

## Maria Beneyto:

Gala, Candelas; Jato, Monica

*License:*

None: All rights reserved

*Document Version*

Publisher's PDF, also known as Version of record

*Citation for published version (Harvard):*

Gala, C (ed.) & Jato, M (Guest ed.) 2014, 'Maria Beneyto: En defensa de la poesia', *ALDEEU Cuadernos*, vol. 26. <<http://aldeeu.org/cuadernos/index.php/CALDEEU/issue/view/48/showToc>>

[Link to publication on Research at Birmingham portal](#)

### General rights

Unless a licence is specified above, all rights (including copyright and moral rights) in this document are retained by the authors and/or the copyright holders. The express permission of the copyright holder must be obtained for any use of this material other than for purposes permitted by law.

- Users may freely distribute the URL that is used to identify this publication.
- Users may download and/or print one copy of the publication from the University of Birmingham research portal for the purpose of private study or non-commercial research.
- User may use extracts from the document in line with the concept of 'fair dealing' under the Copyright, Designs and Patents Act 1988 (?)
- Users may not further distribute the material nor use it for the purposes of commercial gain.

Where a licence is displayed above, please note the terms and conditions of the licence govern your use of this document.

When citing, please reference the published version.

### Take down policy

While the University of Birmingham exercises care and attention in making items available there are rare occasions when an item has been uploaded in error or has been deemed to be commercially or otherwise sensitive.

If you believe that this is the case for this document, please contact [UBIRA@lists.bham.ac.uk](mailto:UBIRA@lists.bham.ac.uk) providing details and we will remove access to the work immediately and investigate.

# UNIVERSITY OF BIRMINGHAM

## Research at Birmingham

### Los caminos de la memoria encantada

Jato, Monica

*License:*

None: All rights reserved

*Document Version*

Publisher's PDF, also known as Version of record

*Citation for published version (Harvard):*

Jato, M 2014, 'Los caminos de la memoria encantada: nostalgia y creación poética en Balneario de María Beneyto' ALDEEU Cuadernos, vol 26, pp. 157-178.

[Link to publication on Research at Birmingham portal](#)

#### **General rights**

Unless a licence is specified above, all rights (including copyright and moral rights) in this document are retained by the authors and/or the copyright holders. The express permission of the copyright holder must be obtained for any use of this material other than for purposes permitted by law.

- Users may freely distribute the URL that is used to identify this publication.
- Users may download and/or print one copy of the publication from the University of Birmingham research portal for the purpose of private study or non-commercial research.
- User may use extracts from the document in line with the concept of 'fair dealing' under the Copyright, Designs and Patents Act 1988 (?)
- Users may not further distribute the material nor use it for the purposes of commercial gain.

Where a licence is displayed above, please note the terms and conditions of the licence govern your use of this document.

When citing, please reference the published version.

#### **Take down policy**

While the University of Birmingham exercises care and attention in making items available there are rare occasions when an item has been uploaded in error or has been deemed to be commercially or otherwise sensitive.

If you believe that this is the case for this document, please contact [UBIRA@lists.bham.ac.uk](mailto:UBIRA@lists.bham.ac.uk) providing details and we will remove access to the work immediately and investigate.

# LOS CAMINOS DE LA MEMORIA ENCANTADA: NOSTALGIA Y CREACIÓN POÉTICA EN *BALNEARIO* DE MARÍA BENEYTO

MÓNICA JATO  
University of Birmingham (UK)

En 1993 María Beneyto regresa a la escena literaria con un libro, *Archipiélago*, que recoge una nutrida muestra de la poesía inédita escrita entre 1975 y 1993. Beneyto se había dado a conocer como poeta en los años cuarenta con la publicación de *Canción olvidada* (1947).<sup>1</sup> Ininterrumpidamente y durante tres décadas, sus libros de poemas, novelas y cuentos—tanto en castellano como en catalán—se suceden para ir consolidando su presencia en el panorama cultural español de posguerra. Con *Biografía breve del silencio* (1975) y *Vidre ferit de sang* (1977), sin embargo, parece que la escritora valenciana cerrara una fecunda etapa de su obra y nos ofreciera un momentáneo adiós. Llega entonces el silencio; un silencio editorial que la mantiene alejada del “espacio público” durante casi quince años y que permite dividir su obra en dos grandes periodos creativos (Mas y Mateu 1993).<sup>2</sup> Pero será la concesión del *Premio de las Letras Valencianas* en 1992 el feliz catalizador que la obligue a salir de ese retiro buscado y la impulse a restablecer, ya con cierta asiduidad, el ritmo de sus publicaciones: “[...] en 1990 casi se me obligó a salir de mi ‘Exilio interior,’ exilio que yo había buscado y practicado” (Jato 2008, 16).<sup>3</sup> La primera de estas obras en recordarnos que la escritora valenciana, aunque alejada del mundanal ruido editorial, no había dejado de escribir es precisamente la mencionada antología de poesía inédita *Archipiélago*, avance o adelanto de sus futuros poemarios *Hojas para algún día de noviembre* (1993), *Para desconocer la primavera* (1994), *Nocturnidad y alevosía* (1993) y, por supuesto, *Balneario* (2000). Se abre así una nueva etapa que, sin olvidar los logros poéticos del periodo anterior, se lanza a explorar nuevos territorios, nuevos estilos y temas, y de la que *Balneario* constituye un destacado ejemplo.<sup>4</sup>

Es justamente desde estos presupuestos de renovación artística que me propongo considerar aquí, en primer lugar, el proceso de búsqueda y reformulación de la identidad del sujeto poético llevado a cabo en dicho

poemario a través de su viaje introspectivo por el espacio espectral y fantástico del balneario; y en segundo lugar, e íntimamente ligado a este aspecto, la propia dimensión metaliteraria del texto que deconstruye el concepto clásico de inspiración poética. Con todo, y como acabo de mencionar más arriba, *Balneario* no constituye una total ruptura con la etapa anterior. Por una parte, la definición del sujeto “mujer”—y las múltiples voces que lo habitan—vuelve a hacer acto de presencia como ya lo había hecho en otros poemarios (*Eva en el tiempo* [1952], *Criatura múltiple* [1954]); por otra, *Balneario* también pone de manifiesto el poder convocador de la memoria a través del cual la recuperación del pasado propicia la meditación del ser en el presente y que, en su momento, plasmaron las obras *Vida anterior*, *Antigua patria* y *Biografía breve del silencio*.<sup>5</sup> Aún así, estas viejas preocupaciones son contempladas aquí bajo una luz diferente, casi deformadora en su pasión por mostrarnos el lado más alucinado y fantasmal de la realidad; el resultado es la aparición de esta “memoria encantada,” como así se subtitula el libro, que tiene la capacidad de condensar el tiempo y el espacio en una entidad mágica que es el poema.

