que reformulen configuracions prescriptives d'aquesta criatura mitològica que han determinat la subjectivitat femenina de forma específica.

PARAULES CLAU: Maria Beneyto, poesia, veu, sirena, cos, llenguatge

ABSTRACT: This article analyses the poetic voice as a specific way of being heard by the other in the book *Ratlles a l'aire* (1956) by Maria Beneyto. This acoustic texture of poetry is displayed specifically through the song and the figure of the siren. I read these elements as active and transformative components that reformulate prescriptive configurations of this mythological creature and construct a specific feminine subjectivity.

KEYWORDS: Maria Beneyto, poetry, voice, siren, body, language

Recepció: 04/03/2025. Acceptació: 07/04/2025. Publicació: 01/06/2025

Introducció

Es la poesía lo que me saca de «mis casillas» íntimas, particulares, lo que me hace preguntarme y responderme, lo que me extrae lo que posee depositado en mí como herencia tal vez de quienes me precedieron.

Maria Beneyto

Aquest article analitza la veu poètica en el llibre *Ratlles a l'aire* (1956) de Maria Beneyto. Concretament, se centra en les formes en què aquesta veu es mostra a través de l'escriptura com una forma de ser escoltada per l'altre. Aquesta textura sonora de la poesia es materialitza a través de la iconografia de la sirena, de la seua figura i del seu cant, com elements actius i transformadors que van més enllà de configuracions prescriptives que encasellen aquesta criatura com un escarit ornament dolç i bonic. Per tal de portar a terme aquesta conjunció utilitzaré les aproximacions teòriques de la veu desenvolupades per la filòsofa italiana Adriana Cavarero en el seu llibre *For More than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression* (2005) en què afirma que la veu es configura com una part essencial de l'ésser humà mitjançant la qual mostra la seua característica única. Aquesta unicitat, comuna a la condició humana, en les seues paraules remet a «la unicitat pròpia que és, al mateix temps, una relació amb un altre existent únic» (5).¹ En aquest sentit, la veu de la persona que parla no té només una consideració estètica, sinó que qüestiona les conseqüències d'aquesta parla i centra el seu punt principal d'intersecció entre la persona que parla i l'altra que escolta, establint aquesta acció d'escoltar i el reconeixement de la veu com els signes d'unicitat d'un subjecte relacional. Per a Beneyto, «es muy importante sentir que hay un eco a lo que tú dices. Que no estás clamando en el desierto, sino que hay una resonancia que llega al público, a la crítica, a

1 [one's own uniqueness that is, at the same time, a relation with another unique existent.] Totes les cites de l'original anglès han estat la meua traducció.

quienes desean que llegue porque no escribes para ti mismo» (Beneyto en Jato 2013: 37).

Aquesta és una qüestió fàcilment identificable quan ens referim a la poesia i una de les més importants del pensament. S'han escrit nombrosos estudis al llarg de la història sobre l'emergència, l'articulació, l'evolució, la influència i altres vessants de la veu poètica; per tant, quines conseqüències epistemològiques d'aquesta acció té per al desenvolupament del jo poètic femení i els efectes d'una genealogia femenina?

Maria Beneyto (1920-2011) va tenir una carrera prolífica i singular durant la major part del segle xx. Des de la seua primera publicació de poesia l'any 1947 fins a la seua mort va conrear tant la prosa com la poesia en una totalitat de vint poemaris publicats en castellà, sis en català, quatre novel·les en castellà i una en valencià, a més de contes escrits en les dues llengües.² *La dona forta* (1967) ha rebut per part de la crítica una atenció especial i ha estat considerada com «una de les millors novel·les valencianes escrites en els llargs anys de la postguerra» (Pérez Montaner 1996: 48). El rellevant estudi pioner de Maria Lacueva *Les dones fortes: la narrativa valenciana sota el franquisme* (2019), des d'una anàlisi profunda, situa l'obra dins un context més ampli i en relació amb les obres de Beatriu Civera i Carmelina Sánchez-Cutillas. Lacueva entreveu que, des d'uns paràmetres femenins i feministes que propugnaven una reformulació i una resistència cap al model de dona establert per la ideologia franquista, la rellevància del treball de Beneyto rau en «la seua reivindicació de la dignitat femenina i dels drets democràtics de les dones» (347). Beneyto també va rebre reconeixement en l'àmbit de la poesia castellana quasi des del principi de la seua carrera. Així ens diu:

José María Castellet, en una conferencia que dio en Alcoi a mediados de la década de los 50, al hablar de las escritoras más interesantes y prome-

2 També hi ha encara material inèdit que Maria va deixar quan va morir. Consten tres poemaris complets en castellà i poemes solts publicats en *Poesía completa (1947-2007)* (2008).

tedores del momento, nos mencionó Ana María Matute y a mí, como novelista y poetisa respectivamente. De Madrid partió también esa opinión en la voz de Vicente Aleixandre, y en Barcelona esa voz llegó a hacerse plural. (Láinez 2008: 17)

Max Aub, neutralitzant la seua subjectivitat femenina, va anar encara més enllà afirmant al seu text *La gallina ciega* que Maria «ante todo, es un poeta. Desde luego el mejor de Valencia. No parecen hacerle gran caso» (2009: 65). Seguint aquesta línia, la crítica valenciana, sobretot, ha estat més ocupada a reiterar de forma persistent el seu bilingüisme creatiu sempre de forma pejorativa i en detriment de la seua prolífica carrera literària sense entrar gaire en l'exploració textual del seu treball. Lluís Alpera, a la conclusió que li dedica a l'estudi de la seua obra, manifesta:

Hem insistit aquí i enllà que el lent procés creatiu en català de Maria Beneyto tant en la lírica com en la prosa s'ha vist condicionat tant des de fora —per l'ambigüitat que inspira la pràctica bilingüe— com des del si de la mateixa escriptora, generalment poruga i recelosa per l'escàs suport que creu rebre, bé d'encoratjament bé editorial. Condicionament que potser s'ha vist agreujat per la condició de Maria Beneyto de dona solitària i discreta, allunyada dels enrenous i les servituds que acostuma a imposar la fauna literària. (1996: 23)

La seua condició de dona «solitària i discreta» i «generalment poruga i recelosa» com afirma Alpera qüestiona de forma directa l'agència poètica de Beneyto respecte a la subjectivitat femenina. La seua veu poètica no és escoltada pels crítics. La veu lírica femenina de la poeta està dissolta dins un ordre subjectiu de percepció que Alpera anomena «la condició de dona» on allò que la fa única no rau en la particularitat d'una poesia amb unes característiques específiques, ans el contrari, se centra en una mirada corporal situada en l'espai polític de privilegi que ell ocupa. Així, Alpera es concentra a mostrar que allò únic en Beneyto no correspon a les proliferacions literàries o retòriques d'una veu que emergeix única i irrepetible dins el panorama poètic de la literatura ca-

talana al País Valencià del segle xx. Conseqüentment, la poeta que emet aquesta veu, que engenga un cant líric particular, roman invisible. Aquest és el punt de partida que situa la veu poètica de Maria Beneyto fora de l'espai literari, i per tant polític, i així ens ho diu Cavarero: «de fet, la veu femenina que té la capacitat de romandre així sense confondre's amb cap altra interferència, i que té per tant la capacitat de revelar allò que és peculiarment humà, ve d'un lloc que està fora de l'espai polític» (2005: 3).³

Ratlles a l'aire

Quan Maria Beneyto va publicar el llibre *Ratlles a l'aire* l'any 1956 ja tenia publicats, sense considerar *Canción olvidada* de l'any 1947,⁴ un altre llibre en català *Altra veu* (1952) i dos poemaris en castellà *Eva en el tiempo* (1952) i *Criatura múltiple* (1954), aquest últim va ser guanyador del Premi València de poesia l'any 1953 moment en què coneix a Vicent Andrés Estellés que havia quedat finalista del premi, i tots dos començarien una amistat que duraria tota la vida.⁵ Aquest serà només el primer premi de la seua prolífica carrera literària que la farà guanyar els més prestigiosos guardons tant de literatura catalana com castellana, entre ells el Premi de les Lletres Valencianes l'any 1992 que la va convertir en la primera dona a assolir-lo. Tot i així, la crítica sempre ha estat bastant silenciosa pel que fa a la seua producció poètica escrita en català.

3 [in fact, the female voice that is capable of remaining such without confusing itself with noises, and that is therefore capable of revealing what is peculiarly human, comes from a place that is outside of the political].

4 *Canción olvidada*, la primera publicació de la poeta va ser un acte no desitjat. Recull els primers poemes escrits per l'autora i el llibre fou publicat per la seua mare sense el seu consentiment: «[S]e publicó *Canción olvidada* pero en eso no tuvo nada que hacer mi voluntad, pues fue un librito de adolescencia que mi madre conservaba y publicó sin consultarme creyendo sorprenderme agradablemente, cuando sucedió lo contrario» (Jato 2003-04: 838).

5 «Al premi València de l'any 1953 vam anar aparellats fins a les votacions finals i potser injustament em va tocar rebre a mi el premi. I això ho recordaré perquè aleshores vaig conèixer la persona noble que l'Estellés era, perquè va venir a casa a felicitar-me i vam ser amics per sempre» (Ballester 1993: 29).

Publicat per l'editorial Torres, el llibre *Ratlles a l'aire* guanya el premi Ciutat de Barcelona l'any 1956,⁶ premi que la fa viatjar a Barcelona i on coneix l'escena poètica catalana del moment que l'acull molt lloablement. Allí fa amistat amb Carles Riba i Salvador Espriu qui, el 12 de novembre de 1959, li escriu una carta en què li comenta el llibre:

Suposo que haurà rebut la meua tarja, de caràcter peremptori, perquè sempre visc amb el temor de no tenir temps. Com que ara en trobo una mica, miraré d'aprofitar-lo per comentar el seu llibre, no com ell i vostè es mereixen, tanmateix, però almenys amb el mínim de deteniment que l'estona em permeti. El seu recull *Ratlles a l'aire* és de debò important, car es fonamenta en la delicadesa i en la sinceritat, aquestes virtuts tan rares. El lector més distret toparia a cada pas amb encerts magnífics [...]. (Caixa 1, *Correspondència 1953-1963*, Fons Maria Beneyto, Biblioteca Històrica Municipal de València)

Espriu, que segueix en la carta lloant diverses imatges poètiques que troba al llibre, acaba el text amb la frase «a la nostra llengua per sempre més. Amén» i s'acomiada amb «rebi tota l'admiració i l'amistat del seu agraït *afim* [paraula il·legible]». Aquesta bona rebuda entre el cercle literari de Barcelona va fer que es publicarà fins i tot una segona edició del llibre per l'editorial Pathos l'any 1958. El llibre va rebre tres ressenyes entre 1956 i 1959. Camilo B. Linares al diari *Ciudad de Alcoy* (18 de setembre de 1956) dirà: «se nota, desde luego, que la autora ha vivido los poemas, que los ha sentido, y, que con el tiempo, estos han pasado a ser carne y verbo de su propio verbo». Joan Fuster al diari *Jornada* (14 de febrer 1958) destaca que Maria per a la poesia valenciana és

