

## MEMORIA, HISTORIA Y OLVIDO EN TRES OBRAS DE MARÍA BENEYTO

Mónica Jato

La década de los sesenta inaugura una nueva etapa en la trayectoria literaria de María Bencyto que se caracterizará por la evocación del mundo de la infancia perdida y de los traumáticos acontecimientos históricos que marcan los años de la Segunda República, la guerra civil y la postguerra.<sup>1</sup> Tanto los poemarios *Vida anterior* (1962) y *Biografía breve del silencio* (1975) como la novela *Antigua patria* (1969) parten de la rememoración subjetiva del pasado para ofrecer una versión disidente del mito de esa España eterna y esencial acuñado por la historiografía franquista.<sup>2</sup> El componente autobiográfico vertebró la estructura y temática de estas obras; de hecho, los poemas y la novela se relacionan tan íntimamente que se podría llegar a afirmar que el verso da vida a la prosa y la prosa ilumina al verso, creando un todo orgánico que se expande a partir del núcleo inicial autobiográfico y cuya recurrencia semántica se manifiesta ya en los propios títulos de las obras: vida (anterior o antigua, es decir, pasada), biografía (del silencio o vida silenciada), antigua patria (tiempo lejano de la niñez).<sup>3</sup> De esta manera, el universo de la infancia perdida se convertirá en el estímulo o punto de partida para la meditación del ser en el presente, para la reflexión personal y, lo que es aún más importante, para someter a escrutinio la realidad española de la postguerra, con sus raíces en los años de la guerra y la inmediata preguerra.

A partir de la definición de *Antigua patria* como novela de la memoria, y dadas las concordancias autobiográficas entre narrativa y verso, el presente trabajo propone interpretar la rememoración del pasado llevada a cabo en *Vida anterior* y *Biografía breve del silencio*

como “poesía de la memoria.” Para ello se incorporarán aquí las consideraciones de David Herzberger en su monografía *Narrating the Past. Fiction and Historiography in Postwar Spain*, en especial el capítulo en torno a la así denominada “novela de la memoria” [“History and the novel of memory” (66-86)] con el fin de extender su aplicación al género de la poesía, y más en concreto, a las obras de María Beneyto. En última instancia, lo que se pretende demostrar en estas páginas es la dinámica plural de la memoria en contraste con la monológica historiografía franquista, por lo que también resultarán útiles, en este sentido, los planteamientos de Paul Ricoeur en *La memoria, la historia y el olvido*.

No se puede negar que el género de la poesía presenta algunas dificultades intrínsecas a la hora de llevar a cabo un análisis de estas características, dada la propia naturaleza subjetiva de la lírica. Sin embargo, y como se se tendrá oportunidad de comprobar más adelante, la intertextualidad autobiográfica existente entre la prosa y el verso construye el puente de conexión que autoriza el paralelismo entre novela y poesía de la memoria. La propia María Beneyto ha hecho hincapié en el contagio autobiográfico al que se vieron expuestas *Antigua patria* y *Vida anterior* en su simultánea escritura:

... ambos [libros] tratan a su manera, de lo mismo. Los poemas me los estaban pidiendo con insistencia la revista *Lírica Hispánica* de Venezuela y yo no podía seguir pasándoles con razones, si bien, absorta como estaba en el mundo de *Antigua Patria* no podía hacer otra cosa que permitir la entrada de los poemas al mundo de la novela, con la ventaja de que al ser publicados en Venezuela podía permitirme mayores libertades de expresión. (La novela, sí, fue retocada—me la hicieron retocar por la censura. En uno y otro caso, había en ellas, sí, denuncia, protesta, y sobre todo a través de ellas quise “testificar.” Que quedase constancia de lo que, después, el tiempo olvidaría. (Jato 703)

