

Escrivint el revers amb Maria Beneyto

[Writing the other side with Maria Beneyto]

CANDELAS GALA

Wake Forest University Emerita

ORCID: 0000-0003-0549-0654 // galacs@wfu.edu

RESUM: L'escriptura del revers de Maria Beneyto reconeix l'afiliació amb el revisionisme feminista i centra el seu objectiu a «recuperar la vida» de les falsificacions de l'oficialitat i de la història. A la manera d'una investigació paleontològica, busca, en la matèria del signe, l'empremta deixada per la vida com a mitjà de resoldre la distància entre la paraula i la cosa, el signe i la vida. La dedicació a aquesta tasca, impulsada per la intuïció i una «lògica creativa», no exclou possibles conseqüències punitives, com l'alienació social. Beneyto i la seua escriptura del revers se situen en la línia de creacions que exploren camps de significat desafiant una «normalitat» oficialment acceptada.

PARAULES CLAU: discurs cartesià, escriptura del revers, fenòmens emergents, empremta, alteritat, palimpsest, principi d'incertesa

ABSTRACT: Maria Beneyto's writing the other side acknowledges her affiliation with feminist revisionism, focusing her goal on «recovering life» from the falsifications of officialdom and history. In the manner of a paleontological research, it seeks, in the very matter of the sign, the imprint left by life, as a means of resolving the distance between word and thing, sign and life. Dedication to this task, driven by intuition and a «creative logic», does not rule out possible punitive consequences, such as social alienation. Beneyto and her writing the other side are in the line of creations that explore fields of meaning in defiance of an officially accepted «normality».

KEYWORDS: Cartesian discourse, reverse writing, emergent phenomena, imprint, otherness, palimpsest, principle of uncertainty

Recepció: 05/03/2025. Acceptació: 15/04/2025. Publicació: 01/06/2025

«Escriure el revers», o com diu la mateixa Beneyto, «grabar a negativo», caracteritza i defineix el llenguatge poètic d'aquesta autora. De primeres, ens suggereix proclames d'escriptura feminista com la d'Adrienne Rich per a qui la revisió, considerada clau per a la direcció crítica de l'escriptura femenina, consisteix a reexaminar textos antics amb ulls nous. La revisió en Beneyto no només s'aplica al pla textual, ja que també va a la recerca de rastres i empremtes del que la vida va deixar al seu pas i les exigències culturals han reprimat o distorsionat. Si hi ha una reivindicació feminista en la revisió de Beneyto, és la de recuperar la vida i salvar-la de la falsificació a què la història i la societat l'han sotmesa.

«Recuperar la vida» sembla un objectiu massa general i fins i tot utòpic. Beneyto evita el risc de caure en generalitzacions proporcionant en els seus poemes exemples específics de vides silenciades, dels efectes corrosius per a la naturalesa d'alguns mètodes científics malentesos i de governs que aposten pel progrés per damunt de salvaguardar la terra. Escriure el revers té molt de recerca paleontològica darrere de la paraula, com si d'un fòssil es tractara, per a indagar, en la seua mateixa matèria de signe, l'empremta que va deixar la vida, i resoldre en la mesura del possible la distància entre paraula i cosa, signe i vida. Hi ha subversió en aquesta escriptura del revers, ja que la seua direcció és l'oposada de l'avançament lineal del llenguatge, del temps i de l'ordre social i històric. Com a tal, es veu exposada a ser descartada per il·lògica o fins i tot absurda, i a patir la recriminació oficial. Beneyto no està a soles en el seu fer al revers, sinó que l'acompanyen figures com ara Orfeu, la dona de Lot, o Persèfone, amb les quals comparteix el desig de «volver la vista atrás» i escorcollar les empremtes que s'oposen a la normalitat de la línia recta amb els seus acòlits de lògica i raó.

La decisió de seguir en la seua empresa, malgrat les possibles conseqüències punitives, adquireix un caire feminista en les analogies entre la parlant poètica de Beneyto i l'Eurídice en el poema «Orpheus» de Margaret Atwood. Obligada a abandonar l'inframón per Orfeu, que la condueix amb una corretja

com si fora un animal, Eurídice es resisteix perquè no vol viure sota l'ombra de l'home. Igualment, la parlant de Beneyto s'arrisca a patir l'alienació social abans que adaptar-se i acceptar el discurs de l'oficialitat masculina, segons el qual la vida es regula d'acord amb un ordre causal i jeràrquic, i seguint un avançament teleològic cap a un final completiu. Per contra, la parlant, «mujer de sal», es prea de la seua arrel ancestral, aferrada a la terra i a la llar on recobrar el «nombre primitivo de la vida», ja que ací resideix la veritat de la natura que la civilització encobreix i fins i tot aixafa (1976: 75, 76). El silenciament oficial té un impacte en les paraules mateixes, desfigurant el sentit del que va ser «nuestro hablar y creer» propis, i interceptant la possibilitat d'escotar la música del llenguatge de la vida.¹ Aquesta música, nua i lliure, suposa una amenaça al discurs cartesià que imposa els seus preceptes sobre l'element humà. La dimensió poètica de les paraules queda obliterated en aquest discurs oficial d'essències i fonaments, i de ser «símbolos indefnidos / de lo indefinible», esdevenen «convencionales sonidos / tan viejos ya, tan manidos...» (1947: 11).

L'escriptura del revers és subversiva no per cometre un delict e evident i tangible, sinó per tot el contrari: per buscar una cosa inefable i difusa, ja que «se acerca / y se va sin dejarse sostener, sin cuajarse» però mostra «lo que es» en la seua mateixa evanescència ontològica (1976: 196). La seua amenaça rau en la seua inefabilitat en no poder ser catalogada segons un sistema racionalment lògic. Dedicar-se a convocar paraules la presència de les quals va marcada per l'absència, paraules que són reflexos del que ja no és, desafia la sistematització que regula l'ordre social de la cultura occidental. La poeta que practica tal empresa fàcilment es veu titllada d'«extraña» i fins i tot de «loca» ja que, a més, es resisteix a ser forçada amb calçador dins dels motlles convencionals. Es tracta d'una poètica que valora la intuïció per sobre de la raó, la imaginació per sobre de la intel·ligència i apel·la com a seua a una lògica creativa. Aquesta lògica és il·lumina l'originalitat d'obres tant poètiques com científiques, especialment en els impressionants avançaments en ambdós camps —en les avantguardes

1 Veure NEWTON (actualmente Gala) 1989.

artístiques i en la relativitat i física quàntica— durant la dècada dels anys vint. Beneyto i la seua escriptura del revers se situen en aquesta línia de creacions que exploren camps fora de la normalitat i credibilitat oficials.²