6 La *Gaceta Municipal de Barcelona* es fa ressò de l'esdeveniment. En «Los Premios Ciudad de Barcelona» llegim: «Mayor brillantez que en otras ocasiones revistió la proclamación de los premios “Ciudad de Barcelona” que todos los años se otorgan en la fecha solemnisima del aniversario conmemorativo de la liberación de la ciudad. [...] Estaba formado el jurado de Poesía catalana, que presidía don Antonio Juliá de Capmany, por don José María Pi Suñer, don Pedro Voltes, don Manuel Bertrán Oriola, don Víctor d'Ors, don Martín de Riquer y don Manuel Grimalt. La obra premiada fue *Ratlles a l'aire* de la poetisa María Beneyto» (*Gaceta Municipal de Barcelona*, año 044, no. 5, 4 febrero 1957, p. 79).

«la presencia confortadora de una mujer que venía a contarnos y a cantarnos su peripecia de mujer». Finalment, a *Destino* (14 de febrer 1959) es destaca el to poètic «cálido y desnudo, la gravitación hacia el alma, el recogimiento» (30).

Pel que fa a la crítica de la poesia escrita en català, els estudis són pràcticament inexistents a excepció d'algunes visions generals de Lluís Alpera, Jaume Pérez Montaner, Josep Ballester i Rosa M^a Belda. El llibre *Ratlles a l'aire* ha estat analitzat per Alpera a «Introducció a la poesia de Maria Beneyto». L'estudiós determina que hi ha una utilització de la quotidianitat «per expressar els paisatges interiors que s'il·luminen, especialment a *Ratlles a l'aire*, amb els colors i els elements de la Natura, amb un gran sentit narratiu de les coses menors» (1996: 18). Sense donar més explicació a tot allò que considera «coses menors», Alpera segueix el seu estudi i estableix que el llibre comprén una temàtica on «s'ha d'incloure en l'individual, l'angoixa i el desarrelament, tot i que l'autora mira d'aconseguir un equilibri al llarg de tota la seua poesia en català entre l'angoixa existencial i la denúncia social entre la pinzellada del fet quotidià gairebé cinematogràfic i la càrrega simbòlica i onírica del subjecte líric i finalment entre el passat i el present» (18).

Segons les paraules del crític, la poesia de Beneyto en català i particularment els dos primers llibres *Altra veu* (1952) i *Ratlles a l'aire* (1956) es categoritzen dins de la denominada *poesia social* imperant en la generació d'escriptors de postguerra.⁷ L'ambigüitat del terme i el contingut poètic de l'obra de Beneyto, com veurem, qüestionen aquest suggeriment, ja que se la pot situar des d'una perspectiva molt més específica i innovadora en què el subjecte femení que escriu explora i analitza, qüestiona la realitat quotidiana a través de la realitat simbòlica que li ofereix la iconografia tradicional. La confrontació entre la seua pròpia experiència individual, que Beneyto identificarà com «intimista», li servirà per a qüestionar els preceptes poètics i culturals heretats que remetien a l'agència de la poeta des de la seua posició femenina. La dialèctica entre cos i llenguatge es materialitza en la seua poesia des d'aquesta condició en què el

7 Veure PÉREZ MONTANER 1987.

subjecte és relacional. Així li ho diu a Josep Carles Laínez en una entrevista de 2003: «[A]lgún libro mío contiene, y sin pretenderlo, poesía social y de las otras. Casi podría decir que a mi poesía femenina —no podría dejar de serlo, porque no soy un señor— se une lo social y lo intimista, sin pretenderlo» (23).

La veu

La veu és una imatge central en la poètica en català de Beneyto des dels inicis amb el primer llibre *Altra veu* (1952), però és a *Ratlles a l'aire* on pren un protagonisme central en la configuració total del poemari. Prenent com a punt de partida la base que Hélène Cixous desenvolupa en la clàssica teoria del feminisme francès de *l'écriture féminine*, Adriana Cavarero estableix que el subjecte femení percep de manera directa la sonoritat del llenguatge. I és precisament en aquesta percepció, manifestada de forma activa, on es troba l'impuls que empeny la poeta cap a l'escriptura i que reverbera en les cavitats sonores del cos. Així, «la veu, el text per tant, canta: esdevé musical, encantador, just com una cançó èpica. Està fet més per l'oïda que per als ulls» (2005: 143).⁸

La veu apareix ja en el primer poema «Prec per assolir la paraula» on la poeta parla de la veu pròpia que ella sent i reconeix, però no és escoltada perquè roman a l'ombra, amagada i trista, i així esclata i «clama per la paraula viva, per la paraula nua, per la paraula on «Ets». La poeta interpel·la a un tu materialitzat poèticament en «Ets», i també amb «Senyor» que fa referència a Déu, a qui prega «escolta'm el clam últim» (v. 9). Com veiem en aquest vers, la poeta demana ser escoltada. És en el sentit d'escoltar, ens diu Cavarero, que es transfereix la percepció d'unicitat, des de la superfície corporal cap al cos intern. Se sent la veu que expressa «una vitalitat profunda de l'ésser únic que es complau al revelar-se ella mateixa a través de l'emissió de la veu. Aquesta