Según Paul Ricoeur, “el testimonio constituye la estructura funda-

mental de transición entre la memoria y la historia" (41). La proximidad semántica entre "testificar" y "testimoniar" autoriza el empleo de este material rescatado del olvido a modo de prueba casi documental que conecta la memoria y la historia. María Beneyto sentía la angustiada urgencia de "testificar," de dejar constancia de un pasado que se iba desvaneciendo devorado por el tiempo y por una versión de la historia que no se correspondía con la experiencia vivida. Sentía la necesidad de levantar toda esa costra de silencio que había legitimado la contrucción de aquella falsa, aunque cómoda, identidad de los vencidos, entre los que se encontraba ella misma. Fruto de la retórica de los vencedores, los desafectos al régimen franquista eran percibidos como seres monstruosos y perversos—la bestia del famoso poema de José María Pemán—, hombres y mujeres que representaban una amenaza contra la paz y el orden cívico. En abierta oposición a esta imagen fosilizada, María Beneyto presenta a los vencidos como seres de carne y hueso, víctimas de la desgracia y el horror. El punto de partida de estas obras lo constituyen entonces las vivencias desafortunadas de su propio padre, y en general de toda la familia, durante los años de la Segunda República, la guerra civil y la posguerra:

Era como si creyera que había que demostrar a los vencederos de la guerra que los derrotados, los rojos, no éramos hijos de criminales ni nada parecido. Yo quería—sentía la necesidad de hacerlo—hablar de mi padre, de su vida, y de la nuestra a su alrededor. Demostrar que era un ser humano sensible y desgraciado que nunca hizo ni quiso hacer daño a nadie.... Con esa intención escribí *Antigua patria*. (Jato 702)

El fragmento citado ilumina las motivaciones que impulsan el relato de *Antigua Patria*, el discurso poético de *Vida anterior* y, hasta cierto punto, también el de *Biografía breve del silencio*. En ambos casos—novela y poesía—, es el yo-autobiográfico en busca de una definición el que articula la rememoración narrativa o poética dentro del flujo de la historia. En realidad, las tres obras proyectan la problemática encrucijada existencial de un yo que ha tenido que sacrificar su infancia y el recuerdo de su vida familiar a manos de una guerra porque las circunstancias empujaban, en su violenta inercia, a integrarse precipitadamente

en el mundo de los adultos, como así se expresa en “Duro tiempo” de *Vida Anterior*: “A esquivarlas de metralla, a realidades, / nos sacaron del mundo /en que era fácil y feliz ser niño” (*Poesía* 179).

El impulso creativo al que obedecen estas obras se hace eco a su vez de la función interpelativa que el testimonio conlleva cuando busca establecer una relación de complicidad con unos lectores que, en principio, no comparten el mismo horizonte ideológico de la escritora, es decir, el de los vencedores de la guerra (Sommer 107-130). Tanto en los dos poemarios como en la novela, la interpelación juega un papel decisivo, dado que se relaciona estrechamente con la fisonomía de una memoria plural en flagrante oposición a la historiografía del régimen.

Por su parte, el parentesco autobiográfico se consolida además en tres concomitancias fundamentales perfiladas a partir de las características que David Herzberger atribuye a la novela de la memoria, concomitancias que resumen la dinámica interacción entre vida, memoria e historia (65-70): 1) Tanto la poesía como la novela de la memoria constituyen rememoraciones subjetivas de un pasado evocado; 2) el pasado (referente externo) que se explora en estos textos conforma el material del que se ha apropiado—no exento de una considerable manipulación—la historiografía franquista; y 3) tanto la novela como la poesía de la memoria se distancian considerablemente en sus planteamientos formales de la etapa anterior, es decir, del realismo social.<sup>4</sup> Aunque comparten esa misma oposición a la historiografía del régimen, el realismo social articula la narración en un relato con cierto tono documental en el que las acciones de la realidad se desencadenan siguiendo una lógica causal, mientras que la novela de la memoria—y, por ende, la poesía—, como advierte Herzberger “unravels the plot of the past and transforms the potential for historical knowledge into a web of relations and interactions between the self and history” (69). De esta manera, el referente externo histórico pasa a formar parte de la meditación que lleva a cabo el ser en su rememoración, susceptible de resultar reinterpretado y disociado de esa visión única y universal de la historia como mito que divulga el régimen franquista.

Ha sido José María Caballero Bonald una de las primeras voces en

percatarse de la función que desempeña la rememoración de la infancia en el proceso de definición de este yo autobiográfico, a propósito de su reseña de *Vida anterior*. En sus comentarios desnuda no sólo las claves de este libro, sino también de lo que se ha denominado aquí como "poesía de la memoria." Para Bonald, la apropiación temática de la infancia constituye una auténtica señal de identidad por parte de un sector de la poesía de esa época (finales de la década de los cincuenta y principalmente la década de los sesenta); la utilización de dicha temática facilita la comprensión de una realidad marcada por la confusión:

Tal vez la incoherencia del mundo circundante, la nula posibilidad de intervención en un determinado desequilibrio histórico, forzaron a la mayoría de los poetas que eran niños en 1936 a buscar en sus iniciales autobiografías ese sólido fundamento humano que el tiempo se encargó de corroer. La exploración del paisaje moral y material de la infancia... ha venido siendo utilizado como un saludable y eficaz medio de oponer a la confusión externa la claridad interior.