En la breve introducción que la escritora valenciana hace de esta obra—incluida en la antología *Archipiélago*—todos estos elementos quedan puestos de relieve. Nos advierte que son poemas un poco “mágicos,” “nostálgicos,” habitados por sombras fantasmales y, lo que es más importante, que la principal función del poeta aquí ha sido la de hacer de “médium” o “intermediario” entre estas apariciones espectrales y las cuartillas de papel:

*Balneario* es libro inacabado, y de cariz distinto. Se trata de poemas un poco mágicos, que intentan apresar realidades que, al menor descuido, pueden convertirse en irrealidades, según la posición del vocablo a emplear. Obligadamente nostálgicos y bordeando el absurdo, las piezas de jugar a este ajedrez de lo imposible, se combinan para erigir estatuas de aire en los jardines, o para escenificar la extrañeza de lo insólito en desolados interiores, residencia preferida de lo fantasmal que quiere humanizarse y que, a veces, nos escoge como inconscientes protagonistas de sus sueños. Es libro que prometo terminar, si las fantasmales y errabundas sombras que lo integran me permiten seguir haciendo de médium entre ellas y la cuartilla. Su misterio, ese misterio que habita en los balnearios viejos y abandonados, me fascina. Los poemas aquí ofrecidos, llenos de ecos discontinuos, luces inesperadas o desesperados intentos de resurrecciones mínimas, aparecen y desaparecen rápidos, como un flash, y es así como intenté apresarlos. (*Archipiélago* 11-12)

Tanto en esta breve introducción como en los tres poemas seleccionados para *Archipiélago*—me refiero a “Jardín,” “Pasillos y recodos” y “El comedor”—se perfilan nuevos horizontes poéticos que alejan a María

Beneyto de su perenne adscripción a la poesía social por parte de la crítica especializada (De Luis 1981). La escritora insiste, en su breve declaración de intenciones, que éste es un libro de “cariz distinto.”<sup>6</sup> Los componentes de esta nueva trayectoria flirtean con el irracionalismo y con una poética de lo fantástico que da vida al lado más misterioso y mágico de la realidad.<sup>7</sup> De alguna manera, se establece aquí un paralelismo—a veces inevitable identificación—entre el espacio del balneario habitado por presencias fantasmales y el sujeto poético que da voz a esos espectros (médium) que la traspasan. De hecho, el espacio del balneario evoca una de las composiciones más tempranas de María Beneyto, al “Caracol” de *Canción olvidada*, que, según la propia poeta, “anunciaba lo que mi poesía quería ser: encontrar en mí como el caracol, la voz del mar, el mar que eran otras voces, sufrientes, desgraciadas, que pedían auxilio a aquel que las oyera, en ese caso, yo” (Jato 2008, 14):

En mí parece vibrar  
todo el ajeno penar  
¿Seré como el caracol  
que recoge bajo el sol  
el gran sollozo del mar? (*Canción 47*)

De forma similar a “Caracol,” el espacio del balneario es el receptáculo de las voces e historias que lo habitaron en otro tiempo, pero, a diferencia de aquél, el ejercicio de una memoria encantada (término que explicaré más adelante) desnuda la naturaleza “mágica” del poema. La preocupación social queda ahora en un segundo plano y es la dimensión metaliteraria la que gana terreno en estas composiciones. Sutilmente, Beneyto juega aquí con el concepto de inspiración poética desarrollado en el curso de la tradición literaria occidental. El hecho de que defina al poeta como un “médium” obliga al lector a revisar las dos concepciones sobre las que gira esta categoría, es decir, el poeta “vate” y el “hacedor.” En la primera de estas nociones, imperante desde la antigüedad hasta el siglo XVIII, el énfasis reside en que las ideas, imágenes, palabras proceden de una fuente exterior al poeta; es decir, se trataría de la así denominada doctrina de la inspiración divina. En el *Ion* de Platón, Sócrates utiliza la metáfora de la piedra magnética que atrae a los diferentes anillos de hierro para explicar el fenómeno de la creación poética. En el centro se hallaría el poder divino del que dimanarían los siguientes anillos: primero el de las musas, después el de los poetas, luego el de los rapsodas y, por último, el del público. No es, por tanto, gracias al arte sino al poder de la Musa—cuando suspende los sentidos del poeta y desencadena la posesión divina—que aparece la palabra poética.<sup>8</sup>

Con el Romanticismo esta percepción del poeta como un ser pasivo será reemplazada por la doctrina de la imaginación en la que el poeta es el creador,

el “hacedor”: su mundo interior es el punto de partida de la creación (*The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* 922). El poeta aprehende realidades que no están al alcance del ojo humano. Para Octavio Paz en *El arco y la lira* ambas posturas coinciden en la intrusión de una colaboración fatal en el acto poético:

en el momento de la expresión hay siempre una colaboración fatal y no esperada. Esta colaboración puede darse con nuestra voluntad o sin ella, pero asume siempre la forma de intrusión. La voz del poeta es y no es suya. ¿Cómo se llama, quién es ese que interrumpe mi discurso y me hace decir cosas que yo no pretendía decir? (153)

Evidentemente, en *Balneario* la poeta no se haya poseída por los dioses, sino por una versión nostálgica, a veces trasnochada y decadente del pasado, en la que se entremezcla la anécdota autobiográfica y el recuerdo o visión de los balnearios de finales del siglo XIX y principios del XX. Este raptó nostálgico produce una temporal sensación de bienestar, de estar regresando a un paisaje interior conocido (anagnórisis) y a una sensibilidad familiar. Volver no sólo significa para el sujeto poético regresar al escenario de su juventud, sino también recuperar esa parte escindida de su “yo”—la otra, “ella”—que se quedó allí encerrada y que se niega a sufrir los rigores del paso del tiempo. Como recuerda Rosa María Rodríguez Magda en su estudio introductorio a la *Poesía completa*, el argumento del libro parte de una anécdota “real”:

El origen [de *Balneario*] se encuentra en los periodos estivales que la autora pasaba con su madre en un pequeño balneario de Bellús, de ahí que, posteriormente, en la madurez fabule un diálogo imaginario con la joven que fue y que de alguna manera sigue en ese escenario. Ella la reclama, pide su ayuda, la escritora va a su encuentro, la rescata de su permanencia intemporal, ahora, cuando el edificio va a ser derruido. El argumento tiene, pues, un desencadenante real, el balneario existió, y cuando María tuvo noticia de que iba a ser derribado, pensó que algo de ella continuaba en aquel lugar. (65)

Este diálogo con la joven que fue desemboca, en algunos momentos del texto, en el raptó o posesión fantasmal: las voces a las que da vida son asimismo los residuos espectrales de una cultura ya desaparecida y de su propia nostalgia que se corporifica en el edificio abandonado.<sup>9</sup> No obstante, la recuperación momentánea de ese pasado no servirá más que para confirmar el estado en ruina del balneario, aspecto que se halla muy en línea con la desarticulación de las utopías románticas llevada a cabo en esta última etapa de su obra y que Candelas Gala ha estudiado en “Dismantling Romantic Utopias: María Beneyto’s Poetry Between Tradition and Protest.”

Sin duda, enredadas en las definiciones de ambas concepciones de la poesía se hallan nociones contaminadas de una tradición literaria masculina que resultan problemáticas para la mujer escritora. María Beneyto ya había puesto de manifiesto algunas de estas contradicciones en su poemario *El agua que rodea la isla* (1974) en donde deconstruye, a través de la ironía y el humor, categorías como las de “autor,” “autoría,” “influencia,” “musa.” En *Balneario* la ironía se transforma, sin embargo, en la operación circular de la “metaironía,” “una suerte de suspensión del ánimo, un más allá de la afirmación y la negación” (Paz, *Los hijos del limo* 155): el poeta vate y el hacedor se fusionan dialécticamente en la figura de la “médium”; de esta manera, la “metaironía” consigue “[liberar] a las cosas de su carga de tiempo” y “[pone] en circulación a los puestos” (Paz, *Los hijos* 158). Si volvemos una vez más a las palabras introductorias con las que Beneyto describía la naturaleza “distinta” de estos poemas, nos damos cuenta de que, en realidad, su definición del acto poético se asemeja, más bien, a una sesión de espiritismo— con todo lo que de gesto desacralizador conlleva dicha definición: los poemas se encuentran “llenos de ecos discontinuos, luces inesperadas o desesperados intentos de resurrecciones mínimas, aparecen y desaparecen rápidos, como un flash,” palabras que podrían referirse cómodamente a los sucesos de apariencia sobrenatural que caracterizan las sesiones de comunicación con el más allá. Incluso la voz poética de *Balneario* se dirige a su otra mitad escindida como “ectoplasma de un ser que refugiaba la tristeza” (22), es decir, como la sustancia que emana del cuerpo de la “médium” durante un trance y con la que se forman apariencias materiales que “dan vida” a los visitantes de esas otras dimensiones de la realidad. Todas estas alusiones nos demuestran que ni el poeta “vate” ni el “genio creador” romántico son, en sí mismos, vehículo apropiado para canalizar su propia experiencia de la inspiración poética y de ahí que la escritora valenciana recurra a la figura de la “médium” para perfilar su propia definición de dicho fenómeno, que, de alguna manera, los acoge o supera meta-irónicamente a los dos.

Ciertamente, la figura de la “médium” le permite reformular en sus propios términos el fenómeno de la inspiración y distanciarse de una tradición masculina que ha conceptualizado a la mujer como objeto, y no como sujeto, del acto poético. En realidad, lo que hace Beneyto es reciclar la figura de la “médium,” oficio desempeñado habitualmente por mujeres, como recuerda Marina Warner en *Phantasmagoria*, sobre todo durante la época victoriana y a principios del siglo XX, que es el momento en el que se ponen de moda las sesiones de espiritismo en Europa, principalmente en Inglaterra. El guiño “meta-irónico” aquí le permite a Beneyto desacralizar la figura todopoderosa del poeta, sea “vate” o “hacedor.” Consigue poner “en circulación los opuestos” gracias tanto al carácter instrumental de la “médium” (al ser transmisora de los mensajes del más allá) como a su función de productora

(hacedora) de sustancias o residuos corporales a través de los cuales se hace visible lo invisible y palpable lo impalpable. La poeta-médium tiene así la capacidad de materializar el espíritu en ectoplasmas o poemas. De hecho, según Marina Warner, la “médium” toma el lugar de la víctima sacrificial; pero, además, tiene el poder de revertir ese mismo ritual al transformarlo en un acto, no de destrucción, sino de creación:

On account of this necessary, but somehow disparaged position of the medium, she seems to me to take the place of the sacrificial victim, with the sitters as the hierophants of the rite. The ordeal, the self-exposure of mediums [...] when producing ectoplasm, also reverses the process of ritual sacrifice in one respect: animal tissue is not obliterated, offered to the powers above, destroyed by fire in order to be metamorphosed into the rising smoke of the holocaust on an altar, but is produced from insubstantial lights and breezes and wispy vapours to take form down below as living matter—temporarily. The medium is desecrated in an act of psychological abjection in order to recuperate, from the other side, lost flesh, consumed creatures. She turns smoke back into live cinders, to return—and reverse—Mallarmé’s metaphor for the soul, and she thereby offers proof of the existence of matter beyond the known material conditions, and consequently, of life after death. (305)

La propia estructura de *Balneario* invita al lector a participar de la lectura del texto como si se tratara de una sesión de espiritismo. El lector se convierte así en testigo presencial de un viaje por el pasado en el que el sujeto poético invoca numerosos y variados fantasmas, entre ellos, el suyo propio. El regreso a ese espacio de la juventud perdida se produce a través del propio caminar del yo poético por estancias, salones, jardines, en definitiva, por ese teatro de la memoria en el que la invocación al pasado va escenificando, a través de breves resurrecciones, la vida que un día tuvo lugar allí. De este modo, los versos de *Balneario* se escriben y se andan/recuerdan simultáneamente; el caminar por el escenario del pasado imprime, a cada paso, una mirada creadora, pero también una mirada cómplice: la del lector que asiste a esta sesión de espiritismo poético; una mirada impregnada, inevitablemente, de un cierto voyeurismo. La imaginación—memoria encantada—entremezcla y confunde, en su proyección cinematográfica (ectoplásmica), escenas de un pasado histórico y de un universo de ficción; superpone seres e historias pertenecientes a otros balnearios en otros espacios y en otros tiempos: “Pero no, que aparecen superpuestos / otros seres, y son presencia, forma / del no estar” (48). En él conviven cómodamente, por ejemplo, soldados heridos en la Primera Guerra Mundial y sus enfermeras, con personajes de ficción, como Anna Serguéyevna, la protagonista del cuento de Antón Chéjov, “La dama del perrito,” o Miss Havisham, cuya presencia se materializa en el pastel