8 [the voice, the text therefore sings: it becomes musical, enchanting, just like epic song. It is made more for the ears than for the eyes.]

revelació procedeix precisament, de dins enfora, empenyent l'aire, en cercles concèntrics, cap a una altra oïda» (2005: 5).⁹

Rodríguez Magda suggereix que «en el poemario se aprecia la presencia del elemento religioso, temática poco habitual en su poética» (2008: 75). La possibilitat d'una temàtica religiosa es dilueix en el moment en què la paraula en el poema fa referència directa al moment de la creació en el Gènesi com un acte verbal de Déu on la veu té la capacitat de crear el món i la vida. La paraula es configura com l'espai de totes les possibilitats fundacionals. En el poema el «clam per la paraula viva» es fa a través de la veu que Déu mateix li ha *donat* i que esdevé instrument de creació, de reconfiguració de noves possibilitats de significació. Així mateix, la poeta l'accepta amb un grau d'excés: «massa tristor, Senyor, massa pes em donares,/ massa foc, massa brasa, en donar-me la veu» (vv. 1, 2). La veu *donada* envolta la poeta amb la funció profètica, on la paraula no permet només un acte de comunicació sinó una expressió oral significativa basada en l'acció purament creativa:

des d'aquesta veu que reverbera però no és signe —si de cas, el seu signe és la paraula articulada— brolla la tradició cabalística que concedeix l'escriptura el privilegi del signe. L'horitzó original és, tanmateix, precisament aquell de la veu divina i transcendent que genera i excedeix la paraula —reverberació de la qual encara s'escolta en els llenguatges i constitueix la part no expressada de la paraula. (Cavarero 2005: 21)¹⁰

La veu de Déu materialitzada en el verb «dir» va donar pas a la creació, i esdevé l'element principal d'una comunicació on *a priori* anticipem que hi ha algú que escolta i que espera una resposta. Tot i que en el poema no és Déu

9 [a deep vitality of the unique being who takes pleasure in revealing herself through the emission of the voice. This revelation proceeds, precisely, from inside to outside, pushing itself in the air, with concentric circles, toward another's ear.]

10 [from this voice that reverberates but is not sign —if anything, its sign is articulate speech— springs the kabbalistic tradition that privileges writing as the realm of the sign. The original horizon is, however, precisely that of a transcendent, divine voice that generates and exceeds speech —and whose reverberation still makes itself heard in languages and constitutes the unexpressed side of speech].

qui parla sinó qui escolta, la presència divina d'aquesta dimensió acústica del llenguatge es fa palesa en el poema no només amb la interpel·lació del tu, sinó amb el prec que fa la poeta per a que s'escolte la seua veu. D'aquesta manera la veu reverbera en «veu de solc de la terra ferida» (v. 3) i també «en lluita de llavors i de rels» (v. 4).

Tot i la voluntat del prec per ser escoltada, no roman passiva la veu «feta d'ombres» (v. 5) sinó que seguint els paràmetres profètics, és a dir, no es limita només a dir sinó que està activa, crema i ix. El foc purificador transforma la voluntat de la veu fins a la destrucció completa on només la mort pot donar pas a la possibilitat d'un nou món, del naixement: «cremant l'alè i el llavi,/ sortint d'un cor d'incendi per a morir al gel...» (vv. 7, 8). Si la veu començava clamant la paraula poètica des d'una sonoritat divina al primer poema, segueix al segon poema «Cançoneta en el camp» definint-la exactament en referència a la seua pròpia subjectivitat: «no vull ser llamp,/ vull ser aire, ser llum, ser veu del camp./ Déu de l'amor, no soc tota jo l'orb? » (vv. 7-10). El significat en aquests versos de la veu que no vol la destrucció, vol ser la possibilitat, assumeix una dimensió plural i prolifera de forma múltiple convertint-se en totes les veus, i eixampla així la limitació textual i conseqüentment de significació.

La sonoritat de la veu també es manifesta en el llenguatge animal, al poema «L'insecte» amb epígraf de Dámaso Alonso. La veu té un efecte destructiu i tòxic que pot arribar a la mort o a la paràlisi com ens diu a la segona estrofa:

Estava allí esmolant-se la cautela,
mastegant triganer
en metzina de veu, son idioma,
son idioma estret:
sols un mot, una síl·laba de pedra,
o paraula esquelet.

L'idioma aquí perd tota la flexibilitat i les possibilitats d'adaptabilitat per a poder comunicar el missatge desitjat. Ans al contrari, aquest és un idioma estret on les paraules identificades amb esquelet s'escriuen amb síl·labes de pedra. La

paraula és en aquest sentit entrebanc i la veu impossibilitat de comunicació. Aquesta veu destructora conviu entre altres veus sòrdides «fosques/ on s'adorm el rancor» (vv. 15-16). La veu està totalment atrapada sense possibilitat d'eixir, només hi ha una possibilitat de poder fugir però la veu torna a actuar com a parany, amb el mot limitador «l'insecte o l'ombra la vedava/ amb el mot de sa veu» (vv. 39-40).