Bonald advierte asimismo que el regreso a los recuerdos de la niñez conlleva el riesgo de caer en un "elegíaco sentimentalismo"; éste, sin embargo, no es el caso de *Vida anterior*, puesto que la rememoración viene acompañada de la "dinámica confrontación del pasado dentro del histórico balance del presente" (Bonald). A lo que se podría añadir que la presencia de una memoria meditativa despoja a los poemas del peligro de una retórica nostalgia para adentrarse en lo que sería, más bien, un auténtico exorcismo del pasado e incluso una liberación.

Paralelamente, la reseñas que se publicaron al editarse *Antigua patria* en 1969 coincidían en catalogarla de "libro memorioso" (Díaz-Plaja), así como en señalar la íntima relación de la novela con la historia: "una historia que es historia" (Lacalle). Todas ellas hacían hincapié en el estilo dualista que caracteriza a la novela, calificándola de "testimonio realista y escapatoria lírica" (Díaz-Plaja). Es cierto que *Antigua patria* proporciona escenas en las que se retrata con gran realismo la vida de miseria y pobreza que rodea a sus personajes, pero su

componente fundamental es la rememoración subjetiva de la infancia que Luz, su protagonista, realiza, al igual que la interacción directa con una serie de acontecimientos históricos que van marcando su existencia. La novela se centra en las penurias de una familia valenciana que se traslada a Madrid justo en el momento de la proclamación de la Segunda República, en abril de 1931. Arturo, acompañado de su esposa Clara, y sus dos hijos, Melchor y Luz, decide lanzarse al vaivén de sus sueños e intentar estrenar algunas de sus obras teatrales en los escenarios madrileños. El tan esperado—y necesitado—estreno nunca llegará a hacerse realidad, por lo que la familia se verá expuesta a una serie de interminables penurias económicas que, con mucho sacrificio, irán superando día a día.

Por su parte, *Biografía breve del silencio* evoca la figura materna y los recuerdos familiares que desata, entreverados con la historia: la guerra de Cuba, la Semana Trágica de 1909, la boda de Alfonso XIII, la primera guerra mundial, la república, la guerra civil y la posguerra. A la rememoración ya tratada en las obras anteriores se suman ahora los propios recuerdos de la madre, cuya vida ha sido testigo de los acontecimientos históricos citados. Este proceso ha sido calificado de “épico-lírico,” según Díaz-Plaja, porque “funde lo histórico-externo a lo interior-biográfico.” En realidad, y como el mismo título sugiere, *Biografía breve del silencio* funde técnicas de la biografía y de la autobiografía. Aquí se recupera la infancia de la madre que explica la propia vida de la hija; de ahí que en “No la muerte: la vida,” composición que inaugura el poemario, se puntualice la naturaleza y misión de estos recuerdos:

Recordaré

otra historia delante de la mía  
pero ya huella mía o nebulosa.

Mi prehistoria en ti.

La infancia tuya

doble, porque yo estaba ya en tus juegos  
solitarios, felices.

.....

Yo te cuento y repito lo que fuiste  
 para que no te pierdas, y conozcas  
 el lugar y la tierra que pisabas,  
 la irrepetible forma de tu vida,  
 tu integración al mundo que te dicen.

Para que no te olvides de nosotros  
 Para que no te olvides de ti misma. (10-11)

El interlocutor (o narratario) de estos versos es la madre a quien el sujeto poético cuenta y repite su propia vida, para que a su vez se conozca (búsqueda de autodefinición) y comprenda el mundo que le tocó vivir (interpretación de la historia). Los últimos versos transcritos especifican con rotundidad lo que Ricoeur describe como “deber de memoria” puesto que “deber de memoria consiste esencialmente en deber de no olvidar” (51).