Ja els primers comentaristes i prologuistes de l'obra de Beneyto, com Luis Antonio de Vega per a un llibre tan primerenc com *Canción olvidada* (1947), van detectar en la poeta un alt grau de sensibilitat per a les coses que s'intueixen més que per aquelles que tenen una existència material i tangible. Vega ho descriu com «esa nostalgia que en las almas poéticas despierta el leve pisar de las cosas que huyen» (1947: 5). Perquè des dels seus començaments, les paraules en els poemes de Beneyto no compten tant per les coses a què fan referència, sinó pel que suggereixen de la cosa absent. La seua poesia es mou en un món de sensacions i vibracions que en termes del postmodernisme i la deconstrucció s'identifiquen com *trace* o empremta. Les paraules compten com a ecos, reflexos, «visiones / perdidas en el fondo de un espejo. / Remembranzas de rostros espectrales», i de «vagas sombras de aspectos fantasmales...» (Beneyto 1947: 9). Els adjectius «espectral» i «fantasmal», a més del seu biaix de gènere gòtic, serveixen per a descriure la immaterialitat de l'empremta, de la mateixa manera que el paleontòleg busca en el fòssil la senyal de les parts toves que el temps ha destruït.

El dilema que confronta aquesta poesia, de definir el que és indefinible, tanca en si mateix el seu potencial semàntic. I així ho intueix la poeta des de la seua joventut, ja que, tot i que és conscient dels obstacles que s'oposen a la seua recerca, està convençuda de posseir en el seu ésser «un arca secreta» que conté la clau de la vida (Beneyto 1947: 11). El que necessita és la clau per a obrir-la que, com bé entén, pel fet de trobar-se en el lloc més secret del seu ésser, exigeix bussejar cap al substrat més profund de la identitat. Així en el poema «Caracol» la parlant s'identifica amb la closca de l'animal perquè hi

2 Lorca va descriure la seua escriptura *espiritualista* com «desligada del control lògic» però dotada d'«una tremenda lògica poètica» (1983: 114), i físics quàntics com Niels Bor i Werner Heisenberg van reconèixer l'entrada de la irracionalitat en les mesures dels experiments segons la indivisibilitat de l'observador i el fenomen observat.

vibra «todo el ajeno penar» (Beneyto 1947: 47). La solidaritat de Beneyto, en l'ésser de la qual ressona tot el dolor de la vida, trobarà plena articulació en la poesia anomenada social, i com es veurà en l'evolució dels seus escrits, la clau per a obrir la caixa de la seua interioritat serà la d'una escriptura que indaga en el revers de la superfície i revela la vida en les seues resonàncies més profundes i múltiples.³

En casos específics, com el de la xiqueta violinista i la dansaire, la veritat de la vida deixa la seua empremta en la fisicitat mateixa de les arts que practiquen. L'ardor artístic traspasa el cos de la violinista, les seues mans estan «convulsas y crispadas» i els seus ulls «visionarios» brillen com «cirios funerarios». En «La danzarina», el cos és un

leve médium del mundo de quimera
de la voz musical,
clara imagen visual
que cruza del ensueño la frontera,
penetrando en la azul y blanca esfera
de la vida irreal. (Beneyto 1947: 24, 31)

Igual que succeeix amb el violí i el ball, el cos d'aquestes artistes és el mitjà que l'art travessa fent-lo vibrar amb la seua veritat de vida. És la poeta qui, com a bona paleontòloga, reconeix l'empremta de l'art en els aspectes més tous i carnals de la fisiologia, i traça el viatge a «la vida irreal» del somni artístic que la música i la dansa duen a terme en les seues actuacions. Perquè el viatge artístic és realment un transvasament d'anada i tornada: d'anada a la visió de la inspiració i de tornada a la vida física del cos. És un transvasament que es produeix repetidament en l'actuació artística i sobrepassa la frontera entre el que existeix dins i fora, el somni i la realitat, el món espiritual i el físic,

3 Juan Antonio Carrau va visitar la poeta i d'aquesta visita va traure la següent impressió: «María Beneyto vibra ante la presencia de los demás. [...] Dentro de ella suenan mil campanas, chisporrotean sus entrañas como si estuvieran en cortocircuito, aunque el común de la gente no lo advierta». «Eléctrica por dentro, apenas inquieta para los demás».

entre el so de la música i els moviments del cos en la dansa amb totes les seues ressonàncies i vibracions.

Són aquestes ressonàncies, reflexos, fosforescències, les que ocupen la tasca poètica de Beneyto i, com és habitual en el seu quefer, la parlant recorre a exemples per a il·lustrar les seues intuïcions. En aquest cas els troba en un medi allunyat del marc occidental, com és l'art japonès del paisatge. És precisament la llunyania i la diferència en la manera d'imaginar el paisatge, el que atrau la poeta. Propi de l'art japonès és l'anomenada *miegakure* o capacitat d'ocultar i revelar, ja que a mesura que es camina pel jardí o s'observa una representació pictòrica, s'hi van descobrint els seus elements, com si s'estiguera llegint un palimpsest. La revelació no es produeix tota d'una vegada, sinó per graus a través d'una constel·lació de revelacions. El joc d'ocultar i revelar coincideix amb l'escriptura del revers en Beneyto, ja que s'hi busca el traç o l'empremta del que ja no hi és. «Fantasías» (Beneyto 1947: 46), com el seu títol indica, al·ludeix a l'exotisme i misteri de l'Orient, un món desconegut que, tanmateix, es revela en la fantasia de la parlant. I com si jugara a veure i no veure, diu categòricament «He visto» de petita, els elements comuns en un paisatge japonès: «el lago azul y el bambú, [...] las grandes flores de loto», per a descobrir entre parèntesis, a tall de trastada infantil que l'evidència testimonial d'haver vist aquest paisatge va ser «(en el paisaje remoto /de las tacitas de té)».⁴

Quan la poeta dirigeix la mirada cap al cel, no busca l'estrela Polar que guie els seus passos, sinó els «mil ojos del cielo» (Beneyto 1947: 36) que la conviden a llançar-se al vol i anar-se'n. No és el seu desig perseguir les estrelles com a signes d'una transcendència ideal i inabastable, sinó gaudir dels seus «ojos» amb els quals poder veure i mirar des de múltiples perspectives, més enllà del que es veu a la superfície. De la mateixa manera ocorre amb els núvols, les variades conformacions dels quals li suggereixen visions inesperades (Beneyto 1947: 43). La seua mirada inquisitiva sobrepassa la brillantor

4 <https://culturanipon.blogspot.com/2020/04/rasgos-y-recurrencias-en-el-arte.html> [consulta 9/9/2024]

de la realitat visible per a esbrinar el que s'amaga al darrere. Les estrelles-ulls són elles mateixes espectres, empremtes d'una llum ja extinta, i si és possible veure formes als núvols és perquè el que s'hi veu a primera vista encobreix altres possibilitats.