Pas a pas la veu en el llibre es va convertint en cant i ja en el poema «Deliberadament, roses» podem veure el canvi: «va venir en la llum un cant amb plomes» (v. 13). Trobem ja ací l'anticipació a un cant molt particular i essencial en la poesia de Beneyto que, més avant en el llibre, apareixerà esplendorós: el cant de la sirena. La certificació d'aquesta declaració ve donada per la imatge «plomes», metonímia de la figura de la sirena. Abans de la metamorfosi marina, les sirenes eren, tal com ens mostren les figures i pintures de l'antiga Grècia, criatures meitat ocell meitat humanes: «Els grecs van imaginar les Sirenes com a dones que tenien el cos d'un ocell. Tenien un tors rodó i urpes. Belles no eren. Es proveïen de joncs al llarg de la platja, prop de la mar, però no tenien cap ascendència comuna amb els peixos. A més a més, pel poder vocal que tenien és obvi que ens recorden als ocells en comptes dels peixos» (Cavarero 2005: 107).¹¹

Hòmens en la mar

La imatge de la sirena apareix en dos poemes, cap al final del llibre, que Beneyto posa junts sota el títol «Dos poemes de mar, amb sirenes». Segons ens diu Rodríguez Magda, «la idea respondia a un proyecto de un poemario de tema mitológico, que en su momento la autora le hizo llegar a Castellet, el cual la desanimó por considerar que rompía la temática social de su poesía en castellano» (2008: 76).

11 [the Greeks imagined the Sirens as women who had the body of a bird. They had a round torso and claws. Beautiful they were not. They lay in the rushes along the shore, near the sea, but they had no common ancestry with fish. Moreover, because they had such vocal power, it is obvious that they call to mind birds instead of fish.]

Seguint la predilecció de Beneyto pels poemes de llargària considerable, «Hòmens en la mar» és un poema de seixanta-dos versos dividits en cinc estrofes on la poeta ens revela els secrets de la mar, del fons marí que guarda tot un món conegut per aquests homes on el cant de les sirenes té conseqüències letals. El poema «Sirena» de vint-i-huit versos narra la història d'una sirena que retorna a la mar i només troba solitud.

Josep Ballester s'ha referit a la imatge de la sirena com una imatge monstruosa que «reivindica i mostra la seua solitud en la lluita constant de la vida. L'opció és l'exili» (2008: 145). Lluís Alpera també fa referència a la imatge de les sirenes com un element més afegit a una sèrie que ell inclou amb la mar i les roses, i que estableix en relació al corrent existencialista predominant en els poetes valencians de postguerra. Tanmateix, considera l'existencialisme en la poesia de Beneyto «*light*», sense oferir una anàlisi d'aquesta assumpció ni dels criteris que estableix per a determinar-la amb aquests termes:

D'altra banda, elements com la mar, les sirenes, les roses —“Deliberadament roses” titula un dels seus poemes— ajuden a combatre, a exiliar els «benvolguts fantasmes vius, que encara pugen donar-li —i donar-nos— vida...» és evident que el fet existencial li preocupa a Maria Beneyto, cosa lògica en els intel·lectuals de la seua generació que van beure de l'existencialisme europeu, especialment el francès. En tot cas, l'existencialisme de la nostra autora és més aviat *light* si el comparem amb certes preocupacions líriques de V. A. Estellés o de J. Fuster. (1996: 18)

La cançó i la figura de la sirena apareix en el Llibre XII de l'*Odissea*, concretament en el passatge en què Ulisses i els seus mariners, després de passar el dia menjant i bevent, quan «van arribar les tenebres», Circe «l'augusta» agafa de la mà l'heroi i, després de fer-li moltes preguntes, li fa advertència d'un perill que s'aproxima i que haurà de confrontar:

En primer lloc, trobaràs les sirenes, que encisen i encanten
tots els homes, siga qui siga que passe prop d'elles.
I qualsevol que, sense saber-ho, escolte com canten

les sirenes mai tornarà a casa seua per rebre
la calorosa acollida dels fills petitets i l'esposa:
l'encisaran les sirenes amb cants i amb la veu delicada,
en d'un bell prat on seuen, enmig de muntions d'ossamenta.¹²

El misteriós poder destructiu de la veu de la sirena relaciona desig amb mort. En aquest sentit, aquestes criatures encanten els homes que s'apropen a elles amb la dolçor de la veu i moren. Aquests homes han sucumbit al poder vocal de la sirena fins al seu destí final. El poema «Hòmens en la mar» reformula aquest passatge des d'una descripció detallada i minuciosa del món aquàtic que habiten aquestes criatures i dels efectes que produeix el seu cant des d'una perspectiva molt concreta. La poeta es posiciona des d'un nosaltres que són els «hòmens de la mar», els pescadors, homes coneixedors de la mar i dels seus secrets. Disposats a revelar aquest món misteriós i secret comença el poema amb els tres primers versos: «Tots havem vist/ i sabem els estranys i els més brillants secrets/ al revers de la mar». L'enigma es troba al fons on hi han presències que van més enllà de la paraula i la vida i, com Circe va posar en coneixement a Ulisses, així som advertits quan la llum ja va donant pas a la foscor, de la presència d'unes criatures eternes que van més enllà de la paraula perquè són cant: «el tremolar fosquíssim que s'engronsa/ per avisar presències inefables i eternes» (vv. 7-8). Aquesta eternitat ve donada per la característica de cant diví que Homer dona a la veu de les sirenes. Una veu que no és només cant, sinó que narra històries i ho fan perquè, com les Muses, les Sirenes ho saben tot, ho han vist tot: «de nou el llenguatge homèric fa coincidir veure i saber. De fet, com les Muses, les cantants divines narren musicalment totes les coses que van veure ocórrer a Troia i per tot el món. Ho saben tot, completament i amb detall, perquè ho veuen tot» (Cavarero 2005: 105).¹³

12 Traducció de Joan Francesc Mira, *Odissea* (Barcelona, Proa, 2011).

13 [the Homeric language again makes seeing and knowing coincide. Indeed, just like the Muses, the divine singers narrate musically the things that they saw happen on the Trojan plain and all over the earth. They know all, completely and in detail, because they see all.]