Tanto *Vida anterior* como *Antigua patria* comienzan con la contemplación, en el presente, de la infancia de una tercera persona, marcando así una distancia que justifica el tono meditativo en torno al pasado. En la composición “Hoy he visto,” el sujeto poético contempla, en la infancia del sobrino—un niño delgado y desnutrido—el hambre, la fragilidad física, el estado de precariedad en el que se desarrolló su propia infancia y la de su hermano, un “nosotros” que encontrará su eco en las respectivas experiencias de Melchor y Luz en la novela. Pero el recuerdo de la infancia resulta irrecuperable para el sujeto poético: “la infancia, no tiene ya morada / ni yo guardo el recuerdo en donde asirla” (*Poesía* 159). Cuando ha tratado de evocarla, “sólo en sueños ha venido” (159); su presencia se ha manifestado “como la sombra de una sombra extraña” (159), es decir, como un fantasma (*phantasma/phantasia*).<sup>5</sup> Esta misma imagen se repetirá años después en *Biografía breve del silencio*: “el fantasma de mi infancia ida, tan muerta como tú, y que resucita” (8). En realidad, la infancia está muerta, es un cadáver, como se expresará después en *Antigua patria*. Este cadáver se halla bajo tierra, y la acción de recordar se compara con la acción de “descnterrar” un esqueleto al que hay que devolverle su sustancia infundiéndole memoria. En definitiva, recordar significa aquí resuci-

tar en carne y espíritu lo que estaba muerto. Esta primera composición proporciona así la distinción entre el recuerdo (mneme) y la rememoración (anamnesis). De acuerdo a Paul Ricouer, “el simple recuerdo sobreviene a manera de una afección,” mientras que la rememoración “consiste en una búsqueda activa” (36-37). De ahí que el sujeto poético se compare con un perro que araña la tierra para desenterrar ese cadáver y devolverle lo que el paso del tiempo, y a veces un deliberado olvido, han sacrificado: “Salgo a desenterrarla [la infancia], / a devolver la carne que tenía / y los frágiles huesos que he robado / a su leve sustancia luminosa / en mi afán de matarla” (160).

Paralelamente, la novela se abre—y no por casualidad—con unos versos de *Vida anterior* que inician el diálogo intertextual entre las obras. Los versos pertenecen precisamente al poema “Ventana mágica”: “Tal vez la isla, puro nombre virgen / de planeta o edén, antigua patria...” (*Poesía* 173). Esta imagen de la isla se repetirá en numerosas ocasiones a lo largo de la novela y se convertirá en un auténtico leit-motif. Representa el refugio o paraíso inmaculado de los sueños de la infancia, al que acudirá Luz en los momentos de mayor desesperación, cuando la realidad aprieta en su crudeza, cuando las circunstancias que la rodean la obligan a abandonar el mundo de la inocencia infantil e incorporarse al ámbito de los adultos: “La isla era muy pequeña. Tan pequeña que en ella sólo cabíamos el gato Bis-Bis y yo.... La isla era un trocito de alegría incontaminada que defendíamos con múltiples uñas el felino y yo” (14). De manera semejante, esa “ventana mágica” o cine de barrio, que da título a la composición poética, sirve de isla ante un mundo deshumanizado y cruel; esta ventana hacia los sueños acabará, al igual que la propia infancia, derrumbándose: “Te demolieron, sí, nos derribaron” (174). Los cines proyectan, en poemario y novela, las ensoñaciones más entrañables; se erigen en el último reducto de la imaginación infantil:

El mundo estaba en ti. Tú nos lo abrías.

Porque, si no, ¿cuál era el horizonte,

la libertad frontal y la esperanza

en la gran claustrofobia de la sangre? (*Poesía* 173)

Por su parte, la evocación del cadáver de la infancia que aparecía en el poema "Hoy he visto" encuentra su correlato en las primeras líneas de *Antigua patria*: "Era un cadáver pequeño. Lo encontrábamos siempre él y yo al hablar de huecos y de ausencias y de esperanzas fósiles" (*Antigua patria* 12). Ya desde la escena inicial que inaugura la novela se presenta el desdoblamiento del narrador (yo autobiográfico) en una primera y una tercera persona. *Vida anterior* hace asimismo hincapié en este aspecto del ser escindido:

Los indicios apenas, de la vida  
repartida en dos seres  
y desdoblada, separada, aparte.  
La dura despedida  
del otro ser que se quedó a la muerte.  
Sin ser mujer y sin tener infancia  
allí, en tierra de nadie,  
en tiempo neutro, en limbo sostenido,  
la niñez compañera  
era un capullo pálido, caído  
ahogado en la sangre  
en donde se perdió la niña muerta. (180)

Precisamente los versos "[l]a dura despedida que se quedó a la muerte" son los elegidos en la novela para abrir la última sección del relato: el momento del estallido de la guerra civil y el regreso a Valencia.