L'escriptura del revers qüestiona l'acceptació d'una única veritat, perquè busca sempre el que s'oculta darrere del que sembla evident. El temps cronomètric d'un rellotge antic és un paradigma del que s'identifica com a mesura verdadera en la cultura oficial (Beneyto 1947: 51). Com a signe del sistema newtonià de l'univers que funciona de la mateixa manera que el mecanisme d'un rellotge, el juvenil poema «El reloj antiguo» és un rebuig intuïtiu de tal teoria, la qual cosa concorda amb el rebuig de l'ordre lineal i causal del temps en la beneytiana escriptura del revers. En comptes de marcar el pas del temps diligentment, aquest rellotge ignora el calendari i «duerme un sueño centenario». La parlant sent pietat per aquest objecte passat de moda en un món modern marcat per les presses. La seua empremta és la d'una mesura cronomètrica del temps que les teories d'Einstein han relativitzat. En «Pueblecitos» (Beneyto 1947: 57), els viatgers des del tren veuen passar amb gran velocitat molts pobles per la finestreta, mentre que, per als moradors d'aquests indrets, aturats en els seus espais, el tren i els seus viatgers són els que es troben en moviment constant. Sense fer al·lusió a la relativitat, la jove poeta es qüestiona, de nou, l'entesa tradicional del temps i de l'espai com a absoluts en la física de Newton, ja que sospita que es tracta d'un fenomen relatiu al punt de vista de l'observador. El que es percep a primera vista no és tot el que és.

Malgrat aquestes intuïcions, la posició de la parlant respecte a les ciències en la tradició de la física clàssica és negativa. Segons el seu parer, la investigació científica s'associa amb un acostament fred i una lògica antagònica a la vida. L'espai urbà s'associa amb aquesta recerca i oposat a la terra on, per a la poeta, resideix «el nombre primitivo de la vida». Tot el que correspon a la ciència i a la ciutat es considera circumscrit a un nivell material que descarta la recerca de la veritat. Un exemple clar de l'oposició que per a la poeta representa la ciència davant de la terra apareix en «El retorno» (Beneyto 1956: 16).

Del pur silenci de la terra li venen a la parlant «todas las remotas vidas de infinitas ciudades enterradas» que «cercando» el seu camí, van «renaciendo, reclamando la deuda de mi sangre». Davant de la riquesa semàntica del palimpsest que és la terra, l'asfalt i el ciment dels centres urbans aixafen les vides anteriors per a alçar-se sobre les seues empremtes (Beneyto 1976: 95). Les ruïnes són senyals del que va ser vida amb «brillantes arterias» i moviment, però la «fría lección de Arqueología» i la seua submissió al monòleg del temps lineal i històric de Saturn solidifiquen i silencien el que per a la poeta continua vibrant (Beneyto 1947: 59). L'arqueologia es dedica a furgar dins del si de la terra per arribar a freds càlculs, mentre que l'escriptura del revers troba en les empremtes arqueològiques i paleontològiques el que van tenir de vida. La parlant troba les paraules per anomenar aquestes marques arrancant-les del silenci, donant-los acollida en la calor dels llavis on es transformen com «semillas hondas de la muerte», per a esclatar en la «tierra viva» de la seua escriptura. L'escriptura del revers recupera el llenguatge del seu anquilosament per la lògica, i fructifica la mort.

El rebuig de la ciència per part d'aquesta autora s'explica en l'etimologia de la paraula mateixa. «Ciència» ve del llatí *scire*, que significa «conèixer», tot i que el seu significat original era, com assenyalen Stanley/Wolfe (1978: 60), separar una cosa d'una altra, ja que *scire* ve de l'arrel protoindoeuropea *skei-* que significava «tallar», «separar». Així sembla entendre Beneyto la ciència, com a mètode d'anàlisi que consisteix a separar les coses les unes de les altres, destruint, en el seu quefer, qualsevol rastre o empremta. El que les restes arqueològiques puguen revelar queda articulats en nocions i conceptes abstractes. D'aquest acostament procedeixen els dualismes que, pensats en el seu moment com a mitjans d'aclarir les distincions, s'han convertit en el mode occidental de coneixement. Aquesta entesa implica, en si mateixa, una opció ètica entre dos elements contraris en què una de les opcions es presenta com a més favorable que l'altra. Els dualismes reforcen la causalitat i les jerarquies, mentre que, com apunta Adrienne Rich, no hi ha en una poètica femenina el binomi de l'intern i l'extern, sinó la seua continuïtat. L'ètica mateixa de l'escriptura del revers es tradueix en una tasca que indaga en l'oblit perquè s'acomode amb el record,

que trobe el revers que completa l'anvers. L'adolescent en el poema del mateix nom (Beneyto 1976: 52) es veu forçat a enfrontar-se amb àrids llibres de text davant de les formes de les coses vives, constret per una educació que insisteix a separar el món intel·lectual de l'emotiu. I si la parlant troba en les estreles mil ulls amb què indagar en la multiplicitat de perspectives, «Los astrónomos» estan tan entestats a captar dades sobre la constitució de les estreles que ni es percaten de la bellesa de la nit. S'assemblen a «gigantes catalejos», però no són més que «buzos de tinieblas», i es llancen a la «caza de reflejos» i perforen «los cielos y las nieblas», i converteixen l'esplendor nocturna en «Una escueta y glacial radiografía» (Beneyto 1947: 62). Amb ironia carregada de tristesa, la parlant, en un «Parte de última hora» constata que, gràcies a «las maravillas de la técnica» es construeixen «alambradas que aíslan más y pinchan mejor que las antiguas» (Beneyto 1976: 199).

La ciutat és sempre un «cementerio remoto, estadística fría, maquinaria vibrante». Només la natura que encara queda, com «el árbol de la ciudad», comparteix amb la poeta

recuerdo de bosques,
con ansias infinitas y hondísimas nostalgias,
con el alma anidada de pájaros salvajes
pero anclada en pasión a una calle anodina. (Beneyto 1976: 105)

La ciutat i els seus habitants estan tan distanciats de la vida que el millor mitjà de representar-los és com un retaule, elecció sorprenent i tristament irònica per tractar-se d'una obra d'art que generalment es col·loca darrere de l'altar en les esglésies cristianes (Beneyto 1976: 110-111). El nom, «retablo», fa referència al material o tauló del qual es tallen les figures que generalment representen una història amb finalitats didàctiques. Segons la parlant, poc poden ensenyar amb el seu retaule les gents de la ciutat i les seues vides disminuïdes, ja que la seua única aspiració és a aquell «olvido de la vida que cruza por su sangre». Al cap i a la fi, com que són talles de fusta, els habitants urbans formen el retaule de la rigidesa muscular i estupor mental propis d'un estat catatònic.