Aquestes presències, tal com ens diuen els pescadors en la següent estrofa des del vers 14 fins al 20, són uns «àngels aquàtics/ verdament imperfectes,/ que s'acosten i ens criden/ a l'agre cor dormit». Les sirenes no és mouen de l'illa, són els mateixos mariners els que se les troben en el seu periple marítim i és el seu propi cant el que els fa derivar el camí cap a elles i finalment cap a la mort. Els provoquen un canvi d'estat al cor que dorm i els fa retornar a «la vida inexplicable/ en líquida penyora» (vv. 19-20).

El cant de la sirena, segons Homer, porta en ell mateix la fatalitat del destí dels homes: el seu efecte mortal. Un efecte que no ve donat en la paraula sinó de la veu: «Circe no adverteix sobre el contingut verbal del cant de les Sirenes. Tot el pathos es concentra en el circuit mortal i seductor entre la veu i l'escolta, el so i l'oïda» (Cavarero 2005: 104).¹⁴ La conseqüència d'escoltar aquest cant és la impossibilitat de fugir i de tornar a casa, perdre's en el camí fins a arribar al lloc de la mort. La veu, segons ens diu Homer, «veu delicada i el cant/ des d'un bell prat on seuen», amaga una força magnànima, diferent a qualsevol altra veu femenina, que es manifesta com irresistible i que té un origen diví. Com ens diu Cavarero, normalment allò monstruós i allò diví van de la mà, un cant «que és quasi com un crit animal. Meitat dona, meitat bèstia, representen una expressió vocal que és “diferent” de l'esfera humana» (2005: 103).¹⁵

Contràriament al cant homèric, la veu en el poema està dins del silenci i té una característica molt particular: és una veu sibil·lina. La veu sibil·lina fa referència a la veu de la sibil·la, una veu femenina profètica que en la història de la literatura catalana té un paper fonamental. «El cant de la Sibil·la» és una composició amb origen litúrgic medieval nadalenc en què la veu anuncia *Lo jorn del judici*, el dia del judici final i l'arribada de Crist. Aquest missatge profètic ve donat per una figura d'autoritat que és una dona jove vestida amb tals blancs que porta una espasa que simbolitza la justícia. La sibil·la esdevé

14 [Circe does not warn against the verbal content of the Sirens's song. The entire pathos is concentrated on the deadly, seductive circuit between voice and hearing, sound and ear.]

15 [that is almost like an animal cry. Half woman, half beast, they represent a vocal expression that is «diferent» from the humanized sphere.]

una figura femenina d'autoritat perquè és ella qui té el poder del coneixement a través de la paraula. La veu sibil·lina del poema fins i tot té el poder, no de llevar la vida, sinó de donar-la «en líquida penyora» (v. 20).

Aquesta figura profètica no és exclusiva de la cultura i literatura catalanes. Segons ens diu el *Diccionario mitológico* d'Agustí Bartra, la figura de la sibil·la és una sacerdotessa dèlfica que havia de proporcionar l'oracle a Apol·lo:

se hizo luego extensiva a todas las sacerdotisas que profetizaban. Se ha dicho que la sibila es la proyección de la Pitia sobre el muro de las fábulas. Todo lo que se refiere a las sibilas tiene un carácter enigmático. Ni Homero ni Hesíodo hablan de las sibilas, y su nombre se menciona por primera vez a fines del siglo VI antes de nuestra era. Es Heráclito el primero en informarnos: «la sibila habla con una voz delirante, sin sonreír, sin adornos, sin afeites, y su voz llega de un pasado de más de mil años». (1982: 175)

Aquestes criatures aquàtiques viuen en un jardí ple de flors que es configura com un món de bellesa harmònica, de llum i de vida: «—flors de mar, flors de llum melodioses—/ encenen benvingudes des del nacre» (vv. 22-23) en oposició a l'illa que les sirenes habiten en Homer on el prat tot i sent bell no està ple de flors sinó d'esquelets dels homes morts pel seu cant «amb la pell ja resseca i desfeta» (v. 46, Cant XII). La referència històrica a la fragmentació del cos i la multiplicitat que envolta la figura de la sirena es fa palesa al vers 29: «on el defici antic de no ser peix ni ocell/ ens envia a la sorra». La figura de la sirena tal com s'ha representat en l'antiga Grècia eren nimfes de la mar mig humanes mig ocells, filles de la musa Melpomene i del deu Aqueloo. Deesses de l'aigua s'han considerat Muses de la mort, a Creta ens diu Bartra «alentadas las sirenas por Hera, desafiaron a las Musas a que luchasen con ellas en la música y canto. Vencidas las sirenas, las Musas les arrancaron las plumas y se tejieron con elles coronas» (1982: 177).

Havent narrat els espais trepitjats pels àngels aquàtics, els mariners donen pas al seu propi desig d'escoltar propiciat per l'encís acústic que desprèn el cant: «esperem aqueix gris encantament/ que ens retorne dins l'aire» (v. 28).