El desdoblamiento facilita así la contemplación distanciada del doble cadáver de su infancia (la niña y su hermano), que el acto de la rememoración (y escritura) van desenterrando, hasta el punto de producirse la identificación de la primera y tercera persona en un yo total que la memoria va habitando y dando vida: sustancia narrativa y poética. Un claro ejemplo de esta fusión puede observarse en el siguiente fragmento:

"La niña me da la mano desde su otra orilla. Está llorando y no quiere ser yo de ningún modo. Me rechaza o me maldice. No me quiere. Ni a la vida que le ofrezco.... Yo lo sé. No me quiere"(43). Este frag-

mento manifiesta vívidamente la presencia de lo que se ha identificado en los estudios sobre el género de la autobiografía como “the subject other”, es decir, “the other internal to every autobiographical subject” (Smith 67). La incorporación en la novela de esta estrategia del género autobiográfico da juego al narrador para explorar la otredad de su propia identidad. Este proceso se completa con la integración de las narraciones o historias de otros sujetos allegados a la vida de la narradora: “those whose stories are deeply implicated in the narrators’ and through whom the narrator understands her or her own self-formation” (65). Este es el caso de Melehor, quien tomará las riendas del discurso en un par de ocasiones a lo largo de la novela, proporcionando así otra perspectiva desde la que contemplar a la narradora/protagonista. Lo mismo sucede con el tratamiento narrativo de las vidas de la madre (Clara), del padre (Arturo), y de la tía (Antonia); vidas que paralelamente vertebran las composiciones poéticas “Mi padre,” “Tres tiempos o poemas de mi madre” y “Agua en la fiebre” de *Vida anterior*. Sin olvidar, por supuesto, que *Biografía breve del silencio* gira en torno a la rememoración de la vida de la madre en su intersección afectiva con la propia biografía del sujeto poético. En definitiva, se diría que María Bencyto adopta, de una manera muy particular, el recurso de la prosopeya que Paul de Man atribuye al discurso autobiográfico: “the fiction of the voice-from-beyond-the-grave” (77), puesto que estos cadáveres de la infancia llegan a resucitar y a “hablar” tanto en la prosa como el verso.

Como se ha afirmado con anterioridad, todas estas concordancias autobiográficas autorizan el paralelismo existente entre novela y poesía de la memoria. Cabe incluso añadir que esta intertextualidad establece lo que, en otro contexto, ha recibido el nombre de “pacto autobiográfico.” La expresión fue acuñada por Philippe Lejeune para designar la relación contractual que se establece entre el autor y el lector de la escritura autobiográfica. Sidonie Smith recuerda la importancia de este contrato en la recepción de dichos textos:

When we recognize the person who claims authorship of the narrative as the protagonist or central figure in the narrative—that is, we believe them to be the same person—we read

the text written by the author to whom it refers as reflexive or autobiographical. With this recognition of the autobiographical pact, . . . , we read differently and assess the narrative as making truth claims of a sort that are suspended in fictional forms such as the novel. (Smith 9)

En el caso de María Beneyto, el diálogo constante entre prosa y verso establece este contrato entre lector y autor; por medio de las recurrencias temáticas, el receptor de estas obras descubre la persistencia de la autora por „testificar“ y por proporcionar la interpretación de los acontecimientos históricos que le tocó vivir. De este modo, el así llamado „pacto autobiográfico“ legitima el despliegue de la memoria en sus obras. En *Vida anterior*, *Antigua patria* y *Biografía breve del silencio* la rememoración proporciona una versión de la guerra civil y de la postguerra que difiere de la retórica triunfalista del régimen. Por más que *Antigua patria* se centre en los años de la Segunda República, el esfuerzo rememorativo de la narradora hace hincapié en deconstruir el maniqueísmo que había dominado la posguerra, fabricando sus propios parámetros del Bien y del Mal: „Las fuerzas del bien y las fuerzas del mal, en lucha. Al bien se le podía llamar también lo reaccionario, lo cavernícola, oscurantista. Y al mal, lo revolucionario, lo ateo, lo rojo. Valores relativos, sin duda“ (*Antigua patria* 32). Obsérvase que las equivalencias que se establecen aquí pertenecen más al sistema de valores de la postguerra que al de la República, tiempo en el que se desenvuelve el relato. Novela y poesía, como declaraba María Beneyto, testifican contra el control hegemónico que la historiografía franquista ejerce sobre el pasado. Testifican contra la fabricación de un pasado excluyente que, como todos los regímenes totalizantes, ha implantado una *memoria manipulada* (Ricouer 108), que no se corresponde, ni remotamente, con la experiencia vivida.