Com les restes en mans dels arqueòlegs, les gentes de les ciutats són residus d'una vida que el seu ambient, costums i valors han ossificat.

La poesia ha de descobrir a la ciutat el somni humà que «vive hondísimas vidas de reverso», replegadas pel medi ambient a l'espai més recòndit de la interioritat. Només mitjançant el somni la ciutat i els seus habitants podrien accedir a la veritat de les seues vides. Però, com trobar espai per a les il·lusions quan el ritme de la vida moderna consumeix temps i energia? Beneyto il·lustra el seu malestar cap a la ciutat i la civilització modernes amb la imatge de les dones empresonades. Per a la parlant, aquestes dones encarnen la maternitat frustrada, la vida que ni tan sols deixa traces perquè mai va viure. En l'empresonament, la maternitat frustrada es tradueix en l'ofec de «nonatas criaturas» (Beneyto 1976: 123). El nen nonat és una imatge poderosa de la vida que no té revers, tret del mateix buit.

La manera de contrarestar el món antivital de la ciutat es plasma en la carn, en el cos, de manera que posa en pràctica una recerca paleontològica després de la vida que, per a la parlant, encara persisteix per avall i pels marges de l'espai urbà. La dona-poeta és la «isla de carne» envoltada pel mar de mort de la civilització urbana, amb els seus carrers com a hores del dia per les quals el temps de la vida flueix i s'evapora (Beneyto 1947: 111). És la poeta/illa de carn qui proclama la vida i l'amor com a referències úniques i necessàries per a salvar l'habitant-home de la ciutat, aquell de «la hora atómica suicida». No ofereix explicacions lògiques per a la defensa que mostra d'aquest home (Beneyto 1976: 117), ni ho fa en nom de l'art per l'art, ni per a ascendir en «la escala luminosa» de la transcendència metafísica. El seu mòbil és el compromís solidari amb els éssers urbans esclafats per una civilització dirigida al profit financer a compte de la terra i de la vida (Beneyto 1976: 126).

La poeta que practica el revers de l'escriptura és qui entén que viure és ser part de «gérmes de vidas, con residuos, con fragmentos de muertos», de tota una «vida anterior» (títol del seu llibre de 1962) on vida i mort són consubstancials. I en aquesta entesa, el seu ésser és rèplica de la terra on vida i mort es donen cita: «Yo, súbito pedazo de la tierra. [...] tierra de siglos, honda. /Tierra nueva», pla immanent de la terra que és un amb el món transcendent:

Mixta yo de raíces
y de voces aéreas,
y de resurrecciones
y de fieras, remotas
inocencias telúricas. (Beneyto 1956: 7-8)

No hi ha per a aquesta poeta una fissura entre els elements terrestres i els celestes, les arrels i l'aire. Aquestes «inocencias telúricas» segueixen impreses en el seu ésser, en la seua vida, i fan el seu cos partícip d'altres éssers de qualsevol espècie, perquè són tots membres de la mateixa naturalesa.

No obstant això, la recuperació de la vida anterior, la de l'Eva inèdita desconexadora de la caiguda, va ser tasca difícil sinó impossible en la societat que a Beneyto li va tocar viure. La guerra i la postguerra van fragmentar l'holisme de la seua «inocencia telúrica» i van fer d'ella una «criatura dual». El règim oficial força la «niña corazón de selva», partícip en «la alegría cósmica primera» a abandonar els seus somnis i a sotmetre's a la «fijeza» de comportaments exigida en el seu entorn social (Beneyto 1962: 25). Però les constriccions del sistema no aconsegueixen esborrar del tot la identitat de «mujer astral, lejana y misteriosa» que constantment dialoga amb si mateixa, sumida en el que ella designa el seu «limbo». Escriure és per a ella empeltar la vida en aquest llimb, trobar les paraules que venint del somni creatiu tradueixen la «brutal urgencia viva» i així rescatar la vida de la seua destrucció en el món urbà (Beneyto 1974: 21).

De la mateixa manera que la poeta ha d'empeltar els somnis amb unes paraules que denuncien els abusos socials, el seu ésser antic, mil·lenari, el d'una vida anterior compartida amb l'Eva inèdita, ha de conjugar-se amb el seu jo actual i trobar un estadi intermedi on «flotar» entre ambdues opcions. Per això es pregunta si l'escriptura és «la distancia más corta entre dos puntos», apel·lant al marc de la geometria euclídea i, com a tal, fa que la vida tinga una direcció recta d'ordre causal, lògic i teleològic. La resposta sembla ser negativa, perquè, a la pregunta de què és per a ella la poesia, la seua resposta és: «Eso que sirve para hacer de nuestra voz algo que quiere ir hacia su origen: ¿luz? ¿primigenia forma de

calor?». L'escriptura és tornar a la recerca d'un possible origen que potser porte llum i aclarisca el misteri de la vida, un desig que la poeta no ratifica com a assolible. La resposta més definitiva és quan «En su [mi] manera de decirlo» la poeta afirma, sense circumloquis, que la poesia és «una declaración de amor» (Beneyto 1974: 28). L'escriptura del revers és l'oposat a un sistema geomètric marcat per rectes, perquè va adreçada per l'amor a trobar la veritat de la vida, amb tots els recovecs i circuits que això comporta. Per això la poesia és tot menys sòlida i fixa; el seu estat és «flotante, en guerra hundida, en paz». La poesia demana lluita, intercanvis entre posicions contràries, no un estat de pau i repòs que acabaria sent un estat de mort. La poesia viu en un transtemp on el «hoy» i el «nunca» son equiparables: «Te escribo hoy como si fuera nunca» (Beneyto 1993: 42, 46).

Recuperar la mare

La mare encarna l'objectiu més certer de l'escriptura del revers ja que la seua recuperació garanteix la veritat de la vida.⁵ *Biografía breve del silencio* (1975) és la biografia de la mare rememorada sobre un fons de successos històrics, entre els quals destaquen la bomba d'Hiroshima, la Guerra Civil espanyola, la postguerra i l'arribada dels cosmonautes a la lluna. La mare sorgeix com el prototip d'una dona que, amb la seua veu quan canta i amb l'agulla quan cus, defensa la vida per damunt de totes les adversitats que la societat li depara. Amb la veu i els fils de la costura, la mare entreteix els nusos i nexes de la família i manté i reforça una «aura vital» enmig de les circumstàncies més antivitals (Beneyto 1975: 45).⁶ A ella s'uneixen les joves que darrere de la finestra broden i cusen

5 En «Tres tiempos o poemas de mi madre» la veu de la mare cantant posava fàbules i flors en la dura vida de la postguerra, salva així els sis fills, germans de la poeta, de l'odi i de la mort, i els dona «pasaporte y palabra» per confrontar la vida i tenir esperança (Beneyto 1962: 51).