de boda que se sirve en el fantasmal comedor del balneario: “De postre, la sorpresa dickensiana: / el gran pastel de boda de Miss Havisham, surge, me convida a la muerte” (51). La evocación aquí de este personaje, la vieja y rica solterona de la novela de Charles Dickens, *Great Expectations*—cuya vida transcurre solitariamente en una mansión en ruinas tras haber sido plantada en el altar por su prometido—, le permite al sujeto poético reiterar su propio abandono a través del paralelismo entre ambos edificios, los dos en flagrante deterioro y hogar de una protagonista femenina que vive de espaldas al tiempo. Así pues, el diálogo intertextual con estas sombras de ficción convierte al hablante lírico en lector y recreador del mundo fantástico presentado. Deliberadamente *Balneario* nos muestra que el texto literario es, por tanto, “una casa encantada” (Bennet and Royle 163) en la que las respectivas miradas del emisor y del receptor del acto poético se encuentran para despertar las presencias espectrales que habitan los poemas.<sup>10</sup>

La primera de las composiciones que inaugura *Balneario*, “A modo de excusa y justificación,” nos introduce precisamente en la atmósfera/ambiente onírico en el que se produce el aviso, la voz y la visión, que va a poner en marcha este caminar por el “teatro de la memoria encantada”:

Alguien entró en mis sueños  
para advertirme del peligro:  
El viejo Balneario se caía  
y en su caída estaba amenazando  
con herir en su lento desplomarse  
algo mío de ayer, [...]
   
[...]. El aviso decía  
que aquel lugar extraño, [...]
   
se moría, no tanto de vejez  
como de olvido  
insoportable, de abandono  
y penuria. Que si agonizaba  
sin dejarse caer aún del todo,  
era porque un misterio sostenía  
quizás su indecisión.  
[...]  
La criatura que robó una parte  
de mi verdad, en su favor, que tuvo  
la fuerza de escindirse  
y allí quedar embalsamando sueños,  
irrealizando lo irreal, huyendo al tiempo  
que acumulaba yo, su mitad cierta.  
Es por eso que debo ir a salvarla

para salvarme, [...]  
 Y es por eso que vuelvo al Balneario,  
 no sé si a recobrarne, completamente,  
 o a perderme del todo. (21-22)

El viaje introspectivo comienza de manera muy machadiana: desde “el umbral de un sueño” recibe el sujeto poético el mensaje de una voz que le advierte del próximo derrumbe del balneario de su juventud.<sup>11</sup> Comienza así este viaje hacia el espacio del pasado desde la perspectiva del presente (“debo”, “vuelvo”, “la busco”); la fluctuación en el uso de los tiempos verbales (“huyó”, “encontró”, “escapó”) facilita la representación de la escisión del yo poético en dos planos temporales y contribuye a crear una atmósfera de irracionalismo que se manifiesta no sólo en el corte surrealista de algunas de las imágenes utilizadas (Albi 111), sino también en la coexistencia de diferentes épocas y espacios condensados en el recinto mágico del balneario. De esta manera, en este espacio conviven simultáneamente las diferentes edades del edificio en su devenir histórico así como la evocación de otros balnearios hermanos: aquellos que pueblan la imaginación nostálgica del yo poético y cuyas imágenes e historias quedan ahora contenidas (superpuestas) en esta subespecie de cronotopo bajtiniano que es el edificio efímeramente recuperado:

En el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. La intersección de las series y uniones de esos elementos constituye la característica del cronotopo artístico. (Bajtín 63)

Esta condensación de tiempo y espacio facilita este caminar—basado en el ejercicio de la memoria—hacia el propio encuentro con “ella” (su otra mitad): “una muchacha [...] empeñada en quedar cuando yo me iba” (21). De esta manera, las diecinueve composiciones que integran el segundo apartado, “La busca,” describen el sentimiento de anticipación creado ante la posible reunión del sujeto poético desdoblado (“desdoblada de mí, / la otra media vida / que nunca fue del todo mía” 25). Toda esta sección se articula así en un ritmo de idas y venidas, como si el hablante lírico y su mitad escindida estuvieran jugando al escondite: “ella” es entrevista por los pasillos, a veces son sus huellas, otras es el sonido de una puerta que se cierra, la sensación de estar siendo espiada: “Tuve la sensación ayer o ahora de / que alguien me seguía” (36). Un halo de suspense y misterio envuelve el tono de estos

poemas que se resisten a desvelarnos el éxito o fracaso de esta búsqueda. Para ello, hay que seguir caminando, hay que recorrer todas las estancias y completar el viaje.

Esta sección desarrolla además el paulatino proceso de humanización del edificio, aspecto que facilitará la identificación con la parte escindida del yo poético. Ambos espacios, el del balneario y el del yo, se hermanan en la materialización de las ruinas que el paso del tiempo va abandonando sin remedio:

El Balneario estaba anciano  
—un muro  
apoyado en el otro—  
sostenido  
por su interior de fiebre carcomida  
y parásitos viejos.  
A hombros  
los entes de la sombra  
se le llevan,  
amenazando con dejar caer los techos  
que, con temblor senil,  
lloran si la tormenta los sacude. (26)

La alusión al estado “senil” y “anciano” de su estructura arquitectónica, aquejada de fiebre, perfila una humanidad que parece también alterar su propia morfología: se trata de un cuerpo agonizante que llevan a hombros esos “entes de la sombra,” esos fantasmas. En su materialidad, este cuerpo que es el balneario contiene, aloja, a la parte escindida o desdoblada del yo poético: “La busco aquí, en el lugar perdido, extraño, / donde encontré su casa ella, / el hueco que tenía su forma, su inconsciencia” (25). El balneario constituye así la forma hueca que la contiene, pero es ella quien llena, con su “presencia,” este lugar. En realidad, es, como la propia poeta advertía en sus palabras preliminares transcritas más arriba, “lo fantasmal que quiere humanizarse.”