Aquest desig d'escoltar estableix una concomitància directa amb Homer, tot i que en el poema són els mariners qui desitgen escoltar el cant i en l'èpica de l'*Odissea* els mariners han de tapar-se les orelles amb cera d'abella, només l'heroi Ulisses manté el desig i escoltarà: «[...] però si tu tens el desig d'escoltar-les/ fes que t'amarren de mans i de peus en el teu vaixell ràpid/ dret en la base del pal amb les cordes lligades a l'arbre:/ només així gaudiràs de la veu d'aquelles sirenes» (vv. 49-52). Els àngels aquàtics del poema són bells i amb una veu dolça provoquen el desfici en els mariners:

Tot ple d'aletes tendres i de verds, i d'encisos,
que ens vol abraçar tímid nostres peus
amb un pressentiment
de la profunditat sens nom...

Aquesta mort en el poema no acaba amb un efecte fatal sinó amb una possibilitat de retorn als orígens de l'existència. Per a Beneyto, la mort en el poema és una condició necessària que proporciona l'acció de l'escriptura com a forma de possessió del coneixement, un coneixement específic i particular i encara desconegut, però que els homes de la mar sí que coneixen, tot i el perill que envolta. L'emissió del cant i l'escolta en Homer funciona de forma unidireccional, ja que són les sirenes les que l'emeten i l'heroi Ulisses qui el rep. No hi ha diàleg. En el poema els mariners interpel·len els àngels aquàtics i en la següent estrofa s'adrecen a elles com a «vosaltres» «amb llurs veus copioses i paraules». Beneyto fa referència ací al missatge del cant, és a dir, al contingut semàntic de les paraules. I en aquesta interpel·lació els mariners es refereixen al coneixement que han detallat en les estrofes anteriors on hi ha tot un món encara desconegut per als humans però no per a ells:

Aquest saber que és nostre per les hores espesses,
totes negres i màgiques que cerquen en les brises
les dreces dels nostres, caminants de la mar,
i el somni que entrecreuen nereides rellisquents
amb ulls i cabells líquids de maragda...

En aquest món trobem unes altres criatures, les «nereides», divinitats marines de gran bellesa. Filles de Nereo i Doris i netes d'Oceà, no tenien cap paper actiu; elles vivien al castell i hi dedicaven el temps a cantar, teixir, jugar amb les ones i els dofins. Segons Bartra, Hesíode en va comptar cinquanta i en va donar detall de tots els noms (1982: 132). Finalment el poema acaba retornant al «nosaltres» dels pescadors que després d'interpel·lar les sirenes conclou profèticament anticipant el que passarà en el futur. Un futur on no hi haurà una divisió de mons, només «veritats de jade» perquè ells ho saben tot i saben que hi haurà un dia apocalíptic on les sirenes ja no cantaran i no hi haurà desig i on lluny «des d'antic,/ sirenes extingides criden quietament...».

Sirena

La narració acústica de les sirenes impregnada de seducció ve donada per la presència d'una veu melodiosa d'origen diví, de la divinitat que els oferia la morfologia física de ser mig humans i mig bèsties. Tanmateix, la «Sirena» que habita el segon poema ha perdut la meitat bèstia i amb ella la veu i el món que habitava, ara és «dona de carn aquí, dona de terra» (v. 9). Escrit en primera persona i malgrat la fragmentació de la subjectivitat, el jo poètic s'ha identificat amb una sirena. Més breu que el poema «Hòmens en la mar», amb vint-i-huit versos dividits en estrofes de quatre versos, Beneyto ens ofereix el cant d'una única sirena que retorna sola a la mar després d'haver marxat. Arriba a la platja solitària on no hi ha ningú, està deserta, però així i tot la fa seua: «Ara vinc a la mar, junt al misteri./ Ara que ja és la platja nua i tendra/ meua només, sense terrestres passos» (vv. 1-3).

Quan arriba a la mar, ella la reconeix com una mare reconeix la filla: «(La mar reconeixent-me com a filla...)/ dient mar a la mar, jo li dic mare/ sense llavis ni veu». (vv. 4-6). El retorn a la mare segueix una direcció tant real com simbòlica. Adriana Cavarero afirma que l'aigua de la mar que envolta l'illa on viuen les sirenes respon a certa concomitància entre la part humana femenina de la sirena i el líquid amniòtic. Aquesta imatge central en el imaginari patriarcal

existent es manifesta en les llegendes i mites que es van desenvolupar a partir del pertorbador cant de les sirenes en Homer. L'encís que provoca este cant arrossega al mariner a desitjar, en un impuls eròtic, posseir-la i el porta fins al fons de la mar on mor: «nascut de l'aigua d'una dona, retorna per tant a l'aigua amb ella per a morir. És l'antiga falla, comuna i patriarcal d'Eros i Tànatos, amb el cos maternal funcionant com a bressol i tomba, com origen i final del cos viu» (Cavarero 2005: 108).¹⁶

La sirena ha perdut la seua veu, en el silenci és dominada, domesticada, el poder d'acció que li donava la seua veu femenina en un cant que trenca el sistema del pensament —tant els mariners com Ulisses perden la racionalitat quan escolten el cant— torna a un món al qual pertanyia i que sap perdut: «món de l'aigua perdut sens reencontre» (v. 8). No només ha perdut el seu món i la veu sinó també la seua morfologia física: «soc criatura d'aigua en l'anyorança» (v. 25). En la següent estrofa, però, tot i les pèrdues, és allà i torna a fer un clam per a ser escoltada:

Ací estic. Escolteu-me. Ja soc sola.
Vinc una altra vegada plena d'ecos
a dir-vos la paraula...ja soc sola.
Ja no obrirà mai més porta l'exili?