6 Barthes en *The Pleasure of the Text* defineix el text «as tissue» que s'aplica al text «not as a product but as the generative idea that the text is made which is worked out in a perpetual interweaving: lost in that tissue-this texture, the subject unmakes himself, like a spider dissolving in the constructive secretions of her web» (cit. per Miller 1986: 270). Tanmateix, per a Freud, en l'assaig «Femininity», teixir és

mentre oculten, darrere de la seua aparença de conformisme, desitjos d'escapar de les limitacions que els imposa el seu estat de casades. Representacions actuals de l'Aracne mitològica, aquestes joves brodadores fan lliscar els seus desitjos pels fils del seu teixir, mentre, des de la finestra i empresonades en els papers que se'ls ha assignat, contemplen la vida que passa.

Si bé Liz Yorke (1991: 1) fa notar que, com les joves brodadores, la mare posseeix un llenguatge arrelat en la realitat material de la seua vida dedicada als quefers domèstics i a la cura dels fills, Beneyto apunta al desig «secreto» i reprimet que s'oculta darrere del cantar —perquè, segons la dita popular, «la procesión va por dentro». Aquestes dones exemplifiquen el palimpsest o discurs a dues veus, una dominant i una altra emmudida, que Gilbert i Gubar assenyalen en el text femení (cit. per Showalter 1985: 266), i mantenen l'oscil·lació entre ambdues veus. L'escriptura del revers recupera aquesta «procesión [que] va por dentro» on queda l'empremta de la veritat de la vida d'aquestes dones.

Beneyto amplia les dues veus identificades per Gilbert i Gubar a la visibilitat i protestes de les sufragistes davant el viure anònim i silenciós de les dones recloses en la vida domèstica. Des de la perspectiva de la mare, aquestes sufragistes semblen «seres lunares bien extraños» que fan crits buits i inútils. Beneyto valora la vida callada de la mare, i de tantes dones i altres mares, com a mostres d'un feminisme no militant. L'anonimitat de les seues vides i la falta de reconeixement dels seus quefers domèstics estaven dedicades, però, a mantenir la vida davant de les adversitats del món exterior. Mentre les sufragistes marcaven la seua presència i avançaments exigint els seus drets, la mare tornava «a la vida antigua / donde vivía el ente femenino / de seno mutilado y voz ambigua». La mare amb el pit mutilat és tan amazona com les sufragistes, no per sacrificar la seua femineïtat per a obtenir els seus drets —o per a millor servir-se de l'arc i llançar les fletxes de la seua frustració— sinó per haver recuperat una força primordial d'«usos vagos, inmemoriales». El llenguatge d'aquesta força consisteix

l'única contribució de la dona a la civilització, una invenció simbòlicament lligada a la seua deficiència genital. En teixir, les dones recreen l'art de la naturalesa d'ocultar pel qual el vell públic oculta el que falta, el fal·lus (veure Freud, «Femininity» 1965: 132, 109; Miller 1986: 289).

en «nombres / sin letras ni expresión, rotos, confusos» per haver-se diluït en el temps i ser destruït per l'ordre masculí, llenguatge de l'«hondo matriarcado / guerrero, de la hembra fulminante, / con la remota fuerza de tu lado» (Beneyto 1975: 34). Aquest matriarcat, sostingut per una mare disposada a defensar la seua prole, potser existira en comunitats primigènies —Robert Graves ho va acreditar en la imatge de la deessa blanca—, però el seu llenguatge s'ha perdut en el temps. Beneyto confia o vol donar el valor que es mereix al paper de la mare, que entreteix i reforça els llaços de la família amb el seu amor. La poeta reconeix la seua funció com a exemple viu de defensa i sosteniment de la vida, per a contrarestar la indiferència, descrèdit i oblit a què ha estat relegat. Beneyto revitalitza la figura de la mare silenciosa com a empremta d'un amor sostenidor de vida.

La biografia de la mare ha estat la de la brevetat i el silenci, amb una presència que el temps i la història han anat relegant al pla del mite. A la seua quasi desaparició ha contribuït també el sistema semiòtic que Julia Kristeva associa amb la mare, i que es caracteritza per la seua resistència a fixar-se en significats transcendents (1986: 214). És l'alteritat d'un llenguatge en què domina el ritme més que el concepte i el vocàlic preval sobre el consonàntic (vegeu Heath 1986: 222). Per a Susan R. Suleinam (1985), la mare és un lloc de pulsacions elementals que existeixen amb anterioritat al llenguatge, la qual cosa Beneyto descriu com l'espai de l'Eva inèdita anterior a la seua inscripció com a causant de la caiguda en la tradició judeocristiana.

En contrast amb alguns escrits feministes que reivindiquen la mare com un lloc hipotètic, la tornada a la mare no és cap abstracció per a Beneyto. Se serveix de la realitat de la seua pròpia progenitora per a donar veu a moltes altres dones com a encarnacions d'un feminisme que podria anomenar-se del revers perquè, en comptes d'avançar cap a un futur d'assoliment dels drets deguts, torna la vista enrere per a trobar en el passat un model maternal amb uns valors d'amor, tendresa, lligam i sosteniment que són els mateixos que mantenen la terra i els seus cicles. Són valors bàsics que una mirada posada en el futur sol descartar per vells i passats de moda, però que, no obstant això, són, per a Beneyto, el fonament de la vida i de la seua preservació.

La casa de l'escriptura

La metàfora de l'escriptura com una casa, de la qual ja va parlar Fredric Jameson en *The Prison-House of Language* (1972), significa per a Beneyto la lluita de la poeta, en la seua escriptura del revers, amb els límits del llenguatge i de la sintaxi. Ha estat un conflicte que la poeta manté des dels seus començaments, però que adquireix més volum i força en els seus últims llibres, com si la urgència d'articular-lo s'accentuara amb el temps. En un llibre com *Para desconocer la primavera* (1994), la «prisión» és la del romanticisme i el seu establert codi de metàfores en l'ideari més popular entre les quals destaca l'estació primaveral.⁷ En la línia revisionista d'Adrienne Rich, «desconocer» implica no reconèixer o ignorar alguna cosa per haver deixat de creure en la realitat actual. Tanmateix, intentar conciliar una realitat actual de criatures nocturnes —prostitutes, drogoaddictes, homosexuals, nonats— amb el romanticisme associat a la primavera és un desajust insalvable, un «no estar» en l'«estar» del món actual (Beneyto 1993: 47). Per aquest motiu, en buscar la manera de donar veu i paraula a aquests éssers, la casa del llenguatge romàntic es torna sorda, tot i que el picaport de la seua mà amputada colpeja la porta (Beneyto 1993: 14). Incapaç d'enllaçar amb una realitat que res té de bellesa i idealisme, la mà de l'escriptura queda reduïda a un monòleg sense ressonància en un «otro».