En abierto contraste con esta visión maniqueísta y empobrecedora, la novela—y la poesía—de la memoria exploran el reciente pasado histórico de España a través de la interpretación contingente de un sujeto que ha experimentado en carne y hueso los acontecimientos narrados/poetizados. Su énfasis en la pérdida irrecuperable de la infancia encaja

en esta visión excluyente que despliega el discurso historiográfico de la dictadura. Si bien es cierto que el trauma de la guerra aniquila abruptamente la infancia, la posibilidad de su recuerdo queda también cercenado porque estos años, y las experiencias que los nutren, pertenecen a una época ominosa del pasado de España (la Segunda República) que ha dejado de existir en los manuales de la historia oficial. Por eso el sujeto-poético/ narradora de estos libros se encuentra con un cadáver o fantasma cuando evoca el recuerdo de la infancia perdida. La infancia experimenta así una doble muerte, o si se prefiere, un doble asesinato: el primero a manos de la brutalidad y el horror de la guerra civil; el segundo a manos de la postguerra y su olvido institucional. Bajo esta luz, los poemas „Punto Final“ y „Balada del pan amarillo (Posguerra)“ de *Vida anterior*, así como „Posguerra nuestra“ y „Última guerra, primer nieto (1939-1945)“ de *Biografía breve del silencio*, cobran un nuevo sentido y proyectan, con extraordinaria intensidad, las heridas producidas por lo que Paul Ricoeur califica de *abuso de memoria*:

Lo que celebramos con el nombre de acontecimientos fundadores son esencialmente actos violentos legitimados después de un estado de derecho precario. Lo que fue gloria para unos, fue humillación para los demás. . . . Así se almacenaron en los archivos de la memoria colectiva heridas simbólicas que exigen curación. Más precisamente, lo que, en la experiencia histórica pasa por paradójica, a saber, *demasiada memoria* aquí, *no suficiente memoria* allí, se deja interpretar bajo las categorías de la resistencia, de la compulsión de la repetición, y finalmente se halla sometido a la prueba del difícil trabajo de rememoración. Se puede hablar, si se quiere, de memoria-repetición para estas celebraciones fúnebres. Pero es para añadir enseguida que esta memoria-repetición resiste a la crítica y que la memoria-recuerdo es fundamentalmente una memoria crítica. (109)

Las composiciones poéticas mencionadas más arriba recogen las celebraciones fúnebres de la victoria franquista y los anuales desfiles conmemorativos del Glorioso Alzamiento Nacional. No cabe duda de que estos desfiles respondían a un *abuso de memoria* que perpetuaba, en su repetición, la herida abierta de la guerra.<sup>6</sup> En concreto, el poema

“Punto final” constituye una de las piezas más representativas de la poesía de la memoria. El sujeto poético contrasta aquí la retórica triunfalista de los vencedores, poblada de desfiles, canciones y banderas, con el silencio y el olvido hacia los vencidos. Dicho contraste se expresa vívidamente en el poema a través de la alternancia de dos discursos. El primero recoge la vida cotidiana que instala la victoria franquista, las nuevas normas de convivencia social y la cultura que los envuelve. El otro discurso, los cuartetos parénticos, cuenta el destino olvidado de los vencidos, su exilio, las imposición de unas prácticas ideológicas, la ausencia de libertad, la manipulación de la “verdad,” los muertos de los que ya nadie habla. Es decir, todo lo que la historia oficial calla. El paréntesis representa el silencio o, a lo sumo, el bajo murmullo que jamás puede ser escuchado ante el peligro de las violentas represalias:

Iban los vencedores con sus himnos  
 y su orgullo, y su grito, por las calles.  
 Las palabras del júbilo eran rosas,  
 guirnaldas y banderas. Bienvenidas.  
 (Por la raya del mar, el barco iba  
 —el último de todos— hacia lejos:  
 el exilio, la angustia, el cielo extraño,  
 la extraña tierra... Sangre en las raíces.)  
 Ese himno ya no. ¡Callad, silencio...!  
 Tuvimos que aprendernos las palabras  
 del nuevo modo de salvar el mundo,  
 la música del pez en la pecera.  
 (Los himnos fenecidos, los pusimos  
 detrás de la memoria, con ramajes  
 y camuflaje de hojas. Enterrarlos  
 era como enterrar la infancia en ellos.)  
 Desfiles. Tiempo nuevo. No pudimos  
 adaptarnos muy pronto. Más desfiles.  
 Quizás aquella gente extraña era,  
 en verdad, la verdad. Y la victoria.

.....  
 Se habló entonces de patria. De sus hijos.  
 De Castilla la grande. Y en los montes  
 sólo una mano de la muerte hacia  
 la señal de la cruz sobre la guerra.  
 (Ellos tuvieron sólo el gran silencio.  
 Sólo su herida al lado de la tierra.  
 Huesos que hay que olvidar. Muertos de España  
 a quienes nadie da nombre de muertos.) (180-182)

La gloria de los vencedores se anuncia con la exorbitante alegría vitoreada por las calles y un "público" que les da la bienvenida. A los derrotados, en cambio, tan sólo les queda un exilio sin despedidas, representado en la silenciosa línea del horizonte. La crítica al nuevo orden y su sistema de valores se va tiñendo de una amarga crítica. El sujeto-poético reconoce que los nuevos himnos no eran inocentes eancciones, sino las letras del nuevo Imperio Español: "Tuvimos que aprendernos las palabras del nuevo modo de salvar el mundo," es decir, el discurso del Nacional Catolicismo y su retórica salvadora. En la sustitución de unos himnos por otros se comprueba la función que juega la memoria: "Enterrarlos era como enterrar la infancia en ellos." Este verso atestigua la importancia que guarda para el sujeto-poético/narradora la ardua recuperación de la infancia, puesto que la niñez, como ya se ha mencionado anteriormente, se identifica con un tiempo proscrito por el régimen, la Segunda República: una época de barbaric y confusión que conviene olvidar lo antes posible.

La dictadura inaugura además un "Tiempo Nuevo," postapocalíptico, a partir del cual ejerce su férreo control sobre el pasado (Herberger 34). Esta visión de la posguerra se completa con la identificación de España/Castilla, componente fundacional de esa España heroica, esencial y eterna (Herzberger 25). El régimen convierte a los derrotados en "otros" y silencia la propia existencia de los muertos, es decir, la propia existencia del dolor de los vencidos. El poema se cierra de forma eficaz con la imposición, por parte de los vencedores, de olvidar todos esos

cadáveres de un pasado ya irrecuperable, entre los que se encuentra, por supuesto, el cadáver de la infancia perdida.

*University of North Texas*

## NOTAS

<sup>1</sup> Para el autor del presente artículo, se pueden distinguir tres etapas en la trayectoria literaria de María Bencyto. La primera se extiende de 1947 a 1956, es decir, desde *Canción olvidada* hasta *Tierra viva*. Esta etapa se caracteriza, en un primer momento, por el proceso de legitimación de la voz poética a través de la propia búsqueda de identidad del sujeto femenino [*Canción olvidada* (1947), *Eva en el tiempo* (1952) y *Criatura múltiple* (1954)]; en un segundo momento de esta etapa, y conseguida ya dicha legitimación, el sujeto poético se lanza a la aventura de lo social en su afán de solidaridad hacia el otro [*Poemas de la ciudad* (1956)]. *Tierra viva* (1956), que comparte algunos aspectos de la poética social, sirve como puente hacia la siguiente etapa por el componente memorialístico que encierra. Dicha etapa comprende las obras que se estudian en el presente trabajo y estaría mareada por la presencia de la memoria y la historia. La tercera etapa se desarrolla ya a partir de 1992 y llegaría hasta el presente. Son obras que acusan una mayor experimentación formal y temática.