La escisión pone de manifiesto, por tanto, el estado de contingencia, la fragmentación del sujeto poético cuando deja atrás a la joven símbolo de “lo imposible, la perfección, [...] el no querer cambiar” (27). “Ella,” la que queda en el balneario, constituye su ser pasivo, anclado en el pasado, en su tristeza nostálgica, una enfermedad que igualmente padece el edificio que la acoge y que ambos se contagian mutuamente:

Y así la fui perdiendo.  
Nos dividimos, ella y su tristeza  
encantada, hechizada, decadente;

yo, y mi necesidad de vida activa.  
 La dejé, condenada allí al silencio.  
 y hoy que vengo a salvarla  
 no lo entiende. (27)

De ahí que los adjetivos “encantada, hechizada y decadente” sirvan tanto para describir a la joven recluida en su fosilizada nostalgia como a la memoria que da vida a la casa de reposo en la que habita. Las dos son manifestaciones espectrales de otro tiempo. El regreso del hablante lírico y su misión de reunirse y completarse en el reencuentro se ve constantemente amenazados ante la negativa y el rechazo, como si se tratara de dos fuerzas de un mismo signo que se repelen: “No quiere / regresar al error que soy, / conmigo” (26), “hoy que vengo a salvarla / no lo entiende” (27). Todos los poemas de esta sección hacen hincapié así en los sucesivos desencuentros que se escenifican en el ambiente irreal de las pesadillas:

De ahí caí a la noche,  
 y en mitad de una dulce pesadilla,  
 me vi en el vendaval,  
 [...]
 cuando despacio, despaciosamente,  
 la oí pasar, pisar de rosa en rosa  
 su amanecer,  
 y oí también las puertas que al pasar cerraba. (29)

Es evidente para el lector que la reunión o reintegración del yo en una entidad cohesiva es imposible en este momento. Por más que el yo-poético la busque, que siga las huellas de “ella,” su presencia es siempre huidiza, como lo son los destellos de lo que fue el balneario en otra época:

Imágenes del agua  
 curativa, los baños  
 acercándole al cuerpo su energía,  
 su impulso de sanar, el vaso lleno  
 que conducía al interior más íntimo  
 salubridad y firmeza. (30)

Lo que predomina ahora es la materialidad de sus ruinas, el estado de “inmisericorde / desolación, que es hoy el Balneario.” Sus aguas parecen haber perdido el poder curativo y regenerador de otros tiempos.

De esta manera, el lector tiene la sensación de estar leyendo una especie de diario cargado de “intimismo biográfico” (Rodríguez 9-10) que fuera narrando, como ya se hecho hincapié más atrás, el caminar del regreso. Las

incidencias recogidas apuntan a la revelación del misterio que se esconde tras las frecuentes, así como huidizas, apariciones fantasmales acaecidas en esta casa de reposo de clara ambientación gótica: “[...] Está espiándome una sombra que quizás es la mía, / o es quizás un fantasma que recuerda / mi dimensión de acogedora / criatura” (36). La lección de este segundo apartado, entonces, con su ritmo reiterativo de fallidos encuentros, de búsquedas imposibles, reside en intentar recuperar el espacio, aunque sólo sea fugazmente, para poder recobrar así el tiempo perdido y, lo que es más importante, restablecer la unidad de su ser. Pero esto no llegará a suceder hasta haber completado su viaje introspectivo-nostálgico a través del ejercicio de la memoria encantada, aspecto que desarrollan el tercer y cuarto apartado del poemario, “Lo que yo veo aún del balneario” y “Los grandes balnearios allá lejos (y el nuestro)” respectivamente.

Tanto el contenido de las primeras cinco composiciones que integran “Lo que yo veo aún del balneario,” como el propio título de esta sección, hacen hincapié en las cualidades espaciales (y visuales) del recuerdo y evocan la puesta en práctica de un “arte de la memoria” al estilo de la retórica clásica:<sup>12</sup> por medio de un “sistema de lugares,” el individuo memoriza un edificio con sus habitaciones en donde va superponiendo las imágenes que simbolizan lo que ha de ser recordado (Whitehead 29). De esta manera, “[t]he arrangement of the images on the background is a form of inner writing. Remembering or recollecting is analogous to reading what has been written” (Whitehead 29-30). En las cinco primeras composiciones de este apartado, el hablante lírico va leyendo en los diferentes lugares (jardín, pasillos, alrededores del balneario, salón de lectura y comedor) las imágenes superpuestas (asociaciones) que su yo nostálgico ha ido grabando.<sup>13</sup> Estas imágenes funcionan a modo de escritura interior y el recordar consiste, en realidad, en leer los signos visuales inscritos en cada una de las estancias del edificio. El espacio del jardín nos trae la visión de una infancia de otra época, en donde unas niñas corretean por las alamedas, con sus “bucles [...], muñecas, cintas, flores” (47); en los pasillos y recodos se vislumbra la guerra del 14; los alrededores del balneario nos cuentan la anécdota (¿autobiográfica?) de una joven escritora en busca de sus “criaturas de poesía” (49); la visita al salón de lectura despierta un mundo de ficción: “allí siguen viviendo los fantasmas / más selectos, / arrellanando el esqueleto artrósico / en un tiempo que cruje y se deshace / delante de los párpados” (50); y, la última de estas estancias, el comedor, nos proporciona la visión más fantástica de todas: el ritual de la cena convoca las presencias fantasmales de sus comensales y, en particular, la del espectro del yo poético encerrado en el edificio:

Recobro, hago presente  
el comedor, [...]

De día, el sol más irreal,  
da sencillos servicios, hace muecas  
de ofrecimiento, viste, ayuda.  
Pero de noche, luces amarillas  
llueven de todos lados y me asedian  
desde los ojos de los dioses muertos  
y los planetas que se apagan,  
en el instante mismo, tan solemne,  
de comenzar el rito.  
Vuelan platos, cubiertos,  
manteles se estremecen,  
brindan los vasos por mi olvido,  
escancian viejas ánforas mi sangre  
y algún coro inexperto de difuntos  
en torno a la gran mesa  
me convoca. [...] (51)