Una possible fugida es presenta en *Días para soñar que hemos vivido* (1996), títol amb una referència al somni de la vida a Calderón. En «Tarde de un día en casa abandonada» (Beneyto 1996: 60), la casa del discurs poètic és la del «trast tiempo», paraula que no es troba al diccionari, però el prefix «tras» significa revers o darrere de, a l'altre costat de o a través de. Es tracta d'un temps de «disconformidad fulgente» que ens situa al revers del temps lineal i newtonià amb tota mena de recovecs, desviaments, ones, espirals de geometries en «disconformidad» amb les rectes d'Euclides, on les paraules deixen de guiar-se per la causalitat per a moure's en una pluralitat de perspectives, ecos i

7 Per al tractament del tema romàntic, veure el pròleg de JOSÉ MAS I M^À TERESA MATEU en el llibre de Beneyto *Para desconocer la primavera* (1994). Veure també NEWTON (actualmente Gala) 1999.

ressonàncies. Allí es troba l'única lletra del tu, lletra minúscula però mercurial que és, a més, molècula fundacional, «primera piedra / de una ciudad que pudo ser», la ciutat de la identitat femenina on poder «desmentir a los arcanos / del antiguo nombrar / sin voz, las cosas». Aquesta casa del trastemps correspondria al matriarcat.

En un relat titulat «La casa abandonada (Todavía de aquel tiempo)», que María Beneyto em va enviar per carta (potser del 3 de juliol, però sense any), la descripció de la vivenda correspondria a aquest matriarcat de llenguatge trencat i de trastemps que elabora en els seus poemes. Es tracta d'una casa muda, abstreta, «soñándose a sí misma». Pels vidres trencats de les finestres entra la lluna i amb ella «otro existir para todo» que potser siga un «simulacro o reverso de la verdad». Per les escales «subían gentes espectrales» i uns «silencios subversivos» anaven cantant «sus músicas». Els balcons de la casa tenien «recuerdos vegetales casi ya petrificados —minerales de flores—, barandales con óxido furioso», tot això on «vivió una vez el ser total que éramos». Aquesta casa abandonada no és altra que la d'una escriptura silenciada, plena d'espectres i records ja gairebé ossificats d'un passat que va ser acollidor, al qual el relat dirigeix la mirada cap enrere en un gest de revisió o recuperació.

Les referències a aquesta casa del llenguatge continuen a *Archipiélago* (1993: 34). En aquest poemari domina la boira, amb passadissos i records pels quals recorren veus llunyanes que arriben a la poeta com «un gran abanico de ecos», empremtes d'altres éssers, «presencia» i «forma» però «del no estar». El gènere gòtic —com en «El comedor» amb la dickensiana referència a Miss Havisham— sembla el conducte més apropiat per articular aquestes veus que la poeta «transeúnte sonámbula» rep al deambular pels records d'aquesta casa (Beneyto 1993: 36). En la boira i somnolència d'aquest deambular per un llenguatge a penes audible, la parlant, «Schrezada mitómana y nocturna», segueix la inspiració d'un ocell desnortat que li conta precioses cabòries i trastoca l'ordre quan el seu desig seria escriure l'eflavi profund i humit del seu ésser, és a dir, el cúmul de sensacions amb què aquest llenguatge es manifesta en el seu ésser (Beneyto 1993: 61). Però el que acaba fent són «historias sordomudas y no-

natas, latidos solitarios, fiebres, ecos de mundos insondables, nunca extintos», que, com el mar, no es poden sondejar per la seua profunditat, però busquen en l'aire de l'escriptura «senda y fuga». Són «magmas de la oscuridad, que se refugian / en las venas del tiempo», però no saben descobrir-se a l'oïda, xiu-xiuejar la seua presència.

Aquests poemes, amb el relat ja citat, són prova de la importància que aquest llenguatge de veus mudes però notables per la seua urgència té per a Beneyto. Les referències a silencis, espectres, foscors, mudesa i ecos configuren tot un món de ressonàncies que visiten la poeta des d'un recinte al revers de l'anomenada realitat. I són els objectes els que més directament comuniquen la possibilitat de recuperar aquesta vida que al revers es deixa sentir en el seu mateix dissipar-se. Els objectes funcionen a tall de fenòmens emergents, no presències matèriques inerts. Les «sillas [que] crujen, aunque nadie las utilice», els armaris alberguen «formas inusitadas», hi ha «ruidos corpóreos que pasean los pasillos, y hasta paredes guardianas de huellas y roces familiares».⁸

En els objectes hi ha alguna cosa d'aquesta empremta fantasmal darrere de la qual es troba l'escriptura del revers, ja que comuniquen ecos, ressonàncies, experiències contingudes en la seua concreció, de manera que l'objecte esdevé una xarxa de relacions simbòliques i matèriques que genera sentit. Els objectes són els «fósiles» de la recerca en revers, perquè mentre la vida acaba, els objectes continuen retenint les seues empremtes. A més de la seua càrrega sentimental i emocional, els objectes descentralitzen el focus antropomòrfic en favor de la perspectiva de l'alteritat. Les fotos són objectes que, tanmateix, es troben fixats en el seu horitzó on es tornen silenciosos, sense ressonàncies, pas-mats en un estat hipnòtic, fòssils reduïts a revelar una perspectiva plana. Per això no faciliten la interacció de subjecte i objecte de què parla Merleau-Ponty.⁹

8 La poètica de Pablo García Casado parla de «pensar a partir de objetos», de comprendre l'objecte en si mateix, en la seua pròpia fisiologia (cit. en Fernández Mallo 2009: 71-72).

9 «The properties of the object and the intentions of the subject [...] are not only intermingled; they also constitute a new whole» [Les propietats de l'objecte i les intencions del subjecte [...] no només estan barrejades; també constitueixen un tot nou] (cit. en Varela 1992: 331). Veure també Gala 2008.

En la carta del 3 de juliol (sense any) abans esmentada, Beneyto respon a la meua pregunta de per què va basar alguns dels seus poemes en fotografies: «Será por ese interés que despierta en mí la fugacidad del instante que se eterniza en ellas, por lo que se queda cuando todo pasa, por lo que nos clava al tiempo y pretende hacerle una pequeña burla a la muerte... no sé». [...] «las fotos en muchos casos serán como la base que sustenta un recuerdo». Per a Beneyto, llavors, la foto capta el que queda després que passa la fletxa del temps i sustenta el seu record. De fet, en aquesta empremta o rastre es reté la seua dissolució, perquè, com apunta Barthes, el que les fotografies capten és que el que se'n va anar, existeix en aquest *le ça a été*. Bernard Stiegler (2002: 152) es refereix a aquest element fantasmagòric que rebem de la fotografia i de les seues imatges i que ens toca, ens afecta, com a *luminances* que, tanmateix, no podem reciprocitar, perquè ens és impossible afectar aquestes imatges.