Un clam intern que ningú escolta. La veu i la paraula encara li ressonen a través dels ecos i demana si ja no serà expulsada mai més del món on pertany. En el pas a la següent estrofa hi ha una transició del crit al silenci: «Mar cridant i cantant, plorant, creixent-me./ I a la líquida porta està el silenci» (vv. 16-17). El silenci davant la impossibilitat de tornar a aquell vell món que habitava abans i on habitaven les amigues sirenes amb el seu cant, però que ara ja no hi són, l'han deixada sola «on sou amigues?/ On és la flor dels vostres cants nascu-

16 [born from the water of a woman, he thus returns to the water with her to die. It is the common, ancient patriarchal fable of Eros and Thanatos, with the maternal body functioning as both cradle and tomb, as both origin and end of the living body.]

da?» (vv. 23-34). A l'última estrofa la poeta ja ha deixat de ser sirena i conclou amb una total desposseïció on ella i les seues companyes romanen mudes dins del seu propi món:

Soc criatura d'aigua en l'enyorança
i a penes tinc de mar els ulls i els somnis.
Germanes mudes ja sota les ones,
soc sola ací, sola en la mar per sempre...?

Conclusió

Tal com hem vist al poema «Sirena» el subjecte poètic, ara convertit en una dona humana i mortal, ha perdut el cant diví que posseïa i que en el poema primer «Hòmens en la mar» l'abocava a l'eternitat. La marxa de la sirena del seu món marítim i el posterior retorn són les causes de la pèrdua. Així la sirena mor i només viu la dona. Però encara que el cant ha quedat silenciats i tancat al fons de la mar, la poeta retorna a través de les paraules i segueix alçant la veu mostrant-se als altres, no des de la visió monstruosa de les criatures aquàtiques sinó des del plaer acústic d'una veu poètica femenina que, com les sirenes, té tot el coneixement, perquè és ella qui ha estat testimoni d'una guerra i cantant narra la seua pròpia èpica, perquè, per a Maria Beneyto, la poesia es relaciona amb l'essència del món i de l'ésser humà, i és, com ella ens diu, «magia primitiva, frases cabalísticas. Dentro del conjuro, la naturaleza toda» (2013: 19).

Per tant, l'agència de la poeta, en la seua funció profètica, s'endinsa i dialoga amb la pròpia experiència individual femenina, real i simbòlica, per intentar donar «una respuesta o un consuelo a las tinieblas» (19). Maria Beneyto, des de la materialitat acústica de la veu que desitja ser escoltada, es configura com un subjecte líric específic i únic que a *Ratlles a l'aire* convoca en la paraula el clam de tots els ritmes del seu cos i tota la passió ancestral del coneixement que fa brollar encisada la veu poètica.

Bibliografia

- ALPERA, LL. (1996): «Introducció a la poesia de Maria Beneyto», *Aiguadolç*, 22, pp. 11-24.
- AUB, M. (2009): *La gallina ciega*, Madrid, Visor.
- BALLESTER, J. (2008): «La poètica de la feminitat o l'escriptura de Maria Beneyto», en J. C. Laínez (comp.), *Estudios en torno a la obra de Maria Beneyto*, València, Ajuntament de València, pp. 137-50.
- (1993): «Entrevista a Maria Beneyto», *Avui Cultura*, 26 setembre, p. 29.
- BARTRA, A. (1982): *Diccionario de mitología*, Barcelona, Grijalbo.
- BENEYTO, M. (1947): *Canción olvidada*, València, Tipografía moderna.
- (1952): *Altra veu*, València, Torre.
- (1952): *Eva en el tiempo*, València, El Sobre Literario.
- (1954): *Criatura multiple*, València, Institució Alfons el Magnànim.
- (1956): *Ratlls a l'aire*, València, Torre.
- (1967): *La dona forta*, València, Senent.
- (2013): «La poesia», *Cuadernos de ALDEEU*, 26, pp. 19-22.
- CAVARERO, A. (2005): *For More than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression*, Stanford, Stanford University Press.
- ESPRIU, S. (1959): «Carta a Maria Beneyto», Fons Maria Beneyto (Caixa 1, Correspondència 1953-1963), Biblioteca Històrica i Hemeroteca Municipal de València.
- JATO, M. (2003-04): «Entrevista con Maria Beneyto: La poesía que rodea las islas», *Letras Peninsulares*, 16, 3, pp. 837-845.
- (2013): «Una carta más: volver al principio», *Cuadernos de ALDEEU*, 26, pp. 23-42.
- LACUEVA LORENZ, M. (2019): *Les dones fortes. La narrativa valenciana sota el franquisme*, València, Institució Alfons el Magnànim.
- LAÍNEZ, J. C. (2008): «La voz de la escritura: una entrevista a Maria Beneyto», en J. C. Laínez (comp.), *Estudios en torno a la obra de Maria Beneyto*, València, Ajuntament de València, pp. 11-30.
- MIRA, J. F. (trad.) (2011): *Odissea*, Barcelona, Proa.
- PÉREZ MONTANER, J. (1987): «Notes sobre la poesia de postguerra al País Valencià», en R. Alemany (ed.), *Estudis de literatura catalana al País Valencià*, Alacant, Ajuntament de Benidorm - Universitat d'Alacant, pp. 175-182.
- (1996): «Algunes puntualitzacions a la narrativa de Maria Beneyto», *Aiguadolç*, 22, pp. 37-48.
- RODRÍGUEZ MAGDA, R. M. (2008): «Introducción: María Beneyto, la obra de toda una vida», en *María Beneyto. Poesía Completa (1947-2007)*, València, Ajuntament de València, pp. 13-99.