Se completa así una primera fase de este “arte de la memoria” en *Balneario* que va a desembocar en lo que aquí he denominado el “teatro de la memoria encantada,” contenido del último apartado del libro, “Los grandes balnearios, allá lejos (Y el nuestro).” En realidad, esta imagen alegórica que da título al poemario permite establecer un íntimo paralelismo con el arte hermético de la memoria en el Renacimiento, y más en particular con el “teatro de la memoria” de Guilio Camillo (c. 1532). Recuerda Ann Whitehead que el “arte de la memoria” clásico acabaría transformándose en un arte oculto o mágico con el Neoplatonismo Renacentista: “In line with Plato, artificial memory was no longer confined to retrieving knowledge that had been learned and stored away; rather it aimed at understanding *celestial truths*. [...] the ‘art of memory’ had to all intents and purposes become an art of imagination” (36 énfasis añadido). Considerado, por tanto, como una de las manifestaciones más notables del arte de la memoria renacentista, el teatro de la memoria pasa a ser un “arte de la imaginación” con poderes mágicos capaces de captar las “realidades más altas”:

The Theatre presents a remarkable transformation of the art of memory. The rules of the art are clearly discernible in it. Here is a building divided into memory places on which are memory images. [...] The emotionally striking images of classical memory, transformed by the devout Middle Ages into corporeal similitudes, are transformed again into magically powerful images. [...] The mind and memory of man is now ‘divine,’ having powers of grasping the highest reality through a magically activated imagination. The Hermetic art of memory has become the instrument in the formation of a Magus, the imaginative means through

which the divine microcosm can reflect the divine macrocosm, can grasp its meaning from above, from that divine grade to which his men belongs. The art of memory has become an occult art, a Hermetic secret. (Yates 161)

De este modo, la visita poética al teatro del balneario ha propiciado el hallazgo de un arte de la imaginación basado en una memoria “mágica” o “encantada.” Esto explicaría la superposición de las imágenes de esos otros balnearios europeos, tanto reales como ficticios, que ocupan las seis composiciones del último apartado. Aquí coexisten, de manera cronotópica, Baden-Baden, Karlovy Vary, el balneario literario de *Muerte en Venecia* (símbolo de la pérdida de la juventud y la muerte), el del cuento de Chéjov, “La dama del perrito” (escenario de la doble vida de sus protagonistas) o el del film *Ojos negros*. En este teatro de la memoria encantada conviven la parte escindida del yo poético con los espíritus de Luis de Baviera, Anastasia de Rusia, Anna Serguéyevna, Gúrov, Romano. Todas estas imágenes superpuestas y los fantasmas que las habitan consiguen escenificar las ruinas de una nostalgia que revela “verdades celestiales,”—o más bien, en el caso de *Balneario*, verdades “acuáticas”—. Esta memoria encantada constituye, por consiguiente, un intento de rebelión contra la idea moderna del tiempo y el progreso, pues, según Svetlana Boym en *The Future of Nostalgia*: “In a broader sense, nostalgia is a rebellion against the modern idea of time, the time of history and progress. The nostalgic desires to obliterate history and turn it into private or collective mythology, to revisit time like space, refusing to surrender to the irreversibility of time that plagues the human condition” (xv). El deseo de regresar al espacio del balneario, como demuestran los dos últimos apartados del libro, es asimismo un deseo de visitar el tiempo y luchar vanamente contra su irreversibilidad. Es también una manera de re-habitar todo lo que soñamos un día y no llegó a ser, la posibilidad de un futuro que se ha quedado ya obsoleto (Boym xvi).

Se diría entonces que las verdades celestiales reveladas en el teatro de la memoria encantada producen una ilusoria conquista del espacio y el tiempo que desemboca en una conciencia de la ausencia o, como se expresa elocuentemente en una de las composiciones del poemario, en una “presencia del no estar.” No obstante, el encuentro/descubrimiento de la ausencia no es necesariamente algo negativo en el universo poético de María Beneyto. Si bien es cierto que tanto las apariciones fantasmales de seres pertenecientes a otras épocas como la manifestación espectral del yo poético hacen palpable su no estar, “Coda final y adiós al balneario”—composición que cierra el libro—reserva al lector una última sorpresa, una verdad acuática capaz de resolver el misterio encerrado en la vieja casa de reposo:

Mis ojos viendo al tiempo que se iba  
hacia otra dimensión,  
supieron lo que en pérdidas ganaba  
al caer, lo que ya no era posible.  
(Nada pues de llorar, muchacha ahora.)  
Nos iremos, tú ya disuelta en mí  
de un modo irremediable,  
pero aquí queda la verdad más pura,  
el manantial,  
ese milagro natural que fluye  
y fluirá en su cardinal oferta  
inagotable y fiel, de donde asciende  
—enamorado de la tierra viva—  
el corazón del agua. (70-71)

El caminar por este teatro de la memoria encantada que es el espacio del balneario permite al hablante lírico reintegrar o diluir esa parte escindida de su yo en una estructura narrativa que proyecta en imágenes superpuestas la naturaleza multidimensional de la nostalgia. El viaje introspectivo le descubre asimismo que más allá de las ruinas—tanto las personales como las que se refieren a ese pasado nostálgico—queda siempre una “verdad más pura,” ese manantial del que fluye su palabra transparente. En este sentido, resulta pertinente recordar aquí el pensamiento filosófico-poético de María Zambrano para quien “las ruinas vienen a ser la imagen acabada del sueño que anida en lo más hondo de la vida humana, de todo hombre: que al final de sus padeceres algo suyo volverá a la tierra a proseguir inacabablemente el ciclo vida-muerte y que algo escapará liberándose y quedándose al mismo tiempo, que tal es la condición de lo divino” (313). Las palabras de Zambrano nos colocan precisamente en las coordenadas de este corazón de agua con el que se cierra el poemario. La metáfora acuática, portadora de las cualidades curativas del balneario, transmite al corazón sueños de renovación, de un renacer cargado de energías dinámicas que neutralizan la pasividad del yo encerrado en la cárcel de la atemporalidad.<sup>14</sup> Dicha metáfora expresa asimismo el poder regenerativo de la palabra poética que hace del manantial de la ausencia su “verdad más pura,” puesto que, según declara la misma María Zambrano en *Filosofía y Poesía*,

Las cosas están en la poesía por su ausencia, es decir, por lo más verdadero, ya que cuando algo se ha ido, lo más verdadero es lo que nos deja, pues que es lo imborrable: su pura esencia. Y la misma realidad se encubre a sí misma. Además, con este juego de ausencia y presencia, las cosas se nos aparecen sumergidas en el flujo del tiempo; se nos muestran



como naciendo y tornando a nacer. Su presencia es un milagro, el milagro primero de la aparición de las cosas. Poesía es sentir las cosas en *status nascens*. (120)