El trastemps és el temps de l'escriptura «por el reverso curvo del recuerdo» (Beneyto 1996: 73), perquè trastoca l'ordre lineal i cronomètric, inclou el somiar en el viure i entén que la tasca de rescat consisteix en un vaivé entre naufragi i salvavides. En el transtemps de l'escriptura del revers, la parlant se sent «múltiple, plural» i fon les oposicions de «ser nada, ser todo» (Beneyto 1996: p.7), perquè la identitat deixa de ser un tot autònom per a obrir-se a la pluralitat. Segons el prologuista José María Araúzo, la parlant s'alça contra el monòlit de l'«eterno femenino» (1996: 9), i mostra, a més, que la identitat de la dona no és fixa, sinó oberta a diferents tipus i postures segons siga el context. Igualment passa amb el temps on Araúzo troba una «constante superposición de planos» i «la conjunción del plano trascendente con el dato trivial» (1996: 11, 13). És com «si el presente se esfumara en la lejanía y el pasado se acercara a nosotros».

Escriure el revers: a tall de conclusió

Des de la convicció que escriure el revers és anar darrere d'empremtes d'alguna cosa que ja no és, la parlant afirma que l'escriptura és «hablar en silencio a la distancia» (Beneyto 1999: 11), ocupar-se de donar veu a aquesta distància

entre el signe i la vida que va ser. El temps barreja els successos, els superposa i amalgama com si de gelatina es tractara, per la qual cosa aferrar-se a una veritat absoluta és un intent absurd (veure Beneyto 1999: 37-39). I el mateix s'ha d'aplicar al llenguatge, perquè, segons John McPhee, no es tracta de trobar el terme on el sentit es cristal·litze, sinó el terme i els seus corolaris, sinònims on els matisos expandeixen el sentit.¹⁰ Per això la parlant afirma que «las arañas hilan[do] incertidumbre tenazmente» (Beneyto 1999: 37). No és possible analitzar el lloc o l'estar d'un esdeveniment o experiència ja que, com diria el principi d'incertesa de Werner Heisenberg, el seu moviment porta canvi i es veurà afectat per aquesta anàlisi, de la mateixa manera que la mesura afectarà el seu posicionament.

María Beneyto es defineix com a dona i com a poeta en el marc d'una pluralitat indefinida, no perquè no tinga els mitjans de conèixer o afirmar nocions, sinó perquè comprén que tot s'entén quan abasta el seu contrari i que, per tant, no es tracta de buscar la seguretat d'una veritat absoluta sinó d'oscillar entre oposats, assumint la incertesa que això implica. Reconeix que la seua escriptura es mou entre el mentir i el desmentir-se, perquè intueix i descobreix «en los ecos que deja la última sílaba de sus mismos escritos [...] que no eres quien piensas» (Beneyto 1993: 60). El cartesà «Cogito, ergo sum» es desploma en l'experiència d'aquesta poeta i la seua escriptura del revers, i constata que no hi ha tal identificació entre el pensar i l'ésser. Encara que el seu intel·lecte li diga qui és basant-se en el seu prestigi com el mitjà més fidedigne d'entendre la realitat i el ser, el seu sentir li diu una cosa diferent. L'escriptura del revers desfà l'avanç lineal i lògic del pensament ja que els ecos o les empremtes de les paraules revelen que allò dit no és necessàriament allò viscut. En donar-li la volta al procés lineal de l'escriptura, la parlant confronta el procés de cobertura i invenció que va implícit en ella. I és precisament en aquesta trobada de mentir i desmentir on resideix la veritat. L'escriptura es desdobra entre la superfície del signe i el fons, i és aquesta distància, precisament, la que s'hibrida en allò escrit.

10 Veure <https://www.onfiction.ca/2013/07/mcphee-on-word-choice-rethinking.html?m=1> [consulta 10/6/2024]

L'escriptura del revers va a la recerca d'empremtes, de silencis, de pulsacions que reverberen i que són difícils de desxifrar. La seua direcció es projecta en rutes múltiples que, a més, se superposen com reflexos en un saló d'espills, i formen palimpsestos on les empremtes del que la vida va deixar al seu pas són difícils de reconstruir, però donen prova de la seua complexitat. És, precisament, en aquest discurs de reflexos, ecos, empremtes, rastres que se superposen on m'atrevisc a proposar l'emplaçament de l'anomenada «diferència» de la dona. Aquesta afirmació implica una sèrie d'opcions en oberta oposició al que prescriu l'ordre oficial pel que fa a causalitat, teleologia i trajectòries. En el cas específic de Beneyto, proclamar aquesta diferència no és tant qüestió de reivindicació feminista sinó d'identificació amb el rescat de la mare que és, en si mateix, un rescat de la terra, que és, en si mateix, un rescat de la vida. Seguir la direcció en el seu progrés lineal, causal i absolutista condueix a l'entropia evident en les guerres, faccions polítiques, discriminació de minories, desastre ecològic i atacs als drets humans.

Derrida, que ha estudiat l'empremta de les paraules dins del marc postestructuralista, corrobora la identitat de la paraula com a marca del que ja no és ni està. Perquè ja no és, és constantment diferit, és constantment desitjat i, per això, és el motor que manté el discurs. *Différance* és el terme de Derrida per descriure aquest joc entre «différence» o «diferència» i «deferment» o «diferir» o «ajornar» (1976: xxix). Les paraules del llenguatge oficial, el del progrés, estan marcades per aquesta «différance» derriniana —com diferència i diferir— que en la presència dels seus termes conté l'absència del no-present i l'ajornament de qualsevol sentit d'assoliment o plenitud (Derrida 1976: xliii). Aquesta *différance* és patent en la identitat mateixa de la parlant, dona que simultàniament es descriu com a illa i plural, solitària però habitada per una multitud d'éssers als quals dona veu, i és en el «no estar» d'un punt flotant i oscil·latori on tota determinació fixa s'ajorna. En la incertesa es troba el quid de la qüestió per al discurs de Beneyto, ja siga la incertesa de Heisenberg o la indicibilitat de Derrida. Perquè la recerca de l'empremta implica el desplaçament de la cosa. No hi ha base per a seguir aferrant-se a les certeses clàssiques, i la noció de tornar a un origen lliure d'inscripció és una il·lusió quan l'escrip-

tura és diferència i desplaçament. Cada paraula abriga la seua absència alhora que reflecteix moltes altres paraules i contextos, i el sentit no pot ser tancat i conclús, perquè està intricat en una autoreferencialitat caòtica, però de gran riquesa semàntica.