<sup>2</sup> De acuerdo a David Herzberger, "the novel of memory includes those fictions in which the individual seeks definition by commingling the past and present through the process of remembering. This process may be activated either voluntarily or involuntarily, but in the novels to which I refer, it turns consistently upon a bimodal correlation: the self in search of definition, the definition of self perceived always within the flow of history" (67).

<sup>3</sup> Aunque las obras que se estudian en este trabajo acusan una intensa presencia del elemento autobiográfico, no son *autobiografías* propiamente dichas si se siguen al pie de la letra las normas del género. Estamos ante un caso de hibridismo genérico en el que la novela (*Antigua patria*) comparte terreno con la novela lírica y la autobiografía, sin desprenderse, por supuesto, de su componente de ficción. En lo que

se refiere a *Vida anterior* y *Biografía breve del silencio*, se hallan muy cercanas a lo que se ha denominado “autobiografía poética” (“Poetic autobiography): “what characterizes the lyric as autobiography includes extended engagement with the uses memory, ‘the web of reverie,’ and internal states of consciousness” (Smith 200). Puesto que, en las obras seleccionadas, las fronteras de los géneros se desplazan en una y otra dirección, se ha preferido adoptar el término de novela y poesía de la memoria, porque es el que mejor describe la dialéctica interna que articula estos textos en referencia a la historia, tomando el elemento autobiográfico como el material o sustancia de la rememoración.

<sup>4</sup> A diferencia de la poesía social, la poesía de la memoria presenta esta característica interacción entre la rememoración subjetiva y la historia. Obsérvese el diferente planteamiento de *Pido la paz y la palabra* o de *Cantos iberos* con *Vida anterior*, por ejemplo. Bajo el calificativo de poesía de la memoria se encontrarían los primeros poemarios de Carlos Barral y de Jaime Gil de Biedma, así como *La memoria y los signos* (1966) de Ángel Valente, entre otros ejemplos. Ninguno de ellos presenta, sin embargo, de una manera tan clara como lo hace Beneyto en los poemarios seleccionados, el paralelismo con la novela de la memoria. En cualquier caso, este es un tema que necesitaría un estudio aparte.

<sup>5</sup> “Phantasia: ‘el arte que fabrica imágenes y simulacros.’” (Ricouer 29)

<sup>6</sup> Para un estudio del exceso de memoria/amnesia histórica de la España actual (desde la transición a la consolidación de la democracia), véase el artículo de José F. Colmerio, “La crisis de la memoria.”

## BIBLIOGRAFÍA

- Beneyto, María. *Poesía (1947-1964)*. Ed. Julio Manegat. Barcelona: Plaza y Janés, 1965.
- . *Biografía breve del silencio*. Alcoy: La Victoria, 1975.
- . *Antigua Patria*. (1969). Ed. Rafael Coloma. Valencia: Biblioteca El Mundo, 2003.

- Caballero Bonald, José María. "María Beneyto: Vida anterior." *Ínsula* 205 (1963): 7.
- Colmeiro, José. "La crisis de la memoria." *Anthropos* 189-190 (2000): 221-227.
- Díaz-Plaja, Guillermo. "Antigua patria." *ABC* (Madrid), 15 de mayo de 1969.
- . "Biografía breve del sileneio." *ABC* (Madrid), 25 de enero de 1975.
- Herzberger, David. *Narrating the Past. Fiction and Historiography in Postwar Spain*. Durham/London: Duke UP, 1995.
- Jato, Mónica. "Entrevista con María Beneyto: La poesía que rodea las islas." *Letras Peninsulares* 16.3 (Fall/Winter 2003-2004): 699-707.
- Lacalle, Ángel. "Una novela de María Beneyto." *Las Provincias*, 25 de mayo de 1969.
- Man, Paul de. "Autobiography as De-Facement." *The Rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia UP, 1984.
- Ricoeur, Paul. *Memoria, historia y olvido*. Madrid: Trotta, 2003.
- Smith, Sidonie, y Julia Watson. *Reading Autobiography. A Guide for Interpreting Life Narratives*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.
- Sommer, Doris. "Not Just a Personal Story: Women's Testimonios and the Plural Self." *Life/Lines: Theorizing Women's Autobiography*. Ed. Brodzki y Celeste Schenk. Ithaca, N.Y.: Cornell UP, 1988. 107-130.