En resumen, *Balneario* constituye uno de los exponentes más representativos de la nueva etapa creativa de María Beneyto que anunciaba ya la antología *Archipiélago* en 1993. Junto con *Hojas para algún día de noviembre*, *Para desconocer la primavera* y *Nocturnidad y alevosía*, María Beneyto abandona los transitados caminos de la poesía social y se aventura hacia la experimentación de nuevos temas y estilos. Dos son las preocupaciones poéticas fundamentales que articulan la estructura de este libro: por un lado, el proceso de reformulación de la identidad del sujeto poético, representado en el viaje introspectivo por el espacio espectral del balneario; por otro, y estrechamente relacionado a aquél, la deconstrucción del concepto de inspiración clásica a través de la figura de la poeta-médium, superación meta-irónica de las constrictivas categorías del poeta “vate” y el poeta “hacedor” para la mujer escritora. Gracias al raptó nostálgico que sufre la voz poética cuando recorre este teatro de la memoria encantada que es el balneario, ésta entra en contacto con los fantasmas del pasado y se convierte en transmisora y hacedora de las “verdades más puras,” puesto que “lo más verdadero es lo que nos deja.” De esta manera, lo que queda de todo este viaje por la ruinas de la nostalgia es ese corazón del agua, el milagro de la presencia imborrable de todo lo que fue, renovándose constantemente en el acto poético.

OBRAS CITADAS

- Albi, José. “Introducción al conocimiento de la nueva poesía de María Beneyto.” *Estudios en torno a la obra de María Beneyto*. Ed. Josep Carles Laínez. Valencia: Ajuntament de Valencia, 2008. 89-112.
- Bachelard, Gaston. *El agua y los sueños*. Madrid/México D.F: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Bajtín, Mijaíl. “El cronotopo.” *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Ed. Enric Sullà. Barcelona: Crítica, 1996. 63-68.
- Beneyto, María. *Antigua patria*. (1969). Ed. Rafael Coloma. Valencia: Biblioteca El Mundo, 2003.
- . *Archipiélago. Poesía inédita 1975-1993*. Valencia: “La Buhardilla,” 1993.
- . *Balneario. La memoria encantada*. Prólogo de Evangelina Rodríguez Cuadros. Xàbia: Poética 80, 2000.
- . *Biografía breve del silencio*. Alcoy: La Victoria, 1975.
- . *Bressoleig a l’insomni de la ira*. Bromera: Alzira, 2003.
- . *Canción olvidada*. Valencia: Tipografía Moderna, 1947.
- . *Casi un poco de nada*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2000.
- . *Criatura múltiple*. Valencia: Diputación Provincial, 1954.
- . *Cuentos para días de lluvia*. Ed. Mónica Jato. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2012.

- . *Despres de soterrada la tendresa*. Bromera: Alzira, 1993.
- . *Días para soñar que hemos vivido*. Castellón: Alcap, 1996.
- . *Eva en el laberinto*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2006.
- . *Eva en el tiempo*. Valencia: El Sobre Literario, 1952.
- . *El agua que rodea la isla*. Caracas: Árbol de fuego, 1974.
- . *El mar, desde la playa*. Castellón: Alcap, 1996.
- . *Elegies de pedra trencadissa*. Bromera: Alzira, 1997.
- . *Hojas para algún día de noviembre*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1993.
- . *Nocturnidad y alevosía*. Valencia: Pre-Textos, 1993.
- . *Para desconocer la primavera*. Prólogo de José Mas y María Teresa Mateu. Madrid: Torremozas, 1994.
- . *Vida anterior*. Caracas: Colección "Lírica Hispánica," 1962.
- . *Vidre ferit de sang*. Gandia: Ayuntamiento de Gandia, 1977.
- Bennet, Andrew y Royle, Nicholas. *An Introduction to Literature, Criticism and Theory*. London: Longman, 2009.
- Boym, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books, 2001.
- Gala, Candelas. "Dismantling Romantic Utopias: María Beneyto's Poetry: between Tradition and Protest." *STCL* 23.2 (Summer 1999): 275-295.

—. “Iconografías, daguerrotipos, fotografías, diapositivas: Identidad femenina, creación y realidad en la poesía de María Beneyto.” *Estudios en torno a la obra de María Beneyto*. Ed. Josep Carles Lainez. Valencia: Ajuntament de Valencia, 2008. 89-112.

Jato, Mónica. “La casa encendida, de Luis Rosales: hacia una poética del espacio.” *Ojáncano* 19 (Abril 2001): 3-20.

—. *María Beneyto. El laberinto de la palabra poética*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2008.

Luis, Leopoldo de. *Poesía social. Antología*. Madrid: Júcar, 1981.

Más, José y Mateu, Teresa, eds. María Beneyto. *Antología poética*. Valencia: I.B. El Clot, 1993.

Ostriker, Alicia Suskin. *Stealing the Language. The Emergence of Women's Poetry in America*. Boston: Beacon Press, 1986.

Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México; Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1956.

—. *Los hijos del limo. Del Romanticismo a la Vanguardia*. Barcelona: Seix Barral, 1974.

Plato. *Plato in Twelve Volumes*. Vol. 8. Cambridge, Mass; London: Harvard UP, 1925.

Rodríguez Magda, Rosa María, ed. *María Beneyto. Poesía Completa (1947-2007)*. Valencia: Ajuntament de Valencia, 2008.

*The New Princeton Encyclopaedia of Poetry and Poetics*. Ed. Alex Preminger and T.V.F. Brogan. New Jersey: Princeton UP, 1993.

Warner, Marina. *Phantasmagoria*. Oxford: Oxford UP, 2008.

Whitehead, Anne. *Memory*. New York: Routledge, 2009.

Yates, Frances A. *The Art of Memory*. (1966). London: Pimlicom, 1999.

Zambrano, María. *Filosofía y Poesía*. (1939). México: Fondo de Cultura Económica, 2001.

—. *La razón en la sombra. Antología del pensamiento de María Zambrano*. Madrid: Siruela, 1993.

## NOTAS

<sup>1</sup> En realidad, éste es un poemario de juventud del que Beneyto sólo ha salvado un grupo muy reducido de composiciones, una de ellas es precisamente “Caracol,” que aparece recogido tanto en *Poesía 1947-1947* como en su *Poesía completa* (2008). De *Canción olvidada* recuerda la escritora que “[...] ya con mis nuevos y difícilmente conseguidos conocimientos—bueno, los acumulados durante cinco años—la sorpresa que mi madre quiso darme con la edición inesperada de *Canción olvidada*, libro que yo tenía más que olvidado o considerado como un ensayo de lo más desafortunado, fue para mí un completo fracaso que debía ocultar y tal es la fobia que el asunto me suscitó que lo retiré de la circulación [...]” (Jato 14).