En l'escriptura del revers la parlant busca coneixement, busca entendre el que va passar, entendre el desenvolupament de la vida en els seus avançaments i retrocessos; entendre que l'evolució no s'explica per mitjans exclusivament lògics ja que cal tenir en compte el paper que juga la contingència i la irracionalitat. L'escriptura del revers es constitueix en el que difereix d'aquest retorn mateix, és a dir, en el seu mateix fer-se. Com diu María Zambrano, dedicar-se en exclusiva a donar-li la volta al discurs masculí seria acabar en la repetició d'aquest mateix discurs. Segons la filòsofa, l'ésser humà viu en un estat de *media res* i es mou entre l'avançament i el retrocés. Per això, com més Beneyto s'aplica al revers, més el retrocés la retorna al present, i com més «sueña» o «imagina», més confronta la dura realitat. I la condició d'intermedi de l'ésser humà és precisament la del llenguatge que en el seu signe oculta precisament el que vol revelar. Zambrano anomena aquest balanç «llenguatge tensiu» (Mail·lard 1992: 118, 134, 126), i Deleuze & Guattari l'anomenen llenguatge «hidràulic» pel fet de ser fluid i en un constant esdevenir (1987: 360-361). La vida i el discurs no es conformen en la llum i les seues certeses, sinó en el seu revers on els matisos, reflexos, ressonàncies, ecos i empremtes s'amalgamen en la incertesa de l'ombra.

Bibliografia

- ATWOOD, M.: «Orpheus» <https://orpheusandeurydice.weebly.com/orpheus.html>
BENEYTO, M. (1947): *Canción olvidada*, València, Tipografía moderna.
—(1956): *Tierra viva*, Madrid, Rialp.
—(1962): *Vida anterior*, Caracas, Lírica Hispana.
—(1974): *El agua que rodea la isla*, en *Árbol de fuego* (Caracas), 7, 72, pp. 1-29.
—(1975): *Biografía breve del silencio*, Alcoi, Impr. La Victoria.
—(1976): *Poesía (1947-1964)*, 2ª edición, Barcelona, Plaza & Janés.

- (1993): *Nocturnidad y alevosía*, València, Pre-Textos.
- (1993): *Hojas para algún día de noviembre*, València, Ajuntament de València.
- (1993): *Archipiélago. Poesía inédita 1975-1993*, València, La Buhardilla.
- (1994): *Para desconocer la primavera*, Madrid, Torremozas.
- (1996): *Días para soñar que hemos vivido*, Castelló de la Plana, ALCAP.
- (1999): *El mar, desde la playa*, València, Capitelum.
- «La casa abandonada (Todavía de aquel tiempo)» (manuscrito).
- CARRAU, J. A. (1979): «Aproximaciones a la poesía de María Beneyto», *Azul* (diumenge, 25 de febrer).
- DELEUZE, G. & F. GUATTARI (1987): *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*, trad. Brian Massumi, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- DERRIDA, J. (1976): *Of Grammatology*, trad. Gayatri Chakravorty Spivak, Baltimore, London, The Johns Hopkins University Press.
- FERNÁNDEZ MALLO, A. (2009): *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma*, Barcelona, Anagrama.
- FREUD, S. (1965 [1933]): «Femininity», en *New Introductory Lectures on Psychoanalysis*, trad. James Strachey, New York, Norton.
- GALA, C. (2008): «Iconografías, daguerrotipos, fotografías, diapositivas: identidad femenina, creación y realidad en la poesía de María Beneyto», en J. C. Laínez, *Estudios en torno a la obra de María Beneyto*, València, Ajuntament de València, pp. 297-322.
- GARCÍA LORCA, F. (1983): *Epistolario II*, intro. y notas de Christopher Maurer, Madrid, Alianza Editorial.
- HEATH, S. (1986): «The Sexual Fix», en M. Eagleton (ed.), *Feminist Literary Theory. A Reader*, Oxford, Basil Blackwell, pp. 219-224.
- JAMESON, F. (1972): *The Prison-House of Language. A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*, Princeton, N.J., Princeton University Press.
- KRISTEVA, J. (1986): *The Kristeva Reader*, Toril Moi (ed.), New York, Columbia University Press.
- MAILLARD, C. (1992): *La creación por la metáfora. Introducción a la razón poética*, Barcelona, Anthropos.
- MILLER, N. K. (1986): «Arachnologies: The Woman, the Text, and the Critic», en N. K. Miller (ed.), *The Poetics of Gender*, New York, Columbia, University Press, pp. 270-295.
- NEWTON [actualment GALA], C. (1999): «Dismantling Romantic Utopias: María Beneyto's Poetry between Tradition and Protest», *Studies in 20th Century Literature*, 23, 2, pp. 275-295.
- (1989): «Voces silenciadas: la poética de María Beneyto», *Alaluz*, 1 & 2, pp. 21-38.
- RICH, A. (1972): «When We Dead Awaken: Writing as Re-vision», *College English*, 34, pp. 18-30.
- SHOWALTER, E. (1985): «Feminist Criticism in the Wilderness», *The New Feminist Criticism*, New York, Pantheon, pp. 243-270.

- STANLEY, J. P. & S. J. WOLFE (ROBBINS) (1978): «Toward a Feminist Aesthetic», *Chrysalis*, 6, pp. 57-71.
- STIEGLER, B. (2002): «The Discrete Image», en J. Derrida & B. Stiegler (eds.), *Echo Graphies of Television. Filmed Interviews*, trad. J. Bajorek, Malden, MA, Blackwell Publishers, pp. 145-162.
- SULEIMAN, S. R. (1985): «Writing and Motherhood», en S. N. Garner, C. Kahane, M. Sprengnether (eds.), *The (M)Other Tongue. Essays in Feminist Psychoanalytic Interpretation*, Ithaca & London, Cornell University Press, pp. 352-377.
- VARELA, F. J. (1992): «The Re-enchantment of the Concrete», en J. Crary y S. Kwinter (eds.), *Incorporations*, New York, Zone Books.
- YORKE, L. (1991): *Subversive Strategies in Contemporary Women's Poetry*, London & New York, Routledge.



Arxiu personal de M^a Ángeles Arazo

En castellà parlaves a més gent, moments que calia fer-se sentir (poesia social i tot això). Els sentiments íntims i particulars en la nostra veu, ens allunyaven potser, però em sembla que també preservaven la nostra personalitat impermeabilitzada per una parla diferent. Maria una i Maria una altra, com tu dius. I ací potser hi ha intervenció de mon pare, manant-me des de la sang que parlara a tothom donada la situació del país, sense deixar de defensar allò nostre, igualment necessitat d'ajuda, però reduït a un espai, després del canvi, més fàcil d'imposar o defensar. Jo tinc moments en què eixa qüestió del bilingüisme —considerat quasi com una cosa delictiva— em lleva les ganes d'escriure en una i una altra llengua (ja va passar en els més de quinze anys que va durar el meu exili interior).

Maria Lacueva, «Entrevista», 2007