<sup>2</sup> Para ser más exactos, José Albi divide la producción poética de María Beneyto en tres periodos: una primera etapa de “iniciación y joven madurez;” una segunda etapa de “transición;” y finalmente la así llamada “poesía nueva” (91). Otra diferente periodización de la obra de María Beneyto se ofrece en Mónica Jato, *María Beneyto. El laberinto de la palabra poética* (31-33).

<sup>3</sup> De hecho, la obra literaria de María Beneyto ha crecido considerablemente desde 1993: *Despres de soterrada la tendresa* (1993), *Nocturnidad y alevosía* (1993), *Hojas para algún día de noviembre* (1993), *Antología poética* (1993), *Para desconocer la primavera* (1994), *Días para soñar que hemos vivido* (1996), *Elegies de pedra trencadissa* (1997), *El mar; desde la playa* (1999), *Casi un poco de nada* (2000), *Bressoleig a l'insomni de la ira* (2003), *Eva en el laberinto* (2006). Y, publicados póstumamente, la colección de relatos, *Cuentos para días de lluvia* (2012).

<sup>4</sup> Explica Rosa María Rodríguez Magda en su introducción a la *Poesía Completa* de María Beneyto que la publicación de *Balneario* se concibió “como un homenaje, tras haberle sido concedido en 1992 el ‘Premio de las Letras Valencianas,’ [...]. Cual expresara el editor José Albi, en la nota a la edición, el retraso—se publica en 2000—, obedece a diversas circunstancias adversas, pero no mengua esta voluntad conmemorativa. Habremos de tomar en cuenta también, en aras de su proceso creativo, que los poemas fueron escritos en 1978, si bien la autora los corrigió de nuevo para darlos al público” (*Poesía completa* 65). Aún así, y como la propia escritora declara en la breve introducción a esta colección en *Archipiélago*,

los poemas se hallaban todavía, a la altura de 1993, inacabados: “es libro que prometo terminar [...]” (12).

<sup>5</sup> También *Hojas para algún día de noviembre* vuelve sobre este mismo tema. Véase al respecto, “Hojas para algún día de noviembre o la meditación del ser en el tiempo” (Jato 93-112) y Candelas Gala, “Iconografías, daguerrotipos, fotografías, diapositivas: Identidad femenina, creación y realidad en la poesía de María Beneyto.”

<sup>6</sup> En el recuento de los principales rasgos que caracterizan esta nueva etapa en la poesía de María Beneyto, José Albi destaca precisamente “un rejuvenecimiento de su lenguaje poético y de sus enfoques temáticos, tratando de alejarse de ciertos lugares comunes generacionales, aunque sin que exista ninguna ruptura radical, pero sí un modo nuevo de ver las cosas, una elaboración más inteligente, una preocupación por ciertas manifestaciones de un culturalismo hasta ahora inédito en ella, [...]” (111).

<sup>7</sup> Según José Albi, podríamos incluso considerar la presencia de “fórmulas de origen surrealista” en esta nueva etapa de su poesía (110).

<sup>8</sup> Así lo explica Platón en el *Íón*: “For this stone not only attracts iron rings, but also imparts to them a power whereby they in turn are able to do the very same thing as the stone, and attract other rings; [...]. In the same manner also the Muse inspires men herself, and then by means of these inspired persons the inspiration spreads to others, and holds them in a connected chain. [...] For a poet is a light and winged and sacred thing, and is unable ever to indite until he has been inspired and put out of his senses, and his mind is no longer in him: [...]. And for this reason God takes away the mind of these men and uses them as his ministers, [...] in order that we who hear them may know that it is not they who utter these words of great price, when they are out of their wits, but that is God himself who speaks and addresses us through them. [...] (421-425)

<sup>9</sup> Un proceso semejante tiene lugar en el cuento “Un día cuatro de noviembre” y en el poema “Museo romántico,” incluido en *Para desconocer la primavera* (Jato, *María Beneyto* 173-175).

<sup>10</sup> Andrew Bennet y Nicholas Royle nos recuerdan que “the literary work is a haunted house” (163) y que cierta cualidad fantasmal impregna la escritura de mundos de ficción: “Of course—and this is where fiction is itself most manifestly a haunt—this ‘apparitional world’ [...] only appears through writing. The very strangeness of fiction may be said to consist on this idea of a ‘medium,’ a text, in which the apparitional and non-apparitional are made of the same stuff, indistinguishable” (164).

<sup>11</sup> Este caminar por el espacio del recuerdo evoca, salvando las distancias, el recorrido que lleva a cabo el hablante lírico en *La casa encendida* de Luis Rosales. Para un estudio de esta particular conquista del espacio, consúltese Mónica Jato, “*La casa encendida* de Luis Rosales: hacia una poética del espacio.”

<sup>12</sup> Me refiero aquí a la *Retorica ad Herennium, De oratore* de Cicerón o a las *Institutio oratoria* de Quintiliano (Whitehead 29-31).

<sup>13</sup> Como advierte Svetlana Boym, la nostalgia se define por su naturaleza cinemática en la que varias imágenes se sobreexponen: “A cinematic image of nostalgia is a double exposure, or a superimposition of two images—of home and abroad, past and present, dream and everyday life. The moment we try to force it into a single image, it breaks the frame or burns the surface” (xiii).

<sup>14</sup> Gaston de Bachelard atribuye al agua pura sueños de renovación: “Uno de los caracteres que debemos relacionar con el sueño de purificación sugerido por el agua límpida es el sueño de renovación sugerido por un agua fresca. Nos sumergimos en el agua para renacer renovados” (220). Desde el punto de vista de la imaginación dinámica, proporciona, además, ese despertar de la energía: “La primera lección dinámica del agua es, en efecto, elemental: el ser va a pedirle a la fuente una primera prueba de curación por un despertar de energía” (223). Conviene recordar asimismo la interpretación que hace Alicia Suskin Ostriker de la imagen del agua en el imaginario poético de la mujer escritora: “As the image of the flower shifts in women’s poems to represent force instead of frailty, the image of water comes to mean security instead of dread. It is alien, and yet it is home, where one will not be hurt” (109). Se diría entonces que, una vez derruido el balneario, sólo queda el agua: casa o refugio del yo poético.